

L'INDICE

DEI LIBRI DEL MESE

Aprile 2021 Anno XXXVIII - N. 4 € 7,00



LIBRO DEL MESE: la nuova *Odissea* di Nikos Kazantzakis

La STORIA alla prova dei fatti: stereotipi, rimozioni e falsificazioni, di Giuseppe Sergi

La scrittura geniale di LEONARDO da Vinci

L'insostenibile peso della distanza: le non lezioni di teatro di Alessio Maria Romano



www.lindiceonline.com

ABBONARSI ALL' "INDICE"

Abbonamento annuale alla versione cartacea
(versione digitale inclusa):

Italia: € 60 / Europa: € 100 / Resto del mondo: € 130

Abbonamento annuale solo digitale (consente di leggere la rivista
direttamente dal sito e di scaricare copia del giornale in formato pdf):

€ 40 (in tutto il mondo)

È possibile abbonarsi e avere ulteriori informazioni consultando il sito
(www.lindiceonline.com) oppure contattando il nostro

Ufficio Abbonamenti (Responsabile: GERARDO DE GIORGIO)
tel. 011 669 3934 (dalle 10 alle 16) - abbonamenti@lindice.net

Per il pagamento:

Carta di credito e Paypal (tramite sito)

Bonifico bancario a favore di NUOVO INDICE srl presso Bene Banca
IBAN: IT08V083820100000130114381

Nel caso di bonifico bancario si prega di specificare sempre
nella causale:

nominativo dell'abbonato, indirizzo, mail e numero di telefono.

**Il vecchio conto corrente postale non è più attivo. Saranno accettati
soltanto pagamenti con bonifico, carta di credito e Paypal**

DIREZIONE

Massimo Vallerani direttore
Giovanni Filovamo, Beatrice Manetti,
Santina Mobiglia condirettrici
Marinella Venegoni direttore responsabile

COORDINAMENTO DI REDAZIONE

Giaime Alonge, Mariolina Bertini, Cristina
Bianchetti, Giovanni Borgognone, Giulia
Carluccio, Francesco Cassata, Anna Chiarloni,
Gianluca Coci, Pietro Deandrea, Franco Fabbri,
Elisabetta Grande, Cristina Iuli, Rosina Leone,
Davide Lovisolo, Vittoria Martinetto, Walter
Meliga, Franco Pezzini, Federica Rovati,
Mirella Schino, Rocco Sciarrone, Giuseppe
Sergi.

REDAZIONE

via Madama Cristina 16, 10125 Torino
tel. 011-6693934

Monica Bardi

monica.bardi@lindice.net

Chiara D'Ippolito

chiara.dippolito@lindice.net

Matteo Fontanone

matteo.fontanone@gmail.com

Elide La Rosa

elide.larosa@lindice.net

Tiziana Magone, redattore capo

tiziana.magone@lindice.net

Camilla Valletti

camilla.valletti@lindice.net

Vincenzo Viola L'Indice della scuola

vincenzo.viola@lindice.net

COMITATO EDITORIALE

Enrico Alleva, Silvio Angori, Arnaldo Bagnasco,
Andrea Bajani, Elisabetta Bartuli, Gian Luigi
Beccaria, Bruno Bongiovanni, Guido Bonino,
Eliana Bouchard, Andrea Carosso, Andrea
Casalegno, Guido Castelnuovo, Alberto
Cavaglioni, Mario Cedrini, Sergio Chiarloni,
Marina Colonna, Carmen Concilio, Alberto
Conte, Piero Cresto-Dina, Piero de Gennaro,
Giuseppe Dematteis, Tana de Zulueta,
Michela di Macco, Anna Elisabetta Galeotti,
Gian Franco Gianotti, Gabriele Lolli, Danilo
Manera, Diego Marconi, Sara Marconi, Gian
Giacomo Migone, Luca Glebb Miroglio, Mario
Montalcini, Alberto Papuzzi, Darwin Pastorin,
Cesare Pianciola, Telmo Plevani, Renata
Pisu, Pierluigi Politi, Nicola Prinetti, Marco
Revelli, Alberto Rizzuti, Giovanni Romano,
Franco Rositi, Elena Rossi, Lino Sau, Domenico
Scarpa, Stefania Stafutti, Maurizio Vaudagna,
Anna Viacava, Paolo Vineis, Gustavo
Zagrebelsky

EDITRICE

Nuovo Indice srl

Registrazione Tribunale di Torino n. 13

del 30/06/2015

AMMINISTRATORE UNICO

Andrea Pagliardi

UFFICIO ABBONAMENTI

Gerardo De Giorgio

tel. 011 669 3934 (orario 10-16)

abbonamenti@lindice.net

Alessandra Caiafa

alessandra.caiafa@lindice.net

UFFICIO STAMPA

Chiara D'Ippolito

chiara.dippolito@lindice.net

CONCESSIONARIE PUBBLICITÀ

Solo per le case editrici

Argentovivo srl

via De Sanctis 33/35, 20141 Milano

tel. 02-89515424, fax 89515565

www.argentovivo.it

argentovivo@argentovivo.it

Per ogni altro inserzionista

Gerardo De Giorgio

011 669 3934

gdegio@lindice.net

SITO: WWW.LINDICEONLINE.COM

DISTRIBUZIONE

So.Di.P., di Angelo Patuzzi, via Bettola 18,

20092 Cinisello (Mi) - tel. 02-660301

IMPAGINAZIONE

Vittorio Cugnolli

STAMPA

SIGRAF Srl (via Redipuglia 77, 24047

Treviglio - Bergamo - tel. 0363-300330) -

26 marzo 2021

COPERTINA DI FRANCO MATTICCHIO

Un vecchio malato sempre arzilla

di Gian Carlo Ferretti

Roberto Cicala
**IMECCANISMI
DELL'EDITORIA**
IL MONDO DEI LIBRI
DALL'AUTORE AL LETTORE

pp. 266, € 24,
il Mulino, Bologna 2021

Il primo motivo di interesse verso questo libro è nel nome dell'autore. Le sue esperienze di studio, insegnamento, produzione critica, laboratorio, lavoro editoriale (teoria e mestiere), interagiscono efficacemente qui, attraverso una scrittura nitida e anche brillante, con aneddoti e notizie curiose funzionali al discorso. Un libro nuovo, su editoria cartacea e rete, che è al tempo stesso saggio storico-critico, manuale d'uso, implicita autobiografia di editore, e che si rivolge a un destinatario molto articolato e tendenzialmente giovane: operatori, stagisti, studenti, docenti, addetti alle pubbliche relazioni, autori, esordienti, aspiranti editori e scrittori, lettori colti.

Cicala ricostruisce con un'analisi puntuale, informata, spesso minuziosa l'intero percorso e lavoro collettivo della trasformazione del testo in prodotto-libro, attraverso tutti i passaggi, ruoli esterni e interni, uffici, tecniche, strategie, responsabilità, competenze. Con corpose schede su casi e personaggi, dal *Gattopardo* all'editing all'"officina" di Eco e Vassalli, dalle travagliate traduzioni del *Signore degli Anelli* all'ipertesto ai letterati editori (Pavese, Vittorini, Bazlen, Sereni, Calvino, Sciascia, Gallo e altri). Il suo discorso è intessuto di continue citazioni che lo vivacizzano, come del resto le epigrafi. Molto presenti Gobetti, Einaudi, Feltrinelli, Bompiani, Mondadori, oltre alle testimonianze degli operatori. Quei passaggi partono dal processo decisionale (leggendaro i "mercoledì" di Casa Einaudi), tra accettazioni e rifiuti, per arrivare al lancio. Che si realizza con strategie e occasioni molto diverse, dal sofisticato lancio tutto editorial-pubblicitario della *Storia* di Elsa Morante,

ai ri-lanci propiziati da premi e film (*Il nome della rosa* di Umberto Eco) o televisione (il commissario Montalbano di Andrea Camilleri), fino al clamoroso caso transmediale del *Gomorra* di Roberto Saviano. Sempre con il notevole contributo dei mass media e di quel potente e misterioso mezzo che è il passaparola, mentre la recensione tradizionale è da tempo in crisi. Il volume ha un'edizione digitale su Pandoracampus ed è completato dagli indici analitici e da un utilissimo glossario di termini editoriali italiani e inglesi dell'editoria cartacea e della rete. In generale poi Cicala evidenzia bene alcuni apparenti paradossi o anomalie o contraddizioni, che sono in realtà altrettante specificità: l'intimo nesso tra materialità (l'oggetto, l'economia) e immaterialità (la parola, la cultura) del libro, un "vecchio malato" (le crisi, le scarse vendite) "sempre arzilla e giovane tra carta e digitale", la presenza insopprimibile dell'artigianato intellettuale (che è anche creatività) dentro

i processi industriali, la necessaria e non facile convivenza nelle mansioni e scelte di consulenti, lettori editoriali, scout, editor, tra criterio di valore e prevedibile fortuna critica o vendibilità di un testo, la possibilità che un testo giudicato negativamente dai lettori editoriali venga pubblicato e viceversa, le infinite varianti che da Casa a Casa possono distinguere uno stesso ruolo, struttura (piccola, media, grande), le intercambiabilità di certi compiti tra esterni e interni, e l'organizzazione del lavoro con ruoli spesso multipli. Importante il capitolo sulla "mediazione editoriale", operante tra autore-editore-lettore e anche tra agente-autore-editore-pubblico. Dove vengono analizzati la figura del grande Erich Linder ("Fare come il direttore d'albergo, che assegna la stanza giusta a ciascun cliente"), e il fenomeno del self publishing che invece salta la mediazione con grandi prospettive ma anche rischi per l'assenza di filtri critici. Un posto di rilievo ha l'"editore protagonista", categoria inventata da Valentino Bompiani e reinterpretata nei miei lavori, che si fonda sull'iden-

tà editorial-culturale, sulla specificità del catalogo e sulla riconoscibilità delle collane (anche nelle copertine e in generale nella grafica, che richiama i nomi di Bruno Munari e Albe Steiner), a cominciare dalle collane d'autore come "I Gettoni" - Vittorini, "Le Silerchie" - Debenedetti, "Centopagine" - Calvino e relativi risvolti o note o quarte, da certe gloriose e longeve collane economiche come "BUR" e "Oscar" (e il coraggioso "Canguro"), e da molte collane di classici: tascabili e classici che hanno molti titoli in comune e che emblemizzano il criterio *princeps* della durata. Tutto questo conduce al vero protagonista del processo, il lettore, che ha oggi moltissime possibilità di approccio al libro, dall'articolata tipologia di librerie e biblioteche alla grande distribuzione (pur con rispettivi meriti e limiti), fino alle carte degli archivi per gli studiosi, oltre a tante iniziative promozionali. Ma qui si pone il grave e persistente problema della non-lettura, che rappresenta un altro paradosso, indicato da Cicala. L'editoria libraria, "prima industria culturale italiana, si regge su basi ristrette e fragili, con pochi gruppi editoriali che riescono ad avere la maggiore quota di mercato costituita comunque da un numero ridotto di lettori forti e fede-

li": numero che anche con l'aggiunta dei lettori occasionali raggiunge percentuali bassissime. Le numerose statistiche che si succedono da un anno all'altro con vari livelli di lettura e con piccole varianti percentuali, dicono sostanzialmente che circa metà degli italiani non legge libri. Ben note le cause storiche, da una tradizione di analfabetismo (con un analfabetismo funzionale e di ritorno) alle responsabilità dell'editoria libraria, dalle carenze della scuola, delle biblioteche e di gran parte dell'informazione, alle insufficienze legislative. Ma non la televisione, che da sola non sottrae lettori: perché può nuocere o giovare al libro secondo il contesto sociale, il retroterra familiare, e la maturità intellettuale di un potenziale lettore. Neppure le profonde trasformazioni del mondo digitale, con l'e-book o i social, si possono considerare *tout court* "avversarie" del libro. Scrive Cicala che "il digitale è soltanto la nuova anima della sua tradizionale materialità, così funzionante per contenere l'immaterialità delle parole, delle storie e delle idee". Il libro insomma resiste come "prodotto necessario", ma per garantirgli un futuro bisogna offrire al lettore "prodotti ben fatti" grazie alle "migliori professionalità intellettuali", e praticare una consape-

vole "responsabilità nel selezionare e riprogrammare le uscite, la sostenibilità anche finanziaria delle scelte e del lavoro d'equipe anche in *smart working*, la valorizzazione dei contributi delle persone e specie dei giovani, lo smarcamento verso una smaterializzazione governata dalla progettualità, senza svendersi all'idea del marketing predominante e senza derogare ai controlli redazionali e alla cura del testo, e infine il convincimento che la cultura non possa essere soltanto on line o su uno schermo". Che significa poi "innovazione effettiva", "qualità" e "difesa di valori come la libertà, il talento, la disciplina", conquista e formazione di nuovi lettori "fin dai primi anni d'età", nel quadro di "una vera e propria mutazione antropologica e tecnologica all'interno di un sistema, anche politico, che salvaguardi il libro come qualcosa di essenziale". Un lavoro in cui si devono impegnare tutti, dai grandi gruppi alle Case medie e piccole. In questa prospettiva Cicala si dichiara "ottimista sul futuro" (l'ottimismo della volontà e della ragione), e può ricordare la favola del battibecco in cui la scimmietta lettrice di libri ha la meglio sull'asinello tecnologico.

gcferrretti@gmail.com

G. C. Ferretti è critico letterario e storico dell'editoria

Un plot twist degno di *La migliore offerta* e dinamiche narrative alla Dr. House:

LE VERITÀ NASCOSTE. IL CASO JOHN LAFAYETTE

Un thriller che ha il ritmo del cinema e le pause della letteratura.



John Lafayette ha dodici anni quando scompare dopo l'uscita dalla sua scuola media di Bari. A lavorare al caso viene chiamato Cosimo Rago, criminologo esperto, affascinante e meditante, formatosi all'Accademia di Quantico in Virginia). Lì, una decina d'anni prima dell'ipotetico rapimento, ha vissuto un'intensa relazione con Eleonora Stasi, madre del bambino scomparso.

Acuto e raziocinante *profiler*, Cosimo Rago vive il lutto di sua moglie Caterina, che lo ha lasciato con una bambina da crescere (Silvia) e un *border collie* bianco e nero, in una scissione tra la verticalità del lavoro e l'orizzontalità dei rapporti amorosi. Almeno fino a quando non si imbatte in Giulia Casati, una giornalista della redazione barese del "Corriere della Sera". Insieme ai suoi tre assistenti e all'aiuto del vicequestore, Michele Lagioia, Rago risolverà brillantemente il caso.

Sommarìo

EDITORIA

- 2 **ROBERTO CICALA** *I meccanismi dell'editoria*, di Gian Carlo Ferretti

SEGNALI

- 5 *Shirley Jackson, scrittrice proteiforme*, di Fiorenzo Iuliano
 6 *Don Giovanni e l'ideologia del desiderio*, di Stefano Brugnolo
 7 *La scuola di teatro a distanza non è possibile*, di Alessio Maria Romano
 9 *La poesia e l'usura in Ezra Pound*, di Giuliana Ferreccio
 10 *Mario Isenghi: scelte e vocazioni di un grande storico*, di Renato Camurri
 11 *Gennaro Sasso e le intersezioni fra filosofia e storia*, di Marcello Mustè
 12 **La traduzione: Facciamo che eravamo: tradurre poesia russa**, di Alessandro Niero
 13 **Effetto film: Cherry – Innocenza perduta** di Anthony e Joe Russo, di Matteo Pollone

LIBRO DEL MESE

- 15 **NIKOS KAZANTZAKIS** *Odissea*, di Gilda Tentorio e Filippomaria Pontani

PRIMO PIANO: STORIA

- 16 *Fra impegno e correzioni. Intervista a Carlo Greppi e Serietà in tutte le storie*, di Giuseppe Sergi
 17 **ERIC GOBETTI** *E allora le foibe?*, di Bruno Maida
CHIARA COLOMBINI *Anche i partigiani però...*, di Antonio Bechelloni

LETTERATURE

- 18 **MATSUMOTO SEICHŌ** *Un posto tranquillo*, di Luigi Urru
SHIORI ITŌ *Black box*, di Anna Specchio
MARVEL MORENO *In dicembre tornavano le brezze*, di Thais Siciliano
 19 **JORGE LUIS BORGES E ADOLFO BIOY CASARES** *Racconti brevi e straordinari*, di Anna Boccuti
BERNARDINE EVARISTO *Ragazza, donna, altro*, di Virginia Giustetto
 20 **HELEN MCCLORY** *Fotogramma di un film horror perduto*, di Gioia Angeletti
TASH AW *Noi, i sopravvissuti*, di Maria Festa
TABISH KAHIR *La notte della felicità*, di Esterino Adami
 21 **CHRISTOPH MARTIN WIELAND** *Jinnistan. Fiabe*, di Amelia Valtolina
FARUK ŠEHIĆ *Racconti a orologeria: il canto pre-apocalittico*, di Ljiljana Banjanin
HERVÉ LE TELLIER *L'anomalia*, di Luca Bevilacqua

NARRATORI

- 22 **GIULIA CAMINITO** *L'acqua del lago non è mai dolce*, di Mattia Venturi
SABRINA RAGUCCI *Il medesimo mondo*, di Maria Teresa Carbone
 23 **ALESSIO TORINO** *Al centro del mondo*, di Danilo Bonora
ELVIS MALAJ *Il mare è rotondo*, di Giulia Molinarolo
 24 **MILENA ANGUS** *Un tempo gentile*, di Marzia Fontana
PAOLO MORELLI *La postura del guerriero*, di Raffaella D'Elia
SERGIO D'AMARO *Finché la notte non ci separi*, di Cosma Siani

STORIA

- 25 **ANNA TONELLI** *Nome di battaglia Estella. Teresa Noce, una donna comunista del Novecento*, di Monica Pacini
ANTONELLA TARPINO *Memoria imperfetta. La comunità Olivetti e il mondo nuovo*, di Elena Dellapiana
 26 **ARNOLD ESCH** *Roma dal Medioevo al Rinascimento*, di Dario Internullo
ROBIN BALCKBURN *Il crogiolo americano*, di Patrizia Delpiano
 27 **JEREMY D. POPKIN** *Haiti*, di Federica Morelli

LEONARDO

- 28 **MARCO CURSI** *Lo specchio di Leonardo*, di Corrado Bologna

CLASSICI

- 29 **GIUSEPPE BERTO** *Guerra in camicia nera*, di Matteo Fontanone
LUIGI MALERBA *Avventure*, di Vito Santoro

POESIA

- 30 **CAROLINE SMITH** *Il manuale dell'immigrazione*, di Pietro Deandrea
GEORGE HERBERT *Il cielo nell'ordinario*, di Iolanda Plescia
ANTONIO FIORI *Poeti del sogno*, di Riccardo Deiana

SAGGISTICA LETTERARIA

- 31 **MATTEO DI GESÙ** *L'Orlando furioso, l'Italia (e i Turchi)*, di Stefano Jossa
GIORGIO AGAMBEN *La follia di Hölderlin. Cronaca di una vita abitante*, di Chiara Sandrin

SCIENZE

- 32 **EDMUND RUSSELL** *Storia ed evoluzione*, di Marco Ferrari
GRAZIA PAGNOTTA *Prometeo a Fukushima*, di Mario Vadacchino
IAN MCEWAN *Invito alla meraviglia*, di Alessio Mattana

MUSICA

- 33 **CHARLES BARBER (A CURA DI)** *Carlos Kleiber. Vita e lettere*, di Francesco Cilluffo
RODOLFO BARONCINI E MARCO DI PASQUALE (A CURA DI) *Monteverdi a San Marco*, di Carlo Lanfossi

ECONOMIA

- 34 **BRANKO MILANOVIĆ** *Capitalismo contro capitalismo*, di Elena Vallino
MARSHALL SAHLINS *L'economia dell'età della pietra*, di Simone Lanza

DIRITTO

- 35 **ELISA PAZÉ** *Anche i ricchi rubano*, di Elisabetta Grande

POLITICA E CULTURA

- 36 **SILVIA ALBERTAZZI** *Questo è domani*, di Pierpaolo Martino
ROBERTO BIORCIO E MATTEO PUCCIARELLI (A CURA DI) *Volevamo cambiare il mondo*, di Riccardo Barbero

ARTE

- 37 **ALESSANDRA ACOCELLA** *Metascritture. Luciano Caruso e Napoli*, di Lara Conte
DARIO DONETTI *Francesco Da Sangallo e l'identità dell'architettura toscana*, di Gabriele Donati
NICOLAS BOURRIAUD *Inclusioni. Estetica del capitale*, di Laura Iamurri

ARCHITETTURA

- 38 **ALBERTO MAGNAGHI** *Il principio territoriale*, di Cristina Bianchetti
MICHELA COMBA E RITA D'ATTORRE *Torino. 1914-1976*, di Sergio Pace

FUMETTI

- 39 **ALESSANDRO BARONCIANI** *Monokerostina*, di Francesco Gallo
MANU LARCENET *Terapia di gruppo*, di Alessia Siciliano
MARCO CORONA *Il viaggio*, di Davide Cerreja Fus

Le illustrazioni di questo numero sono di **ERICA BORGATO** che ringraziamo per la gentile concessione.

Erica Borgato vive e lavora a Padova, dove ha studiato illustrazione e graphic design alla Scuola internazionale di comics e ora partecipa a concorsi, spaccia illustrazioni e vende disegni scaduti, ma non scadenti.

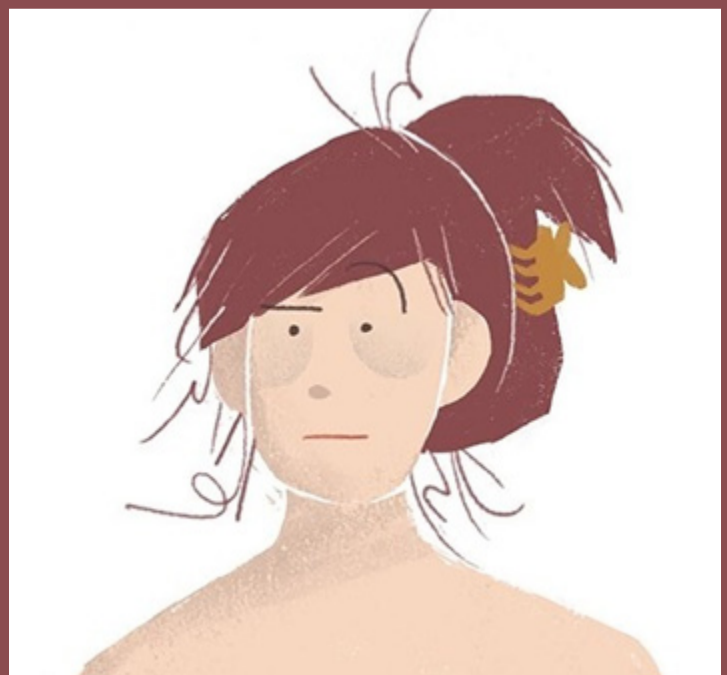
È anche una cuoca, una macchina, una lavatrice, un clown e da poco è anche una maestra: tutte abilità che ha potuto (o dovuto) apprendere e affinare diventando mamma. Le sue illustrazioni sono un diario personale che racconta la vita di ogni giorno (disegnata di notte), cogliendone gli aspetti problematici per sdrammatizzare e non prenderli troppo sul serio, ma illustrano anche le cose che ha la fortuna di vivere e in cui crede molte e molti (di noi) si possano ritrovare.

Ama combinare una parte gestuale legata al disegno a matita, che non riesce e non vuole abbandonare, a colori piatti e saturi. Si potrebbe definire un'illustratrice analogica, prestata al digitale

Mostre e concorsi a cui ha partecipato:

Tapirulan "X" 2014 / Inchiostro festival "Antipodi" 2014 / Premio Farben 2020 "Movimento" / Tapirulan "Utopia" 2020

<https://www.behance.net/ericaborgato>



MicroMega

la forza della ragione
il coraggio della lotta
il piacere della libertà

dal 18 marzo in edicola

per sostenere la rivista vai su www.micromega.net



Una scrittrice proteiforme ai margini di una vita domestica

Shirley Jackson: la mostruosità grottesca del normale

di Fiorenzo Iuliano

Nella letteratura degli Stati Uniti del Novecento il nome di Shirley Jackson non è sicuramente tra i più noti, e non è neppure tra quelli ai quali manuali e antologie dedicano qualche riga. Per motivi che hanno forse a che vedere con le scelte del mercato editoriale e le aspettative di un pubblico che dalla "grande" letteratura si aspettava altro, non le sono stati riconosciuti gli onori tributati ad autori (il maschile è d'obbligo) non necessariamente più abili o interessanti di lei, e la sua produzione è stata confinata, come nel caso di *L'incubo di Hill House*, ai ranghi inferiori della cosiddetta "letteratura di genere".

Non che questa marginalità sia stata un fatto totalmente negativo. Ignorata o snobbata dal mondo delle lettere (e per giunta relegata a un orizzonte domestico soffocante e infelice), Shirley Jackson ha modellato le sue storie trasformandole in creature polimorfe, curiose e perfino ribelli, capaci di evocare o diventare esse stesse universi paralleli governati da leggi proprie. Dopotutto se c'è un vantaggio che la letteratura minore, nel senso in cui la intendevano Deleuze e Guattari, ha da sempre posseduto è proprio quello di non doversi per forza prestare alle grandi cause e magari diventare specchio o protesi dell'ego dei suoi autori, riuscendo al contrario a insinuarsi nei luoghi, nelle idee, nei desideri e nelle proiezioni comuni così da disfarli e reinventarli di continuo.

Una letteratura che procede per metamorfosi più che per metafore, sempre per parafrasare Deleuze, è quella con la quale abbiamo occasione di confrontarci tanto nel romanzo *Abbiamo sempre vissuto nel castello* (ed. orig. 1962, trad. dall'inglese di Monica Pareschi, pp. 189, € 12, Adelphi, Milano 2020) quanto nella raccolta *La luna di miele di Mrs. Smith* (ed. orig. 1996, trad. dall'inglese di Simona Vinci, pp. 279, € 19, Adelphi, Milano 2020), che contiene tutti i racconti inediti dell'autrice, pubblicati per la prima volta postumi nel 1996 nel volume *Just an Ordinary Day*. Se i racconti offrono, come vedremo, una campionatura esauriente dei diversi generi con cui Jackson si è misurata, *Abbiamo sempre vissuto nel castello* è per mille ragioni un'opera indefinibile e inclassificabile, e proprio per questo tanto più straordinaria.

La storia delle sorelle Constance e Mary Katherine / Merricat Blackwood, infatti, è una via di mezzo tra una fiaba postmoderna e una *morality* medievale, in cui riecheggiano a tratti stilemi e motivi di Hawthorne. A cominciare dalla scelta dei nomi: se Blackwood, la "foresta oscura", rievoca la *wilderness* che circondava gli (anti)eroi di Hawthorne e inghiottiva qualsiasi speranza nel potere redentore della civiltà, il nome di Constance sottolinea la tenacia delle protagoniste di fronte alle sciagure da cui sono colpite. La storia delle due sorelle procede serena e surreale in una grande casa, dove vivono in compagnia del vecchio e non sempre lucido zio Julian, emarginate dall'intera comunità dell'anonimo paesino in cui si svolge la vicenda.

Il cuore della narrazione custodisce la ragione inconfessabile di questo isolamento forzato, che rimanda a uno dei motivi che più di frequente ricorrono nelle opere di Jackson: la mostruosità foriera di violenza e morte che qualsiasi individuo e qualsiasi famiglia, soprattutto se in apparenza rispettabile, nasconde. Le due sorelle, scopriamo poco per volta, sono solite "sbizzarrirsi con una serie sbalorditiva di sostanze mortali" o nascondere sotto la superficie del terreno che circonda la casa pietre e biglie dotate di poteri apotropaci, in grado di preservare la loro abitazione da qualsiasi nefasta influenza

esterna, e sono capaci anche di peggio.

La loro storia è quella di un idillio ininterrotto, che neppure i tentativi del cugino Charles di portare l'ordine e il buonsenso, oppure quelli dell'intera cittadinanza di radere al suolo quella che agli occhi di tutti è una casa maledetta, riescono a spezzare. A rendere la narrazione ancora più surreale e per certi aspetti disturbante è la sua ambientazione contemporanea: la presenza di automobili, telefoni ed elettrodomestici ci ricorda, infatti, che siamo in pieno Novecento, illuminando di un realismo quasi inverosimile quella che vuole a tutti i costi sembrare una leggenda d'altri tempi. Ancora più sorprendente, infine, è che, agli occhi di chi legge, Constance e Merricat restano fino alla fine creature semplici e prive di ogni colpa. L'orrore che le circonda è da loro interamente proiettato all'esterno, riversato, insieme a una risata beffarda, sul resto del mondo che rimane escluso dal loro idillio. Il finale del romanzo conferma il paradosso di questo ribaltamento radicale. Constance e Merricat continueranno a vivere nel loro castello – o, come Merricat più volte ripete, sulla luna – schernite e perfino odiate dagli altri abitanti della cittadina, e additate come creature inquietanti in grado di spaventare i bambini. Dal loro punto di vista, tuttavia, la propria esistenza è e resta profondamente innocente e fiabesca, e l'unico male concepibile è quello che si muove al di fuori del loro piccolo reame incantato.

Se la compiutezza formale e la duttilità affabulatoria fanno di *Abbiamo sempre vissuto nel castello* una storia ammaliante e di grande plasticità narrativa, i racconti contenuti in *La luna di miele di Mrs. Smith* sono diversi tra loro e visibilmente scritti in momenti lontani della vita dell'autrice, forse con le intenzioni e destinazioni più svariate. Come ricordano nella premessa i due figli, che ne hanno curato l'edizione originale, alcuni di questi racconti sono stati ritrovati in versioni non definitive e pertanto hanno richiesto rimaneggiamenti successivi. Per questo motivo, anche la qualità è obiettivamente disuguale: ci sono storie, come *Non bacio gli sconosciuti*, la cui scrittura malinconica e nervosa ricorda i bozzetti che Dorothy Parker scriveva negli anni trenta, mentre *Il signore del castello* è una storia di sortilegi e vendette che utilizza un'ambientazione medievale di maniera, forse fin troppo prevedibile e banale.

Al contrario, sono tanti i racconti caratterizzati dal motivo che affiora anche in *Abbiamo sempre vissuto nel castello*, la mostruosità grottesca del normale. Le voci narranti sono impegnate tanto a mettere in luce quegli elementi che rendono la quotidianità un luogo di alienazione e di potenziale delirio, quanto e soprattutto a restituire a chi legge una prospettiva che fa apparire la vita comune di uomini e donne della piccola e media borghesia americana come intrinsecamente priva di senso, assurda o ridicola, intrappolata in rituali e ripetizioni non solo alienanti ma, a conti fatti, privi di qualsiasi significato e reale utilità.

Il racconto da cui la raccolta prende il titolo (si tratta in realtà di due versioni della stessa storia) rappresenta la vita quotidiana di una neo-coppia, la cui moglie è oggetto delle curiosità e dei timori dei vicini che temono le spetti la stessa fine cruenta delle tante donne che l'hanno preceduta. Una vicenda, questa, che viene idealmente ribaltata – non solo per la scelta del ruolo della vittima, ma soprattutto per quella del punto di vista – in *Che pensiero*, il racconto che ripercorre fantasie e digressioni di una donna fino all'istante in cui, senza un motivo apparente, colpisce a

morte il marito.

Altri racconti insistono invece sull'alienazione della società di massa e sull'effetto che l'ossessione infernale per la produzione e il consumo riescono ad avere sulla mente e sui corpi dei protagonisti. Sono tanti gli aspetti della vita ordinaria della classe media americana a essere presi di mira, dalla schizofrenia del mercato immobiliare (*Gli indiani vivono in tenda*) fino all'ossessione per gli acquisti a rate nelle grandi catene commerciali (*Il mio ricordo di S. B. Fairchild*). Tuttavia, è *Incubo* uno dei più riusciti, divertenti e al tempo stesso impressionanti racconti collocabili in questo filone tematico: la vicenda quotidiana di una giovane segretaria che scopre di essere suo malgrado la protagonista di un grande gioco orchestrato da tutti i mezzi di comunicazione (dalla radio ai giornali alla pubblicità), che invitano a trovare nella folla una misteriosa *Miss X*, non si limita a riflettere sul ruolo dell'individuo-massa e sulle aberrazioni della società dei consumi, totalmente mediatizzata, ma mette pure in luce che dal grottesco non c'è possibilità o speranza di redenzione.

È infatti inutile aspettarsi dai personaggi di Jackson un riscatto di qualsiasi tipo – morale, culturale o ideale – dal mondo che li opprime e li rende degli automi, così come è inutile cercare nei racconti una voce anche solo velatamente moralizzatrice o di condanna. Al contrario, il tono della narrazione procede sempre tra il divertito e l'incredulo, tanto che l'assurdità delirante della vita quotidiana sembra diventare a tratti un meccanismo alieno e incomprensibile in cui i protagonisti sono incappati loro malgrado, e sul quale possono solo limitarsi ad azzardare congetture e interpretazioni. La scenetta della vita di coppia dei coniugi Anderson in *Mrs. Anderson* è, in questo senso, emblematica. I due si ritrovano per un attimo a riflettere su gesti e parole che ripetono, ritualmente, giorno dopo giorno, fino a osservare che "bisogna parlare in quel modo, dire sempre le stesse cose, per poter andare d'accordo senza riflettere (...) se le persone non si dicessero sempre le stesse cose, allora smetterebbero del tutto di parlarsi".

Bambini e adolescenti sono anch'essi vittime dell'impenetrabilità crudele o paradossale del mondo che li circonda, anche se talvolta possono essere capaci di vedere una realtà diversa da quella che appare agli occhi di tutti e reinventare il mondo sulla base della percezione, talvolta parziale o distorta, che ne hanno (come in *Pomeriggio d'estate*). Infine, neppure il diavolo, protagonista inaspettato di alcune storie, riesce a sfuggire alla trita ritualità degli esseri umani e delle loro ossessioni meschine e ridicole, tanto che, come succede nel primo e nell'ultimo racconto (*La sala da fumo* e *Mio zio in giardino*), è ridotto a mero complice o perfino vittima ignara degli altri (fin troppo umani) personaggi.

Duttile e impudica, la scrittura di Shirley Jackson dà vita di volta in volta a tanti "paesi delle meraviglie" che intrappolano i suoi personaggi e li obbligano finalmente a chiedere, e magari dare, conto di se stessi. La banalità del male quotidiano o la sua indecifrabile assurdità diventano il centro di una narrazione proteiforme, in grado di essere di volta in volta minimale, fiabesca, gotica o umoristica, senza che emerga mai una qualche forma di super-io narrativo che pretenda di insegnarci a stare al mondo.

iuliano@unica.it

F. Iuliano insegna letteratura angloamericana all'Università di Cagliari

Fiorenzo Iuliano

Shirley Jackson, scrittrice proteiforme

Stefano Brugnolo

Don Giovanni e l'ideologia del desiderio

Alessio Maria Romano

La scuola di teatro a distanza non è possibile

Giuliana Ferreccio

La poesia e l'usura in Ezra Pound

Renato Camurri

Mario Insenghi: scelte e vocazioni di un grande storico

Marcello Mustè

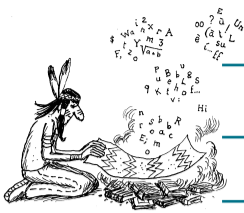
Gennaro Sasso e le intersezioni fra filosofia e storia

Alessandro Niero

La traduzione: poesia russa e il foro nel cuore

Matteo Pollone

Effetto film: Cherry – Innocenza perduta di Anthony e Joe Russo



La nuova fiammata di un mito

Don Giovanni e l'ideologia del desiderio

di Stefano Brugnolo

Sono in fondo pochi i miti letterari moderni che parlano al nostro cuore, se con questa espressione intendiamo quelle figure che si sono emancipate dai testi specifici in cui si sono dapprima incarnati per diventare dei dati culturali comuni, caratterizzanti l'immaginario di una società su periodi anche lunghi. Oltre a quello di don Giovanni, Ian Watt nel suo *Miti dell'individualismo moderno* (Donzelli, 2007) aggiunge quelli di Faust, don Chisciotte e Robinson. E certo se ne potrebbero evocare altri, per esempio quello dell'Olandese Volante, e cioè del marinaio costretto a vagare per i mari senza poter mai morire finalmente (un altro mito fondato sul non appagamento e la serialità). Ma resta assodato, e il libro di Passerini appena uscito lo testimonia, che il mito di don Giovanni è di gran lunga il più duraturo e il più fortunato.

Di esso a quanto pare non riusciamo a liberarci anche se magari lo vorremmo. A un certo punto nella seconda metà del Novecento pareva che si stesse producendo una specie di depotenziamento del fascino del personaggio inventato da Tirso da Molina (che però lo aveva ricavato da una pregressa tradizione popolare) e che prevalessero le sue rivisitazioni in chiave critica e parodica. Sembrava quasi che il personaggio fosse stanco di tutte le proiezioni che gli riversavamo addosso. Ma negli ultimi anni il mito ha conosciuto una nuova fiammata, un grande ritorno di interesse che, avendo pur sempre al suo centro il *Don Giovanni* di Mozart-Da Ponte, riguarda poi tante altre sue espressioni e versioni.

A dire il vero non si danno più riscritture originali e memorabili di quel mito, ma in compenso è smisuratamente aumentato il numero di iniziative culturali e artistiche che hanno per tema il grande seduttore (convegni, dibattiti, allestimenti, libri, ecc.). C'è in giro una vera e propria mania, se non un'ossessione, circa questa figura, che viene voltata e rivoltata in tutti i modi come se nella sua vicenda si credesse di poter decifrare alcuni segreti dell'Occidente, e a questo punto del mondo contemporaneo tutto. Il che per esempio non vale appunto per l'altro grande mito alternativo a quello dongiovannesco, il mito faustiano, che non pare smuovere le stesse energie di interesse e le stesse curiosità piene d'attesa e ansia.

Il libro di Luisa Passerini (che è una importante specialista di storia orale e non solo) si iscrive in questa *vague* di cui testimoniano tanti altri titoli recentemente usciti. L'originalità del suo libro è che si colloca a mezza via tra due generi: il romanzo-saggio (o il saggio romanizzato) da una parte, e il *campus novel* o romanzo universitario dall'altra, e cioè quel romanzo che si occupa di vita accademica e dei suoi dintorni (il capolavoro del genere è *Il professore va al congresso* di David Lodge, Bompiani 2002).

Al centro c'è una protagonista, chiaramente una proiezione della scrittrice, che ha deciso di fare i conti con la figura di don Giovanni, una figura che l'ha sempre affascinata, per non dire ossessionata. Ha con lui, fin dalle prime battute del romanzo e poi spesso nel prosieguo del testo, dei colloqui immaginari. Che in definitiva sono anche colloqui amichevoli, quasi intimi, tanto che Passerini sente il bisogno di giustificarsi: "La mia infatuazione dongiovannesca mi sembra politicamente scorretta", scrive, senza però vergognarsene, e anzi rivendicando fin dal sottotitolo che la sua è la "mitobiografia di una femminista". Tanto che in certi momenti verrebbe da dire che don Giovanni non è soltanto un suo interlocutore privilegiato, è per certi aspetti un suo alter ego.

Perché in effetti questo è un libro scritto da una donna colta, di sinistra e appunto femminista (anche se non più in senso militante) che decide di svolgere una ricerca su don Giovanni non per attaccarlo o "decostruirlo" (come tanti suoi interlocutori da lei intervistati pretendono di fare) bensì per "difenderlo". È in definitiva questo il paradosso che sta al centro del libro: don Giovanni difeso da una femminista! Non risulterà mai del tutto chiaro perché l'io narrante senta questo bisogno (all'inizio si accenna rapidamente a una identificazione del grande seduttore con la figura paterna), non si capisce nemmeno su quali solide basi Don Giovanni possa essere disculpato dal-

le accuse che il pensiero femminista e non solo gli ha mosso in questi ultimi decenni, ma resta il fatto che Passerini non lo "tradisce", si dimostra fedele all'inferdellissimo, anche se di lui coglie fino in fondo tutte le contraddizioni. Il che non è certo un limite del libro, essendo che in esso si racconta una storia di (irragionevole) passione.

Si vorrebbe anzi che Passerini alle volte desse più libero corso a questa sua passione, fosse stilisticamente meno compassata e contenuta nel restituire le vicende della sua *quête* che è anche personale e umana oltre che intellettuale. Spronata dallo stesso don Giovanni avvia infatti una ricerca sul campo, sul modello di quelle che ha già svolto nel passato: raccogliendo cioè tante testimonianze orali per confrontarle e incrociarle. Il libro è questo essenzialmente: il resoconto di una serie di viaggi in giro per l'Europa e anche negli Stati Uniti e delle conversazioni avute con vari cultori del mito dongiovannesco. Siano essi professori universitari, studiosi, teologi, psicoanaliste, filosofi, registi e attrici teatrali, musicologi, appassionati di ogni risma. Da questo punto di vista il testo è anche una rappresentazione di quanto sta bollendo nella pentola della cultura occidentale tardomoderna o comunque tra i suoi rappresentanti più avanzati.

Ora quello che esce fuori da questa sua inchiesta ha a che fare con una sorta di effetto-babele. Su don Giovanni i tanti e vari amici ed esperti intervistati pensano le cose più diverse e spesso opposte, imprevedibili, anche se poi si direbbe che prevalgono due filoni su tutti: quello di coloro che lo criticano in chiave gender o postcoloniale, e quelli che sotto l'influsso della "cultura del desiderio" ne celebrano il carattere perverso, nomadico, rizomatico, tanto per evocare termini che ricorrono nel libro.

A volte la testa del lettore gira, tanti sono gli spunti e le suggestioni offerte (alla fine del libro c'è una lunghissima bibliografia dei testi da lei consultati). E anzi in certi momenti si sarebbe voluto che l'avventurosa inchiesta sul campo fosse stata meno dotta, più libera ed estrosa. Comunque a lettura conclusa un percorso pare delinearsi. Cercando di fare i conti con don Giovanni, Passerini sembra voler fare i conti con il lato in ombra della stagione cominciata con il Sessantotto e in un certo senso mai davvero finita. Farlo significa infatti anche fare i conti con la sua vita, tentarne un provvisorio bilancio. Quella stagione cominciò certamente sotto il segno dell'impegno politico, e la generazione che ne fu protagonista si lanciò in una epocale sfida edipica, una sfida cioè contro i padri che andavano sostituiti e anzi soppiantati, ma ben presto, per non dire subito, quella generazione venne tentata dal demone della trasgressione che è tutt'altra cosa da quello della rivoluzione: invece che l'impegno volto a un ricambio sociale prevalse il desiderio, il desiderio individualistico e perverso, e cioè il desiderio senza un fine e senza una fine, senza una possibile catarsi. Sul mito di Prometeo scatenato prevalse insomma quello di don Giovanni, anche se in una sua versione democratica e di massa, prevalse la vocazione a essere figli o giovani, e cioè esseri desideranti, per sempre. In questo senso si capisce bene che in don Giovanni hanno potuto riconoscersi sia

maschi che femmine: tutti indistintamente si lanciarono in quell'avventura cominciata allora e oggi ancora in corso.

Si spiega anche così il successo di don Giovanni: per quanti sforzi si faccia per prendere le distanze, lui continua a interrogarci e a rinascere dalle sue ceneri. Tutti i personaggi che Passerini incontra a vario titolo (anche personale, anche biografico) si misurano e spesso si identificano con la figura del grande seduttore, tutti ne sono sedotti. Ma si direbbe anche che tutti si dimostrino impari all'impresa. Non fosse altro perché sono appesantiti da una qualche forma di coscienza o di senso di colpa, che in lui, l'archetipo, è del tutto assente.

Passerini in definitiva ci suggerisce che se è impossibile emanciparsi da don Giovanni è altresì impossibile identificarsi con lui senza riserve. Tutt'al più alcuni personaggi (e non importa se maschi o femmine) sembrano farlo con ironia, con *understatement* (qualità di cui invece il personaggio è del tutto privo). Insomma, se il personaggio può essere difeso, non può essere assolto e così s'aggira in uno strano limbo delle nostre coscienze. Con lui, di lui in definitiva non sappiamo bene cosa fare. Certo, in fondo ogni generazione ha provato e prova a dare una sua lettura di questo classico come di altri classici del passato, cercando di riempirli di nuove sfumature di senso. Si pensi soltanto alle riletture originali promosse dai romantici della figura inventata da Tirso da Molina. Si tratta di un lavoro necessariamente infinito. Si direbbe però che oggi questo "lavoro" non stia producendo risultati più di tanto significativi, o comunque non sembra che nella sua inchiesta condotta anche in altre nazioni e culture, emergano nuove ed esemplari rivisitazioni e risemantizzazioni del mito (se non forse una strisciante e diffusa rivalutazione della figura di don Ottavio, che del seduttore è l'antitesi). Quel che soprattutto sembra difficile se non impossibile fare è risemantizzare, riattualizzare la figura del Commendatore, o invitato di pietra. Contro quale limite assoluto dovrebbe infatti mai scontrarsi l'impresa del grande seduttore "oggi"? Chi o che cosa potrebbe o dovrebbe fare le veci di quella grande istanza superegoica e punitiva?

Una proposta forse Passerini ce l'ha, o almeno essa fa capolino nelle pagine del libro, ed è che il Commendatore, o meglio ancora, le fiamme dell'inferno che alla fine inghiottono don Giovanni, siano oggi incarnate dal fattore biologico puro; non tanto dalla morte, ma dall'invecchiamento, sentito come puro limite frapposto agli slanci di un desiderio che si vorrebbe sempre giovane, sempre aperto al futuro ("Lui non può essere vecchio", dice di don Giovanni la protagonista).

A diventare centrale in questa riconsiderazione del tema è dunque la battuta tante volte ripetuta dal Burlador de Sevilla di Tirso de Molina: "Tan largo me lo fiáis!", liberamente traducibile con un "c'è ancora tempo". In un certo senso il romanzo-saggio è abitato da questa tensione tra interlocutori e amici che sembrano dire "c'è ancora tempo" e una protagonista che sente che forse no, che c'è sempre meno tempo. Non tanto per pentirsi, ma certo per capire, per darsi finalmente ragione di una stagione di vita personale e collettiva: quella appunto cominciata nel Sessantotto. Per fare i conti con un'epoca e una cultura largamente improntate all'ideologia del desiderio. Forse anche in questo caso ci si sarebbe potuti aspettare un piglio più drammatico, più agonistico, mentre Passerini è in certo senso ecumenica: dà spazio a tutte le posizioni e interpretazioni, mantenendosi sempre equidistante, quasi si accontentasse di fare un rendiconto neutrale. Non a caso dunque il libro finisce "senza risolvere del tutto il mistero della mia insistenza [e un po' di tutti] sulla tua figura" (come dice nell'ultimo colloquio immaginario con don Giovanni), il che forse era giusto e inevitabile ma ci lascia il senso di una questione ancora più che mai aperta: che cosa è don Giovanni per noi oggi, cosa siamo noi per don Giovanni?

brugnolos@gmail.com

I libri

Luisa Passerini, *In difesa di don Giovanni. Mitobiografia di una femminista*, pp. 271, € 20, manifestolibri, Roma 2021

Fabio Galimberti, *Il principe nero. Don Giovanni, un sogno femminile*, Mimesis 2019

Marino Niola, *Diventare don Giovanni. Un viaggio attraverso l'Europa sulle tracce del grande seduttore*, Bompiani 2019

Umberto Curi, *Filosofia del don Giovanni. Alle origini di un mito moderno* (nuova ed. riveduta e corretta), Bollati Boringhieri 2018

Tirso da Molina, *Don Giovanni o l'ingannatore di Siviglia*, Garzanti, 2007



La scuola di teatro in FAD (Formazione a distanza) non è possibile

non posso essere il buon maestro

di Alessio Maria Romano

Non è facile scrivere che cosa è stato e cos'è questo periodo storico: molto è stato detto e tanto è stato fatto, anche se poco è stato ascoltato. Sono una figura alquanto schiva e marginale. Questo mestiere invece implica una sorta di pubblica parola e di pubblica immagine. Sono un lavoratore dello spettacolo, ma che sta dietro le quinte. Oggi la visibilità, legata alla propria produzione/creazione, o meglio alla propria arte, è stata come sostituita da una visione e da un ascolto delle singole parole e da personali e collettive proteste. Molti sono stati i lavoratori dello spettacolo che si sono realmente battuti, confrontandosi, e proponendo, al di là che avessero o meno fama o anche una sola giornata lavorativa, idee alternative al sistema. Siamo tanti e sempre di più. Siamo forse più bravi che in passato, anche se nel nostro mestiere non credo sia sempre giusto un paragone con il passato, perché lavoriamo con un continuo presente. Tanti invece non sono bravi per nulla, ma oggi tutto è arte e tutto è forse legittimo: sempre di più, ognuno vuole il suo posto, un personale luogo dal quale fare il proprio discorso artistico, qualsiasi sia il suo studio, la sua formazione. Da tempo andrebbe fatta una seria riflessione sul numero di scuole legate ai teatri nazionali e il numero di scuole private di teatro, musical, danza e la reale offerta lavorativa che questo paese è in grado di offrire. Come andrebbe fatto un discorso su chi insegna o su chi dirige queste scuole.

Da un anno però, come nel film *Melancholia* di Lars von Trier, qualcosa di più grande di noi è arrivato sul nostro pianeta e questa cosa ha cambiato tutto. Ma noi siamo cambiati? Mi faccio spesso questa domanda e la faccio ai miei allievi. Qual è la nostra aspettativa rispetto al cambiamento, che cosa vogliamo cambiare e siamo realmente disposti a cambiare? Ma realmente, dov'è il cambiamento? È un normale adattamento "evolutivo", dove una sorta di guerra fra i poveri per la sopravvivenza farà la differenza? Dove ci saranno sempre i soliti ricchi (i cattivi), i poveri, i sinceri idealisti e i furbi intelligenti, ma dove l'arte rimarrà sempre quella strana materia di cui ben poco sono fatti i sogni e che nessuno o pochi sanno come gestire e dove qualcuno a priori decide, sempre, se sia bella o fruibile. Per chi facciamo tutto questo? Chi decide tutto questo e perché? Il mio punto di vista è quello di un insegnante che ha osservato e vissuto questo tempo nello stesso modo di tutti gli altri.

Ciò che più di ogni altra cosa ho potuto notare è che per la prima volta non c'è stata alcuna differenza di ruolo o di competenza, almeno fra noi cittadini, non medici o scienziati. All'interno di un'accademia di teatro siamo rimasti all'improvviso tutti uguali, maestri e allievi. Guru, insegnanti, segretari, direttori tecnici e allievi. Tutti siamo diventati solo dei corpi, vittime di un virus sconosciuto, in attesa che qualcuno, più competente di noi, ci dicesse cosa fare e come comportarci. All'improvviso l'intera attività prevista è stata bloccata e così tutte le programmazioni e i progetti. La confusione legislativa è stata subito enorme. Sospendere tutte le lezioni in presenza e organizzarsi per svolgere le cosiddette lezioni in FAD. Il mio personale punto di vista è stato, fin dall'inizio, fortemente contrario a questo principio, forse reazionario. Come fare una scuola di teatro in FAD? Non un corso settimanale di un paio di ore al giorno per non professionisti, ma un corso professionale di sei o otto ore al giorno davanti a un computer cercando di imparare a essere altro da sé. Come può, in questo modo, un'accademia nazionale garantire un livello qualitativo altissimo per materie che per l'ottanta per cento hanno bisogno di spazio, urla,

corpo, contatto, sudore, respiro, sguardo? Potrebbe sembrare un'occasione unica e irripetibile per giocare con il mezzo video e così imparare a stare dentro a questo sistema così unico e fagocitante.

Ma per me la domanda più importante era un'altra: che senso aveva continuare a insegnare in un momento così drammatico e di confusione? Insegnare "teatro"? Insegnare nel mio specifico "movimento per l'attore / danza"? Insegnare come se nulla fosse? Un pedagogo deve sempre trovare la forza di accompagnare i propri studenti, sia che i momenti siano difficili, sia che i momenti siano facili. Proprio per quel principio di uguaglianza che questo nuovo fenomeno ha comportato, io non me la sono sentita di essere un buon maestro e di dover dire parole di conforto e sostegno. I miei studenti sono adulti, hanno fra 19 e 25 anni, il rapporto è differente da quello di un pedagogo con un target di studenti con età diverse. La relazione verticale si trasforma immediatamente in orizzontale. Ho ammesso la mia fragilità e la mia totale incapacità di aiutarli a trovare una soluzione. La scuola e la direzione si sono organizzate con lezioni online, mentre io ho sospeso il mio insegnamento

cupandosi di semplice ricerca e studio.

Al Piccolo di Milano abbiamo sospeso la scuola per un anno, perché, secondo il direttore e noi docenti, non aveva alcun senso continuare la reale idea di formazione che immaginavamo. Questo non vuol dire abbandonare gli allievi o rinunciare, bensì prendere coscienza del reale e affrontarlo, trasformandolo in progettualità e "amore", che preveda la reale considerazione degli allievi in quanto persone e non numeri. Ci siamo incontrati, abbiamo parlato, ci siamo ascoltati via web, ma non per fare necessariamente teatro, o meglio lo spettacolo, il prodotto. Dopo un serio dialogo con le regioni e, finalmente, grazie alla fiducia dei teatri, siamo riusciti ad aprire, prima a Milano e poi a Torino, con lezioni in presenza, grazie a tamponi e regolamentazioni specifiche e fino a ora non abbiamo mai chiuso: una reale responsabilità, legata al desiderio di stare lì a studiare e non a rappresentare. A stare lì con i propri corpi, modificati dal tempo di mesi di immobilità, con una percezione del proprio spazio all'interno di una stanza. Il mio lavoro è il corpo: di questo posso argomentare. Il resto è soggettività, sono punti di vista, è cultura di un paese che ha una specifica storia del teatro, purtroppo poco conosciuta anche fra i direttori e grandi attori e registi del teatro stesso. Il silenzio l'ho chiesto anche ai miei ex allievi, che ho invitato a studiare il più possibile da soli, affrancandosi dai cosiddetti maestri per cercare una propria nuova dimensione di artisti.

Non si possono a mio avviso fare lezioni di movimento e danza sul web. Si possono fare moltissime altre cose ma non il tipo di lezioni che faccio io: questo è il mio punto di vista; altri professionisti hanno trovato ottime altre strategie. Si può aspettare e nel frattempo inventare programmi per stare con il proprio corpo, che è comunque sempre con noi. Perché la scuola deve esserci sempre e fatta "per forza"? Avevamo bisogno di un'altra scuola. Ora che i tempi sono in parte cambiati, affrontiamo un corpo che è sì dolorante, pieno di cicatrici, che fa fatica a sentirsi grande e ad avere un reale peso e quindi un reale aspetto, ma che ha voglia di esplodere, danzare e vivere. Desidera. Non ci si può toccare e questo è sicuramente un elemento molto doloroso. Pagheremo in futuro qualche conseguenza per questa assenza forzata, senza sapere che cosa accadrà. Tutti ci adattiamo e affrontiamo la realtà e sopravviveremo, se non ci uccide il virus. Io sono tornato in accademia a occuparmi del mio e dell'al-

trui corpo e, prima della creatività, parola abusata, sto cercando semplicemente di ritrovare dove siamo e dove vogliamo andare. Anche nei miei spettacoli, l'ultimo per esempio che siamo riusciti a portare in Biennale teatro, l'esigenza è nata proprio da quello che non potevamo fare. Come resistere e ricordare chi siamo e che cosa vogliamo essere. Chi più di ogni altra cosa ti ricorda chi sei nei tuoi limiti e nelle tue potenzialità, al di là delle tue parole e del tuo vestito: chi sei? Il corpo. Provocatoriamente e anche ironicamente, inviterei tutti quanti, capi e non, a rimanere completamente nudi e a incontrarsi privi di vestiti. Forse così saremmo solo animali impazziti ma ci guarderemmo di più e ci scopriremmo davvero per chi siamo senza eccessive sovrastrutture spesso esclusivamente intellettuali. La cosa più complessa mi sembra sia riuscire a trovare nella politica e nel nostro mondo stesso, interlocutori che abbiano davvero voglia di parlare di cambiamento e quindi forse di rinuncia.

alessio.maria.romano@gmail.com

A. M. Romano è coreografo, e coordinatore didattico alla scuola L. Ronconi del Piccolo Teatro di Milano



e ho chiesto agli allievi una riflessione e uno scambio di email sul presente e su quello che realmente stava accadendo e che forse implicava la sospensione dello studio del teatro di per sé, e il dedicarsi invece a un ascolto e a uno studio personale sulle proprie motivazioni e sui propri desideri, e in primo luogo a un ascolto sul reale e sul presente e su come questo potesse influenzarci. Non ho abbandonato i miei studenti, ho chiesto loro silenzio e riflessione, tramite la scrittura.

Ritengo che la creatività sia anche legata all'arte del non fare nulla. Credo che l'arte non sia necessaria quando necessaria è la sopravvivenza. Credo piuttosto nell'arte dell'ascolto, dello studio, della scoperta da cui può nascere veramente questa maledetta e reale "necessità". Necessario deve anche essere insegnare. Desiderare di essere in classe. Desiderare di imparare dai propri studenti, e questo forse è già arte. In alcune scuole è esploso il bisogno di sfogarsi in creazioni (un po' obbligate), che molti teatri nazionali hanno dovuto mettere in atto per esistere e per dare lavoro. Io credo però che all'interno di una scuola, intesa come luogo sacro, ci debba essere uno spazio sicuro, dove forse si può ancora lavorare, oc-



**NON ABBIAMO UNA STORIA.
NE ABBIAMO TANTE.**

ASCOLTALE SU INTESA SANPAOLO ON AIR

Scopri tutti i podcast di **Intesa Sanpaolo On Air**
su gruppo.intesasanpaolo.com e Spotify, Apple Podcast,
Google Podcast.

gruppo.intesasanpaolo.com

INTESA  SANPAOLO



La poesia e l'usura in Ezra Pound

Outsider, nomade e squattrinato con una visione circolare della storia

di Giuliana Ferreccio

“With Usura hath no man a house of good stone” (“Con usura nessuno ha una solida casa”): il *Canto 45*, uno dei più cantabili, sovente recitato da Pound stesso arrotando la erre alla maniera della poesia anglosassone arcaica e con tono profetico, è l'accusa più sentita ed emozionante che il poeta abbia lanciato contro la “megea usura”, come la definirà Vanni Scheiwiller, piccolo grande editore e amico nei tempi oscuri della sua carriera. Oggi, con fare scanzonato e postmoderno, i giovani studiosi irriverenti si scambiano scherzi telefonici declamando “With Usura”. Pound avrebbe apprezzato questo modo irrispettoso di far rivivere la tradizione della grande poesia, che lui stesso aveva alimentato. Irriverente lo era sempre stato, nei modi e nel fare poetico, come quando, giovanissimo, traducendo Cavalcanti, per “Vanne a Tolosa ballatetta mia” aveva reso la città della donna amata con l'americanissimo “Tolosa city”. Nient'altro che un nomade squattrinato, aveva tuonato il professore, padre di H. D. (Hilda Doolittle), rifiutandogli la mano della figlia, futura poetessa e primo grande amore.

È un nomade per molti aspetti Pound lo era. Partito dagli Stati Uniti con 80 dollari in tasca nel 1909, dopo Venezia, sbarca nella Londra compassata e un po' ribelle d'anteguerra, che subito mette in subbuglio; accolto come un cowboy americano, un outsider sfrontato, senza peli sulla lingua, stimato dal grande Yeats, con attività frenetica non solo pubblica i suoi primi versi, ma diventa lui stesso istigatore di cambiamenti dal vecchio al nuovo ordine. Nel *Canto 80* rammenterà questa e altre partenze altrettanto avventurose, fra cui l'ultima che poteva rivelarsi una condanna a morte. Nel mezzo dei viaggi fra l'America e l'Europa, e il ritorno forzato dall'Italia all'America, sta la vita di un grande poeta geniale e controverso, americano espatriato come tanti connazionali di allora, sulla scia dei grandi ottocenteschi come Lord Byron o Henry James. Londra, Venezia, Parigi, infine Rapallo, dove vivrà a lungo, ma ovunque in esilio per carattere e per scelta anarchica e anticonformista. Nel dicembre del 1910 il carattere umano era cambiato, asserì Virginia Woolf; nel 1909 Matisse, Schönberg, Stravinskij, in Europa, avevano rivoluzionato la pittura e la musica e Pound a Londra contribuì a introdurre nella prudente Inghilterra edoardiana le nuove tendenze rivoluzionarie, ma soprattutto un nuovo modo di vedere la storia, non lineare ma morfologico, che collegava in modo inaspettato culture lontane nello spazio e nel tempo, accostandole per analogia: “tutte le epoche sono contemporanee”.

Una visione circolare della storia che il modernismo letterario e la nascente iconologia condividono e che trova propaggini in tempi recentissimi. Grande inventore di forme poetiche, mentore e impresario (squattrinato) dello sperimentalismo modernista, scopritore instancabile di giovani talenti allora sconosciuti, da James Joyce, a T. S. Eliot alla citata H.D., ribelle, intraprendente, generoso, anticipa molte tendenze letterarie e artistiche contemporanee; forma e influenza giovani poeti, pone le basi di nuove teorie della traduzione. In parallelo alla seconda mostra dei post-impressionisti alle Grafton Galleries (1912), fonda movimenti di avanguardia, l'imagismo (1913) e il vorticism (1914), scopre e divulga la poesia cinese, si fa levatrice, come si definì lui stesso, di *The Waste Land* (1922), tagliando e ritoccando il manoscritto originale al quale Eliot ancora non riusciva a dar forma.

In quale rapporto sta tutto ciò con l'usura, una versione mitica e strampalata di una realtà e di un concetto economico, il capitale finanziario? Dopo la guerra, nella quale erano morti giovani artisti che Pound amava e ammirava, inizia a comparire nella poesia l'“usura”. Secondo C. H. Douglas, economista eccentrico e ideatore della dottrina del Social Credit, che Pound ammirava, la povertà e la guerra erano il risultato della distribuzione ineguale del potere d'acquisto del consumatore. Ciò che ne distorce la distribuzione sarebbe il controllo da parte di banche private, e la loro imposizione di un interesse eccessivo, o usura, per l'uso del credito; di qui il paradosso della povertà in mezzo all'abbondanza. Tuttavia, per

Pound l'usura non è solo una questione economica, ma una corruzione del linguaggio, che il poeta, fabbricatore di linguaggi, custode della vitalità e precisione della lingua, ha il compito di combattere con i propri mezzi: la poesia. È un ruolo civilizzatore quello che Pound attribuisce ora al poeta, ben lontano dall'isolamento dell'esteta, o dal disinteresse di oggi nei confronti della poesia.

Già a metà degli anni venti, il *Canto 18* così recita: “guerre, una guerra dopo l'altra / Iniziate da uomini che non / Sarebbero buoni a costruire un pollaio”. Per Pound

fino a scorgerne i principi, se non la realizzazione, nella politica economica di Mussolini. L'usura diventa a poco a poco l'arcinemico, che Dante concentra in Gerione, il mostro demoniaco dal volto d'uomo associato ai violenti contro l'arte (usurai). Dante, si sa, è il grande ispiratore dei *Cantos* nei quali Pound interpreta le tre cantiche, *Inferno*, *Purgatorio*, *Paradiso*, come stati d'animo, che si alternano, contrastano, amalgamano nella tessitura del poema, intessute dal viaggio odissiacco del poeta dall'inferno della contemporaneità, attraverso il purgatorio della storia umana, per arrivare al paradiso della conoscenza, quello stato paradisiaco, mai permanente e sempre elusivo.

Come è chiaro fin dall'inizio, l'impresa di “scrivere il paradiso” non si compirà mai e *Cantos* rimangono la grande opera aperta del Novecento, difficile, ostica, e affascinante come lo sono *Ulysses*, *The Waste Land* e altri capolavori modernisti. Mentre sull'usura, nelle sue varie forme, Pound scrive interminabili pamphlet-manifesti economici, nei *Cantos* essa compare soltanto in negativo, quasi che solo la prosa fosse il medium adatto alla polemica che, negli anni quaranta, diventa rude, rabbiosa e violenta fino a sconfinare nei deliranti, confusi discorsi a Radio Roma. Tale differenza si può attribuire al metodo compositivo stesso cui Pound gradualmente arriva dopo diversi tentativi di avvio del grande poema, che ora pubblica in decenni successive, definite “stesure” per indicarne la natura provvisoria, elastica, dinamica. A mano a mano, *Cantos* prendono la forma di un collage enciclopedico che spazia dal mondo classico, i trovatori provenzali, il Quattrocento italiano, alle dinastie cinesi arcaiche, la rivoluzione americana, l'Europa prima e durante la prima guerra mondiale. Poema poliglotta e transnazionale, sullo sfondo dell'inglese le sue lingue includono greco, latino, francese, italiano, cinese, tedesco, provenzale.

Il poema interminabile e sconfinato (tutta la poesia che Pound scrive dopo il 1922 confluisce nei *Cantos*), costruito con il metodo della parata e della serialità, è fatto di frammenti giustapposti, citazioni, epoche storiche che si sovrappongono a strati dove non contano le date o i fatti, ma le relazioni che fra essi si stabiliscono. Come lo scultore, il poeta elimina la materia superflua, cioè i passaggi narrativi e logico-discorsivi, come

inessenziali ornamenti verbali che ostruiscono anziché favorire la conoscenza. Pound lo definisce metodo ideogrammatico, nel quale i particolari precisi e concreti (“dettagli luminosi”) che compongono i caratteri pittografici, concorrono autonomamente all'idea generale. Il punto alto dell'opera, *Canti Pisani*, Pound lo scrisse attraverso la memoria e il tono confessionale, senza testi, biblioteche, archivi, affidandosi a ciò che ricordava, nel campo di detenzione a Pisa, dopo l'arresto e prima della probabile condanna a morte per alto tradimento. Passato rivissuto e momento presente, animato dalle voci del campo di prigionia, si fondono in un procedere non lineare, ma pieno di digressioni, diversivi, disordine, con un'intensità emotiva raramente eguagliata. Al collage si alterna la meditazione lirica, poiché il “canto” è anche aria musicale il cui ritmo è dato dal suono della parola orale, a volte di dialetto americano, o straniera: “Le Paradis n'est pas artificiel / but spezzato apparently / it exists only in fragments unexpected excellent sausage, / the smell of mint, for example, / Ladro the night cat” (*C 74*). Col passare degli anni il tema dell'usura si attenua nella poesia, ma continua nella prosa come un'ossessione, finché negli ultimi *Drafts and Fragments* affiorano dubbio e disarmonia in contrasto con un paradiso di armonia naturale: “That I lost my center fighting the world” (*Notes For 117 et Seq*). Gli opposti stanno ora insieme in uno spirito poetico che permette di assumerli in reciproca opposizione: “Many errors, / a little rightness” (*C 116*) e la conclusione riprende in modo piano il tema della guerra: “to be men not destroyers”. Per nostra fortuna è stata sempre la parola poetica a prevalere sull'invettiva.

giuliana.ferreccio@unito.it

G. Ferreccio ha insegnato letteratura inglese all'Università di Torino



l'odiatore delle guerre e poeta faber, cui T. S. Eliot renderà omaggio dedicando *The Waste Land* “al miglior fabbro”, la poesia nuova deve essere *techné*, ispirata al fare artigianale, un sapere nutrito di una tradizione artigianale dimenticata. Tale polemica culturale e politica nasce dalla collaborazione di Pound alla rivista londinese “The New Age” (1907-1922), una pubblicazione del socialismo fabiano di tendenze radicali che influenzò, nei primi anni del secolo, la formazione del modernismo letterario e artistico, aperta alle rivendicazioni femministe di allora. In seguito sostenitrice del socialismo delle ghilde e del credito sociale, offre a Pound una dottrina che giustificasse intellettualmente le ragioni per opporsi a tutte le guerre, che lui cercherà di diffondere e promuovere,

I libri

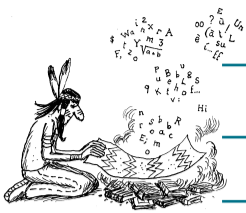
Massimo Bacigalupo, *Ezra Pound, Italy and the Cantos*, pp. 346, € 101,57, Clemson University Press, Clemson SC 2020

The New Ezra Pound Studies, a cura di Mark Byron, pp. 302, € 101,62, Cambridge University Press, Cambridge 2020

The Edinburgh Companion to Ezra Pound and the Arts, a cura di Roxana Preda, Edinburgh University Press, Edinburgh 2019

Andrea Mirabile, *Ezra Pound e l'arte italiana. Fra le Avanguardie e D'Annunzio*, Olschki, Firenze 2018

Giorgio Agamben, *Introduzione a Ezra Pound, Dal naufragio di Europa. Scritti scelti 1909-1965*, Neri Pozza, Vicenza 2016



Mario Isnenghi: l'impegno civile di un intellettuale del Novecento

Scelte e vocazioni di un maestro di storia

di Renato Camurri

Da tempo conosciamo le virtù terapeutiche delle terme: non sapevamo ancora che le immersioni nei fanghi potessero scatenare potenti reazioni in quella parte del nostro cervello deputata alla conservazione e alla rielaborazione della memoria. È quanto, invece, è capitato a Mario Isnenghi, tra i più importanti storici italiani, a seguito di alcuni cicli di terapie in quel di Abano. La prima difficoltà che il lettore del suo ultimo libro (*Vite vissute e no*) si trova ad affrontare è quella legata alla particolare tipologia di questo lavoro che solo apparentemente può essere catalogato nel genere delle autobiografie; genere quest'ultimo quanto mai difficile da definire come ci spiegano gli esperti del settore da sempre divisi al loro interno tra tendenze iper-classificatorie (*à la* Philippe Lejeune) e altre più orientate a valorizzare la varietà e la ricchezza di "una forma capace di mille sorprese" come suggerisce il filosofo Georges Gusdorf. Guardando allo specifico caso viene spontaneo ricollegarsi ad alcune indicazioni di Jean Starobinski (*L'occhio vivente. Studi su Corneille, Racine, Rousseau, Stendhal, Freud*, Einaudi, 1975), il quale sottolinea come nell'autobiografia possiamo trovare sia l'atteggiamento del memorialista che si comporta come un testimone distaccato, sia quello del diarista e sia, infine, la libertà creativa che caratterizza il lavoro del romanziere.

Definizioni che si attagliano molto bene alle *Vite vissute e no* di Mario Isnenghi: in primo luogo perché nel libro si percepisce chiaramente quella stratificazione di stili e di tecniche cui si accennava sopra, in secondo luogo perché il dispiegarsi del racconto proposto, coprendo tutte le stagioni della vita dell'io-narrante, si sviluppa in un continuo intreccio di piani che non riguardano solo le vicende della politica e della cultura locali e nazionali di cui è stato protagonista, il mondo dell'editoria e del giornalismo, il mondo accademico dove il suo magistero ha lasciato un segno profondo, ma anche le vicende personali, private. Il tutto seguendo un canone espositivo che richiama modelli letterari ben conosciuti da Isnenghi (pensiamo, tra gli altri, a Svevo e Nievo,) e che comprende anche una serie di "confessioni" sulle vicende della sua vita di intellettuale e di uomo pubblico. Impossibile ricomporre una mappa completa dei mondi evocati nel racconto: dobbiamo gioco forza procedere per selezione individuando alcuni passaggi cruciali, quelli che hanno determinato la sua formazione e la definizione di un programma di ricerche che hanno segnato la sua carriera di storico.

Il primo dei quali non può non essere dedicato alle geografie familiari, descritte nel secondo capitolo del libro, comprendenti il ramo ligure e quello trentino della famiglia, che lo portano a delineare una sua particolare gerarchia di preferenze in testa alle quali non può che esserci il numero 546 dell'elenco ufficiale dei Mille: Enrico Isnenghi, nato a Rovereto, morto a Bergamo che l'autore elegge a suo lontano parente, senza averne – come scrive – le prove anagrafiche.

Caratteristiche simili assume anche il capitolo dedicato agli anni dell'adolescenza e della prima giovinezza, dove l'autore, all'epoca ragazzino, mette precocemente in mostra forti inclinazioni per la lettura e capacità sopra la media nella scrittura ma che allo stesso tempo non disdegna di divertirsi assieme ai coetanei recitando sempre la parte di Yanez e mai quella di Sandokan. Alla figura del "flemmatico portoghese", fa risalire la sua propensione a trattarsi a "non lasciarsi andare del tutto", e a presentarsi non come un leader ma come "una rispettata e necessaria seconda voce".

Sullo sfondo dei ricordi giovanili si staglia sia la descrizione di un'Italia da poco uscita dalla guerra, ben descritta nei suoi drammi e nelle sue lacerazioni, sia quella del suo interno familiare animato dalla costante presenza di parenti e amici che formano una comunità di "reduci", come vengono definiti, che continuano a guardare con nostalgia al passato politico che si è chiuso nel 1945. Non è un caso che Isnenghi collochi in quel suo microcosmo familiare la prima delle "svolte" che hanno segnato la sua vita: il taglio deciso dai suoi genitori delle bretelle bianche della divisa di figlio della lupa, gettate davanti ai suoi

occhi nello scarico del water di casa. Il secondo "o di qua o di là" viene, invece, collocato dall'autore tra i diciotto e i vent'anni e si collega all'ingresso nel mondo cattolico. L'esperienza nella FUCI significa grandi letture, discussioni, convegni. Isnenghi scala velocemente le gerarchie interne e sembra predestinato a una brillante carriera. Ma da un lato Maritain, Mounier, Simone Weil, Bernanos non bastano più e dall'altro incombe per i fucini il ricatto, formulato senza tanti giri di parole, del voto alla Dc. Siamo nel 1958 e il nostro autore decide che è il momento di guardare oltre, ma in quegli anni non è facile, come scrive, "uscire dal bozzolo", svincolarsi dal mondo cattolico: l'occasione giusta arriva grazie all'incontro con Wladimiro Dorigo, l'"arcangelo ribelle" della Dc veneziana, già in odore di eresia, e all'inserimento nella rivista "Questitalia" da lui diretta, passaggio questo che di fatto prepara la svolta a sinistra che arriva di lì a poco con la decisione di aderire – per esclusione, scrive l'autore – alla Federazione della gioventù socialista.

Mentre questa scelta appare più dettata dall'esigenza



di un nuovo posizionamento che dalla reale volontà di "fare" politica; sarà con l'adesione alla laica e anticlericale Unione goliardica italiana di Padova che il neo-studente universitario entra nella fase decisiva della sua formazione. Dentro quella palestra di formazione di un pezzo importante della futura classe politica italiana, dove iniziano amicizie destinate a durare tutta la vita (è il caso di quella con il "gemello" Silvio Lanaro), Isnenghi arriva a dovere scegliere tra l'impegno politico e l'insegnamento nella scuola: sceglie quest'ultima. E l'impegno politico? Si porta avanti con altri mezzi: la scuola è pensiero "che diventa azione", è – lo scrive l'autore tirando in ballo De Amicis – una missione.

Qui il racconto tocca le tappe principali di questo viaggio, fortemente voluto – che in quegli anni "dà senso alla mia vita", confessa Isnenghi – nel mondo della scuola: dai complicati esordi a Feltre (1961) nel bellunese, ai successivi quattro idilliaci anni trascorsi a Chioggia, in un istituto magistrale, scuola di frontiera in tutti i sensi. Molto belle le pagine dedicate al racconto di quest'espe-

rienza e alla figura del preside ex partigiano comunista, personaggio istrionico, totalmente dedicato alla crescita della scuola che "benedice il mio matrimonio con Sandra", la studentessa conosciuta sui banchi di scuola, divenuta la compagna di una vita e scomparsa nel 2018. E poi la tappa finale che lo porta, fresco vincitore di concorso, al "Marconi" di Padova, un istituto tecnico industriale dove si fermerà per parecchi anni, affiancando al lavoro tra gli aspiranti periti meccanici i primi incarichi all'Università.

Nel frattempo, infatti, qualche "santo in paradiso" si è accorto del giovane brillante intellettuale e decide prima di chiamarlo come "esercitatore" di letteratura e di storia e poi di affidargli un incarico di storia del giornalismo. Da quel momento (siamo nel 1970) scuola, attività culturali e politiche convivono in una sintesi che, così come ci viene raccontata dal protagonista, appare perfetta. Tra un passaggio scolastico e l'altro vi sono una serie di esperienze politiche e culturali importanti per la crescita del giovane professore: la redazione di "Il Progresso Veneto", il giornale della Federazione socialista padovana, le prime riviste e la prima casa editrice (Il Rinoceronte), messa in piedi autotassandosi assieme ad altri amici, dove oltre alla sua prima opera (*L'impegno incivile*, 1964) pubblica un'antologia dei giornali di trincea di Piero Jahier, scovati da Isnenghi alla Biblioteca Marucelliana di Firenze e da lui trascritti a mano. Jahier è il suo "pallino", la sua "scoperta", è la quadratura del cerchio: intellettuali e popolo che convivono magnificamente nelle sue pagine sono il "grande tema" che Isnenghi stava mettendo a fuoco in quegli anni decisivi. E di lì a poco arriva il primo capitolo della sua famosa trilogia dedicata alla Grande guerra: *I vinti di Caporetto* (1967), seguito dal libro dei libri, *Il mito della Grande Guerra da Marinetti a Malaparte* (1970), figlio della tesi di laurea

discussa otto anni prima sotto la guida di Giorgio Pullini e da *Giornali di trincea (1915-1918)*, pubblicato nel 1977.

Si sbaglierebbe a considerare questo passaggio cruciale come un punto di arrivo, perché appare a tutti gli effetti come l'apertura di un grande cantiere di ricerche che lo spingono negli anni a occuparsi molto degli intellettuali dell'Italia fascista e a condividere progetti collettivi come quello che nel 1984 sfociò nella pubblicazione del volume dedicato al Veneto nella *Storia delle regioni* Einaudi. Opera questa diretta da Silvio Lanaro che vide la partecipazione, tra gli altri, di Emilio Franzina, studioso con il quale l'autore successivamente condivise la fondazione della rivista "Venetica" e l'avvio di una collana editoriale dedicata alla storia delle città nelle Venezia.

La chiamata alla cattedra arriva solo nel 1985 e lo porta a Torino dove troverà un ambiente ideale per realizzare dentro l'accademia quello che si potrebbe chiamare il sistema-Isnenghi: ovvero un modello integrato di ricerca, didattica, formazione, attività editoriali, alta divulgazione. Un sistema che riproduce anche a Venezia dove, inaspettatamente ma con grande gioia, si trasferisce nel 1991 in quello che è più di un ritorno in patria: è una "reimmersione nel tempo e nello spazio" e "un ritrovamento di me stesso" che apre un'altra stagione di frenetiche attività (i grandi progetti con i tre volumi laterziani dedicati ai *Luoghi della memoria*, alcuni volumi della *Storia di Venezia* Treccani, i sette volumi usciti da Utet per il progetto intitolato *Gli italiani in guerra*), i nuovi libri (si pensi alla *Storia d'Italia* uscita per Laterza nel 2011), nuove collane editoriali, nuove sfide storiografiche e culturali, nuovi impegni nelle istituzioni, il lavoro di talent scout e di "educatore" che continuano anche dopo il pensionamento, in anni in cui non lesina le sue critiche nei confronti dei mutamenti che hanno profondamente cambiato l'università italiana, restando fedele al suo progetto originario di "fare" storia per difendere la storia.

renato.camurri@univr.it

R. Camurri insegna storia contemporanea all'Università di Verona

I libri

Vite vissute e no. I luoghi della mia memoria, pp. 327, € 24 Il Mulino, Bologna 2020

I vinti di Caporetto nella letteratura di guerra, Marsilio 1967

Il mito della Grande Guerra da Marinetti a Malaparte, Laterza 1970

Giornali di trincea 1915-1918, Einaudi 1977

Intellettuali militanti e intellettuali funzionari. Appunti sulla cultura fascista, Einaudi 1979

Le guerre degli italiani, Parole, immagini, ricordi, 1848-1945, Mondadori 1989

Storia d'Italia. I fatti e le percezioni dal Risorgimento alla società dello spettacolo, Laterza 2011

Ritorni di fiamma. Storie italiane, Feltrinelli 2014

Gennaro Sasso e le intersezioni tra filosofia e storia

Due modi non coincidenti della verità

di Marcello Mustè



Alcuni dei contributi più significativi prodotti da Gennaro Sasso tra il 2005 e il 2018 sono raccolti dall'editore Viella in due volumi – *Storiografia e decadenza* (2012) e *Biografia e storia* (2020) – che offrono, nella successione dei saggi, un quadro d'assieme della recente riflessione dell'illustre filosofo italiano. Questi scritti non esauriscono l'intera ricerca di Sasso, bisognerebbe almeno aggiungervi le migliaia di pagine dedicate negli ultimi anni alla *Commedia* di Dante, il grande “poema dell'apocalisse e della redenzione dell'umanità”, come lo ha definito in una intervista ad Antonio Gnoli (“la Repubblica”, 24 dicembre 2020). I due libri pubblicati da Viella indicano tuttavia il punto di arrivo di un percorso lungo e coerente, che si è incentrato, fin dall'inizio, sull'opera di Niccolò Machiavelli e su diversi aspetti e momenti dell'idealismo italiano, a partire da Benedetto Croce ma anche con studi fondamentali su Gentile, Cantimori, de Martino e altri autori. Un percorso iniziato, intorno al 1948 (con le prime ricerche su Machiavelli), alla scuola di Carlo Antoni e Federico Chabod, ma che ha conosciuto una fase di decisivo approfondimento, se non proprio di svolta, tra il 1987 e il 1988, quando Sasso, pubblicando opere di intenso impegno teoretico, da *Essere e negazione* (Morano, 1987) a *Il logo, la morte* (Bibliopolis, 2010), ha sviluppato una teoria filosofica originale. In decine di libri e centinaia di saggi ha elaborato una critica compiuta della metafisica europea, riconoscendone il carattere essenziale nel concetto di relazione, dapprima considerato in rapporto alla verità (la *aletheia* dell'antico poema di Parmenide) poi, più in generale, come figura del conoscere ordinario e del giudizio logico. Per questa via anche i conti con Croce e con lo storicismo sono stati riaperti, fino a prospettare una critica e un superamento. Volendo usare una formula ormai classica, potremmo dire che l'Anti-Croce di Gramsci – nel senso duplice della assunzione piena di una eredità e di una confutazione dei suoi fondamenti teorici – ha trovato nell'opera di Sasso una espressione peculiare e molto compiuta, anche se diversa dai propositi iniziali di chi inventò quella locuzione.

I due libri recenti su decadenza e biografia mettono alla prova di categorie storiografiche i principi di questa filosofia. Questioni filosofiche di notevole difficoltà emergono nel corpo dei saggi, arrivando a costituirne lo sfondo teorico più caratteristico. Se ne può avere conferma immediata nel denso capitolo su *La storia come “arte” e l'Olocausto* (*Storiografia e decadenza*), dove Sasso discute le posizioni “narrativiste” di Hayden White e le osservazioni che, sullo stesso argomento, erano state proposte da Arnaldo Momigliano e Carlo Ginzburg, cogliendo l'occasione per proporre preziose precisazioni sulla teoria della storia di Croce e Gentile. Il centro della discussione è però nelle pagine in cui, considerando le tesi poststrutturaliste, egli sottolinea che non nella rappresentazione ma nella struttura della conoscenza deve essere indicato il tratto distintivo della storiografia, comune, per questo verso, a tutte le discipline empiriche. Il conoscere storico, infatti, ha un “impianto inevitabilmente dualistico”, che “divide il soggetto dall'oggetto” e che si affida, pertanto, a un concetto empirico di verità, come *adaequatio* di due termini originariamente separati. Di qui il carattere differenziale del sapere filosofico, che “non è assenza di opinione”, così come “l'opinione non è assenza di verità”, ma esposizione del senso della verità e dell'essere: di una verità, quella appunto filosofica, che non ha “relazione” con l'accezione empirica e gnoseologica del termine e che non può venire declinata come “filosofia di una qualsiasi attività”, dell'arte, della storia o anche di se stessa. Come si vede, la critica del concetto di relazione, altrove elaborata, guida il dialogo con le teorie narrativiste, fino all'affermazione di “due modi non coincidenti” della verità, l'uno proprio della filosofia e l'altro delle teorie del conoscere.

L'analisi delle concezioni narrativiste trova uno svolgimento altrettanto impegnativo nella discussione sul negazionismo e sul revisionismo storiografico. Nel capitolo su *Guerra civile e storiografia* (di *Storiografia e decadenza*) torna un altro tema a lungo meditato da Sasso. Al di là del dialogo con alcuni storici (come Eugenio Di Rienzo, a proposito dell'interpretazione di Gioacchino Volpe), e della critica risoluta a ogni forma di negazionismo e revisionismo, emerge il grande problema del destino della nazione moderna, che Sasso aveva enucleato negli studi dedicati, a più riprese, a Chabod, poi in quello del 1995 su Rosario Romeo: nel quale, in una forma particolarmente nitida, aveva mostrato la crisi di quel paradigma, risalente a Croce (ma anche allo stesso Chabod), fondato sulla contrapposizione fra la nazione liberale di Cavour e



quella autoritaria di Bismarck. Nella storiografia di Romeo, tanto nella biografia di Cavour quanto nei due saggi sulla nazione, veniva meno, in maniera emblematica, il modello dualistico che aveva sostenuto l'intera lettura liberale della storia d'Italia. Era un sintomo cospicuo e, diremmo, conclusivo, del declino dell'idea classica di nazione, basata sul binomio inscindibile di nazionalità e libertà, che già Croce – secondo la lettura che Sasso cominciò a proporre nel libro del 1989 sui *Taccuini di lavoro* – aveva consumato di fronte agli eventi drammatici del secondo conflitto mondiale, quando arrivò ad auspicare la sconfitta della patria nel segno del valore più alto e universale della libertà. Proprio questo passaggio di epoca non videro, e non sentirono adeguatamente, autori come Volpe e Gentile, che rimasero perciò chiusi “entro i confini di una nazione, di una patria” che giungeva ormai al suo esaurimento. E di tale insufficienza sembrano non accorgersi gli storici “revisionisti”.

C'è un capitolo, nel libro *Storiografia e decadenza*, che rappresenta uno svolgimento esemplare di quella che, comunemente, è definita storia delle idee. Con le *Riflessioni sulla decadenza* Sasso esplora la vicenda della *Dekadenzidee* in ogni angolo della letteratura, della filosofia e della storiografia, sia antico che moderno, da Tucidide a Martin Heidegger, con un

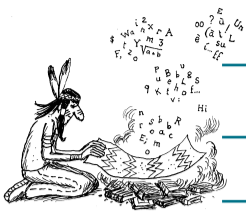
estremo rigore filologico e teoretico. La conclusione di tale vasta indagine è che la decadenza rimane un fatto sostanzialmente orientato da moventi pratici ma privo di una reale giustificazione sul piano teorico. Il centro dell'analisi riguarda, naturalmente, il modello dialettico e soprattutto hegeliano, nel quale è impossibile concepire una vera epoca di decadenza, perché il negativo è sempre incluso nella sfera della positività e, anzi, rappresenta la genesi di una nuova e più alta positività. Questo fu lo scoglio, d'altronde, che incontrò lo stesso Croce, che dedicò a quel concetto una difficile riflessione nella *Storia dell'età barocca* e che meditò ampiamente la stessa questione nelle opere sistematiche, a cominciare dalla *Filosofia della pratica*. È significativo, perciò, che il saggio di Sasso si concluda, ancora una volta, con un richiamo al Machiavelli dei *Discorsi* e delle *Istorie fiorentine*, un vero “pensatore tragico” (a differenza di Hegel o di Marx), il quale non crede che le contraddizioni contengano il principio del loro superamento, che la storia svolga, attraverso le sue crisi ricorrenti e drammatiche, il filo positivo del progresso. In Machiavelli la tragedia rimane tragedia e l'unico valore è la virtù politica, che contrasta la fortuna dei tempi con le proprie forze. È una riflessione, questa sul concetto di decadenza, che illustra la più generale comprensione delle categorie storiografiche che attraversa il pensiero di Sasso.

Molti problemi ora accennati si riaprono nell'opera più recente su *Biografia e storia*, dove, oltre saggi di varia erudizione (su Cato, Thomas Mann, Piero Calamandrei), compare un capitolo specificamente dedicato al tema della biografia e dell'autobiografia come generi storiografici. Anche qui la ricerca acquista un'ampiezza non comune, da Polibio e Plutarco (passando per una digressione manzoniana) fino alle biografie storiche di Romeo e De Felice, Venturi e Werner Kaegi. Ma il cuore teorico della ricerca emerge di fronte alla svalutazione crociana dell'individuo, risolto, come si sa, nell'opera compiuta, e dunque nella pretesa della biografia di cogliere la cosa in sé, il fondo psicologico che l'opera restituisce soltanto nella forma di una neutrale oggettivazione. La biografia sembra perciò materia del romanzo, non della storiografia, e d'altro lato della psicologia, specie di quella freudiana, a cui l'autore dedica importanti osservazioni. Ma le due strade – storia e psicologia – sembrano contrapposte, disposte su sentieri diversi, che difficilmente riescono a incontrarsi in un superiore equilibrio. Un altro carattere generale della storiografia, il suo legame con le forme oggettivate e, al tempo stesso, il suo limite non superabile, che Sasso propone qui in una forma problematica e, direi, aperta alla riflessione, completa così questo esame delle intersezioni tra filosofia e storia.

Nel saggio *Del provincialismo negli studi* (in *Biografia e storia*), Sasso dimostra quanto poco provinciale fu il pensiero di Croce, che elaborò una filosofia “di netta ispirazione europea” e garantì, con il lavoro della “Critica”, una effettiva apertura alla più importante cultura mondiale del suo tempo. E chiarisce il significato del provincialismo negli studi, proprio di chi “non è in grado di leggere quel che, sui temi di suo interesse, si scrive in lingue diverse dalla sua”. Arrivato all'età di 92 anni, dopo una lettera aperta del 2012, ha lasciato la direzione della sua rivista (“La Cultura”) “in segno di protesta contro l'ANVUR”, dichiarando di “chiudere con le riviste”. Come ha sottolineato Ernesto Galli della Loggia (“Corriere della sera”, 4 marzo 2021), si tratta di un fatto grave ed è grave che, fino a oggi, i problemi segnalati da Sasso non abbiano ricevuto la opportuna considerazione e le risposte che meriterebbero.

marcello.muste@uniroma1

M. Mustè insegna filosofia teoretica all'Università La Sapienza di Roma



“Facciamo che eravamo...”: tradurre poesia russa

Indicando il foro del cuore

di Alessandro Niero

Faccio subito chiarezza: parlerò di traduzione poetica (dal russo, per di più). Chi, quindi, non crede alla possibilità che una poesia possa migrare decentemente da una lingua all'altra, può anche fermarsi qui. Chi invece sia anche solo vagamente incuriosito, mi segua in un percorso dove, purtroppo, dovrò fare riferimento (troppo) spesso a me medesimo.

Una precisazione, intanto. Prima di cominciare a tradurre poesia, ne ho scritta e pubblicata in proprio (menzionerei almeno *Residenza fittizia*, Marcos y Marcos, 2019). Non considero ciò, beninteso, una condizione, bensì una sorta di pre-sintonia, potenzialmente fruttifera, con il “lavoro” da fare e un modo per scaltrirsi sul fronte degli strumenti da adottare: come si studia per suonare uno strumento, così si “studia” per scrivere poesie. La fortuna è che non ci sono scuole: “basta” leggere e farsi guidare dalla musica altrui (il che vuole dire anche sapere di metrica: propria e altrui). Inoltre, l'operazione che, idealmente, l'aspirante poeta dovrebbe eseguire, ossia farsi un'idea non banale di ciò che viene prodotto nella lingua di arrivo (se non altro per cercare la propria strada e non diventare subito epigonico o imitativo) e avere coscienza di ciò che è o non è consueto/accetto/proponibile nella lingua di arrivo, è un'operazione utilissima anche per l'aspirante traduttore di poesia: si scrive e si traduce sempre dentro la storia culturale e letteraria del proprio paese, obbedendo (anche inconsapevolmente) a regole non scritte, di cui sarebbe bene avere contezza (anche per rifiutarle, se necessario). Tradurre versi è, insomma, anche una maniera per riprendere il mai interrotto confronto con la propria lingua madre e, magari, scoprire zone inesplorate del proprio idioletto; è un po' come reimparare a parlare: c'è il brivido dell'apprendimento e della scoperta.

Mi piacerebbe definire la traduzione poetica come un fenomeno di “ispirazione indotta” (per chi ancora crede nell'ispirazione), di composizione “per procura” o “su mandato”. Quando posso dire di aver avuto sentimento di ciò?

Se escludo alcune prove “preistoriche” risalenti al 1992, ritengo di aver cominciato a tradurre poesia con qualche cognizione di causa nel 1997, quando una studiosa russa, Valentina Poluchina, mi ha fatto conoscere alcuni poeti russi contemporanei, di cui poi ho fatto alcune versioni apparse sulla rivista “Si Scrive” (1997). All'epoca avevo già tradotto alcuni libri di prosa e l'impulso a tradurre poesia era nato un po' come sfida, un po' per curiosità, un po' come prosecuzione della mia, privata, scrittura “con altri mezzi”.

Tappa fondamentale sulla via di una sempre maggior consapevolezza è stato *Otto poeti russi* (volume monografico della storica rivista bolognese “In forma di parole”, n.2, 2005). Fondamentale nel senso che per otto volte ho dovuto cercare di mettermi in (e sfilarmi da) abiti poetici altrui. Qui ho sperimentato anche approcci diversi ai diversi poeti, sollecitato dal dilemma – non univocamente risolvibile – posto da una tradizione poetica come quella russa, che solo negli ultimi tempi si sta significativamente affrancando da un certo tradizionalismo delle forme (rima e metro *in primis*). La poesia russa, infatti, oltre ad aver sempre intrattenuto un rapporto vero con la dimensione popolare (anche folklorica) della poesia e con i suoi strati non culti, ha di specifico un non tramontato e naturale attaccamento ai presidi formali. Nel caso di *Otto poeti russi*, là dove mi sembrava imprescindibile, ho cercato di restituire, cercando di limitare le forzature, qualcosa (e più di qualcosa) della “struttura” degli originali, impiegando rime (non di rado imperfette) e metri della tradizione italiana. Per tre poeti su otto – non poco! – ho sentito come pressante questa necessità e ho agito di conseguenza. Per gli altri mi sono servito di un sempreverde verso libero.

Da un criterio “antologico” sono passato, in seguito, a uno, per così dire, “monografico” e, tra l'altro,

non per mia scelta. Il volume “*Balcone*” e altre poesie, costituito da poesie del solo Evgenij Rejn (da me curato nel 2006 per Diabasis), mi è stato, infatti, commissionato e il “pacchetto” di testi non era negoziabile. La differenza è stata sensibile perché mi ha costretto a misurarmi con componimenti in cui, talvolta, la professionalità si è mobilitata prima del gusto personale. Ed è un passaggio importante giacché attiva la parte più artigianale del tradurre e lascia intravedere anche la logica per cui non sempre si fanno versioni da ciò che ci è congeniale. È, a suo modo, un esame di maturità e una lezione di umiltà. Oggi come oggi mi avvicinerei forse diversamente a quell'insieme di testi, che per me hanno comunque rappresentato – al di là dei risultati raggiunti – una formidabile palestra tecnica, visto che ho colto l'occasione per usare e riusare i metri italiani più classici e mi sono anche gettato nell'avventura dell'impiego, con qualche sistematicità, del

risko anche a *Diario post mortem* (Kolibris, 2013) di Georgij Ivanov, poeta dell'emigrazione russa (primo Novecento molto inoltrato), la cui splendida “semplicità” mi ha costretto a espungere il più possibile ogni ricercatezza e poeticità molesta.

Mi riferisco, infine, a *Oltre la poesia* di Dmitrij Prigov (Marsilio, 2014), dove ho “cantato” in un coro di traduttori (assieme a Massimo Maurizio, Marco Sabbatini e Mario Caramitti) per dare timbro sfaccettato alla musa bizzarra di questo protagonista del secondo Novecento russo. La mia voce, in questo caso, ha richiesto un uso artificialmente “sporco” dell'italiano, con deliberate ineleganze e artifici volutamente sgraziati, che dovevano rendere la scrittura pseudografo-maniacale del personaggio messo in scena da Prigov nei suoi “testi”. Altro allargamento della prospettiva, quindi.

Non vorrei che da questo sciorinare dati emergesse un atteggiamento di eccessiva disinvoltura nei confronti dell'impresa – che tale è – del tradurre versi. Del resto, l'idea che ciò rappresenti un'operazione impossibile è tanto (seduttivamente) radicale e, magari, vera, quanto inutile. Se la partita è persa fin dall'inizio ma nessun traduttore di poesia ci crede fino in fondo – tanto vale giocarsela comunque con modi altamente sportivi e con un impegno, per così dire, disinteressato all'assoluto, tarato su un fertile relativo (il che non vuol dire giocare al ribasso), ma con un pizzico di *hybris*. Un po' banalmente e imprecisamente, vorrei dire che i testi da creare (e che, alla fin fine, si presenteranno da soli), hanno una loro vita propria nel nostro italiano, il quale deve “funzionare” (pur nelle inevitabili perdite, ancorché “compensate”, almeno in termini informativi, dagli apparati: introduzione, note ai testi, nota del traduttore etc.).

Ma “funzionare” dove? Leggendo testi tradotti (i miei non esclusi), questi continuano ad apparirmi come collocati in una specie di “zona franca” costantemente assediata dalla pressione degli istituti (anche formali) dell'originale e dalle consuetudini della cultura di accoglienza. È una zona “terza”, in cui contemporaneamente si sa di essere qui, nel contesto della lingua italiana, e altrove, ossia là donde si è partiti (un po' come quando da bambini ci servivamo dell'imperfetto ludico “facciamo che eravamo”). Ma si tratta di una zona agibile, praticabile, con una sua specificità e un suo acrobatico *status*. Con Pier Vincenzo Mengaldo, si può dire che le traduzioni poetiche “non ci fanno assistere per nulla a un assorbimento dell'altro nel sé, ma invece alla creazione di un *quid medium*: meglio

(...) un nuovo spazio che in verità non appartiene né all'uno né all'altro”. Uno spazio – vorrei aggiungere – dove le regole di entrambi i territori (cultura di partenza e di arrivo) risultano in parte sospese, creando le premesse per interessanti ibridazioni (rimanderei, per complicare ulteriormente la cosa, al mio *Tradurre poesia russa. Analisi e autoanalisi*, Quodlibet, 2019).

Esiste, insomma, una “poesia di traduzione”. Infine, tradurre poesia è una straordinaria avventura di indagine del testo, un formidabile strumento analitico. Ma mi piace dire questa cosa con una poesia, *Traduttore* (dedicata al più importante traghettatore di poesia italiana in russo, Evgenij Solonovič), dove ho cercato di puntualizzare l'intimità, anche critica, che si viene a creare fra il traduttore e il tradotto, non meno importante di quella che si instaura tra i critici di professione e il loro oggetto di studio: “Costeggiano la via della Poesia / critici in coro. / Raccontano di numeri / civici e non, / tali e talaltri. / A un tratto, poi, gli (al traduttore) indicano il foro / del cuore – a lui già stato / lì insieme a Lei, in Lei, senza di loro”.

alessandro.niero@unibo.it

A. Niero insegna letteratura russa all'Università di Bologna ed è traduttore



tridecasillabo (verso non troppo frequentato dalla nostra tradizione). Ho appreso molto anche quanto a possibilità insospettite del mio italiano in termini di musicalità applicata e di arricchimento della mia sintassi (e ho la segreta speranza che nella mia, individuale, scrittura tutto questo *labor limae* risulti risolto nella dizione e non porti con sé le scorie della gestazione di testi italiani “dipendenti” da testi altrui).

Se – anche grazie ai buoni uffici del compianto Mauro Martini – sono approdato così alla “Bianca” di Einaudi con *Buio diurno* di Sergej Stratanovskij nel 2009 (*Libro del mese* proprio sull’“Indice” 2010, n. 4), credo che ciò sia dovuto anche – mi si passi il *calembour* – al “passaggio del Rejn”. Da allora in avanti le occasioni – cercate e offerte – si sono intensificate e non mette conto elencare quanto fatto (una decina fra volumi e volumetti tra il 2005 e il 2014), se non per indicare alcuni casi particolari che vanno nel senso dell'espansione del territorio da me esplorato.

Mi riferisco ad *Arduo è restituire la bellezza viva* di Afanasij Fet (Ariele, 2012), primo mio serio tentativo di tradurre un poeta del (secondo) Ottocento e sorta di test che mi sono autoimposto per verificare se è vero ciò che diceva Vittorio Sereni scrivendo che “si impara di più da chi non ci assomiglia”. Mi rife-



Un mondo adulterato da filtri Instagram

Cherry - Innocenza perduta di Anthony e Joe Russo

di Matteo Pollone



con Tom Holland e Ciara Bravo, USA 2021

In un *thriller* del 2002, *Panic Room*, David Fincher racconta una storia essenziale, con pochi personaggi, fedele ai principi di unità di luogo, tempo e azione, facendo però ricorso a un uso massiccio di effetti digitali. Se all'epoca il film non fu particolarmente apprezzato, oggi appare chiaro come il regista di Denver avesse capito, prima di molti altri, che l'uso del digitale avrebbe trasformato non solo i *blockbuster*, da sempre caratterizzati da un uso esteso di effetti speciali, ma tutto il cinema.

Quasi vent'anni dopo, *Cherry - Innocenza perduta* dei fratelli Anthony e Joe Russo sembra dimostrare quanto Fincher avesse effettivamente visto giusto. Il film, tratto dal romanzo omonimo di Nico Walker, pubblicato nel 2018 e basato sulle esperienze dell'autore nel corso della guerra in Iraq e la vita di reduce minata dalla tossicodipendenza, è un'opera cruciale per comprendere alcune caratteristiche del cinema americano contemporaneo *mainstream* e il suo rapporto con le tecniche digitali di lavorazione dell'immagine.

Quella dei fratelli Anthony e Joe Russo è una carriera che inizia negli anni novanta, perfettamente inscritta nel panorama *indie* del periodo. Il loro film d'esordio, *Pieces* (1997), completamente autofinanziato, non viene distribuito ma partecipa con buon esito ad alcuni festival. È proprio in occasione di uno di questi, lo Slamdance Film Festival, che Steven Soderbergh propone al duo di lavorare per la sua casa di produzione. Il risultato è *Welcome to Collinwood* (2002), il secondo remake hollywoodiano di *I soliti ignoti* di Mario Monicelli dopo quello di Louis Malle del 1984, *Crackers*. Specializzati nella commedia, i Russo abbandonano presto le ambizioni autoriali riproponendo in televisione il tono *quirky* dei primi film, mettendosi al servizio di varie serie televisive che nei primi anni Duemila ridisegnano i confini della *sitcom* (soprattutto *Arrested Development - Ti presento i miei* di Mitchell Hurwitz, e *Community* di Dan Harmon, per le quali dirigono i *pilot* e molti degli episodi successivi). Gli anni più recenti sono, per i Russo, soprattutto all'insegna della collaborazione con Disney: inizialmente chiamati a dirigere *Captain America: The Winter Soldier* (2014), un film che si distanzia dal tono fantascientifico del tipico prodotto Marvel e risulta più vicino a un *action thriller* o a una *spy story*, vedranno aumentare progressivamente budget e responsabilità fino a essere messi al timone del grande dittico che chiude la Fase Tre del Marvel Cinematic Universe: *Avengers: Infinity War* (2018) e *Avengers: Endgame* (2019).

Nonostante la presenza di Tom Holland, da cinque anni interprete del personaggio di Spider-Man, *Cherry*, prodotto dalla compagnia dei Russo, la AGBO, appare come un nuovo inizio dopo i fasti dei kolossal Marvel. Ma se certamente il film si presenta come un tentativo di battere strade non ancora esplorate all'interno di una carriera contrassegnata da una certa eterogeneità, allo stesso tempo offre l'occasione di capitalizzare una serie di esperienze che riverberano – estremamente riconosci-

bili – nelle due ore e venti dell'opera. Nuova per i Russo è certamente l'intensità del dramma, che affronta una serie di temi – dalla tossicodipendenza alla guerra – molto lontani dall'ironia dei film di supereroi o dal tono leggero delle prime commedie e delle serie tv.

Girato tra la fine del 2019 e l'inizio del 2021, nato per la sala e ospitato da un servizio streaming (lo si può vedere su Apple+) a causa della pandemia di Covid-19, *Cherry* sembra confermare quanto la carriera dei Russo già suggerisce: mai come oggi i prodotti televisivi e quelli cinematografici sono affini e si influenzano vicendevolmente. È infatti la serie HBO *Euphoria*, creata da Sam Levinson nel 2019, il termine di paragone più consono per parlare di *Cherry*: entrambi perseguono un modello di racconto fortemente intensificato, quasi euforico, appunto, che più che sugli effetti dati dalla tossicodipendenza sembra impostarsi su quelli di un disturbo da deficit di attenzione. L'iperattività formale e narrativa di *Cherry* ha però il grosso limite di risultare presto eccessivamente manierata, anche in virtù della reiterazione di formule non certo nuove.

Riconoscibile è infatti in *Cherry* il ricorso a una serie di pratiche tipiche del cinema indipendente americano fin dagli anni novanta, canonizzate poi nel linguaggio delle *comedy* televisive e in un secondo tempo anche dai prodotti *drama*. L'interpellazione diretta dello spettatore, non sfruttata per introdurre una scena bensì per commentarla nel corso del suo svolgersi (come accade in *House of Cards*, per intenderci), l'inserimento di brevi flashback che condensano in pochissime (talvolta una sola) inquadrature fatti del passato riguardanti il protagonista o i comprimari, l'andamento non lineare del racconto, scomposto secondo un principio di visualizzazione di quello che è a tutti gli effetti un racconto orale, aderendo a una narrazione in prima persona che spesso divaga e alterna riflessioni astratte a una ricostruzione frammentaria degli eventi, e infine la scelta di protagonisti che incarnano il disagio di una generazione spaesata, introversa, poco incline ad adattarsi al mondo circostante sono tutte cose che i Russo sembrano riesumare dall'*humus indie* in cui si sono formati. Non mancano, anche in *Cherry*, i tocchi surreali e le schegge ironiche pur all'interno di una storia intrisa di disperazione e sofferenza: il tentativo di suicidio di un commilitone, la fuga dalla banca del compagno di rapina prima ancora di cominciare a intascare il denaro, i tentativi di aprire una cassaforte e molti altri istanti del genere ci ricordano che i Russo vengono dalla commedia, e contribuiscono a fare di *Cherry* un film difficile da incasellare. Contemporanea, quest'opera lo è proprio per il rifiuto programmatico di una tonalità uniforme, che passa anche per l'alternanza di momenti di crudo realismo (nulla – dagli effetti delle droghe a quelli delle esplosioni in Iraq – viene risparmiato allo spettatore) ad altri in cui l'atmosfera del film sembra farsi onirica, deformata. Proprio quest'ultimo aspetto è forse il più indicativo dei tratti che fanno di

Cherry un'opera figlia del nostro tempo.

L'approccio alla realtà, intesa sia nel rispetto delle sue coordinate spaziotemporali che nella volontà di riprodurre ambienti e luoghi reali, in *Cherry* diviene problematico. Tutto è infatti così alterato da risultare quasi allucinato, talvolta traballante e livido come in un film *mumblecore*, altre volte squillante e zuccheroso come un cartone animato. Questa pratica ossessiva di contraffazione, debito palese dell'esperienza Marvel, riguarda anche il tempo: *Cherry* alterna costantemente accelerazioni violentissime a *ralenti* estenuanti, spesso servendosi di scelte musicali antitetiche (da Van Morrison a Verdi e Puccini, passando per i Trammps e i Grand Funk Railroad). Il rischio, però, è che questo continuo cambio di ritmo e look, perfetto per un tempo in cui le immagini sono più che mai sparpagliate (e fruite sparpagliatamente) su diversi schermi, *devices* e piattaforme, finisca per rappresentare solo un eccesso di didascalismo, come dimostrano i colori che si fanno accesi quando i protagonisti si innamorano e freddi quando il loro unico legame sembra essere la dipendenza. Senza contare che a questo procedimento stordente di manipolazione digitale dell'immagine non si sottrae nemmeno il formato del film, che passa da un *aspect ratio* di 2.39:1 (il rapporto tra larghezza e altezza dell'immagine oggi più diffuso) a un 1.50:1 nelle scene dell'addestramento che, oltre a citare esplicitamente il Kubrick di *Full Metal Jacket* (1989) vorrebbero mostrare quanto il percorso di preparazione alla guerra sia opprimente.

La cosa non sorprende, *Cherry* è infatti un film citazionista che sembra costruito quasi esclusivamente da pezzi di altri film, da *Drugstore Cowboy* (1989) a *Jarhead* (2005), diretti rispettivamente da due numi tutelari del cinema *indie* come Gus Van Sant e Sam Mendes (è impossibile non notare come le inquadrature aeree dei sobborghi di Cleveland all'inizio del film sembrino rimandare a quelle di *American Beauty*, 1999, girato però a Sacramento). Proprio in virtù di questa sostanziale natura derivativa, il messaggio politico risulta piuttosto annacquato, e relegato quasi esclusivamente ai nomi che i Russo danno alle banche che il protagonista visita nella seconda parte del film: Bank Fucks America, Shitty Bank, ecc.

Siamo, insomma, dalle parti di una versione drammatica di *La La Land*, che nel 2016 sembrava saltare da un numero musicale all'altro come in una specie di enorme playlist di YouTube. Qui la sensazione di *déjà-vu* è del tutto simile, ma forse YouTube è un termine di paragone già datato: guardando *Cherry* è come se lo spettatore si trovasse di fronte un mondo costantemente adulterato da un ricorso continuo ai filtri Instagram.

matteo.pollone@unito.it



CITTÀ DI CHIVASSO

STAGIONE LETTERARIA CITTÀ DI CHIVASSO 2020-2021



LETTERATURA E ARTE: RISORSE CONTRO L'ISOLAMENTO AL TEMPO DEL COVID-19



© Riccardo Guasco

INCONTRI, MOSTRE, LABORATORI, DAL VIVO E IN STREAMING.
SCOPRITE IL PROGRAMMA SU WWW.LUOGHIDELLEPAROLE.IT

Il continuo cambiamento della situazione sanitaria può comportare variazioni di date,
vi chiediamo di controllare il calendario online.

Libro del mese

Un oceano poetico
di vertiginosa bellezza

di Gilda Tentorio

Nikos Kazantzakis

ODISSEA

ed. orig. 1938, trad. dal greco
di Nicola Crocetti,
pp. 832, € 35, Crocetti, Milano 2020

Ulisse, archetipo dell'immaginario occidentale, ha attraversato le acque tempestose del XX secolo e ha espresso le inquietudini dell'uomo contemporaneo in capolavori assoluti, da Joyce a Walcott. Ma quando a confrontarsi con il mito antico è un autore greco, si tratta di un'operazione culturale con un forte investimento sul sé, una riflessione sulle proprie radici, sul privilegio e il peso dell'eredità. Per il cretese Nikos Kazantzakis (1883-1957), intellettuale eclettico e sperimentatore, l'impegno diventa missione: tredici anni di lavoro (dal 1925 al 1938) portano a un'opera immensa, in ventiquattro Canti, sotto il segno magico e sacrale del numero tre, cioè 33.333 versi! Questo epos monumentale e modernissimo è l'*Odisea*, da pochi mesi fruibile nella traduzione italiana di Nicola Crocetti, già arrivata alla terza ristampa.

Kazantzakis stesso ha spiegato la genesi del suo capolavoro nell'autobiografia romanizzata *Rapporto al Greco* (1961; Crocetti, 2015). Ulisse

non si fa scegliere, è lui stesso a scegliere di tornare in vita, per indicare una via all'umanità. E infatti, mentre all'orizzonte si profilano i tempi bui dei totalitarismi (la "costellazione dell'angoscia"), Kazantzakis comincia a "sentire" la presenza di un'ombra gigantesca: risata fragorosa, mente acuta e insaziabile, è così che si manifesta beffardo e mercuriale l'antenato di Itaca. Occorre quindi cercare di fermarlo sul foglio, dargli una nuova voce in un poema che possa parlare alla Grecia e al mondo. Alla ricerca di una forma possibile, Kazantzakis trova il decaeptasillabo, un verso lungo "come il respiro del mare cretese", e con amore incontenibile per la lingua greca, lotta per "salvare" migliaia di termini della voce del popolo che sono a rischio di estinzione. Il progetto è ambizioso: riscoprire le iridescenze della lingua e i semi della tradizione, e al tempo stesso riversare i palpiti e le lacerazioni dell'epoca contemporanea. Il suo Ulisse pertanto è profondamente greco ma anche universale, compie un viaggio di esplorazione geografica e metafisica, attanagliato da dubbi esistenziali e speranze, aspirazioni e cadute.

A chi paragonare questo Ulisse? Nella sua brama irrequieta di misurarsi con il mondo e con Dio, somiglia a quegli animali che nell'ideale

bestiario dell'autore, sono capaci di valicare il proprio limite per creare un'alterità possibile e preziosa: il baco da seta, il bruco che si trasforma in farfalla, il pesce-rondine che osa il salto mortale nel tentativo di superare la propria natura e spiccare il volo. Allo stesso modo, Ulisse si spinge sempre oltre, insaziabile. Infatti Kazantzakis immagina l'eroe, tornato nella sua piccola Itaca, che non resiste nell'asfittica realtà isolana e domestica, e con una scalinata compagna di simpatici avventurieri parte per un secondo viaggio. Dapprima sembra ricalcare le orme dell'antico: come Telemaco in Omero, così anche Ulisse va a Sparta presso l'amico Menelao che però non vuole seguirlo e lo accompagna invece Elena, cioè la bellezza. Poi, quasi in un viaggio a ritroso verso le origini, fa tappa a Creta, dimora di una civiltà arcaica e in decadenza, che contribuisce a distruggere. Si reca quindi in Egitto, dominato da faraoni indolenti, e lotta contro le ingiustizie sociali, aiutando gli schiavi in rivolta. Per una decina di Canti (dal IX al XX) l'*Odisea* ha un'anima africana: Kazantzakis ha studiato saggi di etnologia e antropologia, è affascinato dal continente nero e considera l'Egitto matrice e simbolo della condizione umana, stretto fra le sabbie della morte (il deserto della vita moderna) e l'acqua della vita (le potenzialità del futuro), il principio femminile della terra e la virilità fecondatrice del Nilo. Mentre Ulisse, instancabile, riprende il suo viaggio e si dirige verso Sud alla ricerca delle mitiche fonti del Nilo, gli orizzonti spaziali e temporali si fanno sempre più rarefatti: attraversa il deserto, costruisce una città ideale che sarà distrutta da cataclismi. Si ritira allora in solitudine e sperimenta la medi-

tazione ascetica, acquisisce il "terzo occhio" della conoscenza, incontra personaggi straordinari (Buddha, Cristo, Don Chisciotte). Infine, arrivato ai limiti meridionali del continente, va incontro alla morte in una nave-bara, fra i ghiacci dell'Antartide.

Gli studiosi hanno voluto riconoscere in questo itinerario le tracce dei tre stadi della vita secondo Kierkegaard: nei primi canti Ulisse abita il mondo in modo sensuale ed estetico; in Egitto mostra una vocazione etica; infine si allontana dall'umanità, in un'attitudine metafisica che gli permetterà di guardare con serenità l'abisso, senza speranza e senza paura, raggiungendo la libertà assoluta ("benvenuto fiato gelido della feroce libertà"). Tuttavia i modelli filosofici si sovrappongono in un ricco sincretismo di suggestioni: Ulisse ha i tratti del Superuomo di Nietzsche ma anche del Buddha, sperimenta la lotta di classe (Marx), l'utopia di una nuova civiltà (Platone), la fluidità e la dissoluzione del tempo (Bergson). Egli è corpo che gode e soffre, mente che plasma e sogna, lotta per superare se stessa e rifiuta aridi astrattismi, perché il dovere dell'uomo non è scoprire Dio "nei piani alti e oziosi del cervello", ma farlo scendere sulla terra.

Se questo è in parte il tracciato del pensiero di Kazantzakis, ciò che stupisce nell'*Odisea* è la vertiginosa bellezza dell'ordito poetico, sempre vigile e cangiante. Le parole si tendono, sbocciano i cromatismi, si rivelano inedite personificazioni, grappoli di similitudini, metafore e sinestisie. Leggere questo capolavoro significa abbandonarsi a una immediatezza poetica travolgente e immersiva. Gli accostamenti di immagini, mentre sembrano evocare il mondo, dicono

altrimenti la realtà: le stelle sono spine impigliate nei capelli della notte e le tenebre vino speziato che inebria; il sole "sgocchia sulla terra come fico mielato" o "guerriero iracondo, si avventa a sfracellare il cielo"; la vita è "un ricamo rosso sulla veste della notte" e la morte porta un tagete all'orecchio. L'occhio poetico si sofferma sul dettaglio (le venature di un gioiello, le modulazioni di una voce, il tremito di una crisalide che si dischiude), come pure su scene collettive (giochi atletici, riti, feste e banchetti). Pittore di paesaggi, Kazantzakis dipinge la placida campagna, l'immensità del Nilo, la feroce aridità del deserto e il gelo del Polo Sud.

La traduzione di Crocetti, misurata e lucida, ha il pregio di fluire senza pesantezze o barocchismi. Fra le perle di bellezza, notevoli sono i grandiosi squarci lirici dei canti finali, che non potevano se non terminare nel mare: i flutti si placano in una distesa di madreperla e Ulisse, esploratore solitario, va alla deriva fra squali ed enormi banchi di pesci, assiste al fulgore dell'aurora australe, scala un iceberg. Ma l'ora fatale si avvicina e quando prende congedo dalla vita, una prodigiosa processione di ombre (i compagni, le donne amate, perfino l'amato cane Argo) si affolla intorno alla sua barca-feretro per l'addio. Gli attimi estremi si dilatano e ogni coordinata si dissolve: la mente diventa un universo sconfinato dove rifluiscono le gioie del mondo, e mentre le forze fisiche lo abbandonano, Ulisse si erge sulla prua e grida: "Avanti, amici, soffia propizia la brezza della Morte!"

gilda.tentorio@unimi.it

G. Tentorio insegna letteratura neogreca
all'Università Statale di Milano

Continuiamo la marcia, e le sirene viaggino insieme a noi

di Filippomaria Pontani

"Non spero niente. Non temo niente. Sono libero". Così l'epigrafe sulla tomba di Nikos Kazantzakis, collocata non in un cimitero (glielo negò la chiesa ortodossa, che l'aveva mandato a processo nel 1928 per l'*Ascetico* e minacciato di scomunica 27 anni dopo per *Ultima tentazione*) ma sul bastione Martinengo delle mura della città di Iraklion, dove era nato nel 1883. Alla nascita di Nikos Creta era ancora in mano turca: suo padre militò nel movimento indipendentista del 1897, e sessant'anni dopo, nel *Rapporto al Greco*, lui stesso mostrerà l'importanza, quasi eraclitea, di questa idea di conflitto perpetuo: "Senza posa lottavano dentro di me Creta e Turchia, Bene e Male, Luce e Tenebre". Abolire la speranza, la soddisfazione, la paura; non crogiolarsi in un simulacro di libertà, ma lottare costantemente per essa; sfuggire allo sguardo razionale, "greco", che pensa di controllare il caos, ma anche a quello buddhista, "orientale", in cui l'ego si dissolve nell'abbandono e nella passività. L'idea di un nuovo sistema di pensiero (che poi si tradurrà nel famoso "sguardo cretese") allignò in Kazantzakis durante i suoi studi di legge e filosofia prima ad Atene e poi a Parigi, dove seguì le lezioni di Henri Bergson, destinate a influenzarlo in

modo duraturo: non a caso diventò il principale traduttore greco delle sue opere, e di quelle di Friedrich Nietzsche, sul cui pensiero giuridico si laureò nel 1909.

Dopo una breve esperienza come direttore generale del ministero degli Affari sociali, durante la quale organizzò il trasferimento dei greci esuli dal Ponto e dal Caucaso in seguito alla rivoluzione del 1917, Kazantzakis lavorò soprattutto come traduttore - da greco antico, italiano, spagnolo, tedesco, francese -, collaboratore di vocabolari ed enciclopedie, e prestigioso corrispondente di giornali. Se infatti fece base a Egina negli anni difficili tra il 1933 e il 1944, e poi a partire dal 1946 ad Antibes, la sua fu una vita di viaggi incessanti, tra i quali alcuni destinati a segnalarlo profondamente: nel pellegrinaggio del 1914 al Monte Athos, iniziò a maturare il distacco dalla fredda razionalità "occidentale", anche se in direzione di un'ascesi nuova e diversa da quella monastica; il periglioso itinerario nella neonata Unione Sovietica del 1925 bastò a deludere le alte aspettative di palingenesi che aveva riposto nel comunismo di Lenin (una delle figure chiave - a suo avviso - dell'"evoluzione creatrice" dell'umanità), e a frustrare l'ansia di vedere inverata quella "linea rossa" capace

di liberare non l'uomo ma le sue energie latenti; fondamentali poi i lunghi periodi trascorsi in Francia tra Parigi e la villa di Antibes e le visite in Cina e Giappone (l'ultima, nel 1957, gli fu fatale, in quanto vi contrasse un'infezione che minò il suo fisico già piegato dalla leucemia). Kazantzakis lasciò una produzione sterminata: saggi, articoli di giornale, diari di viaggio, epistolari, versi (oltre alla monumentale *Odisea*, le *Terzine* e soprattutto alcune fondamentali traduzioni come quelle dei poemi omerici o della *Commedia* dantesca); ma i generi che frequentò con più costanza furono il teatro e la narrativa. In entrambi mise quasi sempre al centro degli eroi titanici, attorno alle cui vicende, contraddizioni, idee e miserie, ruota tutta l'azione: sono - scelti con metodo e cura quasi certosina - tutti i personaggi che secondo l'autore hanno compiuto e fatto compiere all'umanità singoli tratti di strada, dando forti colpi di reni verso l'alto: non i Faust, gli Amleto o i Don Chisciotte, eroi del dubbio e della conoscenza, della biblioteca o del salotto, ma quelli che hanno aperto una strada nuova nella coscienza dell'uomo. Se nelle *pièces* teatrali, oggi per lo più dimenticate, troneggiano il mitico Prometeo o l'imperatore bizantino Nice-

foro Foca, e poi Buddha, Cristoforo Colombo, e financo il patriota ottocentesco Ioánnis Kapodistrias, ben più rappresentativi e influenti si sono rivelati nella coscienza letteraria europea i romanzi: a *Vita e opere di Alexis Zorbàs*, 1946 (quasi un'agiografia di un "benefattore" della vita umana che egli pone sullo stesso piano di Omero, Bergson e Nietzsche, e che diventa simbolo di vitalità e resilienza: *Zorba il greco*, Crocetti, 2011) ha ovviamente giovato la fortunatissima riduzione cinematografica con Anthony Quinn (1964); da *Ultima tentazione* 1955, (che, al di là degli scandali, è un'indagine approfondita sul tormento umano e divino del Salvatore, ma anche sul significato profondo del suo messaggio più "radicale", immaginando un Cristo vissuto più a lungo: Crocetti, 2018) fu tratto il controverso film di Martin Scorsese (1988). Un po' più defilati, ma non meno significativi nella genealogia ideale di Kazantzakis, sono tre volumi centrali - e significativamente relativi a epoche molto diverse - come *Il poverello di Dio* 1956, (una visione potente e quasi "integralista" della spiritualità di Francesco d'Assisi: Crocetti, 2013), *Cristo di nuovo in Croce*, 1954 (un'altra epopea spirituale in cui il protagonista, Manoliòs, si trova nel mezzo del problema dell'accoglienza dei profughi greci in Anatolia: Castelvichi, 2011), e soprattutto il *Rapporto al Greco*, un'autobiografia romanizzata in cui la figura dell'antico pittore

conterraneo diventa un precursore dell'autore nella ricerca di Dio e della verità, assurgendo a emblema di chi considera il corpo dell'uomo un ostacolo ma nel contempo l'unico mezzo per l'anima di manifestarsi. Ma il precoce manifesto del suo pensiero Kazantzakis lo lasciò in un libretto intitolato *Ascetico o Salvatore Dei*, 1927 (scritto a Berlino nel 1923): una sorta di breviario prescrittivo in cui si delinea un Dio immanente nel mondo e nella vita, perennemente in pericolo, soffio invisibile non onnipotente né onnisciente; e si inneggia all'azione con cui l'uomo deve trasformare la materia in spirito, e resistere alla forza della natura che grava verso il basso. È nell'*Ascetico* che si definisce e si precisa lo slancio diretto verso l'alto, a cogliere l'*élan vital* delle cose rompendo il determinismo del mondo esteriore e guardando sempre non alla meta ma all'itinerario, all'evoluzione creatrice, alla vita come "spazio luminoso" tra due abissi oscuri: "Non ci facciamo legare dalla paura all'albero di una grande idea; né abbandoniamo la nave o ci perdiamo ascoltando, baciando le Sirene. Ma continuiamo la nostra marcia, afferriamo e gettiamo le Sirene nella nostra nave così che viaggino anch'esse insieme a noi. Questa è, compagni, la nostra nuova Ascetico!"

f.pontani@unive.it

F. Pontani insegna filologia classica
all'Università di Venezia

Fra impegno e correzioni

Intervista a Carlo Greppi di Giuseppe Sergi

La serie (da lei curata) "Fact Checking: la Storia alla prova dei fatti" dei "Robinson" di Laterza ha un rapporto con il sito www.lastoriatutta.org? Mi pare che i primi libri pubblicati (di Eric Gobetti, Chiara Colombini e il suo) rispondano a urgenze del presente, ma si ispirino alla medesima esigenza di "svelamento" più generale avvertita dal gruppo promotore del sito, le cui caratteristiche sarebbe utile presentare ai lettori.

Il legame è indubbio, e non solo per convergenze facilmente riscontrabili (io sono tra i fondatori e nella redazione, Gobetti e Colombini parte nella "ciurma", il futuro ci riserva altre contaminazioni virtuose). Credo ci sia un diffuso bisogno, anche generazionale – entrambi i progetti sono in larga misura partecipati da nati tra gli anni settanta e gli ottanta – di ribattere all'uso pubblico della storia ad alto tasso ideologico che inquina il dibattito. La storia è sempre selezione, ma il nostro tempo è affollato, complice la mediasfera, di falsità e di "tesi" costruite su frammenti estrapolati dal contesto. L'idea di fondo che muove le due esperienze collettive è di rivendicare l'importanza della funzione di un sapere documentato contrastando presunte "controverità" agitate come clave per finalità per lo più identitarie. Con l'ambizione di oltrepassare la cerchia degli addetti ai lavori cerchiamo di restituire il lavoro incessante della storiografia: lo studio dell'essere umano nel tempo è *in primis* educazione alla complessità.

Può definire rapidamente le tre categorie di ricorso al passato che intendete combattere, e che possono essere corrette dalla "prova dei fatti"? Mi riferisco a rimozioni, distorsioni e stereotipi. È una distinzione che in sede metodologica è stata poco precisata per la storia meno vicina a noi, ma che sembra particolarmente importante per la storia contemporanea.

Quella della "rimozione", ed è paradossale solo in apparenza, è una categoria che si addice soprattutto al passato recente: le ombre presenti nella storia di ogni civiltà si fanno più cupe quando riguardano la storia contemporanea, e i suoi tratti scomodi e ingombranti vanno illuminati. Un esempio? Il passato coloniale ben noto agli storici, dal discorso *mainstream* costantemente rimosso. O edulcorato. Focalizzandoci sulle "distorsioni" vogliamo stigmatizzare le deliberate manipolazioni dell'uso politico del passato (menzogne diventate "verità" nel senso comune). Gli "stereotipi", infine, frutto di condizionamenti e automatismi, hanno un tratto di involontarietà: chi lo sa meglio dei medievisti che da quando ho memoria si lamentano del persistere della "piramide feudale" nella manualistica e nel senso comune? Riteniamo inoltre che si debba anche lavorare alla *pars construens*: abbiamo una sezione "Incrocio" – dove la storia incontra altri saperi – e un'altra con l'obiettivo di aprire nuovi "Scorci", di portare attenzione su segmenti del passato poco noti e generalmente lontani dai riflettori.

Sull'"Indice" di marzo si è de-

nunciato l'incombere sociale di una storia ("che non è storia, ma è presente") più o meno consapevolmente propagandistica: penso alle celebrazioni e alle ricorrenze, piegate pressoché sempre – nell'informazione per il largo pubblico – a sensibilità del presente. Questa non-storia è ancora più egemone quando si tratta di Novecento, e quindi con richiami a vicende meno lontane?

Non bisogna deformato con anacronismi, ma il passato è un oggetto culturale continuamente ricostruito nel presente: la storia, come dimostrano le continue reinvenzioni della tradizione, orienta valori e azioni. È diverso se a farlo sono professionisti o se deriva da istanze istituzionali o di specifiche comunità. L'istituzione di "leggi memoriali" e le celebrazioni e le ricorrenze che hanno acquisito centralità negli ultimi vent'anni possono scavare un fossato di incomprensione tra la comunità degli storici e i detentori dei megafoni del discorso pubblico. Da tempo gli storici implorano "più storia, meno memoria", investendo almeno due "memorie", non di rado compenetrante: quella pubblica, che vive anche di conflitti, e quella individuale, ampiamente usata nell'"era del testimone" con effetti virtuosi e viziosi. Questa può produrre distorsioni prospettiche, che precludono la possibilità di accesso a una conoscenza ponderata. Penso che tra le ragioni fisiologiche del dilagare della "non-storia" ci sia la prossimità cronologica: d'altra parte il Novecento riguarda i nostri antenati più vicini, persino noi stessi. Quante volte sentiamo l'espressione spiazzante "Io c'ero!"?

A proposito della sua ultima osservazione: introducendo il suo *L'antifascismo non serve più a niente* (2020), scrive dell'attuale venimento di "una memoria familiare del ventennio e dei 'venti mesi' alla quale aggrapparsi" e conclude con un'affermazione forte: "Che non è necessariamente un male". C'è una connessione con gli inviti di Marc Bloch (*La guerra e le false notizie*, cfr. Donzelli, 2004) a diffidare delle testimonianze, spesso portatrici di distorsioni emotive? Se connessione c'è, è anche un invito a diluire la funzione principe che per anni i testimoni hanno avuto nella storia della Resistenza?

La correlazione c'è, certo. Faccio mie le parole di tre fra i più insostituibili pensatori (e partigiani) del Novecento: lo stesso Bloch che scriveva che la memoria "è solita fare del passato una cernita spesso poco giudiziosa" ma anche Jorge Semprún – che parlava di "qualche isolotto di tempo ritrovato" dentro "un oceano di oblio involontario ma tenace" – e Primo Levi: "La memoria umana è uno strumento meraviglioso ma fallace. (...) Lo sanno bene i magistrati: non avviene quasi mai che due testimoni oculari dello stesso fatto lo descrivano allo stesso modo e con le stesse parole, anche se il fatto è recente, e se nessuno dei due ha un interesse personale a deformato". La memoria – compresa quella di ex partigiani – è una fonte, e come tale va trattata: ogni fonte esprime innanzitutto se stessa e (ce lo ricorda Carlo Ginzburg) ha "un rapporto altamente problematico con la realtà". La memoria tuttavia è spesso capace di suscitare immagini vivide, e questo permette a chi produce storia di attingere a preziose tracce di vissuto.

Nei primi anni Duemila nella "European Review of Social Psychology" si è dimostrato che le

conoscenze non pervenute alla stereotipizzazione sono prive di forza. Quindi gli stereotipi si potrebbero combattere solo costruendo "controstereotipi": sono tali, e di un certo successo, quelli a cui si richiamano polemicamente i titoli dei vostri libri? C'è la possibilità che i "fatti" riescano a equilibrare la conoscenza del passato recente, aggirando i pregiudizi ideologici?

Questa operazione è, come ogni prodotto culturale, figlia del suo tempo. Penso che oggi ci sia una seria emergenza nei confronti dell'approccio al sapere e che vada arginata: esistono le interpretazioni e le opinioni, legittime purché siano ancorate ai fatti. È nostra responsabilità – di autori, curatore ed editore – riuscire a fotografare gli stereotipi persistenti che si agglomerano intorno a frasi come quelle che danno i titoli ai libri e che scandiscono la loro struttura interna (senza dare insperata visibilità a narrazioni tossiche marginali), per poi riportarle alle acquisizioni della ricerca. Mi pare di aver colto due effetti. Il primo – più pavloviano – è il depotenziamento discorsivo di quegli stessi grumi argomentativi: "Il re è nudo", e d'ora innanzi non sarà facile insorgere con "E allora le foibe?"; "Anche i partigiani però..."; "Prima gli italiani!..." Il secondo è l'aver fornito dei "manuali di autodifesa" a chi percepiva la manipolazione diffusa della storia ma non aveva strumenti per ribattere. I primi destinatari della serie sono coloro che chiedono antidoti; l'ambizione esplicita è quella di arrivare a mettere punti fermi da cui far ripartire la discussione, contaminando la "memoria grigia" del paese. Se ci renderemo conto di aver prodotto un'eterogeneità dei fini saremo pronti a tornare sui nostri passi o a dare spazio alle generazioni che verranno a correggerci. E continuare, con onestà intellettuale, la "revisione". Nella

storiografia e nel discorso pubblico.

Usciamo da una dimensione solo contemporaneistica. Per sostenere con forza il "fact checking" è indispensabile che gli studiosi abbiano comprovate competenze specifiche sui periodi e sui problemi trattati. La "public history", costituita in disciplina, non rischia l'assenza di quelle garanzie, inseguendo il sogno di uno storico in grado di muoversi in modo aggiornato sulla diacronia?

È fondamentale che le competenze vadano comprovate, e stiamo assistendo a un vasto dibattito sul perimetro della "public history": se è centrale la partecipazione delle comunità alla costruzione discorsiva del passato secondo i propugnatori di questa disciplina, in Italia la si sovrappone spesso alla "storia pubblica". Il nostro lavoro rientra più in questa seconda definizione, pur non escludendo pratiche della prima, e soprattutto implica un costante "gioco di squadra" per permettere un accesso a una conoscenza diffusa, di fatto irraggiungibile per il singolo, di diversi nuclei tematici e periodi specifici. La sua domanda mi permette inoltre un'osservazione "partigiana", che sposta il baricentro su un asse polemico che di tanto in tanto fa capolino in altre sedi: l'università è l'unico "luogo" che può certificare il sapere storico? Penso – e non sono naturalmente l'unico – che non sia così: limitandomi a Gobetti e Colombini, prima citati, si tratta di persone che non hanno una posizione accademica, come peraltro anche chi firmerà i prossimi volumi, ma una competenza riconosciuta dalla comunità scientifica. Gobetti ha all'attivo due dottorati e numerose monografie, e da vent'anni scrive di Jugoslavia dominando, peraltro, il serbo-croato (cosa paradossalmente rara tra gli studiosi di quell'area); Colombini nello stesso periodo si è accreditata nella rete coordinata dall'Istituto nazionale Ferruccio Parri come una delle più solide conoscitrici della vicenda resistenziale. Quella di coinvolgere soprattutto storici e storiche "laterali" rispetto all'accademia non è una scelta aprioristica, in questi anni si sono però strutturati percorsi di alta specializzazione tangenziali o paralleli all'università. E, andando oltre le specializzazioni e limitandomi alla mia rete professionale, tre delle persone che più frequento e che meglio si muovono, diacronicamente, in maniera agevole e aggiornata non sono, di nuovo, storici accademici (e fanno un gran gioco di squadra!): David Bidussa, che non necessita di presentazioni, e due docenti di scuola superiore, Enrico Manera, saggista e collaboratore di "Doppiozero" e di lastoriatutta.org, e Marco Meotto, tra i fondatori del sito e co-autore di un manuale in lavorazione per Laterza. Per quest'ulteriore avventura collettiva ho costruito un'altra "squadra" che coinvolge altre due storiche: Valentina Colombi e Caterina Ciccopiedi, la quale invece è attualmente assegnista universitaria. Un'alleanza tra vissuti diversi e complementari, a mio avviso, non può che fare bene alla storia, legittimando così le voci da ascoltare.

giuseppe.sergi@unito.it

G. Sergi è professore emerito di storia medievale all'Università di Torino

Serietà in tutte le storie

di Giuseppe Sergi

A marzo una pagina dell'"L'Indice" ha tratto spunto da un gruppo di "Vele" Einaudi dove hanno trovato spazio riflessioni sulla crisi della storia e sui limiti del ricorso al passato nella cultura contemporanea. Ora, all'interno della collana "i Robinson" di Laterza, a quei temi è dedicata una serie apposita ("Fact Checking: la Storia alla prova dei fatti"), curata da Carlo Greppi che qui intervistiamo. La serie si propone in particolare di sottoporre a critica alcuni stereotipi (o controstereotipi?) che negli ultimi anni si sono radicati nella cultura corrente, nonostante la storiografia professionale ne sia immune. L'intento è evidente nei titoli dei libri, che corrispondono appunto a frasi fatte stereotipiche e poco meditate: *L'antifascismo non serve più a niente* (appuntamento di Greppi), *E allora le foibe?* (di Eric Gobetti, 2021), *Anche i partigiani però...* (di Chiara Colombini, 2021) È storiografia militante, ma bisogna intendere bene in quale senso: non come contrapposizione fra destra e sinistra, ma come insistenza sulla necessità di tener conto dei dati forniti da chi li ricava dagli archivi e fa il mestiere di storico. Basti ricordare che Raoul Pupo – studioso che tra i primi ha tolto dall'ombra la vicenda delle foibe e non è sospettabile di condizionamenti di sinistra – rispetto alla propaganda ideologica ridimensiona il numero degli esuli e riduce drasticamente il numero degli infoibati, pur insistendo sulla gravità di quanto avvenuto: ebbene, soprattutto sui social è stato investito da non documentate accuse, durissime, di negazionismo o, nei casi più teneri, di riduzionismo. Sugli stereotipi si sono impegnati negli anni scorsi soprattutto i medievisti, forse perché studiosi di un millennio tra i più fraintesi della storia: emerge

bene da *Il falso e la storia. Invenzioni, errori, imposture dal medioevo alla società 2.0*, a cura di Marina Gazzini (Feltrinelli, 2020), in particolare dal saggio completo e illuminante di Antonio Brusa. Ma non può che far piacere che, con impostazione analoga, li si cerchi e li si analizzi per periodi successivi, anche molto vicini a noi. Del resto era giusta l'affermazione di Javier Marias, secondo cui "tutto è passato, anche ciò che sta accadendo": e a quel "tutto" è doveroso applicare i metodi vigilati della storiografia. Il dibattito su quanto sia raggiungibile la "verità" in storia ha prodotto pagine e pagine, fra gli estremi opposti dello scetticismo decostruzionista e di un positivismo frainteso da coloro stessi che lo praticano (come se questo orientamento non consistesse, all'inizio, nella ricerca di leggi della storia, opposto quindi all'illusione che le fonti – pur non sottoposte ad analisi critica – fossero eloquenti di per sé). La posizione più equilibrata è di chi ritiene la storia una scienza sociale del passato in continuo sviluppo, con strumenti di progressiva autocorrezione in una tensione di "avvicinamento" alla verità.

È velleitaria un'impresa editoriale che si propone di sottoporre "la storia alla prova dei fatti"? Direi di no, se si tiene conto degli spiragli lasciati aperti da uno dei libri più pessimisti degli ultimi anni in tema di processi di conoscenza: Bobby Duffy, *I rischi della percezione. Perché ci sbagliamo su quasi tutto* (Einaudi, 2019). Questo studioso di "public policy" – pur dopo quel sottotitolo che è già presente nell'edizione originale – dimostra che le percezioni sbagliate si possono "gestire", e intitola un paragrafo *I fatti sono ancora importanti, e vanno verificati*. I fatti, appunto. E la verifica è un dovere.

Chiarezza su un tema caldo

di Bruno Maida

Eric Gobetti

E ALLORA LE FOIBE?

pp. 136, € 13,
Laterza, Roma-Bari 2020

Nei nove capitoli che compongono il libro di Gobetti vengono affrontati altrettanti nodi, luoghi comuni, distorsioni e falsità che popolano il dibattito pubblico intorno alle foibe e all'emigrazione più o meno forzata dai territori del confine orientale. Non è un libro per gli storici, lo scrive con chiarezza fin dall'inizio il suo autore, ma "per chi non sa nulla della storia delle foibe e dell'esodo, e per chi pensa di sapere già tutto pur non avendo mai avuto l'opportunità di studiare l'argomento". L'obiettivo mi pare pienamente raggiunto.

Allora, vale la pena elencare innanzitutto quei nodi: la presunta, naturale appartenenza dei territori del confine orientale all'Italia; il fatto che le uccisioni dell'autunno 1943, della primavera 1945 e il cosiddetto esodo siano raccontati come atti improvvisi e segnati da una volontà genocidiaria e/o di pulizia etnica da parte dei "titini"; la comparabilità tra foibe e Shoah come logica, intenzionalità, organizzazione e persino dimensione; il carattere di pulizia etnica che la vicenda delle foibe rivestirebbe, ossia l'intenzionalità di eliminare fisicamente gli italiani da quei territori; l'uso indifferenziato del termine "foibe" per definire un insieme di eventi che assai poco ha a che vedere con il luogo fisico, ma che tuttavia contribuisce a individuarne un aspetto fortemente simbolico e riconoscibile; il rapidissimo trasferimento delle centinaia di migliaia di persone in Italia in realtà avvenuto in tempi e modalità diverse; il presunto abbandono dei profughi da parte dello stato e il parallelo rifiuto od ostilità da parte di un consistente numero di italiani; i numeri sistematicamente gonfiati e infondati delle vittime; le caratteristiche del silenzio che ha parzialmente avvolto questa vicenda; le modalità memoriali e l'uso politico che le destre ne hanno fatto.

In un centinaio di pagine, scritte con grande semplicità e chiarezza, che nulla toglie al rigore delle argomentazioni, Gobetti smonta uno a uno gli stereotipi, contesta le falsità contrapponendo un solido apparato di dati e tesi storiografiche che si sono affermate in decenni di ricerca e, credo, faccia anche un ottimo servizio alle vittime, sradicandole da un eroismo e un paradigma vittimario strumentalmente politici e restituendo loro storicità e umanità. Lo fa, prima di tutto, con un approccio che ogni storico dovrebbe mettere al centro, indipendentemente dalle sue convinzioni politiche, dal suo sistema valoriale, dal suo modello interpretativo: contestualizzando.

Certo, per chi non ha un vero interesse storico e conoscitivo, bensì guarda agli eventi come a chiave da usare per le proprie tesi politiche e

propagandistiche, questo approccio è come il fumo negli occhi, perché la sua conseguenza è sempre, necessariamente, quella di complessificare il quadro, articolare i giudizi, uscire da tutte le polarizzazioni banali. Sia chiaro: ciò non diminuisce assolutamente la possibilità di giungere a conclusioni contrapposte, contestare le tesi avverse, sostenere un'interpretazione conflittuale con le altre precedenti. Ma non si può mentire sui dati, non si possono occultare i documenti che non ci piacciono o non ci convincono, non si può venire meno a una seria e rigorosa critica

delle fonti. Insomma, quello di Gobetti non dovrebbe essere considerato il risultato dell'analisi storica ma la sua operazione propedeutica.

Tuttavia, il volume può essere affrontato nel modo migliore inscrivendolo nell'operazione editoriale voluta da Laterza con la collana "Fact Checking: la Storia alla prova dei fatti"

da Carlo Greppi. Con libri di cui si dà conto in queste pagine, e con un altro annunciato di Francesco Filippi (*Prima gli italiani*), la collana ha un obiettivo esplicito, espresso dal titolo, ma anche uno implicito, ossia rimettere nel dibattito pubblico il binomio fascismo-antifascismo come fondamento critico e problematico dell'identità democratica (e antifascista) della storia repubblicana.

Non è un richiamo alla storiografia, perché gli studiosi che hanno continuato a studiare le vicende novecentesche del nostro paese quel binomio lo hanno sempre avuto ben presente, ribadendolo, discutendolo, sottoponendolo a critica per il ruolo e il peso, a volte eccessivo, che ha rivestito nella costruzione della memoria e dell'identità degli italiani. Quello della collana laterziana è invece un segnale di allarme rispetto al percorso che il binomio fascismo-antifascismo ha conosciuto nell'ultimo trentennio all'interno dell'uso pubblico della storia.

Il tentativo sistematico di espungerlo come effetto di una sorta di superamento delle categorie novecentesche o di una non meglio definita fine delle ideologie ha prodotto conseguenze assai negative sul piano della consapevolezza storica e politica, contribuendo a fornire legittimità a temi, protagonisti e idee che fino a quel momento erano state collocati al di fuori del perimetro del sistema di valori riconosciuti e rivendicati perlomeno dagli eredi dell'antifascismo storico. La vicenda delle foibe, dell'esodo e del confine orientale – per usare tre termini su cui Gobetti ci invita in tutto il libro a riflettere non per eliminarli ma per coglierne gli usi e gli abusi – fa emergere in modo paradigmatico i cortocircuiti che nascono da questo processo. Ne sottolineo due.

Il primo è l'appiattimento, la cancellazione oppure il ribaltamento di alcuni concetti semplici e fondanti. Per esempio, che i vincitori erano portatori di valori positivi che costituiscono le radici costituzionali

e identitarie dell'Italia democratica e repubblicana, mentre gli sconfitti erano portatori di valori negativi, intolleranti e razzisti, che non devono avere cittadinanza nelle relazioni e nei fondamenti di una comunità politica. Oppure, che il negazionismo non è la contestazione di una tesi, qualunque essa sia, ma è un'argomentazione che, al di là delle ragioni che ne sono alla base, non si fonda su un metodo scientifico e perciò coloro che si fanno sostenitori di un tale approccio non sono in alcun modo interlocutori per uno studioso, e non dovrebbero esserlo per alcuna persona che fonda le sue convinzioni sulla scienza e sulle sue regole. Se il risultato finale di settant'anni di studi storici sul confine orientale – ovviamente nella loro traiettoria irregolare – è che nel discorso pubblico le vittime diventano i fascisti, allora il libro di Gobetti è necessario perché a dominare rischiano di essere l'ignoranza e la malafede.

Il secondo è il crescente squilibrio tra storia e memoria. Anziché caratterizzarsi come un dialogo ininterrotto, ad affermarsi è stata sempre più la pervasività della seconda, fino a diventare in sé, per il suo essere fonte umanissima e coinvolgente, la "prova" indiscutibile e incontrovertibile. Non memoria, quindi, come strumento per la conoscenza



ed elemento di giustizia, bensì come sostituto della storia, specie nella dimensione pubblica e nel suo uso politico. In questo squilibrio, dove il dovere pubblico sembra essere quello di ricordare tutto e costruire un calendario civile nel quale solo la memoria – e non il rapporto tra memoria e oblio – si trasforma nell'unico risarcimento possibile e nel luogo di riconoscimento collettivo, rischia di non esserci più posto per la storia, per la riflessione, per la complessità.

In un mondo normale, il libro di Gobetti non dovrebbe esistere. È talmente densa, ricca e concorde la storiografia sui nodi fondamentali che il suo libro mette in luce, che basterebbe leggerla, anziché essere

costretti a ribadire ciò che è noto e manifesto, sia nei fatti sia nel metodo. Ma alle condizioni date, è un bene che sia stato scritto. Da un lato, il libro ci ricorda che l'interpretazione storica non è l'affermazione della soggettività bensì il risultato di un approccio scientifico al passato e alle sue tracce. Dall'altro, il suo autore rivendica e difende, con mite furore, l'idea che lo storico ha una funzione civile e che l'essere antifascista – per Gobetti così come per chi scrive – non è una virtù ma un dovere.

bruno.maida@unito.it

B. Maida insegna storia contemporanea all'Università di Torino

Quelli che ci hanno dato

Costituzione, libertà e repubblica

di Antonio Bechelloni

Chiara Colombini

ANCHE I PARTIGIANI PERÒ...

pp. 192, € 14,
Laterza, Roma-Bari 2021,

Isogna essere grati a Chiara Colombini per aver saputo, in meno di duecento pagine, rivisitare con una scrittura limpida un groviglio di temi controversi relativi ai venti mesi che separano l'8 settembre 1943 dal 25 aprile 1945. L'obiettivo efficacemente annunciato fin dal titolo è quello di sottoporre al vaglio della critica una serie di luoghi comuni sulla Resistenza al nazifascismo che, pur con accenti diversi a seconda delle congiunture, hanno occupato la scena mediatica italiana, come una sorta di basso continuo, da quasi ottant'anni. Il volume si divide in sei capitoli, a loro volta agilmente articolati in paragrafi, quasi sempre scadenzati da formule tratte dalla polemica corrente (*Tutti rossi, Inutili e vigliacchi, La violenza è colpa loro, Rubagalline, Assassini, La storia la scrivono i vincitori*), o comunque introduttivi all'obiezione argomentata e documentata. Una bibliografia critica ragionata aggiunge ulteriori pezzi d'appoggio alle fitte note a piè di pagina.

Anche il lettore non addetto ai lavori può misurare la distanza degli approcci al tema da parte di chi intende cancellare una volta per tutte il riferimento all'antifascismo e alla Resistenza come elemento di legittimazione e di identità della Repubblica italiana e la storiografia che invece si è venuta sviluppando e arricchendo negli ultimi trent'anni. Così al semplicismo e al carattere tutto sommato costante nel tempo del discorso antiresistenziale o, più blandamente, anti-antifascista – da Pisanò e l'*Uomo Qualunque* fino a Giampaolo Pansa e, più recentemen-

te, Matteo Salvini – Chiara Colombini ha buon gioco nell'opporre una storiografia che, pur nella rivendicata fedeltà al valore fondativo dell'antifascismo e della Resistenza, ha approfondito la conoscenza dell'una e dell'altro sottolineandone di volta in volta il carattere complesso e diversificato a seconda dei tempi, dei luoghi, dei soggetti e delle aspirazioni.

Una vera e propria svolta, da questo punto di vista, costituì, nell'ormai lontano 1991, l'uscita del volume di Claudio Pavone, *Una guerra civile*. E il riferimento a Pavone, e al suo scavo nel complesso intreccio fra le tre guerre – civile, patriottica, di classe – così come al suo approccio problematico al tema della violenza nei due opposti schieramenti, corrobora efficacemente buona parte delle argomentazioni sviluppate dall'autrice. Altrettanto importante a dare spessore al testo è il contributo tratto dai recenti lavori sulle stragi naziste in Italia e, più in generale, sulla cosiddetta guerra ai civili, come sui conflitti di memorie cui hanno dato luogo.

Ci troviamo quindi di fronte a un lavoro pregevole e di agile lettura. Solo qualche rimpianto, al di là del pieno apprezzamento, su ciò che resta in ombra: il ruolo delle donne, sia nel campo della Resistenza sia in quello della RSI, e la specificità della Resistenza italiana rispetto a quella degli altri paesi, perlomeno dell'Europa occidentale. Resistenza di un paese che il fascismo, come soleva puntualizzare Claudio Pavone, soprattutto nei convegni internazionali, l'aveva inventato, e che fino all'8 settembre era stato l'alleato dello stato più criminale fino ad allora conosciuto dalla storia, come giustamente sottolineato da Gabriele Ranzato nel suo recente lavoro sulla liberazione di Roma.

Chiara
Colombini
Anche
i partigiani
però...

Fact Checking: la Storia alla prova dei fatti

Lo gnommero impenetrabile che l'essere umano è a se stesso

di Luigi Urru

Matsumoto Seichō

UN POSTO TRANQUILLO

ed. orig. 1975, trad. dal giapponese
di Gala Maria Follaco,
pp. 192, € 18,
Adelphi, Milano 2020

La moglie muore nelle prime pagine, di infarto naturale. “Si è sentita male mentre era in giro (...)”. A duecento metri c’era un ambulatorio e il dottore è arrivato subito ma ormai non aveva più battito: è la chiamata da Tokyo che informa il protagonista, in viaggio di lavoro lontano dalla capitale, dell’improvvisa scomparsa. Per la morte violenta, conclusa con brutali sabbate, occorre invece attendere oltre i due terzi del volume, dopo quell’“E accadde quel che accadde” di pagina cento e rotti che come una lapide fissa il termine della lunga e laboriosa vicenda investigativa imprevedibilmente inescata dall’iniziale attacco cardiaco.

Questo di Matsumoto Seichō, alla quinta prova in italiano, la terza presso Adelphi nell’impeccabile traduzione di Gala Maria Follaco, è un *noir* a rovescio: sono le indagini a muovere l’assassino, non a smascherarlo. Chi ha ucciso, il lettore lo sa fin da subito: Asai Tsuneo, inapparso *travet* impiegato al ministero dell’agricoltura settore insaccati, sempre ligio, diligente, contegnoso, e disciplinato da una suprema etica del lavoro. Uno che “gli altri dovevano aver giudicato marito piuttosto noioso”, devoto alla moglie, sì, ma ancor più al quieto vivere e a una carriera conquistata senza appoggi, con l’aiuto al massimo di una affettata deferenza verso i superiori, consapevole com’era di provenire “da una famiglia modesta”, essersi “laureato presso una piccola università privata” e aver “dovuto faticare per ottenere il posto”. Uno che non puoi amare perché scevro di slanci e di entusiasmi, e di fatti infilato, peraltro senza pena, in un matrimonio incolore.

Ma uno che neanche puoi detestare perché sempre attento a non dispiacere e sommamente accidioso verso il male, un uomo pacato e tranquillo, insomma, incapace di alzare il dito su nessuno. Fino a prova contraria, almeno. Fino a quell’infarto della moglie, avvenuto lontano dai suoi soliti percorsi cittadini, che prima gli accende una scintilla di curiosità e, dopo sommessa e ossessiva combustione, divampa sul suo buon senso, sul suo autocontrollo e raziocinio.

E poi c’è lei, appunto, la defunta, smontata e rimontata a ritroso, dal funerale indietro procedendo a tastoni lungo lo scrimolo di una esistenza che si scopre assai più articolata di quanto sembrasse. Non tanto la classica doppia vita fatta di amante e di alberghi a ore – che pure ci sono, e anzi i capitoli centrali sono un andirivieni salace e lan-

guido, squallido e vivace – quanto invece due intere e diverse indoli, la complessità di due opposte disposizioni d’animo e di carattere: plausibili, opache e incomunicanti nella medesima donna. A casa, tutta una negazione: “in generale, tra le lenzuola era piuttosto sfuggente (...) non prendeva mai l’iniziativa (...) non apriva quasi bocca (...) non era interessata neppure al lavoro del marito. Non gli aveva mai chiesto di cosa si occupasse di preciso, né era mai entrata nel merito dei suoi impegni (...) non amava stare in compagnia delle mogli di colleghi e superiori”. Fuori di casa, si saprà a posteriori, l’aperta espressione di una coltivata sensibilità: “partecipava a gite in luoghi cari ai

poeti e usciva anche da sola a caccia di paesaggi da cui trarre ispirazione (...) aveva passione per il canto, la pittura e la poesia” e “sapeva certamente sognare”, “sensuale ma sempre in modo raffinato, mai volgare”.

È critica sociale tutto questo?, si chiederà il lettore che già conosce Matsumoto. Dov’è

il lacerante cascame del conflitto mondiale nascosto dietro le porte dell’Agenzia A (Mondadori, 2020)? Dov’è l’amalgama tra maffare e potere che conduce al suicidio chi prende il *Tokyo Express* (Adelphi, 2018)? Dov’è il classicismo del sistema giudiziario contro il quale *La ragazza del Kyūshū* (Adelphi, 2019) ordisce vendetta?

Solo preso alla lettera *Un posto tranquillo* è il minuto teatro di un efferato delitto lungo la provinciale del remoto Yatsugatake. Un posto tranquillo, in apparenza tranquillo, ingannevolmente tranquillo, è diventato il Giappone tutto, normalizzato dalla *pax* americana e intontito dal boom economico. Ma né l’una, la democrazia importata, né l’altro, l’improvviso benessere, hanno alterato l’ingranaggio sociale, verso il quale la critica è più sorniona e lata rispetto a precedenti volumi, più sollecita nei confronti della umana vicenda individuale, quando per individuo non si intende una monade sdaziata dal vincolo con altri individui. Matsumoto esibisce la dose di dissimulazione e di frustrazione insolubili dal consorzio civile: nel mondo dei burocrati ministeriali come all’interno di un matrimonio e persino di una relazione extraconiugale. E così facendo indaga lo gnommero impenetrabile che l’essere umano è a se stesso e, con vicendevolezza, per gli altri intorno, anche i più intimi: sono sufficienti “una disattenzione, un errore”, un fortuito attacco cardiaco per aprire il varco allo sconquasso e tramutare, con gran sconcerto di loro stessi, una smorta grisaglia in assassino, una insipida moglie in affascinante infedele.

luigi.urrui@unimib.it

L. Urru insegna antropologia culturale all’Università di Milano Bicocca



A rispettosa distanza

di Thais Siciliano

Marvel Moreno

IN DICEMBRE TORNAVANO LE BREZZE

ed. orig. 1987, nota di Fabio Rodríguez Amaya,
trad. dallo spagnolo di Monica Molteni,
pp. 393, € 20, Castelvecchi, Roma 2020

In questo romanzo attualissimo e affascinante, Marvel Moreno racconta la storia di Dora, Catalina e Beatriz, tre donne che per motivi e in modi diversi subiscono la violenza maschile e vedono castrate le proprie aspirazioni. A descriverle è la loro amica Lina, narratrice immersa nell’ambiente di cui parla ma che resta sempre in disparte. È sempre la presenza dell’uomo a “domare” e sottomettere l’istinto delle donne, anche delle più fiere e indomite. Come Adamo che dà la colpa a Eva per la sua ribellione, gli uomini si sentono in dovere di riportare le donne all’ubbidienza, e quelle che si lasciano sopraffare, come Dora, vengono annientate. Dora sposa infatti un uomo che la disprezza perché non è più vergine, pur avendo lui stesso diverse relazioni extraconiugali, e la umilia in ogni modo possibile, fino a decidere di farla internare in manicomio. Anche Catalina, protagonista della seconda parte del libro, sposa un uomo profondamente problematico: omosessuale represso, non perde occasione per mortificare la sensualità ingenua e spontanea della moglie. Libera e determinata come sua madre, Catalina troverà un amante da cui avrà una figlia, riuscendo così a ribellarsi all’oppressione maschilista. Si tratta di una vera e propria presa di coscienza del proprio potere, che purtroppo sfuggirà sempre a Beatriz, la cui storia viene raccontata nella terza parte del romanzo: le manca l’intelligenza di Catalina per mettere in discussione gli insegnamenti ricevuti, e diventa quindi bigotta, ossessionata

dalla pretesa di catechizzare chiunque, in un delirio religioso che la porterà a sposare l’unico uomo che è riuscito a strapparla per pochi istanti dalla sua repressione autoimposta e che per questo disprezzerà fino alla morte. Una delle differenze tra gli uomini e le donne di questo romanzo è proprio la capacità di ribellarsi all’educazione ricevuta: le donne sono forti, con idee e intelletti differenti tra loro ma sempre in grado di reclamare e desiderare la libertà, anche in senso sessuale, perché convinte che finché la femminilità verrà negata, non sarà possibile rivendicare alcuna dignità. Gli uomini, invece, credono che le donne siano la causa di ogni sventura, che siano state create per pervertire il carattere maschile, ma è una convinzione che è stata loro insegnata dal contesto in cui vivono, e Marvel Moreno lo sa bene: grazie alle parole di Lina veniamo a conoscenza anche della storia di questi uomini, della loro educazione. Per quanto possano rivelarsi violenti, misogini, viziosi, impulsivi e corrotti, non sono mai piatti, monodimensionali. La scrittura di Marvel Moreno è sensuale, densa, pastosa, quasi erotica, con un fraseggiare lungo e complesso, come una matassa che si dipana e di cui bisogna afferrare il bandolo per poter apprezzare la profondità del suo pensiero e delle vicende narrate in tutte le loro implicazioni. Inizialmente è facile perdersi nel “ritmo della sua sintassi torrenziale”, come la definisce Fabio Rodríguez Amaya nell’*Introduzione*, ma se ci si lascia avvolgere dalle spire di questa narrazione così vertiginosa a poco a poco si impara a lasciarsi trasportare, a immergersi nella languida e appiccicosa atmosfera tropicale e a seguire il filo dei pensieri di Lina, l’unica donna del romanzo che riesce a farsi valere con pochi gesti chiari e decisi e a ottenere dagli uomini, se non il rispetto, almeno una rispettosa distanza, e a tratti viene persino temuta.

Lo stupro ridotto a scaramuccia

di Anna Specchio

Shiori Itō

BLACK BOX

ed. orig. 2017, trad. dal giapponese
di Asuka Ozumi, pp. 215, € 18,
Inari Books, Torino 2020

“Lui voleva solo aiutarla nel lavoro, lei lo accusa di violenza sessuale: cerca solo popolarità”. Critiche come queste in merito a uno stupro lascerebbero senza parole i lettori, banalizzerebbero l’accaduto e rasenterebbero il suolo del sessismo. Eppure sono commenti simili a quelli che la giornalista freelance Itō Shiori ha letto su di sé sui social dopo aver indetto una conferenza stampa il 29 maggio 2017 per rendere pubblico il suo caso: la notte del 3 aprile 2015 si era svegliata in piena notte, in preda al dolore, e sopra di lei aveva trovato Yamaguchi Noriyuki, l’ex direttore dell’ufficio di Washington della Tbs col quale aveva trascorso la serata per discutere di lavoro. Quello degli *hate* rappresenta un grave fenomeno sociale, ma quando alle voci dei comuni leoni da tastiera e alle *fake news* che circolano in rete si aggiungono opinioni altrettanto sessiste e parziali da parte di giornalisti o autorità, la situazione si aggrava ulteriormente.

Ed è proprio quanto accaduto a Itō Shiori, come lei stessa racconta nel saggio autobiografico *Black Box*, dove svela la sua verità e la sua vicenda giudiziaria. “Sono usciti insieme a bere e l’intento della donna era

quello di ottenere un aiuto per trovare lavoro... In fin dei conti sono scaramucce tra un uomo e una donna. Lei lo ha persino accompagnato in un secondo locale”. Sono le parole di Nakamura Itaru, l’ex capo della polizia giudiziaria della Polizia Metropolitana di Tokyo, citate in un articolo del settimanale “Shūkan shinchō” del maggio del 2017, pochi giorni prima che la conferenza stampa di Itō Shiori avesse luogo. In tre brevi frasi Nakamura era riuscito a ridurre uno stupro a una “scaramuccia” e a difendere la posizione di Yamaguchi sottolineando che Itō Shiori lo aveva “persino accompagnato” a bere in un secondo locale. Come se far compagnia a un potenziale datore di lavoro durante una serata costituisca un biglietto placcato in oro per il consenso sessuale. Leggendo la dichiarazione si potrebbe pensare che il caso non avrebbe potuto assumere toni più agghiaccianti, non fosse che nello stesso articolo Nakamura ha ammesso di essere stato lui, un anno prima, a bloccare l’arresto di Yamaguchi, che Itō Shiori aveva provveduto a denunciare. Non fosse che Itō Shiori, dopo la denuncia, si è vista negare un processo. Non fosse che Itō Shiori, nel denunciare lo stupro, ha subito quello che in gergo tecnico viene definito *second rape*: era stata cioè costretta a simulare quanto accaduto la notte del 3 aprile 2015 tra lei e Yamaguchi con l’ausilio di manichini in presenza soprattutto di

ufficiali di sesso maschile. Non fosse che, parlandone con la polizia per sporgere denuncia, Itō Shiori si è sentita rispondere che “sono cose che capitano spesso”. Qualche giorno dopo l’abuso, Itō Shiori aveva trovato il coraggio di denunciarlo e si era rivolta alle autorità, per ritrovarsi alle prese con un sistema giuridico farraginoso e iniquo. Non potrebbe essere più lecita, dunque, la sua richiesta di conoscere la verità sul mancato arresto del suo aggressore e di capire perché il suo caso è risultato come “non luogo a procedere”. In *Black Box*, uscito in Giappone nel 2017 e pubblicato in Italia nel 2020 grazie a Inari Books, un progetto editoriale torinese coordinato da Asuka Ozumi e Marianna Zanetta, è possibile leggere la versione dei fatti narrata da Itō Shiori. Al momento della stesura di *Black Box*, la procura e la Commissione di controllo sul pubblico ministero decide di non esercitare l’azione penale. Nel 2018 la BBC dedica a Itō Shiori un documentario che porta il caso all’attenzione dei media internazionali. A dicembre 2019, Itō Shiori vince il primo grado della causa civile: il giudice condanna Yamaguchi a un risarcimento pari a circa 26.000 euro. Il procedimento non si è ancora concluso (Yamaguchi ha fatto ricorso), così come la causa civile di Itō Shiori contro chi l’ha diffamata sui social (tra cui la fumettista Hasumi Toshiko e il membro del Pld Sugita Mio). Ma la sua verità è nero su bianco.

anna.specchio@unito.it

A. Specchio è assegnista di ricerca in lingua e letteratura giapponese all’Università di Torino

Il frutto di tagli e inganni

di Anna Boccuti

Jorge Luis Borges
e Adolfo Bioy Casares

RACCONTI BREVI E STRAORDINARI

ed. orig. 1955, a cura di Tommaso Scarano,
pp. 204, € 15,
Adelphi, Milano 2020

Il sodalizio tra Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares è stato uno dei più longevi e felici della letteratura, esempio brillante di duo autoriale fondato sull'amicizia e l'intimità, come rivela il diario di Bioy, intitolato significativamente *Borges*. Le oltre millecinquecento pagine di annotazioni redatte ininterrottamente dal 1931 al 1989 testimoniano del processo umano e intellettuale attraverso cui le due personalità si arricchiscono mutuamente, pervenendo a una peculiare scrittura nella quale l'io di ciascun autore si espande e si reinventa nella collaborazione con l'altro, fino ad acquisire addirittura una nuova identità, come avviene, ad esempio, tramite la creazione di un terzo autore, Honorio Bustos Domecq (che diverrà poi B. Suárez Lynch), pseudonimo con cui Borges e Bioy firmano i loro racconti polizieschi. È nella cornice di questa "scrittura in duo" che vedono la luce i *Racconti brevi e straordinari*, oggi riproposti da Adelphi nell'ambito della nuova edizione delle opere di Borges curata da Tommaso Scarano, fine studioso dello scrittore argentino. Il volume raccoglie 110 tra parabole, aneddoti, aforismi, provenienti da tradizioni e leggende di latitudini ed epoche diverse – "a condizione che siano brevi", come recita la nota preliminare firmata dai due illustratori – e abilmente selezionate allo scopo di illustrare "l'essenziale di ciò che è narrazione".

Ma in cosa consiste, dunque, l'essenza della narrazione secondo Bioy e Borges? Nel 1955, quando viene pubblicata la prima edizione del libro – di cui Bioy rivendica nel suo diario l'ideazione – i due hanno già compilato insieme vari libri, tra cui l'allora pioniera *Antologia della letteratura fantastica* (1940), affiancati da un'altra scrittrice che in quegli anni si avventurava in modo personalissimo nei territori della letteratura del perturbante, Silvina Ocampo. Proprio in tale raccolta si viene già delineando la peculiare nozione di fantastico metafisico sottesa anche ai *Racconti brevi e straordinari*: la continuità tra la realtà e la finzione, la circolarità del tempo, lo slittamento nel sogno, le manifestazioni dell'illusorietà dei sensi, la trasmutazione delle anime, il prodigioso e lo straordinario che scaturiscono dall'evo- cazione di scenari remoti o esotici – dalle saghe norrene

alle parabole cinesi – sono le suggestioni che si dispiegano in quella prima antologia del fantastico destinata a divenire canonica. Tanto che in *Racconti brevi e straordinari* se ne riprendono persino alcuni testi, ad esempio l'emblematico *Sogno di Chuang Tzu*, che sarà poi oggetto di molteplici riscritture nella microfazione di autori argentini contemporanei.

Non è però nel repertorio di temi e motivi esibiti che risiede l'originalità del volume e lo speciale piacere provocato dalla sua lettura, quanto piuttosto nel ricorso a un metodo compilativo che, in un certo senso, racchiude la cifra della letteratura di Borges e Bioy, e la cui genesi – di nuovo – risale all'*Antologia della letteratura fantastica*. Lì, i due erano intervenuti segretamente sui testi, modellandoli secondo le trame di una poetica autoriale fondata sulla creazione di letteratura da altra letteratura, in un'incessante e irriverente riscrittura (si pensi al *Pierre Menard* di Borges); per questo Bioy segnala nel suo diario, non senza disappunto, che l'editore italiano li ha imbrogliati, quando invece di tradurre la loro versione dei racconti antologizzati – spesso una parafrasi sintetica dell'originale – ha semplicemente riportato le traduzioni già esistenti. Aggiunge poi Borges: "non avrebbero dovuto scegliere un libro di autori che si distinguono per le loro *misquotations*".

Questa costante manipolazione delle fonti all'insaputa del lettore è il segno d'autore del nostro duo, che si diverte a reinventare la funzione del genere "antologia" anche in

Racconti brevi e straordinari. Molti dei racconti inclusi nel volume infatti esistono in forma autonoma solo in queste pagine: la loro brevità è il risultato di tagli su testi di lunghezza canonica, il loro significato ottenuto tramite la creazione di titoli ad hoc e l'accostamento con i testi contigui. Il gioco degli apocrifi e delle false attribuzioni, invece, svuota d'esemplarità i racconti, aprendoli ad allusioni ironiche che implicano un certo patto col lettore. Prendiamo ad esempio *Der Traum Ein Leben*, attribuito a "Francisco Acevedo, *Memorias de un bibliotecario* (Buzaco, 1955)". Solo i ben informati sapranno che Acevedo era il cognome della madre di Borges e Francisco il secondo nome di quest'ultimo, che dal 1955 al 1973 fu effettivamente direttore della Biblioteca Nazionale di Buenos Aires. Dunque, l'autore fittizio non è altro che lo stesso Borges. Ma la complicità con il lettore non termina qui. Difatti, *Der Traum ein Leben* è anche il titolo di un'opera composta negli anni trenta da Walter Braunsfels, direttore dell'Accademia Musicale di Colonia, rimosso dall'incarico durante il nazismo per via delle sue origini ebraiche. Inevitabile allora il rispecchiamento con la vicenda personale dello stesso Borges, all'avvento del governo peronista allontanato dal suo posto di bibliotecario comunale. La decifrazione dei rimandi e dei significati stratificati in ogni singolo testo provoca così quel raffinato divertimento intellettuale invocato in chiusura della nota preliminare ("ci auguriamo, lettore, che queste pagine divertano te come hanno divertito noi"), nel quale è possibile ravvisare la quintessenza di questa scrittura a quattro mani, di cui *Racconti brevi e straordinari* è uno dei frutti più gustosi.

anna.boccuti@unito.it

A. Boccuti è ricercatrice di lingua e letterature ispanoamericane all'Università di Torino



Black british woman

di Virginia Giustetto

Bernardine Evaristo

RAGAZZA, DONNA, ALTRO

ed. orig. 2019, trad. dall'inglese
di Martina Testa,
pp. 520, € 20,
Sur, Roma 2020

Donne, nere, combattive: questi i caratteri che si possono attribuire a quasi tutte le dodici protagoniste di *Ragazza, donna, altro*, romanzo di Bernardine Evaristo, vincitore ex aequo del Booker Prize 2019 insieme a *I testamenti* di Margaret Atwood. Donne, nere e combattive, sì, ma anche molto altro e ognuna in modo differente.

C'è Bummi, donna nigeriana al comando di un'impresa di pulizie, arrivata in Inghilterra con una laurea in matematica, che si ritrova a gioire dei successi universitari della figlia e tuttavia a riconoscere con amarezza che questo affrancamento è anche molto doloroso. C'è La Tisha, che lavora in un supermercato da quando ha lasciato la scuola, che ha avuto tre figli con tre uomini diversi, un'adolescenza infuocata e ora sogna una laurea online in economia aziendale. C'è Morgan, che si definisce *non-binary* e viene chiamata nelle scuole per raccontare la sua idea di identità. E c'è Amma, il personaggio su cui il libro si apre, che è una drammaturga lesbica con un lungo passato da attivista femminista. Dopo decenni da ribelle, trascorsi "a lanciare bombe a mano contro l'establishment che la escludeva" si ritrova dall'altra parte delle baricate, perché il suo spettacolo debutta al National Theatre di Londra. È intorno a questo evento che per ragioni differenti le dodici storie convergono. Così, con un movimento a spirale che abbraccia soprattutto i quartieri di Londra a sud del Tamigi – Brixton, prima e dopo la *gentrification*, Peckham, Herne Hill, Camberwell – e che affonda il suo raggio d'azione nel presente e nel passato, ci si avvicina progressivamente al centro della città, fino a raggiungere il suo cuore.

I luoghi, in questo romanzo, significano moltissimo: sono punti di approdo, di migrazione, sono status symbol e carte d'identità. Conquistare il cuore pulsante di Londra significa mostrare come una comunità da sempre confinata ai margini possa dismettere il ruolo di outsider e prendersi finalmente la scena. Proprio come le amazzoni protagoniste dello spettacolo di Amma.

Il tema dell'identità permea il romanzo dall'inizio alla fine: identità etnica, identità di genere, identità cul-

turale, generazionale, soprattutto intersezionale. Che cosa vuol dire essere una *black british woman*? Cosa voleva dire ieri? Quali significati vogliamo evocare, oggi, quando parliamo di femminismo? "In futuro saremo tutti non-binary" afferma a un certo punto Yazz rivolgendosi a sua madre, "né maschi né femmine, tanto i ruoli di genere sono solo performance". I personaggi di questo romanzo riflettono incessantemente sul concetto di privilegio, su cosa sia, come si ottenga e cosa comporti. "Il privilegio è relativo e dipende dal contesto" dichiara la giovane Courtney parafrasando Roxane Gay.

Quest'idea di intersezione si riflette anche sulla scrittura, che non a caso è la stessa autrice a definire *fusion fiction*: la prosa si fonde con la poesia, la narrazione interna con quella esterna, i dialoghi con il flusso di pensieri, il tempo passato con il tempo presente. Di storia in storia, il linguaggio assume nuove forme, ricalcando l'ambiente e la situazione. Ne è un esempio il personaggio di Carole, che passando dalla sua casa di Peckham ai saloni baronali di Oxford si adegua presto ai nuovi codici di comportamento: inizia a dire "cosa ti andrebbe?" invece di "che vuoi?", e scopre che "la tortilla spagnola, fatta di uova e altra roba, era un piatto molto più di classe che l'omelette inglese (fatto di uova e altra roba)".

Il risultato di tutto questo, sorprendentemente, non è la dispersione ma la compattezza, poiché ciò che Evaristo tenta di fare, e che le riesce molto bene, è restituire l'idea di un insieme polifonico e interconnesso, in cui i punti di vista si moltiplicano e si espandono affinché si possa davvero ottenere uno sguardo completo.

Al racconto dell'alterità e allo stile sperimentale si accompagna una struttura raffinata e composita (la storia di ogni donna occupa un capitolo e tre capitoli formano una sezione) in cui le vite dei personaggi, come traiettorie, si incontrano e si scontrano attraverso lo spazio e attraverso il tempo. Così in *Ragazza, donna, altro* c'è il passato coloniale dell'Inghilterra e c'è la Brexit, c'è lo *squatting* della Londra degli anni ottanta e il rap di ASAP Rocky e Stormzy. Le storie delle donne di Evaristo affondano le radici nel Novecento ma poi tratteggiano con precisione i contorni del nostro presente. Lo fanno con ironia e schiettezza, senza pudore. Se è vero che alcune sono più riuscite, nessuna è preponderante e tutte dipendono strutturalmente da almeno una delle altre undici. In fondo, è tutto racchiuso nei due ultimi versi del romanzo: "si tratta solo di essere / insieme".

virginia.giustetto92@gmail.com

V. Giustetto è dottoranda in letteratura italiana all'Università di Ginevra

Scomporre il proprio corpo

di Gioia Angeletti

Helen McClory

FOTOGRAMMI DI UN FILM HORROR PERDUTO

ed. orig. 2015, trad. dall'inglese
di Stefania Perosin,
pp. 179, € 18,
il Saggiatore, Milano 2020

Cinque anni fa, la giovane scrittrice scozzese Helen McClory vinse il prestigioso Saltire Prize per il miglior esordio letterario del 2015 con l'opera *On the Edges of Vision*, il cui titolo, tradotto letteralmente in italiano, sarebbe "ai margini della visione". Tuttavia, la recente versione edita dal Saggiatore di questa sorprendente raccolta di quaranta brevi racconti, il cui tessuto narrativo ingloba elementi horror, raffinati tocchi di realismo magico, componenti folcloriche tipiche della tradizione sovrannaturale scozzese e angoscianti discese nei recessi più oscuri dell'animo umano, deriva il titolo dalla tredicesima tessera del perturbante puzzle composto da McClory.

Tale scelta potrebbe deludere: ogni singolo racconto, in effetti, accompagna il lettore verso zone d'ombra nelle quali si sfumano i contorni della normalità, sull'orlo di un precipizio oltre il quale è solo l'ignoto, la razionalità si offusca e la visione sfocia nella visionarietà. Tuttavia, rileggendo il tredicesimo racconto alla luce di tutti gli altri, ci rendiamo conto come esso, attraverso lo stesso linguaggio cinematografico che caratterizza l'intera raccolta, fatto di istantanee surreali e metafore spiazzanti, riassume in modo paradigmatico l'essenza semantica e stilistica dell'intera opera: l'*Unheimlich* freudiano; il passaggio, mai preannunciato, dal reale al fantastico; l'ordinario che, d'improvviso, si rivela estraniante. "Non ti sei accorto di questa patina metallica che pervade il tutto?", chiede l'anonimo narratore della storia a un anonimo interlocutore (il lettore?), chiarendo che "il fotogramma si vede soltanto in parte" e richiamando la sua attenzione al fatto che "qui si nasconde un mostro: tensioni accennate nella continuità narrativa", mentre "l'altro confine è il giardino, significa sicurezza".

L'autoreferenzialità e il valore metonimico di questo racconto rispetto all'intera opera sono evidenti: in tutti i frammenti narrativi il piano della realtà quotidiana si sovrappone, o scompone, alla presenza di altri piani paralleli, o intrecciati, dando vita alla dimensione dell'assurdo, che vediamo dispiegarsi nelle forme più disparate, in situazioni grottesche dinanzi alle quali è inevitabile provare, non solo stupore, ma anche un senso di disagio o sconcerto. Ogni racconto, fugace ma intenso, contiene almeno un'immagine disturbante, un evento sconvolgente, sempre in bilico tra il crudo realismo e il surreale. Una "ragazza bella morta" con il "sangue blu nerastro" esce dalla tv durante la cronaca del suo assassinio. Una donna (forse dannata?) ogni notte scompone il proprio

corpo come un puzzle, lo distrugge nel fuoco, per poi ricomporsi, come una fenice, ogni mattina: "Non era mai facile rimuovere le sue stesse labbra, l'utero, le ovaie, e guardarle bruciare, pur sapendo che all'indomani sarebbe ricresciuto tutto". La cameriera Bernina serve il diavolo nel pub dove lavora, un uomo con due facce: "il riflesso color palpebra sulla finestra che dà sull'esterno, e la versione più stretta e arrossata all'interno". "Il terreno comincia a tremare" e una ragazza si accorge che l'improvviso sussulto di un terremoto proviene "da qualche parte nel profondo" dell'amica. Creature mostruose ma familiari, figure metamorfiche, fantasmi, zombie, *Doppelgänger* inquietanti, vampiri, esseri mitologici che irrompono nel quotidiano: il lettore di McClory deve attivare la propria immaginazione di fronte alle azioni e parole dei suoi terrificanti protagonisti, giocando, quindi, un ruolo centrale nel risolvere le *impasse* semantiche audacemente create dalla scrittrice per spingerci, appunto, "ai margini della visione".

Oltre il confine dello scibile e del razionalmente comprensibile, McClory ci pone davanti alle nostre stesse angosce espresse dalla realtà deformata, scompigliata e pluridimensionale in cui si muovono i personaggi, permettendoci di toccare con mano e vedere i lati più oscuri dell'essere umano, soprattutto quelli che spesso si nascondono sotto la patina di un'apparente normalità. Come scrive Margaret Atwood, questi lapidari fotogrammi sono "brillanti e oscuri, come tante piccole caramelle alla liquirizia", perché, nella loro inquietante stranezza e lugubre visione del mondo, sono pregni di un realismo magico al contempo dolce e amaro. McClory ricorda Angela Carter nel suo sperimentare con un senso del macabro, talvolta accompagnato da tocchi sfavillanti che evocano la natura chiaroscurale della vita. Così, leggendo, siamo come i sommozzatori dell'ultimo racconto, "E su. E giù. E in fondo. Fino a scomparire", risucchiati in un gorgo di immagini e parole che non ci abbandonano facilmente.

gioia.angeletti@unipr.it

G. Angeletti insegna letteratura inglese all'Università di Parma



Il virus dell'intolleranza

di Esterino Adami

Tabish Khair

LA NOTTE DELLA FELICITÀ

ed. orig. 2018, trad. dall'inglese di Adalinda Gasparini,
pp. 121, € 14,50, Tunué, Latina 2020

Da dove vengono i fantasmi, soprattutto per chi appartiene a una religione che, come quella islamica, dice che gli spiriti non esistono? Sono dunque ossessioni, ricordi, metafore? E cosa ci vogliono dire con la loro silenziosa ma costante presenza? A queste, e altre domande, pare rispondere il nuovo potente romanzo di uno dei più originali e interessanti autori della diaspora indiana, Tabish Khair, scrittore abile e acuto docente di letteratura presso l'Università di Aarhus in Danimarca. Condensando in un testo breve una storia sfaccettata, che assume ora il tono del thriller, ora quello della novella gotica, il romanziere va a scandagliare in maniera precisa e straordinaria le profondità dell'animo umano, rivelando le zone d'ombra che segnano le esperienze traumatiche e le cicatrici della vita. Anil Mehrotra, un uomo d'affari proprietario di una ditta import-export di successo a Mumbai, ha come braccio destro Ahmed, un impiegato talentuoso, schivo e particolarmente predisposto per le lingue, tanto da sapere parlare, oltre a inglese, hindi e urdu, anche francese, tibetano, giapponese e molte altre. La caratterizzazione dei due personaggi introduce due fra le tante dimensioni dell'India contemporanea, la cultura induista da un lato e il mondo di matrice musulmana dall'altro, ma in realtà la storia smonta, pezzo per pezzo, la corazza ideologica degli uomini, quando

prevale il virus dell'intolleranza. Per sdebitarsi di averlo riaccompagnato a casa durante una serata di tempesta, Ahmed insiste per offrire al suo capo un dolce speciale, l'*halwa* preparata dalla moglie (che nessuno riesce mai a vedere) in occasione della festa di Shab-e-baraat, una ricorrenza per onorare i defunti. L'episodio, apparentemente triviale, è il punto di svolta per riannodare i contorti fili della storia, e scoprire quelle verità scomode che spesso si tende a nascondere.

La scrittura magistrale di Khair ha una spiccata qualità sensoriale perché evoca gusti prelibati, odori pungenti, "profumi, ricordi che viaggiano col vento, come se portassero la storia di un popolo che ha compiuto tante, tantissime migrazioni", quello che si può o non si deve vedere (per esempio attraverso la pratica del *purdah*, cioè la prescrizione per le donne nel mondo islamico a coprirsi il volto) e anche la luce abbacinante di fiamme che distruggono la vita. Per svelare il mistero di

Ahmed, il narratore commissiona a una agenzia investigativa un'indagine accurata che ricuce brandelli di storie, ricordi, aneddoti: "avevo letto delle altre pagine, e avevo scoperto che Ahmed era anche un'altra persona". Ma si può davvero imprigionare nelle pagine di un rapporto, per quanto dettagliato, tutte le sfumature di una vita, di un mosaico di sensazioni e idee? Per combattere questi germi di brutalità abbiamo bisogno di una riflessione sincera sulla comune condizione umana, ma anche di quella letteratura che è testimonianza degli errori da non ripetere, come appunto avviene nelle opere di Tabish Khair.



Un'attivista queer e un criminale depresso

di Maria Festa

Tash Aw

NOI, I SOPRAVVISSUTI

ed. orig. 2019, trad. dall'inglese
di Anna Nadotti, pp. 304, € 20,
Einaudi, Torino 2020

Noi, i sopravvissuti è il quarto romanzo dello scrittore malese, residente a Londra, Tash Aw. Il romanzo ha per oggetto la ricostruzione dei fatti che hanno preceduto un delitto, definito dalla polizia locale come omicidio a sfondo razziale. La narrazione è affidata ad un duo singolare, "un'attivista queer e un criminale depresso", ed è ambientata ai giorni nostri in una località del sud-est asiatico dove chi "viene da fuori non noterebbe nulla d'insolito (...) non coglierebbe il senso di ansietà, la consapevolezza che l'intera città dipende dai commerci con paesi lontanissimi (...)".

Il criminale depresso Ah Hock, dopo aver scontato la pena per aver ucciso con "mezzo metro di legno umido (...) quel tipo di persona. Uno straniero. Un clandestino. Con la pelle scura", viene contattato via e-mail dall'attivista queer Tan Su-Min, una dottoranda in sociologia presso un'università americana. La giovane ricercatrice, in procinto

di tornare in Malaysia per un periodo di ricerca sul campo, vuole intervistare Ah Hock. L'atto del narrare non è affidato alla sola trascrizione delle registrazioni. Tra una trascrizione e l'altra intervengono i pensieri di entrambi, intervallati o sovrapposti a momenti di interazione diretta tra la giovane ricercatrice e il maturo ex detenuto, offrendo al lettore una visione articolata degli eventi raccontati.

Le voci narranti descrivono una società malese corrotta e fondata sulle gerarchie: di classe e di razza. Gli stessi Ah Hock e Tan Su-Min sono i rappresentanti dei due estremi opposti della gerarchia di classe. "Per colpa della geografia", Ah Hock "nasce in una famiglia di pescatori" in un piccolo villaggio circondato dal fiume e non collegato con i paesi limitrofi. Quel micro-mondo che conferisce una sorta di protezione dal mondo esterno globalizzato alimenta in Ah Hock desideri di "cose impossibili da ottenere". Per converso, Tan Su-Min vive in città, "frequenta scuole decenti" e può permettersi ambizioni alte, come quella di "finire in America." Ah Hock vive sulla sua pelle la gerarchia di razza: "Bangladesh, Myanmar, Nepal. Per la polizia è tutto uguale. Anche l'Africa. È

come se venissero tutti da un unico immenso continente senza nome". Per i trafficanti di esseri umani, o "appaltatori di manodopera" come si definisce il suo migliore amico d'infanzia, ogni etnia ha un valore di mercato che differisce dalle zone e dalle mansioni lavorative a cui sono destinati: "bangladesi e indonesiani. Più adatti al lavoro nelle piantagioni". Questa realtà parallela per Tan Su-Min è, come sottolinea Ah Hock, "tutta roba che di sicuro hai studiato all'università".

Tan Su-Min ascolta impassibile i racconti dell'ex detenuto. Ah Hock, invece, nutre un sentimento contrastante nei confronti della ricercatrice che "di tanto in tanto diceva banalità tipo: 'dev'essere stata una situazione difficile per lei' (...) Quella ragazza mi piaceva perché mi lasciava raccontare. La odiavo perché mi faceva raccontare". Il rapporto tra i due in qualche modo emula il rapporto tra colonizzatore e colonizzato: Tan Su-Min detta le regole, insegna il modo corretto di pensare e comportarsi, e al termine delle sedute prende quello che Ah Hock ha liberamente condiviso con lei per trasformarlo in una merce (un libro) da cui può trarre profitto. In questa narrazione articolata sorprende, talvolta, il linguaggio di Ah-Hock quando l'esposizione dei suoi pensieri assume un andamento lirico-abstracto che spicca rispetto al suo solito linguaggio, molto concreto e diretto.

mfesta@outlook.com

M. Festa è studiosa di letterature anglofone

Il sogno utopico di un paradiso perduto

di Amelia Valtolina

Christoph Martin Wieland

JINNISTAN FIABE

con testi di Friedrich H. Einsiedel e August J. Liebeskind,
a cura di Renata Gambino, con note di Grazia Pulvirenti
pp. 465, € 25, Mimesis, Sesto San Giovanni MI 2020

Mentre il Settecento illuminava l'orizzonte della conoscenza e sbandiva dal dibattito culturale tutto ciò che recasse lo stigma della superstizione popolare, un mondo sognante prese ad affiorare dalle pagine di più d'uno scrittore, complice la fortuna in tutta Europa dei cosiddetti *contes des fées* nonché della celebre traduzione francese, all'inizio del secolo, di *Le mille e una notte*. Ispirate a un Oriente d'invenzione, le raccolte di fiabe che adesso appassionavano lettrici e lettori non erano sprovviste di un opportuno intento didascalico, e tuttavia il loro incanto andava ben al di là della finalità educativa più schiettamente illuminista, invitando a viaggi sorprendenti nell'immaginario del sogno e della visione, in quel mondo della Tenebra nel quale i Lumi si avventuravano alla ricerca della verità. A questo mondo appartengono le fate, i geni e il loro corteggio di creature meravigliose che popolano *Jinnistan* di Christoph Martin Wieland, un classico della letteratura tedesca del tardo Settecento, pubblicato ora in edizione integrale nella felice traduzione di Renata Gambino, alla quale si deve anche il saggio introduttivo che ricostruisce il clima culturale in cui l'opera fu concepita. Sicuramente ha ragione Gambino, là dove osserva: "Ciò che a nostro giudizio



rende veramente unica questa raccolta è il sotteso messaggio di denuncia, rivelato tramite i dettagli, come le scelte dei nomi di alcuni personaggi o le incursioni della voce dell'autore che, squarciando improvvisamente il velo dell'illusione, commenta le azioni in modo sagace e rivelatore". Nondimeno, il regno fiabesco di *Jinnistan* – patria di quei *jinn* (geni) che, secondo la tradizione islamica, vivono per volere di Allah accanto agli uomini assumendo a volte le loro sembianze e intervenendo nei loro destini – è anche un prodigioso affresco dei sentimenti umani, dipinto sullo sfondo della cultura rococò: dalla paura al desiderio, dall'amore alla passione per la verità, non c'è moto dell'animo che queste creature d'ardore (il fuoco è l'elemento con cui Allah creò i *jinn*) non incarnino, dipingano, metano alla berlina. Non sorprenda, dunque, che proprio queste fiabe poterono ispirare a Mozart *Il flauto magico*. Eppure il mondo magico, suscitato come per incanto da *Jinnistan*, possiede una malia che a stento si lascia arginare en-

tro le strette di una scrittura dalle finalità didascaliche: vuoi per il potere evocativo della scrittura di Wieland, capace di accendersi anche qui, come nel suo *Oberon*, nel più rapinoso trasporto lirico, vuoi per i fondali sui quali si dispiegano le peripezie dei *jinn*, che devono i loro paesaggi al sapiente intreccio di dettagli esotici e citazioni dagli idilli agresti ubiqui a molta poesia settecentesca, gli spettacoli d'amore e di natura che le singole fiabe portano sulla scena della pagina ridestano il sogno utopico di un paradiso perduto e di un'armonia fra l'uomo e la natura che ancora oggi, al tempo dell'Antropocene, non manca di avvincere il lettore.

La bile nera

di Ljiljana Banjanin

Faruk Šehić

RACCONTI A OROLOGERIA IL CANTO PRE APOCALITTICO

ed. orig. 2018, trad. dal bosniaco
di Elvira Mujčić, pp. 130, € 12,
Mimesis, Sesto S. Giovanni MI 2020

Racconti a orologeria è una raccolta che segna il passaggio al genere breve del poeta, narratore e giornalista bosniaco Faruk Šehić (1970). Nell'evocare immagini del nostro tempo, le quindici storie che compongono il libro aprono profondi squarci sulla vita dei protagonisti, inquadrati da più angolazioni e attraverso uno sguardo che non esiteremo a definire "borgesiano". Spia indicativa di quest'opera, che ha inizio con *I sognatori* e si chiude con *L'oscuro chiacchiericcio del venditore della luce*, è il sottotitolo *Il canto pre-apocalittico*, allusione a vicende intimamente segnate dal conflitto che ha insanguinato i Balcani negli anni novanta del secolo scorso. Ma nonostante la brutalità degli avvenimenti e l'asprezza del linguaggio che mai indulge a pietà, e nonostante le ombre cupe che turbano lo scenario, l'autore "salva" all'ultimo i suoi protagonisti dall'abisso in cui la



guerra sembra averli precipitati e li preserva dalla sofferenza e dalla morte, facendo presagire possibili vie di fuga nel fantastico, nell'onirico o nella natura, di cui recupera la funzione consolatrice.

Alla base della raccolta è la dimensione del tempo, prefigurata già nel titolo dalla meccanicità dell'orologio quale strumento che non misura le ore dell'uomo e dell'universo, bensì le determina, allo stesso modo in cui determina il momento della pace e della guerra, sotto l'incombente minaccia della fuga verso il nulla. La ricerca del tempo perduto è il filo rosso di quest'opera, caratterizzata da una variopinta umanità che affiora di racconto in racconto, vera ossessione di Šehić: tra i protagonisti vi sono l'io narrante (*alter ego* dell'autore), il soldato, l'artista, il filosofo, il ragazzo No, la signora Greta.

Con maestria si alternano più voci in prima e terza persona, testimonianza di piani narrativi differenti e simultanei, grazie a una scrittura diaristica che abbonda di rimandi alla realtà della ex Jugoslavia, agli scrittori e ai libri iugoslavi ma anche di altre tradizioni letterarie, inframmezziati da lunghe citazioni in inglese.

A questa nota di stile si uniscono immagini, suggestioni e ricordi dell'infanzia e della giovinezza dell'io narrante, con in primo piano la città di Sarajevo di cui l'autore stigmatizza il periodo della transizione postbellica: in questo caso i protagonisti, alla stregua di *shapeshifter* che incarnano i cambiamenti, la storia e la memoria, altro non sono che parvenze intrise di brutalità e malinconia. Ma brutalità e malinconia sono i sentimenti che serpeggiano in ogni racconto, sulla falsariga del sottotitolo che riecheggia un mondo ormai prossimo a dissolversi per la sua fragile identità. A ciò si aggiunge l'acceso esplicito al canto popolare *sevdah* (dal turco *sevda*, "bile nera"), momento tipico della cultura bosniaca, nel cui richiamo si sostanzia la strategia narrativa della raccolta.

La polifonia dell'insieme si riflette anche nella particolare resa espressiva del conflitto interetnico, soprattutto nella patina di realismo lirico che sfocia nel fantastico e nell'utopia, non immune da certa retorica del male. Il frequente cambio di registro, così come il rapido trascolorare delle forme, è all'origine di una forte tensione e sollecita costantemente l'immaginazione del lettore, merito anche della felice traduzione di Elvira Mujčić.

ljiljana.banjanin@unito.it

L. Banjanin insegna lingua e letteratura serba e croata all'Università di Torino

In stile *Black Mirror*

di Luca Bevilacqua

Hervé Le Tellier

L'ANOMALIA

ed. orig. 2020, trad. dal francese
di Anna D'Elia,
pp. 368, € 20,
La nave di Teseo, Milano 2021

C'è dunque un "altro io", annuncia lapidario Otto Rank in una pagina del suo celebre saggio psiconalitico sul doppio: anno 1925. Ed è esattamente ciò che capita (ma senza scomodare l'inconscio o i fantasmi perturbanti del sosia) ai personaggi de *L'anomalia*, romanzo di Hervé Le Tellier recente vincitore del Premio Goncourt, uscito in Italia a marzo per La nave di Teseo. Un libro di cui non si può accennare più di tanto la trama, salvo comprometterne una delle qualità maggiori, l'attesa legata al progressivo svelamento dei fatti tipica del "polar", o di certa fantascienza, o ancor più delle attuali serie televisive, che anche quando scritte e girate magistralmente impongono allo spettatore la più rigida attenzione sociale per scongiurare possibili "spoiler".

L'intento programmatico di Le Tellier, presidente del sempreverde OULIPO, è precisamente quello di raccontare alcuni scorci esistenziali di singoli personaggi seguendo altrettanti generi narrativi: oltre a quelli menzionati si sono infatti il dramma familiare a sfondo sessuale, il romanzo psicologico doloroso, la storia di spionaggio, la fantapolitica e l'immane metaletteratura: la *mise en abîme* in perfetto stile Gide, ovvero lo scrittore (Victor Miesel) che racconta di uno scrittore (Victor Miesel) che a sua volta scrive un libro intitolato, guarda caso, *L'anomalia*. Libro fantomatico, con ogni evidenza. Ma che in un gioco di specchi, o di scatole cinesi, troviamo citato in epigrafe nel volume – questo invece reale – che abbiamo tra le mani. Un'epigrafe cupamente arguta, nello stile stavolta di un Cioran: "Il vero pessimista sa che è già troppo tardi per esserlo".

Le diverse storie del libro, dodici in tutto, prendono vita su uno scenario (e in un linguaggio narrativo) che si divide tra gli Stati Uniti e la Francia. E sono storie tenute insieme da un evento inspiegabile, l'anomalia del titolo – qui la fantascienza entra all'improvviso in gioco – da cui si genera fisicamente l'"altro io". E se si ha l'impressione che tutto ciò somigli al canovaccio d'una serie in stile *Black Mirror*, peraltro menzionata esplicitamente a metà romanzo, bisogna aggiungere che anche la costruzione secondo la tecnica degli "archi narrativi" (o "story-arc") rimanda, per esplicita ammissione di Le Tellier, a forme di racconto assai più televisive, o al più cinematografiche, che non

libresche. E poiché l'esercizio di stile va dichiarato in quanto tale, non sorprende che l'autore abbia fatto il possibile per non nascondere ma al contrario ostentare, nelle interviste rilasciate in Francia ultimamente, quanto il suo romanzo sia stato cerebralmente costruito nei minimi dettagli. Quasi più a illustrare una poetica che non per un qualsiasi altro fine. Una riattualizzazione dell'antico principio dell'arte per l'arte. O, se vogliamo, una forma di intrattenimento intelligente.

Sdoppiamenti, moltiplicazioni, giochi formali (con le relative "contraintes": i tipici vincoli che sono al centro del programma dell'OULIPO). E poi omaggi in forma di citazione (ovviamente a Queneau, a Perec, a Calvino). Citazioni quasi a ogni pagina, dalla filosofia antica a quella moderna. Dal panorama musicale pop (Elton John, Lady Gaga) alle serie di fantascienza (*Star Trek*), ai film (Le Tellier, supponiamo, deve aver molto apprezzato *Interstellar* di Christopher Nolan), arrivando così inevitabilmente alla teoria quantistica e alle ipotesi sulla possibile esistenza di dimensioni parallele, o realtà virtuali, create come esperimenti in cui siamo tutti coinvolti per rallegrare gli dei moderni: eventuali intelligenze superiori, forse extra-



terrestri, che ci scrutano dal futuro per vedere come ce la caviamo con il nostro presente. Di fronte all'inspiegabile, sapremo infatti scongiurare l'apocalisse o ci tufferemo in essa con la perversione di cui solo il genere umano s'è finora mostrato capace?

Vasto, vastissimo è il panorama delle opere che nei secoli si sono poste come obiettivo di intrattenere e al contempo far vacillare la coscienza dello spettatore. Dalla commedia dell'antichità a Molière, al romanzo per ragazzi, alla fantascienza più alta. Ed è forse questo che ha indotto la giuria ad attribuire il premio letterario più prestigioso di Francia. Il fatto cioè che *L'anomalia*, al di là dell'esercizio di stile – svolto invero brillantemente e con molto *esprit de finesse* – ci porti a riflettere su temi eterni e inesauribili. L'identità, o il tempo. E non nella prospettiva delle migliaia o dei milioni di anni. Ma in quella assai più prossima e tangibile di qualche settimana. Di tutto ciò che può capitare o non capitare, nella nostra vita, in un breve lasso di tempo. Ivi compresa la morte. Perché il destino può decidersi mentre un aereo attraversa un temporale, e ancor più quando finalmente atterra. Un racconto, e diversi racconti possibili, che non ci stupiremmo di vedere presto trasferiti in formato televisivo o cinematografico.

lucabevi@yahoo.it

L. Bevilacqua insegna letteratura francese all'Università Tor Vergata di Roma

Per un'etica del riuso

di Mattia Venturi

Giulia Caminito
**L'ACQUA DEL LAGO
 NON È MAI DOLCE**

pp. 304, € 18,
 Bompiani, Milano 2021

Non c'è niente di più sbagliato che considerare *L'acqua del lago non è mai dolce* un romanzo di formazione. Alla sua terza prova letteraria, Giulia Caminito presenta al lettore una situazione non dissimile dai due romanzi precedenti (*La grande A*, edito da Giunti, 2016 e *Un giorno verrà*, edito da Bompiani, 2019), legati apparentemente ad alcune storie della famiglia dell'autrice. In tutti e tre la vicenda ruota attorno a due figure femminili: una madre forte e battagliera e una figlia che fatica a trovare la propria identità.

Per essere un romanzo di formazione avrebbe tutte le carte in regola, a partire dallo stile: è una voce, quella della protagonista Gaia, che – colta dall'ansia di nominazione – scandaglia ciò che le si para di fronte; il suo sguardo legge il mondo e lo restituisce al tempo presente, trasfigurato. Stupore è la parola che meglio si addice alla prosa di Caminito. Lo stupore di chi guarda per la prima volta.

Gaia viene da una famiglia sottoproletaria della periferia romana, anche se non ama chiamarla periferia, perché “per essere periferia devi aver presente quale sia il tuo centro”, e Gaia non ha mai visitato il Vaticano, Villa Borghese o piazza del Popolo. La casa in cui Gaia vive con la famiglia non è loro: è una casa occupata di cinque metri per quattro. Il padre, Massimo, è un uomo spezzato – letteralmente – da una brutta caduta nel cantiere in cui lavorava in nero, e quindi senza assicurazione. Un “uomo fermo”, fatto di marmo. A reggere da sola le mura di casa è Antonia, infaticabile e inflessibile, e con un senso di giustizia che applica anche alle minuzie del quotidiano: a una lamentela corrisponde una cena non preparata; a una richiesta non esaudita, un letto lasciato disfatto.

I quattro figli di Antonia imparano presto l'arte di arrangiarsi della madre, un'etica del riuso che Antonia oppone – facendo di necessità virtù – all'imperativo dell'obsolescenza e della sostituzione. Gaia si vergogna di avere sempre la mala copia di ogni cosa, ciò che gli altri buttano, anche della propria casa, l'accampamento nel quale Antonia si rifiuta persino di piantare dei fiori, perché “piantare vuol dire rimanere”. E Antonia fa di tutto per sottrarre i figli al degrado di quella periferia che non è periferia perché non ha nessun centro, e ci riesce. Dopo un breve soggiorno in una palazzina dei Parioli, la famiglia approda in un luogo da chiamare casa: Anguillara Sabazia, sulle rive del lago di Bracciano. Un paese dove si sa tutto di tutti. Per questo è bene non parlare troppo: della casa dicono solo che la abitano, di Massimo che è invalido e nient'altro.



C'è in particolare una convinzione che Antonia trasmette alla figlia, e cioè l'idea dello studio come speranza e riscatto; la lettura come unica possibilità di emancipazione, di rivalsa sociale. Gaia legge tutto quello che Antonia le propone, anche se spesso, invece di nobilitarla agli occhi dei coetanei, la lettura la esclude. È sulle rive del lago che per Gaia la letteratura diventa riconoscimento, anziché esclusione, e succede grazie all'amicizia con Iris, una ragazza che ha letto gli stessi libri, e che vive nelle case popolari, in un appartamento simile a quello di Gaia. Comincia il liceo, i lunghi viaggi in autobus verso Roma, le giornate di studio, i torridi pomeriggi trascorsi in riva al lago, le amicizie e i primi amori. Grazie a una serie di incontri e rispecchiamenti, il percorso di formazione di Gaia sembra imboccare un sentiero felice. Gaia cesella la propria identità per sottrazione rispetto all'altro e alla figura ingombrante della madre.

Eppure, la frustrazione innerva il romanzo dalla prima all'ultima pagina. La formazione di Gaia non può compiersi felicemente all'ombra dell'ideale di Antonia. Il filo

rosso che Gaia si è ritrovata tra le dita e che ha seguito religiosamente sembra non condurre da nessuna parte: “Non ho messo soldi da parte con cui mi sarei potuta liberare dal fiato materno, mi sono concentrata solo sugli esami e i libri”. La consapevolezza acquisita è che non ci saranno onori, accortezze, ricompense anche una volta che avrà letto tutto e proprio tutto; una sentenza senza possibilità di appello pronunciata dalla professoressa di italiano: “mi ha chiesto se pensavo fosse il caso di mandare un curriculum a un supermercato, perché sì ho degli ottimi voti, ma guardiamo in faccia la realtà, con una famiglia come la mia, è il caso che cominci a lavorare”. Resta il senso di inadeguatezza e di impotenza, la vergogna per quello che Gaia non può avere. Un compendio di mancanze che è anche un inventario di feticci degli anni zero di fronte al quale la lettrice o il lettore tra i 25 e i 35 anni non potrà che provare nostalgia: gli SMS, il Game Boy, MSN, la PlayStation, le Lilly Kelly luminose, i Chupa Chups, il McDonald's, Italia Uno.

A Gaia mancano gli strumenti per agire: può conformarsi o soccombere ma deve comunque subire ciò che arriva dall'esterno, e la sua rabbia esplose sempre in maniera violenta dall'inizio alla fine del romanzo. È il ginocchio fratturato al compagno di scuola che le aveva rotto la racchetta, la macchina incendiata, l'amica Elena quasi ammazzata nell'acqua del lago. E se forse l'autrice non prefigura il fallimento *in toto* di un modello educativo virtuoso, non può che constatarne l'incapacità di incidere sul mondo e sulle aspettative di vita della protagonista.

Dell'*Acqua del lago non è mai dolce*, come la negazione nel titolo lascia presagire, si fa prima a dire quello che non è. Non è romanzo di formazione e nemmeno – come l'autrice stessa si premura di specificare nella *Postfazione* – “biografia, né una autobiografia, né una autofiction”. Giulia Caminito ingoia i frammenti di tante vite, il racconto degli anni in cui è cresciuta, e prova a farne una narrazione, così come Antonia coi detriti e i materiali di scarto prova a fare una vita.

Per le lettrici e i lettori rassicurati dalle diciture, si consiglia piuttosto di utilizzare quella di romanzo generazionale, perché quello che emerge è il ritratto intimo e spietato di una generazione, quella dei *millennials*, che superate le soglie dell'età adulta constata con amarezza che ad attenderla non c'è un mondo pieno di opportunità e futuro; nessun rettilineo verso il progresso inarrestabile, ma la rabbia per una rivalsa che sembra impossibile.

C'è però una parabola formativa che si compie: quella di Giulia Caminito. Lo sguardo dell'autrice, come quello della protagonista, è una pellicola fotosensibile sulla quale si fissano immagini una sopra l'altra, in sovrapposizione. Da questo insieme di dettagli emerge una visione della letteratura fatta per accumulo, addizione, associazione. Ne risulta una voce particolarmente felice, perché coniuga la spontaneità e la ferocia di una esordiente con l'eligenza e la maturità di una scrittrice consumata.

mattia.venturi6@gmail.com

M. Venturi è italianista

Briciole d'annata e graffiature di tacchi

di Maria Teresa Carbone

Sabrina Ragucci
IL MEDESIMO MONDO

pp. 176, € 15,
 Bollati Boringhieri, Torino 2020

Sabrina Ragucci è in primo luogo fotografa – meglio, artista visiva – e come tale è nota. Da anni, tuttavia, frequenta in modo assiduo la scrittura: da un lato firmando recensioni e saggi critici su giornali e riviste, dall'altro dialogando attraverso le sue immagini con i testi di Giorgio Falco – come nel progetto *Condominio Oltremare* (L'orma, 2014) o di recente in *Flashover* (Einaudi, 2020, cfr. “L'Indice” 2021, n. 2) dove la serie fotografica *L'alfabeto della distruzione* è componente integrante del romanzo. Il suo approdo alla narrativa quindi non sorprende. Può semmai stupire che *Il medesimo mondo* non contenga foto, proprio quando sono sempre più numerosi gli scrittori che scelgono di muoversi su un doppio registro, testuale e iconico.

È però in qualche modo l'assenza di immagini a mettere in luce l'importanza che la dimensione visuale ha nella scrittura di Ragucci. Esordio maturo, privo di incertezze stilistiche, già dalle prime pagine *Il medesimo mondo* appare come il libro di una persona per cui guardare non è un atto automatico ma l'espressione di un allenamento costante, della consapevolezza che gli occhi ci mostrano un mondo filtrato attraverso una griglia di conoscenze e di esperienze. È il libro, se vogliamo, di una persona convinta che l'atto del vedere non è mai neutro, né innocente.

La conseguenza è che lo sguardo attivato dall'autrice nel romanzo contiene qualcosa di perturbante. Chi legge ha la sensazione di non fissare mai il centro della scena, ma i suoi bordi, oppure di osservare l'azione da lontano, come in un campo lunghissimo cinematografico, o infine, al contrario, di esserle così accostato che un minimo dettaglio finisce per occupare il suo campo visivo. Torna alla mente una videoinstallazione, *Close*, realizzata dal regista Atom Egoyan insieme all'artista portoghese Julião Sarmento e allestita alla Biennale di Venezia del 2001. Là, una parete a pochi centimetri dallo schermo obbligava gli spettatori a una visione ravvicinata, ingigantendo i particolari, rendendoli insieme insensati e densi di significato. Qui, nel testo di Ragucci, gli occhi dei lettori sono costretti a concentrarsi su “briciole d'annata, graffiature di tacchi e suole datate parecchi anni precedenti”, su un “marciapiede costellato di mozziconi e di chewing gum masticati”, su “un cerone più chiaro di due toni rispetto alla carnagione”. Oppure, inversamente, ad adattarsi a una visione lontana, quasi aerea: “Lichblau è situata ai margini di boschi, sorvegliata in lontananza

da abeti disposti in lunghissime file... Il paesaggio del Baden-Württemberg è un compromesso tra la natura lasciata alle spalle e l'industria che comincia a rivelarsi, ovvero un luogo piuttosto comune, come tutto ciò che si costruisce in modo rapido e ordinato dopo i bombardamenti”.

Paradossalmente, questo sguardo straniato accentua per contrasto la forza della scrittura, anzi, della voce che l'autrice fa risuonare in un testo dove il discorso diretto è assente. Una voce spietata e segretamente pietosa, “la voce di un dio”, come Giulia Sarli ha acutamente scritto sulla “Balena Bianca” a proposito del romanzo. E in effetti, dea-narratrice onnisciente e onnipotente, Ragucci muove i suoi personaggi – i componenti della famiglia Mogliano e in particolare la bambina Roberta, poi adolescente e infine donna – lungo un arco di quaranta

o cinquant'anni usando sempre l'indicativo presente, unico tempo che si possa applicare all'eternità. E spesso li interroga e li ammonisce con brevi frasi imperiose, e qualche volta interpella anche noi che leggiamo.

Il medesimo mondo è dunque, innanzitutto, la storia di una famiglia italiana nella seconda metà

del XX secolo. Dei suoi membri conosciamo tante cose: i nomi, la genealogia (“Mino e Giovanna generano Carlo e poi Angelo e poi Caterina e poi Maria e infine Paolo”, come nelle gesta antiche o nella Bibbia), le vicende a tratti tragiche, talvolta tristemente banali, mai felici e forse neppure infelici. Per la felicità manca lo spazio, e anche per l'idea che si possa avere diritto alla felicità.

Si vive, e prima o poi si muore. In mezzo può succedere che tu, giovane uomo taciturno, vada a lavorare in Germania dopo che tuo fratello è emigrato là prima di te; che tu, futura madre, decida di alleviare le tue nausee con una medicina e questa, ma non lo sai, farà nascere tua figlia con una menomazione; che tu, ragazzina, scelga di sposare un tizio pingue che non ti piace particolarmente perché in lui intravedi il tuo futuro. Del resto, ci avverte la voce divina, “il solo fatto di esistere è un dovere!”.

Ma *Il medesimo mondo* è anche, contemporaneamente, un frammento di storia nazionale: il passaggio dall'Italia ancora paesana dell'immediato dopoguerra all'inurbamento, all'emigrazione, alla costruzione tenace di una piccola borghesia alienata e perdente. Non a caso il romanzo si chiude con l'acquisto di una casa di proprietà. È il sigillo di una conquista sociale che non cancella una vita depravata, un “medesimo mondo” le cui cattiverie e ingiustizie si intuiscono solo a tarda sera, al confine tra veglia e sonno.

mtcarbone@gmail.com

M. T. Carbone è traduttrice, scrittrice e giornalista



Il demonio ficcanaso

di Danilo Bonora

Alessio Torino

AL CENTRO DEL MONDO

pp. 264, € 18,50,
Mondadori, Milano 2020

È stato osservato che uno scrittore molto ammirato da Alessio Torino come Paolo Volponi – sperimentale, realistico, lirico, regressivo – non era un tipo facile da classificare. L'incandescente *querelle* narrativa del romanzo *Corporale* (Einaudi, 1972), ad esempio, si poteva leggere perfino come il sibillino e verboso viatico a qualcosa di augurabile ma che non sarebbe mai avvenuto: “non ci sarà nessuna fine del mondo”, dice a Gerolamo Aspri un giovane medico spiaggiato a Urbino. Di volponiano certo sono presenti in *Al centro del mondo* l'apriori della paranoia del protagonista, il giovanissimo Damiano, e il suo desiderio ossessivo e angosciato di fermare il tempo nel transito dall'integrità del passato alla pretenziosa impotenza del presente. Il “luddismo suicida” dei tristi cavalieri volponiani, ha scritto Matteo Marchesini, segna alla fine una cupa convergenza di caratteri contraddittoriamente esplosivi. Se ci sono romanzi che non fanno che iniziare e altri che non fanno che finire, il ruvido racconto di Torino per molte pagine sembra non decidere, avventurandosi per un sentiero tortuoso di partenze e conclusioni provvisorie fino all'ermetico *dénouement*, che fine di un mondo lo è.

I personaggi abitano in una località marchigiana un po' isolata, ancestrale e senza tempo: un'antica fattoria, Villa la Croce, detta la Villa dei Matti, dove la famiglia Bacciardi alleva api che fanno un miele straordinario, la Manna, capace di rendere fertili le spose in men che non si dica. Ci vivono nonna Adele dalle mani d'oro, nonno Lello, ex partigiano taciturno e solitario, lo zio Vince (un faulkneriano “sturdy yeoman farmer”, giocatore con un debole per le femmine facili e la *schnapps*), lo stralunato diciassettenne Damiano, l'orto della vicina Anna, i campi di Mario Baldeschi, e infine l'ombra di un suicida, Pietro Bacciardi, il padre di Damiano, impiccatosi dieci anni addietro a una quercia secolare. Rimasta secca dopo la disgrazia, poi miracolosamente rinverdità, è tra le cause dei disturbi del figlio, ad apertura di romanzo risolto ad abatterla con una pesante accetta.

La storia è narrata attraverso lo spirito inquieto e fobico del ragazzo, soprannominato Psycho dai compagni di scuola, attaccato come un'edera alla saldezza di nonna Adele e ai silenzi oracolari di un nonno immobile quale un'erma all'ombra dei ciliegi. La fattoria sta andando verso un declino ineluttabile, assediata dai SUV e dalle tangenziali; zio Vince

vuole trovare un compratore, che ne faccia pure un *resort* e rada al suolo questo tesoro stratificato e mormorante di chiesette e muri fatiscanti, poiane, arbusti, arnie multicolori, odori limonosi di tigli. Damiano invece è ben deciso a difendere Villa la Croce dalla trivialità degli affaristi; li fa fuori uno dopo l'altro con la complicità delle api, di madre natura, della ierofanica Santa Maria delle Stelle, lì apparsa nel 1494 e dedicataria di un santuario diroccato, facendo *bon usage* del suo dereismo e della sua delirante introversione *high functioning*, avvolta da una matassa di sensi. Totalmente *school free* e privo di cultura riflessa, sa interpretare il linguaggio primigenio delle rondini, dei pruni, delle lucciole, della “pietra delle case”, come aveva rivelato in un tema scolastico, mettendo in imbarazzo (figurarsi) l'insegnante di sostegno.

Gli acquirenti e i predatori – due macedoni che lavorano nelle stalle – vengono dunque liquidati con la temporanea collaborazione del madonnaro tossico e vagabondo Teo Van Gogh (col suo pappagallo Montezuma porta nella fattoria, come se non bastasse, una ventata di realismo magico sudamericano), ma soprattutto dei piani di volo sovranaturali degli sciami. Il Meneghelo di *Libera nos a Malo* aveva pur visto “nel zufolo delle api filandiere” il bandolo “di una cosa che dardeggiava dentro e fuori dal tempo”, l'evasione dal carcere dello *stiff and stubborn man-locked set* di Wallace Stevens, e raccomandato di “non giocare con la Ava, viene dalla zona dei noumeni...”. Anime del mondo e al contempo parte della mente divina, decollate dal pitagorismo e dal mirabile quarto libro delle *Georgiche* (“esse apibus partem divinae mentis et haustus / aetherios...”), toccano di nuovo terra nelle Marche dei capannoni e delle Mercedes Classe G “da combattimento”.

Alla fine viene sfrattato anche un gruppo di fricchettoni olandesi (Damiano li chiama “i porci”), dove brilla il sex appeal della bella Joyce, concupita nel monologo interiore del ragazzo con finezza quasi ovidiana: prima un “piede delizioso in un sandalo di cuoio, con il cinturino alla caviglia”, poi “la massa dei capelli sulla nuca”, “una ciocca appena sudata”, il “tintinno sessuale del ciondolo che porta al fianco”. Destinatario dell'anello avito di nonna Adele, è la sposa tanto attesa, con cui nasce un'intesa carnale di poche parole (lui non sa l'inglese), pronuba la potenza dei sensi: “Your smell. It drives me crazy”, gli sussurra Joyce nel Tabernacolo, l'edificio che custodisce la Manna, il centro del mondo.

Ci si aggira in un universo narrativo *extreme*, contiguo non tanto al modernismo (lo zio burbero del postmoderno scafato e imper-

Narratori italiani

tinente) quanto al concetto di origine, quella trepida prossimità con la natura poi ridotta nei termini del sintomo psicotico, che tuttavia – ha riassunto un esperto come Andrea Zanzotto – rimane “una zona perpetuamente scoperta in grado di dar adito a una sorta di *difesa attiva*, con l'accordarsi a una ‘bella d'erbe famiglia e d'animali’ di quasi, ormai, preistorica memoria”. Il sacro, la misura del ritmo immutabile di ciò che ritorna, è quanto mai alieno dal nostro ambiente profano, decentrato e precario. La tradizionale funzione degli “eterni” è stata di collocarci dentro un ordine, a partire dal quale esplorare il senso dell'esistenza; la realtà soggettiva e quella naturale si univano in un rapporto di reciproca dipendenza a cui si poteva giungere per via intuitiva. Furio Jesi aveva rilevato che l'indagine sul mito era “la scienza del girare in cerchio, sempre alla medesima distanza, intorno a un *centro non accessibile*”.

Se è così, il titolo del romanzo di Torino rilancia un *all-in* spericolato, cioè la trasformazione alchemica di una fattoria di primitivi faulkneriani nell'ombelico del mondo, un luogo dove il regno celeste e quello infero si danno appuntamento ed è inevitabile il contatto ustionante con gli dei superiori e ctonii. Il demonio ficcanaso si trova particolarmente a suo agio a Villa la Croce, nel disegno della corteccia degli alberi, nello stalletto dei maiali, nell'acqua del pozzo, tra le foglie rinate della quercia.

Un'etimologia di Damiano allude al frigio “Damia”, uno dei nomi di Cibele, la dea responsabile della follia del giovane Attis, che si evirò e morì all'ombra di un pino, in cui venne poi trasmutato da Cibele. Nell'ultima pagina del romanzo, Damiano, dopo aver perduto Joyce, estrema *chance* di rientro nella normalità, mentre vaga nel cerchio magico delle querce di Villa la Croce sente che “la forza che aveva dato la spinta alla sua vita adesso era alla fine, il suo corpo si sarebbe fermato lì. Con gli ultimi rimasugli di coscienza guardò la propria ombra, che non era più l'ombra di Damiano Bacciardi, ma quella di una quercia, giovane, vecchia, forte come l'albero che aveva sorretto suo padre”. Tra i temi del culto della Grande Madre frigia si colloca la rinascita rituale; in un'antica iscrizione mitraica si legge “In aeternum renatus”. Prima o poi Damiano ricomparirà.

bonoradani@gmail.com

D. Bonora è dottore di ricerca in italianistica presso le Università di Padova e Venezia



Albania-Italia andata e ritorno

di Giulia Molinarolo

Elvis Malaj

IL MARE È ROTONDO UN ROMANZO BALCANICO

pp. 237, € 18,
Rizzoli, Milano 2020

“Veloce, salta giù” disse lo scafista prima di azionare il timone e volgere la prua in direzione opposta alla terra, impaziente di ripartire. Ujkan guardò l'acqua, poi la costa italiana (...) “Non me la sento. Torno a casa”. *Il mare è rotondo* non è solo il romanzo d'esordio di Elvis Malaj. È anche, in un gioco di *mise en abîme*, l'ultimo lavoro letterario dello squattrinato Sulejman, personaggio chiave e motore delle avventure picaresche vissute insieme all'amico e protagonista di questa storia, Ujkan Braka. Ma, soprattutto, il mare rotondo è una sindrome. Una forza invisibile che impedisce il giungere a destinazione, un perpetuo ritorno al punto di partenza: “Sulejman, quella roba è pura fantasia, si sa che i libri non sono veri. Non esiste il mare rotondo. E, comunque, io ci sono arrivato fino in Italia”. Davvero? E perché sei tornato indietro allora?”. La fitta rete di rimandi a una dimensione circolare riverbera tra la dimensione psicologica dei protagonisti e la struttura narrativa stessa, producendo un effetto di tensione conativa enunciata in un concentrico susseguirsi degli eventi.

“La storia di Ujkan e l'Italia si perdeva nella notte dei tempi, tanto che nemmeno se lo ricordava più perché aveva deciso di andarci. Lo scopo della sua vita era ‘andarci’, il perché era secondario”. Ujkan non toccherà mai le coste italiane: “Non me la sento” è l'espressione che meglio racchiude quel senso di smarrimento, inquietudine e inadeguatezza di una generazione che ha assistito al disfacimento del sogno italiano. Attraverso l'immobilità di Ujkan si coglie distintamente il “sogno svanito” – prendendo a prestito l'espressione usata da Enzo Biagi nell'agosto del 1991 – di quella costruzione mediatica dell'Italia come terra promessa che tanto aveva influenzato l'immaginario collettivo albanese negli ultimi decenni del Novecento. La sindrome del mare rotondo non è altro, dunque, che la dissoluzione di un mito: la ragione per cui Ujkan non raggiungerà mai l'Italia è semplicemente che quell'Italia non esiste.

Speculare alla disillusione di un'Italia immaginata, Malaj mette in scena, attraverso il disagio identitario del protagonista, una profonda riflessione sui concetti di modernità e tradizione nell'Albania contemporanea. Come già aveva ampiamente dato prova nel volume di racconti pubblicato nel 2017, *Dal tuo terrazzo si vede casa mia* (Racconti, 2017) Elvis Malaj conosce il sottile gioco del-

le rappresentazioni stereotipanti sull'alterità culturale e, anche in quest'ultimo lavoro, esclude dalla narrazione qualsiasi ritratto arcaizzante e primitivista del panorama albanese. Nonostante il sottotitolo alluda strategicamente proprio a quella costruzione discorsiva che Maria Todorova ha illustrato tramite il concetto di “balcanismo” – riferendosi alla rappresentazione dei Balcani come identità omogenea ed esotica –, il romanzo di Malaj non offre spazio a ritratti pittoreschi di un'Albania premoderna.

La mancanza di riferimenti temporali e una scarsa presenza di sfondo sociale non influisce sul contesto albanese, il quale, lungi dall'essere collocato “fuori dal tempo e dalla storia”, si ritrova riflesso nella dimensione individuale e psicologica del protagonista, profondamente diviso tra una

sensibilità “romantica” verso le tradizioni familiari e uno spirito del tempo che non concede spazio a nostalgie “folcloriche”, come le definirà Bashkim nelle ultime pagine del romanzo: “Ma di che parli, Ujkan? Sii serio, siamo nel ventesimo secolo, non esiste più la *besë*. Poi qui non c'è mai

stata, quello è solo folclore albanese. Se vuoi che qualcuno mantenga la parola devi avere le carte, le firme”. La Shkodër dei primi anni Duemila – probabile collocazione temporale – è una città lontana da quell'immaginario occidentale che ha collocato la montuosità dell'Albania settentrionale in un immaginario arretrato e patriarcale: le tradizioni, come il Kanun, pur sopravvissute in ambito familiare, sono avvertite come profondamente estranee o verificate nella loro inattuabilità, mentre il Ramadan diviene una “presenza soffocante”, seppur utilizzata narrativamente per scandire il tempo del racconto. Una narrazione, dunque, percorsa dal filo rosso di un'erranza sospesa che si traduce in impasse, brillantemente concretizzata dall'incessante ricerca di un pacchetto di sigarette perennemente vuoto o perso.

E tuttavia il romanzo risulta frammentato, privo di compattezza organica: si avverte la maggiore propensione di Malaj per la dimensione del racconto (si notano infatti diversi episodi comuni ai racconti del 2017), nei cui silenzi l'autore riesce con più efficacia a delineare profili caratteriali che al contrario sfumano e si appiattiscono nella verbosità del romanzo. Ad ogni modo, *Il mare è rotondo* si rivela un romanzo intelligente, ironico e *politically incorrect*, abile nello sfidare sommarie classificazioni e più che mai attuale nella decostruzione di immaginari, dicotomie, repertori di senso.

giulia.molinarolo2@unibo.it

G. Molinarolo è dottoressa di ricerca in studi Letterari e culturali

Gli invasori

di Marzia Fontana

Milena Agus

UN TEMPO GENTILE

pp. 204, € 16,
Nottetempo, Milano 2020

In un paesino del Campidanese “dimenticato da Dio e dagli uomini”, dove non si ferma più nemmeno il treno, arriva una sera una manciata di migranti accompagnata da un gruppo di volontari. E in quel luogo remoto, arreso alla monocoltura dei carciofi e delle biomasse, scatena proteste e resistenze, ma finisce per portare poi una ventata di vita. Racconta la tragedia dei migranti, il pregiudizio ma anche la gioia della solidarietà *Un tempo gentile*, il nuovo romanzo della scrittrice cagliaritano Milena Agus, che intreccia con un andamento narrativo erede dell'antica tradizione orale le storie dei paesani e dei nuovi venuti sullo sfondo di una Sardegna rurale, lontana dal mare e dal turismo di lusso.



Gli “invasori”, come vengono subito apostrofati, trovano un paese addormentato, dove i vecchi sono quasi tutti morti, abitato da mogli operose e mariti onesti e lavoratori, ma dai musi lunghi tranne che al bar, i figli lontani e con poca voglia di tornare. La gente lavora sodo, poco distante ci sono i nuraghi, quasi tutti sono andati alle superiori ma l'impressione è che la loro vita sia immersa “nel color grigio topo dell'ignoranza” e l'assenza del mare sembra limitare, oltre che l'orizzonte, le idee. E così, offuscata dal pregiudizio, tutti guardano raccapricciati i migranti “male in arnese”, nascosti dietro le persiane a osservare quella caravana che, dopo aver atteso invano alla stazione delle corriere sotto la pioggia qualcuno che li andasse a prendere, si è incamminata a piedi verso il paese. La loro destinazione è il Rudere, un nome che non lascia speranze: un tempo era stata una bella casa piena di stanze e con un piccolo cortile per il pane, ma ora versa in condizioni fatiscenti.

E però a piccoli passi accade il miracolo. Le donne rinunciano alla protesta e aiutano a sistemarsi volontari e migranti, altrettanto scontenti di quella infelice collocazione, portano candele, coperte, qualche cambio di vestiti. Gli uomini, dopo una notte trascorsa a decidere che fare, già pronti a mandare via gli ospiti indesiderati, li colgono al mattino in piena attività e allora eccoli tutti a pregare insieme, “sperando che dall'unione fra un Dio e l'altro ne uscisse fuori qualcosa di utile”. Cominciano i primi, timidi scambi, i volontari traducono, affiorano storie di privazione e violenza, la tragedia del viaggio, “sbattuti su e giù dalle onde fin quasi a morire” con gli occhi pieni della vista dei cadaveri, mentre il desiderio di pulizia dei profughi rassicura le donne del paese e il Rudere diventa per loro, alle

prese con la nostalgia di quando le case erano piene, un richiamo irresistibile. Le carte si scompigliano e se la solidarietà di quel gruppetto di pasionarie, improvvisamente libere dal “senso di vecchiaia” che si portano addosso da tempo e alle prese con una nuova “sensazione di famiglia”, divide antiche amicizie e persino mogli e mariti, madri e figlie, ne nasce “un tempo strano” e “gentile”, in cui nessuno rimane “fermo a lungo nei propri propositi di ostilità” in una rinnovata forma di convivenza civile.

La solerzia di paesane, migranti e volontari, così diversi nei loro percorsi di vita, eppure sempre più vicini, trasforma il Rudere, finalmente dotato, grazie a una colletta, di luce e gas e di una cucina economica. Le tradizioni riprendono vita e si mescolano, il cibo si scambia e diventa terreno d'incontro, con *doggy bags* che vanno e vengono fra cibi sardi ed esotici e canti contagiosi: perfino la figlia dell'ex sindaco valica le mura

del Rudere, si “contamina” con gli stranieri e conosce una nuova occasione di futuro, finalmente libera “dalle grinfie” materne. L'idea di un *Neighbourhood garden* suggerita da un volontario ingegnere, un “poderetto”, come si dice alla sarda, finisce per incontrare anche la collaborazione degli uomini che per quanto “pieni di stizza” una sera scaricano “smenti, letame, alberelli da frutto”.

Le donne vorrebbero opporsi, ma come hanno imparato da Ziuca, la volontaria che per telefono spiega l'*Iliade* al nipote rimasto orfano di madre, “fare la guerra non serve, perché alla fine perdono tutti”. E così dopo i mariti arrivano anche madri e suocere, il poderetto è tutto un rigoglio e le donne ritrovano la purezza dell'amore che pensavano perduta, “una sorta di allargamento a tutta l'umanità dell'amore particolare per un uomo”. Intanto la narrazione si fa apologo straordinario sull'accoglienza e il rovesciamento dei punti di vista, una “favola bella”, un monito ad abbandonare il pregiudizio e a guardare agli spostamenti degli uomini, da sempre in movimento sulla terra, non ottica di scontro ma di scambio, un'offerta di nuove possibilità nell'incontro reciproco.

Ai paesani i profughi donano un nuovo motivo per esistere, risistemano il Rudere che accoglie un pranzo di Natale dalla tavola finalmente “curata e sontuosa”, allestita con il meglio della suppellettile dei paesani, con tanto di presepe e un menù al crocevia fra due tradizioni. E quando arriva il tempo della partenza, niente è più come prima: quel tempo gentile ha donato “allegria e immaginazione” e il futuro ha per tutti ha un colore diverso.

marziafontana@fastwebnet.it

M. Fontana è insegnante e giornalista

Una mente ingombra di anni

di Cosma Siani

Sergio D'Amaro

FINCHÉ LA NOTTE NON CI SEPARI

pp. 114, € 14,
BesaMuci, Nardò LE 2020

Sergio D'Amaro gioca sulle incongruenze, fin dal titolo, quando chiama “romanzo” questa sua immaginosa invenzione che propriamente romanzo non è. E poi si misura con gli anacronismi quando intreccia in una visione unica figure e fatti di epoche diverse. Ad arte, naturalmente. Ma cosa fa, dunque? Intanto si inventa nomi che celano personaggi reali. Cassio Auromagno è il letterato romano Cassiodoro; Umberto Dei Bianchi, il politico antifascista Umberto Zanotti Bianco; Augusto Degli Ulivi, Adriano Olivetti industriale illuminato; Scottsax, l'architetto Ettore Sottsass; e così via. Un'orditura di figure e argomenti in cui l'autore giostra a suo piacere. I tanti personaggi messi in gioco non consumano azioni entro un filo narrativo, ma sono al centro di rievocazioni storico-erudite. Un amanuense chiamato Soave trascrive il poema *De redivit suo* di Rutilio Namaziano, incontra quest'ultimo fuori tempo e luogo, e si intrattiene con lui a conversare. Bianchi rivive l'invasione dei nazisti, chiamati “Gotici dalla croce uncinata”, in tal modo incrociando la nozione alle invasioni gotiche in Italia nel V secolo richiamate da Rutilio. L'Ulivi si inserisce nel tutto con le sue storiche macchine da scrivere portatili e una straordinaria “Domus Mechanica”, primitivo modello di computer. Va detto che è piuttosto faticoso seguire una simile tramatura di cognizioni; e in effetti l'opera soffre un po' di tanta erudizione, e anche di una qualche oscurità d'espressione in concetti che hanno fascino e senso compiuto nel contesto mentale che l'autore si è creato. Ma non bisogna cadere nella rete così abilmente tesa. In-

fatti quello che essenzialmente D'Amaro fa è una rivisitazione autobiografica del proprio vissuto materiale e mentale, fin da quando chiama (in prima pagina) Rodion Epitalasio, cioè Rodi sul Mare, la cittadina marinara di Rodi Garganico, suo luogo d'origine.

In tale prospettiva entra in gioco l'aspetto suadente di una scrittura elaborata e perfino elucubrata, che si avvia proprio in una suggestiva, apparente enigmaticità di senso: “Tutto sembrava brillare di una luce intensa e passeggera: i volti degli uomini e delle donne, gli atti consueti del giorno, le bellezze naturali e artistiche, i paesaggi sconfinati delle pianure e la superba cremagliera delle montagne, gli attrezzi da lavoro e gli infiniti pensieri chiusi nelle case. Un'arcanica armonia che tutto avrebbe potuto comprendere e finalmente risolversi nei colori distinti della realtà”.

È il registro accattivante che D'Amaro ha sviluppato in altre sue narrazioni per lo stesso editore: *Romanzo meridionale* (2010), *La casa degli oggetti parlanti* (2015), *Il grande Ghibli* (2016), *L'allegro destino della Signora Mariù* (2018), tutte investite di forza fantastica e travisante. In quest'ultimo libro di due anni addietro troviamo addirittura passaggi che sembrano preludere alla presente pubblicazione: “Ho la mente ingombra di anni, di vicende, di orizzonti diversi”; “fermare il tempo (...) fissare nella dolcezza gelatinosa della memoria i singoli preziosi attimi di una corsa irreparabile”.

Anche nell'opera qui presentata non pochi stralci rimandano decisamente alla base autobiografica. Uno fra tanti: “Da qui, da questo osservatorio delle fortune del mondo e delle più svariate manifestazioni dell'animo, riesco a distinguere un altro tempo (...) Generazione dopo generazione, morendo e rinascendo, giunse il mio tempo. E questo ho scritto”.

Per un pensiero delinquente

di Raffaella D'Elia

Paolo Morelli

LA POSTURA DEL GUERRIERO

ADDESTRAMENTO ETICO
E ALTRE MODESTE PROPOSTE
disegni originali di Carlo Bordone,
pp. 1344, € 10,
Sossella, Roma 2020

“Libro-rovello”, capace di tenere uniti i diversi fili conduttori di una vocazione al ragionamento inesausta e costante, *La postura del guerriero*, uscito per i tipi di Sossella, restituisce in una chiave nuova, inedita, alcuni dei contributi dell'autore già apparsi su “Alfabeto2”, “il manifesto”, “Minima&Moralia”, “Testo a fronte”, “wikicritics”, “Zibaldoni”. Se infatti il nucleo del progetto è l'indagine urgente a fronte di una trasformazione epocale che coinvolge a più livelli l'essere umano, nel volume ogni singolo testo, nato da occasioni altre (ad esclusione di due brani) si inserisce in un nuovo discorso, una nuova narrazione in cui tutto si tiene.

La fisionomia di Morelli autore (e lettore) si ritrova e meglio si delinea anche a partire da questo libro. Vi compaiono, innanzitutto, alcuni degli autori più amati: da Robert Walser a Franz Kafka a Simone Weil, oltre che, naturalmente, autori cinesi di cui qui compaiono alcune traduzioni (si rimanda a tal proposito al volume tra-

dotto e curato per Quodlibet sempre nel 2020, Yang Wanli, *La contrada natale dei sogni. Un'antologia*, pp. 256, € 18). E vi compaiono altresì gli orizzonti più cari all'autore di libri come *L'arte del fallimento* (Sossella, 2014), *Né in cielo né in terra* (Exòrma, 2016), *Vademecum per perdersi in montagna* (Nottetempo, 2017). Lo smarrimento e l'analisi acuta di fronte al dilagare delle nuove tecnologie qui si salda con la disamina puntuale, sostenuta filosoficamente, del ruolo dell'essere umano nel mondo, fin dall'antichità. L'archeologia come scienza d'avanguardia insomma, che qui trova un terreno fertile nello studio dell'intossicazione da connessione permanente e anche del cambiamento cognitivo, quindi mentale, emotivo che essa produce. Morelli ha raccolto qui dei materiali che, pur nella loro specificità di testi nati per scopi e destinatari diversi, definiscono il senso di allarme per un mondo sempre più stordito, allucinato da una realtà altra (il web, le reti, le connessioni: le solitudini, le nuove ossessioni, il distacco dalle cose veramente essenziali). “Siamo preda di una coscienza costrittiva. Voler sapere compulsivamente è ormai un vizio, una patologia” scrive a un certo punto. Emerge però, oltre all'allarme, il tentativo messo in atto di una riscossa: il tentativo di resistenza passa anche attraverso una postura che in Morelli non potrebbe essere che

fisica, oltre che morale e filosofica. Il vero guerriero, ci ricorda, è colui che sa fronteggiare il tempo nefasto aiutandosi con i libri; e prende qui forma uno degli esercizi più belli di educazione allo spirito: riscrivere le parole care a qualcuno che le ha intercettate e che diventano ugualmente preziose per chi scrive (quindi Morelli che cita Walser: “Sto attento, e così la vita diventa bella, perché se non si è costretti a stare attenti, si può dire che non ci sia neanche vita”) ma anche praticare la letteratura come narrazione, come dimensione capace di aderire alle urgenze più stringenti dell'uomo, fin dai tempi più antichi, che è poi l'unica autentica funzione che possa garantirle forza, potenza, valore.

L'arte della viva voce, comparso già su “Alfabeto2”, racchiude rigore e ironia, e in venti punti (tanti quanti sono gli aspetti che si vogliono evidenziare) auspica quella forma di attenzione all'aspetto mentale e concreto che così tanto peso ha nella visione del mondo dell'autore romano. Per far sorgere un “pensiero delinquente in senso etimologico beninteso, capace di sottrarsi alla via comune” a puntellare il ragionamento ecco ancora i temi della decrescita, di un “addestramento etico” e dello smascheramento di qualsiasi forma di esercizio-abuso di potere, che esiste e si esprime anche in una delle primarie manifestazioni del pensiero, il linguaggio.

raffadelia@virgilio.it

R. D'Elia è scrittrice e critica letteraria

Come si impara a dire di no

di Monica Pacini

Anna Tonelli
**NOME DI BATTAGLIA
 ESTELLA**
**TERESA NOCE, UNA DONNA
 COMUNISTA DEL NOVECENTO**
 pp. XII-164, € 13,
 Le Monnier, Firenze 2021

Le vite di Teresa Noce raccontano e interrogano la storia del Novecento come "età degli estremi". Nel volgere di un cinquantennio stretto tra due guerre mondiali, la rivoluzione russa e la Resistenza al nazifascismo, è stata una combattente comunista, una deportata politica nei campi di concentramento e una deputata eletta all'Assemblea costituente e al Parlamento della Repubblica italiana (1948-53, 1953-58). Pubblicata un anno dopo l'intitolazione di una piazza a suo nome nella città natale di Torino, la biografia di Anna Tonelli è la prima – a quarant'anni dalla morte di Teresa Noce (Bologna, 1980) – a intrecciare i fili della *Teresa pubblica* e della *Teresa*



privata sulla base di una vasta documentazione di partito, giornalistica, personale, memorialistica e letteraria. I materiali conservati nel fondo Teresa Noce presso la Fondazione Istituto Gramsci Emilia Romagna sono spremuti alla ricerca di prove e di indizi utili a ricostruire i molteplici ruoli da lei ricoperti in Italia e all'estero, nel partito comunista e nel mondo sindacale tessile, nell'amore e nella maternità, nella clandestinità e nella prigionia, nel tempo del conflitto sociale e delle battaglie politiche per le prime leggi democratiche della Repubblica, come quella per la "Tutela fisica ed economica delle lavoratrici madri" (1950), di cui fu promotrice dentro e fuori le aule parlamentari con un'intensa attività di discussione sulla stampa e nelle assemblee delle lavoratrici. In un intervento scritto per l'8 marzo del 1978, Teresa Noce sottolineava l'apporto delle "delegazioni di donne, anche in stato di gravidanza avanzata", partite "da ogni località e luogo di lavoro per andare a Roma a sostenere la nostra lotta in Parlamento". Sono pagine efficaci che portano il lettore nel vivo della difficile costruzione di una società democratica in un paese lacerato dalla guerra, alle prese con pesanti arretratezze (mortalità infantile, sfruttamento minorile, assenza di servizi sociali) ma percorso in molti suoi segmenti da un forte desiderio di cambiamento. Nelle parole pronunciate da Teresa Noce al teatro Niccolini di Firenze nell'inverno del 1949, in occasione della "Giornata della Famiglia e della Pace", questo desiderio ha le sembianze delle tante "Cenerentole d'Italia che cercano la loro via (...) che vogliono il lavoro, che hanno da chiedere alla vita un po' di gioia, un po' d'amore, un po' di bellezza, un po' di libertà". Per lei, nata povera nella Torino industriale di primo Novecento in una famiglia rimasta presto senza padre, costretta a la-

sciare la scuola a dieci anni per contribuire al bilancio domestico con lavori umili e precari, lottare per la libertà e per un'idea di mondo diversa da quella di ferro e sangue forgiata dalla Grande guerra ha voluto dire mettere "il fazzoletto rosso" e partecipare da giovane socialista al movimento dei consigli di fabbrica del "biennio rosso" e alla nascita del Partito comunista d'Italia, a cui aderisce a ventun anni non ancora compiuti. Una come tante, apprendista per pochi denari nei laboratori di sartoria, che arriva ai torni della FIAT come parte dell'esercito industriale di riserva mobilitato dalle esigenze belliche, che vede morire la madre di influenza spagnola e perde

il fratello in un incidente aereo negli ultimi mesi di guerra. Ma, a differenza di tante, risucchiate da lutti e miserie, trascinate dalla corrente della vita, Noce trova nella politica e nelle speranze accese dalla rivoluzione bolscevica un luogo dove travasare ribellione e rabbia, apprendere un linguaggio antagonista coniugando

rivendicazionismo femminile e operaio. Nella prima parte del volume Tonelli ricostruisce, quasi in presa diretta, come si forma la coscienza politica di questa giovane operaia tra la prima guerra mondiale e l'avvento del fascismo, attraverso quali pratiche e azioni quotidiane Noce diventa e si sente "un'attiva militante comunista" che assume, una dopo l'altra, con un ritmo accelerato dalle persecuzioni fasciste, cariche e ruoli inusuali per una donna: dalla segreteria della sezione comunista torinese di Porta Palazzo alla direzione di fogli di propaganda popolare antifascista in Italia, Francia e Spagna, dalla partecipazione alla scuola leninista di partito in Russia all'organizzazione dei volontari delle Brigate internazionali nella guerra civile spagnola a fianco del commissario politico Luigi Longo, che Teresa ha sposato nel 1925 dopo la nascita dei figli Luigi Libero (1923) e Pier Giuseppe (1925). È soprattutto in Spagna che Estella – questo il nome di battaglia attribuitole da Togliatti nel passaggio alla clandestinità – si trova a svolgere una fitta rete di compiti politici, giornalistici, assistenziali, strategici su cui si costruisce la fama di una militanza rivoluzionaria che contribuirà ad accreditarla come una delle "stelle d'oro delle Brigate Garibaldi". Proprio dall'accostamento tra vicende pubbliche e private emerge la doppia eccezionalità di Teresa Noce che "incarna un modello fuori dagli schemi non solo dell'attivismo politico, ma anche di un vissuto che scardina luoghi comuni e aspetti identitari della militanza antifascista". Le traversie che affronta in più di dieci anni di peregrinazioni fra fughe, arresti e missioni – di cui il fascicolo a suo nome del Casellario politico centrale tende a sminuire lo spessore politico – ne fanno un "esempio e guida all'azione per la libertà" all'interno dell'antifascismo e, allo stesso tem-

po, un caso anomalo, un temperamento focoso e polemico da disciplinare nei quadri del partito. Non è negli scritti politici ma in quelli autobiografici e letterari, a cui Teresa Noce si dedica tra gli anni cinquanta e settanta, dopo l'allontanamento dalla direzione del PCI (1954), che si colgono le tensioni, le delusioni, i conflitti interni alla coppia e alla "doppia morale" del partito. La dirigenza comunista non prende posizione a favore del divorzio ma punisce la compagna Teresa per aver rifiutato e denunciato sui "giornali borghesi" l'annullamento di matrimonio richiesto da Luigi Longo al tribunale di San Marino a sua insaputa. Il ripudio e le conseguenze politiche e psicologiche sulla vita di Teresa Noce sono noti da tempo. Con l'ausilio di una nuova documentazione Tonelli rilegge questo strappo traumatico alla luce del rapporto tra pubblico e privato, mostrando le risonanze che esso ebbe sulla sua scrittura pubblica e sulla sua postura politica. *Imparare a dire di no* è il titolo di un articolo pubblicato sull'«Unità» il 13 ottobre 1955 in cui Noce si rivolge sia agli uomini di tutte le case italiane dove "comanda sempre e solo il marito", sia al dirigente sindacale "che si rifiuta di porre sullo stesso piano le rivendicazioni dei lavoratori e delle lavoratrici", sia ai compagni di partito che non fanno o non vogliono "combattere quel complesso di inferiorità che secoli e secoli di oppressione e di pregiudizi hanno radicato nell'animo della donna". Dunque, da una ferita personale il ragionamento si allarga alle disparità dentro le mura domestiche e sul lavoro, alle forme della militanza politica, alle relazioni orizzontali tra uomini e donne in una prospettiva che lega in un nesso inscindibile (e ineludibile) l'emancipazione della donna "come lavoratrice, come madre, come cittadina, come donna". Già nel periodo della clandestinità Noce aveva rifiutato la divisione di genere nell'organizzazione del lavoro politico e rivendicato in qualità di agitatrice sindacale il diritto di conciliare lavoro, maternità e cittadinanza: una battaglia difficile non solo nella società, ma anche dentro il proprio partito. Negli anni della ricostruzione come Segretaria generale della FIOT (Federazione italiana operai tessili) ribadisce la sua posizione contro la scelta fra "casa o lavoro" connettendola al problema dell'uguaglianza dei diritti in termini di tutele previdenziali, servizi sociali, riconoscimento del valore economico del lavoro femminile e della funzione sociale della maternità: "non dunque, casa o lavoro: ma la gioia della casa ed il diritto al lavoro, per tutte".

Spesso i libri nascondono le tracce, i semi di altri libri. Orecchiando il dialogo sotteso a queste pagine tra Anna Tonelli e Giuseppe Longo viene da pensare alla storia delle infanzie e delle adolescenze dei "figli del partito", quali furono i fratelli Longo durante la lunga militanza comunista dei genitori tra fascismo, guerra e Repubblica: frammenti di vite complicate che, a tratti, si affacciano nelle pagine della biografia della madre per poi scomparire.

monica.pacini@unifi.it

M. Pacini insegna storia contemporanea e di genere all'Università di Firenze

Sì, forse cambiamo
i colori delle scocche

di Elena Dellapiana

Antonella Tarpino
**MEMORIA IMPERFETTA
 LA COMUNITÀ OLIVETTI
 E IL MONDO NUOVO**
 pp. 181, € 18,
 Einaudi, Torino 2020

Che l'universo Olivetti sia ancora materia calda per ogni genere di indagini è cosa nota. Lo dimostra la pubblicitaria sempre attiva, con diversi volumi all'anno, una miriade di saggi accademici a firma dei più diversi specialisti, dagli storici puri, a quelli del progetto – architettura, design, città e grafica – agli economisti e sociologi, a ribadire che l'esperimento eporediese, nella sua gloriosa fase che va da Camillo ad Adriano e nella discesa della gestione Debenedetti, che corrisponde però al culmine della gaussiana del successo dei prodotti, continua a suscitare riflessioni, apologetiche, ma anche tentativi di interpretarne i cortocircuiti.

Il volume di Antonella Tarpino si colloca su un binario eterodosso rispetto alle letture disciplinari, ma che bene riflette molte delle traiettorie, incrociate, che intorno all'Olivetti, che fu e che è oggi, si dipanano. In primo luogo la – dichiarata – ripresa in soggettiva di un mondo che, già in essere per chi vi si affacciava bambina, è etichettato come "nuovo" dagli osservatori esterni. Il magico concetto di "Comunità" che nelle sue sfaccettature canavesane, ma anche molisane e campane, e nei suoi riverberi internazionali, sembra offrire negli anni del boom economico, una facile e desiderabile soluzione ai conflitti del mondo industriale avanzato. È dall'interno del "nuovo" che l'autrice spigola incontri e impressioni di oggetti, architetture e persone investite sempre più da un moto centrifugo verso il polo milanese, ma presenti, in qualche modo, dietro le vetrate della lunga manica della fabbrica di via Jervis, contenitore totemico, e all'improvviso investite dalla morte di Adriano, il cui annuncio, in pieno carnevale, è uno di quei ricordi indelebili dell'infanzia, di cui si conservano anche gli odori.

Rispetto ad altre formule produttive e sociali altrettanto esaurite, la fisicità di Olivetti a Ivrea e altrove, la qualità delle sue architetture che inanellano una collana che da sola serve, *pars pro toto*, a snocciolare la storia del progetto, i passaggi, più o meno meteorici, di tanti intellettuali, si prestano, come ben dimostra la sequenza di cose, persone e sensazioni che scorrono sulle pagine del volume, a costruire una genealogia, fatta di molti attori. Adriano protagonista assoluto e intorno a lui una ridda di coprotagonisti, che offrono al racconto materiali che sono istantanee, secchi messaggi o allusioni che sta al lettore accorto annodare o meno sulla trama della storia ufficiale olivettiana, ammesso che ne esista una e non, piuttosto, molte.

Memorie di esperienze personali dentro la vita quotidiana, e del suo lessico familiare, di Ivrea o fuori, da studentessa che rientra per il fine

settimana, brani letti o ascoltati, immagini sfocate o riesaminate con acribia filologica disegnano, in un grande collage multimaterico, l'idea e la prassi della Comunità. Collage molto cinematografico, perché definito in soggettiva, come si è detto, e perché gioca sia con il montaggio, inteso nella sua accezione alla Eizenštejn, sia con le inquadrature: primo, primissimo piano, campo lungo, e via filmando.

Anche la scelta del cast, per proseguire la metafora filmica, è da pellicola corale: cose, arte, architettura, parole, proclami, e piccole iniziative accompagnano il lettore, che può perdersi, ma piacevolmente, nella ricchezza di riferimenti: un alto tasso di attori, nessuno comparsa, tutti con in carico una parte della storia. Storie grandi e piccole, i luoghi e gli episodi vissuti in prima persona dall'autrice, che si intrecciano e si meticciano tra loro.

È quanto succede entrando nella scatola, ancora magica, che accoglie i chilometri di documenti all'Archivio Olivetti di Villa Casana a Ivrea. Una casa in alto sul colle, ben radicata nel territorio, ma capace di proiettare il ricercatore in un altrove a scala planetaria. Tutti i nomi citati da Tarpino hanno qui almeno un file corrispondente, che rivela lettere, fotografie, bilanci e programmi culturali, insieme alle reazioni della stampa, i dubbi espressi all'interno dell'azienda e i dati freddi sull'andamento prima economico e poi finanziario. Anche qui, assistiti dagli ottimi professionisti che guidano l'archivio sempre in divenire, si possono incontrare i documenti e le considerazioni su quelle che si sono rivelate tappe epocali non solo per l'azienda e la Comunità, ma anche per il più ampio contesto della storia della tecnica, del progetto, dell'economia, della politica. Spesso, a "spacchettarle" sono documentazioni di azioni molto empiriche e sperimentali. A titolo di esempio, chi scrive ha incontrato una corrispondenza tra Adriano e il fratello minore Dino, a capo della branca statunitense di Olivetti, che discutono dell'opportunità di variare i colori delle scocche delle macchine per scrivere sulla base di esempi americani come le sciccosissime macchine fotografiche Vanity della Kodak. "Sì, forse, chiediamo a Nizzoli, proviamo..." è il tono dello scambio, scambio che sfocia in una tappa ritenuta fondamentale dalla storia del design, come l'avvio della customizzazione dei prodotti, di cui Olivetti è apripista in Europa. L'oscillazione tra registri che caratterizza la narrazione di Tarpino sembra dunque simmetrica a quella che caratterizza il grande giacimento documentale olivettiano, dove *serendipity* e rigore scientifico vanno a braccetto a ricordarci come la memoria non possa che essere una delle componenti della ricostruzione storica anche in presenza di consolidate mitografie.

elena.dellapiana@polito.it

E. Dellapiana insegna storia dell'architettura al Politecnico di Torino

Formaggio e fichi tra papi, artisti e umanisti

di Dario Internullo

Arnold Esch

ROMA DAL MEDIOEVO AL RINASCIMENTO (1378-1484)

ed. orig. 2016, trad. dal tedesco
di Maria Paola Arena Samonà,
pp. 416, € 35,
Viella, Roma 2021

La scuola ci insegna che il medioevo è l'epoca degli ecclesiastici e il Rinascimento quella dai laici. Roma procede all'inverso: dopo tre secoli di protagonismo dei laici riuniti intorno al comune, il Quattrocento vede i pontefici recuperare a piene mani le redini di tutti i settori della vita cittadina. Storico di fama internazionale, Arnold Esch dedica tutte e 416 le pagine del volume al problema del passaggio della città eterna dal medioevo al Rinascimento. Lo fa senza dimenticare nulla di quella che doveva essere la vita quotidiana dell'epoca: dal lavoro ai giochi, dallo studio ai viaggi, dagli incontri agli scontri. C'è tutto quello che un lettore curioso vorrebbe sapere su un momento storico che ha segnato in maniera tanto profonda e durevole le strutture della città.

Il libro è organizzato in quattordici capitoli che in maniera piuttosto equilibrata alternano sezioni narrative, volte a illustrare cambiamenti politici, a sezioni descrittive, incentrate invece su aspetti specifici della vita cittadina. Fin dall'introduzione l'autore chiarisce un'operazione metodologica fondamentale per chi voglia comprendere appieno la storia dell'urbe tardomedievale e rinascimentale: separare almeno idealmente la Roma dei papi dalla Roma dei romani, in modo da capire meglio quando e come i due insieme si siano allontanati oppure sovrapposti. Da qui, i primi tre capitoli arrivano a tracciare a mo' di cornice lo scenario cittadino a cavallo del 1400. Il punto di partenza è il tardo Trecento, quel Trecento che, con la permanenza dei pontefici ad Avignone, aveva assistito all'emersione dirompente della Roma dei romani attraverso i progetti di Cola di Rienzo prima, del comune di impronta popolare poi. Oltre che segnare l'inizio del Grande scisma tra papi di obbedienza romana e papi di obbedienza

avignonese, il 1378 segna anche il ritorno della curia in pianta stabile nella città. Con conseguenze spiacevoli per i bovattieri, gli imprenditori agricoli che erano stati i portavoce della Roma comunale. Insinuandosi nelle lotte di fazione locali proprio un papa, Bonifacio IX, riesce con l'astuzia e con la forza a farsi assegnare nel 1398 la piena titolarità del governo e dell'istituzione comunale. Riluttanti, i romani vedono così la propria città trasformarsi a poco a poco nella capitale di un regno principesco, lo Stato della chiesa, con a capo un principe, il papa, simile a quelli più noti nei libri e nelle fiction sul Rinascimento – i Medici, gli Este, gli Sforza – ma con due grandi differenze: il sovrano pontefice è anche il vertice supremo della cristianità e la sua monarchia non è dinastica, bensì elettiva.

Questi principi quasi li possiamo conoscere di persona, perché Esch dedica interi capitoli a ben quattro di costoro, senz'altro i più importanti del Rinascimento romano: Eugenio IV (1431-1447), il papa veneziano che ancora deve fare i conti con i romani nostalgici del comune; Niccolò V (1447-1455), il papa di Sarzana che, spendendo tutte le sue finanze "in libri e in murare", come disse Vespasiano da Bisticci, ha dato avvio alla ristrutturazione della città ed è anche considerato l'autentico fondatore della Biblioteca vaticana; Pio II (1458-1464), il papa toscano e umanista che, grazie ai suoi *Commentarii*, ci ha tramandato il quadro più vivace della società curiale dell'epoca; infine Sisto IV (1471-1484), il ligure che, nuotando controcorrente, vietò nelle scuole la lettura dei poeti pagani, per lui "amoralisti".

Tanto nepotisti quanto per niente romani, costoro inondano la città con fiumi di persone provenienti da tutta Europa, a cominciare dai parenti stretti. È questo afflusso a determinare i maggiori cambiamenti strutturali nel periodo, ben evidenziati da Esch negli altri capitoli del volume. Tre riguardano la società e l'economia, altri tre l'arte e la cultura, uno infine l'immagine di Roma vista dall'esterno.

Dal punto di vista economico non si può dire che Roma non pro-

duca. È che la sua produzione risulta molto particolare, trattandosi di "dispendiosi privilegi, introiti di benefici, tariffe per le nomine, indulgenze" che, attirando persone e denaro, alimentano notevolmente la circolazione di beni e merci in città. Anche grazie all'attivismo dei banchieri fiorentini trapiantati in curia, è possibile ora riscontrare una gamma quasi inesauribile di prodotti, dagli strumenti musicali ai tessuti ricamati, fino ad arrivare al costoso dromedario del cardinale Giuliano Cesarini, attrazione dei bimbi dell'epoca. Questo circuito curiale e di lusso copre, ma non cancella l'economia dei romani, quella che nel piccolo raggio muoveva vitelli, formaggi, fichi, canapa e lino e aveva fra i suoi protagonisti anche numerose donne, oltre che ebrei. Anzi, i romani spesso sembrano cavalcare l'onda di queste nuove ondate, aumentando i prezzi a dismisura negli anni giubilari o nei momenti in cui la presenza del papa e dei curiali possiede una forte attrattiva verso l'esterno.

Dal punto di vista sociale, la cifra della Roma del Rinascimento è senz'altro costituita dal radicamento in città di una mole consistente di stranieri e forestieri, persone giunte autonomamente in cerca di occupazioni oppure chiamate dai papi e dai curiali per intraprendere ascese sociali vertiginose. Non che i nostalgici del comune spariscano, anzi! Esch ne recupera persino i sentimenti più reconditi grazie alle deposizioni del processo di canonizzazione di santa Francesca Romana, esponente della

medesima nobiltà cittadina che costituisce lo zoccolo duro della Roma dei romani. Solo che adesso questi nostalgici si trovano a stretto contatto con i tedeschi – gli stessi che hanno favorito la diffusione della stampa a Roma –, i francesi, allora come oggi radicati a San Luigi, gli spagnoli, gli inglesi, gli scandinavi, senza dimenticare quei rapaci fiorentini che arrivano a colonizzare un rione intero, quello di Ponte.

Quanto all'arte e alla cultura, con maestria senza pari l'autore ci indirizza qui verso quello che forse è il fenomeno più spettacolare della storia rinascimentale della città, ossia la diffusione di un nuovo gusto nei confronti dell'antichità che ha portato tutti, curiali e romani, a cercare in ogni dove non solo manoscritti, ma anche oggetti antichi, statue, iscrizioni per raccoglierci con cura e formare così le prime collezioni di antichità della storia. E con un pizzico di genialità Esch ci mostra anche chi furono i protagonisti di questo rinnovato interesse. Lo fa ponendo di fronte al Pantheon tre diversi osservatori: l'ambasciatore tedesco di Norimberga Nikolaus Muffel guarda ancora alle teorie magiche dei *Mirabilia* medievali; il mercante fiorentino Giovanni Rucellai osserva con occhio vigile, annotandole, le misure e le proporzioni degli spazi; l'umanista forlivese Flavio Biondo ricostruisce invece con cura la storia del monumento guardando prima alle iscrizioni sull'architrave, poi cercando ulteriori notizie negli autori antichi tra Plinio, Spaziano

e Macrobio. È chiaramente Biondo l'*arbiter elegantiarum* fra i tre, e con lui tutti gli umanisti che dagli inizi del Quattrocento erano stati attirati a Roma dai pontefici per occupare i più importanti incarichi nella burocrazia papale.

E i romani? Come reagirono a queste trasformazioni di cui non erano palesemente i protagonisti? Come si comportarono di fronte a quel via vai di curiali, artisti e umanisti? Qualcuno tentava di tuffarsi nel nuovo mare partecipando all'alta finanza, raccogliendo antichità, costruendosi sontuosi palazzi e addirittura tentando di nobilitare il proprio dialetto romanesco con alcuni toscanismi (con esiti non sempre felici). Qualcun altro invece, ancora reminiscenze del libero passato comunale dell'urbe, decideva di non piegarsi. Il Quattrocento romano è costellato di ribellioni autoctone che raccolgono la voce dei romani di Roma, persone come Pietro Mattuzzi (1400), Stefano Porcari (1453) e Tiburzio (1460), nei confronti dei quali del resto l'autore stimola anche una certa simpatia. Simpatia senza illusioni però, perché, nel suo stile entusiasmante e con una padronanza assoluta delle fonti, il libro di Arnold Esch ci insegna anche che il corso degli eventi non sempre procede come vorremmo.

dario.internullo@uniroma3.it

D. Internullo insegna storia medievale all'Università di Roma 3

Tutt'altro che un'incontenibile avanzata

di Patrizia Delpiano

Robin Blackburn

IL CROGIOLO AMERICANO SCHIAVITÙ, EMANCIPAZIONE E DIRITTI UMANI

ed. orig. 2011, trad. dall'inglese di Luigi Giaccone,
pp. 661, € 36, Einaudi, Torino 2020

Ex direttore della "New Left Review" (1983-1999), lo studioso britannico Robin Blackburn (1940) ha pubblicato fin dagli anni ottanta del Novecento lavori importanti sul tema della schiavitù, tra i quali *The Overthrow of Colonial Slavery, 1776-1848* (Verso Books, 1988) e *The Making of New World Slavery: From Baroque to Modern, 1492-1800* (Verso Books, 1997). In questo volume – edito in inglese nel 2011 e tradotto ora in italiano in modo non sempre felice – l'autore amplia tempi, spazi e temi considerati e offre un affresco davvero vasto della schiavitù atlantica, di cui ricostruisce le origini, il consolidamento, il tramonto e gli esiti di lungo periodo.

Densa e articolata, l'opera non è il frutto di scavi archivistici, ma si segnala per la capacità dell'autore di utilizzare criticamente l'immensa mole di studi, ricerche e fonti disponibili in lingua inglese per affrontare i grandi nodi del dibattito storiografico. Se l'obiettivo generale è quello di mostrare quanto la schiavitù abbia plasmato il mondo occidentale, in primo piano emerge il nesso tra schiavitù, sviluppo del capitalismo e rivoluzione industriale, un nesso evidenziato dalla storiografia marxista, a partire dal celebre *Capitalism and Slavery* (1944) di Eric Williams, e qui rilanciato anche in risposta alla messa in discussione di tale nesso da parte di stu-

diosi che attribuiscono alla schiavitù un posto secondario nell'accumulazione originaria del capitale alla base dell'industrializzazione, insistendo piuttosto su fattori quali l'espansione della produzione agraria e il commercio internazionale.

L'ampia geografia del volume comprende tutto il mondo coloniale dell'America settentrionale e meridionale, dagli imperi spagnolo e portoghese a quello inglese, francese e olandese, fino a Cuba e al Brasile. È però, questa, una storia americana, ma al contempo europea (ciò che il titolo non esprime). La schiavitù è infatti studiata nel suo nesso con le conquiste coloniali e con la politica degli stati madrepatria: di qui l'esclusione di contesti come quello italiano, per esempio, che in età moderna fu estraneo al colonialismo e in cui pure, tuttavia, di schiavitù si discute. Anche la cronologia è ampia, visto che la monografia prende avvio dal 1492 e si chiude con l'ultima abolizione, del 1888, quella brasiliana, senza però trascurare le conseguenze di lungo periodo, delineate attraverso l'esame dell'intreccio tra gli itinerari dell'emancipazione e il tema dei diritti umani, enunciati nel titolo: l'*excursus* giunge, nelle ultime

pagine, sino alla *Dichiarazione universale dei diritti dell'uomo* proclamata dall'Assemblea delle Nazioni Unite (1948) con i relativi problemi denunciati fra l'altro da Hannah Arendt, secondo cui "i diritti umani non servivano a chi non aveva uno Stato per farli rispettare".

Tre sono i punti chiave del libro. Il primo riguarda l'individuazione dei tratti specifici della schiavitù atlantica rispetto alle altre forme di schiavitù e di dipendenza, antiche e moderne, quelle presenti dapprima in Europa e in alcune



Lentezze, discontinuità e contraddizioni del processo abolizionista

di Federica Morelli

Jeremy D. Popkin

HAITI

STORIA DI UNA RIVOLUZIONE

ed. orig. 2012, trad. dall'inglese
di Alessandro Manna,
pp. 256, € 28,
Einaudi, Torino 2020

La traduzione del libro di Jeremy D. Popkin sulla rivoluzione haitiana è un'operazione che va necessariamente plaudita, soprattutto nel contesto italiano. Nonostante la rivoluzione di Saint-Domingue/Haiti sia diventata negli ultimi trent'anni uno degli oggetti di studio tra i più esplorati dalla storiografia, soprattutto nel campo della storia atlantica, niente – fino ad oggi – di questa vastissima produzione era stato tradotto in Italia. Estremamente scarsi sono inoltre gli studi di autori italiani dedicati a questo tema, se escludiamo qualche capitolo di libro o manuale, una recente riedizione del classico libro di Cyril Lionel Robert James, *I giacobini neri*, (Derive e Approdi, Roma 2015), una raccolta di fonti politiche e giuridiche curata



da Lorenzo Ravano – *La Rivoluzione haitiana. Scritti politici e giuridici (1789-1805)*, ombre corte, Verona, 2020 – e un numero monografico della rivista internazionale di studi nordamericani *Ácoma* *Saint-Domingue/Haiti: l'altra Rivoluzione americana*, a cura di Sonia Di Loreto e Anna Scacchi.

Non è certo questa la sede per indagare le ragioni di tale assenza, ma indubbiamente vanno ricercate in quello che l'antropologo haitiano Michel-Rolph Trouillot ha definito "la riduzione al silenzio della Rivoluzione haitiana", (*Silencing the Past: Power and the Production of History*, Beacon Press 1995), ossia il rifiuto di pensarla in quanto rivoluzione. Attraverso i tropi della banalizzazione e della cancellazione – negando cioè che di vera rivoluzione si trattasse, cercandone le origini nella Rivoluzione francese, o evitando di fare di razzismo, schiavitù e colonialismo le lenti attraverso cui leggere la modernità occidentale – la storiografia del Novecento ha ridotto al silenzio l'importanza cruciale di questo evento. Nonostante la pervasività di

Haiti e della sua rivoluzione nell'immaginario occidentale, e la sempre più vasta attenzione alle sue implicazioni in campi di ricerca che spaziano dagli studi storici a quelli post-coloniali alla geografia culturale, la sua scarsissima presenza nel discorso storiografico italiano come fatto che impone una revisione profonda della *master narrative* della modernità continua a essere rilevante. La stessa traduzione del compendio di Popkin (noto specialista della Rivoluzione haitiana e francese) arriva ben otto anni dopo la sua pubblicazione negli Stati Uniti e dieci anni dopo l'apparizione del suo ben più celebre saggio sul processo rivoluzionario haitiano: *You Are All Free: The Haitian Revolution and the Abolition of Slavery*, Cambridge University Press, 2010.

Eppure nelle lotte abolizioniste e anticoloniali delle Americhe dell'Ottocento la rivoluzione haitiana è stata non solo pensabile ma anche riproducibile. Il suo ruolo nel proiettare a livello internazionale un concetto di libertà non astratto ma concreto – la libertà dalla schiavitù – è stato cruciale nel dar forma al dibattito sulla libertà nel mondo occidentale. Il libro di Popkin contribuisce a spiegare questo aspetto integrando pienamente la rivoluzione haitiana tra quelle rivoluzioni – le Rivoluzioni atlantiche –, che segnarono il passaggio dagli antichi regimi alla modernità politica, da un'America coloniale a un'America prevalentemente indipendente e repubblicana. Anzi, tra tutte le rivoluzioni atlantiche, quella che trasformò la colonia



francese di Saint-Domingue nello stato indipendente di Haiti implicò probabilmente i cambiamenti più radicali: l'ingresso di rappresentanti coloniali in un'assemblea metropolitana; la fine della discriminazione razziale; l'abolizione della schiavitù in un'importante società schiavista; la creazione del secondo stato indipendente nel continente americano dopo gli Stati Uniti.

Due elementi hanno contribuito, sul piano storiografico, al recupero della rivoluzione haitiana alla storia internazionale. Anzitutto, il bicentenario della rivoluzione francese che ha fatto emergere, per la prima volta, la questione coloniale all'interno della storia rivoluzionaria: alcuni studiosi francesi, tra cui Yves Benot, hanno collegato la rivoluzione dei diritti dell'uomo alla questione coloniale, rileggendo il repubblicanesimo francese in una prospettiva non esclusivamente metropolitana. Il secondo elemento che ha ridato vigore agli studi sulla rivoluzione haitiana, favorendone il reinserimento nella storia globale, è lo sviluppo della storia atlantica. Nata nel contesto degli studi sulla schiavitù e sulla tratta atlantica, questa corrente storiografica non poteva non rivolgere la sua attenzione a Saint-Domingue/Haiti come motore dell'economia atlantica ed esempio per i movimenti abolizionisti.

Oltre a esporre chiaramente e sinteticamente le più importanti questioni poste dalla rivoluzione, uno dei maggiori meriti del libro è quello di aver sottolineato le ambiguità e le tensioni dello stesso processo rivoluzionario. Come nel caso delle altre rivoluzioni atlantiche, non si trattò di un movimento unitario dotato di obiettivi coerenti e chiaramente definiti, guidato da un unico e controverso leader rivoluzionario, Toussaint Louverture. Saint-Domingue non era solo uno dei maggiori produttori di zucchero e di altri prodotti tropicali per l'Europa, ma era anche una società schiavista molto complessa, non riconducibile alla tradizionale bipartizione tra bianchi proprietari e schiavi africani. Anche se gli schiavi ebbero un ruolo fondamentale nel determinare gli esiti della rivoluzione, i primi conflitti scoppiarono a causa dei desideri autonomisti delle élite bianche e soprattutto delle cre-

scenti discriminazioni contro i liberi di colore e la loro aspirazione ai diritti politici. Solo il conflitto interno al gruppo dei liberi e le invasioni inglesi e spagnole permisero alle rivolte degli schiavi di radicarsi nell'isola fino a spingere i commissari francesi a decretare l'abolizione della schiavitù. Allo stesso modo, l'indipendenza e la violenta guerra tra francesi ed ex schiavi probabilmente non avrebbero avuto luogo senza la decisione di Napoleone di reintrodurre la schiavitù sull'isola.

Le complesse vicende della rivoluzione haitiana descritte da Popkin permettono infine di cogliere tutte le contraddizioni e le ambiguità del processo abolizionista nel lungo Ottocento atlantico: il lento e discontinuo processo verso l'abolizione della tratta e della schiavitù, il difficile passaggio dal lavoro forzato al lavoro salariato, la problematica riconversione delle economie di piantagione, la questione dei diritti di cittadinanza degli ex schiavi. Ecco allora che le conseguenze ambivalenti della rivoluzione appaiono in tutta la loro complessità. Se gli eventi rivoluzionari ispirarono rivolte e sommosse in altre parti delle Americhe, dal Brasile agli Stati Uniti, contribuendo a diffondere gli ideali dell'abolizionismo e dell'eguaglianza razziale, essi provocarono anche piccole ma rilevanti diaspore verso altri territori dell'Atlantico, che paradossalmente causarono un'espansione della produzione di zucchero, caffè e indaco e quindi della schiavitù. Il caso più evidente è quello cubano, dove gli effetti della rivoluzione haitiana accelerarono la trasformazione dell'isola da una società con schiavi a una società schiavista, impedendo di fatto la sua indipendenza fino alla fine del secolo (Ada Ferrer, *Freedom's Mirror: Cuba and Haiti in the Age of Revolution*, New York, Cambridge University Press, 2014). Tali tensioni e resistenze non fanno tuttavia che confermare il ruolo centrale che ebbe la rivoluzione nell'abbattimento della schiavitù e nella storia della democrazia, aprendo la strada alla lotta per i diritti umani nel resto del pianeta.

federica.morelli@unito.it

F. Morelli insegna storia e istituzioni delle Americhe all'Università di Torino



isole atlantiche (Canarie, Madeira, Capo Verde, São Tomé), ove era già diffusa l'economia di piantagione con la coltivazione dello zucchero. Ben delineate sono le caratteristiche della nuova schiavitù consolidatasi oltre oceano, non più legata alla prigionia di guerra, bensì al mercato, e profondamente connotata in senso razziale. E importanti sono le riflessioni offerte da Blackburn sulla nascita di gerarchie sociali e sul nesso fra religione e "razza". Emerge bene, inoltre, il passaggio da una condizione flessibile della condizione schiavile a uno *status* via via più rigido, un passaggio, segnato dal mutato rapporto fra coloni (proprietari di piantagioni) e stati, che porta alla luce i fenomeni comuni al mondo atlantico, ma anche i tempi diversi del loro realizzarsi nei vari contesti.

Il secondo punto riguarda le origini dell'abolizionismo, studiato sulle due sponde dell'Atlantico con attenzione a documenti diversi, dai giornali ai romanzi alle autobiografie degli ex schiavi. Se l'autore segue l'interpretazione marxista classica, se ne allontana (ma solo fino a un certo punto, come vedremo) quando ricostruisce i variegati e differenti percorsi che portarono all'emancipazione: secondo lui infatti non si pose fine alla schiavitù perché essa era diventata antieconomica a causa del declino dell'economia di piantagione. Non condivide neppure la lettura whig, secondo cui alle origini dell'antischiavismo vi sarebbe il diffondersi dello spirito religioso e filantropico (v'è anche chi, come Seymour Drescher, ha proposto l'ipotesi di un omicidio, ossia di un vero e proprio suicidio economico da parte delle potenze europee). Non significativo appare infine il ruolo dell'Illuminismo – nei suoi vari intrecci con il protestantismo nel mondo anglosassone –, il quale giungerebbe a denunciare senza tuttavia avviare iniziative significative sul piano concreto. Furono invece le rivolte degli schiavi, come hanno sottolineato studiosi quali David Geggus e Laurent Dubois, ad avere un ruolo di primo piano. Ampio spazio è dato, infatti, all'interno del ciclo di rivoluzioni che coprì il periodo 1776-

1825, alla rivoluzione antischiavile dei giacobini neri, per citare il noto libro del 1938 di Cyril L. R. James su Haiti (*I giacobini neri*, Feltrinelli, 1968), di cui si evidenzia anche l'impatto avuto altrove, intrecciando lotta abolizionista, conflitti politico-sociali e lotta di classe e dimostrando comunque quanto la resistenza e la ribellione degli schiavi e della gente di colore incisero sulla loro emancipazione. Se in molti casi l'abolizione si verificò attraverso scelte legislative, in altri ci volle del resto la violenza di una guerra civile, come accadde nel caso statunitense.

Il terzo aspetto riguarda le ricadute dell'emancipazione nel lungo periodo e il rapporto fra emancipazione, decolonizzazione ed emergere dei sistemi democratici. Blackburn pone qui interrogativi che mirano a collegare la tradizione abolizionista alle lotte per la conquista dei diritti nel corso del Novecento, aprendo nuovi percorsi attenti al legame tra antischiavismo e storia dei diritti umani. Si tratta dunque di una ricostruzione ad ampio raggio, attenta alla storia intellettuale, sociale, economica, giuridica e materiale: dalla vita delle schiave e degli schiavi all'organizzazione delle piantagioni, dai dibattiti contro la tratta e la schiavitù alle legislazioni coloniali, fra le *Leyes Nuevas* spagnole degli anni quaranta del XVII secolo e il *Code noir* francese del 1685 e oltre. È una storia ricostruita con attenzione a protagonisti diversi – schiavi e commercianti di schiavi, funzionari statali e antischiavisti – che ricorda quanto problematico sia usare una netta distinzione tra "schiavitù" e "libertà" e quanto complesso sia stato il passaggio dall'emancipazione all'uguaglianza tra le "razze" e gli esseri umani: tutt'altro che "un'incontenibile avanzata", bensì un "percorso a spirale", visto che alla schiavitù subentrarono nuove forme di sfruttamento e di dominazione razziale. Eppure, è chiaro all'autore il valore di cesura di quel momento della storia dell'umanità. Se il "crogiolo" è il luogo in cui si compie la fusione di elementi eterogenei per dar vita a qualcosa di inedito, certo è che l'abolizione della schiavitù espresse una nuova concezione dell'umanità.

Eccetera, perché la minestra si fredda...

di Corrado Bologna

Marco Cursi
LO SPECCHIO DI LEONARDO
 SCRITTURE E LIBRI
 DEL GENIO UNIVERSALE
 pp. 236, € 22,
 il Mulino, Bologna 2020

«Eccetera, perché la minestra si fredda». Un appunto improvviso, ghiribizzoso. Leonardo lo traccia su un foglio di calcoli geometrici raccolto nel codice Arundel 263, oggi a Londra. Lo scrive di getto, dispiaciuto, forse anche irritato di dover interrompere il lavoro per ragioni banali, e accompagna la nota con un ghirigoro che sembra (suggerì Carlo Pedretti) una «stenografia del pensiero», un appuntamento dato a se stesso per riprendere appena possibile il filo del ragionamento.

È forse l'estate del 1518, e Leonardo si trova in Francia, nel piccolo castello di Cloux, vicino ad Amboise, offertogli l'anno prima da re Francesco I con tutti gli onori. Leonardo non lo immagina, ma gli resta solo un anno di vita. Ha sempre fretta, il tempo non basta mai a un curioso e vorace esploratore della natura come lui, che riempie fogli e fogli di disegni e di studi con la sua famosa scrittura da destra a sinistra, che noi comuni mortali riusciamo a leggere solo riflessa in uno specchio. Ecco: sul foglio dell'Arundel la traccia grafica della sua mano cerca proprio di acciuffare il lembo della vita che fugge. La vita, la nuda vita fatta di gesti ordinati, di scarti fra i momenti del «fare» e quelli del «non fare», dell'operosità e dell'inoperosità, lo richiama all'ordine. Ma questo ordine esistenziale, in un momento di assoluta astrazione, di pura «felicità mentale», per Leonardo, come per ogni artista nell'istante della creazione, prende le fattezze paradossali del disordine, dell'entropia.

La fantesca Maturine o il cameriere Battista de Vilanis, che gli furono accanto ad Amboise, saranno entrati nello studio chiamando il Maestro a tavola, chiedendogli di interrompere il suo lavoro, perché, appunto, «la minestra si fredda». Leonardo non poteva sapere che tanti anni prima, la sera di mercoledì 9 giugno 1350,

Francesco Petrarca (però in latino, con tono «monumentale», e richiamando un *topos* antico) aveva fermato la memoria in un evento simile nel codice degli abbozzi, mentre imbastiva una canzone dei *Rerum vulgariū fragmenta* («Volui incipere, sed vocor ad cenam...»).

Assorto nella dimostrazione e preoccupato di perdere il filo del ragionamento, Leonardo reagisce inglobando nel testo l'irruzione della vita, quasi per annullarne la prepotenza: così, con la scrittura, «interiorizza l'esteriorità». Il gesto veloce della mano sembra voler negare che la vita è breve, troppo breve per contenere il desiderio di tutto il «tempo a venire»: esso non arriverà mai a compiersi, ma esiste nella potenzialità dell'istante in cui lo si immagina e lo si crea: nella mente dell'artista.

La mano di Leonardo è il pantografo fulmineo, ma sempre troppo lento, della mente di un genio. Conosciamo i suoi dipinti mirabili, e abbiamo visto innumerevoli volte

le strambe righe che come granchi si muovono a ritroso nelle sue carte. La mano è sempre quella. Però dell'atto di scrivere non ci si è mai occupati in maniera organica e completa. Nella sterminata bibliografia leonardesca, come Pedretti rilevò quindici anni fa, non esiste una «trattazione particolareggiata ed esauriente (...) come strumento di ricerca» della scrittura di Leonardo, che affolla le centinaia di pagine dei suoi manoscritti. Nel 1883 l'edizione di Jean Paul Richter, storico dell'arte tedesco, mise a disposizione uno strumento rimasto prezioso per quasi un secolo. Poi, fra 1905 e 1911, la Reale Commissione Vinciana avviò la pubblicazione di tutte le carte di Leonardo, edite e inedite; e proprio in quegli anni Girolamo Calvi cominciò a studiare e a classificare con confronti grafici le scritture leonardesche. Ma è solo oggi, con il bellissimo libro di Marco Cursi, che gli atti «del genio universale» di scrivere moltissimo, e di leggere una biblioteca piccola ma varia, vengono analizzati con microscopia dettagliatissima e insieme interpretati nell'orizzonte vastissimo della cultura fra Umanesimo e Rina-

scimento, permettendoci di risalire dal gesto della mano al lampo del pensare.

Il più grande paleografo italiano, maestro di Cursi e di tutti noi, Armando Petrucci, elaborò una categoria di altissimo valore storiografico ed ermeneutico, che definì «paradigma di compatibilità». Non riusciremo mai a dimostrare la «verità», ad esempio, di un rapporto fra scritture, come fra testi o fra immagini: ma potremo dare prove della «compatibilità» logica, storica, documentaria, di un'ipotesi che valuti, confrontandoli, i dati disponibili, le signature che le «cose» hanno impresso nel tempo, approssimandoci a «toccare con mano» gli accadimenti reali. Il gesto di tracciare lettere e parole su un foglio rappresenta uno fra gli atti decisivi per lasciare impronte, spie di un'esistenza e di un pensiero. Riferire la storia della scrittura leonardesca, fissando con scienza paleografica finissima dei «punti d'ancoraggio cronologico affidabili», significa elaborare uno schema di «compatibilità» per decifrare i tempi, i modi, le intenzioni di quel lavoro frenetico e sterminato. E questo è un atto di condivisione antropologica e addirittura etica, perché non solo apre dimensioni di lettura decisive nella vicenda di un genio, ma insegna, con umile fatica pienamente umanistica, a restituire senso alla testimonianza di chi sta dicendo «io ci sono stato, qui, ora»: rende «compatibili» le forme esteriori con la ricostruzione dei pensieri e della volontà di un essere umano. La mano che scrive fissa le idee elaborate nella mente: la rispecchia. Così andrà inteso, anche, lo «specchio» scelto come titolo da Cursi, il quale allude ovviamente altresì alla lettura degli scritti leonardeschi, composti «al contrario», secondo una direzione che sembra alterare quel processo «da sinistra a destra» così intrinseco alla visione e alla rappresentazione del mondo in Occidente. E come ha rilevato un indimenticato linguista e antropologo, Giorgio Raimondo Cardona, «il pensiero, in quanto organizzazione di rappresentazioni, nuclei, nodi, engrammi, è già una scrittura mentale per immagini». La scrittura acquisisce il tempo, superando i limiti del qui e dell'adesso; offre una temporalità nuova alla caducità della parola che si spegne appena pronunciata.

Marco Cursi, tenendo questi principi come bussola e sestante, va alle radici biografiche, e storicizza l'attività di scrittura di Leonardo, figlio illegittimo di un notaio, contestua-

lizzandola all'ambiente casalingo in cui studia, e poi in un confronto di grande interesse con l'attività grafica nelle botteghe d'arte fiorentine. Estrae dalla ganga inerte dei materiali ed esamina con straordinaria precisione l'evolvere della scrittura del genio che è ancora solo un giovane artista molto promettente, la «mercantesca» diffusa a partire dall'età di Dante «tra la borghesia cittadina impegnata in attività artigianali». E vi riconosce due livelli, «una scrittura d'uso, utilizzata prevalentemente per appunti rapidi», e «una scrittura formale, molto più curata nella disposizione della pagina e nell'allineamento, impiegata nelle didascalie dei disegni di più alto profilo artistico, negli zibaldoni preparatori che più si avvicinano alla forma del trattato e anche in alcune sezioni dei libri di bottega». Le carte leonardesche si comprendono meglio se si comparano ai «libri degli artisti», strumenti di registrazione di quanto avveniva nelle botteghe dell'età favolosa della pittura umanistico-rinascimentale, «cui competeva anche la funzione di scuola». Cursi studia le innumerevoli tracce autografe di Leonardo, affastellate spesso secondo l'impulso della ricerca in un caotico innestarsi di calcoli, dimostrazioni, disegni, abbozzi di quadri, note sulle forze naturali, soprattutto sulla violenza delle acque e dei venti, progetti fantascientifici (il volo umano, l'elicottero, la discesa sottomarina, il carro armato...). Ricordo un solo caso, stupendo, emblematico della galassia in espansione che è la mente di Leonardo e che la sua mano rappresenta dinamicamente sul foglio: l'unica volta in cui pietra rossa e pietra nera si giustappongono, nel codice Forster III, Leonardo affianca «una considerazione riguardante la fisica dei pesi sovrapposti ad un pensiero sulla caducità della bellezza, che prende forma con l'immagine di un'anziana donna accompagnata dalla seguente didascalia: «Cosa bella mortal passa e non dura». La «convivenza tra le differenti tecniche scritte» lascia percepire come fiorisca, in una selva selvaggia di procedimenti mentali, di pensieri e di emozioni, la tenerezza malinconica per il fulmineo svanire delle cose, evocato con un verso petrarchesco sul presentimento della morte imminente di Laura. Ma la Laura che Leonardo tratteggia nel suo disegnano con un guizzo umorale è una grottesca vecchietta sdentata, con il gozzo e gli occhi cisposi.

Attraverso un lavoro paziente e accuratissimo Cursi classifica tutti gli

autografi di Leonardo, li ordina per età e tipologia di scrittura, per genere di penna e di matita utilizzata, e interpreta le intenzioni profonde, l'architettura e il progetto mentale in cui si innescano. Riesce così a spiegare non solo «la convivenza tra le differenti tecniche scritte», ma i dettagli del processo della mente che guida la mano. Ed è magnifico seguirlo, mentre deduce i motivi per cui, dopo aver scritto con la sanguigna, come in un palinsesto Leonardo ripassa le lettere con l'inchiostro, in «un intento di regolarizzazione» e di «chiarezza espositiva», e per il «desiderio di promuovere quei testi da uno stato di provvisorietà (...) a quello di compiutezza». Questo viatico a «Leonardo scrivente», prima che a «Leonardo scrittore», ci permette di dischiudere la porta del laboratorio mentale di un genio, riconoscendone l'attività artigianale mentre si compie, occhieggiando i gesti che esegue davanti ai fogli bianchi, fino a entrare nello sterminato spazio del suo pensiero, spiandolo da dietro il tavolo, mentre la mano si muove.

Una delle scoperte più acute di Cursi è la ragione per cui Leonardo muove in senso inverso a quello nostro la mano sinistra: perché è un «mancino non corretto», a differenza di Michelangelo, il quale invece venne mortificato nel suo istinto spontaneo dai maestri che riuscirono «ad ottenere la sua definitiva *sottomissione* all'uso della mano destra, cui Leonardo non volle mai sottostare». Leonardo, ribelle a qualsiasi «sottomissione», usava entrambe le mani, e quando voleva «sapeva scrivere anche da sinistra a destra». Cursi, riprendendo l'intuizione di Luca Beltrami d'un secolo fa, attraverso come il dottor Livingstone la foresta vergine delle carte di quel genio incontrollabile, e scopre le fonti della «sua seconda scrittura», classificando sistematicamente i 28 codici autografi, i 12 volumi dell'oceanico Codice Atlantico e la vasta collezione dei disegni di Windsor: e dimostra che «Leonardo scriveva nell'una e nell'altra direzioni con pari abilità».

Con questa guida il lettore può immergersi negli universi del senso, fra le liane di quei ghiribizzi, nella giungla di quell'«impulsività creatrice» che sembra non finir mai. «Eccetera, perché la minestra si fredda...»

corrado.bologna@sns.it

C. Bologna insegna letterature comparate alla Scuola Normale Superiore di Pisa



«Mio nonno diceva sempre che la gente come me in passato forse non era la più socievole. O la più chiacchierona. Ma mentre tutti gli altri erano intorno al caminetto a spettegolare, noi eravamo fuori a cercare l'elettricità».

«Ecco cos'è il mio
AUTISMO.
 È una specie di
SCINTILLA».

Elle McNicoll
UNA SPECIE DI SCINTILLA
 romanzo - 192 pag - 15 euro

uovonero
 www.uovonero.com

Per un'idea di sostanza umana comune

di Matteo Fontanone

Giuseppe Berto

GUERRA IN CAMICIA NERA

ed. orig. 1955, introd. di Domenico Scarpa,
pp. 281, € 17,
Neri Pozza, Vicenza 2020

Scrivere di sé è come deformare la propria memoria: nell'esatto momento in cui lo si fa, e facendolo si dà un ordine al passato, questo diventa inevitabilmente inautentico e artefatto, privo della naturale componente di caos che segna lo scarto tra la vita vissuta e quella scritta. Chi ha studiato la letteratura dell'io e ha masticato un po' di Lejeune lo sa, l'autobiografia non è mai sincera, parte sempre da una sfumatura.

Giuseppe Berto, nel panorama delle lettere italiane, è ancora oggi un nome ostico, o almeno poco esplorato. Autore di romanzi, racconti brevi e di due scritture autobiografiche, i più lo conoscono per il suo capolavoro, quel *Male oscuro* celebrato come primo, vero

romanzo psicoanalitico pubblicato in Italia. Uscito per Rizzoli nel 1964, il *Male oscuro* ha funzionato per lui come una terapia, un tentativo di elaborare la sua depressione nonostante la certezza che guarire fosse impossibile: se la nevrosi è paura di tutto, anche di scrivere, assumere la postura dello scrittore diventa per Berto il senso profondo della sua psicanalisi. Un modo efficace per combattere la malattia attraverso pagine dove la componente autobiografica è dominante ma mai esclusiva: "ho confuso un po' tutto, quasi non ricordo le parti che ho inventato".

Lo stesso discorso su autenticità e punto di vista vale anche per l'altro suo libro scritto in prima persona, *Guerra in camicia nera*, il romanzo in forma diaristica degli anni di Berto da ufficiale fascista sul fronte africano, pubblicato nel 1955 dopo una faticosa trafila editoriale. Come nel *Male oscuro*, pure qui Berto conserva una grande consapevolezza della potenzialità distorta della letteratura, una carica ironica che gli consente di raccontare i fatti per come si presume siano andati e subito dopo di ritrarsi nuovamente nella speculazione narrativa, di schermare un capitolo spigoloso della propria vita riscrivendolo, a tratti reiventandolo. Nell'*Introduzione* all'edizione di recente ripubblicata da Neri Pozza, l'editore vicentino che si è assicurato la cura dell'*opera omnia* di Berto, Domenico Scarpa definisce *Guerra in camicia nera* un "finto diario", assemblato a partire da bloc-notes, taccuini e ricordi in prima persona dell'autore ma mai del tutto aderente al vero.

Esaurita la questione di metodo sull'autobiografia, viene quella politica e strettamente intrecciata alla biografia. Durante il ventennio, infatti, Berto la camicia nera l'ha indossata con convinzione, arruolandosi da volontario addirittura due volte: la prima, nel 1939, verso l'Abissinia; la seconda, decisamente meno gloriosa, in Cirenaica nel 1942, durante l'affannosa ritirata delle truppe italiane dopo l'ecatombe di El Alamein: ed è

proprio questa l'esperienza al centro di *Guerra in camicia nera*. Quando poi viene internato in quanto ufficiale fascista nel campo texano di Hereford vive la reclusione da prigioniero politico, e alla fine, nel momento in cui si tratta di decidere se collaborare con gli americani rientrando in Italia da ex ufficiale ormai ravveduto, insieme ai suoi compagni di baracca sceglie di no, difendendo la sua presa di posizione non come un'adesione a oltranza al fascismo ma come una sorta di estrema, testarda coerenza.

Un rifiuto che sembra prefigurare ciò che lo aspetta una volta tornato a casa: Berto trascorrerà la sua

esistenza nel panorama intellettuale italiano da incomprenduto. La sua letteratura si scontra inevitabilmente con lo spirito del tempo. La guerra è il cardine e insieme la maledizione di tutta la sua opera; comprensibile, ecco, che non godesse di grande prestigio tra l'intelligenza di quel periodo. Ottiene anche

dei riconoscimenti importanti, e soprattutto un discreto successo presso i lettori, ma in fondo fa quello che Debenedetti attribuiva agli anteroi sveviani: collabora con la sua stessa sfortuna inanellando una serie di atteggiamenti e pubblicazioni che gli inimicano la critica. *Guerra in camicia nera*, amato dagli einaudiani Calvino e Ginzburg eppure atteso al varco come un libro ai limiti della pubblicabilità, costituisce probabilmente il momento apicale della sua direzione ostinata e contraria. A tutto questo, senza scivolare troppo nel gossip letterario, bisogna per forza aggiungere l'errore degli errori, il durissimo scontro con Moravia, a quell'altezza il nume tutelare della cultura italiana, colpevole secondo Berto di aver favorito l'assegnazione di un premio minore a Dacia Maraini.

E dire che, malgrado uno come lui sia difficile da definire antifascista, dopo il 1945 Berto si è sempre detto "non-fascista", finalmente affrancato da tutto il portato di atteggiamenti riconducibili alla dittatura: "intolleranza, violenza, prepotenza, retorica nazionalista e non nazionalista". Nella prefazione alle *Opere di Dio*, un romanzo pubblicato nel 1948 presso il piccolo editore Macchia, sostiene che la guerra fosse una crudeltà capace di travolgere e annientare tutti, ma in particolar modo quelli che lui chiama "gli incolpevoli". Dando voce a loro, Berto mette in discussione la responsabilità e l'abbruttimento di chi la guerra l'aveva causata, i fascisti, di cui gli interessa soprattutto indagare il senso di colpa, compreso il suo: basti pensare che il titolo originale scelto da Berto era *I nostri peccati* – poi respinto forse perché troppo divisivo.

Chiarita la posizione ideologico-esistenziale di Berto dalla fine del ventennio in avanti, resta da capire che cosa lascia in eredità a noi

contemporanei un libro come *Guerra in camicia nera*. A tutti gli effetti, dando credito alla coltissima *Introduzione* di Domenico Scarpa, questo racconto a posteriori suona credibile fino a un certo punto, in continua oscillazione tra l'umorismo colpevole di chi sa di essere stato vinto dalla storia – che tuttavia lo ha risparmiato – e la rivendicazione di un sentimento di complessa umanità, a volte persino di piccolo eroismo, tra le fila del battaglione di cui faceva parte.

Intanto, però, possiamo apprezzare il diario romanzesco di Berto come un resoconto ora descrittivo ora caustico, ma sempre molto dettagliato, della vita delle truppe italiane in Libia. A volte, se non si trattasse di materiale storico incandescente, alcuni passaggi di *Guerra in camicia nera* sarebbero al limite del comico, altri hanno il passo martellante del romanzo d'avventura. Della guerra Berto testimonia l'assenza, e quindi il senso del ridicolo; il lassismo dei soldati, i continui spostamenti da una linea all'altra, le sottili meccaniche con cui una macchina gigantesca come l'esercito va avanti per inerzia, il tempo sospeso e infine l'agonizzante disfatta. Ci rende partecipi del suo pensiero di allora ridigerito da dieci anni di scarto temporale che lo separano dagli eventi, la partecipazione un po' sbiadita al fascismo e allo stesso tempo l'umiliazione per il ripiegamento costante di fronte all'offensiva inglese, che avanza senza tregua e non dà scampo.

È una cronaca asciutta, secca nella scrittura e senza appello nella descrizione di sé: quando la morsa del nemico si fa sempre più stretta, Berto mette in piazza la vigliaccheria, la paura, l'inadeguatezza provata di fronte a uno scenario compromesso come quello, fino al limite ultimo della cattura e della prigionia, nel maggio del 1943, accolta con un senso di torbido sollievo: "ad ogni modo, ora è finita". Sbaglia, però, chi cerca in questo romanzo una semplice abiura: la "vergogna dei vinti" maturata da Berto non prevede una sconfessione totale degli ideali da cui era animato; voleva essere, nell'Italia della ricostruzione, una testimonianza che consentisse a chi quella guerra non l'aveva combattuta – o a chi stava dall'altra parte – di recuperare attraverso il suo libro un'idea di "sostanza umana comune" e finalmente, in tempo di pace, trovare la forza di perdonare quel gigantesco errore.

matteo.fontanone@gmail.com

M. Fontanone è italianista e consulente editoriale



Poiché la felicità non è descrivibile

di Vito Santoro

Luigi Malerba

AVVENTURE

pp. 110, € 15,

Italo Svevo, Roma-Trieste 2021

Nel marzo del 1997 Luigi Malerba pubblica per Mondadori uno dei suoi libri di maggior successo, *Itaca per sempre*. Si tratta di una riscrittura pressoché completa dell'*Odissea*. Ne resta inalterata la *fabula* mentre viene ribaltato il ruolo – e conseguentemente il punto di vista – dei due personaggi principali. Penelope "finge" di non riconoscere Odisseo, maldestramente travestito da mendicante. Ne osserva le mosse e finisce così col rafforzare la sua posizione all'interno del matrimonio. Non è la prima volta che Malerba rilegge, scompone e gioca in modo anche irriverente, con testi, personaggi e autori di grande riconoscibilità, vestigia di memorie scolastiche, quasi a volerne attenuare l'aura sacrale che li avvolge. Pensiamo, ad esempio, alla parodia dell'*Eneide*, volutamente deprivata dell'elemento divino, che si legge nel cap. 22 di *Salto mortale* (Bompiani, 1968): il bagnino di Lido di Lavinio racconta in prosa di un "tale" che arriva in Africa, dove la regina lo vorrebbe trattenere, ma lui "vuole sempre partire devo andare diceva" e così via.

Oppure pensiamo al pene parlante del *Protagonista* (Bompiani, 1973) che denuncia il grave torto compiuto ai suoi danni da Dante, il quale nelle pagine della *Vita nuova*, lo ha sostituito con un meno compromettente e più tranquillizzante "cuore". O ancora a Lucia Mondella, che nel racconto *Cento scudi d'oro* – siamo nella raccolta *Dopo il pescecane* (Bompiani, 1979) – confessa di non essere né ingenua né bigotta, come vorrebbe far credere il Manzoni, e di essersi persino concessa all'Innominato nel corso del XXI capitolo dei *Promessi sposi*. E poi c'è Pinocchio: il burattino per non diventare un "ragazzino perbene", scappa dal cap. Trentasei del libro di Collodi, infrange ancora una volta le regole della buona creanza e si intrufola in favole che non gli appartengono, come *Cappuccetto Rosso*, *Cenerentola*, *Il Gatto con gli stivali*. Ma tutto questo senza fare i conti con la *Morfologia della fiaba* di Propp (*Pinocchio con gli stivali*, Cooperativa Scrittori, 1977, poi MUP, 2004).

Riscrivere per Malerba equivale non solo a destabilizzare i confini tra *masscult* e *midcult*, in linea con le strategie portate avanti dalla neoavanguardia di cui ha fatto parte, ma anche e soprattutto equivale a un atto politico antagonista. Lo scrittore, a suo avviso, deve screditare i linguaggi tradizionali e mettere in crisi gli elementi essenziali della retorica del Potere, quali i

luoghi comuni e il buon senso, con le armi della critica, del paradosso e dell'irrisione. È quanto accade in *Avventure*, uscito nel dicembre 1997 per i tipi del Mulino e riproposto dalle edizioni Italo Svevo, con la prefazione di Cristina Benussi, in cui viene ricostruita la nascita della scrittura malerbiana nel pieno della *koine* socioculturale degli anni sessanta. In questo "aureo libello" l'autore di *Salto mortale* chiama a raccolta dieci personaggi archetipici della letteratura mondiale e li fa interagire a coppia. Ne derivano cinque racconti, cinque incontri "impossibili".

Siamo però lontani dalla nozione di "avventura" che domina gli *Amori difficili* di Italo Calvino, legata a quella fugacità peculiare degli amori improvvisi, platonici e/o soltanto immaginati. In Malerba l'avventura è quella situazione in cui lo scrittore si pone, per così dire, di sbieco rispetto alle opere della letteratura, del teatro e della musica

per poi scomporle, anche a rischio di mettere in discussione la propria *autoritas*. In altre parole, ci troviamo dinanzi a un uso "avventuroso" del fatto letterario, tutto finalizzato a svelarne il carattere contraddittorio e al tempo stesso rappresentativo della condizione umana. "L'autore di una finzione letteraria – scrive Malerba nella introduzione spiritosamente intitolata *Excusatio non patita* – non è mai innocente", in quanto "dà vita con cinismo deplorabile a personaggi che nella maggioranza dei casi soffrono". Per poi continuare: "la felicità non è descrivibile, forse è un sentimento troppo volatile e precario per diventare oggetto di rappresentazione. E così nascono personaggi infelici e più o meno sofferenti per il piacere dei lettori o degli spettatori".

Ecco allora Sancho Panza, il cui buon senso popolare è stato sublimato dalle idealità cavalleresche di Don Chisciotte, confrontarsi con Anna Karenina, emblema dell'amore passionale e scandaloso. Ecco Frankenstein, creatura che personifica la riflessione sui limiti che l'uomo deve porsi dinanzi alla scienza, chiedere a Don Abbondio, l'uomo vile per eccellenza, di aiutarlo a far sua Lucia (quella di Malerba per Manzoni è una vera e propria ossessione). Ecco Bertoldo sfuggire agli indovini della principessa Turandot, e salvare la propria testa, mentre l'Uomo Invisibile cerca di portare dalla sua parte un Innominato ormai in crisi di conversione dopo l'incontro con il cardinale Borromeo. Infine, l'Otello shakespeariano, quello con l'acca, pirandellianamente piomba su un palcoscenico teatrale dove è in scena l'Otello, quello senza acca del melodramma verdiano. Resta costernato. Si infuria: un certo Arrigo Boito ha osato riscrivere Shakespeare, per giunta in nome di un certo Giuseppe Verdi!

vitosantoro@live.it

V. Santoro è critico e saggista

Nell'odore di fumo rancido e di vuoto

di Pietro Deandrea

Caroline Smith
**IL MANUALE
DELL'IMMIGRAZIONE**
ed. orig. 2016,
a cura di Paola Splendore,
postfazione di Alessandro Triulzi,
pp. 123, € 10,
edizioni dell'asino, Roma 2020

Nel domandarsi come difendere un richiedente asilo e "cogliere la complessità del caso", un avvocato sogna di riuscirci grazie agli "arabeschi giuridici che valicano frontiere, / ampliando il quadro fuori dalla cornice". La chiave di volta di queste poesie è proprio la maniera in cui Caroline Smith cerca di ampliare il quadro e decentrare la prospettiva, per raccontare le vite dei migranti in Gran Bretagna e di chi se ne occupa.

Come sottolinea Splendore nella sua *Introduzione*, il primo passo è "rinunciare al ruolo convenzionale dell'io poetico" per concentrarsi sul personaggio: uno per ogni poesia, in una sorta di *Spoon River*. Il secondo passo è concretizzare la situazione attraverso un oggetto o un luogo che, scrive sempre Splendore, diventano "figure di collegamento con la zona più oscura e profonda dei suoi protagonisti". Il giudice che viene a sapere dei suicidi dopo la sua sentenza di deportazione, per esempio, "fu come se si fosse svegliato / e avesse scoperto di essere / un intruso in casa sua"; tormentato dai dubbi, comincia a vedere del senso in ciò che prima gli appariva assurdo, "come una gelata di prima mattina fa affiorare / una trama prima invisibile di / bianche ragnatele che legano insieme i fili d'erba". Con simili correlativi oggettivi, *Il manuale dell'immigrazione* coglie la natura tragica di queste esistenze attraverso il giardino del giudice, il miele prodotto da una coppia di esuli, la carta dei documenti di un caso legale, o la cabina telefonica dove Arjan si è recato per 17 anni per chiamare il Ministero e sapere dell'iter della sua domanda d'asilo, "nell'odore di fumo rancido e di vuoto, / sul pavimento di cemento sporco; / le dita intrecciate / al filo serpentino di plastica / che facevano ruotare il disco metallico"; la cabina è oggi fuori servizio, "culla nera / nel suo sepolcro".

Suicidi, attese lunghe 17 anni e altri dettagli spaventosi di questi versi non sono iperboli poetiche, ma fatti ben noti sulla questione migratoria britannica, che Smith ha raccolto durante il suo servizio presso lo sportello per immigrati nella zona di Wembley. Nella *Postfazione*, Triulzi parla giustamente di "come gli attuali dispositivi anti-immigrazione nella maggior parte dei paesi europei agiscano spesso contro il senso stesso del diritto (...) producendo palesi ingiustizie" dove "l'assurdo dilaga e rende feroce la burocrazia". La cabina di Arjan, quindi, incarna il limbo

kafkiano e la morte decretata dalle istituzioni, mettendo in primo piano il ruolo della poesia nel rappresentare la complessa umanità di queste vite, al di là del sentimentalismo dei media. Gli anni dopo la prima pubblicazione del volume, poi, hanno reso *Il manuale* di Smith sempre più urgente: si pensi alla politica nota come "ambiente ostile" di Theresa May, che ha continuato a criminalizzare i migranti; al *Windrush scandal* e alle deportazioni di cittadini che vivevano nel Regno Unito anche da più di cinquant'anni; al nuovo Ministro dell'Interno Priti Patel, pronta a deportare vittime di traffico di esseri umani e tortura.

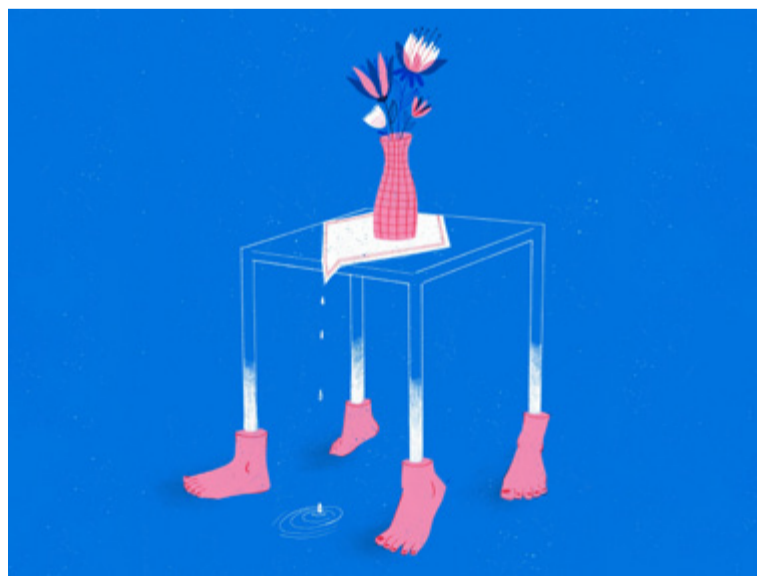
Lo stile di Smith non si limita all'utilizzo dei correlativi oggettivi. Talvolta il tenore della metafora, cioè il soggetto di cui parla, è solo un lieve accenno, molto tangenziale ai versi. In *Fortuna*, ad esempio, un'improvvisa nevicata blocca l'aereo che avrebbe dovuto deportare il signor Owusu, e l'attivista che aveva cercato di bloccare la deportazione inizia a ripensare al passato della sua famiglia: "Gli scarponi scricchiolano e stridono nello spesso silenzio / di questi sentieri di campagna, / di nuovo tranquilli come quando mia madre e suo padre, / sfollati dalle bombe di Londra", andavano a pescare; una volta pescarono un grande persico

che venne poi ributtato in fiume, e l'analogia non espressa con il migrante viene istantanea. Sottotraccia, però, c'è anche l'angoscia del pericolo strisciante, l'allusione a uno stato di guerra perenne mai del tutto risolto.

L'autrice si spinge ancora oltre in alcune poesie, forse le più originali della raccolta, dove il tenore della metafora è quasi del tutto assente, e i versi sono dominati da immagini apparentemente slegate dall'immigrazione, come nel caso di *L'addetto alle espulsioni*, dove il protagonista cura il proprio giardino: "Faccio leva col forcone / e sento lo strappo e la resistenza delle radici. / Devo ripulire questa zolla / farmi coraggio e tirar fuori / una fioritura di fiori perfetti". Il compito di tracciare il nesso con la questione migratoria spetta al lettore. E il merito va a Caroline Smith, che in questo modo ci dimostra che i migranti e le loro storie sono sempre parte di ciò che noi siamo, indipendentemente da ogni volontà, consapevolezza o apparenza.

pietro.deandrea@unito.it

P. Deandrea insegna letteratura inglese all'Università di Torino



Poesia Quando scrivo un verso

io sono con te

di Iolanda Plescia

George Herbert
IL CIELO NELL'ORDINARIO
ANTOLOGIA RAGIONATA
E LETTURA CRITICA
ed. orig. 1633, a cura di Filippo Falcone,
prefazione di Giuliana Iannaccaro,
pp. 209, € 14,
Gbu, Firenze 2020

"Sarebbe un errore grossolano", osserva T. S. Eliot in un saggio dedicato a George Herbert, poeta e ministro della Chiesa d'Inghilterra prerivoluzionaria, "dare per scontato che i componimenti di Herbert abbiano un qualche valore soltanto per i cristiani. Queste poesie sono il diario di un combattimento spirituale che dovrebbe toccare i sentimenti, e aumentare la capacità di comprensione, anche di quei lettori che non professano un credo religioso e che all'emozione religiosa rimangono indifferenti" (*George Herbert*, Longmans & Green, 1962). Eliot aveva

ottime ragioni per rivalutare Herbert insieme agli altri poeti "metafisici", capaci cioè di coniugare pensiero e sentimento, e sopra tutti John Donne, che sapeva guardare non solo nel cuore dell'uomo, ma fin dentro "la corteccia cerebrale, il sistema nervoso, e l'apparato digerente" (Eliot, *The Metaphysical Poets*, 1921, Norton, 2001).

E ottime ragioni ha avuto Filippo Falcone per proporre una nuova traduzione italiana di una selezione di poesie tratte da *The Temple*, raccolta apparsa nel 1633: sinora i lettori italiani hanno conosciuto Herbert solo parzialmente, grazie al lavoro di pochi critici, tra i quali spicca Giorgio Melchiori, e a due edizioni che hanno avuto il merito di introdurre il poeta in Italia (Maura Del Serra, *Le Lettere*, 1993, e Bruno Gallo, *Ariele*, 2003) ma con note molto essenziali o assenti, come lo stesso Falcone rileva. È infatti nella novità degli apparati critici, compresa l'illuminante *Prefazione* di Giuliana Iannaccaro, che si mostra la cifra di questo libro: si potrebbe anzi dire che la versione italiana non sia rappresentata soltanto dal testo che accompagna l'inglese.

L'atto traduttivo qui si espande oltre la pagina, per trascinare nelle note copiose e nella ricca introduzione: è anche lì, forse lì soprattutto, che Falcone riesce a *trans-ducere*, cioè a trasportare per noi un mondo tanto lontano, quello di una sensibilità spirituale complessa e di un'epoca lacerata da tensioni confessionali, quanto affascinante nella ricerca essenziale di un senso (per Herbert *il Senso*, con la maiuscola) in tutte le cose. La traduzione vera e propria, insomma, si fa qui pre-testo che riconduce sempre alle parole di Herbert, e mai vi si sostituisce.

Il cielo nell'ordinario è il titolo scelto da Falcone per la sua antologia di componimenti, qui riordinati secondo un percorso che gli consente di mettere in luce lo sviluppo del pensiero teologico del poeta. Si tratta della traduzione, perfetta nella sua linearità, di un verso della poesia *Preghiera*, "Heaven in ordinarie": è questa, scrive Falcone, "la sintesi della poesia metafisica di Herbert. Non si tratta solo di un espediente poetico, ma l'espedito poetico incarna una precisa teologia sacramentale". L'"ordinario" è qui da intendersi non solo come lo spazio e il tempo di questo mondo a noi familiare, ma anche come *ordo*: liturgia, supremo ordine in cui ogni cosa è al suo posto, nulla manca di nome o significato.

La posizione del traduttore rispetta anch'essa un ordine gerarchico preciso: la traduzione non si sovrappone, ma segue l'originale, lo accompagna, ne permette una migliore comprensione. È anch'essa una glossa. Allo stesso tempo si tratta di una posizione matura e autonoma, efficacissima soprattutto quando segue la stessa strada dell'apparente semplicità del testo di partenza (come in *Il pavimento della chiesa*), ma pronta anche a scelte marcate, come quella di usare alcuni effetti arcaizzanti, o quella di far prevalere un'interpretazione, ad esempio nel verso "So did I weave my self into the sense" (*Giordano II*), che privilegia l'immagine di una confusione nel farsi della scrittura poetica: "Così io e il senso ci aggrovigliavamo", e accetta di perdere la forma attiva del verbo con cui l'io è il soggetto che si intreccia di proposito, con superbia, nel senso durante la scrittura. Ma anche questo "altro senso", l'atto mancato del traduttore che sempre opera una scelta, è delineato in nota: l'unione di traduzione e commento restituisce una poetica che, se non è solo per cristiani, certo chiede di tenere conto dell'inquietudine religiosa che agitava la scena inglese del XVII secolo, sì che la critica ha attribuito a Herbert orizzonti disparati, anglo-cattolici, radicali, puritani. Il lavoro di Falcone chiarisce questo panorama, ma senza mai perdere di vista come la ricerca di Herbert, che pur professa la superiorità della "Chiesa Britannica" ("Io gioisco, cara Madre, nel guardare / I tuoi perfetti lineamenti") trascenda, in un certo senso, anche la dimensione delle chiese terrene: così da farsi semplicemente preghiera in poesia di un uomo che scorge il suo Dio ovunque, e in ogni cosa lo celebra.

iolanda.plescia@uniroma1.it

I. Plescia insegna lingua e traduzione inglese all'Università La Sapienza di Roma

Un serbatoio di indizi

di Riccardo Deiana

Antonio Fiori
POETI DEL SOGNO
PICCOLA ANTOLOGIA
pp. 128, € 12,
InSchibboleth, Roma 2020

La letteratura, mutuando Man- ganelli, è certamente anche menzogna, e a seconda dei casi può diventare o una donchisciottesca alternativa al mondo reale, o un virtuoso strumento con cui rifunzionalizzare i tropi che caratterizzano la vita per restituire al lettore quelle verità che il lavoro, il potere, i media e la piatta abitudine quotidiana deformano. *Poeti del sogno* oscilla tra queste due possibilità, dal momento che il curatore, con ironico piglio di collezionista, è andato a estrarre dodici poeti sconosciuti dagli antri più segreti della storia occidentale e li ha realisticamente ricopiati e poi confezionati in un'edizione.

L'estrazione ha generato una storia parallela a quella canonica e la ricopiatura in traduzione, fatta a partire da irreperibili edizioni critiche, ha modificato inesorabilmente lo statuto dei testi (Borges lo insegna). Operazione curiosa, finalizzata a dimostrare che nella storia della poesia la verità, che essendo sempre altrove ci condanna a continui errori di parallasse, più che nei versi scritti si è tramandata e tramanderà nel non-detto.

Le due dimensioni in cui Fiori esercita il suo proposito sono l'ignoto della storia e l'inconscio dei poeti, tenute assieme quasi alchemicamente, come se volesse ricreare una parentela a posteriori tra gli scarti della storiografia letteraria e l'inespresso del linguaggio. I classici non sembrano utili, perché le cicliche attualizzazioni di cui sono stati oggetto ne hanno esaurito la verità originaria; per questo Fiori ha preferito puntare la ricerca su opere e inconsci nuovi: perché abitati da segni e forme ancora intatti. Tutti gli autori scelti dal curatore sono legati da un sogno comune, dove la bocca di qualcuno parla enfaticamente ma in modo incomprensibile, o non udibile; ne ricordano l'apparizione e il gesto, ma non il contenuto.

L'antologista crede che la verità esista e che i sogni siano un serbatoio di indizi da cui attingere per provare ad avvicinarci a essa. Il fotogramma eterno da cinema muto diventa così il modo originale in cui rappresentare il problema metafisico, molto novecentesco, dell'ir-rappresentabilità. La cretomania è il risultato di una ricerca ambigua-filologica e metafora di una storia cleptomane che ruba e tiene per sé il senso delle cose. Una letteratura al quadrato in cui il poeta-fingitore, in un gioco quasi enigmistico, ha raccolto, disseminandole in una moltitudine di personaggi, parti di sé: d'altro canto cos'è un'antologia se non una raccolta di "fiori"?

riccardo.deiana@uniroma3.it

R. Deiana è dottorando in italianistica all'Università di Roma Tre

Per una nozione di Occidente

di Stefano Jossa

Matteo Di Gesù
**L'ORLANDO FURIOSO,
L'ITALIA (E I TURCHI)**
NOTE SU IDENTITÀ,
ALTERITÀ, CONFLITTI
pp. 96, € 10,
Quodlibet, Macerata 2020

Nell'ambiente accademico, non solo italiano, vige la bruttissima abitudine di considerare qualsiasi apertura d'interessi un'invasione di campo, come se la missione dello studioso non fosse quella di andare alla ricerca del nuovo anziché di ripetere fino allo sfinimento i contenuti della tesi di laurea o di dottorato. Un intruso in questo senso è ora certamente Matteo Di Gesù, che non è un ariostista, ma si è intrufolato nel campo, non troppo fortificato in verità, degli interpreti dell'*Orlando furioso* per verificare ipotesi di lettura e proposte di ricontestualizzazione a partire da un dato apparentemente marginale, la presenza degli Ottomani nel tessuto del poema, eppure in grado di dialogare con prospettive recenti di orientalismo, postcolonialismo e *weltliteratur* (che spesso sono state applicate in maniera piuttosto rozza anche alla letteratura del Rinascimento). Per farlo si è munito delle scorte bibliografiche adeguate, in modo da affrontare il testo ariostesco nella chiave che più che gli si addice, che è quella della storia della cultura, dall'orizzonte prevalentemente politico: immettendo Ariosto nel contesto dell'ossessione turca così puntualmente ricostruita da Giovanni Ricci in due decisivi libri pubblicati dal Mulino (*Ossessione turca*, 2002; *I Turchi alle porte*, 2008) e da Marina Formica in una capitale monografia sulla lunga durata apparsa da Donzelli (*Lo specchio turco*, 2012), Di Gesù sfugge ai classici problemi dell'armonia e dell'ironia del poema per rivendicarne la dimensione poeticamente "militante" nell'attualità delle guerre d'Italia (con troppo caute virgolette). Non si tratta certo di negare l'orizzonte fantastico delle storie di armi e amori dei cavalieri erranti, ma di correggere il tiro di una critica troppo spesso adagiata nella ripetizione di categorie di comodo, perché attribuire ad Ariosto lo statuto di poeta della crisi del Rinascimento, in dialogo più con Machiavelli e Guicciardini che con i libri di cavalleria medievale o i classici allora appena riscoperti dagli umanisti, risulta ancora sgradito a chi non vuole riconoscergli uno spessore d'impegno intellettuale.

Di Gesù induce inve-

ce il testo del *Furioso* a un confronto serrato con l'orizzonte politico del petrarchismo contemporaneo, che è argomento noto ma ancora da indagare in profondità (a partire ora da un bel saggio di Chiara Natoli, *Petrarchismo politico (1525-1565). Modelli, forme, temi della lirica civile nel Rinascimento*, pp. 262, € 32, Pensa Multimedia, Lecce 2021), facendo della questione italiana il centro del proprio discorso ariostesco: dal fondamentale canto XVII, dove la chiamata alle armi per una crociata antiislamica risuona degli echi di Pio II e Basilio Bessarione, alle ottave rifiutate per la storia d'Italia recuperate nel discorso critico da Alberto Casadei tra *La strategia delle varianti* (Pacini, Fazzi 1988) e *La fine degli incanti* (FrancoAngeli, 1997), Ariosto sembra capace di istituire una riflessione collettiva su questioni identitarie e politiche che finora sono state solo in parte valorizzate. Proprio perciò si può accettare che Di Gesù parta dal saggio recente di Alberto Asor Rosa su *Machiavelli e l'Italia. Resoconto di una disfatta* (Einaudi, 2019), che certo non è tra le letture più perspicue e aggiornate del segretario fiorentino (su cui la bibliografia si arricchisce quasi quotidianamente, da Michele Ciliberto a Gabriele Pedullà), ma che ha probabilmente il merito di creare quel cortocircuito tra Machiavelli e italianità che Di Gesù trapianta di peso nel proprio discorso ariostesco, con una programmatica dichiarazione di metodo che farà storcere il naso agli ariostisti *stricto sensu*, ma potrà essere anche accolta come linfa vitale per chi ama introdurre sguardi di sbieco, visioni tangenziali e sviluppi reticolari.

Di Gesù fonda tuttavia il suo saggio (etimologicamente: un vero e proprio assaggio, di lettura e di metodo) prima di tutto su due elementi: un processo di ricostruzione contestuale, dall'orizzonte bellico della Ferrara contemporanea (le battaglie della Polesella, 1509 e di Ravenna, 1512) alla crisi



della civiltà umanistica di fronte alle nuove invasioni barbariche del tempo (fino all'apparizione della "tedesca rabbia" e dei "villan bruti" per sintetizzare il sacco di Roma nell'edizione del 1532), e un percorso di analisi testuale, dal *close reading* del canto XVII dell'*Orlando furioso* (di cui si mette in rilievo la tramatura intessuta di reminiscenze del Petrarca politico) alla panoramica tematica sulla rappresentazione del Turco nella poesia civile del XVI secolo, tra Bembo e Giovinetti, per affrontare infine i nodi decisivi dell'identità, dell'alterità e del conflitto che più gli stanno a cuore, provenendo da studi sull'italianità, la dimensione plurale del testo letterario e l'importanza della ricezione ai fini dell'interpretazione.

Evitato tanto il rischio del facile orientalismo, per cui Ariosto starebbe codificando letterariamente un conflitto tra civiltà (rischio verso cui inclina pericolosamente un libro recente di Jo Ann Cavallo *Il mondo oltre l'Europa nei poemi di Boiardo e Ariosto*, Bruno Mondadori, 2017, che Di Gesù cita forse un po' troppo frequentemente), quanto quello opposto ed equivalente della dismissione, per cui tutto si ridurrebbe a puro gioco letterario nell'universo del classicismo del tempo (come ha voluto una tradizione di lunga durata ancora dura a morire), il critico sostanzia la sua analisi con la lettura in controtela della barbarie straniera nel poema come denuncia delle pratiche mercenarie in vigore nel primo Cinquecento, fino a riconoscere la presenza, sullo sfondo della crisi italiana, di "un discorso identitario volto a definire e a polarizzare, quantomeno in termini di immaginario e di paradigmi culturali, quella nozione di 'Occidente' che si sedimenta agli albori della modernità europea".

Ne emerge un poema intimamente radicato nell'attualità, profondamente legato alla storia, sensibile ai conflitti e agli scontri di potere del proprio tempo, "che sembra dar voce a una sorta d'inconscio politico collettivo". Sarebbe utile, certo, ora, far interagire questa lettura con l'universo cavalleresco del poema, tra realismo e allegoria, militanza nell'attualità e nostalgia della cortesia, sguardo politico e visione fantastica, sulla scorta delle definizioni più problematiche dell'armonia ariostesca come amara (Albert Russell Ascoli) e della sua ironia come inquieta (Giuseppe Sangirardi); ma a Di Gesù va riconosciuto senz'altro il merito di un'indagine di campo che è sguardo rinnovato, documentariamente fondato e criticamente agguerrito. Non più campione isolato di una sublime arte poetica e narrativa al di sopra del proprio tempo, l'*Orlando furioso* sarà sempre di più da leggere nel suo dialogo con le costanti di una cultura, quella rinascimentale, che ancora va definita meglio nella dialettica tra magnificenza e crisi, splendore estetico e declino politico, istanze municipali e tensioni europee.

stefano.jossa@rhul.ac.uk

S. Jossa è lettore in italiano presso la Royal Holloway University of London

Una beffa sublime

di Chiara Sandrin

Giorgio Agamben
LA FOLLIA DI HÖLDERLIN
CRONACA DI UNA VITA ABITANTE
1806-1843
pp. 241, € 20,
Einaudi, Torino 2021

L'esercizio della ricapitolazione, la cui importanza in ambito teologico è ben nota ad Agamben, è un tratto distintivo dei suoi ultimi scritti, nei quali si riconosce inoltre, insieme a una spiccata tendenza alla confessione autobiografica, un deciso orientamento nel senso di un primato del comico sul tragico. La ricapitolazione – definita da Agamben come "un'anamnesi compendiosa di ciò che era stato detto diffusamente" – e il primato del comico sono le coordinate fondamentali anche di questo libro dedicato a Hölderlin, o meglio al leggendario abitante della torre, il poeta dai molti nomi sotto le cui sembianze Hölderlin ha trascorso gli ultimi tre decenni della sua vita.

Il titolo del volume (*La follia di Hölderlin*) e soprattutto il sottotitolo (*Cronaca di una vita abitante 1806-1843*) indicano al lettore lo spazio dell'indagine e il suo orientamento, fondato sulla scelta di affrontare la materia ricorrendo alla "forma letteraria" della cronaca, dato che "il cronista non inventa nulla e, tuttavia, non ha bisogno di verificare l'autenticità delle sue fonti, a cui lo storico non può invece in alcun caso rinunciare", come si legge nelle pagine introduttive. La "vita abitante" oggetto di questa cronaca rimanda a un complesso tematico particolarmente importante nel pensiero di Agamben, ricorrente in diversi contesti, spesso legati a Hölderlin, e qui ripresi, discussi e infine sintetizzati nelle ultime frasi del volume: "Ci sono solo parole senza destinatario. La domanda 'che cosa significa abitare poeticamente?' aspetta ancora una risposta".

La domanda rimasta senza risposta cita un verso attribuito all'ultimo Hölderlin: "Pieno di merito, ma poeticamente abita l'uomo su questa terra", più volte interpretato da Heidegger, che leggeva l'"abitare poeticamente" dell'uomo come possibile correttivo della moderna dimensione filosofico-politica, "priva di luogo". Agamben riprenderà l'idea di un correttivo poetico in ambito filosofico – nell'"urgenza, per la nostra cultura, di ritrovare l'unità della propria parola spezzata" – nel volume intitolato significativamente *Stanze*, pubblicato da Einaudi nel 1977, a un anno dalla morte di Heidegger, cui è dedicato. Negli scritti successivi, e in particolare nel capitolo intitolato *L'inappropriabile* dell'*Uso dei corpi* (Neri Pozza, 2014), il motivo dell'"abitare", visto in stretta connessione, anche etimologica, con l'"abito", l'"uso", che può ridursi a "maniera" e quindi rendersi estraneo alla singolarità che

lo ha generato, torna a intrecciarsi con un argomento fondamentale della poetica hölderliniana: la difficile questione della necessità, per il poeta, di appropriarsi, apprendendolo, del proprio carattere originario. Agamben chiama questo esercizio "*secum habitare*", e lo definisce come il "tratto fondamentale dell'esistenza umana", riconoscendolo, come "vita abitante", nel verso di una poesia della torre: "Quando lontano va la vita abitante degli uomini".

Nella *Follia di Hölderlin*, Agamben riconduce infine "il nesso fra l'abituale, l'abitante e l'abitivo in Hölderlin" in una prospettiva "comica", riprendendo, senza tuttavia dichiarare questa autocitazione, alcuni argomenti anticipati in *Pulcinella ovvero Divertimento per li ragazzi*, il libro del 2015 (Notte-tempo) che si concludeva con le parole: "Pulcinella (...) è una vita abitante". La convinzione, già espressa in *Pulcinella*, che "la commedia è più antica e profonda della tragedia" e che "essa è più vicina di quella alla filosofia" viene ripresa adesso per spiegare la

difficile interpretazione hölderliniana del tragico e l'"apparente silenzio di Hölderlin sul comico". A conforto della sua ipotesi di un interesse di Hölderlin per il genere comico, la "cronaca" di Agamben cita diffusamente l'unico testo hölderliniano sull'argomento: una recensione occasionale, pubblicata la prima volta nel 1928 da Zinkernagel con un titolo, *Hölderlin sulla commedia*, che Beissner giudicava "fuorviante".

Come Pulcinella, che con il suo "*ubi fracassorium, ibi fuggitorium*", cita il verso di *Patmos*, heideggerianamente caro ad Agamben, "dove c'è il pericolo, cresce anche ciò che salva", l'abitante della torre, "che pure aveva compreso che la tragedia era diventata impossibile", sembra non vedere "altro varco al di là del tragico se non attraverso la follia – ma questa doveva allora assumere i caratteri e le maniere di una commedia, di una 'beffa sublime'". E come Pulcinella, che "ha un suo proprio nome come personaggio reale (Pulcinella), ma, come maschera comica, può ricevere altri nomi a casaccio" anche i molti nomi dell'abitante della torre sembrano corrispondere, secondo Agamben, ai nomignoli casuali dell'eroe comico, contrapposti, secondo la distinzione aristotelica, al nome, unico e immutabile, dell'eroe tragico.

Infine, anche in quest'ultima rappresentazione, nella "forma letteraria" della cronaca, come in altre messe in scena di cui è stato protagonista, l'abitante della torre, *le pauvre Holterling*, non potrà che sorridere, pazientemente.

chiara.sandrin@unito.it

C. Sandrin ha insegnato letteratura tedesca all'Università di Torino

Scienze

Le crisi

energetiche non
sono una novità

di Mario Vadacchino

Grazia Pagnotta

PROMETEO A FUKUSHIMA
STORIA DELL'ENERGIA
DALL'ANTICHITÀ AD OGGIpp. XVII-483, € 28,
Einaudi, Torino 2020

L'attuale dibattito sul problema energetico riguarda il futuro e considera principalmente due aspetti: le fonti di energia disponibili rispetto alle previsioni di consumo e, da alcuni anni, i loro effetti ambientali. Il dibattito è quasi esclusivamente tecnico, poco interessato alle conseguenze politiche e sociali delle diverse opzioni. È utile quindi una analisi delle soluzioni al problema energetico trovate nel corso dei secoli, con una visione più ampia, che non consideri solo le tecniche, ma anche le politiche: questo è il compito che si è data Grazia Pagnotta nel suo libro, scrivendo la storia delle fonti energetiche utilizzate, delle modalità del loro uso e della loro influenza sociale. Le problematiche di allora sono anche quelle di oggi: la scarsità delle fonti, il loro costo economico ed ambientale, le diverse soluzioni adottate e la loro influenza sulla vita sociale e sui rapporti tra le classi e tra i popoli. La quantità di energia necessaria alla vita dell'uomo è sempre cresciuta; non solo sono aumentati gli abitanti della terra, ma anche le loro esigenze: si vuole, per fare un solo esempio, che le città siano illuminate di notte. Per soddisfare i bisogni crescenti, il progresso tecnologico ha migliorato lo sfruttamento delle sorgenti note, ne ha rese disponibili di nuove, ha introdotto nuove modalità più efficienti nel loro utilizzo e nuove tecniche di trasporto dalla sorgente al luogo di utilizzo. Questo processo ha continuamente modificato le strutture sociali, alterando i rapporti di potere tra i vari ceti e anche al loro interno. Il petrolio domina da più di un secolo il mercato dell'energia: alcune potenti multinazionali e alcuni stati, controllando il petrolio immesso nel mercato, ne determinano il prezzo; esse influenzano le politiche di sussidio e di tassazione dei governi e quindi anche l'accesso al mercato delle fonti alternative di energia. Giocano quindi un ruolo decisivo nelle scelte energetiche, indirizzandole a loro favore, anche contro gli interessi dei cittadini e dell'ambiente. Negli ultimi anni un nuovo potere è entrato in azione riuscendo a influenzare le scelte energetiche: i cittadini, organizzati prima in gruppi e poi in partiti. Un esempio emblematico dell'interazione tra aspetti energetici e sociali è la storia del mulino a vento, strumento antico che utilizza una tipica energia rinnovabile. La prima installazione risale al 1180, sulla costa francese della Manica. Il mulino a vento ridusse i contenziosi creati dai mulini ad acqua: l'acqua

del torrente era proprietà privata e il suo utilizzo poteva danneggiare gli utilizzatori posti a valle. Il vento invece non ha padroni e non danneggia nessuno: c'è solo una dipendenza dal proprietario del terreno sul quale è installato. I mulini a vento non sostituirono mai completamente quelli ad acqua: non erano utilizzabili ovunque, né sempre. A differenza dei mulini ad acqua, sopravvissero all'avvento del carbone e hanno oggi un ruolo nel futuro, grazie agli accumulatori di energia, che permettono di superare le limitazioni dovute alla variabilità del vento. Le crisi energetiche e ambientali non sono una novità: la prima fu quella detta "del legno". Nel XVI secolo l'incremento dell'utilizzo del legno come combustibile e come materiale da costruzione produsse una sua carenza. Per quanto il reale carattere di questa crisi sia discussa tra gli storici, è accertato che allora aumentò molto, in tutto il mondo, lo sfruttamento delle foreste, tanto che furono introdotti controlli sul taglio degli alberi. La distruzione delle foreste ebbe una intensità diversa nelle varie zone, ma causò l'abbandono della Groenlandia da parte dei Vichinghi, e probabilmente la fine della civiltà dell'isola di Pasqua. La riduzione delle foreste accelerò l'introduzione del carbone, fonte di energia non rinnovabile, e aprì la strada all'attuale crisi ambientale, che interessa tutto il mondo nel quale viviamo.

Anche i danni ecologici non sono una novità: le prime piogge acide si verificarono nel Seicento, ma solo nel 1819 in Inghilterra si accertò la natura dell'inquinamento; i primi provvedimenti antinquinamento furono emanati nel 1824, con risultati nulli. Anche oggi ci sono difficoltà ad introdurre regolamentazioni contro l'inquinamento e soprattutto a farle rispettare.

Si parla di nuove fonti di energia, ma in realtà l'unica nuova è quella nucleare. Le auto elettriche, nate alla fine dell'Ottocento, scomparvero solo a metà degli anni trenta e l'utilizzo dell'energia delle maree era praticato a Bassora già nel 900 d.C.; il solare è stato sempre utilizzato per il riscaldamento ed anche l'eolico ha una storia secolare. Nuova è invece la gravità della crisi ambientale: nel passato le crisi erano localizzate e potevano essere superate spostandosi, come fecero i Vichinghi o gli abitanti dell'isola di Pasqua. Oggi la crisi è globale e non esiste un'altra terra su cui spostarsi. La necessità dello sviluppo di nuove tecniche energetiche è aumentata da quando gravi incidenti ambientali hanno mostrato la pericolosità dell'utilizzo del petrolio e delle centrali nucleari. La fiducia in queste fonti è molto diminuita; da qui la necessità di trovarne di nuove; anche l'impegno nel risparmio energetico potrà dare un contributo. Il libro di Grazia Pagnotta ha una scrittura chiara e scorrevole, contiene molte informazioni facilmente comprensibili sugli aspetti tecnici, utili tabelle dei dati e una ricca bibliografia.

mariovadacchino@tiscali.it

M. Vadacchino ha insegnato struttura della materia al Politecnico di Torino

La scienza

non è un freddo
monolito

di Alessio Mattana

Ian McEwan

INVITO ALLA MERAVIGLIA
PER UN INCONTRO RAVVICINATO
CON LA SCIENZAtrad. dall'inglese di Susanna Basso
e Norman Gobetti,
pp. 128, € 14,
Einaudi, Torino 2020

Da ormai molti anni McEwan si spende, attraverso conferenze e saggi divulgativi, nel celebrare la ricchezza della scienza, specie quella di matrice anglosassone. *Invito alla meraviglia* riunisce cinque tra i contributi scritti dall'autore su questo tema tra il 2003 e il 2019 e tradotti, con la consueta perizia, da Susanna Basso e Norman Gobetti. Il risultato è un volumetto di poco più di cento pagine in cui McEwan affronta ambiti molto diversi tra loro: dal concetto di natura umana alla questione di quanto si possa davvero dire originale un'idea scientifica; dalle profezie apocalittiche, usate come spunto per parlare di cosa la scienza possa insegnarci sul predire il futuro, all'esistenza di un canone scientifico composto anche da esperimenti incerti e teorie provvisorie; chiudendo, infine, con una discussione sull'emergere dell'io come marca della modernità. Una tale eterogeneità viene perlopiù affrontata dal punto di vista della storia della scienza, con particolare attenzione verso figure come Albert Einstein e, soprattutto, Charles Darwin. Ad accomunare i cinque saggi è la convinzione che la scienza non sia un freddo monolito ma un prodotto della creatività umana: arte sorella, dunque, della letteratura, della filosofia e della religione. Quanto proposto da McEwan non è niente di esoterico. Che la meraviglia sia estranea alla ricerca scientifica è uno stereotipo ormai poco attuale anche nel mercato editoriale: si prenda ad esempio *A Crack in Creation*, il bestseller in cui Jennifer A. Doudna, covincitrice del Nobel per la chimica 2020, racconta delle sbalorditive implicazioni della tecnologia CRISPR per l'editing genomico. Storici della scienza e umanisti hanno lavorato per decenni al fine di dissolvere i compartimenti stagni tra discipline e coltivare un terreno condiviso per il sapere scientifico e umanistico, invitandoci a pensare, ad esempio, all'Isaac Newton che dedica una buona metà della sua produzione intellettuale a questioni teologiche o al Primo Levi che, giovane chimico trasferitosi a Milano, porta con sé, insieme al regolo logaritmico, Rabelais e il *Moby Dick* tradotto da Pavese. Nel presupporre "una tradizione parallela" scientifica (così il titolo del saggio centrale, tratto da un articolo apparso sul "Guardian" nel 2006), McEwan paradossalmente avalla la separazione tra le due culture, quella scientifica e quella umanistica, che Charles Percy Snow già lamentava in un famoso libro del 1959.

aless.mattana@gmail.com

A. Mattana insegna inglese ed è studioso del Settecento

Misteriosi
fenomeni come
la domesticazione
del cane

di Marco Ferrari

Edmund Russell

STORIA ED EVOLUZIONE
UN NUOVO PONTE

TRA UMANESIMO E SCIENZA

ed. orig. 2011, trad. dall'inglese
di Leonardo Ambasciano,
pp. 290, € 28,
Bollati Boringhieri, Torino 2021

Non è la prima volta che si utilizzano approcci evolutivisti in altre scienze, dalle tecniche alle sociali. Dalla medicina all'agricoltura alla storia della cultura (in senso lato) i tentativi sono stati molti, e a loro modo interessanti. Il libro di Russell, che risale al 2011, cerca di usare la categoria della o delle teorie dell'evoluzione per spiegare, con una pletora di esempi, come sia possibile leggere la storia umana come un'interazione tra forze, spinte e approcci diversi. E che questo sia il modo migliore per allargare lo scenario della nostra permanenza sul pianeta. Aveva già costruito un affresco simile Jared Diamond, con il famoso *Armi, acciaio e malattie* (Einaudi, 1997), parlando di ecologia e geografia. La storia, denuncia Russell, a volte sembra che sia volta a dimostrare che sì, è vero, l'evoluzione ha modificato il nostro corpo e la nostra nicchia ecologica: ma una volta arrivata la civiltà (linguaggio, cultura, città, commerci, agricoltura) la nostra specie si è distaccata dalle dinamiche evolutive.

L'autore, docente di storia presso la Carnegie Mellon, negli USA, utilizza per smontare questa posizione tutto l'armamentario delle teorie evolutive. Ovviamente richiama la selezione naturale, ma si addentra in un grande e rivelatore *excursus* sulla selezione artificiale (antropogenica). Oltre a servire da stampo per Darwin, questa ha creato la maggior parte delle specie domestiche e coltivate: e ciò è noto. Ma, spiega Russell, l'interpretazione del fenomeno come un guardare avanti da parte dei nostri antenati, verso un "prodotto" più consono alle loro esigenze, è semplicistico e povero. Più volte, e il caso del cane è rivelatore, c'è stata una coevoluzione tra le due specie coinvolte, con interessi convergenti che hanno portato a modifiche reciproche. Un impegnativo volume che spiega come possono essere andate le cose (la domesticazione del cane è un fenomeno ancora in parte misterioso) è *Addomesticati. L'insolita evoluzione degli animali che vivono accanto all'uomo*, di Richard Francis (Bollati Boringhieri, 2016). Lo stesso schema, con una costante attenzione a spiegare come l'interpretazione classica sia se non altro incompleta, è applicato anche alle modifiche

che l'uomo ha apportato alle specie cacciate; in questo caso la selezione, involontaria, dei cacciatori è avviluppata ad altre forze, dalla politica all'economia, dall'estetica (perché piace l'avorio per orribili statuine cinesi?) alla selezione sessuale.

Alcuni capitoli sono più classici: perché non riusciamo a vincere la corsa contro i parassiti, virus e batteri in particolare è facilmente spiegato dalla teoria dell'evoluzione e da uno scenario evolutivo definito "della Regina Rossa", per il quale "bisogna correre più che si può per rimanere nello stesso posto". In questo rifacendosi ovviamente al classico *Perché ci ammaliamo. Come la medicina evolutivista può cambiare la nostra vita* (Einaudi, 1999), di Randolph M. Nesse e George C. Williams. Oppure il racconto della trasformazione della *Biston betularia* da farfallina grigia in nera: Russell non si limita a raccontare la storia da storico evolutivista, ma inserisce dinamiche sociali, economiche, energetiche eccetera. L'aspetto forse più interessante di tutto

il libro è proprio questa visione estremamente sfaccettata e interconnessa di aspetti a tutta prima scollegati. La vicenda del cotone e della Rivoluzione industriale, che prende un intero capitolo, è la più illuminante: Russell spiega come l'invenzione umana sia stato un fattore, importante, ma non l'unico. Entra nel quadro la

natura, con le due specie di cotone del Nuovo mondo, dalle fibre lunghe e resistenti, perfette per i nuovi telai meccanizzati inglesi. Che, senza "quelle" fibre, non avrebbero funzionato. Quindi ancora, natura e società, evoluzione e tecnologia, intrecciate in una danza in cui è quasi impossibile determinare chi guida. Altri *côté* della complessa e multiforme teoria nata dalle intuizioni darwiniane sono presenti; la coevoluzione tra colore della pelle (natura) e coltivazione (cultura), con l'interazione tra latitudine e produzione di vitamina D, la carenza della stessa nelle specie coltivate e così via.

I capitoli più interessanti sono gli ultimi (*Storia della tecnologia e Storia dell'ambiente*). Nel primo l'autore avanza numerose proposte su come inquadrare gli esseri viventi alla luce di quanto detto: le biotecnologie sono fabbriche, operai, prodotti? Ogni conclusione trascina con sé conseguenze diverse nel nostro rapporto con la natura. La *Storia dell'ambiente* esordisce con una rampogna (corretta, a mio parere), per cui l'ecologia la fa da padrona quando si parla di ambiente e di rapporto uomo/natura, dimenticando l'evoluzione. Se siamo a questo stadio conflittuale con il resto del pianeta è anche perché l'evoluzione ci ha condotto dove siamo, e conoscerne le dinamiche è un pressante invito, che Russell fa per questo capitolo e per tutto il libro. Infine la traduzione: a opera dello storico Leonardo Ambasciano, è scorrevole e brillante, con minime imperfezioni dovute però all'autore.

marco.ferrari@gmail.com

M. Ferrari è biologo e divulgatore scientifico



Il direttore, il frigorifero e il cane di Emily Dickinson

di Francesco Cilluffo

CARLOS KLEIBER VITA E LETTERE

a cura di Charles Barber
ed. orig. 2011, trad. dall'inglese
di Marco Bertoli,
pp. 505, € 38, il Saggiatore, Milano 2020

Poche figure nella storia dell'interpretazione musicale sono state elevate allo status di creature semi-divine, nella pressoché totale ammirazione da parte di pubblico e critica, come quella di Carlos Kleiber (1930-2004). Il direttore d'orchestra tedesco naturalizzato argentino presenta ancora oggi, al pur smalzato fruitore moderno, un misto irresistibile di caratteristiche che ne fanno un personaggio intrinsecamente affascinante: figlio d'arte di uno dei più grandi direttori di tutti i tempi (Erich Kleiber), tedesco ma argentino di adozione, uomo carismatico che non ha mai concesso interviste o dichiarazioni, idolatrato dalle masse che però rifuggiva, Carlos Kleiber rimane un enigma.

Ecco quindi che questo volume tradotto dal Saggiatore viene a colmare, almeno in parte, una lacuna bibliografica importante su questo

personaggio misterioso, che ha lavorato pochissimo in Italia, pur avendo regalato interpretazioni storiche al Teatro alla Scala (*Otello* di Giuseppe Verdi e *La bohème* di Giacomo Puccini) e al Maggio Musicale Fiorentino (*La Traviata*).

Il libro è strutturato in due parti principali: una prima sezione biografica dove percorrono le tappe salienti della vita e della carriera e una seconda che raccoglie una serie di lettere selezionate, con l'aggiunta di importanti appendici relative a repertorio, discografia e videografia del direttore. Il volume è curato da Charles Barber, insegnante, divulgatore e direttore d'orchestra attivo in circuiti accademici e regionali americani, che ha avuto l'insperata fortuna di intrattenere con Kleiber un carteggio pluriennale (dal 1989 al 2003) in seguito a un'ardita richiesta di consigli inviata al notoriamente schivo maestro. Il taglio divulgativo di Barber rende il volume fruibile anche per un pubblico non specializzato, grazie a concise spiegazioni sulle basi dell'interpretazione musicale, per quanto non sempre egli riesca a evitare qualche *naïveté*, tra le quali la precisazione; con apposita nota, su che cosa sia la torta Sacher ("una torta viennese di sovrachante dolcezza", apprendiamo). La parte biografica del volume si snoda quindi con una buona freschezza narrativa, descrivendo un alternarsi di trionfi e ripetuti impegni annullati, oltre a molti progetti rimasti incompiuti: un disco col grande Arturo Benedetti Michelangeli, o le registrazioni de *La bohème* di Puccini alla Scala e del *Wozzeck* di Alban Berg (la cui prima assoluta fu diretta dal padre Erich a Berlino nel 1925).

Traspare l'intima fragilità emotiva di Kleiber e la sua costante sensa-

zione di non essere all'altezza della sua fama; una sorta di "sindrome dell'impostore" che affiora ad esempio nel caso di un trionfale concerto londinese di cui il direttore fece però distruggere tutte le registrazioni perché, nonostante l'entusiasmo del pubblico e dell'orchestra, alcune critiche sui giornali non erano state particolarmente esaltanti. Si apprezza l'umiltà di un artista che non ebbe paura di confrontarsi con celebri colleghi prima di affrontare partiture per lui nuove, come avvenne con Herbert von Karajan per *Elektra* di Richard Strauss o con Otto Klemperer per *Das Lied von der Erde* di Gustav Mahler. È proprio nella dicotomia fra trionfo pubblico e insicurezza privata che il mito di Kleiber esemplifica i connotati romantici che lo hanno fatto assurgere involontariamente a personaggio-icona, come avvenne nei casi di Maria Callas per il canto lirico e di Glenn Gould per il pianoforte.

Attraverso le lettere si scopre però anche un uomo dalla grandissima ironia, che amava i giochi di parole (una caratteristica in comune con Leonard Bernstein, altro grande direttore) e che, temendo di parlare troppo durante le prove, preferiva lasciare agli orchestrali bigliettini con consigli musicali. Ancora più sorprendente è apprendere della sua passione per le incisioni discografiche altrui e soprattutto per i video rari di certi grandi colleghi: in un'epoca lontana da YouTube e dai social media, sembra, infatti, che l'autore del libro abbia agito da "spacciatore di VHS" per Kleiber, spedendogli dagli Stati Uniti diversi video di prove ed esecuzioni di direttori quali Montoux, Szell, Karajan e Tennstedt.

In completa antitesi con la dimensione profondamente spirituale ed etica del Kleiber musicista, viene confermata nel libro la sua famosa identità di "direttore da frigorifero" (definizione coniata, pare, da Karajan), perché – per sua stessa ammissione – Kleiber dirigeva solo quando aveva bisogno di "mangiare", sapendo ovviamente di poter contare su compensi tanto più stratosferici quanto più rare erano le sue esibizioni. Tra le altre curiosità, anche un insospettabile amore per i *musical* americani (in particolare quelli di Stephen Sondheim), e la passione per la poesia di Emily Dickinson, fino al punto di scherzare sul sentirsi la reincarnazione di Carlo, il cane della poetessa americana.

L'unica critica all'edizione italiana, che ci arriva ben nove anni dopo la comparsa del libro nella sua versione inglese, è la

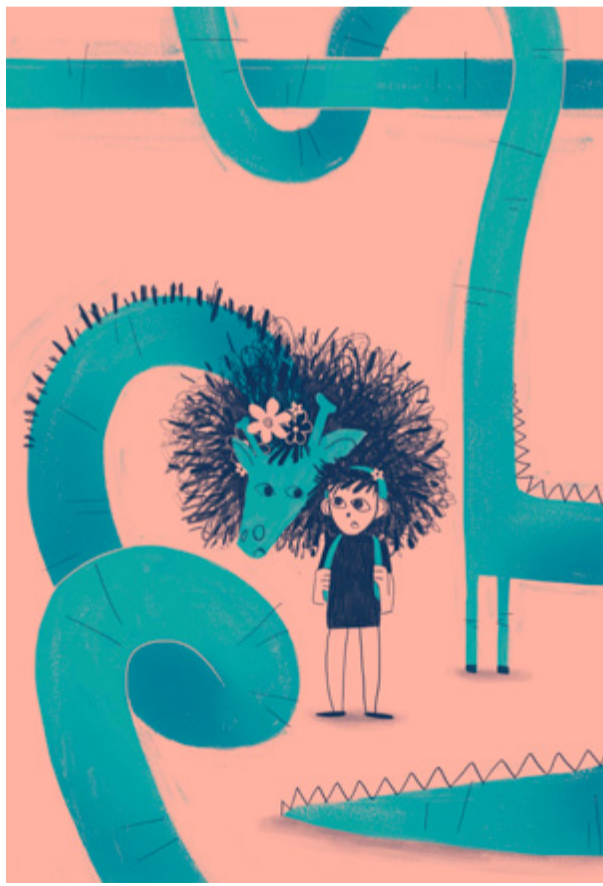
resa del titolo originale *Corresponding with Carlos. A biography of Carlos Kleiber* con un generico e in parte ambiguo *Carlos Kleiber. Vita e lettere*. Il lettore italiano potrebbe dunque pensare di trovarsi di fronte a una biografia corredata da un *corpus* variegato di lettere del celebre maestro, mentre nel titolo originale si avverte in modo più immediato che il volume è frutto della personale esperienza epistolare di Charles Barber (in realtà più autore che curatore), trattandosi di lettere quasi esclusivamente indirizzate al direttore. Vanno comunque riconosciuti a Barber, nella selezione epistolare, il tatto e la sensibilità – per nulla comuni in questo genere di pubblicazioni – dell'aver espunto dalla pubblicazione ogni lettera di argomento privato o intimo, concentrandosi più sull'artista che sui mille pettegolezzi attorno alla sua figura.

Questa qualità ci conduce anche a riflettere su quanto la figura del direttore e della direttrice d'orchestra sia cambiata negli ultimi decenni; viene naturale chiedersi infatti quanto Kleiber avrebbe potuto oggi permettersi certi comportamenti e certe reticenze mediatiche mantenendo la carriera che ha avuto, ma è anche vero che dietro all'interesse, sicuramente meno universale, verso direttori odierni quali Teodor Currentzis o Kirill Petrenko si potrebbero ritrovare le stesse dinamiche che hanno reso epica la sua figura.

Resta comunque merito di questa pubblicazione consentire un confronto serio e documentato con il mondo della direzione d'orchestra, universo che affascina ancora il pubblico, come dimostrano – al netto degli inevitabili cliché da fiction – le recenti serie televisive *Mozart in the Jungle* (Amazon, 2014-2018) o *Philharmonia* (France 2, 2018-2019) e il successo delle traduzioni italiane della monografia di Harvey Sachs su Toscanini (il Saggiatore, 2018) e del fondamentale *A lezione dai Maestri* di John Mauceri (EDT, 2019).

francesco.cilluffo@gmail.com

F. Cilluffo, direttore d'orchestra principale del Wexford Festival Opera



Suoni dalla Serenissima

di Carlo Lanfossi

MONTEVERDI A SAN MARCO VENEZIA 1613-1643

a cura di Rodolfo Baroncini
e Marco Di Pasquale,
pp. XXII-424, con 16 tavole a colori, € 42,
LIM, Lucca 2020

Nell'immaginario collettivo dei lettori moderni, la Venezia seicentesca si associa principalmente al mondo dell'effimero e del trasgressivo: dalle maschere del carnevale ai primi teatri pubblici d'opera, dall'indipendenza amministrativa al traffico di merci e mercanti, dal libertinaggio alla ricchissima produzione culturale a stampa, la Serenissima ha prodotto fantasmi culturali e leggende urbane che ancora oggi catalizzano l'attenzione di chi si appresta a narrarne le vicende. Come sempre, i fantasmi producono mezze verità: affascinanti effigi di un passato lontano, pochi hanno la pazienza di guardare attraverso e ascoltare con attenzione.

Il nuovo volume dedicato alla presenza lagunare di Claudio Monteverdi come maestro di cappella della basilica di San Marco non solo guarda oltre le fortune effimere di convenzioni storiografiche stratificate nei secoli, ma affronta di petto la questione proprio lasciando parlare i fantasmi del passato, in tutta la loro verbosità: nelle decine e decine di documenti d'archivio, di partiture musicali, di messali e cerimoniali emergono le voci affastellate di coloro che hanno contribuito a sviluppare una delle istituzioni musicali più prestigiose dell'era moderna, la Cappella Marciana.

Rodolfo Baroncini e Marco Di Pasquale lavorano da anni alla ricostruzione della vita musicale a Venezia tra il XVI e il XVII secolo: il frutto di tali ricerche sfocia oggi in un corposo volume che solo formalmente si presenta come una miscelanea multiautoriale di diversi saggi dedicati al contesto produttivo della Cappella Marciana durante il periodo monteverdiano (1613-1634); nei fatti, si tratta perlopiù di un libro scritto quasi interamente a quattro mani, con l'aggiunta di un saggio di Daniele Torelli sulla prassi del canto piano a San Marco e di un contributo del musicologo inglese John Whenham sul repertorio sacro della produzione veneziana di Monteverdi, di taglio più analitico.

Nel corso di oltre 400 pagine e sei lunghi saggi-capitoli equamente distribuiti, i due autori portano alla luce un'impressionante mole di materiale archivistico per la maggior parte inedito, donando nuova luce a diversi aspetti e funzioni della produzione musicale intorno alla

basilica marciana. Di Pasquale si concentra maggiormente sul significato e sulla funzionalità della cappella dogale, fornendo un quadro dettagliato e sistematizzato del complesso apparato burocratico-amministrativo, fatto di personale da remunerare, di maestranze musicali riunite in compagnie e di funzioni-tradizioni da organizzare. Baroncini approfondisce invece l'attività lavorativa di Monteverdi, sia in funzione centripeta all'interno della cappella di cui era maestro, sia in funzione centrifuga nei rapporti instaurati all'esterno con l'articolata rete di committenze aristocratiche e istituzioni locali con cui la basilica aveva a che fare quotidianamente. Chiude il quadro un affascinante contributo di Baroncini su questioni di prassi esecutiva musicale: le sue nuove scoperte archivistiche sull'organico strumentale, sulla disposizione del suono e delle masse vocali sono una boccata d'aria fresca per la ricostruzione del celebrato "suono di San Marco".

Monteverdi a San Marco si inserisce in una navigata tradizione di studi documentari sull'attività teatrale e musicale di Venezia e della sua variopinta popolazione, fatta di residenti, ambasciatori, turisti, mercanti, saltimbanchi e artisti di

ogni sorta (incluso Monteverdi e la sua cerchia di musicisti-collaboratori). Forse in virtù (e per paura) di questa sua anima apparentemente caotica e colorata, la città lagunare è da sempre stata al centro dell'attenzione di quegli studiosi più propensi allo studio diretto delle fonti archivistiche, a scapito di una articolata (e realmente innovativa) speculazione teorico-critica che dia senso delle ragioni, dell'autopoiesi e delle conseguenze delle politiche culturali della Serenissima. In ambito musicologico (oltre alle ricerche degli autori già citati), negli anni è stato passato al setaccio il contesto produttivo (Lorenzo Bianconi, Thomas Walker), l'organizzazione economico-amministrativa (Beth e Jonathan Glixon) e la produzione musicale (Ellen Rosand) dei primi teatri d'opera al mondo; è stato sistematizzato e discusso il ruolo di Monteverdi (Tim Carter, Paolo Fabbri, Nino Pirrotta) e degli stampatori ed editori musicali (Jane Bernstein, Stanley Boorman); è stata contestualizzata (David Bryant) e analizzata (Jeffrey Kurtzman) la musica sacra e il ruolo delle confraternite locali (Denis Arnold); infine, la vita musicale di Venezia è stata inserita nel filone degli studi culturali sul paesaggio sonoro urbano (Martha Feldman, Iain Fenlon). È forse il momento di osare un passo in avanti dal punto di vista metodologico-interpretativo, ma senza il meticoloso supporto documentale fornito da questa tradizione storiografica (di cui il presente volume è esplicitamente figlio) si scriverebbe soltanto di fantasmi privi della parola.

carlo.lanfossi@unimi.it

C. Lanfossi è assegnista di ricerca in storia della musica all'Università di Milano

Liberal-meritocratico o politico?

di Elena Vallino

Branko Milanović
**CAPITALISMO
CONTRO CAPITALISMO**
**LA SFIDA CHE DECIDERÀ
IL NOSTRO FUTURO**

ed. orig. 2019, trad. dall'inglese
di Daria Cavallini,
pp. 336, € 24, Laterza, Roma-Bari 2020

Branko Milanović è conosciuto per i suoi vasti e accurati studi empirici sulla distribuzione dei redditi e sulle disuguaglianze nel mondo, analizzati sotto diverse prospettive. Con questo libro adotta una prospettiva più estesa, affrontando un'ambiziosa riflessione sul sistema capitalistico, che dà origine alle disuguaglianze economiche e sociali da lui studiate a fondo.

Nel primo capitolo si delinea lo spazio in cui saranno collocati i successivi ragionamenti, mettendo in luce un fatto semplice ma inedito nella storia dell'uomo: il capitalismo è rimasto l'unico sistema di produzione e di creazione di ricchezza nel mondo. Milanović definisce il capitalismo come un sistema economico basato su "produzione organizzata a scopo di lucro utilizzando lavoro salariato legalmente libero e capitale per lo più privato, con un coordinamento decentrato". In passato, dall'impero romano all'Italia medievale, dagli albori della globalizzazione, all'espansione del comunismo in seguito alla rivoluzione russa, il capitalismo è sempre coesistito con altri sistemi di organizzazione della produzione: la caccia e raccolta, la schiavitù, il feudalesimo, o l'economia centralizzata. Oggi nel mondo esistono nicchie in cui si implementano sistemi di produzione diversi, ma secondo l'autore tali aree sono marginali e non sono in grado di influenzare i trend internazionali. L'altro elemento che caratterizza i nostri tempi è il riequilibrio del potere economico fra il blocco europeo-nordamericano e il blocco asiatico. A differenza di quanto accadeva prima della rivoluzione industriale, oggi c'è un alto livello di interazione fra i due blocchi, fino a raggiungere una vera e propria interdipendenza. In questo quadro si osserva come la competizione di fatto avvenga fra diverse correnti che il sistema capitalistico ha generato al suo interno.

Nel secondo e terzo capitolo vengono individuate due forme attualmente prevalenti di capitalismo. La prima, denominata "capitalismo liberal-meritocratico", riguarda principalmente l'Europa e il Nord America; la seconda, chiamata "capitalismo politico", si trova in Cina, Russia e in altre nazioni uscite dal comunismo.

La forma "liberal-meritocratica" rappresenta la storica evoluzione del capitalismo classico. Il termine "liberale" indica la mobilità sociale resa possibile attraverso strumenti che mirano a ridurre "la trasmissione intergenerazionale dei vantaggi" quali l'istruzione accessibile e la tassa di successione. Il termine "merito-

cratico" indica invece l'assenza di "ostacoli giuridici che impediscano agli individui di raggiungere una determinata posizione nella società". In tale forma di capitalismo lo stato di diritto garantisce sia la possibilità di possedere il capitale sia vari livelli di redistribuzione del reddito. Tuttavia, di fatto, genera al suo interno un aumento delle disuguaglianze rispetto al passato. Secondo Milanović le cause sistemiche di tale aumento sono varie. C'è uno scarto più marcato fra la quota di reddito netto disponibile per il capitale e quella per il lavoro, i due fattori di produzione

fondamentali, con un conseguente aumento di concentrazione di potere, economico e politico, nelle mani del capitale e dei capitalisti. Si evidenzia anche una crescente associazione fra detenere benessere economico in termini di capitale e in termini di reddito da lavoro, cosa che aumenta ulteriormente la disuguaglianza fra capitalisti e lavoratori. Infine Milanović rileva una nuova tendenza: i crescenti matrimoni fra persone della stessa classe sociale sia in termini di reddito che di istruzione. Questo "accoppiamento assortativo" unito a una maggiore partecipazione delle donne al mercato del lavoro, che produce una diminuzione delle differenze di genere, crea una maggiore trasmissione intergenerazionale della disuguaglianza.

La seconda forma, il "capitalismo politico", riguarda contesti in cui il potere politico è utilizzato per perseguire profitti economici. È emerso in paesi in cui il comunismo si è innestato su processi di decolonizzazione (come Cina, Vietnam, Malesia, Tanzania o Angola), prevede la coesistenza di dinamismo del settore privato, un efficiente burocrazia impegnata a generare crescita economica e un sistema politico a partito unico. In questa forma di capitalismo il potere politico è detenuto da una burocrazia statale ritenuta competente, ma reclutata sulla base della sua fedeltà verso il partito al potere. Lo stato di diritto non è rispettato, il potere politico decide arbitrariamente le politiche economiche, perseguendo ciò che ritiene essere l'interesse nazionale, il quale tuttavia è identificato con quello della classe politica e amministrativa dominante. Nasce quindi una élite sociale politico-capitalista. Questo tipo di sistema necessita di un alto tasso di crescita economica per mantenersi, e ha al suo interno due contraddizioni sistemiche. La prima nasce dalla dualità fra la creazione di una élite qualificata, tecnocratica, rispettosa delle regole ed educata a operare all'interno di un sistema razionale, e una elevata arbitrarietà nell'applicazione del diritto da parte della stessa élite. La seconda è rappresentata dal conflitto fra la corruzione endemica che incrementa le disuguaglianze e la necessità di frenare l'uguaglianza per poter legittimare politicamente il sistema. La popolazione rinuncia a porzioni di partecipazione alla vita politica a condizione che l'élite produca miglioramenti concreti

della qualità della vita, realizzando un precario equilibrio di scambio fra libertà ed efficienza del sistema. L'"efficace" livello di corruzione è un equilibrio difficile da mantenere: se è troppo elevata si danneggia seriamente la possibilità di crescita economica perseguita dall'élite, mentre se fosse assente si affermerebbe lo stato di diritto e verrebbe meno la possibilità di mantenere un'unica élite al potere. L'autore prosegue con un lungo approfondimento sulla Cina, sia sulla sua storia passata che sulle peculiarità del sistema politico-economico presente, lette alla luce dei grandi teorici del capitalismo, da Smith a Marx.

Ciò che il "capitalismo liberal-meritocratico" considera anomale (ad esempio la moltitudine di strutture proprietarie e societarie nella Cina rurale, che entrano in conflitto con la definizione chiara dei diritti di proprietà privata, oppure la presenza di diversi tipi di "zone di illegalità"), sono in realtà elementi fondanti di un sistema del tutto differente, ma non per questo meno efficiente da un punto di vista economico. "Quello che sembra un pasticcio è proprio l'ambiente in cui il capitalismo politico emerge e può prosperare". In questo modo l'autore sposta il baricentro della riflessione da un approccio basato sul modello occidentale a un approccio veramente globale, suscitando interesse per i possibili diversi percorsi che la medesima ideologia capitalista ha intrapreso per il raggiungimento del risultato. Allo stesso modo è interessante l'in-

terpretazione che Milanović dà del ruolo del comunismo nella storia del Novecento, andando oltre alla sua collocazione come antitesi al capitalismo. Focalizzandosi sui paesi che negli anni venti erano considerati appartenenti al cosiddetto terzo mondo, sostiene che il comunismo sia stato un sistema economico e sociale che ha permesso loro di superare sistemi sottosviluppati, feudali e colonizzati, di sviluppare un'indipendenza economica e di gettare le basi per un capitalismo "indigeno". A livello funzionale il comunismo avrebbe quindi svolto un ruolo simile a quello delle borghesie nazionali in Occidente. Secondo l'autore questa lettura non è stata sufficientemente considerata né dagli studi liberali sul comunismo, né da quelli marxisti.

Tornando ai giorni nostri, sarebbe interessante analizzare come le due correnti di capitalismo individuate da Milanović si influenzano a vicenda, generando forme ibride. In particolare meriterebbe attenzione il modo in cui la seconda corrente "politica" influenza la prima "liberal-meritocratica" creando complesse commistioni. Dopo una riflessione sul legame fra capitalismo e globalizzazione e sui movimenti di capitali e di lavoratori, Milanović sostiene che le due forme di capitalismo sono in competizione per prevalere nei processi globali e destinati a creare di fatto una convergenza su molti aspetti. Le tendenze all'atomizzazione e alla mercificazione immaginata dai primi teorici del capitalismo (da Smith

a Marx a Weber) sono senza dubbio in via di intensificazione. La prima in quanto sempre più attività sono svolte nel contesto di uno scambio economico di mercato e non più all'interno di famiglie o comunità. La seconda in quanto attraverso la *gig economy* è possibile monetizzare parti sempre crescenti del proprio tempo libero. Tali tendenze sono ulteriormente rafforzate dalla inevitabile natura amorale delle forme di capitalismo contemporaneo, in particolare per i grandi attori economici privi di ogni controllo etico sul loro operato. A differenza di altri autori che interpretano l'ipermercificazione come imposta agli individui dal sistema, Milanović considera la partecipazione volontaria alla mercificazione del proprio tempo libero come un segno di trionfo del capitalismo e dell'assimilazione alla necessità del profitto ad ogni costo.

Per concludere, al di là degli esercizi di previsione sul destino del sistema, la pandemia mondiale rappresenta un'inevitabile cesura sia nello svolgimento dei processi economici che nella loro interpretazione e ci obbliga nostro malgrado a interrogarci sulla direzione che le nostre società dovrebbero prendere. Il libro di Milanović fornisce senza dubbio un utile strumento di riflessione sia per comprendere il passato che per immaginare il futuro.

elena.vallino@unito.it

E. Vallino insegna economia politica all'Università di Torino

Fate lo scambio non fate la guerra

di Simone Lanza

Marshall Sahlins

L'ECONOMIA DELL'ETÀ DELLA PIETRA

ed. orig. 1972, a cura di Roberto Marchionatti,
prefaz. di David Graeber, trad. dall'inglese
di Lucio Trevisan e Andrea Aureli,
pp. 452, € 25,
eleuthera, Milano, 2020

Nel 1972 uscì *Stone Age Economics*, un libro che ha rivoluzionato le scienze sociali, superando vecchie idee sull'economia primitiva e mettendo in discussione la pretesa universalità dell'economia. È quindi benvenuta la ristampa di questo classico, impreziosita da altri contributi. Il libro affronta la natura della vita economica in modo comparativo, esaminando la relazione tra cultura e attività economica, produzione, distribuzione e scambio nelle società di cacciatori-raccoglitori.

Nella sua *Prefazione* David Graeber spiega come, mentre le altre scienze ne sono state contaminate, l'economia è forse uno dei pochi saperi che poco ha tratto benefici da quest'opera. Il libro potrebbe essere definito un "classico dell'antropologia", chiosa Roberto Marchionatti nella *Postfazione*, poiché "è uno dei lavori di maggiore impatto interdisciplinare degli ultimi cinquant'anni". Graeber ne evidenzia anche l'attività politica, descrivendo la teoria di Sahlins come "un'antropologia della liberazione".

L'attacco di Sahlins è chiaramente contro il mito occidentale, lo sbaglio (*Un grosso sbaglio. L'idea occidentale di natura umana*, eleuthera, 2009), il mito fondativo (*Cultura e società*, Anabasi, 1994) o, come lo definisce in quest'opera, "l'equivoco" da cui parte, niente meno che la storia che noi occidentali raccontiamo del mondo. Storici, antropologi, sociologi, economisti hanno spesso ritenuto (e tale narrazione spesso

persiste nei libri di storia diffusi nelle scuole) che gli esseri umani derivino da una condizione selvaggia molto simile a quella delle scimmie. Questo mito vuole che siamo i discendenti di società di caccia e raccolta, costrette a procurarsi risorse scarse, e che, grazie alla razionalità tecnologica, siamo usciti dalla natura. Descrive queste società "in una mera economia di sussistenza (...) con un agio limitato in circostanze eccezionali (...) alla ricerca incessante di cibo (...) con assenza di un surplus economico". Questo stereotipo del selvaggio non si riscontrava tuttavia nei dati dell'etnografia, riportati meticolosamente nell'*Appendice*. I selvaggi vivono in una vera e propria "società dell'abbondanza" (*affluent society*), i pochi bisogni sono soddisfatti, non conoscono la povertà e trascorrono poco tempo a lavorare. La raccolta di dati etnografici successivi ha corroborato le tesi del libro, come spiega Marchionatti in un paragrafo dedicato alle tappe principali del dibattito cinquantennale degli specialisti sulla *affluent society*.

Con il concetto di modo di produzione domestico comune a società di tipo tribale e contadino, Sahlins descrive in modo comparativo la sottoproduzione, cioè la tendenza a non prevedere un surplus quale scopo deliberato della produzione, l'orientamento verso il valore d'uso anziché verso il valore di scambio e la produzione attraverso una tecnologia a misura umana. Seguendo la regola Chayanov, i contadini si basano su strumenti tecnologici semplici, monodopera limitata ma potrebbero produrre di più di quanto fanno. Optano invece per la sobrietà consapevoli che l'aumento del tenore di vita metterebbe in discussione l'organizzazione sociale.

La ricerca di Sahlins nasce dal maestro Karl

Il trattamento di favore dei legislatori conniventi

di Elisabetta Grande

Elisa Pazé

ANCHE I RICCHI RUBANO

pp. 189, € 14,

Edizioni Gruppo Abele, Torino 2020

Ancora una volta Elisa Pazé conduce con grande maestria il lettore nelle pieghe del diritto penale italiano, dandogli la possibilità di comprendere fino in fondo le previsioni normative del nostro sistema punitivo, le sue applicazioni e soprattutto i tratti di pesante disuguaglianza che lo segnano in profondità. Il libro fa seguito a un precedente lavoro dell'autrice, intitolato *Giustizia, roba da ricchi* (Laterza, 2017) e racconta l'altra faccia della medaglia di un diritto che discrimina. Nel primo dei due lavori Pazé illustra le molteplici vie attraverso cui il povero, in fondo solo perché tale, viene quotidianamente colpito dal sistema punitivo. *Anche i ricchi rubano*, invece, spiega come e perché i più abbienti, che pure danneggiano – spesso in maniera assai più consistente degli altri – il



prossimo, beneficiano di un trattamento di favore nelle previsioni e nelle pratiche penali.

Chi è ricco “ruba” in maniera diversa da chi è povero. Quest'ultimo quando delinque pone in essere comportamenti immediatamente lesivi di un bene appartenente a un altro essere umano e per questo il suo agire è sentito come particolarmente offensivo, dunque meritevole di essere perseguito penalmente nella maniera più efficace. È la relazione *face to face* che fa paura e, per quanto un furto o una rapina possano essere di lieve entità, il ladro o il rapinatore creano un allarme sociale che giustifica nell'immaginario collettivo una sanzione penale, la cui gravità sia magari addirittura sganciata dalla serietà dell'offesa e calibrata sulla pericolosità socia-

le (vera o presunta) dell'autore del fatto. È proprio tenendo presente un tale sentimento della generalità dei consociati che il legislatore italiano, alla ricerca di consenso popolare, ha recentemente aumentato le sanzioni penali per i reati

di strada, quelli cioè che significativamente vengono chiamati reati “predatori”.

I furti e più in generale i comportamenti dannosi e offensivi posti in essere dal ricco si compiono, viceversa, spesso fuori da un contatto diretto fra un essere umano e un altro essere umano, e restano nell'ombra delle relazioni così dette *face to faceless*. Avvengono magari nel contesto di un'attività produttiva – come quella dell'Ilva di Taranto – sentita come benefica dalla gente, perché fonte di posti di lavoro, anche se fortemente inquinante e sul lungo periodo capace di procurare una quantità di morti assai superiore a quelle che un solo essere umano in una relazione *face to face* potrebbe causare. È proprio il rapporto di causalità, la correlazione cioè fra un fatto e un evento dannoso, a risultare spesso sfumato nel caso delle ruberie e degli omicidi dei ricchi agli occhi dell'opinione pubblica, la quale non associa come dovrebbe il danno all'azione e non percepisce conseguentemente come socialmente pericolosi i suoi autori. Il legislatore (connivente) ha così buon gioco a mettere in atto un trattamento di favore nei confronti di questi ultimi.

Un esempio lampante è quello dall'evasione fiscale che, come l'autrice osserva, è in tutto e per tutto assimilabile a un furto: “Non si portano via dei soldi o dei beni a qualcuno, ma si usufruisce di beni e servizi senza pagare il dovuto”. Di più, si mette in pericolo

la possibilità di curarsi o di istruirsi adeguatamente di coloro che non possono ricorrere alle scuole o alla medicina private, si tolgono le borse di studio ai ragazzi meritevoli meno abbienti, e via enumerando. Tuttavia si tratta di un comportamento che non crea allarme sociale, perché nell'opinione pubblica la correlazione fra azione e danno è annacquata, se non del tutto assente. La risposta penale è così ben diversa da quella che colpisce il piccolo furto commesso dal “predatore di strada”. Se, infatti, “dopo aver mangiato in un ristorante me ne vado senza pagare (...) sono perseguibile anche se si tratta di cinque euro”, molti degli illeciti tributari assumono viceversa evasa supera determinati importi; ad esempio “chi non presenta la dichiarazione dei redditi viene incriminato unicamente se l'imposta supera i 50.000 euro”. D'altronde la formulazione delle norme incriminatrici al riguardo è talmente ridicolmente contorta da sembrare a volte una barzelletta, scrive l'autrice. La loro mancanza di chiarezza, che caratterizza anche gli illeciti tributari cui si accompagnano, consente però agli evasori di non preoccuparsi, giacché per loro vale la previsione secondo cui non sono punibili “le violazioni di norme tributarie dipendenti da obiettive condizioni di incertezza sulla loro portata e sul loro ambito di applicazione”.

In ossequio a una logica suicida di concorrenza fra stati, la *ratio* di agevolare i grandi gruppi industriali creatori di posti di lavoro ha, inoltre, recentemente condotto la giurisprudenza italiana (ed europea) a permettere alle società di stabilire la propria sede legale in uno Stato in cui esse non hanno né la sede effettiva né i loro interessi economici, ma in cui ottengono forti vantaggi fiscali. È la resa della sovranità statale al potere delle *corporations* globali, che ne determinano le politiche a proprio esclusivo profitto, e “mentre l'operaio non può abbandonare la fabbrica e paga imposte elevate, l'imprenditore si sposta secondo un calcolo di convenienza” ed è soggetto a un carico fiscale spesso più basso rispetto ai suoi dipendenti. Warren Buffett e la sua famosa constatazione relativa all'attuale scontro di

classi in corso, in cui è la sua classe – quella dei ricchissimi – a vincere, resta istruttiva!

Il privilegio riservato dal sistema punitivo italiano a chi è forte è esplorato dall'autrice in tutti i suoi numerosissimi aspetti, raramente analizzati in un quadro d'insieme che li sistematizza e li rende accessibili con chiarezza come accade in *Anche i ricchi rubano*. Il lettore scopre così con sbalordimento, per esempio, che i confini dell'usura bancaria e della sua punibilità sono in fondo disegnati proprio da chi in base a quella fattispecie penale dovrebbe essere punito, ossia i banchieri; oppure che il falso in bilancio ha subito modifiche legislative talmente assurde da ridurre il commento di chi le aveva osservate era stato: “è come se si dicesse che l'omicidio è un reato, però solo se il morto aveva meno di dieci anni e più di settanta, se era biondo con gli occhi azzurri”.

Alla compiacenza del legislatore nei confronti di chi è ricco e lede i beni degli altri fuori da un contesto di allarme sociale diffuso, si aggiunge a volte la difficoltà pratica di provare in giudizio il nesso causale fra la sua azione e il danno arrecato, soprattutto quando, come accade per le malattie professionali, i sintomi si manifestano dopo decenni dal periodo di esposizione ai fattori di rischio e la giurisprudenza adotta criteri restrittivi per accertare la correlazione fra quell'esposizione e l'insorgere della malattia, col risultato di mandare impuniti morti sul lavoro che avrebbero certamente potuto essere evitate se il datore di lavoro non avesse voluto risparmiare sulla sicurezza.

Un lucido e appassionato grido di dolore, insomma, quello di Elisa Pazé, per l'ingiustizia di un sistema cui, nella veste di sostituto procuratore della Repubblica, si trova tutti i giorni a dover dare applicazione. Il carcere non è la pena ideale per nessuno, ci dice, ma fintanto che il meccanismo repressivo è quello attuale, la benevolenza a senso unico per i potenti è uno schiaffo per tutti coloro che, come lei, nelle istituzioni ancora credono.

elisabetta.grande@uniupo.it

E. Grande insegna sistemi giuridici comparati all'Università del Piemonte Orientale



Polanyi, critico della visione formalista dell'economia, rea di universalizzare i principi della razionalità economica. Aveva l'obiettivo di rendere intellegibile la logica del dono delle società di caccia e raccolta (secondo il modello di Marcel Mauss). Questa vocazione militante, esplicitata nell'*Introduzione* all'ultima edizione, denuncia come, quando gli aiuti americani nei paesi poveri non funzionano, la responsabilità venga sempre vista nell'ostacolo della cultura locale. Per Sahlins le culture non sono ibridi di razionalità individuale e di un ordine socioculturale inibente: “Se non si massimizzano le risorse materiali, significa che ci si sta uniformando a qualche valore di ordine meramente sociale”. Questo approccio è problematico perché presuppone che all'inizio e alla fine della storia dell'*Homo Sapiens* ci sarebbero solo individui che si aggirano in un mondo di risorse scarse, in un mercato sempiterno. Siamo infatti di fronte all'estensione dell'abbagliante insieme di prodotti, “un vero ben di Dio sempre disponibile che però non è mai alla portata di nessuno”. Tra l'altro è proprio questo bisogno insoddisfatto che crea “l'altare dell'Inaccessibile”, vero culto occidentale. In definitiva Sahlins è preoccupato che l'economia colonizzi tutte le scienze sociali, universalizzando la contingenza storica del mercato capitalistico.

Si tratta allora di reinglobare l'economico nel culturale, poiché nelle culture non esistono sfere divisibili: “Ogni scambio incorporando un dato coefficiente di socialità è incomprendibile nei suoi termini immateriali se si prescinde dai suoi termini sociali”. La descrizione dello *Hau* – che, secondo i Maori, è lo spirito della cosa donata – amplia la celebre analisi di Marcel Mauss. Per Sahlins lo *Hau* è spirituale e materiale. Il *Saggio sul dono* è un contratto sociale che, alla guerra hobbesiana di tutti contro tutti, sostituisce lo scambio di tutti. Come alleanza e principio sociale solidale, svolge la funzione pacificatrice che Hobbes aveva dato allo stato.

Sahlins tuttavia spinge oltre l'analisi criticando la convergenza tra Hobbes e Mauss che si affiderebbero a una ragione capace di inibire le pulsioni egoistiche degli individui. Tale peccato originale – da cui persino Freud e Foucault non sarebbero immuni – consisterebbe proprio nel presupporre sempre l'individuo egoista.

Ridisegnando il passato, questa opera parla del futuro. Supera l'idea di Lévi-Strauss secondo cui “gli scambi sono guerre risolte pacificamente e le guerre il risultato di transazioni sfortunate” abbozzando una teoria dello scambio generalizzato. Le società primitive si contraddistinguono per dei cerchi concentrici di moralità. La reciprocità generalizzata si sviluppa tra parenti prossimi mentre aumentando la distanza sociale vi è un *continuum* di tipologie di scambio: abbiamo, così, a un estremo il dono e l'allattamento, all'altro la razzia. L'economizzare – cioè il trar profitto da altri – si situa vicino alla razzia in quanto una forma di scambio riservata agli estranei e ai potenziali nemici. Anche il denaro primitivo – il cui valore d'uso è la misurazione del valore, che permette di differire nel tempo gli scambi – circola prevalentemente ai margini.

Sahlins segue le orme di Rousseau nel farsi un'idea precisa di natura, perché diversamente l'idea imprecisa lavorerebbe nell'immaginario consolidando il nostro modello economico, rimuovendo la storia pur volendola spiegare.

Il *Fair Trade* descritto da Sahlins si è andato a imporre come modalità di solidarietà internazionale al punto che le multinazionali se ne interessano. L'antiutilitarismo si è diffuso come corrente di pensiero politico così come il movimento della decrescita. Dal 1992 le società indigene di tutto il mondo si stanno alleando politicamente per vedere riconosciuti i propri diritti a livello locale e globale. Difficilmente il formalismo dell'economia potrà perseverare nell'Antropocene. È più facile che “l'economia culturale” si diffonda ragionevolmente sul pianeta terra e questo libro ne diventi una preziosissima origine.



La via britannica alla cultura pop

di Pierpaolo Martino

Silvia Albertazzi
QUESTO È DOMANI
GIOVENTÙ, CULTURA E RABBIA
NEL REGNO UNITO 1956-1967
pp. 222, € 20,
Paginauno, Vedano al Lambro MB 2020

Silvia Albertazzi è una figura preziosa nel panorama culturale italiano: è sempre stata in grado di mettere in rapporto mondo accademico e mondo dei lettori in senso ampio attraverso una riflessione in grado di accedere a spazi mediatici diversi – stampa, radio, editoria – con grande passione e straordinaria capacità analitica.

Nelle note introduttive di questo suo ultimo studio, l'autrice sottolinea come il 1956 risulta essere un anno centrale nella storia inglese non solo per la crisi di Suez, ma anche perché hanno luogo tre eventi – analizzati in tre densi capitoli – “al cui centro si pongono i giovani, la gente comune e l'idea di una cultura ‘ordinaria’, fondata sul recupero dell'esistente”. Il primo capitolo è dedicato al Free Cinema: l'analisi di tre film – *O Dreamland* di Lindsay Anderson (1953, ma al pubblico solo nel 1956), *Momma Dont' Allow* di Karel Reisz (1955) e *Tony Richardson e Together* di Lorenza Mazzetti – diventa analisi di tre temi centrali per l'intera decade, ossia la gente comune, i giovani, e l'altro, categoria che qui definisce non solo i sordomuti di *Together*, ma anche il “diverso” nell'opera di autori quali Naipaul e Selvon. È tuttavia

il debutto del dramma *Look Back in Anger* di John Osborne (1956) a definire per molti un'intera epoca. Come nota Anderson, la rabbia di Porter definisce “il disgusto dei giovani per le ipocrisie contemporanee” e per l'assenza di una buona causa in cui credere e tuttavia, scrive l'autrice, l'opera apre la strada “verso una nuova visione del mondo culturale” in grado di “mettere al centro la dimensione umanistica” nel mondo tecnologico/consumistico.

L'ultimo capitolo prende il via dall'inaugurazione della mostra *This Is Tomorrow* alla Whitechapel Gallery per definire l'idea di pop art come spazio “collaborativo”, ma anche la centralità del consumo nella dia-logica pop. E dalla pop art si passa direttamente all'*art-pop* di band quali Kinks – la cui satira “non risparmia il mito della vecchia Inghilterra” – al rock nutrito di rabbia di Who e Rolling Stones, e all'universo multidimensionale dei Beatles. Se infatti già nel primo capitolo l'autrice si era occupata del valore letterario della loro scrittura, qui si sofferma sul loro rapporto con la *Swinging London* e soprattutto su *Sgt Peppers and the Lonely Hearts Club Band* (1967): il *concept album* – noto per l'iconica copertina firmata creata da Blake (e Haworth) – è l'opera in cui “giungono a maturazione tutte le istanze e gli elementi che hanno caratterizzato il periodo 1956-1966”. Nel volume le arti vengono poste, con straordinaria competenza, in un rapporto di comprensione rispondente; uno stesso

Politica e cultura

aspetto viene analizzato quasi simultaneamente, attraverso la raffigurazione e la sonorizzazione che se ne dà nell'ambito delle arti visive, della letteratura, della musica, del cinema (e della moda). Risulta quasi inevitabile integrare l'esperienza della lettura con l'ascolto e la visione in prima persona dei testi analizzati. C'è poi l'idea dell'artista come opera d'arte che emerge in filigrana; splendide in questo senso le pagine dedicate a Pauline Boty. Il lavoro dimostra come gli avvenimenti del 1956 abbiano influenzato la scena culturale successiva, imponendo l'idea di una via britannica alla cultura, in grado di porsi come autentico *way of life* (Williams), “oltre che corpus di lavoro intellettuale e immaginativo”. Comune ai tre eventi è uno stesso proposito: “porre l'arte in una prospettiva spazio-temporale che confida nel futuro per essere completata”. Sebbene nella *Conclusione* leggiamo come “il domani” di quel 1956 così “carico di aspettative” per alcuni “non arrivò mai” (e qui Albertazzi cita Barnes), è possibile affermare che oggi quelle proposte sono state in parte “completate” o almeno interrogate da alcuni sviluppi dell'arte contemporanea (si pensi alla copertina di Opie per i Blur), e da un certo *social realism* cinematografico (da Mike Leigh a Shane Meadows).

Attraverso il prezioso dialogo che mette in rapporto il mondo descritto nel libro e il nostro *now* è possibile creare percorsi in cui ciascuno può, attraverso ascolti, letture e frequentazioni artistiche mettere in scena un proprio mondo.

pierpaolo.martino@uniba.it

P. Martino insegna letteratura inglese all'Università di Bari

Da un clima tumultuoso

di Riccardo Barbero

VOLEVAMO CAMBIARE
IL MONDO
STORIA DI AVANGUARDIA
OPERAIA 1968-1977
a cura di Roberto Biorcio
e Matteo Pucciarelli
pp. 302, € 20,
Mimesis, Sesto san Giovanni MI 2021

Avanguardia operaia è stata una tra le principali organizzazioni extraparlamentari di sinistra, formatesi nel lungo 1968 italiano, accanto ad altre, come la più conosciuta Lotta continua, la cui storia fu scritta da Luigi Bobbio nel lontano 1988.

Si distingueva dagli altri gruppi per una strutturazione più tradizionalmente leninista e quindi anche per un maggiore spazio dato alla formazione teorica dei militanti impegnati nelle lotte sociali e di fabbrica.

Questa impostazione fu alla base del primo gruppo di studio costituito da militanti della sinistra storica e da quadri sindacali della CGIL che diede vita all'organizzazione vera e propria tra la fine del 1967 e l'inizio del 1968. Dopo lo scioglimento nel 1978 Avanguardia operaia e altre componenti diedero vita a Democrazia proletaria. Il libro nasce da un'inchiesta che, come dice Giovanna Moruzzi nella prefazione, è stata condotta tra un centinaio di ex militanti di Avanguardia operaia: le interviste sono state raccolte sul sito della Fondazione Marco Pezzi di Bologna. Nella stesura il quadro emerso da così tante testimonianze è stato riorganizzato in favore di una sintesi articolata per temi: le fabbriche e i comitati unitari di base (CUB), il movimento degli studenti, le lotte per la casa, il femminismo, i temi della cultura, la questione dell'antifascismo e del servizio d'ordine, il movimento di democratizzazione dei corpi militari. La storia di Avanguardia operaia, che emerge da questi rapporti, è fortemente incentrata sulla situazione milanese e tralascia forse un po' l'apporto di altre realtà locali: è naturale che sia così, perché fu Milano il centro motore di questa organizzazione, ma allo stesso tempo questo fatto testimonia quanto fosse ancora lontano l'obiettivo politico-organizzativo dichiarato di contribuire alla costru-

zione di un vero partito nazionale. Il libro nasce dall'esigenza, esplicitata nella *Prefazione*, di raccontare la storia di quell'esperienza perché chi l'ha vissuta la possa ricordare e analizzare più approfonditamente, ma anche per spiegarla a figli e nipoti.

Considerando quest'ultimo aspetto – la storia rivolta ai giovani – il libro non sembra riuscire appieno a raggiungere il suo obiettivo: la lunga distanza temporale (50 anni) e le grandi differenze sociali e culturali, che ci separano da quegli anni, rendono infatti particolarmente difficile il compito. A questo fine, forse più che la storia di questa o quella organizzazione politica, potrebbe servire il racconto e l'analisi delle motivazioni che portarono così tanti giovani, pur con diversi ruoli sociali, a partecipare insieme tanto intensamente e per molti anni a movimenti sociali e politici di rinnovamento della sinistra politica e della società più in generale. Uno degli intervistati – Giovanni Lanzone – ne parla sinteticamente così: “Chi aveva un po' di cuore e di passione non poteva non restare impressionato dal clima tumultuoso, dalle assemblee, dall'intelligenza che si sprigionava”. Per i lettori che conobbero allora quei movimenti o anche solo per quelli un po' più giovani, ma adulti, il libro dà molte informazioni su Avanguardia operaia, non si propone, invece, il compito di formulare un'analisi attendibile della sconfitta politica che colpì tutta la cosiddetta sinistra extraparlamentare, a seguito, un po' paradossalmente, del deludente risultato elettorale del 1976. La sconfitta, in realtà, appena qualche anno dopo travolse anche il sindacato e lo stesso PCI: i grandi protagonisti di quegli anni se ne sono andati, senza darci una spiegazione credibile e la storia di quel periodo è stata sostanzialmente occultata sotto il marchio oscuro di “anni di piombo”. Ben vengano, dunque, tentativi come questo di raccontare tale fase sociale e politica del nostro paese, ben sapendo che la storia non si ripete, ma che dal passato c'è tanto da imparare.

riccardo323@interfree.it

R. Barbero è stato dirigente nazionale di Avanguardia operaia



EDITRICE BIBLIOGRAFICA

www.bibliografica.it • bibliografica@bibliografica.it

Alessandro Clemente

SCRIVERE COMICO



SCOPRI TUTTI
I TITOLI DELLA
COLLANA "SCRIVERE"

TI SEI MAI CHIESTO CHI SCRIVE I TESTI DEI COMICI CHE VEDI IN TV?
TI PIACEREBBE SCOPRIRE COME FUNZIONA QUESTO MESTIERE?

Il manuale fornisce agli aspiranti autori di testi comici indicazioni e consigli su quali potrebbero essere i metodi di scrittura da adottare e svela i trucchi del mestiere per scrivere un perfetto testo comico. Non mancano inoltre esempi pratici ed esercitazioni.

Con prefazione di Luca e Paolo



Una dimensione materica

di Lara Conte

Alessandra Acocella
METASCRIITTURE
LUCIANO CARUSO E NAPOLI
1963-1976
pp. 208, € 20,
Scalpendi, Milano 2020

Negli ultimi anni la propensione a esplorare nuove traiettorie di lettura dell'arte italiana degli anni sessanta e settanta, incrinando il canone dominante, è diventata l'urgenza della ricerca storico-artistica. Rileggere la vicenda creativa di protagonisti la cui opera si è posizionata al di fuori della narrazione "ufficiale" dell'arte postbellica, far affiorare percorsi rimasti laterali, a causa di agende curatoriali o di specifiche dinamiche del mercato, ha permesso di costruire una geografia più ampia e complessa, nonché di delineare un sistema di scambi e relazioni che problematizzano le geopolitiche dell'arte.

Il caso di Luciano Caruso è emblematico in tal senso, sotto molteplici punti di vista, e lo studio monografico di Alessandra Acocella, incentrato sugli anni napoletani dell'artista (1963-1976), permette di portare l'attenzione alla ricerca di questo protagonista "radicalmente fuori dal sistema".

Nato a Foglianise, in provincia di Benevento, nel 1944, Caruso si è formato e ha vissuto un'intensa stagione di sperimentazione artistica a Napoli sino al 1976, anno in cui si è trasferito a Firenze, dove ha passato il resto della sua esistenza sino alla morte nel 2002, e dove oggi è conservato il suo Archivio, affidato alla cura di Sonia Puccetti Caruso.

La vaporizzazione dei confini è un'istanza primaria nella militanza dell'artista, che ha attraversato i decenni ponendo in relazione parola e immagine, mediante l'esplorazione di spazi di intervento che vanno dall'opera al testo critico-teorico, dalla rivista alla mostra, dal libro d'artista al film sperimentale.

Acocella restituisce la proteiforme ricerca di Caruso con una lettura ravvicinata dei lavori realizzati negli anni giovanili, produzione immersa profondamente nel fermento culturale napoletano vivacizzato da eventi, progetti editoriali, sodalizi artistici – una città dove l'attrazione antropologica, la militanza politica, la ricezione del dadaismo e del surrealismo, i contatti con le neoavanguardie situazionista e letterista si fondono, mettendo in discussione l'apparente marginalità rispetto alle coeve realtà di Roma, Milano e Torino. Attraversando quella che l'autrice definisce la "dimensione materica" della ricerca di Caruso, affiorano la porosità e la stratificazione della città partenopea, "spazio mitico e concreto, esaltante e ossessivo", come l'ha descritta Edoardo Sanguineti.

Dai primi passi compiuti a contatto con il Gruppo 58 e nell'ambi-

to della rivista "Documento Sud" (1959-1961), Caruso definisce il proprio campo di intervento che coinvolge l'immagine e la scrittura, in una condivisione di intenti e visioni con Stelio Maria Martini, Emilio Villa e Mario Diacono. È un percorso di investigazione verbo-visiva che nel corso degli anni sessanta lo vedrà protagonista di progetti esodatoriali come "Linea Sud" (1963-1967), del collettivo Continuum, fondato con Martini nel 1967, e organizzatore di eventi di poesia sonora, di cinema e teatro sperimentale, dove si fa evidente il rifiuto dei modelli dominanti, collegati all'industria culturale americana.

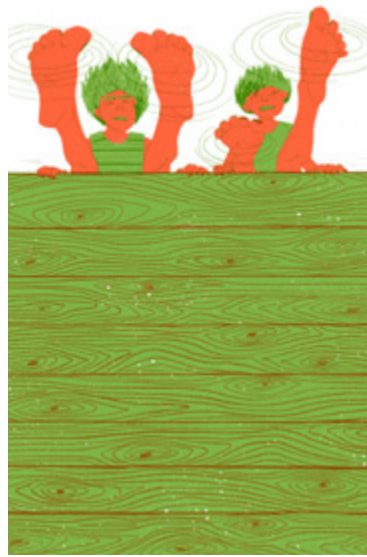
Acocella procede tenendo strettamente correlati i piani della produzione estetica e della riflessione critico-teorica dell'artista. Attraverso questa metodologia di indagine tratteggia la complessità di una ricerca che mette in atto le procedure del prelievo, della

citazione, della cancellatura e della rielaborazione di testi e immagini, dall'epoca medievale – ovvero dai *carmina figurata* sui quali Caruso aveva incentrato la propria tesi di laurea discussa nel 1969 e pubblicata due anni dopo con il titolo *La poesia figurata nell'Alto Medioevo (poetica e storia delle idee)* – all'editoria popolare, per arrivare all'iconografia della società di massa. In questa traiettoria di indagine assume rilevanza l'analisi del lessico di Caruso (si pensi all'utilizzo di termini come "anticollage", "libro-oggetto", "film-collage", "rivista-contenitore") che dischiude una possibilità di investigazione della sua opera tanto sul piano concettuale-filosofico quanto su quello mediale.

Come ha messo a fuoco Giorgio Zanchetti nella postfazione, la modalità operativa di Caruso permette di evidenziare la centralità della sua ricerca in quel passaggio che segna il superamento della stagione della neoavanguardia in direzione di una nuova epoca "post-moderna".

lara.conte@uniroma3.it

L. Conte insegna storia dell'arte contemporanea all'Università di Roma Tre



L'arte, il profitto, la distruzione

di Laura Iamurri

Nicolas Bourriaud
INCLUSIONI
ESTETICA DEL CAPITALOCENE
ed. orig. 2019, trad. dal francese di Stefano Castelli,
pp. 160, € 19,
Postmedia books, Milano 2020

Due progetti estetici, entrambi riconducibili ad artisti, scandiscono il percorso teorico del nuovo libro di Nicolas Bourriaud: l'idea dell'arte come esperienza, come agente capace di "intensificare la presenza di ciò che è" di Pierre Huyghe; e l'invito a "entrare in empatia con le cose" di Mark Leckey. *Inclusioni. Estetica del capitalocene* apre un capitolo ambizioso nell'incessante interrogazione sull'arte contemporanea del critico francese, che ora espande la riflessione a un confronto con il vivente e con le logiche del capitale. L'adozione fin dal titolo del termine "capitalocene", in luogo dell'ormai onnipresente "antropocene", indica una chiara presa di posizione politica: coniato dallo svedese Andreas Malm, "capitalocene" mette l'accento non sulle attività umane in generale, ma più appropriatamente su quelle determinate dai modi di produzione capitalistici, orientate al profitto e, in un sistema sempre più globalizzato, portatrici di un potenziale distruttivo su scala planetaria.

Che ne è dell'arte nell'era del riscaldamento globale? Nel mondo densificato, privo ormai di *terrae incognitae*, qual è il posto dell'arte contemporanea? Se la relazione tra sguardo umano e mondo nella quale si può riassumere la storia dell'arte occidentale non è evidentemente più possibile, in che modo le artiste e gli artisti si confrontano oggi, nel XXI secolo, con il reale nella sua complessità e con una costante ridefinizione del loro ruolo? A queste domande Bourriaud risponde da una parte con un robusto apparato te-

orico, e dall'altra con una serie di esplorazioni di opere contemporanee nelle quali affiora un tipo di complessità sconosciuta alle pratiche artistiche dei decenni precedenti. La presenza di organismi che nel tempo modificano l'assetto iniziale delle installazioni di Tomás Saraceno o di Pierre Huyghe, o i complessi teatri allestiti da Laure Prouvost sono solo alcuni dei possibili esempi di un nuovo modo di pensare la soggettività dell'artista, in una chiave che si vuole inclusiva e aperta al confronto con il vivente in tutte le sue manifestazioni. Bourriaud individua pochi precedenti nel secolo scorso (Ana Mendieta, Joseph Beuys, Giuseppe Penone), chiarendo così il carattere storicamente situato della nuova estetica inclusiva, e di un'arte che in quanto depositaria di un "surplus di significazione", di un "regime supplementare di senso", agisca nella cultura nel nostro tempo come il *mana*, il concetto registrato dai primi etnologi dei popoli melanesiani e reinterpretato da Claude Lévi-Strauss nell'*Introduzione all'opera di Marcel Mauss* (1950).

Lévi-Strauss è del resto uno dei maggiori riferimenti di un testo che riposa largamente sugli studi antropologici dagli inizi della disciplina alle ricerche più recenti, discusse da Bourriaud che della "rivoluzione strutturalista" raccoglie l'eredità in un quadro disciplinare e storico-politico ampio. Gli strumenti di lettura dell'arte del nostro tempo si trovano evidentemente, nella prospettiva teorica di Bourriaud e nel suo tentativo di restituire un aspetto magico all'arte, più nel sapere antropologico che nella bibliografia storico-artistica tradizionale. Non sorprende dunque incontrare, tra i molti punti di partenza di una riflessione impegnativa, il Warburg del *Rituale del serpente* e la sua amara riflessione sulla scomparsa del "cosmo" in un mondo attraversato dalle comunicazioni istantanee.

Aspro arci-verismo donatellesco
con magniloquenze buonarrotiane

di Gabriele Donati

Dario Donetti
FRANCESCO DA SANGALLO
E L'IDENTITÀ
DELL'ARCHITETTURA TOSCANA
pp. 246, € 29,
Officina Libraria, Roma 2020

Da sempre ogni grande impresa architettonica è stata esplicitamente legata all'immagine collettiva e alla manifestazione pubblica del potere. Qualche volta però questa dimensione per così dire ideologica e paradossalmente formalistica dell'architettura come "storia delle idee" rischia di far perdere di vista la concretezza tecnica del fare architettonico, quale traspare invece dalla conoscenza dell'illustre dinastia fiorentina dei Sangallo. I due figli del capostipite Francesco di Bartolo, Giuliano e Antonio poi

detto il Vecchio, furono inesausti e celebrati disseminatori di edifici sacri e profani in tutta l'Italia centrale, talora persino agenti diplomatici al servizio dei Medici. Tuttavia la loro carriera si inaugurò con un'officina lignaria, di quelle in cui Firenze era specializzata nel XV secolo, dove

si approntavano arredi intagliati e intarsiati nonché splendidi *Crocefissi*. La pratica edilizia fu quasi un naturale sviluppo di tale originaria impresa e fu accompagnata da un'attenta opera di studio, commento e ricostruzione delle antichità attraverso la loro puntuale registrazione grafica. Il saggio di Dario Donetti si apre riepilogando la prassi disegnativa della bottega sangallescica, distinguendo i semplici scartafacci dai taccuini di presentazione e di autopromozione dell'impresa familiare.

Il ricco patrimonio di disegni, testi e opere d'arte di Giuliano e di Antonio venne integralmente trasmesso all'unico figlio maschio del primo, Francesco, appartenente all'inquietta generazione di Rosso e di Pontormo (suo testimone di nozze). Un personaggio a cui il profilo accigliato e semi-luciferino – testimoniato dai frequenti autoritratti – e il presumibile caratteraccio guadagnarono fin da giovane il soprannome di "Margolla" (e cioè, nel fiorentino coevo, una capra d'indole maligna). Crebbe nel culto familiare del padre e dello zio, il cui patrimonio fedelmente custodì, curò e incrementò

– anche con l'esplicito intento di celebrare la tradizione artistica fiorentina. Quale fosse questa, a suo avviso, è palese dalle sue affascinanti sculture in marmo, dove un aspro arci-verismo donatellesco si coniuga con magniloquenze buonarrotiane.

Il libro di Donetti ci presenta un Francesco architetto, ingegnere, capomastro, disegnatore, medaglista, scrittore e poeta diletante. Il massimo pregio del testo è senz'altro il suo costituire un agile riepilogo delle numerose scoperte recenti intorno a Francesco, sfaccettandone la visuale. Al termine della lettura si può constatare che l'unica ragione per cui l'ultimo dei Sangallo ha lasciato traccia di sé è costituita dalla sua eccellente attività figurativa in marmo e, meno, in bronzo (alla quale mi paiono estranee le peraltro marginali proposte di annessione avanzate da Donetti). La sua testimonianza di devoto ancoraggio a un passato insieme cittadino e familiare, nonché la scarsissima produzione architettonica, non avrebbero consigliato di dotare il saggio di un sottotitolo sul tema dell'"identità dell'architettura toscana". Per quanto fedele alla dinastia medicea e per quanto apprezzato consulente tecnico, Francesco non avrebbe mai potuto svolgere per Cosimo I il ruolo che ebbe Giorgio Vasari – che era un cortigiano, sì, ma di genio.

gabrieledonati80@gmail.com

G. Donati è studioso di scultura e arti applicate in area centro-italiana fra medioevo e Rinascimento

Abitare è un atto politico

di Cristina Bianchetti

Alberto Magnaghi
**IL PRINCIPIO
TERRITORIALE**

pp. 328, € 30,
Bollati Boringhieri, Torino 2020

Si è soliti parlare della tradizione dell'urbanistica europea del XX secolo come di un'ampia ricerca capace di rappresentare nello spazio gli ideali democratici della società europea. Naturalmente vi sono numerose e diverse declinazioni di questa ricerca. E si sono dati nel tempo diversi cambiamenti. Se riflettiamo sullo scorcio del secolo, quando in molti erano impegnati a dare forma al progetto per la città di fine millennio, risultano evidenti la centralità della nozione di "luogo" e lo sforzo continuo di ridefinirne i caratteri. Il luogo, dopo essere stato "contesto", nelle parole di Vittorio Gregotti, diviene "palinsesto" in quelle di André Corboz, "suolo" in quelle di Bernardo Secchi, "incolto" in quelle di Lucius Burckhardt, "site" in quelle di Sébastien Marot. Attorno a questo concetto si ridefinisce una molteplicità di dispositivi spaziali, giuridici, istituzionali. Ma anche concettuali e retorici. È la ricchezza della tradizione dell'urbanistica europea.

Sono certa che ad Alberto Magnaghi non farebbe piacere essere considerato parte di questa tradizione, anche se dà altrettanta importanza alla nozione di luogo, introducendo l'idea di una "coscienza del luogo" per indicare un insieme di caratteri identitari, di saperi e risorse ambientali, di culture, di stili di vita, di modelli sociali. Parla di luoghi che non sono piccoli, ma intimi. E soprattutto attivi. Lungo questa direzione si incontra la felicità, come scriveva Giacomo Becattini (cfr. "L'Indice" 2016, n. 2). Magnaghi riprende quest'idea fino a sostenere un definitivo rovesciamento per cui "è lo spirito del luogo a educare la comunità che lo abita".

C'è luogo e luogo, si potrebbe dire. E, prima ancora, c'è tradizione e tradizione. Quella che Magnaghi tratteggia in questo libro è decisamente diversa dai richiami iniziali. Innanzitutto per la genealogia, che avvicina Peter Kropotkin ad André Gorz, Carlo Cattaneo alle comunità curde siriane e a quelle autonome zapatiste del Chiapas. Radica il pensiero dei "territorialisti" nell'operismo degli anni settanta che tanto fascino ha esercitato sulla cultura architettonica dell'epoca (vicenda ricostruita, anche se un po' mutilata, come peraltro è lecito da parte di un protagonista di quella storia). In ogni caso, una tradizione radicale, lungi da quella sopra richiamata. Diversa è anche l'ambizione, non più volta alla costruzione del progetto per la città, ma a capire qualcosa di più radicale e fondativo: il ruolo giocato dal territorio "nella ricerca di una nuova civilizzazione". Tema sviluppato in tutto il volume, e che torna laddove l'autore afferma che non è tanto o solo la conversione ecologica ciò di cui abbiamo bisogno, quanto una centratura su quello che

definisce "il territorio degli abitanti". Infine, la posizione di Magnaghi si discosta da quella richiamata inizialmente per la collocazione temporale: quella confinata nei decenni a scavalco del Duemila, questa tesa a guardare all'oggi e al domani.

Gli spunti nel libro sono numerosi. Ne indichiamo due soltanto. Il primo riguarda la capacità di toccare, senza dichiararlo e senza soffermarsi, temi oggi assolutamente centrali in una discussione non solo urbanistica. Quando Magnaghi afferma che ciò che stiamo distruggendo non è la terra, ma il nostro ambiente, tocca un tema diventato velocemente egemone e scottante, che fa riferimento a tutto ciò che si muove attorno a parole come "Antropocene", "civilizzazione", "clima". Quello che disegna è una sorta di spregiudicato legame tra l'orto domestico e la prospettiva cosmica dalla quale guardare alla terra, i cui protagonisti sono nuovi agricoltori, nuovi montanari, soggetti di una civilizzazione agro-ecologica. Non è difficile pensare a tutti coloro che oggi mettono in evidenza le culture indigene come motori di un'ecologia non ripiegata su sé stessa, capace di vedere la terra in una prospettiva generale, spesso di lunghissimo periodo. Penso

ai testi di Timothy Morton, Eduardo Viveiros de Castro, di Déborah Danowski, al ritorno progressivo alle cosmologie antiche e al sempre più ampio apporto degli studi decoloniali. Di nuovo, agli antipodi con la tradizione iniziale.

Il secondo spunto, forse a complicare il primo, rimanda al ruolo giocato dal territorio nella ricerca di una nuova civilizzazione. Qui diventa rilevante per l'autore il riaffiorare dei sistemi di vita locale, il rapporto tra chi abita e il territorio abitato, l'urbanità degli spazi di prossimità, i sistemi economici locali. La città, verrebbe da dire, è molto sullo sfondo, quasi dissolta nelle nebbie della bioregione. E gli abitanti sono in primo piano, autentici "tessitori del patrimonio dei luoghi". Per Magnaghi abitare è un atto politico e la sua progettazione,

alimentata e indirizzata da forme di democrazia comunitaria, è una possibile via d'uscita dal divorzio tra natura e cultura,

Questo è un punto delicato: l'abitare è inteso come insediarsi. Ma abitare è un processo spesso provvisorio, casuale, molteplice, giocato contemporaneamente su più luoghi, frantumato e scomposto. Soprattutto è un processo. Se assumiamo un abitare mobile, temporaneo e transitorio, allora il legame con il patrimonio territoriale è messo a dura prova. Ed è difficile che la provvisorietà si agganci a culture, saperi, identità dinamiche, conflitti, paesaggi, istituti di autogoverno locale, che probabilmente richiedono un qualche maggiore grado di stabilità. Si torna pertanto con più diffidenza alla nozione di coscienza di luogo, a quella "civilizzazione interrotta dalla civiltà delle macchine". Riprendendo Peter Zumthor, Magnaghi scrive che qui è in gioco "lo spazio di radicamento, l'esperienza profonda, il paese natale, quello in cui più che altrove si sa misurare lo scorrere del tempo dal colore delle foglie e dalla forma delle nuvole". Immagine poetica quanto inquietante, poiché risolve in piccole cerchie locali i grandi temi dell'abitare contemporaneo: mobilità, disuguaglianza, separazione tra protetti ed esclusi, vulnerabilità, differenze di tutti i tipi, di genere, abilità, razza, provenienza geografica, capitali culturali e simbolici.

Magnaghi propone una scienza unitaria del territorio. Propone anche un orientamento per regole di un nuovo buon governo. Al termine di un'intensa *Introduzione*, anticipa l'obiezione più facile da immaginare alle sue posizioni: quella che taccia come utopici i mondi locali da lui disegnati, così radicati nel proprio territorio e pertanto incapaci di porsi a fronte del capitale finanziario, dell'urbanizzazione progressiva, del governo ipertecnocratico della *megacity*. Obiezione che respinge, leggendovi un'indomabile fede nell'ottimismo tecnologico del capitalismo. Su questo, dice, c'è poco da insistere. Mentre sarebbe interessante insistere su una critica delle comunità locali che non necessariamente possa essere, a sua volta, liquidata forse come fede nelle nuove forme del capitalismo.

c.bianchetti@polito.it

C. Bianchetti insegna urbanistica al Politecnico di Torino



Un'impresa nell'impresa

di Sergio Pace

Michela Comba e Rita D'Attorre

**TORINO. 1914-1976
LA COSTRUZIONE DELLA
CITTÀ DALLA PRIMA GUERRA
MONDIALE ALLA GUERRA
FREDDA / BUILDING THE CITY
FROM WORLD WAR I TO THE
COLD WAR**

prefaz. di Carlo Olmo, pp. 320, € 28,
Silvana,
Cinisello Balsamo MI 2020

Al binomio architettura industriale è consuetudine associare quell'universo composito di edifici e impianti destinati alla produzione: stabilimenti, uffici, centrali elettriche, torri d'acqua. Così, sono stati individuati protagonisti e comprimari, mentre molti luoghi sono divenuti oggetto di tutela, trasformazione e valorizzazione. La premessa di questo campo di studi rimane comunque piuttosto tradizionale: "architettura industriale" non sarebbe altro che architettura nata su committenza industriale.

Tale ipotesi appare all'improvviso debole quando si esamina la vicenda del Servizio costruzioni FIAT ovvero Divisione costruzioni e impianti ovvero ancora FIAT engineering. Questa straordinaria impresa di progettazione e costruzione, inaugurata e diretta con ineguagliata intelligenza imprenditoriale dall'ingegner Vittorio Bonadè Bottino (1889-1979), sempre all'interno del *management* FIAT, rende vano ogni tentativo di definire in modo univoco le nozioni di architettura e città industriale. Impianti di produzione, certo, ma anche case (tantissime) e villaggi vacanze, infrastrutture stradali e sportive, edifici scolastici e padiglioni espositivi, intere città: impressionante è la sequenza d'interventi in cui è coinvolta quella che rimane un'impresa nell'impresa, attiva dal progetto alla realizzazione in Italia e nel mondo.

L'espansione tentacolare di questo ufficio prodigioso - studio di progettazione e *general contractor* assieme - è stata riportata alla luce dal lavoro condotto negli archivi di Maire Tecnimont (che nel 2004 ha acquisito FIAT engineering) da un'équipe guidata da Michela Comba, i cui primi risultati di ricerca erano apparsi in due volumi, curati da Comba per Silvana nel 2011 e 2012. Attraverso un oceano di disegni, relazioni, lettere, grafici, e poi incrociando queste fonti eccezionali con altre di pari importanza, pubbliche e private, è riaffiorata una realtà inattesa, quasi unica in Occidente.

Un elemento va sottolineato con grande chiarezza. Dopo questa ricognizione, di là da ogni posizione interpretativa, sarà impossibile affrontare la storia di Torino nei termini in cui si è fatto finora. Modificare le fonti costringe a ripensare sia le cronologie sia lo stesso oggetto di studio: è quel che accade con questo libro che fin dal titolo propone una periodizzazione da secolo brevissimo, stretta tra i primi progetti per

lo stabilimento di FIAT Lingotto e l'espansione della FIAT engineering in Iran. Proprio la rinuncia a concentrare l'attenzione sui soli edifici industriali dimostra con chiarezza che di molto altro davvero si tratta. Così, anche l'oggetto di studio si trasforma in modo irreversibile, tanto che la Torino messa in scena in queste pagine appare lontana dalle mitografie ricorrenti della città fabbrica e/o laboratorio culturale.

Del resto, persino la cronologia interna al volume costringe a ripensare molti passaggi ormai divenuti convenzionali. Il lavoro, infatti, è diviso in tre parti, rispettivamente dedicate agli inizi del Servizio negli anni dieci e venti, alla sua grande crescita prima e dopo la seconda guerra mondiale e, infine, all'exportazione del modello fuori Torino durante gli anni sessanta e settanta. Tale scansione in ventenni e soprattutto

l'ipotesi di considerare la guerra mondiale in termini di continuità, e non di cesura, porta le autrici a riscrivere anche vicende note, sottolineando nessi causali tra eventi all'apparenza distanti. Ad esempio assai chiara appare la partita doppia che FIAT gioca tra la costruzione degli stabilimenti di FIAT Mirafiori e la crescita del tessuto residenziale cittadino, grazie soprattutto a un programma INACASA che, a Torino più che altrove, è davvero messo in atto alla lettera, come "piano per incrementare l'occupazione operaia mediante la costruzione di case per lavoratori".

Almeno un altro spunto di riflessione importante nasce da queste pagine, e riguarda la difficoltà di concepire ancora la storia dell'architettura inseguendo paradigmi vasariani ormai desueti. I casi di studio presi in esame consentono letture molteplici e tuttavia rendono complicata qualunque affermazione di autorialità: di volta in volta è messo a fuoco il luogo, l'edificio, il quartiere, la città, laddove di rado diventa davvero significativo questo o quel nome d'architetto o urbanista. Come un campo gravitazionale, il Servizio costruzioni FIAT, in tutte le sue varianti, esercita una forza d'attrazione che trasforma ogni attore in protagonista solo nella misura in cui diventi possibile metterlo in relazione agli altri. Si configura così una storia anonima dell'architettura novecentesca? A Torino è forse indispensabile, e tale ipotesi parrebbe confermata persino dalla difficoltà di far conquistare una posizione di primo piano a quel divo pantocratore di tutta la vicenda che rimane Bonadè Bottino.

Forse qualche attenzione editoriale in più e qualche apparato - una descrizione pur sommaria dei fondi d'archivio, un indice dei nomi e dei luoghi - avrebbero giovato alla consultazione rapida di un'opera densissima che, in ogni caso, rimarrà riferimento inevitabile per molto tempo.

sergio.pace@polito.it

S. Pace insegna storia dell'architettura al Politecnico di Torino



L'altra metà dell'unicorno

di Francesco Gallo

Alessandro Baronciani
MONOKEROSTINApp. 19,2 € 25,
BAO Publishing, Milano 2021

Per "farmaco" intendiamo oggi una e una cosa soltanto: una sostanza contenente una serie di proprietà curative. Lontani i tempi in cui significava anche "veleno": possiede un principio attivo, responsabile dell'effetto terapeutico, e un eccipiente, in grado di proteggere il principio attivo per facilitarne l'assorbimento da parte dell'organismo. In sintesi, serve a ripristinare le funzioni fisiologiche. Davanti a un curioso oggetto narrativo come questo, quindi, appare doveroso chiederselo: che cosa ambisce a curare *Monokerostina*, il nuovo fumetto scritto e disegnato da Alessandro Baronciani?

Senza altro c'entra Annalisa, l'adolescente che sta attraversando un brutto periodo ed è la protagonista di questo sorprendente racconto. Si fa un sacco di domande, Annalisa: "Quand'è che capiamo che

carattere abbiamo? Che genere di persona siamo? C'è un momento preciso per cui un giorno decidiamo di essere timidi, coraggiosi, egoisti, egocentrici? Quando decidiamo di avere una personalità? Lo decidiamo noi o sono gli altri che ci dicono come siamo fatti?". Gli altri, già. Per loro è sempre facile. Annalisa, invece, è doppia. È sia Anna che Lisa. Per questo non capisce cosa le accade, dentro, quando incrocia lo sguardo di un certo ragazzo. Ha sempre creduto di avere un animo timido. Scopre, al contrario, di essere capace di cose orribili. Talmente orribili da richiedere l'intervento di uno psichiatra: "Annalisa, sai perché ci troviamo qui? Puoi raccontarlo?". Ma Annalisa fatica a ricordare. Sa solo una cosa: è tutta colpa del suo unicorno. "Che cosa ha fatto il tuo unicorno?". "Ha ucciso una persona". Allora lo psichiatra le prescrive un farmaco: Monokerostina, un blister da 12 compresse. Annalisa se le rigira tra le mani e chiede se le deve assumere in un ordine preciso. "Non serve" risponde lo psichiatra. "Puoi iniziare dalla prima in alto che è anche l'ultima in basso. Prendile prima di andare a dormire". Lo stesso vale per noi: perché Monokerostina è un medi-fumetto, ovvero un fumetto travestito da farmaco, diviso in 12 spillati.

All'interno della confezione c'è il foglietto illustrativo. Per leggerlo occorre svolgere un foglio di carta che ha impresso un inedito caduceo disegnato in verde farmacia. Così scopriamo che il nome del farmaco deriva dal monocero, l'animale leggendario dell'Asia scambiato per unicorno, da cui il latino *unicornis*, "un solo corno". Dopo la sirena di *Come svanire comple-*

tamente, libro autoprodotta nel 2016, ecco allora la nuova creatura fantastica che Baronciani si diverte a evocare per realizzare narrazioni dal potere taumaturgico che sappiano tenere in vita capacità fisiologiche fondamentali: per esempio, quella di provare meraviglia.

È cinque anni dopo *Come svanire completamente* – la scatola di colore viola opaco che teneva letteralmente insieme i frammenti di una vicenda narrata su cartine geografiche, scontrini, cartoline, polaroid e trentasei piccoli albi a fumetti – che Baronciani ci riprova. Alza il tiro e fa centro. Riduce la varietà dei formati e si dedica a una storia più intima, forse, ma più coerente e, soprattutto, più coinvolgente dal punto di vista emotivo. È vero che Annalisa richiama l'ennesima Manic Pixie Dream Girl – che nei lavori di Baronciani vive nella dissolvenza incrociata tra

la Monica Vitti di *L'avventura* e la Gwyneth Paltrow di *I Tenenbaum* –, ma Annalisa supera gli stereotipi dando prova di essere un personaggio complesso e deciso ad affrontare le

conseguenze delle proprie azioni. Le pastiglie l'aiutano a ricostruire le tracce oniriche di un percorso di guarigione che chi legge può compiere come preferisce, zigzagando tra elefanti con le ali, corvi che lottano contro gabbiani, alieni con la testa di caramella, ninfe di cera liquefatta e cavalieri dotati di armature smerigliate.

Tra i modelli di riferimento: *Building Stories* (Pantheon Books, 2012), *über-fumetto* di Chris Ware, contenuto in una scatola grande quanto un gioco da tavolo, sulla vita di una donna priva della metà inferiore della gamba sinistra; *S. La nave di Teseo* (Rizzoli "Lizard", 2014), romanzo scritto da J. J. Abrams e Doug Dorst che si spaccia per il prestito di una biblioteca immaginaria, con pagine ingiallite, note a mano e innumerevoli paratesti inseriti a mo' di segnalibro; *Important Artifacts and Personal Property from the Collection of Lenore Doolan and Harold Morris, Including Books, Street Fashion, and Jewelry* (Sarah Crichton Books, 2009) di Leanne Shapton, catalogo d'asta che mostra i resti di una relazione attraverso la messa all'incanto di 325 lotti. Forse più di chiunque altro, tuttavia, Baronciani – sperimentando nei disegni materiali differenti, coloriture opache e traslucide, minuscoli dettagli in rilievo – si rifà a Bruno Munari, artista milanese tra i più grandi del Novecento italiano, autore del progetto dei *Libri illeggibili*, che ci ricorda, adesso più che mai: "La cultura deriva dalle sorprese, ossia cose prima sconosciute".

9aprile1981@gmail.com

F. Gallo è responsabile della progettazione di Fronte del Borgo alla Scuola Holden di Torino



Chi ha paura della casa stregata?

di Davide Cerreja Fus

Marco Corona

IL VIAGGIO

pp. 256, € 23,

Eris Edizioni - Progetto Stigma, Torino 2021

Da un lato c'è Eris Edizioni, casa editrice indipendente e coraggiosa che sceglie come icona la dea della discordia; dall'altro Stigma, progetto battagliero di autoproduzione a salvaguardia dell'artista fondato sul meccanismo del pre-order online. In mezzo la volontà comune di diffondere, e difendere, il fumetto d'autore nella sua forma più anarchica e istintiva. Categoria di cui fa indiscutibilmente parte l'ultimo lavoro di Marco Corona, illustratore, autore e fumettista di fama internazionale, membro illustre del Progetto Stigma.

Il modo peggiore per accostarsi a *Il viaggio* è cercare di capirne il significato attraverso un'analisi razionale. Si rischierebbe di ritrovarsi impantanati nel nero di un tratto sporco e malato; di farsi risucchiare dai buchi senza uscita che si aprono a ogni pagina; di mancare, in definitiva, l'appuntamento con uno dei giochi tra i più vecchi ed emozionanti del mondo. C'è una villa abbandonata, al centro della storia, un vecchio maniero di campagna come se ne vedono tanti. Un tempo era un'importante residenza, ora è solo un covo per tossicodipendenti e un gioco temerario per bambini. Lo stesso gioco che Corona propone ai suoi lettori: avete il coraggio di entrare nella casa diroccata? Quanto tempo potete resistere senza darvela a gambe?

Il viaggio è un'opera grottesca ed espressionista, un sogno lucido dal quale non c'è scam-

po, un *Gabinetto del dottor Caligari* con una spruzzata di eroina. Si respirano decadenza, disperazione e marciame, vagando in maniera discontinua attraverso dimensioni opposte e contrastanti; c'è il passato, con i suoi sensi di colpa che invadono il presente; c'è la superficie, sempre attratta dal sotterraneo; c'è la realtà, che non può fare a meno di rifugiarsi nell'immaginazione. E poi il sonno che si confonde con la veglia, la poesia che divide la scena con la trivialità, un Dante che torna dall'inferno con uno scatolone di fumetti e un Davide che invece dei giganti prende a fiandate gli scoiattoli.

Al centro del viaggio, a cavallo tra i giochi dell'infanzia e la perdita dell'innocenza, ci sono i bambini: un punto di vista irrinunciabile all'interno di ogni villa diroccata che si rispetti, crudeli e spaventati. Creature che ancora provano a non imboccare le tante porte degli inferi, e che forse, un giorno, potranno esorcizzare la loro casa stregata. Disegnandola su un foglio, magari. Come ha fatto Marco Corona con questo suo fumetto, destrutturato

nella scrittura e visionario nella forma, che a scorrerne rapidamente le pagine fa pensare a un cartone animato con creature inquietanti pronte a sbucare da ogni angolo buio. Come abbiamo fatto anche noi, quando disegnavamo negli angoli in basso a destra della pagina di un vocabolario di latino delle macchinine stilizzate che finivano sempre per schiantarsi contro un albero.

cf.davide@gmail.com

D. Cerreja Fus è videomaker presso la Scuola Holden di Torino



La stella danzante in fondo al caos

di Alessia Siciliano

Manu Larcenet

TERAPIA DI GRUPPO**LA STELLA DANZANTE (VOL. 1)**

pp. 56, € 18,

Coconino Press, Roma-Bologna 2021

La pagina bianca è il terrore di ogni artista. E la ricerca dell'idea del secolo è il faro che lo guida e la belva che lo insegue. Manu Larcenet ritorna con un nuovo progetto in più volumi, *Terapia di gruppo*: una sorta di *memoir* filosofico in grado di riflettere con amara, esilarante ironia sul ruolo dell'artista e il significato dell'atto creativo. Con il primo volume (l'unico finora edito in Italia), *La stella danzante*, ci concede uno spaccato autobiografico sulla propria esistenza, mostrandosi alle prese con un lungo vuoto creativo che l'ha trascinato nella disperazione più cupa.

Larcenet è angosciato e insonne. Nella sua ricerca trascina diverse muse ispiratrici e veri e propri mostri sacri. Chiacchiera con Leonardo da Vinci, insulta Cézanne, subisce i rimbrotti delle muse, rappresentate ora come voci fastidiose, ora come capitani di navicelle spaziali in lotta contro il pian-

ta dei detestabili "giovaloni". A contorno di tutto questo, l'autore introduce la propria famiglia, descrivendo i suoi componenti e ringraziandoli perché costretti ad affrontare il difficile compito di stare accanto a un artista. Dal punto di vista emotivo prima che fisico.

Larcenet segue le orme dello stile già tracciato in *Lo scontro quotidiano* (Coconino Press, 2020): i disegni sono caricaturali ma leggeri, i colori vividi e netti (e, come sempre, i nasi enormi.) Nelle tavole centrali, però, quelle dedicate al combattimento del protagonista sfiduciato che finalmente trova il coraggio per affrontare i suoi mostri, appaiono sequenze dai tratti psichedelici: Larcenet offre la sua versione di diversi stili e generi, dal manga violento all'horror splatter, fino al fumetto minimalista. A ricordare quanto, nel corso della sua carriera, abbia saputo sperimentare, sempre trovando una propria cifra.

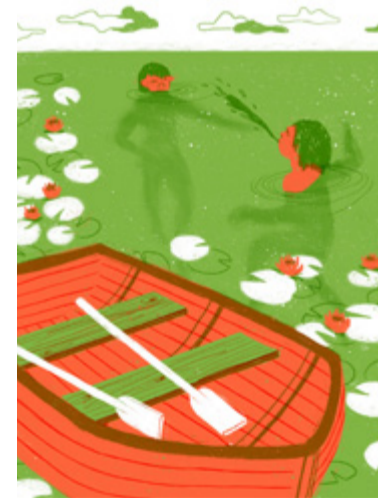
Con *Terapia di gruppo*, insomma, il lettore si trova tra le mani un'opera che è una riflessione sulla vita, sul senso dell'arte e sulla creazione artistica, quando genera una stella danzante equiparabile a un parto, doloroso benché vitale.



Già in *Faremo senza* (Coconino Press, 2017), la cui traduzione e pubblicazione in Italia venne rese possibile dalla caparbia di Zerocalcare, Larcenet si era concesso un momento di pura riflessione filosofica. L'aveva portata a termine ricorrendo a uno stile minimale, uno *stream of consciousness* che girava attorno alla consapevolezza dei propri limiti e all'ansia sociale che da sempre lo attanagliava. *Terapia di gruppo*, invece, ci pare un'opera più matura e completa perché affronta l'emergere di quei mostri che l'animo umano genera e che chiunque sa che dovrà affrontare, dolorosamente ma coraggiosamente, nell'arco della propria vita.

alessia.siciliano76@gmail.com

A. Siciliano si occupa di progettazione culturale ed è responsabile dell'accoglienza alla Scuola Holden



Tutti i titoli di questo numero

ACOCELLA, ALESSANDRA - *Metascritture. Luciano Caruso e Napoli 1963-1976* - Scalpendi - p. 37

AGAMBEN, GIORGIO - *Introduzione a Ezra Pound. Dal naufragio d'Europa. Scritti scelti 1909-1965* - Neri Pozza - p. 9

AGAMBEN, GIORGIO - *La follia di Hölderlin. Cronaca di una vita abitante 1806-1843* - Einaudi - p. 31

AGUS, MILENA - *Un tempo gentile* - Nottetempo - p. 24

ALBERTAZZI, SILVIA - *Questo è domani. Gioventù, cultura e rabbia nel Regno Unito 1956-1967* - paginauno - p. 36

AW, TASH - *Noi, i sopravvissuti* - Einaudi - p. 20

BACIGALUPO, MASSIMO - *Ezra Pound, Italy and the Cantos* - Clemson University Press - p. 9

BARBER, CHARLES (A CURA DI) - *Carlos Kleiber. Vita e lettere* - il Saggiatore - p. 33

BARONCIANI, ALESSANDRO - *Monokerostina* - Bao Publishing - p. 39

BARONCINI, RODOLFO / DI PASQUALE, MARCO (A CURA DI) - *Monteverdi a San Marco. Venezia 1613-1643* - Lim - p. 33

BERTO, GIUSEPPE - *Guerra in camicia nera* - Neri Pozza - p. 29

BIORCIO, ROBERTO / PUCCIARELLI, MATTEO (A CURA DI) - *Volevano cambiare il mondo. Storia di Avanguardia Operaia 1968-1977* - Mimesis - p. 36

BLACKBURN, ROBIN - *Il crogiolo americano. Schiavitù, emancipazione e diritti umani* - Einaudi - p. 26

BORGES, JORGE LUIS / BIOY CASARES, ADOLFO - *Racconti brevi e straordinari* - Adelphi - p. 19

BOURRIAUD, NICOLAS - *Inclusioni. Estetica del capitalocene* - Postmedia Books - p. 37

BYRON, MARK (A CURA DI) - *The New Ezra Pound Studies* - Cambridge University Press - p. 9

CAMINITO, GIULIA - *L'acqua del lago non è mai dolce* - Bompiani - p. 22

CICALA, ROBERTO - *I meccanismi dell'editoria. Il mondo dei libri dall'autore al lettore* - il Mulino - p. 2

COLOMBINI, CHIARA - *Anche i partigiani però...* - Laterza - p. 17

COMBA, MICHELA / D'ATTORRE, RITA - *Torino. 1914-1976. La costruzione della città dalla Prima Guerra Mondiale alla Guerra Fredda / Building the city from the World War I to the Cold War* - Silvana Editoriale - p. 38

CORONA, MARCO - *Il viaggio* - Eris - p. 39

CURI, UMBERTO - *Filosofia del don Giovanni. Alle origini di un mito moderno* - Bollati Boringhieri - p. 6

CURSI, MARCO - *Lo specchio di Leonardo. Scritture e libri del genio universale* - il Mulino - p. 28

DA MOLINA, TIRSO - *Don Giovanni o l'ingannatore di Siviglia* - Garzanti - p. 6

D'AMARO, SERGIO - *Finché la notte non ci separi* - BesaMuci - p. 24

DI GESÙ, MATTEO - *L'Orlando Furioso, l'Italia (e i Turchi). Note su identità, alterità, conflitti* - Quodlibet - p. 31

DONETTI, DARIO - *Francesco da Sangallo e l'identità dell'architettura toscana* - Officina Libraria - p. 37

ESCH, ARNOLD - *Roma dal Medioevo al Rinascimento (1378-1484)* - Viella - p. 26

EVARISTO, BERNARDINE - *Ragazza, donna, altro* - Sur - p. 19

FIORI, ANTONIO - *Poeti del sogno. Piccola antologia* - Inschibboleth - p. 30

GALIMBERTI, FABIO - *Il principe nero. Don Giovanni, un sogno femminile* - Mimesis - p. 6

GOBETTI, ERIC - *E allora le foibe?* - Laterza - p. 17

HERBERT, GEORGE - *Il cielo nell'ordinario. Antologia ragionata e lettura critica* - Gbu - p. 30



ISNENGI, MARIO - *Vite vissute e no. I luoghi della mia memoria* - il Mulino - p. 10

ITŌ, SHIORI - *Black Box* - Inari Books - p. 18

JACKSON, SHIRLEY - *Abbiamo sempre vissuto nel castello* - Adelphi - p. 5

JACKSON, SHIRLEY - *La luna di miele di Mrs. Smith* - Adelphi - p. 5

KAZANTZAKIS, NIKOS - *Odissea* - Crocetti - p. 15

KHAIR, TABISH - *La notte della felicità* - Tunué - p. 20

LACERNET, MANU - *Terapia di gruppo. La stella danzante (Vol. 1)* - Cocconino Press - p. 39

LE TELLIER, HERVÉ - *L'anomalia* - La nave di Teseo - p. 21

MAGNAGHI, ALBERTO - *Il principio territoriale* - Bollati Boringhieri - p. 38

MALAJ, ELVIS - *Il mare è rotondo. Un romanzo balcanico* - Rizzoli - p. 23

MALERBA, LUIGI - *Avventure* - Italo Svevo - p. 29

MCCLORY, HELEN - *Fotogrammi di un film horror perduto* - il Saggiatore - p. 20

MCEWAN, IAN - *Invito alla meraviglia. Per un incontro ravvicinato con la scienza* - Einaudi - p. 32

MILANOVIĆ, BRANKO - *Capitalismo contro capitalismo. La sfida che deciderà il nostro futuro* - Laterza - p. 34

MIRABILE, ANDREA - *Ezra Pound e l'arte italiana. Fra le Avanguardie e d'Annunzio* - Olschki - p. 9

MORELLI, PAOLO - *La postura del guerriero. Addestramento etico e altre modeste proposte* - Sossella - p. 24

MORENO, MARVEL - *In dicembre tornavano le brezze* - Castelvecchi - p. 18

NIOLA, MARINO - *Diventare don Giovanni. Un viaggio attraverso l'Europa sulle tracce del grande seduttore* - Bompiani - p. 6

PAGNOTTA, GRAZIA - *Prometeo a Fukushima. Storia dell'energia dall'antichità a oggi* - Einaudi - p. 32

PASSERINI, LUISA - *In difesa di don Giovanni. Mitobiografia di una femminista* - manifestolibri - p. 6

PAZÉ, ELISA - *Anche i ricchi rubano* - Edizioni Gruppo Abele - p. 35

POPKIN, JEREMY D. - *Haiti. Storia di una rivoluzione* - Einaudi - p. 27

PREDA, ROXANA (A CURA DI) - *The Edinburgh Companion to Ezra Pound and the Arts* - Edinburgh University Press - p. 9

RAGUCCI, SABRINA - *Il medesimo mondo* - Bollati Boringhieri - p. 22

RUSSELL, EDMUND - *Storia ed evoluzione. Un nuovo ponte tra umanesimo e scienza* - Bollati Boringhieri - p. 32

SAHLINS, MARSHALL - *L'economia dell'età della pietra* - Elèuthera - p. 34

SASSO, GENNARO - *Biografia e storia* - Viella - p. 11

SASSO, GENNARO - *Storiografia e decadenza* - Viella - p. 11

ŠEHIĆ, FARUK - *Racconti a orologeria: il canto pre-apocalittico* - Mimesis - p. 21

SEICHŌ, MATSUMOTO - *Un posto tranquillo* - Adelphi - p. 18

SMITH, CAROLINE - *Il manuale dell'immigrazione* - edizioni dell'Asino - p. 30

TARPINO, ANTONELLA - *Memoria imperfetta. La Comunità Olivetti e il mondo nuovo* - Einaudi - p. 25

TONELLI, ANNA - *Nome di battaglia Estella. Teresa Noce, una donna comunista del Novecento* - Le Monnier - p. 25

TORINO, ALESSIO - *Al centro del mondo* - Mondadori - p. 23

WIELAND, CHRISTOPH MARTIN - *Jinnistan. Fiabe* - Mimesis - p. 21