

L'INDICE

DEI LIBRI DEL MESE

Aprile 2018 Anno XXXV - N. 4 € 7,00



mc: i libri del nostro DIRETTORE

Ackerman e la nuova narrativa di GUERRA

LIBRO DEL MESE: scienza, legge e ciarlatani

Cucire le parole, cucire le molecole: PRIMO LEVI e la nascita del sistema periodico



80004

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 nostro sito (www.lindiceonline.com) oppure contattando il nostro

Ufficio Abbonamenti (Responsabile: GERARDO DE GIORGIO)
tel. 011-6689823 – abbonamenti@lindice.net

Per il pagamento:

- Carta di credito e Paypal (tramite sito)
- Conto corrente postale N. 37827102
- Bonifico bancario a favore di NUOVO INDICE srl
IBAN: IT08V083820100000130114381)

NB - Nel caso di bonifico bancario o postale si prega di specificare sempre nella causale: nominativo dell'abbonato, indirizzo, mail e numero di telefono

AVVISO: è in atto il cambiamento del numero di conto corrente postale. Nel caso venisse scelta questa forma di pagamento si prega di contattare preventivamente l'ufficio abbonamenti.

DIREZIONE

Mariolina Bertini direttore
Marinella Venegoni direttore responsabile

COORDINAMENTO DI REDAZIONE
Giame Alonge, Cristina Bianchetti, Bruno Bongiovanni, Guido Bonino, Giulia Carluccio, Andrea Carosso, Francesco Cassata, Anna Chiarloni, Pietro Deandrea, Franco Fabbri, Giovanni Filoramo, Elisabetta Grande, Beatrice Manetti, Walter Meliga, Santina Mobiglia, Franco Pezzini, Rocco Sciarone, Giuseppe Sergi, Massimo Valerani

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

Monica Bardi
monica.bardi@lindice.net
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 Bartoli, Gian Luigi Beccaria, Giovanni Borgognone, Eliana Bouchard, Loris Campetti, Andrea Casalegno, Guido Castelnovo, Alberto Cavaglion, 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,

Davide Lovisolo, Danilo Manera, Diego Marconi, Sara Marconi, Gian Giacomo Migone, Luca Glebb Miroglio, Mario Montalcini, Alberto Papuzzi, Darwin Pastorin, Cesare Pinciola, Telmo Piovani, Renata Pisu, Pierluigi Politi, Nicola Prinetti, Marco Revelli, Alberto Rizzuti, Giovanni Romano, Franco Rositi, Elena Rossi, Lino Sau, Domenico Scarpa, Stefania Stafutti, Ferdinando Taviani, Maurizio Vaudagna, Anna Viacava, Paolo Vineis, Gustavo Zagrebelsky

REDAZIONE L'INDICE ONLINE
www.lindiceonline.com

Fahrenheit 452

Luisa Gerini
luisa.gerini@lindice.net
Laura Savarino
laura.savarino@lindice.net

EDITRICE

Nuovo Indice srl
Registrazione Tribunale di Torino n. 13 del 30/06/2015

PRESIDENTE

Silvio Pietro Angori

VICEPRESIDENTE

Renzo Rovaris

AMMINISTRATORE DELEGATO

Mario Montalcini

CONSIGLIERI

Sergio Chiarloni, Gian Giacomo Migone, Luca Terzolo

DIRETTORE EDITORIALE

Andrea Pagliardi

UFFICIO ABBONAMENTI

Gerardo De Giorgio
tel. 011-6689823 (orario 8,30-12,30)
abbonamenti@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

Valentina Cera

tel. 338 6751865
valentina.cera@lindice.net

DISTRIBUZIONE

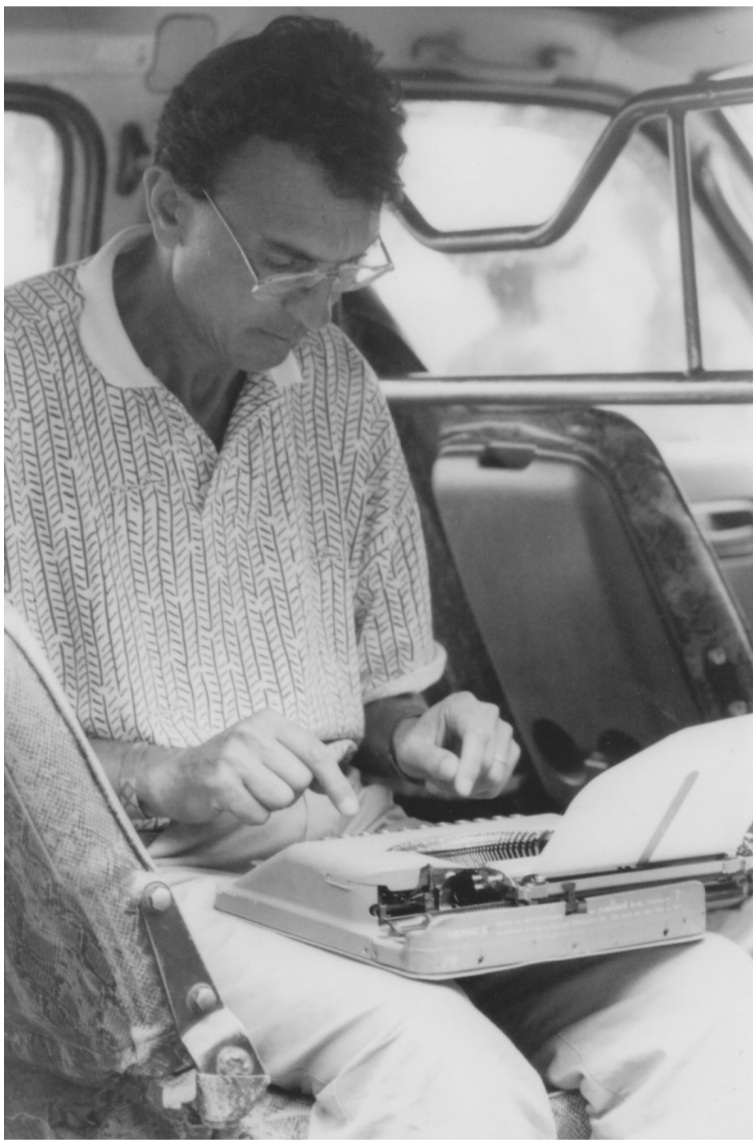
So.Di.P., di Angelo Patuzzi, via Bettola 18,
20092 Cimisello (Mi) - tel. 02-660301

STAMPA

SIGRAF SpA (via Redipuglia 77, 24047
Treviglio - Bergamo - tel. 0363-300330)
il 26 marzo 2018

COPERTINA DI FRANCO MATTICCHIO

L'Indice usps (008-884) is published monthly for € 100 by L'Indice Scrl, Via Madama Cristina 16, 10125 Torino, Italy. Distributed in the US by: Speedimpex USA, Inc. 35-02 48th Avenue - Long Island City, NY 11101-2421. Periodicals postage paid at LIC, NY 11101-2421. Postmaster: send address changes to: L'Indice S.p.a. c/o Speedimpex - 35-02 48th Avenue - Long Island City, NY 11101-2421



Febbraio 2001, così era iniziata la sua direzione:

Continuità & discontinuità

La storia di questa rivista è un pezzo, non marginale, della storia della cultura italiana. L'orgoglio di coloro che l'hanno fondata, e poi accompagnata in diciotto anni di vita, è ancora lo stesso del primo giorno, perché porta con sé la severa consapevolezza di un contributo critico che affondava le proprie radici nella tradizione d'una società dove Gramsci, Gobetti ed Einaudi avevano affermato le ragioni per discutere un percorso alternativo – anche dolorosamente antagonista per qualche tempo – alla cultura ufficiale. Ma quando “L'Indice”

nacque, *Big Brother* era soltanto il personaggio, di un vecchio intrigante libro della biblioteca di molti di noi. Oggi il *Grande Fratello* resta ancora in quel vecchio libro sempre più ingiallito, però la maggioranza degli italiani (compreso quel 35 per cento che il ministro De Mauro denuncia come analfabeti, o quasi) vi riconosce soltanto un programma televisivo di ampio successo. Non siamo all'apocalisse, nemmeno a quella di Eco, e tuttavia non possiamo ignorarlo. Come non possiamo ignorare che, tra qualche brevissimo tempo, una

grande casa editrice lancerà sul mercato settanta e-book elettronici che in Gutenberg hanno solo un lontano parente e sempre più si prenderanno lo spazio dello scaffale dove il nostro sgualcito *1984* stenterà a conservarsi un suo legittimo posto. “L'Indice” non può limitarsi a conservare tutto questo. Anzi, e proprio per il rispetto che deve alla sua storia, deve saper rispondere ai profondi processi di mutazione che coinvolgono le nostre società, affrontandoli, naturalmente, attraverso l'ottica che ha scelto da sempre – quella d'un rigoroso affiancamento alla produzione letteraria, italiana e straniera – e però guadagnandosi anche uno spazio nuovo, di un più deciso intervento nel dibattito culturale del nostro tempo. Penso che la scelta di un direttore come me, un giornalista che ha sempre viaggiato il mondo, raccontandone gli uomini, le vite, le culture, sia un segnale forte che viene lanciato ai nostri lettori per sottolineare un progetto che riafferma la continuità ma s'impone anche, con profonda consapevolezza, il dovere della discontinuità, dell'apertura ai processi della comunicazione, del riconoscimento di un consumo culturale che segna acriticamente – e in ogni angolo del pianeta – il comune vissuto quotidiano. L'aiuto dei lettori e dei collaboratori (tra i nomi più alti della cultura italiana), è lo strumento essenziale per il raggiungimento del nostro obiettivo. Io ci conto fermamente.

mc

Che sia stato un grande onore cessare la sua redazione non abbiamo mai avuto l'occasione di dirglielo, e forse non lo avevamo neppure del tutto realizzato fino a ora. Ma non lo abbiamo fatto anche per un motivo più profondo: perché i nostri rapporti non hanno mai avuto nulla di cerimonioso. Qualche volta, non sempre, ci siamo reciprocamente compiaciuti di aver mandato in

stampa un bel giornale, ma era un compiacimento collettivo, un “bravi tutti” che esprimeva essenzialmente il piacere della condivisione. Quello che ha accomunato lui e noi, quelli che con lui hanno lavorato più da vicino in questi anni, sono gli atteggiamenti, il registro, si potrebbe quasi dire la postura.

Pochissima deferenza in primo luogo. Il potere nelle sue varie forme (editoriali, sociali o accademiche) e le sue cooptazioni, riti, favori o parate lo interessavano poco o nulla. Con l'orgoglio di chi è venuto da lontano e pur essendo inviato speciale della “Stampa”, dotato dunque di stipendio buono e sicuro, si vedeva rifiutare gli alloggi in affitto da quella borghesia torinese piccola piccola, chiusa, ottusa e benpensante che, dietro il nome Mimmo intuiva non ci fosse un oriundo sabaudo, ma un inelegante terrene da evitare.

Come con Torino, così con l'editoria che conta, quella che fattura grandi cifre, che detta le mode, che promuove i grandi eventi, o con il giornalismo culturale che si accalca alle presentazioni dell'ultimo immancabile libro del solito noto, abbiamo mantenuto e coltivato insieme a lui una certa distanza, una forma parziale e mai dichiarata di estra-

neità. Non è una posa, e neppure un atteggiamento elitario. È più che altro un istinto, una naturale vocazione a non farsi travolgere dallo spirito dei tempi, a soppesare le parole, a leggere davvero, fino in fondo (i libri in primo luogo), senza lasciarsi abbagliare solo dai titoli, dai numeri, dai comunicati stampa, da una quarta di copertina, o da un involucri ben confezionato.

Era un giornalista serio Mimmo, ma senza alcuna seriosità. Rifuggiva i cliché e si divertiva a esibire colori poco consueti e ortodossi nell'abbigliamento, ma anche i “perbacco”, con cui commentava certe invettive o toni sopra le righe, erano espressioni colorite dal gusto volutamente retrò. Il registro drammatico, lui che i drammi li aveva visti così da vicino in giro per il mondo, non gli si confaceva: “Sto bene – ripeteva – ho un tumore, ma sto bene”. Tra di noi pur nelle difficoltà, individuali o collettive, fniva per prevalere il piacere dello scherzo, della battuta, del prendersi in giro, del buttarla in caciara non appena possibile. Abbiamo con lui seriamente fatto i redattori, vagliato, scritto, commissionato, impaginato, tagliato e titolato, prima di mandare in stampa le nostre pagine ma, tra noi, di rado ci siamo presi sul serio.



Sommario

SEGNALI

- 5 *Le ragazze di León* (inedito) di Mimmo Candido,
I libri del direttore, di Vittorio dell'Uva e Camilla Valletti
- 6 *Ackerman e la narrativa di guerra americana*,
di Giorgio Mariani
- 7 *La letteratura americana contemporanea in Italia:*
offerte editoriali, scelte, mode, di Matteo Fontanone
- 8 *Scuola: Irresistibilmente attratti da nuove riforme,*
refrattari alla verifica di quelle attuate,
di Gianluca Argentin
- 9 *Dal Belgio la più completa e argomentata difesa*
del reddito di cittadinanza, di Elena Granaglia
- 10 *Il ruolo degli scienziati nelle pratiche di guerra*,
di Mario Vadacchino
- 11 *Oltre la storia dell'arte? Retromania, interviste*
e museo delinante, di Alessandro Del Puppo
- 12 *La lezione di Manganelli: un'araldica del negativo*,
di Giorgio Patrizi
- 13 *Su Giulio Mozzi e Fiction 2.0*, di Luca Fiorentini
- 14 *Il caso di Julien Gracq e la nuova traduzione di*
La riva delle Sirti, di Carlo Lauro
- 15 *Vargas Llosa: storie appassionanti, complessità formale*
e tensione stilistica, di Martino Gozzi
- 16 *La maternità carsica di Grazia Deledda. Intervista*
a Michela Murgia, di Mario Marchetti

LIBRO DEL MESE

- 17 **LUCA SIMONETTI** *La scienza in tribunale*,
di Simone Pollo e Federico Gustavo Pizzetti

PRIMO PIANO

- 18 **GIAN PIETRO BROGIOLO, FEDERICO MARAZZI**
E CATERINA GIOSTRA (A CURA DI) *Longobardi.*
Un popolo che cambia la storia, di Carlo Citter
Identità variabile dei longobardi, di Giuseppe Sergi

NARRATORI ITALIANI

- 19 **ERMANNIO REA** *La parola del padre*, di Enzo Rega
LUCA DONINELLI *La conoscenza di sé*,
di Matteo Moca
ROMANA PETRI *Il mio cane del Klondike*,
di Pierluigi Lupo
- 20 **FRANCESCA MELANDRI** *Sangue giusto*,
di Diego Stefanelli
LOREDANA LIPPERINI *L'arrivo di Saturno*,
di Daniele Piccini
GIORGIO BIFERALI *L'amore a vent'anni*,
di Massimo Castiglioni

POESIA

- 21 **GUIDO MAZZONI** *La pura superficie*
di Claudia Crocco
CLAUDIO POZZANI *Spalancati spazi*, di Paolo Gera
JOLANDA INSANA *Cronologia delle lesioni*,
di Margherita Quaglino
- 22 **CARL SANDBURG** *Chicago poems*,
di Massimo Bacigalupo

NORBERT CONRAD KASER *Rancore mi cresce*
nel ventre, di Maria Luisa Roli
BRENDAN KENNELLY *The essential*,
di Giuliana Adamo

SPECIALE PRIMO LEVI

- 23 *Una voce, un'epica. Come nacque* Il sistema periodico,
di Martina Mengoni
- 24 *I due mestieri*, di Gian Luigi Beccaria
- 25 **ANNA DOLFI (A CURA DI)** *Gli intellettuali/scrittori*
ebrei e il dovere della testimonianza, di Mariolina Bertin
- 26 **IAN THOMSON** *Primo Levi. Una vita*,
di Mario Porro
ROBERTA MORI E DOMENICO SCARPA (A CURA
DI) *Album Primo Levi*, di Francesco Cassata

PAGINA A CURA DEL PREMIO CALVINO

- 27 **ANDREA ESPOSITO** *Voragine*, di Franca Cavagnoli
CESARE SINATTI *La splendente*, di Salvatore Renna

LETTERATURE

- 28 **SIEGFRIED LENZ** *Il disertore*, di Anna Chiarloni
NATHANAEEL WEST *Miss Lonelyhearts*,
di Elena Lamberti
SAUL BELLOW *Troppe cose a cui pensare*,
di Andrea Brondino
- 29 **MARIA CRISTINA SECCI (A CURA DI)** *Tintas*,
di Vittoria Martinetto
NATSUO KIRINO *In*, di Anna Specchio
HORACIO QUIROGA *Il delitto dell'altro*,
di Alex Borio

SAGGISTICA LETTERARIA

- 30 **MASSIMO RIZZANTE** *Il geografo e il viaggiatore*,
di Stefano Zangrando
SILVIA ZANGRANDI *Fanta-onomastica*,
di Antonio R. Daniele
LUISA RICARDONE *Ritratti di donne da vecchie*,
di Silvia Ulrich

ARCHEOLOGIA

- 31 **ZAINAB BAHRANI** *La Mesopotamia*,
di Carlo Lippolis
MARIO LIVERANI *Assiria*, di Elena Devecchi

NATURA

- 32 **HENRY DAVID THOREAU** *Cape Cod*,
di Massimo Bacigalupo
ALESSANDRO LEONARDI E BARBARA TUTINO
La Grivola, di Fabio Minocchio
NAN SHEPHERD *La montagna vivente*,
di Camilla Valletti

SCIENZE

- 33 **Alberto Caputo e Roberta Milanese**
Psicopillole, di Carlo Buffa
PIERGIORGIO STRATA *Dormire, forse sognare*,
di Davide Lovisolo

- 34 **LUISA ACCATI** *Apologia del padre*, di Cesare Pianciola
NORBERTO BOBBIO *La filosofia e il bisogno di senso*,
di Gaetano Pecora
GIOVANNI PAOLETTI *Pensare la rivoluzione*,
di Daniele Rocca

ARTE

- 35 **TERESA LEONOR VALE (CURA DI)** *La Cappella*
di San Giovanni Battista nella chiesa di San Rocco
a Lisbona, di Liliana Barroero
PIERLUIGI PANZA *Museo Piranesi*,
di Manlio Brusatin
STEVEN NADLER *Gli ebrei di Rembrandt*,
di Chiara Gauna

FUMETTI

- 36 Érik Lambé e Philippe de Pierpont
Paesaggio dopo la battaglia, di Eric Balzaretto
LOO HUI PHANG E FREDERIK PEETERS
L'odore dei ragazzi affamati, di Matteo Pollone

TEATRO

- 37 **MIRELLA SCHINO** *Letà dei maestri*, di Paola Bigatto
ROBERT LEWIS *Metodo o follia* e **STELLA ADLER**
L'arte della recitazione, di Franco Ruffini

STORIA

- 38 **STEFANO DE LUCA** *Alfieri politico*, di Angelo Fabrizi
EULÀLIA VEGA *Pioniera e rivoluzionaria*,
di Giorgio Sacchetti
ELISA GUIDA *La strada di casa*,
di Amedeo Osti Guerrazzi
- 39 **DANIELE PIPITONE** *Alla ricerca della libertà*,
di Maurizio Griffo
SALVATORE TROPEA *Uomini e ombre*, di Sergio Soave

ARCHITETTURA

- 40 **ALESSANDRO ARMANDO E GIOVANNI DURBIANO**
Teoria del progetto architettonico, di Carlo Olmo
CARLO PISANO *Patchwork Metropolis*,
di Cristina Bianchetti

QUADERNI

- 41 *Camminar guardando, 45: Tessuto e ricchezza*
a Firenze nel Trecento, di Elisabetta Bazzani
- 42 *Effetto film: Il filo nascosto di Paul Thomas Anderson*,
di Hamilton Santità
- 43 *La traduzione: Le peculiarità del critico-traduttore:*
la preziosa osmosi tra due approcci al testo letterario,
di Isabella Mattazzi

SCHEDE

- 45 **GIALLI** di Ferdinando Rotondo e Franco Pezzini
46 **NARRATORI ITALIANI** di Jacopo Turini
e Jacopo Mecca
46 **POESIA** di Giorgio Luzzi e Chiara Dalmasso
47 **ECONOMIA E POLITICA** di Mario Montalcini,
Daniele Rocca e Maurizio Griffo

Le illustrazioni di questo numero sono di **Lido Contemori** che ringraziamo per la gentile concessione.

Lido Contemori pubblica i primi disegni sulla rivista satirica "Ca Balà" nel 1975. Negli anni ottanta inizia a collaborare con vari giornali e riviste: "Linus", "Guerin Sportivo", "Radiocorriere TV" e "Gazzetta dello sport".

Nel 1980 comincia a pubblicare sul *Satyricon*, inserto settimanale de La Repubblica. Dopo dieci anni di *Satyricon*, sempre su Repubblica, è la volta di *Mercurio*, inserto culturale e poi delle illustrazioni per "Il Venerdì" e per le pagine regionali del giornale.

Ha all'attivo una decina di anni di disegni per il quotidiano ligure "Il Secolo XIX". Negli anni novanta collabora con la trasmissione tv *Galagoal* di Tmc, con "Vivimilano" del "Corriere della Sera" e con l'edizione italiana di "Playboy". I suoi lavori appaiono anche su alcuni quotidiani del gruppo Espresso: "Il Tirreno", "Il Mattino" di Padova, "Il Piccolo", e sulla rivista letteraria "Il Caffè Illustrato".

Altre collaborazioni recenti: "Il Caffè", settimanale della svizzera italiana, "L'Informatore", mensile della Coop, "Il Male" diretto da Vauro Vincino, "Liberetà", mensile Spi Cgil, la Commissione Europea tramite la rivista online "Buduàr".

Ha illustrato libri per Feltrinelli, Guaraldi, Hoepli, Laterza, Donzelli e ha fatto mostre in giro per l'Europa, gli Usa, il Canada e il Giappone.

Ha vinto il Premio satira di Forte dei Marmi nel 1998 e Eurohumor nel 2003.

www.webalice.it/lidoconte



INCONTRI E SEMINARI PER DOCENTI

Dai laboratori di scrittura ai giochi matematici, dalle ghost stories alla poesia. **Prima Effe – Feltrinelli per la scuola**, in collaborazione con “**L’Indice dei Libri del Mese**”, propone nelle librerie di **Torino e Milano** un ciclo di incontri per docenti della **scuola primaria e secondaria di I e II grado**.

Pur estremamente diversi nei contenuti, tutti gli incontri sono stati strutturati con l’intenzione di fornire agli insegnanti lezioni ricche e godibili e al contempo utili spunti, strumenti e approfondimenti da impiegare in classe. Nel corso di ogni incontro verrà proposta anche una breve **bibliografia** sull’argomento trattato.

Tutti gli incontri sono a **ingresso libero**

PROGRAMMA

FARE UN E-BOOK IN CLASSE: ESPERIMENTI DI MICROEDITORIA

A cura di **Vito Ferro** e **Chiara Bongiovanni**

Ai tempi del successo delle scuole di scrittura è forse giusto cominciare dalla scrittura a scuola ricordando che è più facile avvicinarsi ai libri se li si conosce dall’interno e si sa come sono fatti. Come organizzare laboratori di narrativa in classe per giungere al risultato di un volume collettivo.

Torino, Martedì 20 febbraio ore 17.00 - la Feltrinelli, piazza CLN 251

LE LENTI, LO SPECCHIO E I VETRI DELLA FINESTRA. IL FANTASTICO COME LINGUAGGIO-LABORATORIO E MACCHINA PER PENSARE

A cura di **Franco Pezzini**

Nella migliore riflessione sui generi è ormai superata la lettura del Fantastico come linguaggio di evasione. Al di là di aspetti ludici o del piacere di condividere qualcosa di bello il Fantastico si rivela invece da sempre un linguaggio fertile per la messa a fuoco di realtà non di immediata evidenza, nonché uno strumento di formazione e di critica prezioso.

Torino, Martedì 6 marzo ore 17.00 - la Feltrinelli piazza CLN 251

LA POESIA DA SEI A DICHIOTTO: PERCORSI DI LETTURE PER I VARI CICLI SCOLASTICI

A cura di **Vincenzo Viola**

Leggere la poesia in classe significa impostare e sviluppare un metodo didattico fondato sulla capacità di fare domande: al testo, innanzitutto, ma anche a se stessi e agli altri. Se esplorata, la parola rivela l’ampiezza delle sue potenzialità e, come dice un poeta, “la poesia / semina occhi nella pagina / semina parole negli occhi. / Gli occhi parlano, / le parole guardano, / gli sguardi pensano.”

Milano, Mercoledì 14 marzo ore 17.00 - la Feltrinelli, via Manzoni 12

MATEMATICA COME NARRAZIONE

A cura di **Gabriele Lolli**

I simboli matematici sono oggetti davvero strani, inerti, sempre uguali a se stessi; le regole con cui sono concatenati, le formule che li legano e le loro pseudo-affermazioni a volte sembrano prive di senso, eppure hanno il potere di descrivere il mondo, di edificare città o di portarci sulla luna. Ed è stupefacente pensare che il semplice passaggio di elettroni nei circuiti delle macchine calcolatrici riesca ad esprimere una logica (binaria). La matematica non si può capire se non le si dà vita e presentarla come un repertorio di storie fantastiche e di giochi può essere un’attività estremamente educativa oltre che assai divertente.

Mercoledì 21 marzo ore 17.00 - la Feltrinelli, via Manzoni 12 Milano

IL GRAN TEATRO DELLA SCUOLA

A cura di **Carlo Roncaglia**

Le tecniche teatrali possono diventare strumenti preziosi per una comunicazione efficace: la gestione del pubblico e dello spazio, l’uso della parola e della voce, il controllo del gesto, l’organizzazione di una lezione attraverso un percorso di consapevolezza dei mezzi espressivi. Una lezione in classe non è poi tanto diversa da una rappresentazione teatrale.

Torino, Martedì 27 marzo ore 17.00 - la Feltrinelli piazza CLN 251

DA PETER PAN A WU MING 4: ROMANZI PER RAGAZZI, RAGAZZI NEL ROMANZO

A cura di **Paola Carmagnani**

“Tutti i bambini crescono, tranne uno.” Quell’unico bambino che ha scelto di non crescere mai è ovviamente Peter Pan, ma nel celebre incipit del romanzo di Barrie c’è anche l’orizzonte di tutti i bambini che, prima o poi, inevitabilmente crescono. Come si racconta quel cruciale momento di passaggio? Dall’“età d’oro” della letteratura per ragazzi inglese a cui appartiene il capolavoro di Barrie fino ai giorni nostri, l’infanzia e i suoi riti di passaggio hanno assunto un’importanza fondamentale nella nostra maniera di raccontare il mondo.

Torino, Martedì 3 aprile ore 17.00 - la Feltrinelli piazza CLN 251

OLTRE IT: PERCORSI E LETTURE TRA SPETTRI E FANTASTICO

A cura di **Massimo Scotti**

Nella letteratura fantastica esiste una lunga tradizione di ghost stories e racconti di fantasmi. Molti fra i più grandi autori di tutto il mondo hanno scritto storie del genere, da Dickens a Théophile Gautier, da Henry James a Lovecraft, da Kipling a Edith Wharton. Nel nostro incontro si illustreranno i migliori esempi di “narrazioni del terrore”.

Milano, Mercoledì 4 aprile ore 17.00 - la Feltrinelli, via Manzoni 12

DIRE, FARE, IMPARARE. ESEMPI CONCRETI DI DIDATTICA INCLUSIVA

A cura di **Diego Barberis**

Non si può non imparare dall’esperienza, c’è sempre qualcosa di noi che impara. Quello che i professionisti dell’educazione possono fare è sperimentare e mettere a punto pratiche efficaci nel consentire buoni apprendimenti. L’essenziale è provare a maneggiare l’esperienza come un’opera incompleta che può essere migliorata dalla nostra curiosità.

Torino, Martedì 8 maggio ore 17.00 - la Feltrinelli piazza CLN 251

Segnali



Le brave ragazze di León

Pubblichiamo l'incipit di un romanzo inedito che Mimmo avrebbe voluto intitolare *Le brave ragazze di León*. Lo sfondo è la guerra delle Malvinas, la prima guerra "mediatica", raccontata senza esser vista. Protagonisti: un giornalista straniero, una misteriosa ragazza di Buenos Aires, i desaparecidos, il tango. Ma si tratta soprattutto di un racconto sull'ambiguità tra reale e irreale. Le "brave ragazze" del titolo rappresentano il simbolo dello sfascio dell'Argentina sconfitta.

Le ombre erano già lunghe. Quando uscì sulla spianata dell'albergo, il profilo della città gli apparve acceso dal riflesso del sole che tramontava rosso di fuoco nei vetri alti dei grattacieli. Soltanto lungo la linea d'acqua del Rio de la Plata che laggiù tagliava l'orizzonte, nello sfondo del cielo spazzato dal vento, la foschia che saliva dal fiume sfumava i contorni, e ammorbidiva la durezza del panorama.

Non aveva mai visto Buenos Aires in una luce tanto violenta. Per la prima volta, forse, sentì la stanchezza di quei tre mesi consumati ogni giorno nella frustrazione di tentare di raccontare la cronaca d'un conflitto troppo lontano. Con gli inglesi della signora Thatcher, l'Argentina stava combattendo una guerra invisibile, certamente vera e però, alla fine, anche virtuale, perché poteva essere soltanto immaginata, recuperata a fatica tra le righe dei bollettini ufficiali e nelle rare indiscrezioni raccolte tra i giudizi che, con qualche azzardo, e a mezza voce, venivano espressi nei salotti portenos dove i reporter stranieri si trovavano invitati come ospiti preziosi.

All'appuntamento con Juan mancava ormai poco, una decina di minuti. Ma volle avviarsi a piedi, sfuggendo le occhiate dei taxisti che, schierati ad arco sul piazzale, aspettavano pazienti e vogliosi un cenno dei clienti che uscivano dall'hotel. A lui piaceva camminare. Nessuno disturbava la sua solitudine, che lui amava moltissimo, una sorta di bozzolo che lo proteggeva e lo rassicurava in quel vagare consapevole; e le voci e le figure che sfioravano i suoi passi, anonime, evanescenti, sfuggenti, arricchivano questa solitudine con frammenti di parole e di frasi che erano storie senza inizio e senza fine. Lui le coglieva appena, talvolta lasciandosi trascinare in universi di fantasie immaginate sull'eco di qualche parola, ma più spesso segnato a stento da un suono o da un profilo che gli consegnavano un fotogramma sfocato, perduto subito nel nulla.

Queste tessere d'un mosaico comunque incompiuto gli davano la sensazione, piacevole, di un dominio sugli altri. Era una sensazione di potere, d'un controllo in cui aveva la facoltà di scegliere e decidere quali destini immaginare, quali assegnare, e a chi e perché, tra le tante figure anonime che gli passavano accanto; e questa sensazione la consolidava poi con la forza che gli veniva dal suo passo lungo, che filtrava veloce tra la folla. Lui era molto alto, e camminava rapido, orgoglioso di questa diversità che gli stava addosso come una seconda pelle. Lui era quella diversità.

Quando bisogna andare si va

Se non fosse stato pugnalato alle spalle da un male, sfidato con la testardaggine degli uomini dalla schiena dritta, Mimmo Cándito avrebbe potuto sommessamente ricordare, in questi giorni di primavera, che alla "recessione democratica" della società liquida animata da piccoli, medi e grandi fratellastri aveva dedicato preoccupata attenzione molto prima che il disinvolto uso a scopi politici di Facebook e affini assumesse la dimensione di scandalo planetario. Non che fosse contrario alle nuove tecnologie e ai suoi sofisticati gingilli che aveva-

I libri del nostro direttore

Lui era quella diversità

no amplificato platee e reso meno complesso il suo lavoro di corrispondente di guerra non più costretto a scarpinare alla ricerca di un telefono che funzionasse. Tutt'altro. Ma lo preoccupava la pandemia da riflessioni zeroopuntzero dell'informazione a tastiera veloce tanto poco attenta alla correttezza e al rigore da oscurare sempre più spesso il tratto specifico della stampa: l'approfondimento. Nell'estetica dell'apparenza, ammiccante quanto vuota e così in voga al tempo dei social network, Mimmo Cándito intravedeva uno degli elementi più dirompenti della progressiva crisi del giornalismo. E non soltanto di quello opaco, ossequioso o in pantofole attento a non uscire dalla pacifica corrente del fiume. "Nel nostro mondo interconnesso - scriveva - mancano strumenti critici di osservazione; la notizia non ha più tempo per diventare informazione".

L'ultima edizione del libro da lui curato e



- anno dopo anno - aggiornato, *I reporter di guerra*, voluminoso dossier sui cronisti in trincea edito da Baldini&Castoldi, porta in copertina a lato del titolo una sua amara annotazione a mano che, simile alla correzione di un docente deluso, ha la forza di una lunga e sofferta prefazione. C'è scritto: "C'erano" e sembra l'epitaffio per un mondo che si avvia al dissolvimento da quando, con i conflitti-spettacolo e la morte venduta con i colori di un videogioco, si è affermato il travestimento della verità per la quale pure molti cronisti si sono dati da fare già dai tempi di William Russel, il quale spiegò ad attoniti lettori del "Times" che la guerra di Crimea era tragedia e non l'eroica epopea servita con il the dalla politica. Rimpianto e analisi più che giustificati, a fronte della risacca della pigritia che spinge a esaminare gli eventi con ricerche informatiche di laboratorio "quando invece la guerra ha ancora bisogno degli occhi, delle orecchie e della capacità di lettura del reporter". Nonché di chiavi interpretative e di strumenti conoscitivi.

Mimmo Cándito, più attento a schivare il conformismo che le pallottole, li possedeva tutti. Non glieli ha regalati nessuno mentre si muoveva tra le macerie del mondo e tra ogni forma di oscuramento dell'informazione minacciata dalla lettura preconfezionata dei conflitti offerta da comandi militari e governi. Ha diffidato quando c'era da diffidare, si è opposto quando la sua verità dal campo era più forte di quella percepita dalle gerarchie redazionali, non ha nascosto, nel suo libro, glorie e miserie del giornalismo di frontiera che l'ha avuto, senza autocompiacimento, tra i grandi narratori in Afghanistan come in America latina, in Medio Oriente o tra le dune delle guerre del Golfo.

"Quando bisogna andare si va" mi disse nella Libia impazzita del dopo Gheddafi imbarcandosi su una nave per Misurata che appena al largo rischiava cannonate. Provare a fermare lui, il pensionato fattosi *freelance*, sarebbe stato inutile. La voglia di conoscenza può non conoscere barriere quale che sia il livello di solitudine, incomprendimenti e paure che l'invitato di guerra è chiamato ad affrontare.

Vittorio dell'Uva

La sua linea d'ombra

C'è un riferimento ricorrente nell'ultimo libro autobiografico che Mimmo Cándito ha pubblicato nel 2016 (*55 vasche. Le guerre, il cancro e quella forza dentro*, pp. 227, € 17,50, Rizzoli). Ed è ad un romanzo che lo ha segnato sin da adolescente: *La linea d'ombra* di Joseph Conrad. In diversi momenti del suo appassionato racconto, riemerge l'evocazione di questo classico che, nelle parole di Mimmo, diventa una sorta di presagio e poi di manuale di sopravvivenza. La linea d'ombra letteraria si situa all'ottantesimo grado di longitudine e al ventottesimo di latitudine: in quel punto immaginario, possiamo pensare che si sia trovato anche Mimmo, come il giovane capitano in difficoltà sulla sua nave ferma in totale bonaccia. Un momento di sospensione tra la vita e la morte, tra la necessità di procedere e la tentazione di mollare. Un sentimento che ogni reporter di guerra ha conosciuto a fondo, soprattutto quando l'emotività viene a galla. Quella stessa sensazione Mimmo l'ha poi provata nel 1991, quando nell'ospedale di Mount Sinai gli hanno diagnosticato il tumore, quella brutta parola che nella sua famiglia nessuno osava pronunciare. "Ancora una volta - scrive - la linea d'ombra delle antiche letture contraddicte marchiava la mia vita". Lui, un uomo che per chi lo ha conosciuto, stava affettuosamente a metà tra Hemingway e Nembo Kid, si trova a dovere affrontare la malattia. Il libro è la cronaca dell'evoluzione e di una prima remissione del cancro, accompagnata da ricordi, da nostalgie, da un'infinità di uomini e donne che hanno popolato la sua vita e da qualche rimpianto. I passi senz'altro più forti sono quelli in cui Mimmo si mette a nudo, davanti allo specchio, dove si riflette il suo corpo, un tempo atletico e dalle fasce muscolari naturalmente allungate, consumato dalla malattia che lo ha deperito al punto di perdere dodici chili. Per una persona abituata a contare sempre sulla propria energia, anche fisica, lo scacco deve essere stato grande. E Mimmo lo sa denunciare con un'ostinazione pari al suo coraggio di reporter. Le 55 vasche del titolo corrispondono quasi a un chilometro e mezzo: l'allenamento quotidiano di Mimmo durante le spossanti sedute di chemio e radioterapia. Un obiettivo da raggiungere a ogni costo, per rispondere al male con la sua abitudine alla fatica, per misurare il suo corpo a una forma di agonismo vitale. Ma in Mimmo non troviamo alcuna traccia del motivazionismo all'americana. Anzi. La sua consapevolezza sta proprio nell'intravedere sempre, come monito e come percezione del dolore esteso ad un'umanità più grande, la sottile linea d'ombra dei suoi ricordi letterari: "Le 55 vasche di una mattina difficile sono l'atto imperioso della volontà contro lo spessore cieco della realtà. Ma poi l'illusione d'una qualche onnipotenza si acquatta mal nascosta nel fondo dell'animo". Chi ha avuto il piacere di conoscere Mimmo Cándito troverà in questo libro la sua scrittura colloquiale, fluida, colorita, tanto che gli parrà di sentirlo parlare ad alta voce. Per chi invece non lo ha incontrato, questa è una straordinaria opportunità per avvicinarlo non solo come giornalista.

Camilla Valletti

mc, Vittorio dell'Uva
e Camilla Valletti
I libri del nostro direttore

Giorgio Mariani
*Ackerman e la narrativa
di guerra americana*

Matteo Fontanone
*L'editoria e la narrativa
americana contemporanea*

Gianluca Argentin
Scuola: troppe riforme e nessuna verifica

Elena Granaglia
I difensori del reddito di base

Mario Vadicchino
Gli scienziati e la guerra

Alessandro Del Puppo
Oltre la storia dell'arte?

Giorgio Patrizi
La lezione di Manganelli

Luca Fiorentini
Giulio Mozzi e Fiction 2.0

Carlo Lauro
Julien Gracq in una nuova traduzione

Martino Gozzi
Passione e complessità in Vargas Llosa

Mario Marchetti
Intervista a Michela Murgia



Ackerman e la narrativa di guerra americana

Gli ultimi ciuffi d'orzo

di Giorgio Mariani

Elliot Ackerman (*Il buio al crocevia*, ed. orig. 2016 traduzione dall'inglese di Katia Bagnoli, pp. 296, € 18.60, Longanesi, Milano 2017) appartiene a quell'ormai folto gruppo di scrittori statunitensi che, nel corso degli ultimi quindici anni, ha cercato di tradurre in letteratura le guerre americane del nuovo millennio. Anche se è presto per parlare di un canone vero e proprio, alcuni testi già si configurano come classici del genere. Basti pensare ai racconti di Phil Klay raccolti in *Redeployment* (*Fine missione*, Einaudi 2015), al romanzo di Kevin Powers *Yellow Birds* (Einaudi 2013), oppure a *La mia vita è un paese straniero* (NN, 2016), lo straniante e lirico *memoir* del poeta Brian Turner. Anche se non tutti quelli (e quelle: autrici importanti come Katey Schultz e Helen Benedict non hanno ancora trovato un editore italiano) che hanno scritto di queste guerre le hanno vissute in prima persona, molti sono reduci e tendono non solo a partire dalle proprie vicende autobiografiche, ma a concentrarsi sulla prospettiva americana, anche quando l'intento è palesemente quello di offrire uno sguardo critico sulla guerra.

Se questa scelta è per molti versi comprensibile, ha anche il non trascurabile difetto di offrirci una visuale molto parziale degli eventi. Non è solo il "nemico" a divenire pressoché invisibile; più in generale, in molta narrativa contemporanea, i locali appaiono come mute figure di sottofondo prive di una loro interiorità, di un loro spessore. Molti di questi testi finiscono così con l'offrire un punto di vista essenzialmente "turistico" e spesso esotizzante su luoghi e persone. È come se i narratori scegliessero quello che deve apparire loro come un male minore (uno sguardo che Edward Said avrebbe certamente definito "orientalista") rispetto alla possibilità di essere accusati di *cultural appropriation* attribuendo a personaggi di una cultura altra idee, sentimenti e preoccupazioni a questa (forse) estranea.

Elliot Ackerman, almeno su questo piano, si distingue nettamente dai suoi colleghi. I protagonisti del suo primo romanzo *Green on Blue* (*Prima che torni la pioggia*, Longanesi 2016) sono tutti afgani, così come in questa sua seconda prova narrativa, *il Buio al crocevia* (*Dark at the crossing*), con traduzione eccellente di Katia Bagnoli) le figure di primo piano sono tutte siriane, ad eccezione del protagonista, Haris Abadi, un iracheno che ha ottenuto la cittadinanza americana per il lavoro svolto anni prima come interprete per l'esercito Usa. Più che "politiche" o ideologiche, le motivazioni alla base delle scelte di Ackerman paiono squisitamente letterarie. Quello che lo interessa come scrittore è lo stesso mondo del quale scrive come studioso e giornalista (Ackerman, dopo aver combattuto sia in Afghanistan sia in Iraq, vive da anni a Istanbul, dove copre soprattutto il conflitto siriano). E in questo mondo, perlomeno per come lo ricostruisce lo scrittore, gli americani spesso non sono figure di rilievo o, come nel caso del Marty di *Buio al crocevia* – il direttore di un centro studi lautamente finanziato – impegnati in progetti ridicoli come quello di diffondere l'hockey su ghiaccio in Turchia (qui Ackerman riecheggia un racconto di Klay in cui s'immagina che,

insegnando ai giovani iracheni a giocare a baseball, si vinceranno "i loro cuori e le loro menti").

Narrato in terza persona dal punto di vista di Haris, che dopo aver assicurato un futuro in America alla sorella Samia vuole passare il confine turco-siriano presso la cittadina di Antep per unirsi all'esercito di liberazione in lotta col regime di Bashar al-Assad, spinto da un senso di colpa sia come iracheno sia come neo-americano, il romanzo ruota attorno ai forti legami che, in pochi giorni, il protagonista costruisce con Amir e Daphne, una coppia di rifugiati siriani. I due nel conflitto hanno perso tutto, a cominciare

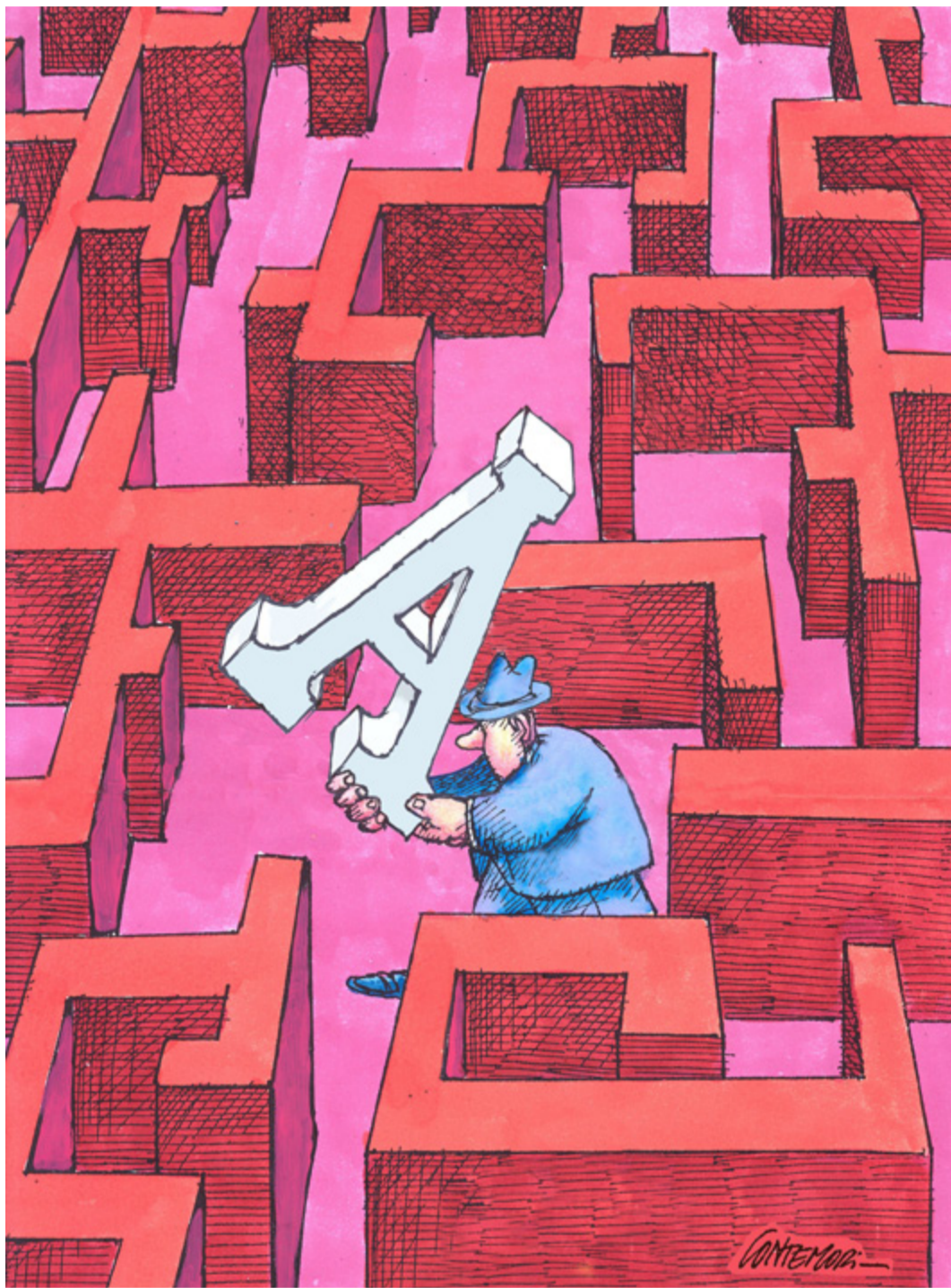
in un altro romanzo sulla crisi siriana – *La ragazza in verde* (Neri Pozza 2017) di Derek B. Miller – anche qui una bambina che sappiamo essere quasi certamente morta diviene simbolo di un'innocenza e una speranza più volte violate e ormai irrecuperabili. Come Amir, lo stesso Haris capisce ben presto che la rivoluzione contro Bashar è fallita e se si vuole combattere il regime bisogna farlo con Daesh, un'eventualità cui Haris si rassegna perché ormai non riesce più a concepire un mondo che non sia di guerra, convinto com'è che le colpe della sua vita passata possano essere riscattate solo col sangue.

Costruito in modo lineare – la narrazione parte dal presente per poi offrirci in una serie di annessi il passato di Haris – *Buio al crocevia* disegna in modo efficace un mondo di inganni infiniti, disperazione e violenza grazie a un linguaggio scarno e preciso. Il modello è chiaramente il primo Hemingway, e la vicenda di amore e guerra narrata da Ackerman, pur se distante da quella di *Addio alle armi*, condivide con quest'ultimo testo alcune tonalità, atmosfere e situazioni (la paura del buio di Daphne che ricorda quella della pioggia di Catherine nel romanzo di Hemingway; le diatribe tra idealisti e disillusi; i segni premonitori che lasciano intuire la fine tragica del racconto). Se Ackerman è certamente vicino a Hemingway nella predilezione per una lingua disadorna, occasionalmente punteggiata da metafore che per stranezza ricordano Stephen Crane (durante un bombardamento "alcuni rifugiati si sdraiarono sulla nuda terra come se avessero scelto di fare un sonnellino"), mentre Hemingway procede per sottrazione, nella convinzione che "meno è di più", Ackerman, con le sue scelte lessicali, pare voler riflettere l'esaurirsi della speranza, l'impossibilità a tradurre il mondo osservato in qualcosa di più della sua essenziale e nuda fisicità. Come nel suo primo romanzo, lo scrittore indugia sull'oscurità in cui tutto si confonde, sulle tinte noir (tratteggiate in certi frangenti con un pizzico d'ironia, come nel caso del personaggio di Daphne, che coi suoi occhiali e il suo foulard è paragonata a una *femme fatale* del cinema hollywoodiano), sul senso d'impotenza e smarrimento.

Può sorprendere che, nel finale, Ackermann non rinunci a un'immagine tacciabile di sentimentalismo: quella dei ciuffi d'orzo che crescono dai semi un tempo stretti nella mano di un'ennesima vittima innocente. L'immagine ricorda il germoglio di noce di cocco che chiude *La sottile linea rossa* di Terrence Malick. La possiamo leggere come segno di una speranza cui Ackermann non si sente di rinunciare completamente. Oppure, meno ottimisticamente, come nulla più di un tributo a una vita e una bellezza del tutto indifferenti alla presenza umana.

giorgio.mariani@uniroma1.it

G. Mariani insegna letteratura americana all'Università La Sapienza di Roma



dalla figlioletta, e Amir, anch'egli dilaniato dal senso di colpa per aver creduto nella rivoluzione e aver coinvolto la famiglia nel conflitto, ora si guadagna da vivere lavorando per il *Syria Analysis Group* di Marty. Ma non meno significativo è il legame che Haris stringe con Jamil, uno delle migliaia di ragazzini sradicati e abbandonati che battono le strade della città in cerca di cibo e denaro, dormendo in campi di fortuna sotto baracche o tendoni improvvisati.

Dopo un fallito tentativo iniziale di entrare clandestinamente in Siria aiutato da altri due rifugiati, Athid e Saied (il primo dei quali si scoprirà essere un affiliato a Daesh), Haris trova in Daphne un sostegno inaspettato alla sua volontà di varcare il confine. La donna, che non ha mai accettato la morte della propria bimba, pare convinta che possa essere sopravvissuta ai bombardamenti che hanno distrutto il quartiere dove vivevano, e vuole dunque tornare ad Aleppo. Come

La letteratura americana contemporanea in Italia: offerte editoriali, scelte, mode

Uno spazio sospeso di piccole vite dismesse

di Matteo Fontanone



La recente uscita di *Scrittori dal futuro*, primo numero della rivista "Freeman's" tradotto dall'editore Black Coffee e quarto pubblicato negli Stati Uniti, è una buona occasione per riflettere sul mercato editoriale della narrativa americana in Italia. Negli ultimi anni, accanto ai nuovi titoli di autori già ampiamente riconosciuti, hanno avuto grande fortuna alcune operazioni di recupero dall'esito inaspettato: basti pensare alla *Trilogia* di Kent Haruf per NN e a *Stoner* di John Williams per Fazi, entrambi pubblicati *post mortem* e ripresi da un oblio all'apparenza irreversibile. Pur con meno clamore, si inseriscono nella stessa direzione *American Dust* di Richard Brautigan e *Nelle terre di nessuno* di Chris Offutt, riproposti da Luca Briascio di minimum fax e usciti per la prima volta rispettivamente nel 1982 e nel 1992, senza contare la seconda trilogia di NN, quella di *Grouse County* a opera di Tom Drury (cfr "L'Indice" 2017, n. 12). Nonostante le debite differenze di spazio, tempo e punto di vista, la matrice comune di queste scritture – a cui si può aggiungere senza frizioni l'opera di Carson McCullers, ripubblicata da Einaudi "Stile Libero" a partire dal 2008 – sta nella semplicità dello stile e della costruzione di frase, nella prospettiva storica che è assente e se c'è fa soltanto capolino, in un'idea di America riparata, lontana dalle accelerazioni delle coste, uno spazio sospeso dove hanno ancora diritto di residenza le piccole vite prive di acuti.

Secondo Martina Testa di Sur, questa tendenza a ripescare titoli dal passato, spesso anche di autori già tradotti, non è cosa nuova: "Nella narrativa straniera i recuperi ci sono sempre stati, anche di nomi che adesso ci sembrano sacri. Ricordo, sul finire degli novanta, la riscoperta di Raymond Carver ad opera di minimum fax o quella di John Fante con Marcos y Marcos e Fazi. È una strategia che adottano spesso le case editrici indipendenti che non possono permettersi di competere con gli editori più grossi nelle aste sulle novità. Il successo di tanti libri dimenticati nasce per il buon lavoro delle agenzie che quei libri non si stancano di proporli o perché l'editor fa scouting in proprio e ritrova qualcosa che pensa possa funzionare".

Sulla fortuna dell'immaginario da America profonda, Sara Reggiani – che con Black Coffee ha appena tradotto con Leonardo Taiuti *Lospite donore*, una collezione dei migliori racconti di Joy Williams, nome fondamentale della *short story* fino a oggi poco frequentato in Italia – mette in luce una sorta di slittamento geografico dell'interesse: "La fascinazione per il Midwest ormai si sta spegnendo. Mentre il pubblico italiano ha imparato a conoscere bene gli stati di Vonnegut, di Marilynne Robinson, persino delle vicende raccontate da Capote in *A sangue freddo*. Quello del Midwest è un paesaggio desolato: un silos, un'officina, i covoni. È un luogo minimale, chi ci vive e scrive ha nello sguardo quell'essenzialità e la proietta nell'osservazione di situazioni ordinarie. Ciò che non si spegne, invece, è la curiosità per il regionalismo americano, anche al di fuori del Midwest: Haruf è del Colorado, Offutt del Kentucky, sono porzioni d'America con meno rumore, meno gente, meno idee e stimoli. La dimensione che cerchiamo è mitica, piacciono di nuovo le storie dei cowboy immersi nella natura di un'America pre-industriale, figure ormai dismesse". Il riferimento implicito è a *Lonesome Dove*, 1985, un classico del genere western di Larry McMurtry riproposto da Einaudi lo scorso inverno.

Tante delle uscite di questi ultimi anni, sia per la forma romanzo che per il racconto breve, si appoggiano su temi che saltellano da un autore all'altro e che la narrativa europea tende a percepire come meno urgenti: dipendenza dall'alcol, matrimoni falliti, sottili dinamiche nei rapporti in famiglia. Se ultimamente al pubblico italiano piace sentir parlare di casa e di quotidianità della coppia, secondo Reggiani: "È perché siamo stanchi del trambusto della città. In tutto questo rumore e in questa moltitudine di immagini in cui siamo immersi, reagiamo cercando una dimensione più familiare, umana. In *Happy Hour* di Mary Miller è individuata una fascia di americano medio che conduce una vita piuttosto anonima: ogni racconto è come una fotografia di una quotidianità normalissima dove non succede niente, ma è anche uno scrigno. In



ogni vita descritta c'è un momento in cui cambia la qualità dell'aria, senti che è successo qualcosa, uno sprazzo d'azione sotterranea che è costante del racconto americano".

Francesco Guglieri, che lavora per la narrativa straniera Einaudi e in questa panoramica rappresenta giocoforza la grande editoria, lega il successo dei recuperi dal passato alla loro peculiare temperatura emotiva: "Si tratta di titoli 'caldi', per così dire, che rassicurano il lettore e trasmettono una certa idea di comfort. In un momento di crisi generalizzata, avere sul comodino un libro così dà fiducia. In un certo grado sono rassicuranti. Si fatica invece a importare le cose più nuove che si fanno in America, spesso legate a culture, minoranze, tradizioni lontane da quella Wasp, che è quella a cui i lettori italiani erano più abituati. Ragionando con John Freeman durante una tappa della sua tournée italiana, parlavamo della vecchia polemica secondo cui gli Stati Uniti non traducono molto: la narrativa straniera ricopre solo tra il 4 il 5 per cento del loro mercato. È vero, ma sarebbe assurdo accusarli di insularità o provincialismo: in un certo senso la narrativa dal mondo loro ce l'hanno 'dall'interno', a causa di un'intrinseca complessità sociale, ben più stratificata della nostra. Teju Cole, per dire, è uno scrittore nigeriano che vive a Manhattan, è come se la sua fosse letteratura nigeriana scritta in America, dove l'ibridazione tra i luoghi avviene a valle e non a monte attraverso la mediazione della traduzione. E così per gli scrittori di origine ispanica, o asiatica. Il Pulitzer per la narrativa 2016 l'ha vinto Viet Thanh Nguyen, un vietnamita naturalizzato".

Nel fare la tara alla narrativa straniera di oggi, secondo Guglieri vanno considerati innanzitutto il potenziale economico degli editori italiani e la ricettività dei lettori di fronte alle loro proposte: "Numeri e dati alla mano, far arrivare ai lettori la narrativa letteraria in traduzione è sempre più difficile. Dalla doppia crisi del 2008, economica ed editoriale, il mercato è cambiato profondamente. Per quanto adesso si stia pian piano uscendo dal periodo più buio i titoli letterari in traduzione continuano a fare fatica: se guardiamo le classifiche, prima di incrociarne uno bisogna scendere non di poco. Pubblicare libri in traduzione, poi, ha un costo diverso rispetto al pubblicare libri di autori italiani, tra diritti, traduzione e così via. Tutto questo crea una forbice notevole: da una parte i best-seller dai grandi numeri commerciali, dall'altra la narrativa letteraria. In questo secondo ambito le collane dei 'grossi' e quelle dei 'piccoli' giocano più o meno sullo stesso terreno". Al discorso sul pubblico si allaccia anche quello, sempre, sul rapporto che intercorre tra l'editoria italiana e il racconto breve, forma che in molti ritengono ancora di nicchia e per questo – accusano – poco considerata in sede di traduzione. Guglieri non è d'ac-

cordo: "Einaudi negli ultimi tre anni ne ha pubblicati in grande quantità. Penso a Chris Adrian, Phil Klay, Alice Munro, Donald Antrim, Elizabeth Strout, Chimamanda Adichie, Tobias Wolff, Aleksandar Hemon, e sono solo alcuni".

La risposta non entusiasmante del mercato italiano alle scritture considerate troppo letterarie, tuttavia, va considerata come una manifestazione su larga scala: secondo Martina Testa, anche negli Stati Uniti "ci si è stancati dello stereotipo dello scrittore di Brooklyn, bianco e borghese. Franzen e Safran Foer in Italia continuano a vendere molto, ma in America quel tipo di scrittura colta da *middle class* è in fase calante. La tendenza, oggi, è di proporre voci femminili o di autori che arrivano da luoghi che non sono New York, dal sud, dal margine. C'è una spinta forte verso la diversità per cui salgono le quotazioni degli scrittori di origine non wasp, immigrati di seconda o terza generazione. Si sta abbandonando piuttosto velocemente il canone Roth, DeLillo e Wallace che negli anni zero la faceva da padrone. Lo *Zeitgeist*, insomma, va in questa direzione, scrittori neri e posti rurali: il successo su scala globale della *Ferrovie sotterranee* di Colson Whitehead non è un caso. Dall'elezione di Trump, poi, è molto fiorente il mercato della non-fiction, il racconto di sé o il *personal essay*, specie se si è donne. Un romanzo storico ambientato nei cantieri navali degli anni quaranta atipico: le giovani scrittrici sono più orientate a parlare del loro vissuto, delle loro esperienze personali".

E di questa nuova ondata quanto e cosa arriva in Italia? Guglieri: "I lettori italiani non mi sembrano così attratti da narrazioni troppo lontane da loro, preferiscono indugiare sulla cultura standard dell'America che già conoscono". Per Testa, invece, il problema è uscire dalla nicchia: "In questo senso la casa editrice 66thand2nd sta già facendo un ottimo lavoro d'importazione nel campo della letteratura afroamericana, così come è importante che Elaine Castillo, autrice di origini filippine presente tra l'altro nel numero di 'Freeman's' abbia trovato un editore italiano. Mi sembra che Black Coffee abbia incentrato il suo progetto editoriale sulla pubblicazione delle nuove scritture femminili, e poi c'è la collana 'Rive Gauche' di Clichy, che ha portato in Italia *Figlie di Brooklyn* di Jacqueline Woodson e il memoir di Nadja Spiegelman".

Se l'obiettivo era quello di misurare l'intercapedine tra quanto prodotto in America e quanto importato in Italia, la situazione è piuttosto chiara. La sorprendente sostenibilità del sistema editoriale americano va però contestualizzata entro certi parametri, dice Guglieri: "Il vantaggio è innanzitutto territoriale e demografico: anche in America gli autori letterari come Ben Lerner vendono infinitamente meno del thrillerista di turno, ma il loro è un mercato così ampio che quei pochi che leggono narrativa letteraria sono sufficienti per permettere agli autori di vivere di scrittura e all'industria di continuare a investire sui loro libri". In secondo luogo c'è poi "la convivenza tra la grande editoria e il sistema delle Mfa, le facoltà di scrittura: da un lato le logiche del commercio, dall'altro le aree protette che incoraggiano un certo tipo di libri. Il dialogo che si crea tra i due poli garantisce alla narrativa americana la sua ricchezza". Terzo e ultimo punto, l'efficacia delle riviste come mezzo di diffusione: "Non solo le istituzioni letterarie come la 'Paris Review' o 'Granta', ma anche magazine mainstream come 'Esquire', un tempo persino 'Playboy'. Pensa al 'New Yorker': è uno dei settimanali di attualità e inchieste più importanti del mondo, ma è anche una rivista letteraria con uno spazio fondamentale dato alla letteratura scritta e recensita". La morale, insomma, è che "l'America abbiamo l'impressione di conoscerla fin troppo bene, la realtà però è un'altra. In Italia viene tradotto molto poco e difficilmente riusciamo a cogliere la complessità di un panorama letterario così vasto: possiamo provare a raccontarlo, ma senza mai posare le lenti che ci aiutino a metterlo a fuoco nella sua diversità".

matteo.fontanone@gmail.com

M. Fontanone è laureando in letteratura italiana e consulente editoriale



Irresistibilmente attratti da nuove riforme, refrattari alla verifica di quelle attuate

Accecati dai ghiotti fatti di cronaca

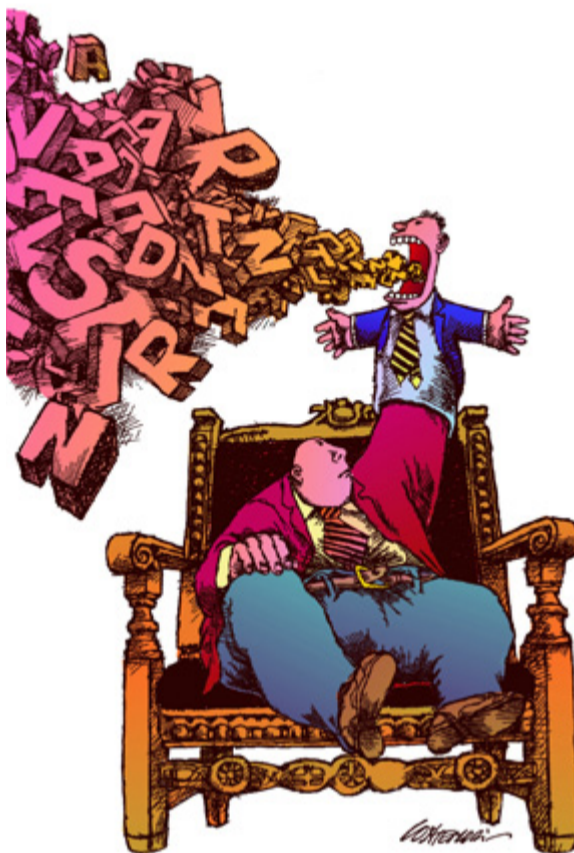
di Gianluca Argentin

Gli ultimi decenni della scuola italiana sono stati attraversati dal tema della "riforma": riforme realizzate a metà ma declamate a gran voce, riforme realizzate "ma non chiamiamola riforma che non ne possiamo più", riforme invocate, riforme realizzate me negate in nome di piccoli aggiustamenti da realizzare "con il cacciavite". Questo costante rimando al concetto di riforma mette in luce tre aspetti importanti sul discorso pubblico relativo alla scuola italiana: (a) una diffusa insoddisfazione per lo stato del nostro sistema di istruzione; (b) la percezione, forte nella stessa classe politica, che serve fare qualcosa perché (c) l'istruzione resta un nodo importante per il benessere futuro del paese.

In effetti, gli studi che collegano prospettive di crescita di un sistema economico, qualità della democrazia e istruzione delle nazioni non mancano, come abbondante è l'evidenza sul fatto che il sistema scolastico italiano presenta risultati poco desiderabili in termini di competenze degli studenti, soprattutto in alcune aree del paese. Anche senza scomodare indagini nazionali e internazionali su larga scala, si può facilmente capire che qualcosa non va nella scuola italiana. In primo luogo, una quota rilevante degli insegnanti non è di ruolo e ciò comporta, assieme alla mobilità dei docenti tra scuole, un loro continuo cambio nelle classi. In secondo luogo, gli insegnanti lamentano da decenni ormai uno stato di mancato riconoscimento sociale, di sovraccarico lavorativo e di difficoltà nel fare fronte al loro ruolo. In terzo luogo, e qui subentra una nota dolente, i mezzi di comunicazione sono perennemente a caccia di episodi emblematici della scuola che non funziona e, ogni volta che trovano un caso di cronaca eclatante, anziché contestualizzarlo e circoscriverlo danno luogo a ondate di articoli e servizi che ne fanno il nuovo grande problema. Abbiamo avuto in passato centinaia di articoli sul bullismo, poi sugli insegnanti che non sapevano imporre la disciplina, sulla carta igienica portata dai genitori, quindi sulle classi piene di studenti immigrati, poi sulle migrazioni degli insegnanti causate dalla renziana riforma della "buona scuola", fino, in tempi più recenti, alla distanza minima dal cancello della scuola oltre la quale il minore torna ad essere in carico alla famiglia oppure sui genitori violenti verso gli insegnanti.

Enfatizzando il caso di cronaca quotidiano, i giornalisti italiani fanno un pessimo servizio al sistema di istruzione, presentando la scuola come un mondo in balia di costanti problemi e ai limiti dell'ingovernabilità e gli insegnanti un giorno come irresponsabili lazzaroni e quello dopo come martiri votati alla missione impossibile di educare in questo paese. Pochissimi giornalisti soppesano la "notiziabilità" del ghiotto caso di cronaca da titolone con un dato di fondo tanto ordinario quanto capace di spiegare perché nella scuola italiana (e non solo) accada di tutto: entrano nelle scuole italiane più di un milione di lavoratori ogni giorno e svariati milioni di studenti, che hanno alle spalle un numero maggiore di genitori e altri adulti che con l'istituzione scolastica si interfacciano. Quotidianamente ha luogo un rituale collettivo di dimensioni difficilmente immaginabili, scadenzato in modo piuttosto stringente da spazi, tempi e modi in cui deve realizzarsi. In nessun contesto spazio-temporale tutto potrebbe filare perfettamente liscio ogni giorno: è normale che tanta varietà umana generi episodi disfunzionali, anche estremi. Raccontare quegli eventi di cronaca come sintomatici dei tempi che corrono, anziché inquadrarli per le eccezioni che effettivamente sono, è emblematico non dei problemi della scuola, ma dei problemi della professionalità del giornalismo in questo paese. Si finisce così per portare il dibattito pubblico sulla scuola lontano dalle domande che, come cittadini, dovremmo porci e porre a chi disegna processi di riforma dell'istruzione. Si accresce cioè il chiacchiericcio rumoroso sull'inutilità delle riforme e si lascia spazio a quanti demagogicamente sostengono di avere la salvifica soluzione di turno. Molto più utile sarebbe raccontare i casi di cronaca per quel che sono e scrivere di scuola con l'attenzione che si riserva alle questioni delicate e complesse, perché parlare di milioni di persone e di un nodo cruciale per il futuro un tale livello di attenzione comporta.

Ci spingiamo oltre, proponendo quindi tre domande relative alla scuola italiana che, a nostro avviso, dovrebbero costituire le bussole con cui interrogarsi ogni volta che si parla di riforme della scuola e che dovrebbero essere poste al politico di turno quando dichiara di voler migliorare il sistema di istruzione italiano. Quindi, l'innovazione messa in campo dalla riforma di cui si sta discutendo: cosa implica in termini di efficacia e benessere degli insegnanti? Quali costi comporta per il bilancio dello stato? Come e da chi viene valutata rispetto agli effetti che intende produrre?



Approfondimenti

OECD, *Skills Strategy Diagnostic Report-Italy 2017*, Paris 2017, www.oecd.org/skills/nationalskillsstrategies/Diagnostic-report-Italy.pdf

OECD, *New Insights from TALIS 2013. Teaching and Learning in Primary and Upper Secondary Education*, Paris 2014, www.oecd.org/education/school/new-insights-from-talis-2013-9789264226319-en.htm

Paolo Sestito, *La scuola imperfetta*, il Mulino, Bologna 2014

Da dove vengono queste domande? La prima da un filone di ricerca accademica, soprattutto anglosassone, ormai davvero consistente che identifica negli insegnanti il fattore cruciale per gli apprendimenti degli studenti e nella qualità della forza insegnante di un paese la leva cruciale per i risultati del suo sistema di istruzione. Gli insegnanti contano per molti motivi: dalla loro capacità di motivare gli studenti e trasmettere loro conoscenze e competenze chiave, al fatto che compiono questa difficile azione per un numero di ore enorme con i nostri figli e nipoti e, ripetutamente, per molti anni della loro vita cruciali nella strutturazione del loro apparato cerebrale e nella formazione del loro carattere. Si possono aggiungere più prosaiche constatazioni sulle ragioni alla base della rilevanza degli insegnanti: sono una enorme componente della forza lavoro e quindi assorbono gran parte delle risorse del sistema di istruzione; inoltre costituiscono un filtro fondamentale per l'implementazione di qualsiasi riforma che li riguardi. L'efficacia degli insegnanti è quindi la vera e imprescindibile risorsa di

ogni sistema di istruzione e, essendo l'insegnamento una attività densamente relazionale, diventa difficile anche solo immaginare che insegnanti poco motivati e in condizioni di malessere possano essere efficaci e contribuire positivamente alla realizzazione di riforme che peggiorano la loro condizione. È per questo che non si può pensare alla sola valutazione come strumento di miglioramento dell'efficacia degli insegnanti. Chiedersi se una riforma migliori efficacia e benessere degli insegnanti è quindi il primo passo necessario per capire se ci stiamo davvero muovendo nella direzione giusta di cambiamento della scuola.

La seconda domanda nasce da due constatazioni, tanto banali da risultare ovvie, ma molto spesso dimenticate. In primis, le risorse per il sistema di istruzione italiano sono limitate (anche se non per tutti i gradi scolastici, in chiave comparata) e non possiamo permetterci sprechi. A patto di non voler credere alla Fatina dei dentini, non assisteremo a importanti cambiamenti di questo stato di cose nei prossimi anni e ogni investimento in istruzione comporterà quindi anche future rinunce ad altri interventi. In secondo luogo, come si diceva, la scuola è fatta di numeri grandi, se non enormi: piccoli costi aggiuntivi per ciascun insegnante o per ciascuna classe o per ogni istituto scolastico, diventano enormi esborsi di denaro pubblico per il semplice fatto di dover essere moltiplicati per valori numerici con molte più cifre. Ad esempio, chiedere aumenti non irrisori degli stipendi di tutti gli insegnanti significa non avere in mente le conseguenze che ciò avrebbe sui conti del sistema di istruzione italiano e su quali tagli ciò comporterebbe a tutte le altre voci di spesa (altro che carta igienica...).

La terza domanda nasce dal fatto che nell'ambito scolastico, come del resto in molti altri domini di intervento della mano pubblica in Italia, le costanti riforme si accompagnano a mancanza di valutazione. Non ci si chiede cioè se si sono raggiunti i risultati previsti e prodotti i cambiamenti desiderati. Prevalgono così disillusione e spossatezza da parte di chi quei cambiamenti dovrebbe contribuire a realizzarli. La fatica di Sisifo della scuola italiana è quella di continuare a riformare senza valutare. Poniamo qualche domanda a cui crediamo sarebbe utile dare risposte valutative: l'introduzione delle Lim nelle classi, investimento massivo da anni, ha migliorato la didattica degli insegnanti? E gli apprendimenti degli studenti? La *Carta del docente* e i relativi 500 euro annui agli insegnanti di ruolo come sono stati spesi dagli insegnanti? Hanno davvero accresciuto il loro investimento in formazione e, se sì, di che tipo? Gli insegnanti di potenziamento quanti sono oggi nelle scuole italiane? Quali sono i compiti in cui sono stati impegnati? Si tratta di temi su cui la comunità scientifica dei valutatori italiani sta lavorando, con alterne fortune. Ci paiono però tutti temi assenti o quasi nella stampa e televisione italiana: davvero è più interessante raccontare con dovizia di particolari un ulteriore caso in cui un genitore ha minacciato un insegnante?

Crediamo che, se solo riuscissimo a inchiodare a queste domande chi vuole riformare la scuola italiana, ne beneficerebbero il dibattito pubblico sull'istruzione e la scuola stessa. Probabilmente, l'irresistibile spinta a calare riforme dall'alto (anche quando non le si chiama riforme) lascerebbe spazio a una sana cautela. Doversi porre alcune domande preliminari porterebbe infatti i decisori a riconoscere che è difficile cambiare l'operato di milioni di persone, che sappiamo molto poco di come una innovazione partorita a Roma viene implementata a Casoria e che ogni innovazione, per produrre benefici, deve essere accuratamente soppesata e concordata con chi ne sarà direttamente toccato.

Vogliamo provare a porre queste domande al prossimo ministro dell'istruzione quando inizierà a riformare la nostra scuola? Se invece preferiamo discutere del fatto che a Scandicci un insegnante ha morso l'alluce a uno studente...

gianluca.argentin@unicatt.it

G. Argentin insegna metodologia della ricerca sociale all'Università Cattolica di Milano



Dal Belgio la più completa e argomentata difesa del reddito di cittadinanza

Una restituzione di risorse comuni

di Elena Granaglia

Dopo il seminale lavoro del 1995, *Real Freedom for All* (Oxford University Press), Philippe Van Parijs torna a offrire un importante contributo sul reddito di base, *Basic Income. A Radical Proposal for a Free Society and a Sane Economy* (Harvard University Press, 2017). Il volume, scritto con Yannick Vanderborght, è oggi disponibile anche in lingua italiana, *Il reddito di base. Una proposta radicale* (pp. 488, € 29, il Mulino, Bologna 2017). Il nuovo contributo si contraddistingue dal precedente per l'intento più nettamente politico: l'obiettivo è convincere i cittadini, non solo altri studiosi, sull'importanza di un reddito di base, ossia, di un trasferimento individuale erogato a tutti indipendentemente dalle risorse detenute e dalla disponibilità a lavorare. Centrale, nell'opera di convincimento, è la messa a fuoco delle ragioni etiche a favore del reddito di base. Al riguardo, il valore centrale è la libertà sostanziale per tutti. Il reddito di base permette di dire no a ricatti e abusi di potere da parte di familiari, dai quali dovremmo altrimenti dipendere. Permette di dire no a datori di lavoro che offrono condizioni di lavoro ritenuti incivili. Evita i rischi d'intrusione, arbitrarietà e imposizione di comportamenti presenti negli schemi di reddito minimo. Questi ultimi, infatti, hanno tipicamente la famiglia come unità di riferimento (per evitare di trasferire denaro a soggetti individualmente poveri, i quali vivono però in famiglie non povere) e sono ormai tutti condizionati alla disponibilità a lavorare. Il che richiede di accertare come si vive e come si dovrebbe vivere.

La libertà è, però, non solo "libertà da". È, contestualmente, "libertà di". Sotto questo profilo, il reddito di cittadinanza offre a ciascuno una base di sicurezze, qualsiasi siano le condizioni in cui ci si trovi e qualsiasi sia il progetto di vita che si desideri intraprendere. Peraltro, anche qualora costretti a convivenze forzate, il reddito di base offre una soglia di risorse di cui disporre. Ancora, il reddito di base permette di tenere insieme "portaoggetti" di attività diverse, siano esse perseguite per denaro oppure per finalità di cura (familiare o per la più complessiva comunità). La sicurezza, inoltre, sarebbe esente da qualsiasi buco nelle coperture, derivi esso dai tempi di espletamento delle prove dei mezzi o da barriere all'accesso causate da stigma o carenza di informazione. Questi contributi appaiono particolarmente attraenti in una situazione, come quella attuale, di famiglie e occupazioni sempre più instabili. Ma non è tutto. Il reddito di base supera anche quelli che Van Parijs e Vanderborght definiscono i suoi cugini. Diversamente dal salario alle casalinghe, favorisce l'equità nella ripartizione fra lavoro produttivo e riproduttivo: è accessibile a chi s'impegna nelle responsabilità di cura, ma lo è anche a chi decide di lavorare sul mercato. Diversamente dalla riduzione uniforme e generalizzata dell'orario di lavoro, permette libertà nella scelta delle ore di lavoro. Ancora, evita i rischi di "assunzioni forzate e lavoro forzoso" presenti nella prospettiva dello stato come datore di lavoro di ultima istanza (e, dunque, dell'offerta a tutti di un lavoro anziché di un reddito) e associati all'impossibilità "di coniugare le qualifiche e le aspirazioni dei disoccupati. È, inoltre, erogato *ex ante* e continuativamente, a differenza dell'imposta negativa, erogata *ex post*, a conguaglio sui redditi percepiti, o dei trasferimenti, ancorché universali, di capitale, erogati *una tantum* e, dunque, esposti al rischio di sperpero.

Ma non sarebbe violata almeno una libertà, quella di coloro che più si sforzano sul mercato, che sarebbero tassati a favore di oziosi che producono nulla? La risposta di Van Parijs e Vanderborght è netta. Affermano i due autori: "Noi tutti in modi diversi, ma principalmente attraverso il reddito da lavoro, beneficiamo in misura estremamente ineguale di ciò che riceviamo gratuitamente dalla natura, dal progresso

tecnologico, dall'accumulazione del capitale, dall'organizzazione sociale, dalle norme di buona educazione e così via. Il reddito di base assicura che ciascuno riceva una quota equa del patrimonio che nessuno di noi ha contribuito a creare, dell'ingombrante presente incorporato nei nostri redditi in modo assai disomogeneo". Detto in altri termini, le remunerazioni di mercato incorporano una parte di valore che, lungi dall'essere attribuibile ai singoli, deriva da un insieme svariato di fattori su cui i singoli non possono vantare alcun titolo di merito. Tale parte rappresenta un regalo/una rendita, da considerare risorsa comune. Se così, lungi dal favorire il parassitismo, il reddito di base rimedia al parassitismo oggi esistente di chi si appropria di risorse comuni che andrebbero fra tutti ripartite.

Il fatto che si tratti di restituzione di risorse comuni suffraga ulteriormente la richiesta di non condizionalità. Come siamo liberi di fare ciò che vogliamo



con i regali ricevuti in eredità dai nostri familiari, così dovremmo esserlo nei confronti delle quote di risorse comuni. Le difficoltà di distinguere fra regalo e remunerazione dell'impegno profuso, di cui siamo legittimi titolari, potrebbe, però, comportare scelte inefficienti, oltre che inique, le quali mettono a repentaglio la stessa sostenibilità economica del reddito di base. A ciò si aggiungono i rischi che alcuni lavorino comunque meno di quanto lavorerebbero in assenza di reddito di base. Pur riconoscendo i tanti limiti del Pil come misura del benessere economico, Van Parijs e Vanderborght non sono ciechi alla questione della sostenibilità economica. La affrontano, proponendo di fissare il reddito di base al più alto livello sostenibile. Nel ragionare su tale livello, invitano, però, a non sopravvalutare i rischi di insostenibilità. Da un lato, il reddito di base, essendo indipendente dalle risorse detenute, è immune dai disincentivi al lavoro che affliggono gli schemi selettivi di reddito minimo. Peraltro, una base incondizionata potrebbe favorire le transizioni fra i diversi lavori e fra il lavoro in generale e la formazione, transizioni anch'esse oggi particolarmente apprezzate. Dall'altro, il reddito di base potrebbe favorire l'assunzione di rischi e la più complessiva propensione a attivarsi.

Inoltre, il reddito di base sostituirebbe molti dei trasferimenti attuali (per i quali già paghiamo). Van Parijs e Vanderborght non sono liberisti che difendono il reddito di base quale sostituto di tutti servizi oggi erogati dallo stato sociale. Servizi sociali e investimenti in beni pubblici, quali quartieri decenti, dovrebbero continuare a essere finanziati. Lo stesso vale per trasferimenti monetari rivolti alla soddisfazione di bisogni particolari. Ciò nondimeno, il reddito di base sostituirebbe una parte rilevante degli attuali trasferimenti monetari. Il reddito di base permette pure di risparmiare i costi amministrativi dei trasferimenti selettivi.

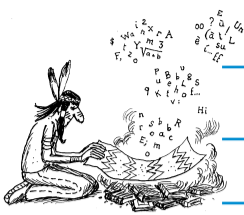
Il libro aggiunge molte altre interessanti osservazioni. Ricostruisce, con grande ricchezza di citazioni bibliografiche, le tante difese del reddito di cittadinanza sviluppatesi dal Settecento a oggi; discute le possibili resistenze politiche alla sua introduzione, indicando possibili alleati e oppositori, e affronta sia le nuove sfide poste dalla globalizzazione, sia le opportunità offerte dallo spazio comune europeo. Di fronte alle possibili difficoltà, presenta una proposta concreta. Si tratta, da un lato, di mantenere il reddito di base come ideale utopico, nel senso sia di non ancora realizzato, sia di desiderabile, nel pieno riconoscimento che molte utopie di ieri sono realtà di oggi e, dall'altro, di ricercare, nel breve, soluzioni "dalla porta sul retro". In questa prospettiva, il favore va a un reddito di base parziale, nel senso di importo limitato, ad esempio, pari al 25% del reddito pro capite dei diversi paesi. Non posso entrare in questi aspetti. Vorrei chiudere ponendo una domanda critica e sottolineando alcuni meriti ulteriori del volume, oltre a quello di offrirci una delle più complete difese del reddito di base finora formulate.

La domanda è: la proposta del reddito di base non dimentica forse un ambito importante della giustizia sociale, quello della regolazione della struttura complessiva dei mercati e delle imprese? Van Parijs e Vanderborght non ignorano del tutto il tema. Secondo loro, il reddito di base favorirebbe un processo *bottom up* di cambiamento attivato dalla possibilità di dire no ai cattivi lavori. Tale processo, tuttavia, è strettamente dipendente dall'importo del reddito di base ed è limitato alla parte bassa della distribuzione. Iniquità quali quelle dovute alla concentrazione dei mercati (oggi resa possibile dalle tecnologie del consumo non rivale e da diritti di proprietà intellettuale, che conferiscono privilegi ben oltre le ricompense necessarie a stimolare l'innovazione), alla deregolazione finanziaria e a una *governance* dell'impresa sempre più finalizzata alla mera massimizzazione del valore delle azioni restano sottovalutate. Aggiungo che più si cercasse di contrastare queste disuguaglianze strutturali, più diminuirebbe il valore dei regali e, con esso, quello del reddito di base.

I meriti ulteriori includono la messa in discussione di alcuni luoghi comuni diffusi nel dibattito pubblico. Penso alle visioni dei trasferimenti monetari come inevitabilmente passivizzanti e dell'uguaglianza di risorse come inevitabilmente appiattente e omogeneizzante, nella sottovalutazione delle connessioni, potenti, con la libertà. Includono, altresì, l'offerta di una lezione più generale sul significato di dialogo democratico. Oggi l'arena pubblica è spesso sede di contrapposizioni fra posizioni difese come se fossero gusti di cui non si discute e di vittorie attribuite sulla base dei rapporti di forza. Van Parijs e Vanderborght ci ricordano, invece, l'importanza di uno stile argomentativo attento alle motivazioni etiche, ai vincoli di contesto, alle implicazioni economiche e alle ragioni altrui.

elena.granaglia@uniroma3.it

E. Granaglia insegna scienza delle finanze all'Università di Roma Tre



Il ruolo degli scienziati nelle pratiche di guerra

Come i contadini intorno al fuoco

di Mario Vadicchino

Le proposte di abolizione della guerra, o almeno di riduzione della sua potenza distruttiva, sono antiche come la guerra. Sono diverse l'una dall'altra, ma hanno una caratteristica comune: prevedono una qualche forma di disarmo: una riduzione quantitativa e qualitativa delle armi o una limitazione nel modo di utilizzarle. L'esperienza militare ha però dimostrato che l'introduzione di una nuova arma favorisce chi la usa per primo. Dall'arco ai droni, è dimostrato che l'innovazione nelle tecnologie militari ha sempre premiato chi è riuscito a farla; per questo gli scienziati hanno sempre avuto un ruolo nelle pratiche della guerra.

Quando apparve possibile, sulla base delle scoperte della fisica nucleare, costruire una bomba di straordinaria potenza, la comunità dei fisici fu preoccupata dalla prospettiva che a tale ordigno potessero arrivare i tedeschi, sicuramente in possesso delle conoscenze di base necessarie. Il governo degli Stati Uniti con il progetto Manhattan organizzò un gruppo che realizzasse e sperimentasse una bomba atomica. Pochissimi rifiutarono la partecipazione al progetto per una questione di principio, ancora meno lo abbandonarono quando apparve chiaro che i tedeschi non sarebbero mai riusciti a costruirla. La nuova bomba nucleare mostrò subito la sua enorme potenza e alcuni scienziati posero in dubbio la moralità del suo utilizzo. Tuttavia l'*ethos* della comunità cui appartenevano questi scienziati, come notò Robert Merton, era quella sviluppata nei secoli della rivoluzione scientifica, tutta interna alla loro comunità, che mirava a garantire soprattutto un progresso efficace e costante della ricerca, senza prendere in considerazione le conseguenze sociali dei suoi risultati. Lo stesso Merton dopo la distruzione di Hiroshima, notò che il ruolo assunto dagli scienziati nel suo verificarsi imponeva alla comunità scientifica il compito di modificare il proprio codice etico. Oggi l'obbligo di considerare le conseguenze delle ricerche è considerato un fatto acquisito e non riguarda più solo le scienze fisiche, ma praticamente tutti i settori della ricerca; basti ricordare il recente caso della clonazione.

Fisica per la pace curato da Pietro Greco contiene una serie di saggi che analizzano la storia della presa di coscienza da parte degli scienziati delle loro responsabilità, di alcune delle personalità che hanno contribuito a svilupparla e dell'influenza che essa ha avuto sullo sviluppo successivo della ricerca scientifica. Nel saggio introduttivo, scritto dal curatore, si fa sinteticamente la storia dell'impegno pacifista di Einstein, nel periodo di tempo precedente quello delle armi nucleari. La sua carriera pubblica di antimilitarista inizia con il rifiuto, pressoché isolato, di firmare il famigerato e maldestro appello *Aufruf an die Kulturwelt* (Appello al mondo della cultura) del 3 ottobre 1914, sottoscritto da 93 intellettuali tedeschi per giustificare l'entrata in guerra della Germania e termina con la lettera scritta con Bertrand Russell l'11 aprile 1955, l'ultima prima di morire. Contro l'*Aufruf an die Kulturwelt* Einstein scrisse un suo documento *Aufruf an die Europäer* (Appello agli europei) che ottenne solo tre firme, oltre alla sua, ma nel quale è individuata nell'unificazione europea la vera prospettiva di pace. Si tratta, come osserva giustamente Greco, di una proposta particolarmente lungimirante, che precede di venticinque anni e di due guerre mondiali il *Manifesto di Ventotene* di Colomi, Rossi e Spinelli. Anche nella sua attività pubblica Einstein mostra quindi la volontà e la capacità di andare oltre le idee più convenzionali, come nella sua attività di fisico. L'ultima lettera scritta da Einstein è stato il documento fondamentale su cui si è costituito il Movimento Pugwash: alla storia di questo movimento è dedicato un saggio di Alessandro Pascolini. In tempi di guerra fredda, quando i contatti tra gli Stati Uniti e l'Unione Sovietica erano rari e difficili, la possibilità che scienziati, politici e militari delle due parti, ma anche di altre nazioni, potessero colloquiare in modo riservato sui problemi del mondo, informalmente come persone e non come rappresentanti della loro nazione, ha favorito la mutua conoscenza e ha mantenuto vive le speranze di distensione; questo ruolo è stato riconosciuto dal premio Nobel per la pace del 1995. Non si può naturalmente sopravvalutare il ruolo dei contatti perso-

nali: è sufficiente ricordare il doloroso stupore di molti scienziati non tedeschi quando videro sotto l'indegno *Aufruf an die Kulturwelt* la firma di colleghi con i quali avevano condiviso tanti anni di attiva collaborazione e di fiduciosa amicizia.

Alla fine della seconda guerra mondiale un'Europa distrutta dovette affrontare partendo da zero il problema di ricostruire una minima struttura per la ricerca scientifica. Si capì subito che la fisica sperimentale andava verso l'utilizzo di grandi e costosi apparati sperimentali e che la nuova frontiera era la fisica nucleare. Negli Stati Uniti, grazie a Hiroshima, la fisica nucleare poteva contare su enormi finanziamenti, ma doveva sottostare, per le sue applicazioni militari, a importanti vincoli di segretezza. Un gruppo di autorevoli fisici europei, sotto lo stimolo di Edoardo Amaldi, capì che solo un'impresa che avesse unito i paesi europei poteva ambire a essere all'avanguardia in una ricerca molto impegnativa sia dal punto di vista economico che tecnico. La travagliata storia della nascita e dello sviluppo del Cern (Centro europeo per la ricerca nucleare) tra difficoltà diplomatiche, contrasti politici e problemi di finanziamenti, è descritta nel saggio di Gianni Battimelli; si tratta di una storia di grande successo, visto che oggi il Cern è il più importante centro di ricerca della fisica delle particelle elementari al

and Applications in the Middle East). Enrico Fubini, del Cern e poi dell'Università di Torino, propose nel 1995 un incontro al Cairo tra fisici egiziani e israeliani per sollecitare una collaborazione scientifica tra arabi e israeliani. L'iniziativa, descritta in un saggio da Giorgio Paolucci, portò alla costruzione di un centro di ricerca in Giordania cui aderiscono attualmente l'Autorità Nazionale Palestinese, Cipro, Egitto, Giordania, Iran, Israele, Pakistan e Turchia e come osservatori altri paesi tra cui l'Italia.

Anche gli scienziati italiani, in particolare i fisici, durante la crisi della fine degli anni settanta, causata dalla decisione dell'Urss e della Nato di introdurre in Europa missili tattici decisero di intervenire nel dibattito, utilizzando le loro competenze per fornire consulenze ai cittadini e ai politici su problemi tecnicamente non semplici come quello delle armi nucleari: nel 1982 fu fondato l'Uspid (Unione degli scienziati per il disarmo). La storia dell'Uspid, le sue attività passate e presenti sono analizzate da Carlo Bernardini, Giuliano Colombetti, Diego Latella e Francesco Lenci. La tensione morale, civile ed intellettuale della comunità dei fisici analizzata nel libro, con la quale questa comunità ristretta, ma competente e stimata, ha denunciato i pericoli di una guerra nucleare, ha sicuramente contribuito fino ad oggi ad evitarla; questa tensione non deve calare, visti gli attuali scenari della politica internazionale. L'utilizzo del testo e la sua consultazione sarebbero state facilitate da un indice dei nomi.

Alla tensione morale della comunità dei fisici ha contribuito anche Roberto Fieschi; nella sua autobiografia *Sul filo della musica* si scrive di pace, ma anche di politica e di fisica che sono i campi nei quali è stato attivo. La scrittura è scorrevole, come nei molti libri che Fieschi ha scritto. Metà del testo, intitolato *Famiglia* è la storia di una vita, dei suoi piccoli e grandi eventi descritti con la malinconica leggerezza del ricordo e con serena autoironia; per molti eventi c'è il ricordo di una canzone o di un inno o di una nenia o di una sonata, come suggerisce il titolo. Una vita serena, vissuta con ottimismo anche sullo sfondo di scenari drammatici. Un quarto del testo, intitolato *Istruzione*, è dedicato agli studi e alla vita accademica. Tanti i ricordi di maestri, professori, colleghi e allievi tutti ben individuati da qualche loro caratteristica o comportamento. Ci sono state delusioni ma anche la coscienza di avere contribuito ad introdurre in Italia la fisica dello stato solido, e la soddisfazione per una attività intensa ed apprezzata di divulgatore. Infine un'ultima parte intitolata *Politica*. Una carriera politica nel Pci, da semplice militante a capocellula, e arrivata fino a membro del Comitato Centrale e presidente della Commissione per gli affari internazionali. Ha un valore storico, politico ma anche nostalgico la descrizione delle attività che svolgeva un militante del Pci negli anni ottanta, dai volantini all'attaccatura dei manifesti alle manifestazioni. Poi vi è stata la crisi dell'Unione Sovietica, lo "strappo" e la difficoltà a farla accettare agli operai di una sezione di fabbrica di Fidenza, fino all'improvvisata e grottesca chiusura del Pci e quindi all'abbandono da parte di Fieschi di ogni partecipazione alla politica attiva. La militanza di pacifista iniziata negli anni cinquanta con la raccolta di firme sotto un documento dei Partigiani della Pace, con rammarico perché gli appelli erano sempre e solo contro gli Stati Uniti, è continuata con moltissimi interventi a conferenze e innumerevoli articoli sulla guerra nucleare; è continuata con la fondazione dell'Uspid ed è attiva ancora oggi. Fieschi ha raccolto negli anni una mole enorme di documenti sulle sue attività, che sono disponibili in un fondo conservato nella Fondazione Gramsci di Torino. Il libro si legge con piacevole curiosità: molti personaggi si muovono e vivono sullo sfondo di anni sovente tragici, ma anche pieni di progetti e speranze. Dalle singole storie esce un quadro dei tempi, così come i contadini intorno ad un fuoco o i cacciatori in cammino di un quadro fiammingo caratterizzano un'epoca.

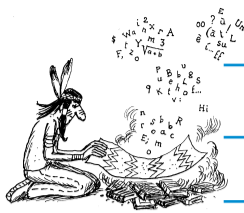
mario.vadicchino@polito.it

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

Oltre la storia dell'arte? Retromania, interviste e museo delirante

La vasariana modestia di critici e curatori

di Alessandro Del Puppo



È stato Hans Belting, in un libretto del “Nuovo Politecnico” voluto trent’anni da Enrico Castelnuovo, a parlare, se non per primo, però meglio di tutti gli altri, di “fine della storia dell’arte”. Usando un sottotitolo (*La libertà dell’arte*) che porta con sé ancor oggi un quesito: libertà di farne cosa? E se la storia dell’arte è davvero finita, che cosa ne ha preso il posto? Recenti letture offrono alcune indicazioni.

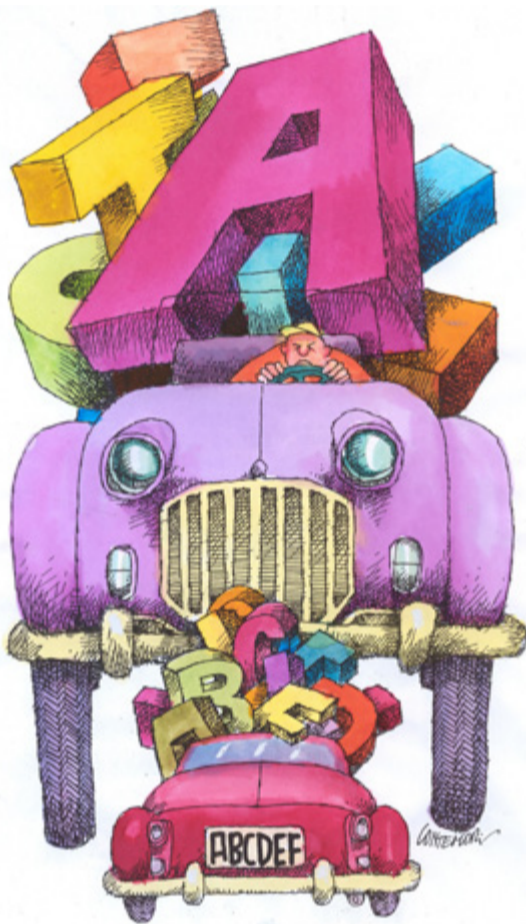
Il primo modello è la replica, il rifacimento, insomma la pratica più o meno necrofora del “come eravamo”; “retromania”, nell’accezione di Simon Reynolds. I critici molto colti usano un termine, *re-enactment*, per dire una cosa molto semplice, e cioè: visto che non ci sono idee migliori, rifacciamo più o meno le stesse cose di un tempo. Ricordiamo i bei tempi andati, soprattutto quando sono i nostri. Questo è quanto ad esempio accaduto qualche anno fa con la “ripetizione differente” di *When attitudes become form* a Venezia o, in altro caso, con gli spettacolari rifacimenti degli allestimenti anni venti e trenta ora alla Fondazione Prada. Ed è quello che presumibilmente si terrà nel corso dell’anno.

Quel che vale per le mostre, vale naturalmente ancor più per i libri. Soltanto, è molto più istruttivo. Nel licenziare la ristampa alla sua *Preconistoria 1966-69*, Germano Celant un anno fa ha giocato d’astuzia: fare un passo prima, per farsi trovare avanti dopo (“dopo” significa ovviamente il genetiaco del Sessantotto). Il libro, una cronologia di meritori fatti artistici, uscita nel 1976, ricalcava il seminale *Six Years* di Lucy Lippard. Si era nell’ultimo momento unitario dell’arte del Novecento, entro un consolidato asse tra Europa e America. Un’idea di creatività collegiale fortificava se non un canone almeno una comunità riconoscibile. Il modello della cronologia ambiva alla descrizione nitida e il più possibile oggettiva, rimuovendo ogni mediazione critica. Una fiducia nel reperto e nel documento, in un’accumulazione solo apparentemente orizzontale: una data, un evento, un’opera. In realtà la critica precedeva, cioè selezionava a priori. Più compagno di percorso che osservatore esterno, il critico accettava cioè di confondersi dietro le opere e le parole altrui, per meglio siglare il patto. Non era possibile un discorso critico al di fuori della cornice che così ci si era data. Paradossalmente, questo silenzio diveniva ancor più flagrante, ratificando l’obiettività di una storia lineare, serrata, sostanzialmente priva di contraddittorio. Le cose sono andate così: lo avevamo scritto ieri, lo ristampiamo oggi. La funzione critica difesa dalla precedente generazione restava abbarbicata al ruolo del critico verboso, solerte giudice di gusto; oggi la si rilegge (ad esempio, in una recente antologia di Filiberto Menna, *Cronache degli anni Settanta*) con la nostalgica simpatia per le cose un po’ ossificate.

Il modello opposto è invece quello dialogico dell’intervista. Ne abbiamo sostanziosa prova (621 pagine) nel volume che raccoglie una minima parte delle interviste di Hans Ulrich Obrist nella versione italiana intitolate, con vasariana modestia, *Vite degli artisti. Vite degli architetti*. H.U.O., lo chiameremo così, lo conoscono tutti. Parla cinque lingue, non si perde una biennale, piace alla gente che piace, scrive sulle riviste più fidei del pianeta, è il capo della Serpentine Galleries. Perché non dovrebbe avere ragione? Infatti ragione ne ha, e da vendere.

Io ad esempio l’ho invidiato molto quando ho letto che lui a diciassette anni aveva incontrato Gerhard Richter. A quella stessa età (ci ho pensato a lungo, siamo coetanei) io non avevo incontrato nessuno di importante. Ma forse, a riflettere bene, l’importante, almeno per me, era stato proprio quello. Non dobbiamo insomma commettere l’errore di limitarci a deplorare i toni compiaciuti e divaganti, quella forma di sublime cazzeggio internazionale per cui c’è sempre qualcuno che sta per prendere un volo per Tokyo o è appena tornato da Sidney, o da Bangalore. Che quelli di H.U.O. non siano i dialoghi di Paul Valéry e i suoi interlocutori non siano gli Arcadio e gli Eftimio interpellati con platonico susseguo da Cesare Brandi, lo sappiamo. Ed è bene non cedere alle tentazioni di risentimento sociale a fronte di conversazioni tra *happy few* cui non siamo invitati. In realtà, come è ovvio, la qualità dipende molto dagli in-

terlocutori. E se lasciamo da parte ad esempio Dominique Gonzalez-Foerster, capace di ripetere otto volte in una pagina l’aggettivo “sperimentale”, o i comprensibili toni dolciastri con David Hockney (“Da quanto tempo hai questa casa?”, “Chiacchieri con i tuoi soggetti mentre li ritrai?”), si impara qualcosa di utile. Quando lo leggevo su “Domus”, ricordo che H.U.O. aveva il vezzo di annotare il giorno, l’ora e la temperatura durante l’intervista: ma in fin dei conti quelle erano minuzie elvetiche. Qui si fa il contrario. Il testo dell’intervista in realtà è il montaggio di più colloqui, spesso a distanza di molti anni, sbobinati ed editati, un po’ come fece Carla



I libri

Germano Celant, *Preconistoria 1966-69*, Quodlibet, Macerata 2017

Filiberto Menna, *Cronache dagli anni Settanta. Arte e critica d’arte 1970-1980*, Quodlibet, Macerata 2017

Hans Ulrich Obrist, *Vite degli artisti. Vite degli architetti*, Utet, Milano 2017

Calum Storr, *Delirious Museum. Un viaggio dal Louvre a Las Vegas*, Johan & Levi, Monza 2017

Roberto Pinto, *Artisti di carta. Territori di confine tra arte e letteratura*, Postmedia, Milano 2016

Lonzi con *Autoritratto*, senza troppi scrupoli filologici. Il risultato è, naturalmente, di un’immediatezza e di una spontaneità fasulle, che rendono ancor più chiara – e, a suo modo, onesta – l’operazione. Il tono è discontinuo, colloquiale, rapsodico, a volte denso e ficcante, a volte sfilacciato e ondivago. “Servono” a qualcosa, siffatte interviste? Sì, servono a far capire il processo di invenzione e reinvenzione dell’artista che discute di sé: un processo finzionale di autorappresentazione che conosciamo bene, sin dai tempi in cui Émile Bernard andò a intervistare il vecchio Cézanne, e quello si divertì a buttare lì certe frasette che ancor oggi è impossibile estirpare dai manuali.

Proprio per questo, a me sono piaciute le pagine in cui Frank Gehry confronta il suo lavoro con il gioco

dell’hockey o con il portare la barca a vela; oppure quelle dove Gilbert & George spiegano la tecnica e l’organizzazione del loro studio come fosse una bottega d’altri tempi, e di quanto la progettazione sia importante al pari della promozione. Ma soprattutto nelle pagine si apprende, e qui lo riconosco a H.U.O., quanto sia necessario, al di là del tono *branché et décontracté*, studiare seriamente gli artisti di cui (o con cui) si parla, e saper porgere le domande giuste. Un’abilità che si apprende con il tempo, con la fatica (tutti quei viaggi...), con la lucidità, con l’empatia – e forse anche con la sopportazione (quante persone normali reggerebbero una conversazione con Marina Abramović).

Certo, se qualcuno qui cercasse, complice il titolo, “vite” narrate e dispiegate resterebbe deluso; e forse meglio farebbe a rivolgersi là dove la finzione è dichiarata. Ad esempio nella letteratura. La casistica in letteratura è vastissima; sono ben noti i romanzi di Perec, di Aub, di Pamuk. Un libro di Roberto Pinto, *Artisti di carta*, ne rende ora conto. *Détournements* situazionisti, invenzioni borghesiane e letteratura fatta come Dio comanda. Anche lì si possono incontrare dialoghi, interviste, “vite”. Ad esempio, quando in *Underworld* Don DeLillo fa parlare Klara Sax della sua installazione nel deserto. Certo, non è storia o critica d’arte: ma sono pagine scritte bene, e si impara anche di più.

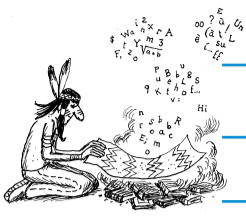
Gli slittamenti dal tradizionale discorso storico-critico si possono infine misurare anche in un altro modo. Sulla scorta di Rem Koolhaas, Calum Storr suggerisce infatti l’immagine del museo delirante, *Delirious Museum*, e prova a riassumerne la storia. Nella sua conformazione classica, il museo era pensato e vissuto come un sistema di organizzazione della conoscenza parificabile alla scansione cronologica e al modello evolutivo della storia. Si poteva passare da una sala all’altra come si sfogliavano le pagine delle *Vite* (quelle di Vasari, s’intende). Esiste tuttavia un’altra possibilità, che si può far iniziare dai ricettacoli di *mirabilia* incongrue e di stupefacenti curiosità, e che termina con lo spettacolo delle merci nella più sensazionale delle sue cattedrali, il museo “delirante”, inteso ormai, con divertita rassegnazione, come spazio deputato al tempo libero, anziché a un ideale pedagogico di edificazione civica. È naturalmente una storia ben nota, che passa attraverso le figure mitiche del *flanêur* benjaminiano, i paesaggi della metropoli surrealista, la “psicogeografia” situazionista. Spazi discorsivi fluidi, porosi e onirici, quando non appunto deliranti, paghi della propria indecifrabilità e irriducibili a ogni razionalità: fosse quella del piano urbanistico autoritario di Haussmann, dell’infilata modernista di sale del MoMA o, aggiungiamo noi, della rassicurante verbalizzazione di una biografia.

Così, la storia del Novecento racconta qui una caduta, quella del museo come archivio di un sapere ordinato, luogo di una tassonomia che ambiva a riflettere un ordine discorsivo lineare. Dal Louvre a Las Vegas, cioè dal museo alla metropoli: le teche che custodivano le preziose reliquie di una cultura si trasformano nelle vetrine dove le merci sono offerte a un pubblico di potenziali acquirenti; i cartellini che ne spiegavano a tutti l’importanza diventano gli strilli che cercano di catturare l’attenzione di un consumatore distratto.

In questa sua declinazione novecentesca e postmoderna, il museo diventa molte cose, prende a prestito metafore inusitate, tra il labirinto e la spirale (ma questo già lo diceva, quarant’anni fa, Manfredo Tafuri); oscilla tra l’*intérieur* e il mausoleo, accetta una perturbante reversibilità. Quello che era nato come gesto sovversivo individuale, di sontuosa intelligenza di gusto (la casa museo di John Soane) diviene giocosa sovversione di massa. Il delirio qui narrato somiglia troppo a quella deriva decostruzionista che speravamo di aver superato. Molti fra gli allestimenti tematici di mostre e musei derivano da lì, e il sospetto che servano perlopiù a nascondere una spaventosa mancanza di idee, o a titillare le aspettative più infantili del pubblico, resta intatto.

alessandro.delpuppo@uniud.it

A. Del Puppo insegna storia dell’arte contemporanea all’Università di Udine



La lezione di Manganelli: un'araldica del negativo

Il volto nascosto delle parole

di Giorgio Patrizi

Da Adelphi, nella classica collana della “Biblioteca”, riemerge dopo trentacinque anni un'opera fondamentale nella bibliografia di Giorgio Manganelli, sicuramente uno degli scrittori più importanti quanto singolari nel nostro Novecento. Il *Discorso dell'ombra e dello stemma o del lettore e dello scrittore considerati come dementi* (pp.192, € 19, Milano 2017) – già apparso presso Rizzoli nel 1982 – costituisce nel percorso manganelliano un momento apicale per la centralità dei temi che affronta, nel flusso di un discorso tortuoso quanto ambiguo, frastagliato quanto paradossale, condotto secondo la retorica di una inimitabile strategia argomentativa, già divenuta, allora, tratto specifico del procedere dello scrittore, cifra – barocca ed intima insieme – del suo peculiare modo di pensare e fare letteratura.

Una riflessione in margine alla riproposta adelphiana dell'opera di Manganelli. La nuova pubblicazione delle opere dello scrittore milanese si snoda accanto ad un'altra serie, di grande rilievo, di riedizioni, quella delle opere di Gadda. Quando fu edito per la prima volta il discorso del Manga (come lo chiamavano affettuosamente gli amici), agli inizi degli anni ottanta, Adelphi si dedicava a promuovere opere della cultura mitteleuropea, quasi la costruzione di una biblioteca che si opponesse alla diffusione di un tardo sperimentalismo, in nome di una letteratura alta, interprete, dal punto di vista della tradizione, delle crisi dell'Occidente. A distanza di tanti decenni, sono ora gli scrittori protagonisti delle più rivoluzionarie modalità narrative del secolo a essere difesi – con la riproposta, lo studio, la discussione – dalla banalità incalzante della narrativa contemporanea.

Il *Discorso* innanzi tutto pone un problema di definizione del genere testuale. Non narrativo se non nella modalità stralunata a cui Manganelli ha abituato i propri lettori a partire dall'opera di esordio, *Hilarotragoedia*, del 1964, a cui faceva seguito un altro testo programmaticamente “laterale”, *Nuovo commento*, del 1969. “Trattato”, il primo, sulla “natura discendente” dell'uomo, sulla sua vocazione alla discesa agli inferi. Dunque una costruzione del raccontare (atto primigenio) come forma testuale che raccoglie emblematicamente i “movimenti” (verso il basso) del discorrere. Nel testo del 1969, l'elaborazione paradossale di un discorso che mette in scena la natura stessa della letteratura, la sua modalità fantasmatica: vuoto attorno a cui si costruisce l'universo delle parole e delle esistenze.

Come scrisse, dopo aver letto il *Nuovo commento*, Calvino: “Ma certo il testo è Dio e l'universo (...) è l'universo come linguaggio, discorso di un Dio che non rimanda ad altro significato che alla somma dei significanti, e tutto regge perfettamente...”. È *l'Empire des signes*, di cui Barthes scriveva – a proposito del Giappone – nel 1970: sistema ruotante attorno a un centro vuoto, religione del dio assente, universo in movimento attorno a un motore immobile, vuoto. Temi che Calvino riprenderà, proprio negli anni settanta – gli anni per lui dei soggiorni parigini e dei rapporti più intensi con gli intellettuali francesi – nei saggi poi raccolti in *Collezioni di sabbia*, nel 1984, come chiusura, in qualche modo, dell'utopia semiologica, cioè della possibilità di spiegare il mondo con la tassonomia dei segni e l'ordine delle parole.

Ecco: il *Discorso dell'ombra e dello stemma*, da collocare quindi per stesura ed edizione nei primi anni ottanta, è collegato al filo rosso di questa affabulazione sui fantasmi, anzi proprio sulla letteratura come pratica di fantasmi, di vuoti, di entusiasmi ludici nella consapevolezza della propria autoreferenzialità. Luciano Anceschi, in una lettera riportata nella fondamentale nota critica di Salvatore Silvano Nigro (curatore d'eccellenza del volume) che accompagna questa riedizione del *Discorso*, scriveva a Manganelli: “Credo che tu abbia scritto il tuo libro più bello – lo leggo con inconsueto trasporto – non c'è nulla di simile intorno a noi che sia anche lontanamente simile a questa straordinaria invenzione teorica a cui soccorrono, del resto, tutti gli istituti della retorica”. Appunto: inven-



zione teorica, sostenuta da tutte le armi della retorica. Come nei libri che nel corso degli anni settanta avevano caratterizzato l'officina manganelliana, testimoniando quella sua peculiare, magistrale capacità di costruire dei libri-mondo, ma non nel senso che questa definizione acquista se riferita ai grandi romanzi della tradizione; piuttosto come edificazione di strutture verbali al cui interno si gestiscono prospettive spaziali e temporali: racconti in cui si disegnano, per così dire, uno spazio e un tempo “interni” alle parole e ai discorsi, non mimesi dell'esterno ma pura descrizione del movimento e dello statuto originario della letteratura. Si delinea una prospettiva, in cui leggere l'esperienza letteraria come condizione originaria da un lato della parola espressiva e dall'altro di quella sapienza radicale che mette il lettore/scrittore (“demente” perché rapito da questa autentica “esperienza del limite”, come direbbe Bataille) a contatto con la realtà più profonda di un universo che si muove tra le due esperienze del divino, la terribilità di Moloch e la dissipatezza di Dioniso.

E dunque tra le due figure di questa araldica del negativo (l'oscurità e l'emblematicità di cui la letteratura è portatrice) si snoda un percorso vertiginoso che Manganelli disegna con la logica rigorosa quanto eccentrica del *fool*, che “non può tenere discorsi, non può commentare...ma gli si concede (...) che egli strarli... fabuli e affabuli”. Il *fool* non ha una funzione autoriale, ma è piuttosto un predestinato ad essere invaso dalle parole. Asseconda, scrive Nigro, “la libertà delirante del linguaggio, il nonsense, il lapsus (...) la parola-baule alla Carroll”. In quella casa del *fool* che è il libro, il *fool* gioca a scacchi, ma “con un procedimento per cui egli è trasformato dal gioco, è giocato dal gioco”. Arbasino descrisse con efficacia il *Discorso* alla sua uscita: “parla di Letteratura in forma di parole, e di carta e di Nulla. Fa cioè della iper-letteratura con la meta-letteratura: labirinto di frastuono e silenzio che (come tutte le grandi opere) non ha senso. E si sottrae alla semiosi. Tratta del riso e del vuoto, dei doppi e dell'ombra, della pagina bianca e dei defunti”.

Il *Discorso*, ha scritto Raffaele Manica, è “un ballo verbale sull'orlo dell'abisso: un antimondo che è pur regno di qualche assoluto”. Al centro di questo universo, si colloca una “Parola” che “è una forma nihilistica del Logos e dunque induce ad un discorso teologico, che qualcosa deve al linguaggio dei mistici e dei visionari”. Una voce che intreccia racconto, memoria, allucinazione, che non appartiene a nessun individuo ma sgorga dalla dimensione “neutra” (direbbe Barthes) della scrittura, movimento autonomo della parola. “La scrittura è un accadimento, come si dice

‘nevica’, ‘piove’ (...) La scrittura, la lettura, la parola insomma non sono in nessun caso antropomorfe. Nei nostri confronti esse sono mostri, cose impossibili, terribilità, errori”.

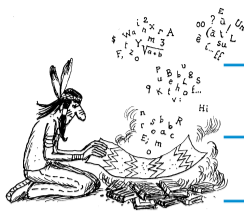
Le parole significano in letteratura, suggerisce Manganelli, non per il senso che costruiscono faticosamente, ma per il supremo equilibrio in cui si dispongono. Così in un verso di Cornelio Gallo: “*uno tellus dividit amne duas*”. Chiosa l'autore del *Discorso*: “Le terre e il fiume, le terre e il numero ruotano e si reggono attorno a dividit”: *dividit*, centrale, è il luogo dell'accesso al palese e al nascosto, allo stemma e all'ombra. “Il verso (di Gallo) è un catalogo di scissioni, di smarrimenti, di notte geografica, e insieme un superbo esempio di ordine ironico”. Insomma, “l'inutilità interessa la letteratura (...) Essendo inutile, essa gode di un grado di libertà irrinunciabile”. Questo vertiginoso procedere per riflessioni e invenzioni è proprio del Manganelli dei capitoli, fondamentali del suo percorso. Il *Discorso* fa parte di quella sua peculiare bibliografia in cui racconta, indaga sull'identità della letteratura, sul suo rapporto con la parola e con la vita, sul suo essere forza primigenia, voce di un mondo infernale secondo – come scrisse Malerba, qui ricordato da Nigro – “una ‘teoria’ tutta in negativo, che rincorre le insignificanze, i vuoti, i nonsensi, gli anacoluti e i fantasmi secondo un progetto di sfrenata e viscerale perversione”. La letteratura – ancora nel *Discorso* – è “contro natura; chi ha la peggio è la natura”.

Qui si fissa la frequentazione della pagina come “scena” di procedimenti di tensione al negativo in una definitiva figura araldica che, secondo una specifica tradizione (da un trittico di Dürer derivavano le immagini di copertina della prima edizione del testo, Rizzoli, 1882), computa l'intreccio di luce e di ombra. Da *Hilarotragoedia*, di cui si è detto, alla *Letteratura come menzogna*, del 1967, dal *Nuovo commento* del '69 a questo *Discorso*, di complessità vertiginosa. Quelle che qui affiorano prepotentemente sono le categorie junghiane nelle “figurazioni oniriche e le esemplificazioni letterarie che della “coscienza dell'ombra” avevano adottato Jung e Bernhard” (Nigro). Ma il disegno complessivo di questa allegoria, che si ricompona nella pagina finale dedicata alla fisionomia sconcertante del *fool*, non può non dichiarare la propria vocazione al riconoscimento di tratti della dottrina gnostica come componenti fondamentali di una rilettura della contemporaneità. D'altronde Jung spinge in questa direzione quando scrive che la psicanalisi non è che una reincarnazione della “sophia” gnostica.

Come ben sanno i lettori di Manganelli, accanto al versante dell'indagine sulla letteratura e sulla parola, c'è un altro universo, in particolare la prospettiva del viaggio e della conoscenza dell'altro, dell'altrove, a cui lo scrittore milanese ha dedicato riflessioni, in pagine, al solito, di grande acutezza e di coinvolgente vivacità retorica. La figlia, Lietta Manganelli, presenta un ultimo tassello di questo grande affresco odeporico che annovera scritture capaci di testimoniare ulteriormente la brillante e insieme tormentata intelligenza del viaggiatore. A cura di Giampaolo Vincenzi, studioso di questo aspetto peculiare della scrittura manganelliana, dobbiamo *Oh l'America!* (Mds, 2017), la presentazione di memorie di viaggi, fissate in una serie di flash dedicati all'Argentina, a Barcellona, Madrid, ad un Egitto visitato attraverso il fascino sapientemente illustrato delle mummie. Il paradosso dell'incontro con il paese sudamericano è fissato da Manganelli nell'allegoria di un cielo coperto di nebbia, che lo attende all'aeroporto, in contrasto radicale con il *diché* del Sudamerica solare. Ma tutto ci rimanda – ancora una volta – al ferreo sistema della retorica manganelliana, alla sua ipotesi di “geocritica”, che consiste “nel trattare un luogo alla stessa maniera con cui trattiamo sostanzialmente un libro. Cioè come sistema di simboli che agisce su di noi”.

patrizigg@gmail.com

G. Patrizi è saggista



Su Giulio Mozzi e Fiction 2.0

Smettere (anche solo provvisoriamente) di essere scrittori

di Luca Fiorentini

Nella Breve notizia collocata in apertura di *Fiction 2.0* (pp. 281, € 15,90, Laurana, Milano 2017), Giulio Mozzi dedica qualche riflessione, com'è naturale, alla prima edizione del libro, apparsa presso Einaudi nel 2001 e intitolata semplicemente *Fiction*. I toni sono quelli che Mozzi impiega usualmente quando illustra il proprio lavoro: molto secchi; *Fiction* è descritto fra l'altro come l'opera di un narratore ormai "prossimo alla fine". Che questo giudizio non sia frutto di una riflessione a posteriori, ma che anzi qualifichi il libro fin dalle sue origini, è dimostrato da un'email che Mozzi inviò nel novembre del 1999 all'editor che lo seguiva presso Einaudi. Ampii estratti del messaggio sono oggi disponibili in *Vibrisse, bollettino*; uno, in particolare, merita di essere citato: "Tu sai che io ho sempre condiviso molto dei miei personaggi. Questa prossimità con i personaggi è sempre stata il mio rischio più forte o uno dei miei rischi più forti. Se alcuni dei miei racconti rasentano la cattiva letteratura, o sono cattiva letteratura *tout-court*, è perché questa prossimità è eccessiva o mal governata. Ora, i personaggi che parlano in questi racconti nuovi non hanno nessuna prossimità con me. Possono appartenere alla mia stessa parrocchia o abitare nella piazza del mio quartiere, ma non c'è nessuna prossimità". L'email si chiude con l'annuncio di un cambiamento di ordine esistenziale ("Faremo grandi cambiamenti, benché non sappia ancora ben quali"); e l'ultima frase recita: "E finalmente, spero, smetterò di scrivere".

Fiction si delineava perciò dall'inizio come un'opera di congedo. A riscontro, solo due prove narrative sono seguite al volume einaudiano: i "diari" di *Sono l'ultimo a scendere* (Mondadori, 2009) e le *Favole del morire* (Laurana, 2015), libri assemblati a partire da testi che avevano già avuto una qualche circolazione. A ciò si sono affiancate tuttavia pubblicazioni di natura diversa: una raccolta di poesie, due pamphlet, numerosi libri dedicati all'insegnamento della scrittura (e in particolare della scrittura narrativa). Da alcuni anni Mozzi sta inoltre ripubblicando con Laurana, in una versione riveduta, il suoi lavori principali: *Il male naturale* e *La felicità terrena*, usciti rispettivamente nel 2011 e nel 2012, e oggi *Fiction*, il testo che ha subito i rimaneggiamenti più estesi, tanto da aver mutato parzialmente titolo.

Questi, sommariamente, i dati. Si comprende a ogni modo che le parole conclusive dell'email del novembre 1999 corrispondono a realtà. Dopo la pubblicazione di *Fiction*, Mozzi non ha smesso di produrre testi, ma ha certamente sospeso, o quanto meno ridotto in misura sensibile, la produzione dei testi che ci si attendono da uno scrittore, privilegiando piuttosto l'attività di custode delle proprie scritture passate e, con un impegno assai maggiore, delle scritture presenti di altri. A distinguere i due momenti è appunto *Fiction*, libro cui è stata riconosciuta da Mozzi stesso una funzione liminare, senza tuttavia che a questo riconoscimento corrispondesse, né potesse corrispondere, alcuna indicazione circa quello che sarebbe venuto dopo.

Si sarebbe quindi tentati di leggere *Fiction* non solo come un testo di congedo dalla scrittura, ma anche come il testo in cui è oggettivato, per così dire, questo congedo; e che di conseguenza presuppone un'idea particolarmente forte di ciò che sta per smarrirsi. La domanda alla quale il lettore di *Fiction* è chiamato a rispondere può essere formulata, in definitiva, in questi termini: qual è l'idea di scrittura ricavabile in negativo da *Fiction*? O più precisamente: quali sono gli spazi di rappresentazione che Mozzi considera tipici della propria scrittura e che in *Fiction* appaiono non più percorribili, o tutt'al più percorribili solo in modi radicalmente nuovi rispetto al passato?

Il libro ha una struttura bipartita. La prima parte è occupata da sette racconti scritti in prima persona, la seconda da pezzi retoricamente eterogenei (ancora monologhi, poesie annotate, un saggio, un racconto "tradizionale"), firmati nella maggioranza dei casi da autori immaginari: Giovanna Melliconi, Carlo Dal-

cielo e Franco Brizzi nella versione Einaudi, Giovanna Melliconi, Carlo Dalcielo, Massimo Adinolfi (che non è immaginario) e Mariella Prestante nell'edizione Laurana. A fare da spartiacque – più che da elemento di congiunzione – tra le due sezioni è il brano più bello e impressionante del libro, *Narratology*: una lunga e dolorosa interrogazione sui motivi per cui negli ultimi duemila anni nessuna pagina è stata aggiunta agli scritti ispirati da Dio.

Come *Narratology*, anche i pezzi della prima parte di *Fiction* restano intatti nel passaggio alla seconda edizione, e a un primo sguardo non hanno nulla di sostanzialmente nuovo rispetto ai racconti del *Male naturale* e della *Felicità terrena*. A prendere parola sono personaggi la cui presenza nel mondo è vacillante. Un giovane parrochiano che riconosce nella fede l'unico ponte tra sé e la realtà, e che uccide il proprio parroco quando questi inizia a dubitare che tra le attività umane e il pensiero divino possa esistere una forma di relazione. Un marito avvelenato dalla moglie, e dunque esposto alla certezza di morire in un tempo breve,



che scrive di sé anzi che provare a mettersi in salvo. Un uomo che invia ai direttori dei principali quotidiani del suo paese una lettera nella quale minaccia di bruciarsi vivo se il suo messaggio non sarà pubblicato integralmente entro pochi giorni; e così via. Pur nella varietà di modulazioni, in tutti i monologhi raccolti della prima parte di *Fiction* si avverte il riverbero di un unico processo, che è poi, come accennato, il processo normalmente restituito nei testi di Mozzi. Il nucleo fondamentale dei racconti coincide con la serie di operazioni svolte da individui che tentano di scongiurare la minaccia di un crollo. Quest'ultimo può essere determinato dal sopraggiungere di un contenuto emozionante che appare intollerabile (*La fede in Dio, Del matrimonio*) oppure dalla disperata percezione degli ostacoli che impediscono al flusso incontrollato degli accadimenti e delle passioni – in altre parole, al divenire vitale – di trascendere in valore (*Lettera ai direttori, Lettera di conforto*).

I personaggi di Mozzi impiegano da sempre la stessa lingua, una lingua cartesianamente limpida nel descrivere tanto la catastrofe quanto le immaginazioni, non di rado apertamente deliranti, che alla catastrofe dovrebbero porre rimedio. Lo stesso avviene in *Fiction*, dove la sostanza del dramma è affidata a una grammatica che rasenta talvolta l'astrazione: "Mia madre restò in rianimazione, in terapia intensiva, per sei giorni, fino a mercoledì undici giugno, poi rimase a disposizione del magistrato, che dispose l'autopsia".

È nell'incrocio tra la materia delle storie e il tono quasi assente di chi le narra che risiede, evidentemente, il potere di questa scrittura: quasi sempre, i racconti di *Fiction* generano nel lettore un sentimento di paura.

Eppure i "casi" raccolti da Mozzi in *Fiction* si distinguono da quelli assai più vividi e conturbanti attorno cui si sviluppavano le narrazioni del *Male naturale* e della *Felicità terrena*: nel senso che in *Fiction* si percepisce un netto movimento verso l'esagerazione, che non di rado tende a lambire la caricatura. La novità più significativa riguarda però la funzione dei monologhi, che esplicitamente si rivela all'esterno di essi, nella sezione di "allegati" che accompagna ognuno dei pezzi della prima parte del libro: documenti di varia natura – per lo più notizie di cronaca, ma non solo – che descrivono nella loro obiettività i fatti da cui muovono le elaborazioni dei narratori. Il confronto tra gli uni e le altre permette di apprezzare l'alterazione, spesso clamorosa, cui la verità è sottoposta da chi prende parola. A volte la distanza tra verità e finzione è tale da rendere incomprensibili le ragioni che hanno motivato la seconda; e anche ciò, in un buon numero di casi, risulta spaventoso.

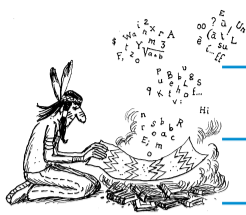
Dove non è possibile far interagire cronaca e deformazione fantastica, Mozzi opta per un'altra via: quella di trattare i suoi personaggi come gli oggetti di una distaccata analisi testuale. È il caso della "Bianca" di *Lettera di conforto*, figura ricorrente "nella produzione narrativa di Giulio Mozzi", inafferrabile quanto alle vicende che ne motivano le riapparizioni ma perfettamente definita quanto al ruolo: al nome di Bianca corrisponde sempre "un personaggio caratterizzato dall'impossibilità", per chi a lui si rivolge, "sia di immaginarlo separato sia di immaginarlo unito a sé", tanto che "il ricordo dell'esistenza di Bianca" sembra essere "l'origine stessa della potenzialità narrativa dell'autore" (si cita da *Bianca: un catalogo*, allegato di *Lettera di conforto*). Nei pezzi della seconda parte del libro, con l'eccezione dello splendido racconto finale, *Dalla scatola*, è replicato più o meno lo stesso meccanismo.

Che "l'origine stessa della potenzialità narrativa dell'autore" si riduca a una simile, gelida disamina (a un "catalogo"), rivela evidentemente molto di quello che è lo spirito generale di *Fiction*. Manca in effetti, come scrive Mozzi nell'email citata in apertura, il senso di "prossimità" alla materia delle narrazioni: e l'assenza di prossimità è compensata da un atteggiamento che si direbbe quasi giocoso, se non fosse che il gioco travolge il nucleo più intimo della scrittura di Mozzi, quel lucido e terribile "parlare delle persone che si sono perse nella vita o di quelle che sono uscite dalla vita, oppure delle cose che si sono perse nelle nostre vite" (così in *Coro*, dal *Male naturale*). Al sentimento radicale della perdita è sostituita l'immaginazione di una perdita possibile un'ipotesi narrativa. Ma è chiaro che l'invenzione, con il suo portato di vitalità, non basta a estinguere la nostalgia di ciò che non è più: anzi, in un certo senso, la acutizza.

Il venire meno della prossimità alle storie narrate potrebbe intendersi, in ultima istanza, come l'esito di una progressiva perdita di passività. Quando in *Narratology* è evocata l'immagine tradizionale del *calamus Spiritus Sancti* ("Perché vantarsi di essere una penna retta dalla mano divina?"), sembra che nient'altro possa aggiungersi al senso che tale immagine reca con sé. Narrare è "essere un docile strumento, creta tra le mani del vasaio"; l'accordo tra la "scrittura del dio" e la vita di ognuno può darsi solo se la scrittura del dio, come la vita, si offre nel suo trascorrere. È forse questo il pensiero più radicale contenuto in *Fiction*, il pensiero cioè di una scrittura che trova il suo significato nell'essere eco del mondo assai più che nell'essere creazione di mondi; e che si fa dunque creazione di mondi solo in quanto l'eco del mondo è si è improvvisamente dileguata.

luca.fiorentini@utoronto.ca

L. Fiorentini è post-doc in letteratura italiana all'Università di Toronto



Il mondo di Julien Gracq e la nuova traduzione di *La riva delle Sirti*

La magnificenza dell'attesa

di Carlo Lauro

La schiva e quasi ombrosa figura di Julien Gracq (1910-2007) è pochissimo nota in Italia, le sue opere tradotte con parsimonia e quasi tutte da tempo fuori commercio. Fa in qualche modo eccezione il suo apice, *Le Rivage des Syrthes*, in origine uscito da Mondadori (1952), poi da Guida (1990) e pochi mesi fa, sempre nella bella traduzione di Mario Bonfantini, da L'orma (*La riva delle Sirti*, ed. orig. 1951, pp. 333, € 21, Roma 2017). Comunque poco per un autore accolto in vita, raro privilegio, nella Pléiade (due tomi tra il 1989 e il 1995).

Lo scrittore, nativo di Saint-Florent-le-Vieil (cittadina sulla Loira tra Angers e Nantes) si chiamava in realtà Louis Poirier e aveva scelto il *nom de plume* di Gracq, sia per riservatezza, sia per devozione alle vicende di Julien Sorel (conosceva a memoria brani di *Il rosso e il nero*) e simpatia per i *populares* Gracchi della storia romana. A parte l'arruolamento nel 1939 (tenente di fanteria) e un internamento in un campo tedesco in Slesia, l'esistenza di Gracq fu quella sobria e appartata di un professore di liceo di storia e geografia tra Nantes, Quimper e infine, dal 1947 al 1970, Parigi (al Claude-Bernard, tra i suoi allievi di storia, un imberbe Georges Perec: letterariamente, niente di più dissimile).

Rifiutato da Gallimard cui l'aveva proposto, il primo romanzo, *Le château d'Argol* (1938), fu pubblicato da José Corti, più piccolo ed elitario editore cui lo scrittore resterà fedele a vita. Una copia inviata ad André Breton (colui che Gracq considerò sempre il suo "contemporaneo capitale") sancì un'amicizia importante. L'alta considerazione di Gracq per il surrealismo era della prima ora, ma nessun serio riverbero si avverte poi nella sua opera; tanto più che essa persegue negli anni il genere esecrato da quei convinti incendiari, il romanzo: *Un beau ténébreux* (1945), *Le Rivage des Syrthes* (1951), *Un balcon en forêt* (1958).

La costellazione di Gracq, semmai, è dichiaratamente ottocentesca: nume tutelare della giovinezza, ma sempre venerato "un peu filialement", è Jules Verne; indi Poe, il romanticismo tedesco, Chateaubriand, Lautréamont, Proust (visto come *terminus* del secolo XIX; così come Claudel chiude per lui la stagione di Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé). Non stupisce poi se, passando alla musica, l'astro indiscusso sia Richard Wagner (iniziazione, diciottenne, col *Parsifal*): da cui discendono le grevi suggestioni del Graal nell'unica e poco fortunata *pièce* da lui scritta, *Le Roi pêcheur* (1948).

La prima distanza nei confronti dei contemporanei Gracq la divulga, non senza scandalo, in un pamphlet, *La littérature à l'estomac* (1950) che esce alla vigilia dell'exploit delle *Sirti*. Il bersaglio principale, certo, è l'establishment letterario francese: la gran macchina editoriale, pubblicitaria, accademica, in tutti i suoi compromessi. Ma questo saggio e il suo complemento (*Pourquoi la littérature respire mal*, 1961) iniziano anche una critica senza quartiere alla voga del romanzo esistenzialista di Sartre, alla poesia "che si muta in critica della poesia" (Michaux, Queneau), ai "curiosi romanzi in zinco" del *nouveau roman* (definiti anche "pastura clorotica").

Antoine Compagnon, nel suo *Les antimodernes* (2005; tradotto nel 2017 da Alberto Folini per Neri Pozza) dedica un magnifico capitolo a Gracq e al suo isolazionismo negli anni non soltanto del *nouveau roman*, ma di "Tel Quel", di Beckett, di Blanchot. Dall'ontologia negativa di quest'ultimo (il *Livre* di Mallarmé, il silenzio di Rimbaud), Gracq è inevitabilmente lontano; al compiacimento apocalittico sull'esaurimento del linguaggio, lo scrittore oppone la possibilità di una letteratura "del sì", autentica e fuori dalle mode del secolo: tali sono per lui, parimenti, sia la "letteratura del no" di Blanchot che la "non-letteratura"

commerciale della Sagan.

Compagnon rivela che il dissenso originava da una recensione di Blanchot a *Un beau ténébreux*, in cui si rilevava, non certo benevolmente, l'impasto di epiteti e aggettivi, l'eccesso di descrizioni e l'inevitabile rallentamento dell'azione ("i preludi si aggiungono ai preludi, i preparativi sono infiniti"). Il rallentamento, l'attesa di un'incognita minacciosa e indefinita, in realtà, è la forma simbolica d'ogni narrazione di Gracq ed era nel cuore di Breton ("indipendentemente da tutto ciò che accade o non accade, è l'attesa che è magnifica"). Anche *La riva delle Sirti* altro non racconta che una logorante *impasse*: la signoria aristocratica e decaduta di Orsenna, nell'arcipelago delle Sirti, da tre secoli si fronteggia col misterioso e ostile territorio del Farghestan in una guerra silente e sospesa, forse mai destinata a riprendere. Il protagonista, Aldo, rampollo di una nobile famiglia, stanco del clima di inerzia e di stasi di Orsenna, accetta di recarsi in missione come



"osservatore" presso l'estremo avamposto delle Sirti, la fortezza dell'ammiragliato, agli ordini del capitano Marino. Alla vita dell'ammiragliato (cene con Marino e i tre luogotenenti, cacce, escursioni, restauro delle mura difensive) alterna le visite alla città di Maremma (sorta di "Venezia delle Sirti") per incontrarsi con l'amante Vanessa.

A circa un terzo dalla conclusione, con l'avvincente capitolo *Una Crociera*, la narrazione ha un imprevisto afflato avventuroso: Aldo, al comando del vascello Il Formidabile, invece di compiere una semplice ricognizione, si spinge sino alle coste proibite del Farghestan, in un'audace, iniziatica avanzata tra le brume che potrebbe rievocare, pur nelle differenze, quella di Marlow verso il mitico Kurtz in *Cuore di tenebra*. L'apparizione in distanza della città di Rhagi e del vulcano Tângri è un passo di pura e livida emozione. La notizia dello sconfinamento territoriale (accolto da tre ostili cannonate) genererà tra i cittadini disincantati della signoria un euforico risveglio: sia che lo si intenda come ansia di riprendere la guerra, sia come possibilità di un negoziato col nemico silente, quel che vale è la rottura di un'attesa secolare ormai al limite.

A differenza del romanzo successivo, *Un balcon en forêt*, che ha un'ambientazione precisa e vissuta (la *drôle de guerre*, le Ardenne), *La riva delle Sirti* gioca su una collocazione cronologica e geografica immaginaria: peraltro l'onomastica italiana (Aldo, Orlando, Fabrizio, Marino, Orsenna, Sagra, Vezzano, Maremma, etc.) e molti spunti (monumentali, paesaggistici) suggeriscono una trasfigurazione poetica dell'area tra Ravenna, Venezia e la Dalmazia. Su questa scacchiera Gracq inventa un notabilato che, pur decrepito, eserci-

ta un controllo implacabile sul territorio tramite la diplomazia e lo spionaggio; i colloqui dell'"osservatore" Aldo sia con un agente segreto di Orsenna che con una spia del Farghestan costituiscono l'abile versante politico del romanzo; mentre l'udienza di Aldo (reo dello sconfinamento territoriale) dinanzi al venerabile Daniele Aldobrandi del Consiglio di sorveglianza è un'apoteosi della ragion di stato e uno di quei tormentati confronti di cui è ricca la narrativa ottocentesca.

È noto che al suo apparire, complici certe analogie tematiche (l'avamposto, l'attesa, il nemico invisibile), *La riva delle Sirti* fu vista come un ricalco del *Deserto dei tartari* di Buzzati. Gracq si difese dall'insinuazione affermando di non conoscere allora il romanzo di Buzzati e indicando invece spontaneamente un'ascendenza di *La figlia del capitano* di Puškin. Altri influssi, a torto o a ragione, si vollero trovare. Di Conrad s'è accennato. La lunghezza dei periodi e l'acribia analitica suggerirono Proust; fu indicato anche *Sulle scogliere di marmo* di Ernst Jünger che Gracq ammirava molto; e, come suggestione decadentistica di fondo, un saggio epocale tenuto in gran conto dallo scrittore, *Il tramonto dell'Occidente* di Spengler.

Proprio in quanto intrisa di passato, e quindi apparentemente anti-moderna, *La riva delle Sirti* è – seguendo il paradosso di Compagnon – un'opera moderna, controcorrente rispetto a ogni esistenzialismo o *engagement* imperante (sono gli anni dell'affermazione di Camus; e *La Nausea* di Sartre esce in quello stesso 1951). Allo studio della condizione umana nella sua quotidianità e a quel periodare essenziale, Gracq contrappose il suo originale romanzo geopolitico in una prosa densa e avvolgente, iperdescrittiva, generatrice instancabile di comparazioni e metafore, di corsivi alla Poe: l'agguerrito bagaglio, insomma, criticato da Blanchot ma esaltato da estimatori come Picon o Mondor (che definiva *La riva delle Sirti* "il più straordinario lungo poema in prosa della letteratura francese"). Le *Sirti* esondano in effetti di raffigurazioni ammirevoli; dalla "camera delle carte" ordinata e crepuscolare che tanto ammalia Aldo a qual-

siasi elemento di paesaggio (un'assoluta vocazione per Gracq): sabbie, brume, boscaglie, isolotti, lagune. Le acque stagnanti e le pietre corrose di Maremma proseguono poi, in tacita emulazione, la scia nobile dei descrittori di Venezia da Montaigne a Proust.

Il narratore fu anche critico di prim'ordine e di sconfinata lettura, non solo francesi: a parte il saggio su Breton (1948), il lascito di *Préférences* (1961), *Lettrines* (1967 e 1974), *En lisant en écrivant* (1980) documentano un rimasticare inesausto di testi amati e meditati: a parte alcune stelle fisse – titoli come *Lautréamont toujours* o *Le Grand Paon* per Chateaubriand – si trovano illuminazioni su Stendhal, Balzac, Nerval, Baudelaire, Flaubert, Rimbaud, Barbey d'Aureville, Zola, Valéry (non mancano, disseminati, riferimenti anche al cinema). Poche ma esaurienti le interviste concesse, poi raccolte negli *Entretiens* (2002).

Nessun rapporto tra tanta attività e la ricerca del successo, posto il gran rifiuto del *Prix Goncourt* prima e del seggio all'*Académie* poi, due bei traguardi per qualsivoglia *homme de lettres*. Ritiratosi a Saint-Florent-le-Vieil, Gracq muore novantasettenne. Già nel 1986 aveva espresso il rimpianto di non aver più un solo contemporaneo (li aveva sepolti più o meno tutti, nemici e amici) che potesse leggere i suoi scritti: il loro giudizio, asseriva, era il solo che potesse contare. Si riparerà molto di lui nel 2027 quando, a vent'anni dalla morte, la Bibliothèque Nationale "libererà" migliaia di pagine inedite.

claur@libero.it



Vargas Llosa: storie appassionanti, complessità formale e tensione stilistica

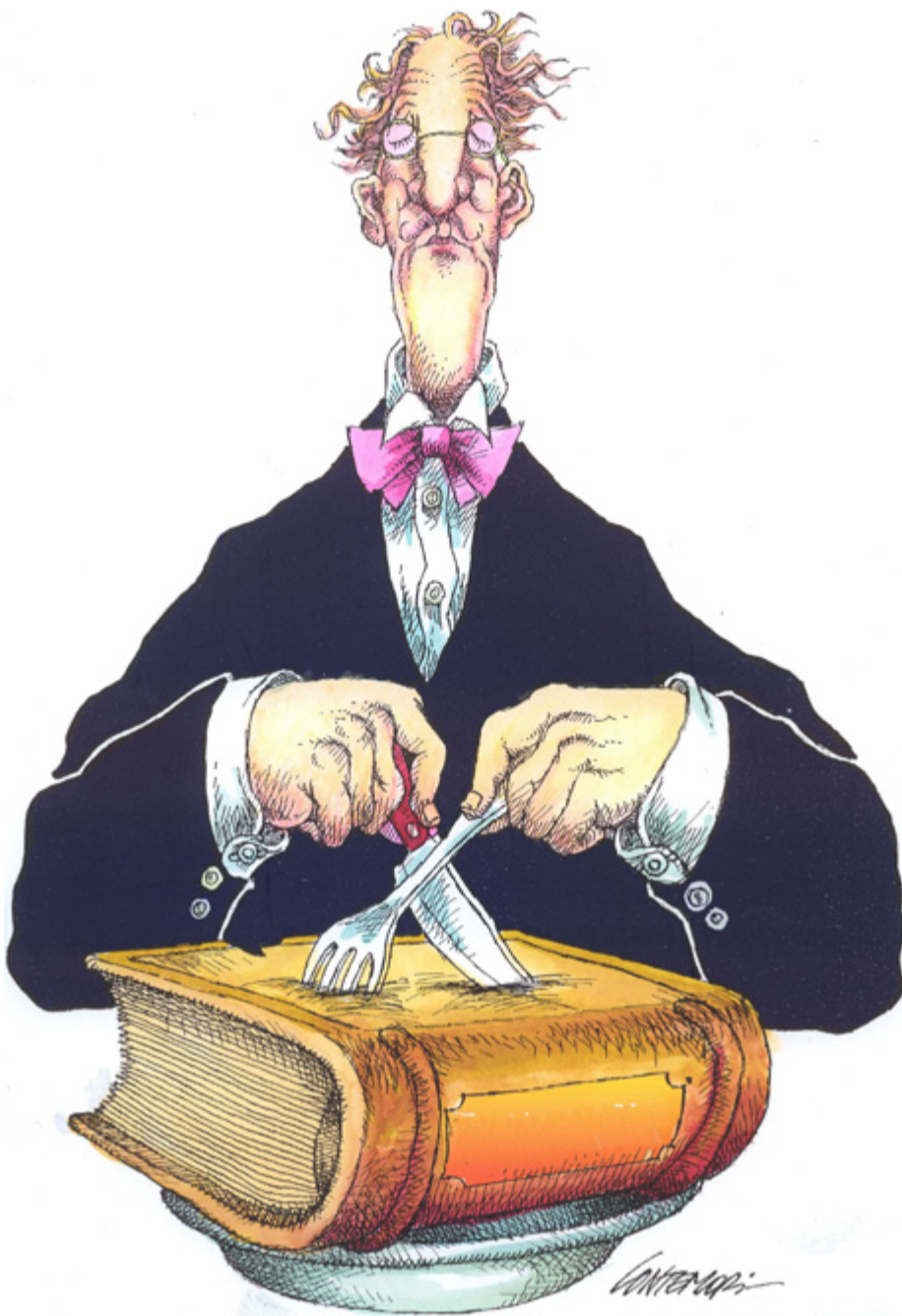
Lo streap-tease al contrario

di Martino Gozzi

Vent'anni fa, Mario Vargas Llosa diede alle stampe un breve manuale di scrittura, intitolato *Lettere a un aspirante romanziere* (Einaudi, 1998). Grazie al pretesto fornito da un ciclo di lettere indirizzate, appunto, a un giovane autore in erba, Vargas Llosa si divertiva a ragionare sul senso del proprio mestiere, sulle proprie ascendenze letterarie e sulla storia segreta dei suoi libri preferiti. Fra i temi del volume – lo stile, il narratore, il tempo – c'era il principio dello strip-tease alla rovescia, una delle sue metafore più celebri. Così scriveva Vargas Llosa, all'epoca sessantenne: "Scrivere romanzi sarebbe dunque equivalente a quanto fa la professionista che, di fronte a un pubblico, si spoglia degli abiti e mostra il proprio corpo nudo. Il romanziere compirebbe l'operazione in senso opposto. Nell'elaborare il romanzo andrebbe vestendo, nascondendo sotto indumenti spessi e multicolori forgiati dalla sua immaginazione, quella nudità iniziale, punto di partenza dello spettacolo. Questo processo è così complesso e minuzioso che, molte volte, neppure lo stesso autore è in grado di identificare nel prodotto finito quella esuberante dimostrazione della sua capacità d'inventare persone e mondi immaginari". Sfogliare oggi quel manuale pieno di intuizioni, animato da un tono insieme colloquiale e appassionato, è come srotolare sul tavolo da lavoro la planimetria di un edificio ancora in costruzione. E che immensa, gloriosa soddisfazione è ritrovare, nel secondo volume dei "Meridiani" Mondadori dedicato al premio Nobel peruviano (Mario Vargas Llosa, *Romanzi*, vol. 2, traduzioni dallo spagnolo di Angelo Morino, Glauco Felici, Federica Niola, pp. CLX-1552, € 80), infinite corrispondenze tra la teoria e la pratica, tra i libri che Vargas Llosa sognava di scrivere e quelli che ha effettivamente scritto.

Il primo volume, curato da Enrico Cicogna, raccoglieva i tre grandi romanzi degli anni sessanta, il trittico politico che aveva proiettato Vargas Llosa sulla scena letteraria mondiale: *La città e i cani* (1963), *La casa verde* (1967) e *Conversazioni nella "Cattedrale"* (1969). Tre capolavori – il primo e il terzo, in particolare – dettati da un'ambizione sfrenata, dilatati da una ricchezza nella rappresentazione del potere quasi enciclopedica, e tenuti insieme da una coerenza non solo tematica, ma anche stilistica (è in questo decennio che Vargas Llosa sperimenta maggiormente con la forma-romanzo e si appropria della lezione dei modernisti, ideando illusioni ottiche stranianti come i "dialoghi telescopici"). Molto più difficile era operare una scelta tra i sedici libri pubblicati dagli anni settanta in poi: come condensare in un unico tomo quasi cinquant'anni di narrativa?

Bruno Arpaia, curatore del secondo volume, ha fatto la scelta giusta, forse l'unica possibile: ha scelto i romanzi migliori. *La zia Julia e lo scribacchino* (1977), *La festa del Caprone* (2000), *Avventure della ragazza cattiva* (2006) e *Crocevia* (2016). Si tratta di libri molto distanti nel tempo e molto diversi fra loro per respiro e per genere, verrebbe da dire, eppure accomunati da una stupefacente felicità narrativa, un potere affabulatorio mutevole e irresistibile. Ed ecco che leggendo *La zia Julia e lo scribacchino* torna alla mente il principio dello strip-tease al contrario, o la creatura mitologica del catoblepa, ripresa da Flaubert e da Borges – entrambi maestri di Vargas Llosa –, ovvero l'animale che divora se stesso. "In senso meno materiale, certo, il romanziere va a sua volta frugando nella sua stessa esperienza, in cerca di appigli per



inventare storie". Basti dire che il protagonista del romanzo è un diciottenne di nome Mario che abita a Lima, ama la letteratura e si innamora di una zia acquisita, che finisce per sposare... tutti elementi riscontrabili anche nella biografia di Vargas Llosa, che naturalmente vuole confondere i piani per disorientare il lettore, presentandogli prima una scena familiare e poi smontandola davanti ai suoi occhi come le quinte di una scenografia, in un gioco postmoderno e ironicamente voyeuristico.

La festa del Caprone è indubbiamente il romanzo più grandioso di questa selezione, e dell'ultima stagione produttiva di Vargas Llosa. L'impianto narrativo ruota attorno alla figura sanguinaria del dittatore Rafael Leónidas Trujillo, detto il Generalissimo o il Benefattore, padre e padrone dell'isola di Santo Domingo per trent'anni, fino alla sua uccisione nel maggio del 1961. Tre livelli temporali si intrecciano nelle oltre cinquecento pagine di questo monumentale affresco storico, sociale e politico: l'ultimo giorno del Capo scorre lentamente, tra appuntamenti sgradevoli e vuoti cerimoniali; i congiurati che lo attendono di fronte al Malecón tentano, nell'agonia dell'attesa, di venire a patti con il proprio passato; e infine una donna, una professionista di successo con tanto di carriera negli Stati Uniti, Urania Cabral, figlia di un fedelissimo di Trujillo caduto in disgrazia, torna a Santo Domingo diversi anni dopo per chiudere i conti con il proprio paese. "Si può dire," scriveva Vargas Llosa nelle sue *Lettere*, "soprattutto a proposito dei romanzi moderni, che la storia circola in essi, per quanto riguarda il tempo, come in uno spazio; infatti

il tempo romanzesco è qualcosa che si allunga, rallenta, si immobilizza o comincia a correre in modo vertiginoso. La storia si muove nel tempo della finzione come attraverso un territorio, va e viene in esso, avanza a grandi falcate o a passettini, lasciando in bianco (abolendoli) grandi periodi cronologici e indietreggiando poi a recuperare quel tempo perduto, saltando dal passato al futuro e da questo al passato con una libertà che è negata a noi, esseri in carne e ossa". Certo, per far questo occorrono grande maestria e una sensibilità quasi istintiva, animale, per il ritmo delle storie, e Vargas Llosa dimostra in queste pagine, per l'ennesima volta, di possedere entrambe.

È anche per questa ragione che le *Avventure della ragazza cattiva* sorprendono, almeno a prima vista: ancora una volta Vargas Llosa cambia rotta, mette da parte i modelli sperimentati in passato e sceglie di raccontare una storia d'amore che stupisce per linearità e semplicità, rinunciando ai punti di vista multipli e ai piani temporali sfalsati. Ma, com'è giusto aspettarsi da un romanziere del suo calibro, decide di collocare altrove – dove meno ce lo aspettiamo, per certi versi – l'innovazione: sì, perché in questa storia d'amore lunga una vita intera l'antagonista non è un terzo incomodo, un pretendente aggressivo o irrefrenabilmente fascinioso. È l'amata stessa, la *niña mala* del titolo, una ragazza (e poi una donna) determinata e indipendente, che strega il povero Ricardo senza mai concedersi a lui completamente, spuntando dal nulla, a più riprese, ai quattro angoli del mondo, mentre la vita sbalza lui dall'America Latina all'Europa, e noi vediamo scorrere sullo sfondo i decenni, le capitali, gli ideali, le mode, le battaglie e i compromessi. Con il consueto dono di sintesi, Javier Cercas ha scritto: "Vargas Llosa non ignora che il romanzo è forma, e che pertanto la bontà della storia che racconta dipende dalla forma in cui è raccontata. Detto più chiaramente: un risultato fondamentale di Vargas Llosa consiste nel ricordarci che il romanzo deve raccontare una storia appassionante, che ci emozioni vivere immaginativamente, ma che può raccontarla soltanto dotandosi della massima complessità formale e della massima tensione stilistica".

Storie appassionanti, complessità formale, tensione stilistica. Volendo riassumere le principali doti di Mario Vargas Llosa, potremmo appuntarci questi tre elementi: elementi che lui stesso menziona nelle *Lettere*, attribuendoli tuttavia, con eleganza, ad altri scrittori. La riprova definitiva, per chi ancora dubitasse, arriva con *Crocevia*, il romanzo che chiude questo secondo volume dei "Meridiani". Alla grande composizione sinfonica, Vargas Llosa preferisce qui la musica da camera per fare luce in una vicenda torbida, nella quale i vizi privati rischiano di inquinare le pubbliche virtù, trascinando due coppie di amici in un vortice di ricatti, sospetti e tradimenti. Inoltre, *Crocevia* riporta in primo piano un tema che percorre tutta l'opera di Vargas Llosa, dai primi anni sessanta a oggi, e cioè l'eroticismo, l'esplorazione ostinata e sincera della sessualità, una raffigurazione della vita in tutta la sua pienezza sensoriale, fisica, materica, corporea. I suoi personaggi sono donne e uomini in carne e ossa, tutti.

martino.gozzi@scuolaholden.it

M. Gozzi è scrittore



Quasi Grazia di Marcello Fois: dal testo alla scena

La maternità carsica di Grazia Deledda

Intervista a Michela Murgia di Mario Marchetti

La fascetta di *Quasi Grazia* recita: “Grazia Deledda è una delle nostre madri e le madri – a differenza dei padri – non si uccidono: si perdonano”. Perché e di cosa perdonare Grazia Deledda?

Il tempo. I figli alle madri non perdonano di esserci state da prima. In genere ai più passa dopo i trent'anni questo malumore da figlio minore della storia (forse perché dopo i trent'anni siamo tutti dei sopravvissuti) ma prima le madri devono pagare il fatto di aver iniziato qualcosa a proprio modo. Quel modo è la colpa, perché inevitabilmente diventa eredità per chi viene, un vincolo dentro al quale la propria libertà nasce già troppo costretta a “somiigliare”.

Da ottobre sei in tournée con *Quasi Grazia*: dici qualcosa sullo spettacolo, sull'accoglienza che ha avuto in Sardegna e fuori della Sardegna. Hai avuto la sensazione che sia giunto il tempo di una rivalutazione di Grazia Deledda?

Lo spettacolo sta avendo un'accoglienza davvero calorosa, quasi sempre col tutto esaurito e con una risposta di affetto che non era scontato aspettarsi per un'autrice oggetto di una così scrupolosa cancellazione dalle antologie e dalle discussioni critiche. Tutto già visto: i critici l'avranno anche amata poco, ma il pubblico Deledda l'ha sempre capita e seguita. Se in questo affetto vogliamo però vederci una rivalutazione, ammetto di non essere così sicura di volerlo. Deledda è un geysir che ogni tanto lancia un effluvio violento di fuori per ricordare che sotto le apparenze si muovono energie violente che non vanno dimenticate mai del tutto. Non riesco a immaginare un inquadramento critico che non la riduca a qualcosa di già visto, impoverendola. Mi piace pensarla più come un poltergeist che di quando in quando appare e scuote le vettovaglie in una cucina polverosa.

In particolare, immettersi nel corpo di Deledda sul palcoscenico, che cos'ha significato per te?

Mi ha costretto a guardarla in quella dimensione intima, a tratti scomposta e irrequieta, che lei per tutta la vita ha protetto, escludendola dalla rappresentazione pubblica dove era suo punto d'onore quello di apparire sempre inappuntabile madre e moglie. Per farlo ho dovuto diventare amica della donna che ribolliva dietro quella facciata e questa è una faccenda di carne, di sangue, di desiderio, di rabbia. Confido che il corpo e la sua azione teatrale abbiano restituito a Deledda una verità che le parole, materia molto più controllata, hanno invece sempre saputo celare.

Deledda narratrice / Deledda donna: quali diversi rapporti hai avuto e hai con queste due facce del personaggio?

Leggere le lettere di Grazia Deledda è indispensabile per capire quanto la donna e l'autrice fossero inscindibilmente legate, ma certamente l'autrice domina su tutto. Deledda è romanziera sempre, quando scrive agli uomini che ama e quando comunica parcamente con l'editore, quando verga inferocite lettere ai direttori di giornali che la criticano e quando dialoga intimamente con i mentori che l'hanno protetta e accompagnata fino alla maturità. Mentre la leggi sai sempre che scriveva vedendosi scrivere, come puntualmente rileva Marcello Fois in *Quasi Grazia*. Deledda si vedeva eroina di un romanzo immenso che aveva per lingua la sua, meticciosa e debordante, e per trama le storie intrecciate di una intera isola.

Alcuni studi recenti rivalutano, in particolare, di Deledda la capacità di crearsi un'autonomia, uno spazio, in un mondo culturale dominato dagli uomini. In tal senso Deledda potrebbe rientrare in una storia del femminismo italiano, pur se, personalmente, non ha mai fatto dichiarazioni particolarmente impegnate su questo piano (anzi è sempre stata molto attenta a dirsi,

quasi stucchevolmente, devota al suo ruolo familiare)?

Se contano i fatti, Deledda i fatti li ha messi in fila tutti. A partire dall'ambizione alla scrittura, perseguita con determinazione da kamikaze, fino alla natura modernissima del rapporto col marito, non c'è dubbio che la sua sia stata una vicenda di autodeterminazione – *empowerment*, diremmo oggi – a dispetto dell'enormità dei limiti in cui si è svolta. Ma non è solo per questioni di biografia che questo è vero. Nella letteratura di Deledda c'è un profluvio di figure femminili libere e liberanti, di figlie che si ribellano ai padri per inseguire il loro destino, di donne che si mantengono col proprio lavoro e di femmine che obbediscono al loro desiderio a dispetto delle convenzioni, anche pagandolo caro. Non c'è molto di rassicurante

che l'Italia possa avvicinarsi a considerare come il proprio gotico.

Circoscrivendo di più il campo, è pensabile una narrativa sarda del Novecento – e ancora di oggi – senza la figura ingombrante, ma forse ineludibile, di Grazia Deledda?

Senza dubbio no. Deledda è archetipica per la letteratura sarda, vieppiù per quelli che tengono a puntualizzare con maggiore forza le distanze dal suo immaginario. Penso solo alla sua inclinazione a inventare i nomi dei luoghi d'ambientazione, che è diventata la matrice di un topos a cui nessuno di noi autori sardi è più sfuggito. Certo, non tutti gli scrittori che usano toponimi inventati sono sardi, ma gli scrittori sardi li usano tutti almeno in una delle loro opere, rivelando un rapporto tra spazi immaginati e verità geografica che si presta a gustose letture di natura psicanalitica, oltretutto critico-letteraria. Ma è uno solo dei mille possibili esempi della maternità carsica in cui Deledda continua a ri-generarci.

Ho letto contemporaneamente *Quasi Grazia* e il tuo *Ave Mary*. Di quest'ultimo libro, a parte gli interessanti aspetti teologici, mi colpisce la volontà di trovare in Maria un'autonomia che l'immagine usuale certo non suggerisce. C'è in te una linea di ricerca – consapevole o inconsapevole – volta a far emergere nei comportamenti femminili storici o tradizionali un bisogno di indipendenza, di autodeterminazione che sceglie particolari vie nel contesto di divieti, tabù, prescrizioni, ingiunzioni, disposizioni, con-segne che ha sempre circondato il ruolo della donna.

Se volevi sfuggire al destino di sposa di un uomo che non avevi scelto e che non amavi, deformata dalle gravidanze e impedita in ogni aspirazione che non fosse eterodiretta, il monachesimo restava l'unica possibilità e apriva insperati spazi di libertà non solo sociale, ma anche religiosa. In un mondo ecclesiale dove il sacerdozio femminile non esiste, le abbazie di sole donne erano strutture di potere parallele, sempre sotto controllo ma comunque presenti, dove era possibile agire con creatività i pochissimi margini di libertà a disposizione.

Potremmo concludere con una domanda che riprende il titolo di una raccolta di saggi dedicati nel 2010 alla scrittrice: Chi ha paura di Grazia Deledda?

Tutti quelli che dovrebbero ammettere la colpa di averla ignorata per mero pregiudizio di genere e – temo – anche per insipiente provincialismo. In una visione ancora novecentesca del canone letterario Deledda risulta periferica, difficilmente collocabile a tutt'oggi, e costringe

a ripensare troppi dei criteri con cui ci siamo immaginati andasse organizzata la comprensione della letteratura italiana. Non vale solo per lei, ma per lei vale due volte, perché Deledda, oltre che italiana per lingua scelta, resta anche sarda in modo ineludibile, soprattutto quando capisce che è solo attraverso l'italiano che potrà raggiungere la fama e il numero dei lettori che sogna di avere. Il marchio dell'esotismo, quell'essere “speciali” che è lo stigma di tutte le letterature postcoloniali, su di lei ha scintillato come una sentenza. In un mondo dove il maschile è la norma, alla letteratura di Deledda è toccato di subire la stessa riduzione simbolica che le donne che cercano di emergere in ambiti di prestigio ben conoscono: finché si è discusso se fosse *più* di questo o *meno* di quello, è rimasto impossibile vedere quanto fosse semplicemente *altro*. Che si tratti di Deledda o di noi tutte, forse è il tempo di cambiare sguardo.

m.ugomarchetti@gmail.com

M. Marchetti è traduttore

Un romanzo in forma teatrale



La mia idea, direi la mia ossessione, era che di questa donna, tanto importante per la cultura letteraria del nostro Paese, bisognasse rappresentare la carne. Come se fosse assolutamente necessario non fermarsi a una rievocazione ‘semplicemente’ letteraria, quanto a una rappresentazione vivente”, così Marcello Fois ha motivato le ragioni che l'hanno spinto a scrivere *Quasi Grazia* (Einaudi, 2016), un romanzo in forma di teatro. Ed è stato naturale il passaggio alla rappresentazione del testo sulle scene affidando il personaggio di Grazia a Michela Murgia. L'avventura, sotto la regia di Veronica Cruciani, è cominciata lo scorso ottobre a Nuoro e culminerà nell'aprile di quest'anno a Bassano del Grappa.

Perché *Quasi Grazia*? Il rimando è al titolo dell'incompiuto scritto autobiografico di Deledda, *Cosima, quasi Grazia*, comparso su “Nuova Antologia”, a cura di Antonio Baldini, nel settembre 1936, un mese dopo la morte della scrittrice. La partitura interpretativa di Fois, con qualche necessaria e inevitabile libertà da cui anche l'allusivo “quasi”, tocca tre momenti cruciali – l'addio alla Sardegna, il Nobel, il tumore – della vita di Grazia Deledda, donna, soprattutto, che ha perseguito con determinazione la propria autonomia. E proprio in questo Deledda si dimostra moderna – senza proclami: è consapevole di essere una persona a pieno titolo e non fa un passo indietro. Si costruisce instancabilmente la propria attività di scrittrice, relazioni intellettuali, ed anche una famiglia di cui sarà il sostegno economico, pur con l'assiduo aiuto del marito Palmiro Madesani (è nota l'ironia pirandelliana su questo innovativo ménage, inscenato nel romanzo *Suo marito*). Modernità che trova singolare espressione nelle bellissime figure femminili della sua narrativa, che sentono profondamente la voce dell'eros. Se un pedaggio Deledda pagò al conformismo dell'epoca fu nel rappresentarsi pubblicamente come tutta racchiusa nel nucleo familiare. Ma fu forse fu un pedaggio necessario che le permise una totale libertà fantastica. Sappiamo che fu scrittrice popolare ma poco amata dalla critica, sempre tenuta ai margini di un ipotetico canone novecentesco della nostra letteratura. Gli studi di genere ne hanno meritoriamente e appassionatamente rivalutato la figura, con Elisabetta Rasy, Monica Farnetti, Rossana Dedola tra le altre. Ma è giunta l'ora di una sua piena valorizzazione. E Michela Murgia e Marcello Fois sono qui a dimostrarcelo.

Ma. Ma.

per le convenzioni patriarcali nella letteratura di Deledda.

Deledda scrittrice ha avuto un difficile rapporto con la critica italiana, e non solo con Pirandello, e non solo ieri. Si diceva, tra l'altro, che scrivesse male. Possederebbe invece, secondo te, i numeri per entrare in un ipotetico canone dei narratori italiani del Novecento?

Che nella fase iniziale della sua carriera Deledda scrivesse male è nelle cose, avendo la quarta elementare ed essendo diventata perfettamente italoфона solo dopo i trent'anni. Alla lingua italiana Grazia è arrivata da straniera migrante, troppo laterale per i tempi in cui ha vissuto, ma già vicina all'oggi, dove quelle stesse sporcature sarebbero considerate una preziosità. Quanto al canone, è difficile immaginare che Deledda ci possa entrare con i criteri attuali, che ancora la leggono attraverso il filtro del folclore regionale o le appiccicano addosso improbabili etichette di verismo o di decadentismo. Non si capisce Deledda confrontandola con Capuana o con Verga, ma con Brontë e Shelley. Se lo si fosse fatto a suo tempo, ritengo sarebbe già chiaro che la sua letteratura è forse la sola

Quando l'autorità giudiziaria non è opportuna

di Simone Pollo

Luca Simonetti

LA SCIENZA IN TRIBUNALE DAI VACCINI AGLI OGM, DA DI BELLA AL TERREMOTO DELL'AQUILA: UNA STORIA ITALIANA DI ORRORI LEGALI E GIUDIZIARI

pp. 253, € 18,
Fandango, Roma 2018

Nomi come Di Bella, Stamina o Xylella evocano vicende che hanno occupato per settimane, se non mesi, le cronache dei mezzi di informazione e hanno agitato l'opinione pubblica per poi, a un certo punto, sparire dalle scene. Il primo merito del libro di Luca Simonetti, *La scienza in tribunale*, è proprio quello di raccogliere e mettere in ordine quei casi, riportando alla luce l'esatto svolgersi di fatti che, proprio perché appartenuti alla cronaca, oggi abitano in modo debole e frammentario la nostra memoria. Il lavoro di Simonetti, tuttavia, non è semplicemente documentaristico, ma è orientato a sostenere una tesi ben precisa. Le vicende menzionate sopra e le altre raccontate nel libro (i tentativi di coltivare alimenti ogm sul suolo italiano o il processo ai membri della Commissione grandi rischi in seguito al terremoto dell'Aquila del 2009) hanno tutte un comune denominatore: in ognuno di questi casi l'autorità giudiziaria è stata chiamata in causa per risolvere questioni di stretta competenza scientifica, come quelle che riguardano l'opportunità di sperimentare una terapia innovativa o le misure più adatte per contenere una malattia infettiva delle colture.

La tesi del libro è che, nei casi esposti, l'intervento della autorità giudiziaria sia stato inopportuno nel merito e dannoso nelle conseguenze. Rispetto alla dannosità degli esiti di tali interventi basterebbe ricordare la confusione e le false speranze causate nei pazienti e nelle loro famiglie (nonché lo spreco di risorse pubbliche) nei casi Di Bella e Stamina. Queste conseguenze, tuttavia, potrebbero essere solo l'esito contingente di valutazioni sbagliate e, un domani, potrebbero presentarsi alla cronaca casi di procuratori e giudici che operano per il meglio, entrando nel campo della scienza e della medicina con decisioni benefiche per i cittadini coinvolti nelle specifiche vicende e per la società nel suo complesso. Può darsi. Eppure – sembra volerci dire Simonetti – interventi del genere sarebbero comunque inappropriati. Qui entra in campo il secondo aspetto della tesi che anima il libro: nelle pratiche della scienza e della medicina la giustizia non dovrebbe intervenire. O, più precisamente: non dovrebbe operare pretendendo di sostituirsi nelle valutazioni di merito degli esperti.

La questione che Simonetti solleva, attraverso il racconto brillante ed estremamente ben documentato di quelle vicende, è parte di un tema più ampio e urgente, ovvero lo statu-

to della scienza, come sapere e come pratica, in società liberal-democratiche e rette dal diritto. In linea generale, una società democratica e liberale non ammette autorità che non siano sottoposte ai principi dell'ordinamento giuridico. Eppure, come si dice con uno slogan ormai di moda (e forse poco funzionale alla causa che vuole difendere) "la scienza non è democratica". Su ciò che è scientificamente valido o efficace da un punto di vista medico non decidono le maggioranze e neppure i giudici. Se questo è vero, è altrettanto vero che lo spirito di una società democratica non si esaurisce nel costituire poteri legislativi ed esecutivi per mezzo della espressione della volontà popolare secondo regole costituzionali. Le società autenticamente democratiche e liberali si caratterizzano anche per il fatto che in esse ogni pratica e istituzione è pubblicamente discutibile e sottoponibile a scrutinio. È nella tensione fra queste due istanze che si genera il terreno di coltura in cui fioriscono casi come quelli discussi da Simonetti.

Non si può che concordare con

tuttavia, non elimina il problema di come saperi e pratiche scientifiche si possano armonizzare con i principi delle società democratiche e liberali. Nell'interrogarsi su questo tema si dovrebbe guardare oltre il principio di autorità che sembra caratterizzare oggi nella nostra società molta parte della comunicazione della scienza e della medicina. Questo guardare oltre dovrebbe portare a considerare molto criticamente quello slogan citato sopra e secondo il quale la scienza non sarebbe democratica.

Rimane vero, infatti, che sul sapere scientifico non si decide a maggioranza, ma è altrettanto vero che nella scienza moderna si realizzano alcuni dei principi fondanti delle società liberali (le quali forse devono la loro nascita anche all'*humus* culturale realizzato dalla stessa scienza moderna). Nella pratica scientifica non vale infatti il principio di autorità, ma solo l'argomentazione pubblicamente difendibile e la discussione secondo regole chiare e condivise. Sono questi gli stessi principi di un'etica pubblica autenticamente democratica e liberale. È a partire dal riconoscimento di questa consonanza profonda fra scienza moderna



l'autore sul fatto che non è alle corti che può spettare il controllo democratico delle pratiche mediche e scientifiche (anche se non va dimenticato il ruolo fondamentale che hanno avuto le corti italiane nel guadagnare spazi di libertà individuale nel contesto dell'assistenza sanitaria: basti ricordare i casi di Eluana Englaro, Piergiorgio Welby e Fabio Antoniani in arte dj Fabo). Questa conclusione,

e democrazia liberale, quindi, che si deve pensare ai modi in cui consolidare la fiducia verso quelle conoscenze scientifiche e pratiche mediche cui dobbiamo molto del benessere in cui viviamo noi, fortunati cittadini della parte più sviluppata del pianeta.

simone.pollo@uniroma1.it

S. Pollo insegna bioetica all'Università
La Sapienza di Roma

Lo scienziato e il ciarlatano

di Federico Gustavo Pizzetti

Il bel volume di Luca Simonetti racconta, con stile limpido e accessibile a tutti, alcune vicende emblematiche nelle quali i giudici e il legislatore hanno dato corso a interventi in campo sperimentale privi di reale efficacia curativa (Di Bella, Stamina), hanno impedito l'esecuzione di misure fitosanitarie utili o ostacolato la messa in commercio di alimenti ritenuti sicuri a livello europeo (Xylella, ogm), hanno seguito inesistenti eziopatogenesi (vaccini e autismo), hanno imputato comportamenti rimproverabili in relazione a rischi imprevedibili (terremoto dell'Aquila). I casi esaminati dall'autore con dovizia di particolari e attenzione ai dettagli testimoniano di un pericoloso "cortocircuito" fra scienza, dibattito pubblico ed organi dello stato che ha portato all'accettazione di tesi scientificamente insostenibili o screditate. Le cause di questo cortocircuito – secondo Simonetti – sono largamente imputabili a un culturale di comprensione delle po-



tenzialità e dei limiti della scienza moderna alla quale si chiede di offrire sempre tutte le risposte per ogni fenomeno, ma della quale poi ci si dimentica subito, anche e soprattutto in termini di prevenzione del rischio, non appena essa non appare in grado di fornire tutte le soluzioni richieste (e *pour cause*, non essendo né onnipotente, né onnisciente).

L'autore sottolinea, in modo assai accorto, le ricadute di tale cortocircuito sui singoli casi presi in esame (dalla fornitura, da parte dello stato, di sperimentazioni inefficaci con sperpero di denaro pubblico, alla mancata tutela della salute e dell'ambiente; dal depauperamento delle opportunità di investimenti in ricerca biotecnologica, all'ineadeguata prevenzione del rischio sismico) e più in generale sul corretto funzionamento della democrazia contemporanea per l'ambito che qui interessa.

Da una parte, infatti, non si può (e non si deve) rinunciare ad un controllo democratico sull'uso della scienza (che Simonetti, a ragione, qualifica "sacrosanto"); dall'altra parte, non si possono imporre alla scienza, dall'esterno, metodi che non le sono propri, né pretendere da essa la validazione di comportamenti o risultati che sono incompatibili col proprio statuto epistemologico, né richiedere agli scienziati livelli di perizia che

esulano da quanto la scienza stessa può assicurare.

Ne deriva – a quanto l'autore suggerisce – una duplice necessità: l'opinione pubblica, non meno che i giudici e il legislatore, devono essere messi nelle condizioni di saper ben distinguere fra veri esperti e pericolosi incompetenti (evitando, perciò, di tributare lo stesso "spazio" e lo stesso "ruolo" allo scienziato e al ciarlatano); la scienza, con l'indispensabile aiuto del circuito dell'informazione e del sistema scolastico, deve contribuire alla formazione scientifica (e civile) di un paese che, nonostante abbia dato i natali ad alcuni dei più illustri scienziati, è spesso diffidente verso la ricerca (salvo diventarne, secondo le circostanze e talvolta anche a torto, eccessivamente confidente).

Per fortuna – vale la pena ricordarlo – il sistema istituzionale ha anche mostrato di saper "reagire" nei casi presi in considerazione nel libro: sentenze basate su risultanze scientificamente insostenibili sono state riformate nei successivi gradi di giudizio e provvedimenti legislativi che avevano "aperto la strada" a tecniche ascientifiche sono stati oggetto di censura d'incostituzionalità. Proprio il quadro costituzionale offre, a ben vedere, alcuni elementi per un armonico equilibrio fra scienza, società e pubblici poteri. La Costituzione, infatti, tributa un particolare valore alla ricerca scientifica e tecnologica, impegnando la Repubblica a promuoverne lo sviluppo; considera fondamentale la tutela della salute individuale e collettiva e la protezione dell'ambiente e dell'ecosistema alle quali l'azione dei pubblici poteri deve essere orientata, anche servendosi delle risultanze della scienza; fissa nella dignità della persona umana il limite delle applicazioni tecnologiche; vede nella formazione culturale uno strumento per la crescita individuale e per la partecipazione attiva dei cittadini al progresso del paese (articoli 2, 3, 9, 32, 33, 43, 117). E la Corte costituzionale ha sovente ribadito che la discrezionalità di cui godono i pubblici poteri, legislatore compreso, non può ragionevolmente prescindere da dati scientifici validati secondo i metodi della scienza da organismi riconosciuti anche a livello internazionale (ad esempio, nella sentenza n. 27/2014, in relazione alla vicenda Stamina, o nella sentenza n. 8/2018 sulle vaccinazioni obbligatorie). Pure dal punto di vista costituzionale, dunque, cercare di formarsi, da parte di tutti, una seria cultura scientifica per decidere responsabilmente – il "conoscere per deliberare" di einaudiana memoria – è un fattore di primaria importanza per la "buona salute" della Repubblica democratica. Il volume di Simonetti, in questo senso, rappresenta senz'altro uno strumento valido e raccomandabile.

federico.pizzetti@unimi.it

F. Pizzetti insegna istituzioni di diritto pubblico
all'Università di Milano

Guerriglia e guerra fredda nel quinto secolo

di Carlo Citter

LONGOBARDI UN POPOLO

CHE CAMBIA LA STORIA

(catalogo delle mostre di Pavia, Napoli e San Pietroburgo)
a cura di Gian Pietro Brogiolo, Federico Marazzi e Caterina Giostra
pp. 525, € 45,
Skira, Milano 2017

La storiografia non può essere asettica, svincolata dalle ansie e dalle domande quotidiane. Il tema della migrazione che stravolge un presente senza tempo spacciato per normale è oggi più che mai in agenda. La contrapposizione fra un "noi e loro", in continua rinegoziazione, e la sua politicamente corretta esaugurazione in un "tutti uguali" sono risposte inadeguate a bisogni reali di comprensione e integrazione da cui la storiografia purtroppo non è immune. Oggi, al contrario, una linea di ricerca vede la migrazione come condizione normale, nel senso che le comunità umane si sono sempre spostate, ponendo l'accento sull'entità e il raggio della mobilità.

In questo contesto sensibile e ricettivo si inseriscono i longobardi che hanno diviso e dividono la storiografia italiana, ma possono farlo proprio perché sono ancora un tema attuale. Lo testimoniano cinque grandi eventi in meno di trent'anni, senza contare le numerose monografie. Quindi alla domanda sull'utilità di un altro volume sui longobardi, la risposta è affermativa. Lo sviluppo della ricerca e la positiva contaminazione con le scienze non umane (si passi il ribaltamento della prospettiva) accelera il naturale processo di invecchiamento della letteratura archeologica. La struttura di questo catalogo segue saggiamente quella delle precedenti mostre: saggi e schede di approfondimento. C'è molto materiale nuovo e questo è l'indicatore più evidente di quanto sia stato fatto in anni recenti da numerosi gruppi di ricerca. I testi sono estremamente sintetici, ma questo li rende ancora più apprezzabili e l'apparato grafico è molto chiaro. In particolare c'è una sezione sulla capitale, Pavia, che era rimasta in ombra nelle passate mostre. Condivisibile è l'approccio multidisciplinare, anch'esso una tradizione, che propone una panoramica della cultura materiale a confronto con la produzione artistica e letteraria e con gli aspetti linguistici.

Lo spazio a disposizione non consente di analizzare i 47 interventi come meriterebbero, quindi bisognerà soffermarsi brevemente solo su alcuni (i più vicini agli interessi e competenze di chi scrive), senza alcun giudizio di merito rispetto agli altri. Si tratta di temi che sono tornati alla ribalta o lo sono diventati negli ultimi anni sulla base di un approccio più aperto, privo di dogmatismi che pure ancora sono tenaci in lette-

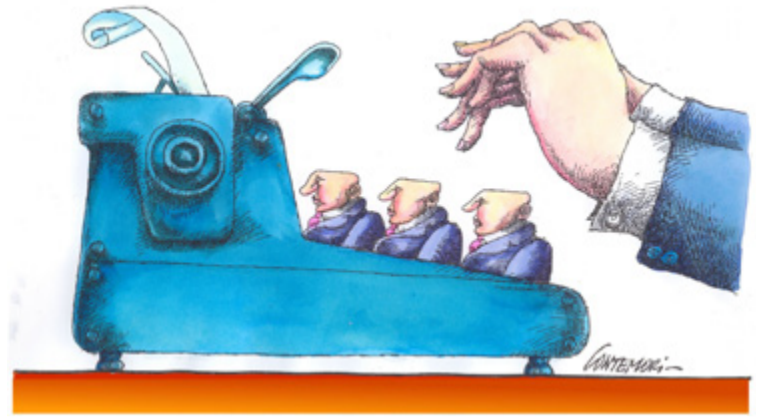
ratura.

Il primo punto riguarda l'estenuante dibattito sulla ritualità funeraria, sintetizzato in modo brillante da Caterina Giostra: la ritualità è espressione di una società vivente che adotta codici condivisi e comprensibili di rappresentazione e non può scaturire da elucubrazioni distaccate dai dati. L'archeologo può usare tutti gli strumenti, anche i modelli degli antropologi e dei sociologi, ma senza mai perdere di vista il suo ambito specifico di studio: la cultura materiale. Il secondo è il tema della guerra, proposto da Gian Pietro Brogiolo. Anch'essa esaugurata e non solo per l'età longobarda, la guerra torna giustamente (insieme all'ambiente) come una delle chiavi di lettura per capire cosa è accaduto in

Italia fra VI e VIII secolo. I longobardi giunsero in armi per conquistare, i Bizantini (o imperiali come si preferisce) si difesero e contrattaccarono. Una guerriglia diffusa, alternata a una guerra fredda, con frontiere mo-

bili, incerte, non poteva lasciare città e campagne a seguire loro dinamiche ancora una volta fuori dal tempo. L'esercito costituiva l'ossatura di un popolo occupante che non si integrò mai del tutto con la popolazione romana.

Ma abbiamo altri elementi, oltre alle sepolture, per ricostruire la società e l'economia dell'Italia longobarda. L'edilizia e le attività produttive consentono di valutare oggi su vasta scala l'impatto della migrazione e i suoi sviluppi, se siamo disposti ad ascrivere alla cultura materiale il valore di testimone di un processo storico e quindi se la si analizza senza pregiudizi, come per esempio fa Vasco La Salvia nel suo contributo sulla produzione artigianale. L'approccio multidisciplinare sottolineato da Brogiolo fa emergere in modo chiaro l'economia dell'Italia longobarda con tutte le sue sfaccettature e il sottofondo costituito da uno sfruttamento integrato di boschi, pascoli e aree coltivabili in un ambiente naturale in rapida trasformazione a causa di mutamenti climatici. Negato per mero pregiudizio, l'impatto del clima sull'uomo è oggi oggetto di un serrato dibattito, grazie anche a nuovi strumenti e nuovi dati. Sostenibilità e resilienza sono parole chiave che troviamo sempre più spesso in letteratura. I contributi di Gian Pietro Brogiolo, Paolo Squatriti, Mauro Rottoli, Alexandra Chavarría Ar-



nau e Tamara Lewitt affrontano da diverse prospettive la ricostruzione dell'ambiente e delle variazioni climatiche nell'Italia longobarda.

Paolo Squatriti propone la valutazione del clima come uno dei fattori che concorrono alla formazione del paleoambiente nel quale le comunità umane hanno vissuto e hanno prodotto la cultura materiale che registriamo. Un risultato importante a fronte di fiumi di letteratura sulle cosiddette dinamiche insediative che non tenevano in alcuna considerazione né il clima, né l'ambiente in cui i siti vivevano e neppure le vicende politiche. In particolare l'autore si sofferma sulla cosiddetta Lalia (*Late Antique Little Ice Age*), proponendo una valutazione meno catastrofica di quella corrente: se alcune aree divennero meno produttive, altre, prima marginali, furono utilizzabili. È una prospettiva interessante che tuttavia

non riduce l'impatto su vaste aree della *pars occidentis* e gli effetti sulla rete portuale, che subì profonde ristrutturazioni e abbandoni (per esempio Luni, Portus, Marsiglia). Credo che in un processo di "lettura nel contesto" dovrebbe essere valutata anche la relazione con il generale fenomeno di spostamento dell'insediamento in Europa occidentale nel VII secolo (noto in ambito anglosassone come *middle-saxon shuffle*) e che in Italia diventa una delle chiavi di lettura per valutare il differenziale tra ciò che trovarono i longobardi e come agirono per costruire le loro strutture di gestione e controllo. La presenza di concause (epidemie, peggioramento climatico, eruzioni vulcaniche, guerre, fine del controllo centralizzato delle acque) agì su un organismo debilitato, mentre nella *pars orientis* esse ebbero effetti diversi. Mauro Rottoli sottolinea una sostanziale continuità nelle tipologie di coltivazioni, ma con trasformazioni nei rapporti interni, nella prevalenza del mercato locale rispetto a quello mediterraneo: lo sviluppo della castagna, già conosciuta in antico, ne è un esempio. Così ci si chiede se lo sviluppo di orzo, segale e miglio sia legato alle variazioni climatiche o ai gusti degli invasori (o a entrambi?). Alexandra Chavarría Arnau e Tamara Lewitt portano a sintesi i dati archeozoologici e le analisi degli isotopi, sottolineando che i longobardi si inserirono in un processo di trasformazione già avanzato, assecondandolo. L'editto di Rotari mostra un paesaggio dominato da pascolo e bosco che oggi trova ampia conferma nei dati paleoambientali. Autoctoni e immigrati tuttavia si adattarono alle situazioni che trovarono nelle diverse regioni, come mostrano anche i risultati esposti da Giuliano Volpe per le regioni meridionali.

Non può mancare un breve accenno al tema del rapporto fra longobardi e "gli altri". Un tema antico eppure ancora molto attuale a cui sono dedicati vari interventi (Vito Loré, Federico Marazzi, Ermanno Arslan, Paul Arthur, Salvatore Cosentino, Marco Di Branco), che lo ripropongono con nuove riflessioni. Lo fanno ancora una volta considerando la complessità delle fonti disponibili, senza gerarchie, ma in un quadro di confronto serrato. Infine è da sottolineare il ruolo giustamente ascritto al fenomeno monastico e all'organizzazione cristiana delle città e delle campagne. Anche in queste sezioni il catalogo offre numerosi nuovi dati e riflessioni di sintesi.

citter.carlo@gmail.com

C. Citter insegna archeologia dell'Europa medievale all'Università di Siena

Identità variabile dei longobardi

di Giuseppe Sergi

Non è facile proporre una mostra su un tema che una parte della storiografia è arrivata quasi a negare. Il termine "longobardi" corrisponde davvero a un popolo con caratteristiche proprie? O è etichetta che si applica ad aggregati tribali di diversa origine, agli insediati in alcuni territori qualunque sia la loro origine, a tutto il ceto dirigente italico dei secoli VII e VIII? È questa la "dialettica sull'etnicità dei popoli barbarici" cui fa riferimento la pagina introduttiva di Ugo Soragni, della Direzione generale musei. Il catalogo – importante e ricchissimo – contiene saggi che si astengono dal dibattito e altri che non eludono il problema: tuttavia ogni sua parte prova che, anche se "longobardi" è una sorta di falso etnonimo, la realtà composita di una parte importante di storia non può che essere rappresentata da quella definizione.

Il gran numero di saggi (47) consente di differenziare l'informazione per aree d'insediamento (da Pavia al mezzogiorno longobardo) e per cronologia (dall'ingresso in Italia nel 568 all'integrazione con i Romani nel secolo VIII): ma Tivadar Vida dimostra che i longobardi già in Pannonia "non erano una popolazione omogenea, né dal punto di vista culturale né da quello biologico" e che le sepolture in quella regione (oggi fra Ungheria, Austria, Croazia e Slovenia) contengono in prevalenza simboli pagani, dato che la scelta della versione ariana del cristianesimo fu una poco efficace decisione di vertice di re Alboino dopo la sua rottura con Bisanzio. E molto paganesimo dovette perdurare nella penisola italiana pur se un "lungo percorso" è attribuito da Gian Pietro Brogiolo non solo al superamento della contrapposizione sociale fra Romani e longobardi ma anche a quella ideologica fra cattolici e ariani.

Il catalogo, mentre aggira il dibattito sull'etnicità, è utile per il superamento di vecchie

idee. Brogiolo dimostra la centralità delle città nell'insediamento della classe dirigente longobarda, che non manifestò affatto predilezione per le zone rurali ma delle città, questo sì, non riuscì ad arrestare il degrado. Le città, "rifunzionalizzate" come spazi pubblici (Marco Valenti, Caterina Giostra) muniti di corte del duca e corte del re (affidata a un gastaldo), con i loro distretti urbani costituirono anche base per il reclutamento dei liberi armati (gli *exercitales*) che fu anzi il modello per il successivo reclutamento carolingio (Piero Majocchi). L'idea scolastica del ducato come circoscrizione è superata: il potere ducale non era esercitato entro confini lineari, raggiungeva senza una territorialità chiara "aree grigie fra insediamenti" (Paul Arthur).

I principati longobardi meridionali illustrati da Vito Loré nelle loro sopravvivenze (non etniche, ma di gruppi dominanti compositi), ben oltre la caduta del regno settentrionale, si prestano a considerazioni laterali di grande interesse. Ricordiamo gli scambi culturali con le isole franche dei monasteri di Montecassino e di S. Vincenzo al Volturno (Federico Marazzi), luoghi di genesi della scrittura beneventana che durò fino al secolo XII; e le originali considerazioni climatiche di Paolo Squatriti, sulla "piccola era glaciale tardoantica" che presentò addirittura vantaggi per la coltivabilità delle terre del Sud.

Sono illuminanti infine le pagine su fortuna, mito e strumentalizzazioni della memoria longobarda (Davide Tolomelli, Piero Majocchi), decisive nel deformare la storia condivisa di quei secoli, per dare prestigio ad alcuni luoghi: la concorrenza fra Pavia, Monza e Milano è simbolo dell'"invenzione della memoria della regalità longobarda" e quindi dell'"uso strumentale del passato operato dai committenti della storiografia e dagli autori stessi".

Narratori italiani

Lo scandalo della
disobbedienza

di Enzo Rega

Ermanno Rea
**LA PAROLA DEL PADRE
FALSO STORICO IN FORMA
DI MONOLOGO
CARAVAGGIO E L'INQUISITORE**

pp. 96, € 14,

con uno storyboard di Lino Fiorito
Manni, San Cesario di Lecce 2017

Il "padre" a cui si riferisce Ermanno Rea nel titolo di questo libretto postumo è, innanzitutto, la chiesa cattolica, cui l'italiano – suddito più che cittadino – ha imparato a sottomettersi, cedendo il proprio senso di responsabilità, come colui che si nasconde sotto la tutela del genitore. Nel testo l'Inquisitore declina quattro figure del "paterno": "In cima c'è Lui, il Padre di tutti, il Padre Eterno. Subito dopo c'è il Santo Padre. Quindi c'è il padre politico, il Cesare. Infine il padre naturale". Tutte incarnazioni dell'autorità, ingranaggi di quella "macchina dell'obbedienza" come qui Rea ribattezza quella che nel suo pamphlet saggistico aveva chiamato *La fabbrica dell'obbedienza. Il lato oscuro e complice degli italiani* (Feltrinelli, 2011).

La parola del padre riprende, sintetizza e riarticola in un monologo immaginario tenuto da un Inquisitore – monologo che Caravaggio ricorda o crede di ricordare (non vero, ma "verosimile") – le tesi di quel saggio nel quale si sostiene che la mancanza di senso civico degli italiani, e la disponibilità a sottomettersi all'uomo forte di turno, è il frutto del potere incontrastato della chiesa cattolica in un paese nel quale è mancato lo scossone della Riforma protestante che ha posto ciascuno di fronte alla propria personale responsabilità. Tuttavia – questa la tesi del nuovo testo – di fronte al "suddito de-responsabilizzato" si è presentata anche in Italia la figura di un "cittadino responsabile" ("merce ora irreperibile nel Magazzino-Italia"), non importata d'Oltralpe ma frutto della breve stagione del Rinascimento, la cui nostalgia l'Inquisitore rimprovera nella sua requisitoria (non un processo ma ammonimento) a Caravaggio. La sua attività pittorica viene posta sotto la lente d'ingrandimento in stretta relazione con l'opera filosofica di un altro grande erede del Rinascimento, parimenti non complice del potere: Giordano Bruno. Ed è questo uno degli aspetti più suggestivi del testo, come suggestiva è l'ipotesi che Caravaggio fosse presente in Campo dei Fiori, a Roma, il 17 febbraio del 1600, ad assistere al rogo di Bruno.

Ma quali sono gli aspetti della "pittura eretica" di Caravaggio che più richiamano il pensiero del Nolano? Passando in rassegna *La mor-*

te della vergine, San Matteo e l'angelo, San Francesco in meditazione e vari San Giovanni Battista, Rea ricava un assunto di base, incentrato sulla bruniana "esasperazione realistica", per la quale dio e il sacro sono nella natura, nelle cose terrene, in quelle tra esse più umili; una sacralità tutta e solo immanente che avrebbe trovato d'accordo un Pasolini che qui non può essere nominato per questioni di anacronismo. E l'Inquisitore, a proposito del *San Matteo*, osserva: "Opera meravigliosa, niente da dire. Soltanto che si fa fatica a identificare quella figura di popolano nerboruto con un santo. Lo si direbbe piuttosto un contadino incolto, rozzo...". E più

in generale: "E racconta [l'opera pittorica] della vostra passione, di anno in anno, sempre più incontenibile, per uomini e donne di basso rango; della vostra mania di riprodurre sulla tela bari, indovini, musicisti, ubriaconi, tavernieri; del vostro concepire la pittura quasi come cronaca o specchio di quella vita

degradata che alligna ai margini di tutte le città – ma soprattutto oggi qui a Roma, diventata la capitale di ogni genere di malaffare – nella convinzione che è là che Dio va cercato. Per voi insomma è la carne il luogo di residenza di ogni verità. E questa, prima ancora che una bestemmia, è un'eresia... ogni vostro quadro è uno scandalo, perché ogni vostro quadro tende ad attribuire alla Chiesa di Roma una sorta di sfacciata preferenza per lo sfarzo e il mondo dei ricchi". Un egualitarismo, quello di Michelangelo Merisi, che s'apparenta con la visione bruniana, e che trova riconferma nell'immagine caravaggesca del *San Francesco* ritratto in un saio di "panno logoro, lacero, bucherellato". L'atto di obbedienza chiesto a Caravaggio fa tutt'uno con il ripudio delle concezioni bruniane: "Rinnegate l'apostata! Rinnegate la sua *mens insita omnibus*, subdola manipolazione della trascendenza!". Rinunciando a un dio trascendente, Caravaggio – con Bruno – rinuncia a un codice eterno per abbandonarsi a un terreno relativismo che finisce per colorarsi di pessimismo. Il codice eterno è quella "parola del padre", dell'autorità, del potere costituito che Caravaggio e Bruno rifiutano di ascoltare. Tutto ciò è da Rea disciolto narrativamente grazie alla sua capacità affabulatoria, con un Caravaggio che non parla mai e replica soltanto con gesti ed espressioni. Il testo era stato scritto per un video non più realizzato e per il quale – a mo' di sceneggiatura – Lino Fiorito aveva disegnato un efficace storyboard ripreso ora nel libro per volontà dello stesso scrittore napoletano che aveva avuto il tempo di concordare la pubblicazione con l'editore. Lasciandoci un'estrema testimonianza della propria passione civile e un nuovo capitolo sul nostro (mal) costume nazionale.

enzo.rega@libero.it

E. Rega è saggista

Non divertirsi mai

di Matteo Moca

Luca Doninelli

LA CONOSCENZA DI SÉ

pp. 262, € 17,

La nave di Teseo, Milano 2017

In *Le cose semplici* (Bompiani, 2015), il libro di Luca Doninelli che precede quest'ultima raccolta *La conoscenza di sé* pubblicata da La nave di Teseo, l'autore era riuscito con successo a costruire un complesso e massiccio romanzo ambientato in un futuro losco, preoccupante e tendente alla distopia,

dove a resistere erano solo l'amore e la conoscenza dei protagonisti, in un campo distrutto dalle bombe e dalle violenze. Inquietante era l'asimmetria e il contrasto tra il desiderio intimo e personale di felicità e il mondo che cadeva a pezzi, soprattutto per la distanza in realtà non incolmabile rispetto al nostro mondo di oggi.

Con questa nuova raccolta di racconti dal titolo *La conoscenza di sé* invece Doninelli torna nel mondo attuale, scrivendo quattro storie ambientate nella Milano contemporanea, che mirano proprio a quello che suggerisce il titolo, a divenire un possibile viatico verso la comprensione di sé, azione troppo spesso offuscata dal rumore che ci circonda. Questi racconti sembrano un piccolo mezzo per tentare di scrutare la natura dell'uomo, alla ricerca di significati da dare a silenzi e pulsioni, per provare a raggiungere la meta distante e offuscata del proprio lato oscuro, nel senso di non illuminato: un percorso che muove sempre dalla preoccupazione e dal timore per ciò che dietro il buio si cela. Per fare questo Doninelli indaga, scegliendolo come tema principale della narrazione in tre racconti su quattro, il tema della sessualità, scrivendo storie di dissociazione e di dubbi con la sua classica prosa piana e addomesticata, strumento perfetto per un'indagine così profonda e complessa. "Intorno ai diciannove anni, Anna cominciò a sentire che c'era in lei qualcosa di molto strano, come un pezzo di macchina che non funzionava. Per la verità questa cosa strana c'era sempre stata, ma solo quando fu al primo anno di università Anna di rese conto che era proprio strana, mentre prima le era sembrata quasi normale. Le era sembrato normale questo, di non divertirsi mai". Si apre così il primo racconto della raccolta, *La danza del tempo*, che mostra già l'andamento interrogativo di cui si è parlato e che funziona come collante per i quattro racconti. Anna, la protagonista, ha il problema di non riuscire a divertirsi, di non riuscire a capire quando è il momento di farlo e quando invece è il momento di piangere ed essere tristi. Scopre allora la biografia di Boy George, *frontman* dei Culture Club, e decide che è il momento di cambiare, inventandosi una nuova vita ("Una vita inventata è una vita

falsa?"). Al di là del tema dell'identità sessuale, che certo riveste un ruolo importante, l'attenzione di Doninelli si concentra intelligentemente sull'essenza delle relazioni, un interesse che lo porta a porsi un interrogativo ineludibile, come ognuno di quelli che si raccolgono attorno alle cose ultime, riguardante l'identità: "Spesso l'immagine che ci facciamo della felicità è sbagliata, però un'immagine è sempre necessaria. Ma cosa succede se una persona non è più in grado di produrre nessuna nuova immagine? Non credo, rispose la prof, che questa persona possa esistere, ma penso che se esistesse sarebbe per lui come se il mondo fosse finito".

Nel racconto che chiude la raccolta, sembra invece che il Doninelli autore entri direttamente nella storia: un intellettuale di successo vede improvvisamente vacillare ogni sua certezza a causa di una banale lettura in metropolitana, quella di una frase che non riesce a comprendere ed interpretare. Da questo improvviso cortocircuito nascono profondi dubbi sulla propria esistenza che lo portano, alla fine del racconto, ad incontrare il suo maestro di un tempo. L'incontro si trasforma in un dialogo affilato in cui emergono le incomprensioni del passato, un duello epico che utilizza come armi le modalità di interpretazione del mondo. A scontrarsi sono due tipi diversi di intellettuale e scrittore, da una parte quello istituzionalizzato, narcisista e presente nei luoghi giusti, destinato a premi prestigiosi e sempre inseguito da giornali e televisioni, dall'altra invece chi sente la fragilità del mondo, avverte la solitudine e la necessità anche del ripiegamento su se stessi, l'intellettuale quindi che non si misura con il mercato ma solo con la letteratura e le sue domande ("una vita dedicata all'arte alla fine lascia tanti dubbi"). Una raccolta intima questa di Doninelli che però riesce a muoversi da un'introspezione personale a molti interrogativi collettivi, un itinerario che non vuole dare risposte, ma solo fare domande, come il secondo tipo di intellettuale dell'ultimo racconto e come chiunque indaghi con serietà e senza semplificazioni la realtà.

matteo.moca@gmail.com

M. Moca è dottorando in letteratura italiana all'Université Paris Nanterre e all'Università di Bologna



Anagramma

di caos

di Pierluigi Lupo

Romana Petri

**IL MIO CANE
DEL KLONDIKE**

pp. 205, € 16,

Neri Pozza, Vicenza 2017

Dal titolo e dal disegno in copertina è facile indovinare il protagonista del nuovo romanzo di Romana Petri. Un cane nero di taglia grande, il cui nome, Osac, è l'anagramma di caos. Un cane irrequieto, indomabile, selvaggio, disperato, dal temperamento forte e capace di combinare disastri ovunque. Ma che sa anche essere tenero, divertente e sentimentale.

Fin dalle prime righe finiamo per innamorarcene, come la sua padrona, una giovane insegnante di francese che possiede già un cane, una vedova inconsolabile per la morte recente del compagno. Ma la donna non riesce a tornare a casa sapendo che un cane sta morendo sulla strada. Un cane che qualcuno ha abbandonato, un cucciolo diventato forse troppo grande per chi lo possedeva e con un collare d'acciaio che si è fatto un po' stretto. La donna non vuole sentirsi colpevole d'aver "abbandonato" anche lei quel cane e, andando contro tutti quelli che le consigliano di lasciar stare, decide di prenderlo. Per prima cosa gli chiude la bocca con uno spago, poi lo carica nel bagagliaio dell'auto e lo porta a casa, dove lo rifocilla, ma il bestione è messo male: denutrito, sporco, puzzolente. Così lo porta dal veterinario per un bagno e liberarlo dalle zecche. Il cane però non intende farsi visitare, e tre persone non riescono a tenerlo fermo. La prima volta che la donna lo lascia da solo in casa, al suo ritorno ritrova tutto sottosopra. Un buco nella parete dell'ingresso, il secchio della spazzatura rovesciato a terra, gli asciugamani del bagno fatti a brandelli, un pezzo del divano mangiato e una grossa cacca al centro del soggiorno. La donna capisce che non sarà facile tenere un cane così. Con pazienza e rassegnazione, rimette in ordine la casa e cerca di parlare al cane, spiegargli che non è quello il modo di comportarsi, ma lui invece crede d'aver fatto una bella impresa e scodinzola attorno alla sua padrona tutto fiero e contento. Subito dopo ingaggia una disputa furibonda con il vicino, un ubriacone rozzo e villano, una persona che la donna detesta e il cane riconosce subito come un nemico. Si tratta di una delle scene più divertenti del romanzo. Ma la parte più interessante, il cuore della narrazione, è nel rapporto che si viene a creare tra il cane e la giovane insegnante. Un rapporto d'amore intenso, dove tutti gli altri sono esclusi. E dove appare evidente che nel donare amore ogni umano è sempre un passo indietro, più avaro e incostante, rispetto all'animale che non conosce limiti, senza alti e bassi, ma sempre costante, totale, "come in uno stato di perenne innamoramento". Insomma, non c'è parità. L'uomo con il passare del tempo tende a "consumare" l'amore, il cane invece lo "accresce".

pigili@libero.it

P. Lupo è scrittore

Narratori italiani

Universi altrui

di Diego Stefanelli

Francesca Melandri

SANGUE GIUSTO

pp. 527, € 20,

Rizzoli, Milano 2017

Ritornando a fine giornata nel proprio appartamento all'Esquilino, Ilaria Profeti – fino a quel momento relativamente sicura di sé e del mondo (almeno per quanto possa esserlo un'insegnante di sinistra nell'Italia berlusconiana del 2010) – trova ad attenderla un ragazzo africano. Il giovane sostiene di essere il figlio di un fratello africano di Ilaria, di cui lei non aveva mai neanche ipotizzato l'esistenza. A riprova, esibisce una carta d'identità etiopie: il suo nome è Shimeta Ietmgeta Atti-lapofeti. L'ultimo è il soprannome del padre di Ilaria, un uomo ormai invecchiato, con alle spalle una vita di discreti successi, di luci mai troppo accecanti e di ombre mai troppo oscure. Non che Attilio Profeti abbia sempre vissuto in modo cristallino: anni prima, la scoperta dell'esistenza di un altro fratello, nato dalla relazione extracongiugale del padre con la sua futura nuova moglie, aveva già sconvolto la giovane Ilaria. Eppure, l'incontro con Shimeta crea in lei nuove domande sulla vita del padre, le cui risposte appaiono ancor più sconvolgenti, riguardando una sfera più ampia di quella familiare: è mai stato in Africa, Attilio Profeti? E a fare che?

Ilaria inizia così le sue ricerche, in una Roma addobbata a festa per l'arrivo di Gheddafi. Anche l'autrice, come Ilaria, si inoltra nei meandri più oscuri del passato coloniale italiano, seguendo le tracce di Attilio Profeti. Pur assistendo a tragici eventi storici, Attilio è riuscito sempre a salvarsi grazie a una stupefacente fortuna, che gli ha permesso di rimanere al sicuro da ogni rimorso o tormento morale, in una istintiva e comoda superficialità. Partito volontario, come camicia nera, alla volta dell'Etiopia, partecipò alla sanguinosa conquista del paese, riuscendo a evitare (più per fortuna che per volontà) di macchiarsi dei peggiori delitti commessi dai suoi commilitoni. Prendendo parte alle spedizioni etnografiche dell'antropologo razzista Lidio Cipriani, conobbe la sua prima moglie, Abeba, che, pur ritenuta da tutti sterile, gli diede il suo primo figlio. Ritornato in Italia, fece dimenticare, come molti, il proprio passato fascista: legatosi a un potente politico romano, con grandi (e spesso loschi) interessi economici, riuscì presto ad arricchirsi. Eppure, pur evitando sempre di rispondere alle lettere di Abeba, Profeti non scordò mai i suoi anni africani: tanto da tornare, molto tempo dopo, nell'Etiopia del Derg, al seguito di una rappresentanza politico-imprenditoriale italiana, per salvare dalle carceri del regime quel figlio mai conosciuto.

Shimeta e Attilio, il giovane profugo etiopie e l'anziano, ricco italia-

no, sono quindi le facce di una stessa medaglia; le loro vicende – apparentemente così distanti – sono in realtà inestricabilmente collegate: i colonizzati e i colonizzatori (e i rispettivi discendenti) sono accomunati da una stessa, tragica storia. Così, se la conquista e il sanguinoso mantenimento dell'Etiopia fascista chiamano in causa i nodi scoperti della storia italiana e i conti mai veramente fatti col passato, le odissee dei giovani profughi africani interpellano, ai giorni nostri, l'identità morale (e giuridica) dell'Italia (e dell'Europa).

Sangue giusto è abilmente costruito attraverso un intreccio di tempi storici e di luoghi: la Roma del 2010 e del secondo dopoguerra, l'Etiopia degli anni trenta e degli anni ottanta, la Romagna fascista (da cui proviene la famiglia Profeti). Nonostante l'intricato alternarsi di passato e presente, la narrazione scorre senza intoppi o pause. Eppure, l'effetto non è di semplificare, attraverso appaganti schemi narrativi, la complessità di ciò che è narrato. Al contrario, la

scorrevolezza narrativa vuol essere funzionale a una complessità storica mai negata o nascosta. Il romanzo è il frutto di approfondite letture e ricerche: Ilaria e l'autrice sono mosse dalla stessa appassionata volontà di comprendere. Tuttavia, Ilaria, pur ritrovando tracce del passato del padre, rimane all'oscuro di molti fatti e soprattutto delle ragioni delle scelte di Attilio. Di più, invece, può saperne il lettore, tramite un narratore onnisciente che, a differenza di Ilaria, può assumere diversi punti di vista trasferendosi in altri tempi e luoghi.

In effetti, uno dei temi più importanti del libro è la necessità dell'immedesimazione nello sguardo altrui e insieme la sua impossibilità. Se essere empatici significa paradossalmente adottare quella prudenza conoscitiva che fa accettare alla migliore amica di Ilaria, Lavinia, di "non sapere niente, o ben poco" degli "universi altrui", Melandri, di fronte a tale impossibilità di comprensione profonda tra esseri umani, si affida proprio alla narrazione. Solo narrando si può provare, attraverso un'identificazione altrimenti impossibile, a intendere le ragioni altrui: tanto di un Attilio quanto di uno Shimeta. *Sangue giusto* è insomma, tra le altre cose, un grande atto di fiducia nella narrazione e nelle sue possibilità conoscitive.

diego.stefanelli01@universitadipavia.it

D. Stefanelli è dottore di ricerca in filologia moderna all'Università di Pavia



Noi sappiamo

di Daniele Piccini

Loredana Lipperini

L'ARRIVO DI SATURNO

pp. 432, € 19,

Bompiani, Milano 2017

L'arrivo di Saturno di Loredana Lipperini ruota intorno al problema della verità e della possibilità di dirla, di esprimerla. Verità intesa, prima di tutto, in senso umano, storico, fattuale. Ecco perché il libro si interroga, quasi a specchio, sul tema del falso, sulla figura del falsario: proprio perché la verità, la sua conoscenza e la sua rivelazione sono continuamente insidiate da forme di menzogna. Ed ecco, probabilmente, perché nel libro si mette continuamente in discussione, o meglio si sospende, la finzione narrativa. Sembra all'autrice che solo una scrittura impura, ibrida, dichiaratamente mista possa servire allo scopo, evitando le trappole del romanzesco, da una parte, e dall'altra i limiti delle pure ricostruzioni giornalistiche, destinate a rimanere quasi inerti, alla fine inascoltate. L'autrice gioca dunque, di continuo, a carte scoperte, rivelando trucchi e meccanismi del mestiere: mostra, fa vedere come il libro è fatto, non per dichiararlo falso, ma al contrario per riconoscerne la veridicità. L'oggetto che il lettore si trova davanti è, in effetti, un romanzo, in cui però la narratrice interviene a denunciare lo statuto di ciò che è fittizio per far apparire, in una evidente filigrana, la verità, fin dove possibile.

Qui, nel romanzo, colei che narra si chiama Dora, ma i suoi tratti sono, fino alla coincidenza, quelli della narratrice. Ed è lei stessa a notificarlo ("Dora sei tu. Non ti chiami così. Ma Dora è un nome da romanzo e questo è un romanzo"). Il velo sottile serve a rendere raccontabile ciò che altrimenti, forse, non lo sarebbe. Questo rimosso doloroso e sordo, la cui verità non può rivelarsi fino in fondo, è il destino di un'amica di Dora (quindi della narratrice), scomparsa nel settembre del 1980 in Libano, dove era andata a compiere ricerche per un reportage insieme all'ex-fidanzato: lei è Graziella De Palo, lui è Italo Toni. Le loro indagini giornalistiche erano giunte a sfiorare interessi pesanti. Così la narratrice: "Stanno seguendo una pista che collega i servizi segreti italiani e l'OLP, e che da molti anni si basa su un patto siglato da Aldo Moro che garantisce sicurezza all'Italia. Quel patto vie-

ne infranto dopo la morte di Moro. A Bologna salta in aria la stazione. Questa è la sequenza". Più ancora "la sparizione di Graziella sembra legata a tutto quel che di oscuro e tremendo è accaduto in quei mesi". Così trame complesse di poteri occulti vengono passate al setaccio: dal traffico di armi all'uccisione di Moro, all'omicidio di Mino Pecorelli, al disastro aereo di Ustica, ai disegni della P2.

Parte del romanzo-pamphlet è perciò occupata da una scrittura di inchiesta, alla Pasolini, che si incapsula e installa dentro il corpo del romanzo: non a caso il martellante "Io so" di un celebre articolo pasoliniano risuona ripetuto con battente anafora in una pagina del libro: "Noi sappiamo", "Noi sappiamo...", "Noi sappiamo...", ecc. Ma la verità è nella sua interezza ancora sepolta, rimossa. Perciò lo strumento per richiamare alla ricerca del vero è il romanzo, sia pure ibridato e politico, contenitore che dichiara la propria quota di finzione. Ed è in quest'ottica che nel romanzo del ricordo di Graziella – un ricordo, per la narratrice-autrice, intimo e struggente, irrisolto, che le chiede di riattraversare le età della propria vita in una scrittura di confessione crudelmente sincera – si iscrive anche un vero e proprio romanzo: la reinvenzione della vicenda di un grande falsario del Novecento, peraltro storico (Han Van Meegeren), capace di dipingere quadri come fossero di Vermeer. Chiamato dalla sua Olanda in un santuario delle Marche, il falsario conosce un misterioso personaggio (una divinità in incognito? ci si chiederebbe con Montale), Acca, che sa tutto di lui e di ognuno e vede il futuro. Questo committente profetico chiede al falsario di dipingere un *Giudizio universale* in cui, agendo *come se fosse* Vermeer, incastonerà la tragedia imminente della Seconda guerra mondiale, ancora a venire, compresi i campi di concentramento e il fungo atomico.

Perché incrociare le due prospettive, i due tempi e i due "romanzi"? Si direbbe per una ragione di moralità del racconto, per mostrarne i limiti, i trucchi, le funzioni e non neutralizzare così, ma anzi corroborare, il suo afflato veritativo. Il romanzo sembra uscire da questo *tour de force* come spolpato e insieme, a suo modo, saggiamente e insieme diaristicamente rinsanguato. È possibile scrivere una letteratura che non inganni, ma cerchi di rivelare? Questo è il punto arieggiato dall'autrice, con una scrittura elegante e consapevole, aliena dalle scorciatoie gergali. Forse lo svelamento finale dell'identità di Acca, del senso della vicenda del grande falsario, potrà lasciare un po' delusi. Ma il suo ruolo di contrappunto, di specchio dell'altra storia sarà stato svolto; la storia lacerante e dolorosa, intima e corale, di Graziella e dell'Italia dei misteri, sarà stata a quel punto condotta fino a dove narrabile: fino a un passo dalla verità o dal desiderio straziante di essa.

Parte del romanzo-pamphlet è perciò occupata da una scrittura di inchiesta, alla Pasolini, che si incapsula e installa dentro il corpo del romanzo: non a caso il martellante "Io so" di un celebre articolo pasoliniano risuona ripetuto con battente anafora in una pagina del libro: "Noi sappiamo", "Noi sappiamo...", "Noi sappiamo...", ecc. Ma la verità è nella sua interezza ancora sepolta, rimossa. Perciò lo strumento per richiamare alla ricerca del vero è il romanzo, sia pure ibridato e politico, contenitore che dichiara la propria quota di finzione. Ed è in quest'ottica che nel romanzo del ricordo di Graziella – un ricordo, per la narratrice-autrice, intimo e struggente, irrisolto, che le chiede di riattraversare le età della propria vita in una scrittura di confessione crudelmente sincera – si iscrive anche un vero e proprio romanzo: la reinvenzione della vicenda di un grande falsario del Novecento, peraltro storico (Han Van Meegeren), capace di dipingere quadri come fossero di Vermeer. Chiamato dalla sua Olanda in un santuario delle Marche, il falsario conosce un misterioso personaggio (una divinità in incognito? ci si chiederebbe con Montale), Acca, che sa tutto di lui e di ognuno e vede il futuro. Questo committente profetico chiede al falsario di dipingere un *Giudizio universale* in cui, agendo *come se fosse* Vermeer, incastonerà la tragedia imminente della Seconda guerra mondiale, ancora a venire, compresi i campi di concentramento e il fungo atomico.

daniele.piccini@unistrapg.it

D. Piccini è saggista e critico letterario

Vita in tempesta

di Massimo Castiglioni

Giorgio Biferali

L'AMORE A VENT'ANNI

pp. 192, € 14,

Tunué, Latina 2018

C'è una città, Roma (molto più di un semplice sfondo), c'è un ragazzo che studia lettere alla Sapienza e vive con i genitori in un rapporto fatto di affetti e silenzio, c'è una ragazza particolarmente affascinante e ci sono gli sconvolgimenti, le riflessioni, i ripensamenti e gli sviluppi propri di una delle fasi più delicate della vita. Sono alcuni degli assi su cui si regge *L'amore a vent'anni*, non più solo il titolo di un film a episodi del 1962 (ricordato soprattutto per il segmento *Antoine e Colette*, secondo capitolo della saga che Truffaut ha dedicato al personaggio di Antoine Doinel) ma anche del romanzo d'esordio di Giorgio Biferali, pubblicato da Tunué.

Voce narrante è quella del protagonista, Giulio, che durante un esame si imbatte in Silvia, sua compagna di studi e vicina di casa. Tra loro si instaura una relazione che nasce all'insegna dell'esplosione amorosa, rivelando gradualmente lati burrascosi e complessi. Mentre i genitori di Silvia sono divorziati, Giulio nasce e cresce in una famiglia numerosa e unita, ma appesantita da fastidiose dinamiche. Del nucleo originario, in casa sono rimasti solo Giulio e i genitori (il fratello e la sorella più grandi vivono con le rispettive famiglie). Se con il padre il rapporto tira avanti sul filo della sopportazione e del distacco, tra momenti di freddezza e altri di ravvicinamento, con la madre è l'esatto opposto: lei tiene unita la casa, lei è la più vicina al figlio; eppure anche questa figura di donna affettuosa, saggia e quasi incrollabile è fonte di pensieri e preoccupazioni. Tutto è scontro: col padre (a cui sono rivolte le prime parole del testo), con l'amore, con la salute della madre; tutto ha il sapore di una scoperta, nel bene come nel male. Non è probabilmente un caso che gli eventi centrali siano raccontati da un momento successivo, fondendosi, con notevole scioltezza, con i ricordi più lontani (con passaggi molto armoniosi tra i vari piani temporali e narrativi). La scoperta della vita, dolorosa e meravigliosa insieme, porta con sé l'ansia che la tranquillità familiare possa non esistere più, che i ripari garantiti dagli affetti, dall'immagine innocente dell'amore e dalla famiglia (soprattutto) possano cadere come un castello di carte. E anche Giulio rivela più di un lato d'ombra: per quanto sia il suo sguardo a guidarci, e nei momenti più intensi scatti nel lettore un meccanismo di identificazione, è una persona che come le altre partecipa al caos del contesto in cui vive, in un caos dove si accumulano sentimenti contraddittori, dove felicità e frustrazione si alternano, in un gioco di tensioni che il romanzo non ha paura di affrontare.

massimo1812@gmail.com

M. Castiglioni è saggista

Un avversario interno

di Claudia Crocco

Guido Mazzoni

LA PURA SUPERFICIE

pp. 78, € 13,
Donzelli, Roma 2017

Da un punto di vista strutturale, il terzo libro di Mazzoni (dopo *La scomparsa del respiro dopo la caduta*, 1992, e *I mondi*, 2010) è piuttosto compatto: comprende cinque sezioni, ciascuna composta da sei testi, sia in versi sia in prosa; tra una sezione e l'altra si trovano quattro prose più lunghe; in ognuna si trova almeno un rifacimento di poesie di Wallace Stevens; in tre su cinque c'è un testo intitolato *Essere con gli altri*. Come nella poesia *I mondi*, sulla prima pagina si trovano due citazioni da Kafka. Nulla è lasciato al caso, insomma; prevalgono criteri di simmetria ed equilibrio. Tuttavia *La pura superficie* è anche un libro sperimentale: è lirico, narrativo e saggistico insieme; iperassertivo e impersonale. Forse è proprio la soggettività l'aspetto più interessante. In questa nuova raccolta di Mazzoni la prima persona è presente in modo ancora più definito rispetto alle precedenti. Talvolta compaiono toponimi o nomi di persona, che riconducono alla vita concreta di chi firma il libro (ad esempio in *Quattro superfici*, Genova, Angola). Non solo: in alcune poesie, ad esempi in *Terzo ciclo*, ci troviamo davanti a una soggettività quasi classicamente lirica, con la prima persona che racconta un'esperienza personale o compie una analisi interiore. Altri testi, però, vanno in direzione molto diversa: l'autore si ritrae e lascia spazio a personaggi che rimangono anonimi, come nella prima delle poesie intitolate *Essere con gli altri*.

Mazzoni non ricorre mai a formule teatrali; la voce lirica viene scomposta attraverso un incrocio fra la voce dell'autore e quella della donna, e con la continua oscillazione fra prima, seconda e terza persona. L'elemento più sperimentale di questo libro, d'altronde, non è la scissione della persona poetica. Molti poeti italiani degli ultimi decenni (Mazzoni compreso, nei libri precedenti) hanno cercato di scrivere senza usare mai la prima persona, come se avessero interiorizzato uno degli imperativi della Neoavanguardia; ne sono derivate diverse strategie che evitavano o giustificavano l'uso dell'io. Nella *Pura superficie* questa preoccupazione è assente. L'autobiografia, in versi e in prosa, è intrecciata a riflessioni filosofiche, che raramente si trovano in un libro di poesia italiana; esporre se stessi serve a costruire una riflessione sul mondo contemporaneo e sulla condizione umana. Come in *Mondi*, viene sviluppata l'idea che le persone costituiscano monadi inaccessibili e separate ("Porta dentro di sé un avversario interno. Succede a molti / (...) Una volta ho fatto una

specie di escursione in campagna / fra persone che non conoscevo. / Non parlavamo di nulla, raccontavamo aneddoti, / descrivevamo i rapporti nei nostri / luoghi di lavoro, le immagini inconse, i desideri di facciata"). L'essenza di noi stessi rimane comunicabile, perché la comunicazione sociale è sempre opaca. Ma il discorso di Mazzoni, più esplicitamente rispetto a quanto accadeva nei *Mondi*, è anche politico. La passione politica contemporanea viene definita un fenomeno di superficie, "uno dei tanti *dada* di cui è fatta la vita umana" (Angola); anche quando si ha l'impressione di essere parte di un movimento, gli uomini sono "soli e incomprensibili" (Genova).

Il rapporto fra individuo e storia generale – come già nei *Destini generali* – può risolversi soltanto in due possibilità: l'illusione o la consapevolezza della marginalità.

In un'intervista con Gianluigi Simonetti pubblicata su *Officina poesia – Nuovi argomenti* poco dopo l'uscita del libro, Mazzoni ha spiegato di aver voluto imitare le associazioni che ci sono solitamente in una seduta psicoanalitica, per costruire "un'opera che alternasse analisi e sogni, saggistica e biografia". In realtà *La pura superficie* ha poco della dimensione onirica o allucinata: è un libro estremamente lucido, che sembra sfruttare, piuttosto, l'alternanza fra impersonalità e soggettivismo. La sperimentazione più evidente c'è nelle prose lunghe, ad esempio *Sedici soldati siriani* e *Barely legal*. *Barely legal* è un monologo sulla pornografia, ma anche una riflessione sul confine fra realtà vissuta e virtuale e sulla percezione della violenza. In *Sedici soldati siriani* si parla di un video dell'Isis: "È un video orribile. È un video molto bello. Significa molte cose – per esempio che lo avete visto, che avete desiderato vederlo, che uccidere un nemico è un gesto umano e vi appartiene, e chi sa compierlo è forte, più forte di chi lo guarda mentre fa colazione in una società esteriormente pacifica, occultamente crudele. Mette via il computer, finisce di mangiare". Lo schermo permette di rimanere sulla superficie delle cose, di passare dal video di una decapitazione ai riti mattutini di una persona comune. Di nuovo (come nella prima *Essere con gli altri*) c'è una cesura nel testo: alla fine della prima pagina la scena si sposta dal mattino alla serata, che il protagonista – del quale si parla in terza persona – continua a descrivere come dall'esterno, non mostrando né narrando i dialoghi fra i commensali, ma traducendoli per ciò che realmente significano, per la violenza che sottendono. Nell'ultima parte la voce torna ad essere più chiaramente quella dell'autore: "Comincia un dialogo dove le parole significano altro, un discorso obliquo e pieno di rancore che ogni coppia conosce e che non vi descrivo".

claudia.crocco@gmail.com

C. Crocco è assegnista di ricerca all'Università di Trento e saggista

Poesia Il maledetto che non cede

di Paolo Gera

Claudio Pozzani

SPALANCATI SPAZI POESIE 1995-2016

prefaz. di Roberto Mussapi,
pp. 89, € 12,50,
Passigli, Bagno a Ripoli FI 2017

La poesia di Claudio Pozzani ha radici nel nero disamore, nel "groviglio di corde che rifiutano forbici" (*La marcia dell'ombra*) o per citare Mario Luzi in uno dei titoli che hanno aperto la collana di poesie di Passigli da lui fondata, nella "ferita dell'essere". Ma l'altra ascendenza è quella prometeica che da William Blake, attraverso i poeti romantici, arriva sino a Allen Ginsberg. Si vive e si scrive "aspettando spalancati spazi / al di là delle tenebre" (*La realtà della speranza*): versi che indicano programmaticamente che dalla slabbratura originaria si devono generare nuovi orizzonti di travalicamento passionale e di proiezione utopica. Amarezza e speranza si coniugano nello spirito blues dei componimenti e formalmente la congiunzione viene risolta con la marcatura ricorrente del meccanismo anaforico. Il ritmo è ciclico, marino. Le onde dell'ispirazione iniziale si muovono più ampie e forti, sino a frangersi contro l'accerchiamento delle convenzioni e dei falsi idoli.

Ma la sprezzatura e le ripetute dichiarazioni di indipendenza qui e ora ("io sono l'escluso, l'outsider, / il maledetto che non cede", *Sono*), superano l'impellenza adolescenziale del poeta e si richiamano all'esperienza profonda del mito, attraverso lo stoicismo di figure come Sisifo, Prometeo, Laocoonte o la complicazione irrisolta dell'Idra. Atlante diventa un telamone simbolico, costretto a tenere sulle spalle le pietre pesanti dei palazzi nobiliari e della routine della Genova neoborghese. Così la libertà del verso riprende le forme antiche dell'epicedio e del ditirambo, il canto funebre e quello orgiastico. Ma se *Epicedio* riproduce il canone e lo riporta ad un lutto interiore ("Non sento orti / dentro di me / solo steppa e tundra / Nessun fruscio di crescita e di vita / Nessuna trasformazione / Nessun organo di luce"), *Ditirambo sulle dita della mano* assume una veste ironica e trattiene con esiti del tutto originali l'esplosione erotica sul confine scheggiato tra mancanza e speranza: "Cantatemi o dita / l'agorà del palmo / dove siete incatenate a discutere / di onicofagia e linee dell'Amore / dopo ogni pugno dato / dopo ogni viso accarezzato, / quel palmo che non potrà essere / l'elipporto del suo respiro / se questa maledetta sera / il dio dell'assenza / continuerà a regnare / sul giaciale a fianco al mio". Altro snodo fondamentale è Charles Baudelaire:

gatti, noia, strade affollate in cui si è comunque soli e infine la citazione diretta: "L'implacabile Venus regarde au loin je ne sais quoi avec / ses yeux de marbre" (*Resta*). I versi sono tratti da *Le Fou et la Venus*, uno dei folgoranti *tableaux* di *Le spleen de Paris*, dove la statua colossale di una Venere non può che ostentare marmorea indifferenza verso le richieste di attenzione ed affetto da parte del minuscolo poeta/buffone. Così si aprono le porte di un altro degli universi possibili di Pozzani: i rapporti straniati con la donna, la madre, la compagna, la viandante senza nome, con ciò che anche Baudelaire delineava come assoluta alterità topologica, senza nessuna possibilità



e nessuna volontà, probabilmente, di colmare una distanza necessaria per la dinamica erotica e creativa del poeta.

Claudio Pozzani si racconta con spietata sincerità e lo spunto biografico, quando il dolore senza causa diventa insopportabile, si riversa in una densità metaforica allucinata che ricorda il surrealismo. L'anima "è strisciata via dalla mia bocca / la sua coda era lunga e spinosa / e si agitava guardandosi attorno" (*Ho vomitato l'anima*). Pozzani come Fernando Arrabal, che per il poeta genovese ha speso parole di ammirazione, ha la pietra della follia ben ficcata nel cranio, ma le sue visioni invece di acquietarsi in un comodo delirio, acquistano la lucidità propria del disadattato che può osservare in maniera spietata, dalla propria postazione a latere, i riti assurdi e mortificanti del nostro tempo. La pietra scende in mano, viene scagliata con forza contro la parete di specchi degli imperanti feticci sociali. Si è dentro il sistema, ma alla fine non si riesce più a sopportare e sorge la necessità come succedeva in *Storia di un impiegato* di Fabrizio De André di un inaspettato gesto deflagrante. La diversità del poeta diviene dunque segno di una distanza sociale e politica, sino alla necessità di scrivere una specie di nuovo manifesto alquanto sarcastico che prende spunto da quello famosissimo di Allen Ginsberg. È, non a caso, il lungo componimento finale della raccolta. Basta una semplice variazione vocalica e *Urlo* diventa *Orlo*: la massificazione si è impossessata della protesta, l'ha devitalizzata, l'ha relegata ad un ultimo margine. "Ho visto le menti migliori della mia generazione / stare sulle dita di una mano / prima che si chiudesse a pugno / intorno a un membro di partito". La generazione della protesta collettiva si è trasformata in quella liquida dei social, il *beat* si è trasformato in *byte*, ma resta la necessità di non arrendersi all'impotenza e di presidiare, ognuno come può, uno spazio di resistenza personale, a partire da una rinuncia estrema, ma necessaria: "Costruire una realtà nuova / strappando al nostro io / la D iniziale".

paolo.gera@tin.it

P. Gera è insegnante, scrittore e regista teatrale

Misfatti e torture

di Margherita Quaglinò

Jolanda Insana

CRONOLOGIA DELLE LESIONI

2008-2013

pp. 93, € 12,
Sossella, Roma 2017

Cronologia delle lesioni, l'ultima raccolta di Jolanda Insana, esce postuma, a pochi mesi dalla morte dell'autrice, e già dal titolo – tratto dal linguaggio tecnico delle cartelle cliniche – annuncia il definitivo sbilanciamento della scrittura poetica verso la storia intesa come registrazione e referto. Le quattro sezioni del volumetto riprendono sotto angolature diverse l'iniziale vocazione teatrale della poesia di Insana, sempre percorsa, contesa e come dilaniata da brandelli di voci interrotte, ribattute, gridate o soffocate; e con questi spezzoni di voci tessono il filo del racconto, restituiscono all'attualità della cronaca le ceneri che assediano la storia. *Contro l'assedio delle ceneri* si intitola appunto la terza sezione del libro, scandita dall'intreccio di quattro voci. Una prima voce espone, in un presente assoluto, le tragedie senza tempo che percorrono la storia, come le innumerevoli migrazioni forzate: "Vanno vengono vengono vanno / (...) e sotto i piedi è cupo il rimbombo – i forzati della terra". Un'"altra voce" interferisce tra parentesi con la prima, denunciando gli episodi brevi e concreti che compongono quest'orizzonte immutabile: ("*altra voce*: – due scaricatori di farina di soia / dentro il silos di un cargo / a Porto Marghera / con la bocca aperta / morti asfissati)". Una terza voce interroga, trasformando il puro referto in autopsia e eziologia: "Chiedo a voi uno per uno / con chi andare sulle vie dell'esodo / in fuga dai diluvi di cielo terra e mare / E a te chiedo: i malati li lasciamo o ce li portiamo? / e i vecchi?". E c'è infine una quarta voce – inedita, questa, nella poesia di Insana – che spezza l'orizzonte chiuso e iterativo, scuote e esorta: "Tu che puoi / rinnovella la vita / (...) resuscita la terra / ripara le ferite". È questa polifonia dissonante che abilita la scrittura poetica alla narrazione feroce della storia: nella prima sezione della raccolta, *Bocca immonda*, il racconto di "frane e frane", "menzogne e smentite", "spergieri ricatti estorsioni" si sviluppa nei modi del monologo irato, dell'invettiva, della *sciara* così cari alla poesia di Insana; nell'ultima sezione, *Terra/Luna: un'infinita risonanza*, con forte effetto di contrappunto "crolli e macerie" sono adagiati invece tra i frammenti di un dialogo classico, l'idillio teocriteo nel quale Simeta l'incantatrice si lamenta con Selene, la luna, delle sue delusioni d'amore. Ma è Selene la vera protagonista della riscrittura, l'amante tradita che da "ghiacciate lontananze" rimpalla al pianeta le domande dei poeti: "E invece ora sono io che domando / che fai tu terra / terra di misfatti e di torture".

margherita.quaglinò@unito.it

M. Quaglinò insegna storia della lingua italiana all'Università di Torino

Diciamoci la verità

di Massimo Bacigalupo

Carl Sandburg
CHICAGO POEMS

ed. orig. 1916, a cura di Franco Lonati,
testo inglese a fronte, pp. 375, € 29,99,
sedizioni, Milano 2017

Carl Sandburg, un poeta per tutti, di origine svedese, cantore di Chicago, città violenta che però ride gagliarda e robusta. A un secolo dalla pubblicazione, i suoi *Chicago Poems* arrivano in Italia in un'edizione integrale, con una premessa di Francesco Rognoni, in un formato sontuoso che spero non scoraggi i lettori nella riscoperta di una voce poetica imperdibile. Socialista, populista, Sandburg era stato pubblicato nel 1961 dalle Edizioni "Avanti!" in un bel libretto antologico, e la sola sezione eponima di questa raccolta è stata riproposta dall'editore Ladolfi nel 2012. Ma ora possiamo leggere tutte le 145 poesie del volume che diede nel 1916 la fama al trentottenne Sandburg, che da allora diventò un poeta della nazione quanto se non più del più ombroso (e oggi ammirato) Robert Frost.

Le poesie di Sandburg sono brevi e dirette, parlano in una lingua comune, evitano cadenze tradizionali, hanno un andamento che accenna alla ballata, spesso aprendosi e chiudendosi con versi analoghi. Protagonista è il popolo e il paesaggio americano, soprattutto quello di Chicago con i suoi grattacieli, il porto, il lago, le periferie, e le vite che vi si consumano: immigrati italiani ed ebrei, commesse, prostitute, capitalisti. Il mondo delle illusioni perdute però in Sandburg non è mai depresso: le persone parlano della loro condizione e il poeta ha un suo umorismo rattenuto e una franca disponibilità all'invettiva. Celebre l'attacco a un predicatore evangelico che si arricchisce berciando sermoni sull'inferno (Billy Sunday, come avverte Lonati in nota): "Tu dici alla gente che vive nelle baracche che Gesù metterà tutto a posto dando loro ville nei cieli dopo che saranno morti e i vermi se li saranno mangiati...". Sandburg fu censurato per questa poesia, ma conservò la sua equanimità.

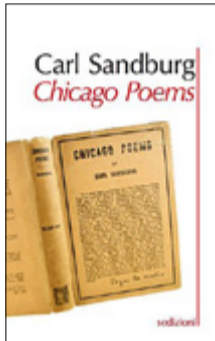
Il suo risentimento non va a scapito dell'intelligenza e del controllo. Così nella breve sezione dedicata alle prostitute, *Ombre*, leggiamo *Colomba sporca*: "Diciamoci la verità; questa signora non era una puttana finché non sposò un avvocato d'impresa che la pescò fra le ballerine di Ziegfield. / Prima di allora non aveva mai preso soldi da nessuno...". Ma il testo va letto tutto per gustarne il ritratto e le sue implicazioni. Viene spontaneo il paragone con la *Spoon River Anthology*, dove troviamo storie analoghe, ragazze che lasciano la provincia in cerca di fortuna e finiscono, se va bene, sposate a uno spiantato nobile genove-

se. Di Masters è l'elogio riportato addirittura sulla copertina della prima edizione dei *Chicago Poems*, e Francesco Rognoni lo cita nella sua vivace premessa: "È con potenti esplosivi che Carl Sandburg fa deflagrare dalla massa vitale di Chicago queste figure e maschere autotone della modernità. La sua poesia preannuncia l'America Industriale, l'America degli Affari, e le sue conquiste...". Rognoni riporta il commento di Robert Frost alla "sbrodolata" di Masters: "È sufficiente a dimostrare quello che ho sempre sospettato, non che Masters è proprio morto, ma che non è mai stato granché vivo".

Questo è in parte vero di Masters, con i suoi temi e la sua metrica ripetitivi, ma non di Sandburg, che si rinnova di poesia in poesia nella forma e nella serie di immagini. Infatti il poeta non è insensibile all'imagismo che pochi anni prima era stato divulgato da Pound sulle stesse colonne di "Poetry" dove nel marzo 1914 appare la poesia *Chicago* insieme con altre che confluiranno nella raccolta: *Jan Kubelik* (un noto violinista boemo), *Sperduto* ("Desolato e solo / tutta la notte sul lago...") e l'assai curiosa *Momus*, dove emerge (del resto come in Masters) una interrogazione simbolista: "Una ronzante monotonia dolce come il riso del mare si libra dalla tua bronza benevolenza, / tu mi concedi l'umano sollievo di una vetta di montagna". Sandburg parla in prima persona, forse con un senso scandinavo di accettazione impassibile dei travagli del mare, ma anche fa parlare i suoi uomini comuni. Come nella celebre *Mag*: "Volesse Dio che non t'avessi mai veduta, Mag", dice un operaio alla donna con cui condivide una vita di stenti: "Vorrei che tu vivessi in qualche luogo lontano da qui / E che io fossi un barbone". E di altri barboni Sandburg parla, e di quando passò una notte con loro in galera. Infatti Sandburg piacque a Bob Dylan come menestrello delle praterie suo predecessore e girava cantando e recitando come quel terzo straordinario poeta di Chicago che fu Vachel Lindsay. *Chicago Poems* è di pagina in pagina un libro ricco, scontato e misterioso, epico ed imagista. Merita sicuramente di essere letto almeno quanto il suo fratello cimiteriale, *Spoon River*, e ora ciò è possibile grazie a questa prima edizione notevolmente (dati i tempi) coraggiosa. E tempestiva, visto che di populismo americano si dovrebbe parlare a proposito dei poeti di Chicago come di Donald Trump, beninteso con accezioni ben diverse.

massimo.bacigalupo@gmail.com

M. Bacigalupo insegna letteratura americana all'Università di Genova



Come un bambino in cima alle scale

di Giuliana Adamo

Brendan Kennelly
THE ESSENTIAL

a cura di Giuliana Bendelli, trad. di Giuliana Bendelli, Rosangela Barone, Melita Cataldi, Francesca Romana Paci,
prefazione di Tomaso Kemeny, testo orig. a fronte,
pp. 287, € 18,
Jaca Book, Milano 2017

Su ispirazione di Corinna Salvadori Loneran e iniziativa di Tomaso Kemeny che ne firma la prefazione (*I laghi di birra di Brendan Kennelly*), esce finalmente in Italia, a cura di Giuliana Bendelli, una ricca antologia delle poesie di uno dei più grandi poeti contemporanei d'Irlanda, ancora sconosciuto in Italia. Il libro presenta, tradotte con testo a fronte, 73 poesie ed è arricchito da varie note saggistiche e editoriali della curatrice *et alii*, dalle note di traduzione (in cui si spiega la scelta dei testi operata tra le quattro traduttrici coinvolte – oltre Bendelli, Rosangela Barone, Melita Cataldi, Francesca Romana Paci – e i rispettivi criteri di traduzione) e dalle note ai testi che illuminano al lettore italiano alcuni tratti delle poesie di Kennelly intrise di irlandese passata e presente. Segnalo la nota di Cataldi a proposito di *Compianto per Art O'Leary* e quella di Barone per *Maria*, per chi volesse tuffarsi nel fondo mondo poetico di riferimento di Kennelly. Le poesie del libro sono una selezione ulteriore di quella fatta da Terence Brown e Michael Longley, curatori del volume *The Essential Brendan Kennelly. Selected Poems* (2011), e testimoniano di tutte le raccolte da cui attinge il volume, in modo da mostrare la fenomenologia della produzione po-

etica di Kennelly. I testi proposti tengono conto sia delle sue poesie originali in anglo-irlandese, sia di quelle da lui tradotte dal gaelico, come le toccanti *Compianto per Art O'Leary* e *Maria* (dall'irlandese). Kennelly è poeta straordinario, sfaccettato, anti-accademico, di immensa sapienza classica e moderna, esperto di mitologia greca e irlandese, attentissimo all'uso della lingua e sensibilissimo ai vernacoli: "erede esemplare della tradizione poetica irlandese sia scritta che orale (...) con la quale condivide il gusto satirico e salace rispetto alle stravaganze e bizzarrie umane". Nato nell'amata Ballylongford, nel Kerry, fa della sua patria, l'Irlanda, il "riflesso di un microcosmo della storia universale". Ampio lo spettro del suo *corpus* poetico che spazia "dal puro lirismo alla cupa disperazione della condizione umana, dai tratti comici e satirici a quelli epigrammatici, dal mito alla satira sociale". La sua opera poetica "malgrado la sostanziale semplicità dei metri impiegati (ballate, sonetti, epigrammi), riflette una profonda complessità di rapporti tra forma e contenuto". Kemeny nell'*incipit* ricorda che "in un'epoca in cui tutto ha un prezzo e nulla ha valore, Brendan Kennelly è il poeta che forse ha la fiducia maggiore nel discorso poetico come dono". A lui fa eco Bendelli che, a proposito del discorso polifonico di Kennelly e alla difficoltà a "etichettare il suo autore e la sua poesia", invita a seguire il poeta che la definisce "dono": "Arrivò lento. / Timoroso per scarsa autostima / o per intima fragilità. / Piccolo ed esitante / come un bambino in cima alle scale / arrivò passando per botteghe, stanze, templi, / strade, luoghi male illuminati. / Fu un dono che mi colse di sorpresa / ed io lo accettai." (*Il dono*).

La minaccia dell'astore sbranagalline

di Maria Luisa Roli

Norbert Conrad Kaser
**RANCORE MI CRESCE
NEL VENTRE
POESIA & PROSA 1968-1978
UN'ANTOLOGIA**

a cura di Toni Colleselli, trad. dal tedesco
di Werner Menapace,
con testo orig. a fronte, pp. 492, € 20,
alpha beta, Merano 2017

La nuova antologia di testi poetici e in prosa dello scrittore altoatesino Norbert Conrad Kaser presenta al pubblico una delle voci più potenti e originali della letteratura italiana in lingua tedesca. La specificità del suo linguaggio affonda le radici nella regione di origine e in una biografia dai tratti tragici – figlio illegittimo, salute malferma, difficoltà economiche, alcolismo – che lo porterà a una morte precoce a trentun anni nel 1978. Nel 1969 Kaser tiene un discorso dirimente alla Cusanus-Akademie di Bressanone sulla letteratura sudtirolese degli ultimi vent'anni, in cui spara a zero contro i rappresentanti della *Heimatliteratur* (letteratura del paese natio), molti dei quali si erano compromessi con il regime nazifascista e avevano propagandato un'immagine falsa della regione, idealizzandone gli abitanti da un punto di vista etnico e politico. Il rapporto di amore e insofferenza nei confronti della sua origine porta Kaser a cercare in altri contesti la propria realizzazione: in questo senso va intesa da un lato la sua entrata nel

1968 nel convento dei cappuccini di Brunico, da cui uscirà sette mesi dopo, dall'altro i due anni trascorsi all'università di Vienna per studiare storia dell'arte, occasione soprattutto per venire a contatto con gruppi di giovani poeti appartenenti alla Wiener Gruppe. Dopo il fallimento all'università causato soprattutto da problemi economici Kaser, tornato in Alto Adige, lavora come maestro, sopravvivendo con supplenze in paesini di montagna. L'esperienza come maestro tocca profondamente Kaser tanto da scrivere per gli scolari storie fiabesche che spesso hanno per protagonisti gli animali (*l'elefante allattante, una mucca*), inserite nell'ambiente contadino dei ragazzi, ma anche riscrittura di fatti storici (*l'imperatore massimiliano & kufstein*) o miti antichi in chiave umoristica (*del re augia e dell'eracle*). Altri testi in prosa poetica riguardano esperienze autobiografiche dell'adolescenza e del presente. Kaser scrive anche pezzi molto godibili sulle città della regione: *Ritratti di città* che comprendono Innsbruck e Trento (in italiano). Tuttavia, la parte più ampia della produzione tradotta in questa edizione è quella dedicata alla lirica. Un aspetto interessante della poesia kaseriana è il rapporto con la *Heimat*. A questo proposito è utile citare il *canto della povertà di idee* in cui all'amore dell'io lirico per la propria terra si contrappone la visione stereotipata di una regione, legata ad usanze religiose di origine pagana e superstiziosa, ormai votata

allo sfruttamento del vitello d'oro del turismo e sovrastata dal volo minaccioso dell'"astore sbranagalline", in cui si può facilmente riconoscere l'aquila dello stemma sudtirolese. Altra composizione significativa in questo senso è l'elegia *ti saluto* in cui Kaser, pur evocando lo spettacolo del sorgere del sole tra le montagne e la sua breve partecipazione alla vita in convento, ricorda anche gli aspetti bui della fede e le persecuzioni e le morti che ha provocato. La ricerca del sublime, per di più sottolineata dalla scelta di un metro solenne come il pentametro dattilico, viene abbandonata alla fine precipitando in un registro basso: "e tutto era merda". Altre composizioni che colpiscono sono quelle che scaturiscono dalla dolorosa vita personale dell'autore (*di affanni ce ne son troppi e malato a riffiano*). Bellissimi anche i tre inni: *inno al lavoro*, *inno 3* e *inno 10* che riprendono una tradizione di poesia illustre nella storia della poesia tedesca, ma applicata a contenuti per niente esaltanti di vita comune: il lavoro precario e mal pagato delle donne, i rapporti tra le persone nella piccola città della provincia sudtirolese, l'infanzia. L'effetto dissacrante è ottenuto tramite l'accentuazione del dislivello tra l'aulico genere poetico scelto e il registro basso. Questa nuova antologia offre una meritoria ampia scelta di testi, con traduzioni che privilegiano, oltre alla resa del significato, la riproduzione di strutture foniche e sintattiche dell'originale tramite l'uso accorto dell'*enjambement*.

marialuisa.roli@unimi.it

Maria Luisa Roli insegna Letteratura tedesca all'Università di Milano



L'INDICE

SPECIALE

PRIMO LEVI



Una voce, un'epica. Come nacque *Il sistema periodico*

di Martina Mengoni

Il sistema periodico (Einaudi, 1975) è un libro stratificato ed eterogeneo, che contiene racconti differenti tra loro innanzitutto per contenuto: al filone dell'autobiografia chimica si affiancano racconti fantastici, come *Cromo e Mercurio*; racconti di Lager o quasi-Lager (come *Cerio e Vanadio*); racconti in cui Levi non è protagonista, come *Titanio*; o ancora un racconto sugli antenati e sul mondo ebraico-piemontese (*Argon*), l'unico in cui l'elemento chimico sia metaforico; e infine la storia di *Carbonio*, un esperimento linguistico e narrativo, il tentativo di costruire un'avventura della materia, di rendere protagonista il minimo organico, il quasi-inscindibile puntiforme vettore d'azione del mondo. Da cosa sono tenute insieme istanze così differenti, apparentemente centrifughe?

Molti pezzi, semi, idee germinali del libro risalgono agli anni cinquanta e sessanta, e prima ancora. In un'intervista a Lina Zargani, Levi dichiara di aver scritto una prima versione di *Argon* nel 1946; sia Levi che Jean Samuel (il Pikolo in *Se questo è un uomo*) ricordano poi che dell'idea di un "romanzo sull'atomo di carbonio" – che si concretizzerà nel capitolo di chiusura del *Sistema*, intitolato appunto *Carbonio* – si discuteva già nei mesi della prigionia ad Auschwitz. Il racconto *Titanio* è una versione con varianti di *Maria e il cerchio* che Levi pubblicò su *L'Italia socialista* nel 1948; di due anni dopo è *Torno di notte*, che verrà riassorbito nel *Sistema periodico* con il titolo di *Zolfo*. Nel 1961, sul *Mondo*, Levi pubblica *La carne dell'orso*, racconto di montagna che Calvino definisce un tentativo di "epica conradiana": come hanno mostrato Andrea Cortellessa e Riccardo Capoferro è infatti esplicitamente modellato su *Youth* di Joseph Conrad. Questo testo non comparirà mai nel *Sistema periodico*, eppure lo si potrebbe considerare una prima elaborazione (per ambientazione, epos, costruzione dei personaggi) del racconto *Ferro*. Su ventuno racconti chimici che comporranno *Il sistema periodico*, sappiamo per certo che tre prime versioni certe (e una possibile) sono dunque scritte entro il 1950, una quarta entro il 1961. Sempre nel '61, Levi recensisce un curioso libro, *Il chimico* di Fabrizio De Santis (all'epoca giornalista del *Corriere della sera*), secondo volume di una collana di Vallecchi intitolata "Il Bersaglio. Saggi e inchieste sulle professioni"; un incrocio tra indagini sociologiche e racconti di costume, con una chiave nettamente divulgativa. Levi apprezza il libro, pur rimanendone in una certa misura insoddisfatto, come lascia intendere la conclusione della sua recensione: "Ci sarebbe piaciuto leggere (ma solo un chimico avrebbe potuto scriverne) delle esperienze fondamentali del ricercatore, il successo e l'insuccesso; dello stato d'animo esaltante, ilare, del chimico che segue una pista; della sua lotta quotidiana contro la materia inanimata, che egli percepisce come malvagia, chiusa, nemica, fino a che non abbia la ventura di trovare lo spiraglio in cui far leva, ed allora al buio segue la luce, al caos l'ordine". Ed è questa, senza dubbio, una prima e compiuta formulazione (la più antica di cui abbiamo notizia) dell'idea alla base del

Sistema periodico.

Eppure, in un'intervista del 1966 a Edoardo Fadini, Levi si descrive "diviso in due metà", preda di una "spaccatura paranoica", quella tra il chimico e lo scrittore, incapace di fondere insieme queste due vene: "Sono due parti di me stesso talmente separate che sulla prima, quella della fabbrica, non riesco nemmeno a lavorarci su con la penna e con la fantasia. Ho tentato di fare dei racconti sulla mia vita di fabbrica. Sono i peggiori". Cinque anni dopo la recensione a De Santis, il progetto che aveva enunciato appare una pista morta.

Solo due anni dopo, nel 1968, la situazione è capovolta. In un'altra intervista, questa volta di Mladen Machiedo, Levi dichiara: "L'ho iniziato. Sarà un libro sulla mia esperienza di chimico. All'infuori di queste non ho più molto da dire.

Il primo racconto descrive il mio amore giovanile per la chimica, anzi per l'alchimia; la chimica mi pare una cosa troppo evidente, priva di velo, di mistero... Ho scritto un altro racconto su un atomo". Al netto delle cautele leviane, nel 1968 il progetto del *Sistema periodico* ha preso il via. I due racconti cui si fa cenno sono *Idrogeno* e naturalmente *Carbonio*.

Che cosa è successo in questi due anni? Come si è passati dallo sconforto per racconti malriusciti alla certezza che il libro è iniziato? Nell'intervista a Machiedo Levi lascia intendere che la stesura di *Idrogeno* abbia rappresentato in qualche modo un passaggio decisivo. Sebbene non compaia come primo racconto della raccolta ma come secondo (dopo *Argon*), *Idrogeno* può essere considerato il vero inizio del libro. È il primo testo in cui compare il giovane Levi-personaggio, alle prese con la passione per la chimica. Levi narratore lo presenta come un giovane poco adatto alle relazioni sociali, in polemica con la filosofia (in generale, e con Croce in particolare) e con le discipline umanistiche, che proietta sulla chimica la propria sete di conoscenza e il proprio desiderio di misurarsi; "avremmo dragato il ventre del mistero con le nostre forze", dice Levi riferendosi a se stesso e al compagno di studi Enrico. Qui la scienza della materia è più che altro un'alchimia potenziata, una chiave per la comprensione dell'universo e insieme una battaglia formativa, attraverso cui il giovane ilozoista Levi modella

il suo passaggio alla vita adulta. Si delinea quello che è forse il vettore dominante del libro, in grado di tenere insieme racconti tra loro molto diversi, e distanti temporalmente; la combinazione di un impianto epico e un'impostazione vocale che, saldandosi insieme in *Idrogeno*, costituiscono il principio di unità del libro.

I primi "esperimenti vocali" Levi li aveva fatti in *Se questo è un uomo*, in particolare nell'edizione einaudiana 1958. Una delle varianti più significative di questa edizione è l'inserimento di un autoritratto incipitario. L'attacco della prima edizione (1947) era impersonale ("Alla metà del febbraio '44, gli ebrei italiani nel campo di Fossoli erano circa seicento; v'erano inoltre un centinaio di militari jugoslavi internati..."); un generico "noi" entrava in scena dopo circa venti righe ("Noi avevamo parlato a lungo coi profughi polacchi e croati, e sapevamo

che cosa voleva dire partire"): è un "io collettivo" composto da personaggi consapevoli e disillusi. Viceversa, nell'autoritratto incipitario 1958 (che precede e non sostituisce l'apertura del 1947), Levi si auto-descrive al di qua del Lager, ancora immerso nel mondo civile: un giovane di ventiquattro anni colto e solitario, non disilluso e certamente non consapevole: con "poco senso", "nessuna esperienza", "una decisa propensione

(...) a vivere in un mio mondo scarsamente reale"; poche amicizie maschili, e amicizie femminili "esangui". Complessivamente, l'autoritratto è costruito su un'esaltazione enfatica di anti-eroismo che istituisce una simmetria tra incapacità relazionale e inettitudine alla lotta. Levi sta introducendo il protagonista di *Se questo è un uomo*, e al contempo sta modulando quella che Cesare Segre definisce la "gamma tonale" della voce del personaggio-narratore del libro. Nella sua seconda chance editoriale, Primo Levi volle che l'attitudine di "studio pacato dell'animo umano", senza odio ma anche senza redenzione, che aveva penalizzato una larga diffusione del libro undici anni prima, fosse il vero propulsore del testo. Per riuscirci c'era bisogno di impostare il tono fin dalla prima pagina, presentandosi al lettore sia in quanto *agens* che in quanto *auctor*. La posizione diminuita e la fallibilità del personaggio assicuravano maggiore credibilità al narratore, e costituivano anche un capovolgimento dell'invettiva di *Shemà*, la poe-

sia posta in epigrafe.

Già in *Se questo è un uomo*, quindi, Levi cerca e trova una voce con cui entrare in scena, che unifichi la sua narrazione, sempre modulare, per tasselli, *short stories*. Questa esperienza (trovare un timbro vocale e una posizione autoriale unificanti) funziona da prototipo; seguiranno diversi altri tentativi (attraverso autoritratti incipienti e non solo); ma la raccolta più importante, quella che necessiterà di un'omogeneità vocale che tenga insieme l'eterogeneità di temi e costruzioni, sarà proprio il *Sistema periodico*. La radice del vettore epico è invece da riscontrarsi, come già anticipato, nel primo tentativo di racconto di montagna, *La carne dell'orso*. Rifarsi esplicitamente a Joseph Conrad, uno dei suoi autori prediletti (in particolare al Conrad di *Youth*, *The Shadow Line* e *Typhoon*) significava traslare dal racconto di mare a quello di montagna il motivo del misurarsi, misurare le proprie forze, e dello scontro con la natura come rito di passaggio e insieme come esperienza di libertà ("il sapore di essere forti e liberi, il che significa liberi di sbagliare"). L'epica dei montanari taciturni e negletti dalla grande letteratura ("è gente che non parla molto e di cui gli altri non parlano affatto, per cui ne manca ogni menzione e nella letteratura di quasi tutti i paesi") è per Levi gemella e complementare a quella dei chimici nascosti nei propri laboratori; di entrambi ancora nessuno ha scritto; di entrambi Levi, chimico e escursionista, vorrebbe scrivere. Nel 1961, Levi denuncia questo suo desiderio sia nella recensione a De Santis che ne *La carne dell'orso*. Entrambi i tentativi confluiranno nel *Sistema periodico*: il campo semantico del misurarsi è dominante in *Idrogeno*; Sandro, il compagno di scalate del giovane Primo in *Ferro*, è come lui studente di chimica; Sandro inizia Primo ai segreti della montagna, Primo inizia Sandro a quelli della letteratura.

Carbonio, con cui si chiude il libro, rappresenta il polo epico opposto e speculare: dalle infinite potenzialità simboliche proiettate nella chimica, all'infinita potenzialità atomica dell'elemento chimico, che di volta in volta si specifica in epoche, oggetti, ambienti diversi, in maniera insieme determinata e transizionale. Dopo aver dato seguito al suo progetto del 1961, dopo aver riscritto il libro di De Santis dal punto di vista delle vittorie e delle sconfitte di un chimico, Levi nell'ultimo capitolo ce ne offre la rilettura, perfino parodica, *de l'autre côté*, dal punto di vista dell'oggetto di studio: l'atomo come il marinaio senza sosta, che attraversa e modella la materia del mondo spogliato da ogni desiderio formativo, ma con vero e perpetuo spirito di avventura.

martina.mengoni@sns.it

M. Mengoni è insegnante e saggista

Una versione estesa di questo testo (come di quello di Gian Luigi Beccaria nella pagina seguente), è stata presentata all'interno del convegno "Cucire parole, cucire molecole. Primo Levi e il sistema periodico", svoltosi presso l'Accademia delle Scienze di Torino lo scorso 22-23 novembre, e sarà pubblicata nei prossimi mesi in un volume di Atti.

I due mestieri

di Gian Luigi Beccaria

Primo Levi sarebbe piaciuto fare il linguista. Era "l'altrui mestiere" che più gli andava a genio. Ricordiamo tutti certe sue sagaci note etimologiche; l'articolo sulle trappole linguistiche tese ai traduttori; il gusto divertito con cui fa la parodia di varie lingue speciali (burocratiche, scientifiche ecc.); gli articoli *La lingua dei chimici I* e *La lingua dei chimici II*; le pagine sul passaggio dal nome proprio al nome comune (la storia dell'ispettore Silhouette, la ghigliottina, il bagno-maria ecc.). Sono tutte testimonianze della felicità mentale con cui Levi frequentava dizionari, soprattutto gli etimologici; in particolare il più caro, quello piemontese, che gli dettò l'ariosissimo articolo *Le parole fossili*, preparato per rintracciare "diplomi di nobiltà" del suo dialetto, vale a dire la ricerca delle parole derivate dal latino senza "l'intermediazione dell'italiano".

Gli piaceva molto occuparsi di storie di parole. Comparivano in articoli di terza pagina, dal taglio svelto e limpido, dove l'illare leggerezza espositiva ravvivava la dottrina. E vanno citate poi le pagine sul giudeo-piemontese, quelle sullo yiddish), sul moldavo, o le pagine sul tedesco del Lager, o quelle sul linguaggio delle api; e poi le tante osservazioni su vari modi di dire (*leggere la vita, fare l'erlo*), sulla felicità di dare il nome alle cose, sull'italiano *invidia* e il francese *envie*, sul termine *adrenalina*, sulla storia "strana e ingarbugliata" di *benzina*, o quell'*excursus* sui nomi dello scoiattolo. Non c'è libro in cui Levi non apra di tanto in tanto glosse o parentesi linguistiche o digressioni su immagini e metafore, perdute insieme con l'arte da cui sono state attinte: *ventre a terra, mordere il freno* dall'equitazione, *mangiare a quattro palmenti* dalla macinazione.

Levi avrebbe potuto fare il filologo, certamente il dialettologo, se penso alle attentissime simulazioni di lingua popolare e dialettale quando nella *Chiave a stella* dà la parola a Faussone, in un libro che non parla di paesaggi o di passioni ma di dadi, bulloni, lastre di acciaio e di rame, ingranaggi, macchine. Faussone è uno che racconta le cose "che sui libri non ci sono", e lo fa con puntigliosa minuzia e dovizia terminologica. Primo Levi fa parlare il protagonista con le parole sue. Sembra di entrare in officina. Sentiamo l'italiano piemontizzato di tornitori, fresatori, aggiustatori, elettricisti. Monti, Pavese e Fenoglio hanno dato alte prove di piemontese illustre di radice rurale. Levi propone, per la prima volta, un italiano popolare cittadino. Ricca e saporosa è la lingua di Faussone, con innesti continui di metafore prese dal linguaggio aziendale e di fabbrica. L'abilità di Levi sta nel far parlare Faussone con il suo corposo gergo corporativo anche quando deve accennare a un cielo stellato ("un cielo come io non l'avevo mai visto e neppure sognato, talmente pieno di stelle che mi sembravano

fino fuori tolleranza"), o quando descrive l'erba di un prato ("nei campi intorno c'era un'erba nera, corta e dura che sembravano punte di trapano"), o quando parla a suo modo di letteratura (in dialogo a tu per tu sul mestiere di scrivere con Levi stesso, al quale spiega che quando uno "vuole raccontare, ci lavora sopra. Lo rettifica, lo smeriglia, toglie le bavature, gli dà un po' di bombé e tira fuori una storia"). Levi fa parlare l'uomo fabbro che si accende nel parlare delle cose che si possono toccare, vedere e concretamente descrivere. Usa la lingua degli uomini fabbri, una lingua tecnica e concreta.

A proposito di un Levi "linguista", non posso tacere del tema di cui tanto s'è parlato a ridosso degli anni ottanta, quello dello scrivere oscuro, del "parlar facile" e del "parlar difficile": dopo l'intervento di Levi su "La Stampa" (11 dicembre 1976) la discussione sul *parlar difficile* divenne tema diffuso, vi si cimentarono un po' tutti. L'articolo di Levi era molto equilibrato, specie in confronto con interventi di altri che sull'argomento uscirono nei mesi successivi, e che mettevano sotto accusa i linguaggi letterari, che non si sarebbero preoccupati di "legare con le masse": osservazione priva di senso, perché di questo passo avremmo dovuto sottostimare testi grandissimi come la *Cognizione del dolore* di Gadda, *Horcynus Orca* di Stefano D'Arrigo, *Il partigiano Johnny* di Fenoglio a vantaggio di altri men che mediocri (noto di passata che a Levi piacevano molto scrittori così diversi da lui, gli irregolari e gli ibridi, i contaminati, da Rabelais a Belli e Porta, al citato *Horcynus Orca*, a Queneau. Leggo nel *Sistema periodico*: "Mi trasferii a Milano con le poche cose che sentivo indispensabili: la bicicletta, Rabelais, le Macaroneae, *Moby Dick* tradotto da Pavese").

In quell'articolo Levi mostrava particolare fastidio per l'esibizione linguistica, per i venditori di gergo, per quanti cercano di dare prestigio scientifico a dei luoghi fumosi o comuni dissimulati con gerghi iniziatici. Cosa che non capita all'onestà,

al chiaro e distinto della scienza, dove le parole devono corrispondere alle cose, come già aveva constatato sin dalle prime lezioni di chimica all'università. Fu certamente lo spirito pragmatico del mestiere di chimico a indirizzare il secondo mestiere di Levi (lo scrivere) verso quella caratteristica razionalità analitica e discorsiva, verso una lingua trasparente, concreta e comunicativa, priva di retorica e di pathos, chiara e concisa, come se il mestiere di scrivere fosse "un servizio pubblico", non un gridare nel deserto. Provava diffidenza per il prosatore che scrive per pochi, o per il poeta che scrive solo per se stesso.

Levi ha trattato la lingua come un segno cristallino e transitivo, si è proteso a parlare al lettore con voce fraterna e familiare. Voleva che le

che governa i due mestieri, e che si trasfonde nella scrittura: Levi ribadisce più volte che l'"abitudine a scrivere compatto, a evitare il superfluo", "la precisione e la concisione", gli "sono venute dal mestiere di chimico". Precisione e concretezza tra l'altro non avvicinano soltanto la prassi, ma l'etica del letterato e del chimico, dal momento che uno scrittore al pari dello scienziato dovrebbe perseguire il nitido riordinamento conoscitivo delle cose, perché lo scrivere risponde al bisogno di rimettere in ordine un mondo caotico. Mengaldo ha fatto in proposito le più acute osservazioni su precisione, chiarezza, e concretezza non solo come fine, ma anche come molla dell'invenzione della scrittura di Levi. E ne rilevava le metafore e le comparazioni "dominate

da figuranti tratti dal mondo della tecnica e della scienza, che fungono assieme da stimolatori della fantasia e da concretizzatori" (es: "E m a n a v a intelligenza e astuzia come il radio emana energia"; davanti a delle obiezioni "si incurdiva come una lastra di rame sotto il martello" ecc.). Questa tendenza trasparente quando ritrae esseri umani: le sue descrizioni non sono psicologiche bensì totalmente "palpabili" (Mengaldo). Levi in dialogo con Regge confessava: "q u a n d o

devo descrivere una moneta da due lire, mi riesce bene. Se devo descrivere qualcosa di indefinito, ad esempio un carattere umano, allora ci riesco meno bene". In realtà, di un carattere, è maestro nel coglierne l'aspetto fisico (si veda nella *Tregua* il ritratto del Greco).

Ma fermiamoci soltanto su un suo capolavoro, *Il sistema periodico*, nato dal "doppio mestiere", dove l'inestricabile mistura di chimico e di scrittore trovano una soluzione mirabile. La natura "anfibia" (la definizione è sua) di Levi scrittore trova qui una ricomposizione. Siamo sul discrimine, tra letteratura e chimica. La tabella degli elementi di Mendeleev è un artificio metaforico che muove da una condizione chimica per esplorare condizioni e vicende umane. Esemplare è *Argon*, l'Inoperoso, l'elemento che non produce reazioni con altri elementi, e serve a Levi per illuminare la

condizione dei suoi antenati ebrei, "inerti (...) portati alla speculazione disinteressata". Quegli antenati, al pari dei gas inerti, "non interferiscono in alcuna reazione chimica, non si combinano con alcun altro elemento". Come i gas nobili e rari, sono rimasti "al margine del gran fiume della vita"; col loro atteggiamento di astensione non si sono mescolati, non hanno modificato la loro natura; sono vissuti pigramente, non si sono intrisi di quel "groviglio di carne e di mente, di alito divino e di polvere" che è l'uomo. Fisico e spirituale, appunto, scientifico e umano sono strettamente interconnessi. Gli elementi della materia hanno una fisionomia umana, un carattere antropomorfo. Il grigio e incolore zinco, scrive Levi, "è un metallo noioso": "il così tenero e delicato zinco, così arrendevole davanti agli acidi". Partner dello zinco è l'acido solforico, che al contrario "va soggetto a collere furibonde".

Gli elementi sono, proprio come gli uomini, molto diversi l'uno dall'altro, ce ne sono alcuni "facili e franchi", e "altri, insidiosi e fuggitivi". Gli elementi si animano: "Ci sono metalli amici e metalli nemici", "l'acido cloridrico (...) è uno di quei nemici franchi che ti vengono addosso gridando da lontano, e da cui quindi è facile guardarsi"; "I due partner, i due fornicatori dal cui amplesso erano scaturiti i mostri aranciati, erano il cromo e la resina"; il piombo è il "metallo della morte", "che senti stanco, forse stanco di trasformarsi e che non si vuole trasformare più"; tutto il contrario è il fosforo, che non è affatto "un elemento emotivamente neutro"; lo è pure lo stagno, un metallo "amico", dalla "bonarietà generosa", mentre i cloruri sono "gentaglia", anche il nichel è "elusivo e maligno", e irrequieto come un folletto è il mercurio, "materia fredda e viva" che si muove "in piccole onde come irritate e frenetiche", "sostanza bizzarra: è freddo e fuggitivo, sempre inquieto", i barattoli riempiti di mercurio "a scuoterli sembrava che dentro ci si dimenasse un animale vivo".

La Materia, dalle connotazioni intrinsecamente umane e anche "caratterialmente" difficili, conduce Levi nel *Sistema periodico* a raccontare le vicende biografiche del proprio mestiere di chimico come una sfida ininterrotta tra "due avversari disuguali": da una parte la Materia "con la sua passività sorniona, vecchia come il Tutto e portentosamente ricca d'inganni, solenne e sottile come la Sfinge", dall'altra "il chimico implume, inerme": una sfida contro una Materia ora animata, ora inerte, neghittosa, opaca, ottusa, ora malevola, ora furiosa. Si è parlato opportunamente di "corpo a corpo con la materia", di "partita a due" (Cases): nel *Sistema periodico* prevale non a caso un lessico guerresco: *sfidare, sconfiggere, domare, guerriglia, scaramuccia*, l'"interminabile battaglia", "puntate estemporanee da guerra di corsa", la "guerra di posizione"; la passività ostile della materia come "fortezza massiccia che dovevo smantellare bastione dopo bastione". Dicevo



sue parole fossero sempre "scelte, pesate, commesse a incastro, con pazienza e cautela", e la sintassi del periodo schiarita, anche quando doveva misurarsi con la descrizione dell'ignobile (si può dire che tanto più terso era il suo periodo quanto più torbida era la realtà da descrivere). "Pesare le parole", "non fidarsi delle parole approssimate", dice nel suo *Dialogo* con Tullio Regge: e quel "pesare" applicato alla scrittura credo sia metafora presa dall'operazione di precisa pesatura con bilancetta del chimico che "divide, misura". La bellezza della scrittura sta nell'ebbrezza di "cercare e trovare, o creare, la parola giusta, cioè commisurata, breve e forte", per descrivere le cose "col massimo rigore e il minimo ingombro". Chimica e letteratura sono diventati per Levi parenti stretti: 1) perché con il minimo dei mezzi possono entrambe creare il massimo di effetti; 2) perché c'è una logica economica

del materiale e dell'animato che si compenetrano, si specchiano l'uno nell'altro. Abbiamo ricordato appena sopra il mercurio come "animale vivo". Ci sono altri momenti in cui l'autore coglie nella materia figuranti animaleschi. Nella materia da indagare o domare pulsa sempre la forza della vita (fa eccezione soltanto il solito piombo, che sembra morto: è "il metallo della morte: perché fa morire, perché il suo peso è un desiderio di cadere, e cadere è dei cadaveri, perché il suo stesso colore è smorto-morto", è "un metallo che senti stanco, forse stanco di trasformarsi e che non si vuole trasformare più: la cenere di chissà quali altri elementi pieni di vita, che mille e mille anni fa si sono bruciati al loro stesso fuoco").

La forza della vita: la chimica è metamorfosi, trasmutazione ("per chi lavora, la materia è viva: madre e nemica, neghittosa e alleata, stupida, inerte, pericolosa a volte, ma viva"). Qui Levi sembra recuperare l'esperienza degli alchimisti (già lo osservava Philip Roth, 1986), che percepiva appunto significati umani nella materia. Nel capitolo *Piombo* arriva a dire che, come l'antico trasmutatore di metalli, il chimico è una sorta di mago, lo scopritore del fondo oscuro, dei misteri che la natura conserva, la sua ricerca è mossa da "qualcosa di più profondo, una forza come quella che guida i salmoni a risalire i nostri fiumi, o le rondini a ritornare al nido". Nella materia pulsa un "cuore": quello per esempio che la distillazione ricava. Levi ha scritto pagine bellissime sul distillare, che nasce da una purificazione che raccoglie il cuore della materia, la sua purezza, ripetendo "un rito ormai consacrato dai secoli, quasi un atto religioso, in cui da una materia imperfetta ottieni l'essenza, l'usía, lo spirito". È vero che "Levi non sente alcuna attrazione per gli angoli torbidi della coscienza" (Segre), "il pozzo buio dell'animo umano" (*La ricerca delle radici*), ma identica reazione egli non ha di fronte alla materia. Rileggendo con attenzione l'intera opera di Levi, si colgono insolubili contraddizioni tra la razionalità del Levi illuminista che celebra la sistemazione dell'ordine nel caos, e il Levi cui preme approfondire il tema del disordine, dell'oscuro e dell'ibrido. Nel *Sistema periodico* è difatti centrale il tema dell'impurità, della materia fermentante, fonte e origine di vita ("Così fa la natura: trae la grazia della felce dalla putredine del sottobosco, e il pascolo dal letame"). E penso ad *Azoto*, racconto intorno all'idea quasi alchemica di ricavare un cosmetico da un escremento.

Il tema dell'ibrido: anche l'uomo è creatura ibrida, argilla impastata di spirito (rimando a pagine di *Lilit*). Levi stesso si sente un ibrido, "un anfibio", "un centauro". L'idea dell'ibrido, dell'asimmetria primigenia della materia come motore di vita è un tema in lui quasi ossessivo. Soltanto la simmetria infranta, l'equilibrio rotto è condizione per la nascita della vita. La vita nasce dalle tensioni tra ordine e disordine. Diversi punti del *Sistema periodico*

evidenziano l'aspetto della chimica come ordine e ragione contro il caos informe della materia. La tavola di Mendeleev mostra che la materia è ordinata, non disordinata; riporta il caos all'ordine, "l'indistinto" dà luogo "al comprensibile". Ma ancor più rilevanti appaiono nel *Sistema periodico* i passi in cui Levi insiste sul tema del corruttibile come creazione, sull'irregolare e l'imperfetto che fanno parte dell'ordine vitale ("Perché la ruota giri, perché la vita viva, ci vogliono le impurezze, e le impurezze delle impurezze: anche nel terreno, come è noto, se ha da essere fertile. Ci vuole il dissenso, il diverso, il grano di sale e di senape"). Il *Sistema periodico* è stato giustamente definito un elogio dell'imperfezione. Lo mostra il germe che ha generato l'idea del libro, *Carbonio*, che è poi diventato il capitolo conclusivo del volume. *Carbonio* è il racconto della "promozione", o storia dell'"ingresso nel mondo vivo" e non "agevole" di questo elemento, il carbonio appunto, inserito nella narrazione di una lunga catena che ha finito col formare la sostanza vivente, l'anidride carbonica, "la materia prima della vita".

Il libro va letto come figura della complessità o se volete della contraddizione. Così come lo è del resto, e spesso, e contraddittoriamente, la scrittura di Levi: scrittura tersa, nitida e sobria che si concede però a coppie o terne aggettivali imprevedibili, e agli ossimori; l'asimmetria del mondo, il suo groviglio, si affratella per via retorica (lo notava già Cavaglion) con l'asimmetria stilistica per eccellenza che domina la scrittura del libro, l'ossimoro appunto, figura amatissima da Levi: è la sua "figura regia, per frequenza e qualità" (Mengaldo). Questa contraddittorietà, o complessità, non troviamo così rilevata negli altri grandi scrittori che hanno toccato temi di scienza: Gadda o Calvino. Si veda soltanto il racconto di Gadda dal titolo *Azoto* o altre sue pagine: in Gadda scienza e tecnica sono (lo ha scritto di recente ancora Mengaldo) "soprattutto un propellente linguistico, uno fra i tanti serbatoi del suo indistricabile 'ghiomero' (gomitolo) plurilinguistico", in Levi invece la ricchezza terminologica e metaforica che gli offre la scienza serve, diversamente da Gadda, per creare un impasto totalmente antiespressionistico. O si prenda Calvino ultimo, che ha come perno del narrare la matematica e la geometria; in Calvino la scienza, annota ancora Mengaldo, "apre la strada al gioco, alla combinatoria, mentre il modello chimico apre la strada, in Levi, alla fantascienza" (basti pensare alla meravigliosa *Quaestio de Centauris*). La matematica in Calvino (lo scrive sempre Mengaldo) "logicizza la fantasia e la raffredda entro stampi compatibili con la ragione", la chimica invece, in Levi, "ne stimola il vitalismo, la ricerca di tutti i possibili all'interno e all'esterno" del "mondo delle cose che esistono". In Levi sia nei contenuti sia nelle forme della scrittura hanno convissuto il lucido razionalista e la persona groviglio di desideri, di sogni. Penso a quanta parte ha

il fantastico nel *Sistema periodico*, proprio formalmente, nello stesso montaggio del libro, al quale Levi dà forma inventando cornici in cui incapsulare i due capitoli completamente favolosi, quelli centrali (stampati in corsivo), per chiudere ancora con la fantasia finale, dove il protagonista è un atomo. Fantasie e sogni, suggestioni poetiche promosse da un dato di partenza scientifico. Indicativo il capitolo *Nichel*, dove Levi rimanda al mondo fiabesco delle miniere: "Le viscere della terra brulicano di gnomi, coboldi (cobalto!), niccoli (nichel!), che possono essere generosi e fatti trovare il tesoro sotto la punta del piccone, o ingannarti, abbagliarti (...); e infatti sono molti i minerali i cui nomi contengono radici che significano 'inganno, frode, abbagliamento'".

In questa ricomposizione-contrapposizione tra fantasia e concretezza va rilevato ancora un aspetto centrale che caratterizza *Il sistema periodico*, libro autobiografico, che serba traccia evidente della concezione che Levi ha del lavoro di chimico e del lavoro di scrittore: entrambi i mestieri si svolgono sotto il segno della saggezza del *fare*, entrambi sono visti come lavoro pratico, manualità. Tesserà nella *Chiave a stella* le lodi della "mano artefice", quasi di darwiniana memoria, che "fabbricando strumenti e curvando la materia, ha tratto dal torpore il cervello umano". Lavoro pratico e scrittura, dicevamo,

non sono mai stati per Levi attività distanti. Scrivere è un mettere insieme, cucire parole (ben nota la metafora del mestiere dello scrittore in Proust, che avvicinava chi scrive alla sarta che cuce un vestito, lavorando in modo meticoloso, costruttivo, "aggiuntivo"). E qui dovremmo riandare alle osservazioni sulla scrittura nel capitolo "Tiresia" della *Chiave a stella*, quando Levi raffronta i due modi del *fare*: il *fare* del tecnico Faussone montatore di gru e tralicci, che ama il lavoro fatto a regola d'arte, e il *fare* dell'autore-scrittore. Lo scrittore, dice Levi, al pari del chimico, e al pari dell'operaio valente e ingegnoso, deve pensare con le mani e con tutto il corpo, deve imparare a montare la sua creatura "piastra su piastra, bullone dopo bullone, solida, necessaria, simmetrica e adatta allo scopo", deve imparare a "conoscere la materia ed a tenerle testa". Levi e Faussone: entrambi vogliono il compiuto, il fatto bene, in loro prevale il senso materiale, non estetico delle cose. Scrittore e uomo fabbro sono persone che vogliono creare una simmetria, "mettere qualcosa al posto giusto" (su questo punto fondante si rilegga la poesia di Levi dal titolo *L'opera*).

Scrivere, come lavorare, è un procedere da uomo-fabro, è un incontro la concretezza e invenzione. Così come lo è stato l'incontro avvenuto nel *Sistema periodico* tra "le due culture", in un libro che ha cercato di trasformare la scienza

in letteratura (le tavole di Mendeleev sembrano a Levi addirittura celare una poesia con le rime: ma si veda su questo punto il dialogo con Regge). Con questo libro Levi cerca di colmare l'abisso tra scienziati e letterati, che non appartengono "a due sottospecie umane diverse, reciprocamente alloglotte, destinate a ignorarsi e non interferire". Nel *Sistema periodico* Levi riuscirà a fare letteratura parlando della materia. Tenta un accoppiamento che nessuno aveva realizzato a quel modo, muovendosi in accordo con quanto enunciava uno scrittore per il quale Levi aveva mostrato particolare interesse, Queneau: "On parle du front des yeux du nez de la bouche / alors pourquoi pas des chromosomes pourquoi?"; e Levi: "C'è poesia nel ranuncolo e nella luna in primavera, ma anche nei vulcani, nel Calcio e nella funzione fenolo"; e Queneau: "On parle des bleuets et de la marguerite / alors pourquoi pas de la pechblende pourquoi?": il minerale (l'uranite) è convocato da Queneau a ricordo - commenterà Primo Levi - della "fatica epica dei Curie, che dalla pechblenda ha condotto all'isolamento del Radio", fatica che "aspetta invano il poeta che la sappia narrare".

gianluigi.beccaria@unito.it

G. L. Beccaria è professore emerito di storia della lingua all'Università di Torino

Per non bestemmiare la speranza

di Mariolina Bertini

GLI INTELLETTUALI/SCRITTORI EBREI E IL DOVERE DELLA TESTIMONIANZA

IN RICORDO DI GIORGIO BASSANI

a cura di Anna Dolfi,

pp. 736, € 24,90,

Firenze University Press, Firenze 2017

Questo volume, nato per celebrare il centenario della nascita di Giorgio Bassani con una serie d'interventi intorno al tema della memoria della Shoah, va molto al di là delle intenzioni originarie. Evidentemente l'argomento prescelto ha funzionato da catalizzatore e ha suscitato un fitto dialogo tra studiosi che è andato allargandosi in diverse direzioni. Cercherò di indicarne alcune, premettendo che la ricchezza dell'opera è tale da rendere impossibile, nell'ambito di una recensione, una descrizione esauriente.

Non stupisce, dato il punto di partenza, che la sezione dedicata a Bassani sia particolarmente ricca di rari documenti e testimonianze inedite. Al centro, la poetica dello scrittore, su cui riflettono Anna Dolfi, Gianni Venturi, Pietro Benzoni: il suo sforzo per "dar voce ai morti" *di là dal cuore*, attraversando la sterminata necropoli della storia. È una poetica segretamente convergente con la poetica dell'indicibile di Paul Celan, come sottolinea Guillaume Surin in un saggio che è tra i più intensi e originali del volume. Altri interventi investono la biografia e la genesi delle opere maggiori, come le pagine di Portia Prebys sul ruolo della città etrusca di Cerveteri nell'immaginario del romanziere e le lettere degli anni della guerra presentate da Paola Bassani. Egualmente varia è la sezione dedicata a Primo Levi. Getta luce su snodi dell'opera che non sono tra i più frequentati, come il peso del concetto di "zona grigia" nel Levi

poeta (Almut Seybert) e l'approccio parodico al sacro in *Se questo è un uomo* (Alberto Cavaglion). Tra i contributi in cui è centrale l'elemento biografico, spicca la magistrale ricostruzione di Anna Baldini, che inserisce il rapporto di Levi con il mondo ebraico-orientale nel panorama culturale degli anni ottanta. La genesi di *Se non ora, quando?* si chiarisce se considerata alla luce dei dibattiti che vedono Cesare Cases smitizzare con verve illuminista l'immagine, veicolata con tanto successo da Roberto Calasso e dall'Adelphi, di una cultura ebraica estranea alla storia, felicemente chiusa nel culto sapienziale della Verità. Di grande interesse, in un'altra sezione, anche il dialogo di Primo Levi con Natalia Ginzburg a proposito della tragedia di Monaco del 1972, dialogo ricostruito eccellentemente nel suo contesto da Domenico Scarpa.

Accanto ai due grandi blocchi monografici consacrati a Bassani e a Levi, Anna Dolfi ha organizzato in quattro sezioni gli altri interventi, che spaziano dal mito romantico dell'ebreo errante ai graphic novel sulla Shoah. Si aprono davanti al lettore prospettive d'impressionante diversità: non c'è un'unica lingua per la letteratura ebraica, non c'è un'unica identità e un'unica tradizione che accomuni Bruno Schulz e Giacomo Debenedetti, Elias Canetti e Paul Celan, Irène Némirovsky e Natalia Ginzburg. Soltanto il dovere della memoria si impone senza eccezioni, così come lo esprimono le parole di Debenedetti nel 1945: "Se l'umanità passerà insensibile sui suoi morti, se calpesterà quella trincea degli ebrei, se conoscerà il significato che s'esala, che sale da quel sangue e da quel dolore, non sappiamo quello che il domani sarà per riserbarci. Avremmo bestemmiato la speranza".

Un misto di serietà e dolcezza

di Mario Porro

Ian Thomson

PRIMO LEVI
UNA VITA

ed. orig. 2002, trad. dall'inglese
di Eleonora Gallitelli, pp. 818, € 35,
Utet, Torino 2017

Riconoscimento del grande valore storico, letterario e morale del più lucido testimone della Shoah, nessun altro autore della letteratura italiana del secondo Novecento può contare su una mole così imponente di indagini biografiche, svolte da autori stranieri. Alla biografia di Myriam Anissimov, *Primo Levi* (1996, Baldini & Castoldi, 1999), sono seguite nel 2002 *Il doppio legame. Vita di Primo Levi* di Carole Angier (Mondadori, 2004) e la biografia di Jan Thomson, *Primo Levi. Una vita*, ora tradotto da Utet. Anissimov giocava sull'ossimoro del sottotitolo, "la tragedia di un ottimista", per mettere in evidenza come il suicidio di Levi finisce per smentire la sua fiducia laica nella ragione e nella scienza. La biografia di Angier riprendeva la metafora chimica del "doppio legame" – titolo di un libro incompiuto di Levi – per ipotizzare una profonda ambivalenza psicologica la cui origine sarebbe nel rapporto esclusivo, ai limiti del patologico, instauratosi con la madre. Convinta che l'esistenza dello scrittore torinese nascondesse un mistero da svelare, Angier ha compiuto un'opera di scavo, da lei stessa paragonata al lavoro dell'archeologo (metafora cara a Freud), per portare alla luce il condizionamento provocato dall'irrisolta e repressa relazione con la sessualità e con le donne. Così, il silenzio (o il pudore) di Levi, tratto saliente della mentalità di Torino e del Piemonte, assume per la biografa il valore di un indizio, se non di un sintomo di rimozione. Angier si affida a "segreti testimoni", cela l'identità di alcuni conoscenti sotto pseudonimi, scorge in alcune pagine leviane riferimenti a questioni private.

Uno degli interpreti più sensibili dell'opera di Levi, Robert Gordon, docente a Cambridge, ha osservato che l'opera di Jan Thomson costituisce un esempio pressoché opposto di lavoro biografico (si veda *The Battle of the Biographers: Primo Levi and 'Life-Writing'*, saggio raccolto in *Biographies and Autobiographies in Modern Italy*, a cura di Peter Hainsworth e Martin Mc Laughlin, Routledge, 2007). Nel 1986 il ventiquattrenne Thomson intervistò Levi, lo trovò "cordiale e coinvolgente, un misto di serietà e dolcezza". Di lì prese avvio un'indagine che giunse a raccogliere più di trecento testimonianze, di parenti (la sorella Anna Maria in

primis), amici e conoscenti, oltre a documenti di archivio. L'opzione di ricerca è formulata esplicitamente nella prefazione: "Sin dall'inizio decisi di costruire una vita di Primo Levi che non fosse rintracciabile nei suoi libri. Mi sembrava disonesto, oltre che pericoloso, ricalcare le sue parole in una biografia". Thomson si astiene dall'interpretare i testi leviani, conserva una meritoria discrezione, quasi a voler rispettare la reticenza che Levi ha messo in atto fin dalle pagine di *Se questo è un uomo*. Caso esemplare è il passo in cui, nella notte che precede la partenza dal campo di Fossoli verso Auschwitz nel marzo del '44, i prigionieri cedono al desiderio di dare un ultimo saluto alla vita: "Molte cose furono allora fra noi dette e fatte: ma di queste è bene che non resti memoria". I biografi ci dicono che Levi passò la notte accanto a Vanda Maestro (che da Auschwitz non sarebbe tornata), la stessa donna a cui allude il passo relativo al viaggio in treno. "Accanto a me, serrata come me fra corpo e corpo, era stata per tutto il viaggio una donna. Ci conoscevamo da molti anni e la sventura ci aveva colti insieme, ma poco sapevamo l'uno dell'altra. Ci dicemmo allora, nell'ora della decisione, cose che non si dicono fra i vivi".

Oggi sappiamo bene quanto l'apparenza autobiografica delle pagine leviane nasconda un lavoro di profonda rielaborazione della verità in vista della finzione narrativa. L'episodio narrato nel capitolo "Vanadio" in *Il sistema periodico* – indagato da Marco Belpoliti, in *Primo Levi. Di fronte e di profilo* (Guanda) – costruisce un caso investigativo, una detective story della professione chimica, per non rivelare come lo scrittore fosse riuscito a ritrovare, con l'aiuto di un'amica tedesca, il Doktor Müller, l'unico fra i chimici della Buna ad avergli dimostrato un minimo di rispetto. Thomson non vuole trovare conferma ad un tesi, non si erge a scrutatore d'anime; segue con linearità diacronica le tappe dell'esistenza di Levi, con l'unica eccezione del capitolo iniziale dedicato alla morte (tema ripreso nel penultimo, il cui titolo, "Gli ultimi sei giorni", riecheggia il titolo del capitolo conclusivo di SQU, "Gli ultimi dieci giorni"). Qui il biografo lascia che a parlare siano le relazioni della polizia e del patologo, il quale ricorre al termine "precipitazione dall'alto" come causa della morte, la stessa formula usata decenni prima per il suicidio del nonno paterno. Il modello di questa pregevole biografia è l'indagine di un detective che cerca di fare chiarezza sugli eventi, affidandosi anche alle voci di quanti vi hanno partecipato.

porrose@libero.it

M. Porro è insegnante di filosofia

Cucire con le parole e pensare con le mani

di Francesco Cassata

ALBUM PRIMO LEVI

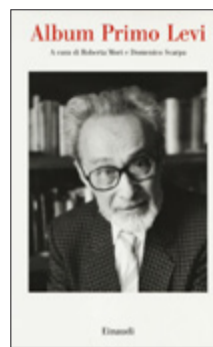
a cura di Roberta Mori
e Domenico Scarpa
pp. 342, € 60,
Einaudi, Torino 2017

Curato da Roberta Mori e Domenico Scarpa e figlio della mostra itinerante organizzata nel 2015 dal Centro Internazionale di Studi Primo Levi di Torino, *l'Album Primo Levi* è in realtà un ibrido. Di quelli – verrebbe da dire – che sarebbero piaciuti molto allo stesso Levi. Si tratta infatti, innanzitutto, di un originale strumento di divulgazione scientifica, che attinge alle acquisizioni più recenti della storiografia e della critica letteraria su Levi per presentare, con uno stile accessibile e sintetico, un materiale iconografico assai prezioso (oltre 400 immagini in larga parte inedite), arricchito da costanti – e anch'essi mai banali – riferimenti a documenti di archivio, corrispondenze, scritti rari.

A partire da un confronto serrato con le fonti, *l'Album* prende le mosse dalle immagini stesse – soprattutto fotografie, ma non solo, anche disegni, caricature, copertine, graphic novel – per tracciare percorsi tematici trasversali nella biografia e nell'opera di Primo Levi. Ne emerge una figura viva, complessa, sfumata, ben lontana da quella visione monolitica e banalizzante, tutta schiacciata sul ruolo del Levi-testimone, che continua a circolare nel dibattito pubblico. Il denso capitolo centrale intitolato *Auschwitz* e dedicato all'esperienza e alla memoria della deportazione, appare qui non a caso incastonato tra due sezioni – rispettivamente *Cucire molecole* e *Cucire parole* – che contribuiscono ad ampliare notevolmente la prospettiva di analisi: da un lato, la centralità – etica ed estetica – della chimica per Levi, indagata lungo un arco temporale lungo, dagli anni dell'università a Torino, attraverso il Lager, fino alla lunga esperienza di direttore tecnico della SIVA, una fabbrica di vernici, negli anni cinquanta e sessanta; dall'altro, il ruolo – nazionale e internazionale – di scrittore: il gusto per la sperimentazione linguistica, l'interesse precoce per la fantascienza, l'esperienza degli allestimenti teatrali di alcune sue opere, l'impegno come traduttore di Franz Kafka.

In qualche modo simmetrici appaiono anche gli altri due capitoli, dedicati rispettivamente alla vita di montagna e alla cultura del lavoro. La montagna è infatti il luogo del contatto fisico con gli elementi naturali, del confronto etico con la materia, delle amicizie più intense, dell'evasione dalla realtà ma anche, successivamente,

dell'impegno politico: sarà qui, in Valle d'Aosta, nei pressi di Amay, che, nel dicembre 1943, Levi sarà arrestato dai fascisti. E il rapporto tra dimensione materiale e riflessione etico-epistemologica si trova anche al centro della cultura del lavoro espressa da Levi. Nella sua eterogeneità, la sezione *Pensare con le mani* è tra le più significative dell'approccio metodologico adottato dall'*Album* ed è probabilmente anche la più suscettibile di ulteriori sviluppi sul piano della ricerca. In queste pagine, la narrazione muove dalle sculture zoomorfe in filo di rame – autentica passione di Levi – e dai disegni sul primo pc utilizzato dallo scrittore negli anni ottanta, per giungere ai quaderni di laboratorio sulle cotture delle vernici, e agli scritti specificamente dedicati da Levi al tema del lavoro.



Un lavoro non inteso come sfruttamento e alienazione, secondo i toni dominanti nella cosiddetta "letteratura industriale" degli anni settanta, ma come fattore identitario e continua sfida conradiana con la natura. Come le avventure del montatore di gru Tino Faussonne di *La chiave a stella*, uscito per Einaudi nel 1978, o come l'epopea dei marinai-ingegneri della piattaforma petrolifera *Castoro sei* della Saipem, raccontata da Levi nel 1980, evocando Melville e Verne.

Last but not least, *l'Album Primo Levi* presenta al suo interno le tavole dell'artista Yosuke Taki, ispirate al racconto *Carbonio*, e, in appendice, due sezioni piuttosto utili dal punto di vista didattico: una topografia dei luoghi essenziali nella vita di Primo Levi, a Torino e nel Piemonte-Valle d'Aosta, e una cronistoria per immagini, che ha inizio nel 1919, data di nascita di Levi, e si chiude nel 2011, con l'assegnazione del nome *Primolevi* al pianetino 4545 (in orbita tra Giove e Marte) da parte dell'International Astronomical Union.

francesco.cassata@unige.it

F. Cassata insegna storia contemporanea all'Università di Genova

I libri

Da *Primo Levi alla generazione dei "salvati". Incursioni critiche nella letteratura italiana della Shoah dal dopoguerra ai giorni nostri*, Atti del Convegno Internazionale, Zurigo 10-11 maggio 2016, a cura di Sibilla Destefani, La Giuntina, Firenze 2017

Matteo Mastragostino e Alessandro Ranghiasi, *Primo Levi* (graphic novel), Becco Giallo, Padova 2017

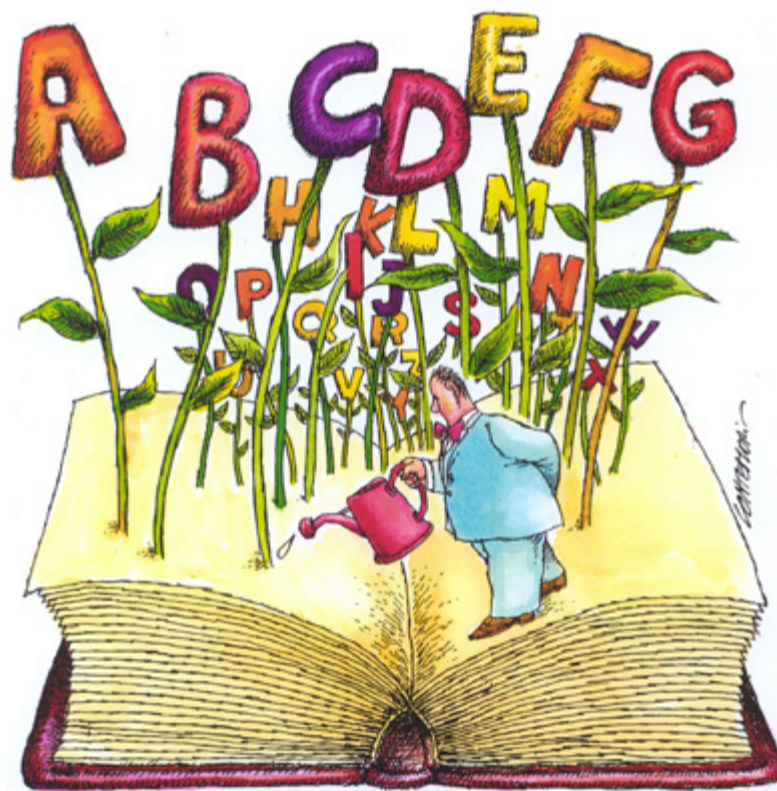
Martina Mengoni, *Primo Levi e i tedeschi*, Einaudi, Torino 2017

Federico Pianzola, *Le "trappole morali" di Primo Levi. Miti e fiction*, Ledizioni, Milano 2017

Mario Porro, *Primo Levi. Profili di storia letteraria*, il Mulino, Bologna 2017

Riga n. 38, *Primo Levi*, a cura di Mario Barenghi, Marco Belpoliti e Anna Stefi, Marcos y Marcos, Milano 2017

Giusi Baldissoni, *L'opera al carbonio. Il sistema dei nomi nella scrittura di Primo Levi*, FrancoAngeli, Milano 2016



Il suono di niente

di Franca Cavagnoli

Andrea Esposito

VORAGINE

pp. 191, € 19,

il Saggiatore, Milano 2018



Una tavolozza di bianchi, di grigi, di neri e di viola per descrivere un paesaggio metafisico: città con resti di palazzi sventrati, facciate come superfici di specchi scoppiati, interni simili a “gengive cave”, pezzi di lamiera ovunque. Campagne annerite e devastate, spazzate da un vento “di ferro e sabbia” che spiana e a poco a poco erode ogni cosa. Incendi perpetui, e la cenere che cresce di giorno in giorno, una sconfinata

valle di ceneri che ricopre la terra nera e secca. *Voragine*, il romanzo d'esordio di Andrea Esposito, finalista della XXX edizione del Premio Calvino, si dipana in scenari lirici e spettrali come nei quadri di Kiefer.

La luce, livida, è invece quella dei film di Antonioni – la luce di fine millennio “nell'aria bianca sulle strade di ghiaccio e neve”, oltre le quali si spalanca il vuoto della fine del mondo. Una immensa voragine che inghiotte tutto: persone, animali, cose, nomi che nessuno più sa ricordare e che si perdono nell'amnesia individuale e collettiva. Di questa assenza di senso in cui sprofonda il mondo Giovanni, il protagonista, si fa testimone e nel suo peregrinare ce la restituisce goccia a goccia. Comincia a farlo dalla morte del padre, un artista folle e violento che oscilla sempre “tra bestia e cosa”, dedito “nel suo torvo zelo” a costruire “cose strane e senza senso”, sculture fatte di ferraglia, di cavi e di tubi, e dalla scomparsa del fratello, lasciato morire di freddo dal padre. È allora che Giovanni, cacciato dalla baracca in cui vive, si allontana dalla borgata dove è cresciuto, tra le rotaie morte della ferrovia e le mura di un acquedotto romano, poco lontano dallo sfascio, la discarica presso la quale prima lui poi il padre hanno lavorato.

Nel suo errare attraverso un paesaggio che trascende la realtà sperimentale, lungo il fiume e per “campi spenti”, in un mondo glaciale sempre più infido dove si aggirano cani pronti a sbranare chiunque e a sbranarsi tra loro, e dove “il suono di niente che ha sostituito il vento riempie l'aria intorno a lui”, Giovanni assiste a sparizioni, uccisioni, suicidi, all'assedio della città, alla follia che ormai tutto pervade in un crescendo irrefrenabile di pazzia, angoscia, paura. Poi arriva l'acqua, a cui non sembra più possibile sottrarre terra e memoria: “E vede l'acqua d'acciaio gonfiarsi al centro e ai bordi. La vede uscire in piccoli schizzi e ondate. Cammina tra le pozze e ne respira le gocce. Dietro di lui il fiume che cresce si raccoglie in onde bianche e si getta avanti”. Solo la parola pare sottrarsi alla furia degli elementi, e ogni tanto Giovanni racconta frammenti di apologhi, seguito da un'ombra e spronato da una voce, forse la voce narrante che di tanto in tanto si palesa e lo esorta a testimoniare: “Non sono niente se non la voce che deve dire queste parole”.

Giovanni non giudica e non ha messaggi, perché non è questo il suo compito. Nell'insensatezza di un mondo dove ogni cosa ormai è fioca nella memoria – “un'insensatezza che è costruzione e sfacelo” – deve solo testimoniare, anche se non vuole. È costretto a farlo fino alla fine poiché ha un dono raro – vede qualcosa che nessuno vede. E chi legge il libro sa che non può non credergli, perché, com'è scritto nel Vangelo: “Quest'è quel discepolo, che testimonia di queste cose, e che ha scritte queste cose: e noi sappiamo che la sua testimonianza è verace”. Come il discepolo prediletto di Gesù, Giovanni è stato scelto per essere il testimone della fine dei tempi e per sottrarre al nulla la narrazione di ciò che fu: “Questo ho visto, questo gli ho raccontato”.

Andrea Esposito imprime alla storia di Giovanni un ritmo percussivo grazie a una paratassi esasperata che incalza chi legge, comunica ansia fin dalla prima pagina e non lascia scampo. I periodi sono brevi, a volte brevissimi, e giustapposti, in una suggestiva assenza di gerarchia perché le cose accadono e basta. Nulla è subalterno o secondario in questa narrazione di grande forza visionaria e dall'intenso potere evocativo dovuto all'accostamento stridente di oggetti inconsueti. Ogni scheggia di racconto è ugualmente importante, e l'assenza di un rapporto di supremazia e subordinazione nel periodare comunica, non meno della landa desolata con il suo diffuso senso di tragedia dentro la

quale Giovanni si muove, un senso di claustrofobia e di minaccia incombente. E la reiterazione insistita, con parole e intere espressioni di un linguaggio volutamente dissonante, contribuisce a ribadire l'inesorabile urgenza del racconto e il rovello mentale del protagonista consumato da una sconfinata melanconia.

Nella sua “solitudine tremenda e senza scopo, minata dal freddo, dalla fame e dalla malattia”, pur temendo “quello che le storie nascondevano perché sembrava dilagare oltre le storie e spalancare un vuoto intorno al suo corpo”, Giovanni avanza su una scena beckettiana tra macerie e rifiuti, su fiumi divenuti ormai lastre di ghiaccio, in un gelo che tutto avvolge “in una sorda costanza”, senza smettere un solo istante di testimoniare la sua visione dei destini ultimi dell'umanità e del mondo.

ranca.cavagnoli@unimi.it

F. Cavagnoli è scrittrice e traduttrice



Il lato umano del mito classico

di Salvatore Renna

Cesare Sinatti

LA SPLENDEnte

pp. 238, € 16,50,

Feltrinelli, Milano 2018



“I miti e gli eroi sono tornati. E non sono mai stati così vicini”. Con queste parole la fascetta promozionale accompagna la prima edizione de *La splendente* di Cesare Sinatti, pubblicato nei “Narratori” di Feltrinelli. A voler essere pignoli bisognerebbe però precisare che le storie mitiche di eroi e dèi greci non sono mai scomparse dall'orizzonte delle più

diverse forme artistiche: non dal cinema e dal teatro, né tantomeno dalla letteratura che, in Italia e non solo, torna ripetutamente a leggere e riscrivere l'immenso patrimonio di storie antiche.

La densa sovrapposizione di rielaborazioni che ormai da millenni governa lo sviluppo del mito rappresenta per lo scrittore moderno un'opportunità e un'insidia al tempo stesso: se da un lato le moltissime versioni successive a quelle antiche appaiono come un bagaglio tanto tradizionale quanto stimolante con cui dialogare, dall'altro è sempre presente il rischio di produrre una nuova versione zoppicante, stanca e – forse ancora peggio – erudita dei miti alla base della cultura occidentale.

Giocando con personalità su questo pericoloso confine si impone l'opera prima dello scrittore, che torna a narrare le imprese condotte da Agamennone, Menelao, Achille e Odisseo nei lunghi anni di assedio della città di Troia. Come saggiamente sottolineato dal comitato di lettura del Premio Calvino 2016, in cui *La Splendente* è stato finalista, il testo è la “prova straordinaria di un giovane autore che rivela una conoscenza profonda della mitologia, dell'epica e della tragedia greca”, mentre “ciò che sorprende in questo inusuale romanzo è la capacità di far rivivere in maniera originale personaggi che

sembravano per sempre fissati in una certa icona, in un profilo marmoreo”. Sinatti si inserisce infatti con grazia e sapienza negli interstizi del mito, in quegli angoli ancora bui dove la sensibilità dell'autore moderno riesce a cogliere nuove prospettive da cui guardare a storie universalmente note.

Non solo, ma il lettore colto – con le cui conoscenze l'autore gioca costantemente – non mancherà di notare la ricerca erudita che precede la narrazione. In Odisseo figlio di Sisifo o nella centralità accordata a figure tradizionalmente minori come Epipola o Palamede si legge in controluce la consapevole padronanza di varianti narrative raccolte da autori antichi meno canonici di Omero e dunque meno note al grande pubblico. Ma tale studio non affiora mai al livello testuale, né appesantisce il racconto dandogli una sfumatura erudita. L'autore è infatti abile a sfruttare questa stratificazione come potenziale espressivo del mito, che riesce così a stupire maggiormente grazie a questi minuti e fondamentali cambiamenti.

Il merito del romanzo non è però racchiuso nella sola riproposizione di versioni oscure e note solo ai filologi classici. Anche nella narrazione di episodi canonici della tradizione mitologica greca Sinatti riesce a presentare una versione che affascina grazie al costante emergere di un'umanità sofferta, capace di problematizzare le granitiche esistenze degli eroi. Grazie a questo meccanismo di abbassamento umano del grado eroico dei personaggi Achille cessa di essere lo spietato guerriero omerico per divenire un giovane ossessionato dal pensiero del dolore e della morte, la codardia di Menelao appare come una costante difficoltà di incontro con l'altro e di scendere a patti con la vita, così come commuove ancora una volta l'immagine di Ifigenia che cammina spensierata incontro alla sua morte. Gli dèi rimangono sullo sfondo di vicende che si sviluppano principalmente negli incontri tra uomini: illuminazioni improvvise come quella tra Penelope e Odisseo, giuramenti nefasti come quello che conduce alla guerra e terribili vendette come quella di Clitemnestra. Recuperando la lezione della tragedia in un contesto prettamente omerico, su tutti si impone l'inesorabilità di un destino tanto inevitabile quanto continuamente patito: come il lettore vede dispiegarsi sulla pagina una storia di cui probabilmente conosce già l'esito, così gli eroi assistono alla progressione delle loro vite come spettatori di una rappresentazione in cui, per quanto si dibattano, non hanno possibilità di incidere in profondità.

Grazie a questo trattamento tematico, che si accompagna ad una lingua controllata, incisiva e che non manca di intensi sprazzi lirici, il mito classico emerge ancora una volta come lo strumento in grado di sondare le verità più profonde della dimensione umana, esprimibili attraverso la risemantizzazione di quelle vecchie storie che già ai tempi di Platone le balie raccontavano ai bambini greci. Nonostante il tempo passato e le innumerevoli riscritture, tra la bellezza di Elena e la polvere di Troia, tra l'ingegno di Odisseo e la furia di Agamennone il lettore moderno potrà trovare in questo testo qualcosa che continua a promanare fascino.

salvatore.renna3@unibo.it

S. Renna è dottorando in letterature comparate presso le Università di Bologna e dell'Aquila



Per chi devo prendermi

il colpo di grazia?

di Anna Chiarloni

Siegfried Lenz

IL DISERTORE

ed. orig. 2016, trad. dal tedesco
di Riccardo Craverio, pp. 268, € 17,50,
Neri Pozza, Vicenza 2017

Scritto nel 1951 e rintracciato tra le carte inedite di Lenz (1926-2014), il romanzo è passato attraverso una complessa trafila editoriale. Opportunamente inserita in appendice, la vicenda del manoscritto, ripetutamente rimaneggiato, respinto nel 1952 e pubblicato nel 2016, ci dice quanto sia stato difficile per i tedeschi affrontare nel dopoguerra il tema della diserzione. Eppure si tratta di un fenomeno di dimensioni enormi: oltre 30.000 furono le condanne a carico dei disertori nella Wehrmacht, una cifra ancora più eclatante se si confronta col numero delle condanne – appena 140 – negli eserciti alleati. Prevalsa tuttavia nella Germania di Adenauer, incline alla rimozione del passato e al riarmo della nazione, l'idea del disertore come *Volksfeind* – nemico del popolo in fuga dalle patrie bandiere, dunque un traditore. Solo nella narrativa, soprattutto autobiografica, emerge un diverso profilo del disertore, fino ad assumere tratti affini a quello del resistente, in quanto figura capace di una scelta consapevole, contrapposta di fatto al regime nazista. Lenz, arruolato appena diciassettenne nella marina, fugge nell'inverno del 1945 in Danimarca dove si arrende all'esercito inglese. Studente di anglistica nella Amburgo del dopoguerra, esordisce con *Es waren Habichte in der Luft* (C'erano avvoltoi nell'aria, 1951), un romanzo ambientato negli anni successivi alla Grande guerra, affermandosi quale giovane speranza di una nuova letteratura. Ma è col *Disertore* che Lenz avvia quella che sarà la riflessione portante della sua prosa – il duello con l'ombra del passato, come suggerisce il titolo di un romanzo successivo (*Duell mit dem Schatten*, 1953).

Come Lenz, il soldato Proška proviene dai Masuri, una regione di foreste e acquitrini, e qui corre la linea del fronte orientale nella rovente estate del 1944. Asserragliato in un forte con un drappello che ha ormai perso i contatti con la Wehrmacht, il protagonista assiste al progressivo annichimento della propria esistenza: "Non so nemmeno più per chi sono qui. Per chi devo prendermi il colpo di grazia? Per la Germania? Cos'è la Germania, chi è?". Lo sorregge la memoria di un breve incontro con Wanda, immagine di fascino intenso e misterioso, ma al terrore di un attacco dei partigiani polacchi si aggiunge la ferocia sorniona del caporale, il suo fiato allupato dall'alcol, le sporche urla di comando. Incombe nel forte un'afa di morte, "uno struggerente desiderio di sprofondare nelle paludi

remote dell'oblio, di non esserci più". Il primo ad arrendersi è Wolfgang, detto Pandilatte, il più giovane e colto del gruppo, che sa riconoscere nei partigiani un comune elemento di classe: "Sono calzolari, contadini, falegnami – poveri cristi proprio come noi". Una presa di coscienza che assolve il passaggio al fronte nemico dall'accusa di tradimento della patria: pur nel tormento etico della scelta – "Sì, sono un giuda", ammette Pandilatte incalzato da Proška – Lenz salva questa figura di giovane coscritto facendone l'alfiere di un pacifismo "capace di preparare un futuro in cui poter trovare un giorno rifugio". Sono pagine a tratti affrettate, in cui si sente il sapore



del rimaneggiamento ex-post, tanto più evidente quando nel capitolo immediatamente successivo, il decimo, troviamo Proška ormai aggregato ai partigiani in missione agli ordini dell'Armata Rossa, deciso a eliminare "l'infame cricca" hitleriana. Un cambio di fronte ricompensato dall'amore di Wanda, ritrovata al seguito dei sovietici, e dalla certezza di essere "dalla parte dei giusti", di quelli cioè che "alla fine vincono sempre". Ma Lenz non indulge a un facile lieto fine. In questo "orizzonte di acciaio", la serie di tragici equivoci di eco kleistiana che tempesta l'ultima parte segnala la violenza ormai incisa ovunque. Anche nell'infanzia. Rimanda ai *Jeux interdits* quel gioco di bimba che massacra la sua bambola davanti a Proška. Con una differenza: se il francese René Clément chiude con l'immagine pacificata di Paulette e Michel immersi nella natura, il tedesco Lenz a guerra finita ci consegna Proška al centro di un paesaggio umano devastato. È un uomo solo, che ha ormai scavalcato la vita. Alla stazione, tra una folla dispersa, il protagonista coglie lo sguardo sprezzante di un camerata reduce dal fronte. La diserzione è solitudine. Ma in una nazione come la Germania, orfana di un'esperienza diffusa di resistenza interna, sarà proprio questa scelta di rischiosa disobbedienza al nazismo a essere riletta, a partire dai movimenti pacifisti degli anni settanta, come forma di contrasto rispetto al riarmo, come diritto individuale di adesione alla vita. E oggi? *Il disertore* è una "miccia" viva, nota Helmut Böttiger ("Die Zeit", 3 marzo 2016), che chiama di nuovo in causa la pretesa innocenza di quei militari che, appellandosi al dovere di fedeltà alla bandiera, sono stati gli esecutori dei crimini istituzionalizzati dalla Wehrmacht. Con un effetto da specchio retrovisore, il romanzo, accolto con entusiasmo dalla critica tedesca, getta nuova luce sul destino di chi, come il soldato Siegfried Lenz, ha disertato la divisa nazista tentando una via di fuga dalla barbarie.

anna.chiarloni@unito.it

A. Chiarloni è professore emerito di letteratura tedesca all'Università di Torino

Una laica misura della natura umana

di Andrea Brondino

Saul Bellow

TROPPE COSE A CUI PENSARE SAGGI 1951-2000

ed. orig. 2015, trad. dall'inglese di Luca Briasco,
pp. 356, € 20,
SUR, Roma, 2017

In *Troppe cose a cui pensare*, traduzione italiana dell'antologia americana *There Is Simply Too Much to Think About. Collected Nonfiction* del 2015, il lettore apprezza una sequela di interventi che Saul Bellow ha disseminato nell'arco della sua lunga carriera, nei più diversi contesti e nelle più diverse occasioni. Al di là delle distanze cronologiche e dell'apparente varietà di contenuti, i temi dei ventuno saggi presenti nel libro si intrecciano e dialogano (di più: si rafforzano) l'uno con l'altro, dando così vita a una raccolta dotata di una propria riconoscibile coerenza interna. Le sorprese per il lettore sono felicemente poche: nei saggi si confermano infatti i motivi fondamentali della sua scrittura (l'uomo e la vita; la letteratura come miglior mezzo d'espressione e di rappresentazione della realtà), a dimostrare che fra il Bellow romanziere e il saggista non vi è alcuna linea di discontinuità.

Alla ricerca di una definizione di umanesimo, o meglio, di uomo *tout court*, Bellow sostiene che compito della letteratura è quello di stabilire laica mente "una misura, una visione della natura umana", per rispondere al quesito inevaso (e poco laico) del salmo 8: "Che cos'è l'uomo perché te ne ricordi?". Bellow rifugge perciò alcune tentazioni proprie di una certa cultura del tempo: la torre d'avorio, la metaletteratura, l'avanguard

dia a ogni costo, l'ironia senza pietà; e ne motiva ampiamente i limiti. Questi e altri miti sono superati in favore di una scrittura che per esistere deve parlare di vita (senza perdersi tuttavia nei labirinti filosofici del concetto di esperienza); deve essere *entertaining* e ricca di humour (quante pagine si spendono sulla tradizione ebraica!), senza risultare sarcastica; deve farsi comprensiva e misericordiosa per rappresentare al meglio e smussare, quando possibile, le brutture dell'uomo.

Bellow battaglia poi con le interpretazioni "profonde", ovvero con quelle letture resistenti alla lettera del testo; talvolta oltremodo argute, certo, ma alla ricerca incessante e spesso ingiustificata di simboli e significati nascosti che i critici inventano anziché scovare. Egli ridimensiona anche il concetto stesso di stile, agitando gentilmente ma polemicamente il fantasma di Flaubert: se non vi è sentimento, se non vi è tensione etica, la pulsione estetica di una scrittura pur grandiosa resta comunque vana.

Un letterato antiletterario, quindi? Troppo semplice. In *Troppe cose a cui pensare*, le pagine migliori sono forse quelle dedicate al maestro Hemingway, al giovane Philip Roth (di cui è anche antologizzata un'intervista allo stesso Bellow), a Ralph Ellison e ad altri colleghi emergenti della letteratura americana e non (fra cui Solženicyn). Oltre i suoi rifiuti e le mancate riverenze all'egemonia culturale del tempo, Bellow salva infine l'idea di forma (cioè di romanzo), senza la quale nemmeno il più sincero degli umanisti può sperare di dare voce alle proprie istanze: "Alla resa dei conti, una postura corretta può tradursi solo nella soddisfazione che deriva dalla fedeltà alle forme".

Se Cristo diventa

un placido oggetto decorativo

di Elena Lamberti

Nathanael West

MISS LONELYHEARTS

ed. orig. 1933, trad. dall'inglese
di Cristina Iuli, con testo orig. a fronte,
pp. 232, € 16,
Marsilio, Venezia 2017

Non potrebbe esserci momento migliore di oggi per rileggere *Miss Lonelyhearts* di Nathanael West, originariamente pubblicato in un anno cruciale per la storia mondiale e americana, il 1933. Mentre Hitler prende il poter in Germania e Franklin Delano Roosevelt inizia il suo primo mandato, un giovane autore americano dà alle stampe un'opera sperimentale che porta in primo piano le crepe morali di una nazione che è, ormai, sempre più anche sistema e modello di organizzazione socio-economica. Un modello che si consoliderà nel secondo dopoguerra, quando il capitalismo liberal diventerà la forma dominante, o comunque quella che uscirà vincente, nel breve secolo americano. Un modello e un sistema che si costruiscono anche a partire da nuove forme di comunicazione di massa capaci di guidare e orientare, nel tempo, la costruzione

di quello che Noam Chomsky ha chiamato "consenso senza consenso" (*Sulla nostra pelle*, il Saggiatore, 2010). Con il suo romanzo, già negli anni trenta West costringe il lettore a dubitare del fatto che la cultura di massa sia veramente democratica e, cosa più importante, sottolinea l'ambiguità del pernicioso rapporto tra l'intellettuale e quella cultura.

Nel romanzo, *Miss Lonelyhearts* non è così solo lo pseudonimo del giornalista che "risponde alle disperate lettere inviate alla sua rubrica da innumerevoli cuori solitari", ma diventa espressione

metonimica della fragilità della massa scorata che cerca risposte in un confessionale pubblico, e anche di quella di chi, entrato per gioco o ambizione in quel sistema, ne rimane schiacciato. Non a caso del protagonista (maschile) non sapremo mai il vero nome, per noi sarà sempre e solo la signorina Cuorinfranti, colei a cui la cosa è sfuggita di mano e che è costretta da quelle corrispondenze a "riesaminare i valori su cui si fonda la sua vita" per arrivare ad accorgersi che "è vittima e non l'autore della presa in giro". Nel gioco perverso dei simulacri e delle

simulazioni, essere dentro o fuori il sistema di massa è ormai solo un problema di soglie etiche, non tanto di realtà dei fatti, poiché i media sono ambiente avvolgente e ineludibile, funzionale a preservare lo *status quo* dei rapporti di potere. Esserne consapevole, come accadrà alla signorina Cuorinfranti che quelle lettere inizierà a leggere per davvero, costringe l'intellettuale a scegliere, a sua volta, per davvero. Qualcuno cercherà di sopravvivere autosospingendosi dal sistema, come Jimmy in *Manhattan Transfer*, che chiederà un passaggio per andarsene, illusoriamente, lontano. Altri, come la signorina Cuorinfranti, cercheranno redenzione in una fuga ultraterrena, grottescamente mistica: un Cristo/Dio che sembra portare salvezza e speranza ma che si rivela essere nulla di più di un'icona parodica quasi pop, una figurina d'avorio staccata "dalla croce alla quale era un tempo fissata", un oggetto "placidamente decorativo".

Come giustamente ricorda Cristina Iuli nella sua introduzione critica, *Miss Lonelyhearts* deve però essere recuperato non solo per le riflessioni che ci propone sul mondo della comunicazione di massa e della cultura popolare, ma anche per la sua "capacità di anticipare di oltre mezzo secolo alcune delle tendenze letterarie che sarebbero poi state associate alle estetiche postmoderniste e di fine Novecento".

elena.lamberti@unibo.it

E. Lamberti insegna letteratura angloamericana all'Università di Bologna



Letterature

La soppressione
dell'amore

di Anna Specchio

Natsuo Kirino

IN

ed. orig. 2009, trad. dal giapponese
di Gianluca Coci, pp. 383, € 15,30,
Neri Pozza, Milano 2018

“La regina del noir”: è in questi termini che nel nostro paese siamo abituati a sentir parlare di Kirino Natsuo, una delle maggiori rappresentanti della letteratura giapponese contemporanea. *IN* è il suo nono lavoro a essere tradotto in lingua italiana ma, a dispetto del titolo enigmatico, sembra voler sancire una volta per tutte la rottura dell'autrice con il genere *mystery*. A rendere Kirino famosa in tutto il mondo è stato *OUT*

(*Le quattro casalinghe di Tokyo*, Neri Pozza, 2003), un *noir* al femminile in cui quattro donne si ritrovano improvvisamente coinvolte in un omicidio e sono costrette a evadere dai propri schemi e ruoli. *IN* si presenta quasi come il suo opposto, fin dal titolo: romanzo complesso e strutturato epifanicamente in una forma metanarrativa, sonda dall'interno le vite private di alcune figure legate al mondo dell'editoria.

Il tema centrale è quello della soppressione dell'amore. Ma non dell'amore normale tra due persone che vivono, o hanno vissuto, una regolare vita di coppia, bensì quell'amore immenso, passionale, travolgente e indomabile del quale si vogliono saggiare i limiti e tutte le possibilità, quell'amore che brucia e che lentamente consuma, corrode, distrugge dall'interno chi non (o)sa domarlo. L'amore tra amanti. Quell'amore clandestino che, a seconda dei casi, è necessario soffocare per continuare a sopravvivere. Suzuki Tamaki, la scrittrice protagonista di *IN*, è ossessionata da questo argomento al punto da farne l'oggetto del romanzo (intitolato *L'Indecenza*) al quale sta faticosamente lavorando, dopo essere uscita da una lunga ed estenuante relazione con il suo amante ed editor Abe Seiji. Sceglie come protagonista X, una donna che compare all'interno del romanzo autobiografico di Midorikawa Mikio, *L'innocente*, uscito più di quarant'anni prima (costituisce un intero capitolo di *IN*, il terzo per l'esattezza, e ritorna a stralci lungo l'intero arco della narrazione). Nell'*Innocente*, l'autore

rivela senza mezzi termini la storia dell'intricato rapporto con la moglie Chiyoko – casalinga frustrata e rosa dalla gelosia, la quale poco alla volta cova la sua vendetta – e la relazione segreta con X, che dichiara di amare alla follia ma che paradossalmente decide di sacrificare e sopprimere al punto da ridurla a una mera incognita. Il tutto senza dimenticare di dipingersi come un uomo infedele e codardo, un autentico farabutto, forse nel tentativo di spiare qualche colpa. In un abile intreccio di verità e finzione, nel quale risulta molto arduo individuare dove finisce la prima e cominci la seconda, *L'innocente*

racconta di persone realmente esistenti, delle quali si conoscono nomi e cognomi – a eccezione, è ovvio, di X. Che si tratti di un personaggio immaginario, creato da Midorikawa al fine di giustificare la distruzione del legame con la moglie? Difficile stabilirlo con certezza, ecco perché Suzuki

Tamaki parte alla ricerca di informazioni sulla vita privata di Midorikawa Mikio. Da questo punto di vista, *IN* riesce ad accontentare anche il lettore nostalgico della prima Kirino: i diversi capitoli del libro raccontano i progressi compiuti da Tamaki nella sua avvincente indagine, anche se questa non è imperniata sulla risoluzione di un assassinio, sebbene i protagonisti stessi dell'*Innocente* possano in qualche modo rientrare nelle classiche categorie dei carnefici e delle vittime. Poco alla volta, le vite di Midorikawa Mikio e quelle delle donne che hanno avuto a che fare con lui si incrociano con quella di Suzuki Tamaki, la quale comincerà a scavare nei meandri del proprio animo nel tentativo di sopprimere una volta per tutte l'amore impossibile per Abe Seiji e risorgere.

Una Kirino geniale e agghiacciante, che con questo lavoro presenta il primo volume di una ideale trilogia ispirata a grandi scrittori del Novecento giapponese. *IN* prende infatti spunto da *Shi no toge* (*L'aculeo della morte*), romanzo del 1960 nel quale l'autore Shimao Toshio narra della malattia della moglie e tocca, seppure in maniera indiretta, il suo tradimento con una donna tuttora anonima, e da *Nanika aru* (*C'è qualcosa*, 2010), ispirato a Hayashi Fumiko, e infine da *Denjansu* (*Dangerous*, 2017), dedicato a Tanizaki Jun'ichirō. Tra l'altro, a intervallare la pubblicazione di questi straordinari romanzi, va segnalata un'altra sorprendente trilogia, stavolta ambientata negli anni settanta, in cui la “nuova” Kirino tratta alcuni temi a lei cari e l'epoca della sua generazione, ovvero gli attentati terroristici dell'Armata rossa unita, i moti studenteschi e il movimento femminista della *ūman ribu*, composta da: *Yoru mata yoru no fukai yoru* (*Notte, di nuovo notte, profonda notte*, 2014), *Daku onna* (*Donne che abbracciano*, 2015) e *Yoru no tani o iku* (*Nella valle della notte*, 2017).

anna.specchio@unito.it

A. Specchio è dottoranda in lingua e letteratura giapponese all'Università di Torino

La notte
del gorilla

di Alex Borio

Horacio Quiroga

IL DELITTO DELL'ALTRO

ed. orig. 1904, trad. dallo spagnolo
di Marino Magliani e Luigi Marfè,
pp. 135, € 12,
Pellegrini, Cosenza 2017

La produzione narrativa di Horacio Quiroga trasuda fatalità e percezione progressivamente consapevole della fine imminente (dei rapporti, delle speranze, della vita). I personaggi che popolano la raccolta di racconti *Il delitto dell'altro* affrontano percorsi esistenziali inevitabilmente condannati a una fine dolorosa. Idealmente il volume inaugura un percorso scritturale modulato sull'ineluttabilità della tragedia (tragedia che è tratto distintivo della biografia dello scrittore, il quale assiste nel 1915 al suicidio della moglie Ana Maria Ciré per ingestione di veleno, la stessa morte che si infligge l'autore). Il finale del primo racconto, *La principessa bizantina*, è in tal senso un metaforico ed emblematico epitaffio: “E rimase solo, a morire sulla sedia, quel fiore di nobiltà e lealtà, inerme nell'azzurra notte di Bisanzio, che velava l'agonia del cavaliere franco Brandimarte di Brandel”. Il topos narrativo della vita segnata dalla tragedia e dalla sconfitta irrompe in modo esemplare nell'incipit del settimo racconto *Il secondo e l'ottavo numero*: “Si tratta di due vite senza interesse, e la storia è semplice, anche se la differenza di caratteri può suggerire forti complicazioni. In breve, lui era un artista di circo, senza futuro, e lei non aveva famiglia”. La conclusione del racconto è la spietata dimostrazione della condanna scritta “nelle stelle” dei due protagonisti: “Giorno dopo giorno avevano dispiaceri, e questi, al ragazzo facevano male quanto il fatto che, in realtà, egli non sentiva nessun amore per Bobina”. La scrittura di Quiroga è diretta (quasi cronachistica), glaciale, marcata da realismo e coerenza rispetto alle vicende narrate, non priva di vena umoristica ma essenziale e precisa nel ritrarre caratteri e contesti. Si veda quale caso esemplare l'inizio dell'ottavo racconto, *Storia di Stilicone*: “Questa notte è arrivato il mio gorilla. Sono state necessarie cinque lettere per ottenere il compimento della promessa che avevo strappato al mio amico alla vigilia del suo grande viaggio. Andava a Camarones, voleva visitare le grandi selve, le pianure gialle, le notti stellate e soffocanti che brillano impavide sopra le teste dei neri”.

alex.borio@unito.it

A. Borio è assegnista di ricerca all'Università di Torino

Il Cile non è solo
Bolaño

di Vittoria Martinetto

TINTAS

TREDICI RACCONTI DAL CILE

trad. dallo spagnolo
di Maria Cristina Secci, pp. 286, € 16,
gran via, Narni TR 2017

Se il genere racconto non è molto frequentato dai lettori italiani, a meno che uno scrittore non si sia già affermato come romanziere (andamento di cui è responsabile in primis la nostra editoria), oltremodo coraggiose sono le antologie di racconti di autori vari. Nel caso di un continente letterario sconfinato come quello latinoamericano dove, com'è naturale che sia, si pubblicano ogni anno un'enorme quantità di autori dei quali in Europa non arriva che la punta dell'iceberg, ben vengano queste panoramiche locali per dare almeno un assaggio di tali nuove o meno nuove proposte. In genere la volenterosa operazione è compiuta da qualche studioso o professore specialista dell'area e magari quale risultato di un laboratorio di traduzione com'è il caso di questo libro curato da Maria Cristina Secci, alla quale va un meritato applauso.

Nel passare in rivista le mini biobibliografie degli autori che partecipano al volume si può notare che l'arco generazionale è compreso fra il 1970 e il 1988 – abbracciando tutto l'arco della dittatura di Pinochet fino al plebiscito del “No” alla sua rielezione – e che di questi tredici autori solo tre hanno già avuto la fortuna di essere tradotti in Italia. Si tratta in sostanza dei figli di coloro che vissero in prima persona il golpe e i colpi del pinochetismo, i quali hanno impiegato del tempo prima di accorgersi di avere una propria voce e una propria storia da raccontare, convinti di dover raccontare quella dei loro genitori. È indubbio, tuttavia che scampoli di quella storia compaiano qua e là anche in un panorama che, secondo una tendenza che caratterizza tutta la narrativa del continente, si è fatto meno epico e più intimista nei temi, e meno barocco e più minimalista nella forma, che è poi il modo in cui si scrive, ovunque, oggi. Ciò significa che questi narratori, pur non sottraendosi del tutto a scampoli di memoria di un paese straziato da decenni di autoritarismo, hanno voltato pagina per raccontare minimi aneddoti e frangenti esistenziali di personaggi che potrebbero trovarsi a vivere in qualunque posto del mondo occidentale. Ci sono due amici che rispolverano i ricordi di un *ménage à trois* avuto con una donna morta in un incidente (*L'ultimo film*), un pugile semi professionista svenduto dal proprio allenatore (*Il jab tutta la notte*), istantanee di vite adolescenti tra feste e sbronze (*Noize*), coppie che scoppiano parlando d'altro, alle prese con un gatto ferito (*Alle quattro, alle cinque, alle sei*), ricordi di compagne di scuola in tempi di sparizioni e assenze (*González*),

una figlia che assiste l'anziano padre in una casa di riposo e decide infine di sequestrarlo per un ultimo viaggio insieme (*Finché non si spegneranno le stelle*), un aspirante scrittore che indaga su un misterioso poeta ungherese le cui tracce si perdono in Antartide (*L'Antartide inizia qui*), un padre che impartisce lezioni di storia recente al figlio (*L'educazione*), ragazze che si radono a vicenda nei bagni di scuola in un rituale sadomasochista (*Lame di rasoi*), rapporti conflittuali e violenti fra due donne (*Regni*), rapporti sensuali fra due uomini che lavorano in un'impresa di traslochi familiare (*Fantasia*), memorie di integrazione di immigrati siriani in Cile (*Gettarsi nella mischia*) e il periplo di una coppia di giovani senza fissa dimora che vive negli appartamenti pilota dei condomini in costruzione (*Un mondo di cose fredde*).

Fra i tredici racconti riuniti c'è una sostanziale differenza di temi e di stili che non potranno convincere indiscriminatamente, tuttavia il lettore sarà invogliato a interessarsi a due o tre di loro e a cercare di seguirne le tracce dopo questa prima “prova campione”. Salvo scrittori che apprezzavo e conoscevo come Andrea Jektanovic, Álvaro Bisama, Alejandro Zambra o Lina Meruane (gli ultimi due pubblicati in Italia), gli autori che hanno catturato maggiormente la mia attenzione sono Gonzalo Baeza di *Il jab tutta la notte* e Diego Zúñiga di *Un mondo di cose fredde*. Il primo per il ritmo e l'efficacia descrittiva nel trascinare il lettore, in questo caso letteralmente, sul ring della narrazione, riprendendo atmosfere degne di Soriano; il secondo, appena trentenne, e già vincitore di diversi premi nonché selezionato fra i migliori 39 scrittori latinoamericani sotto i quarant'anni, per la valenza metaforica della vicenda narrata, quella di due giovani vite disorientate in una Santiago spettrale fatta di cantieri e di speculazione edilizia, che non sembra promettere loro alcun futuro.

Insomma il Cile non è solo Bolaño, cileno imprescindibile, per carità, che in Cile, tuttavia, ha vissuto poco e del Cile ha raccontato meno. È tempo di esplorare altre scritture di questo paese australe, sottile e in parte misterioso, di cui il grande pubblico ricorda forse solo Neruda, come autore del passato, e Allende o Sepúlveda come autori, commerciali, del presente.

vittoria.martinetto@gmail.com

V. Martinetto insegna letterature ispanoamericane all'Università di Torino



Saggistica letteraria

Al ritmo
di un tamburo

di Stefano Zangrando

Massimo Rizzante

IL GEOGRAFO
E IL VIAGGIATORE
LETTERE, DIALOGHI, SAGGI
E UNA NOTA AZZURRA
SULL'OPERA DI ITALO CALVINO
E DI GIANNI CELATIpp. 140, € 15,
effigie, Milano 2017

Non c'è forse nulla di ermeneutico nel sostenere che Italo Calvino e Gianni Celati furono, prima ancora che mentore e allievo o sodali come quando nel sessantotto progettarono la rivista "Ali Babà", semplicemente amici. Pure è da qui, da questo nucleo umano che parte Massimo Rizzante nella sua esplorazione saggistica dell'opera e della poetica di due fra i maggiori narratori del secondo Novecento italiano. Un'amicizia che per lo stesso Rizzante, giunto dopo *L'albero* (Marsilio, 2007) al terzo episodio editoriale nella stessa collana di effigie – ricordo le sferzate critiche alla contemporaneità di *Non siamo gli ultimi* (2009) e il "saggio-mondo" di *Un dialogo infinito* (2015) –, è principio fondante del suo lavoro di autore e critico, tanto che può affermare, sulle orme del suo maestro Milan Kundera, che l'amicizia è la forma, "forse l'ultima, in grado di renderci meno scontenti e più in dialogo con il mondo, ovvero meno sentimentali e più sensibili".

Fu proprio a Parigi negli anni novanta, all'epoca dei seminari kunderiani presso l'*École des hautes études*, che Rizzante elaborò una prima versione in francese di questo libro, oggi completamente riveduto e ampliato, partendo dal debito comune che Calvino e Celati dichiaravano nei confronti del Rinascimento. Non si trattava solo del poema cavalleresco, di Ariosto in un caso o Boiardo nell'altro, ma anche di apporti meno riconducibili al canone letterario: Galileo per Calvino, che ne fu inedito valorizzatore, Giordano Bruno e Vico per colui che, al momento della svolta postmoderna del primo, imboccò tutt'altra strada, senza che per questo l'affetto fra loro si estinguesse. Del resto, anche a risalire oltre la svolta rinascimentale, tracciandone anzi due fra le molte filiazioni antiche, a dispetto di un comune denominatore aristotelico Calvino guardava semmai alle *Metamorfosi* ovidiane, Celati invece a quella apuleiana dell'*Asino d'oro*, giusta una *curiositas* non separabile dal desiderio erotico e "che non si strugge più di tanto nel cercare una via retta alla conoscenza del mondo". È quella che Rizzante, attribuendola allo stesso autore di *Verso la foce* come di molti altri testi di matrice novellistica, orale e comunitaria in cui la peregrinazione

è una forma di empatica adesione alle "apparenze", chiama "saggezza dell'ignoranza". Alla quale l'ansia conoscitiva, lineare e geometrica di Calvino pare contrapporsi per come cerca invece l'"alfabeto invisibile" che soggiace ai fenomeni, prediligendo, come dirà Rizzante nella "nota azzurra" che chiude il volume, l'"essere" all'apparire.

È così che si definiscono, a parità d'inclinazione allo studio, il "geografo" e il "viaggiatore" del titolo, l'uno appunto più proteso a disegnare mappe e interpretare, l'altro più incline a una svagata simpatia con la realtà nel suo manifestarsi immediato. Rizzante segue dunque il reiterato intrecciarsi e discostarsi fra due scelte di scrittura e narrazione che sono anche modi di stare

al mondo e che, soprattutto nel caso di Celati, si avvalgono di innesti "autografi", ovvero dialoghi e lettere frutto, a loro volta, della pluriennale amicizia fra l'autore e, in questo caso, il suo soggetto. Ne risulta una varietà compositiva che giunge, di secolo in secolo, fra verità e invenzione, a scandagliare le ascendenze

leopardiane o walsleriane nell'uno o nell'altro, fino a una contemporaneità in cui Celati, almeno lui, può ancora esprimere di persona, accanto allo stesso Rizzante e al comune amico Enrico De Vivo, coautore con il padano dei *Sonetti del Badalucco nell'Italia odierna* (2010), la propria idea di "fantasia". È questa, infatti, o l'"immaginazione", una nozione-chiave che attraversa il volume e attorno a cui sovente indugia il passo saggistico di Rizzante: quell'immaginazione che è una forma della memoria e che, per Celati, è strumento umano primario, integrale e pre-kantiano, di approccio alle cose. Nulla a che vedere, per inciso, con l'idea di fantasia che forgia le odierne convenzioni estetiche, sottomesse piuttosto a un mélange ideologico di militanza e neopositivismo che preferisce ben distinguere l'evasione dall'osservazione, la fantasia dalla conoscenza del reale.

Calvino se ne andò appena in tempo per delineare il lascito incompiuto delle *Lezioni americane*, parecchi anni prima che Celati portasse all'estremo la propria ricerca esistenziale e poetica nella mera "sussistenza" trovata nel villaggio africano di Diol Kadd, dove si spoglierà del "nostro mimetismo da quattro soldi" per "guardar passare la vita giorno per giorno". Al primo, tuttavia, che di una simile "nudità" non si accontentava, Rizzante dedica almeno un dialogo immaginario fra le rovine di Tula già visitate da Palomar, poiché è qui che Calvino pare trasfigurare il confronto con l'amico più giovane e avvicinare i loro sguardi: "Ecco cos'è stato Tula per me: la possibilità di sospendere la danza ermeneutica attorno alle cose, di cominciare un'altra danza. Non una vera e propria danza dionisiaca. Quanto piuttosto un saltellare primitivo al ritmo di un tamburo".

stezanorando@gmail.com

S. Zangrando è traduttore e scrittore

Avere
un buon nome

di Antonio R. Daniele

Silvia Zangrandi

FANTA-ONOMASTICA
SCORIBANDE ONOMASTICHE
NELLA LETTERATURA
FANTASTICA DEL NOVECENTOpp. 134, € 13,
ETS, Pisa 2017

Silvia Zangrandi si occupa del fantastico da ormai molti anni. I suoi studi sulla materia sono strutturati e ben presenti alla comunità scientifica. Zangrandi, inoltre, ha legato il proprio nome in particolar modo a Dino Buzzati e a Tabucchi ma, accanto alle indagini sulla letteratura fantastica, ha collocato negli anni interessanti lavori sulla lingua e sul giornalismo, esplorando fra le altre la zona artistica di Calvino e di Anna Maria Ortese. È proprio questa attitudine, prismatica e versatile, a favorire oggi la pubblicazione di un nuovo testo che appare da subito una gradita sintesi di conoscenze accumulate nel tempo e innestate su una superficie sperimentale e accattivante. È la "fanta-onomastica", leggiamo dal titolo: la onomastica declinata sul terreno del fantastico e sulla letteratura che ne è sorta. Per evidenti e comprensibili ragioni, la studiosa contiene il campo di indagine nel recinto del Novecento; questa scelta, ancorché suggerita dalla necessità di scansare il rischio della congerie di informazioni e di casi letterari, è invece opportuna e, per così dire, pretesa dal genere medesimo che trova nello studio delle lettere contemporanee un impulso nuovo, del tutto originale e veramente distintivo.

Ecco che l'autrice realizza le sue "scorribande" perlustrando il territorio mediante una bussola, una griglia che agevola non soltanto la ripartizione delle categorie onomastiche ma anche – ed è quel che più interessa al lettore – la messa a fuoco di situazioni paradigmatiche, di forme, aspetti ed elementi che popolano storie alla ricerca di un contatto con le gradazioni del reale, il che tutto sommato non è che la sotterranea ambizione del *modus* fantastico. Questo proposito non può che trovare nel nome – nella *nominatio*, secondo gli studi di settore – un canale privilegiato. In *Luce d'agosto* di Faulkner si legge che "il nome di un uomo (...) può in qualche modo essere una sorta di presagio di quel che sarà". Nulla di nuovo, si dirà, dal vecchissimo *nomen omen*. Sta di fatto che lo scrittore americano vincolò quel presagio e la facoltà di far parlare un nome, alla capacità di "afferrarne in tempo il significato". Il tutto in un romanzo che non riluceva certo di soprasensi. Per cui, quando il nome è "ordinario" spesso si innesta su elementi letterari attinti dalla classicità e la sezione che Zangrandi

riserva alle sirene converge come in un *focus* sull'undecimo capitolo dell'*Ulisse* joyciano dove Miss Lydia Douce e Miss Mina Kennedy seducono al bar come donne assortite da un lavoro comune: le vestigia del mito sono assorbite da una modernità disciolta e qualche volta elusiva. Attorno a questo perno narratologicamente stratificato ruotano le ambiguità di Juha, la sirena con nome di maschio disegnata da Soldati nella *Verità sul caso Motta*, o la brutalità che segna la sirena bambina nella *Pelle* di Malaparte, che "non ha diritto di nome" almeno quanto innominabile è lo scempio della guerra e della miseria che fa da cornice alla storia.

Quando il nome c'è, dà agio a Silvia Zangrandi di mettere a frutto il proprio bagaglio di studi sulla lingua: il Sisto Tarra di un racconto buzzatiano tradisce nella rugosità delle consonanti del cognome il carattere asprigno del protagonista, un vile burocrate che, al cospetto del suo *alter ego* bambino, si accorge di aver

dissipato le proprie energie nella meschina carriera di ragioniere (e qui noi potremmo aggiungere che il fastidioso "Tarra" del cognome, rattrappito nella sua miseria, era opposto con fiducia malfondata al "Sisto", nome di papi e di blasone). Oltretutto, l'autrice aveva già richiamato in passato quel racconto e lo aveva accostato a un caso letterario di Cortázar (*Una flor amarilla*), autore che qui ricorre più volte e che la studiosa convoca in ragione degli affascinanti intrecci del poeta dei *Passi sulle impronte*, per svelare e approfondire identità sovrapposte o improvvisi mutamenti agniti di cui il poeta Romero, pellegrino a Roma – questo potrebbe dirci il nome – viene a sapere in ragione del suo doppio, Fraga, vicino a un verbo tedesco che allude a ricerche, ad esplorazioni. Dal doppio al fantasma, i contributi dello scrittore argentino passano di pagina in pagina a dare un profilo "globale" al libro, il che è senza dubbio tra i suoi meriti maggiori. Ed è un merito anche aver rafforzato nelle maglie del fantastico nomi italiani un poco eccentrici, averli fatti convivere con esperienze letterarie maturate alle più varie latitudini, dove certi temi e frangenti erano più naturali. Herbert George Wells disegnò lo scienziato Gibberne e favorì la riscrittura che ne fece Italo Svevo nello *Specifico del dottor Menghi*: l'acceleratore di facoltà dello scrittore britannico è archetipo del siero sveviano che genera, infine, un mostro da distruggere. È la *science fantasy* rispetto alla quale la prosa nostrana talvolta mostrava interesse: ecco Primo Levi e la "versamina" dell'omonimo racconto che passa il dolore in piacere, come lascerebbe intuire il nome stesso del bizzarro composto.

antonio.daniele@unifg.it

A.R. Daniele è dottore di ricerca in italianistica all'Università di Foggia

Energia
da spendere

di Silvia Ulrich

Luisa Ricaldone

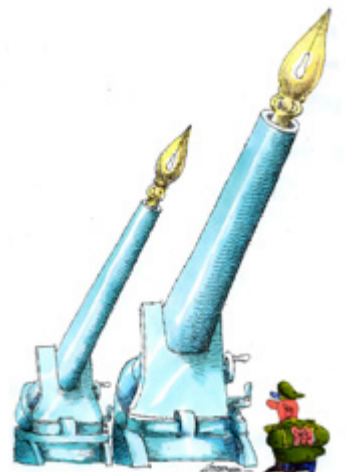
RITRATTI DI DONNE
DA VECCHIEpp. 136, € 12,
Iacobelli, Guidonia 2017

La società contemporanea guarda alla vecchiaia come a un progressivo e inesorabile declino. Il saggio di Luisa Ricaldone mostra invece come la terza età sia il momento di un riscatto, lungamente atteso, soprattutto per le donne, spinte – prima dei coetanei maschi – a confrontarsi con il rifiuto generalizzato del corpo che invecchia e con le emozioni che su quel corpo agiscono. In un viaggio letterario comparato, Ricaldone problematizza alcune delle immagini più diffuse dei tabù della vecchiaia e lo fa partendo dall'eredità del Sessantotto, che ha insegnato alle donne a riflettere su stesse anche oltre le frontiere della fertilità e della procreazione, che per tradizione privano la donna della possibilità di un'esistenza alternativa all'essere madre.

Modulando le tante voci – Lidia Ravera, Luisa Passerini, Hannah Arendt, Franca Valeri, Christa Wolf, Alice Munro, Marguerite Duras, Doris Lessing, Magda Szabó, solo per citarne alcune – il saggio esplora modalità altre di essere positivamente anziane, e ridisegna "la mappa della percezione del tempo e della memoria, attribuendo significati nuovi a progettualità e desideri e modificando la visione anche politica della vecchiaia e dei passaggi intermedi verso la fase ultima della vita". La memoria è il filo conduttore delle molteplici narrazioni che compongono la polifonia del libro: quella ritrovata dell'autobiografia e quella perduta della malattia di Alzheimer, di chi "necessita di uno specchio di vecchiaia per attingere energia da spendere nella scrittura", oppure della figlia che nella cura della madre inferma vive le emozioni intense di un inaspettato scambio dei ruoli – Ricaldone la chiama "nuova genitorialità" – "attraverso una relazione che mette al centro i corpi".

silvia.ulrich@unito.it

S. Ulrich insegna letteratura tedesca all'Università di Torino



Arti tra i due fiumi

di Carlo Lippolis

Zainab Bahrani

LA MESOPOTAMIA

ARTE E ARCHITETTURA

ed. orig. 2017, trad. dall'inglese
di Daniele A. Gewurz e Isabella Zani,
pp. 376, € 80,
Einaudi, Torino 2017

La Mesopotamia rappresenta, se non l'origine, una delle prime tappe della storia artistica e architettonica dell'uomo, ma anche del pensiero religioso, dello sviluppo politico, della letteratura e delle scienze. Qui nacquero le prime città, lo stato, i primi imperi, la scrittura e furono introdotte alcune tra le più importanti tecnologie dell'antichità. "Mesopotamia" è un termine greco, dunque tardo, per indicare quella "terra tra i due fiumi" (Tigri ed Eufrate) un tempo dominata da sumeri, accadi, assiri e babilonesi, cassiti e poi ancora da achemenidi, greco-macedoni, parti, sasanidi e infine arabi.

Già nel Rinascimento Giorgio Vasari individuava fra gli egizi e caldei (babilonesi) le prime forme d'arte e Johann J. Winckelmann strutturò la sua *Storia dell'arte*

Oriente una delle fasi più tristi per il patrimonio storico e archeologico di queste remote culture: alle distruzioni dei conflitti, al fenomeno degli scavi clandestini, al venir meno di un controllo governativo sul territorio, si sono succedute, nell'era dei social media, le disseminate e violente distruzioni dell'ISIS/Daesh.

L'ampiezza dell'argomento, circa diecimila anni di storia, impone una severa selezione per la presentazione delle opere e delle problematiche: ci si concentra pertanto sulla tradizionale Mesopotamia, corrispondente grosso modo all'attuale Iraq, senza considerare, se non con rapidi *excursus*, quelle regioni limitrofe, pur importantissime, in mutuo e continuo scambio con la terra tra i due fiumi (Anatolia, Siria, Levante, Iran, paesi del Golfo). Il centro costante della trattazione è costituito dalle principali opere artistiche e architettoniche, inserite nel loro contesto storico-culturale: ne risulta un manuale divulgativo ma articolato di storia dell'arte, libera da ogni pregiudizio evolutivista. Un altro aspetto che solo raramente si incontra nel-



nell'antichità (1764) come analisi comparata dell'arte vicino-orientale e del mondo classico. Alcune delle creazioni artistiche dell'Oriente antico vennero incluse negli scritti di estetica di Hegel, e a partire dalla metà dell'Ottocento la riscoperta delle grandi capitali assire e dell'antichissima civiltà sumerica influenzarono moda e arti visive. L'arte dei sumeri ("originaria e arcaica") affascinò artisti di avanguardie europee come Henry Moore o Alberto Giacometti. Senza dimenticare l'eredità, nell'immaginario collettivo, che la sola città di Babilonia ha rappresentato per la letteratura, la pittura e la cinematografia (da *Intolerance* di Griffith a *Metropolis* di Lang e oltre). Gli ultimi decenni di guerra e distruzione hanno visto in Medio

le pubblicazioni sulla Mesopotamia antica è la scelta di prolungare la trattazione fino ai periodi tardi, ovvero fino alle epoche achemenide, seleucide e partica. In effetti, dopo il crollo del regno neo-babilonico a causa dell'invasione persiana, la Mesopotamia fu dominata per quasi un millennio da dinastie non autoctone (achemenidi, greco-macedoni, parti e infine sasanidi), ma questo non interruppe quella straordinaria continuità di tradizioni millenarie che è caratteristica dello sviluppo culturale di quest'area, dando luogo a innumerevoli fenomeni di sincretismo.

Segnaliamo qualche imprecisione, dove, a proposito dell'interesse della dinastia neo-babilonica per la storia passata e la sua conservazione (una sorta di antico collezio-

nismo), l'autrice cita alcune opere antiche che sarebbero state portate e conservate in un settore dell'area palatina di Babilonia (Elijah? Unger, a suo tempo, aveva addirittura ipotizzato qui l'esistenza di un museo *ante litteram*); i più recenti studi su questo tema, tuttavia, concordano nel non considerare questo assemblaggio di materiale antico come un intenzionale atto di collezionismo. Infine, il luogo di ritrovamento di queste opere non è il palazzo meridionale (palazzo sud), come affermato nel testo, ma quello nord (il cosiddetto Hauptburg), subito al di fuori delle mura interne di Babilonia.

Per quanto concerne invece le epoche più tarde, se la loro trattazione aggiunge valore al percorso artistico che traccia l'autrice, il capitolo sull'arte achemenide (prevalentemente incentrato sui monumenti dell'Iran, come Persepoli e Pasargade, geograficamente e culturalmente esterni all'orizzonte mesopotamico) e quello sull'arte seleucide e partica sono basati su una bibliografia di riferimento limitata e non adeguatamente aggiornata. Zainab Bahrani è docente di storia dell'arte e archeologia presso la Columbia University; autrice di autorevoli monografie sull'arte mesopotamica, è stata direttrice di scavi in Vicino Oriente. Senza dubbio, la prospettiva da cui

muove per ripercorrere i millenni di arte mesopotamica è originale e si rifà alla scuola anglosassone, più attenta, rispetto a quella cui noi siamo abituati, agli aspetti della comunicazione visuale, dell'archeologia di genere, della committenza e fruizione dell'opera d'arte. Per quanto si tratti inevitabilmente di una sintesi, sono innumerevoli gli spunti di riflessione o gli approfondimenti che il lettore interessato potrà sviluppare scorrendo queste pagine. Alta la qualità delle riproduzioni fotografiche e grafiche che impreziosiscono il contenuto sostanziale del lavoro.

carlo.lippolis@unito.it

C. Lippolis insegna archeologia e storia dell'arte del Vicino Oriente antico all'Università di Torino

Stragi e battaglie in nome del dio Assur

di Elena Devecchi

Mario Liverani

ASSIRIA

LA PREISTORIA
DELL'IMPERIALISMO

pp. 384, € 22,
Laterza, Roma-Bari 2017

Assiria rappresenta la summa di decenni di ricerche che Mario Liverani, studioso di fama internazionale (il saggio è stato pubblicato contemporaneamente anche in inglese), ha dedicato a svariati aspetti della storia politica, militare e culturale dell'impero che tra il IX e il VII secolo a.C. dominava tutto il Vicino Oriente, dalla Mesopotamia alle rive del Mediterraneo.

Liverani dichiara gli obiettivi di questo lavoro fin dalla prima pagina: da un lato, fornire la sua personale visione dell'ideologia imperiale assira; dall'altro, confrontare quello assiro con altri imperi, per arrivare a una migliore comprensione sia dello specifico caso assiro che del "fenomeno impero" in senso più ampio e appurare se l'Assiria possa essere considerata un esempio prototipico: l'autore stuzzica da un lato la curiosità degli addetti ai lavori (quale sarà la visione di Liverani? In cosa sarà diversa da quella di altri esperti che hanno studiato l'impero assiro?) ma allo stesso tempo si rivolge anche a un pubblico più vasto di non specialisti, o di specialisti di altri periodi storici e altre regioni del mondo.

L'autore non tradisce le aspettative dei suoi potenziali lettori: il suo volume può essere tranquillamente inserito nella bibliografia di un corso universitario dedicato all'impero assiro, ma può essere letto e apprezzato anche da chiunque abbia un generico interesse per temi di carattere storico. Dunque, qual è il requisito essenziale di un impero, secondo Liverani? Un impero non è tale solo per l'estensione del suo territorio o per la sua potenza economica e militare, ma anche per il principio ideologico che lo anima, per il fatto di avere una "missione imperiale" intesa come aspirazione a "sottomettere o almeno egemonizzare tutto il mondo conosciuto". La documentazione assira, sia epigrafica che iconografica, offre un'infinità di materiali a sostegno di questo presupposto e l'autore fa continuamente riferimento alle fonti antiche, soprattutto alle iscrizioni celebrative, dove l'ideologia imperiale trova la sua massima espressione. Proprio per l'abbondanza di citazioni, si potrebbe dire che i capitoli propriamente dedicati all'analisi del caso assiro siano stati in parte scritti direttamente dagli stessi sovrani assiri, a cui Liverani lascia sapientemente la parola perché ci raccontino del mandato divino con cui erano chiamati a condurre una guerra santa e giusta per espandere quanto più possibile il territorio dell'impero in nome del dio Assur, perché ci descrivano

i luoghi e le genti che l'esercito assiro incontrava lungo le sue marce, le battaglie, le stragi e deportazioni di nemici vinti, la fondazione di grandi capitali in cui venivano raccolti tesori provenienti da ogni angolo dell'impero. Parallelamente, Liverani svolge in maniera esemplare il suo ruolo di commentatore e interprete delle fonti, fornendo al lettore gli strumenti per comprendere e contestualizzare le roboanti dichiarazioni dei sovrani assiri in prospettiva storica, culturale e ideologica.

Leggendo questi capitoli, si incontrano una serie di termini – guerra santa, propaganda, terrore, accumulo di ricchezze – che richiamano alla mente altre esperienze imperiali della storia sia antica sia recente. Proprio alle convergenze e divergenze tra l'impero assiro e altri imperi sono dedicati gli ultimi capitoli del saggio. L'autore si chiede innanzitutto se e quanto il meccanismo

ideologico posto in essere dall'impero assiro abbia influenzato gli imperi dei periodi storici successivi. Se la trasmissione di modelli è immediata ed evidente nel caso di imperi vicini nel tempo e nello spazio, come quelli achemenide, partico e sasanide, Liverani suggerisce che anche i profeti e i salmisti dell'Israele in esilio possano aver attinto all'ideologia assira, trasformandola però da ideologia imperiale a ideologia teologica e attribuendo a Yahweh caratteristiche ed epiteti tipici della regalità assira. Così, attraverso un percorso che dall'Assiria passa per la tradizione biblica e giudeo-cristiana, si può arrivare addirittura alle *Laudes Regiae* di epoca carolingia, dove secondo l'autore si ritrovano ancora echi dell'ideologia reale assira. Liverani analizza poi le differenze tipologiche tra imperi antichi e moderni, che sono inevitabilmente profonde ma a suo parere relative principalmente alla sfera operativa e alle condizioni materiali: espansione via terra *versus* espansione via mare, tolleranza religiosa vs. imposizione della religione del conquistatore, espansione territoriale finalizzata principalmente all'acquisizione di beni da importare e non all'acquisizione di mercati verso cui esportare, per citare alcuni esempi. Nonostante queste differenze, tutti gli imperi hanno una "missione imperiale", sia essa dichiarata o implicita, di carattere militare, religioso o economico. In tal senso, l'Assiria del primo millennio, che ambisce al dominio assoluto per volere del dio Assur, può essere a buon diritto considerata a tutti gli effetti come un modello di impero, a cui quelli successivi hanno più o meno consapevolmente guardato e che racchiude in sé le "forme semplici" di un fenomeno universale e millenario.

elena.devecchi@unito.it

E. Devecchi insegna storia del Vicino Oriente antico all'Università di Torino

Gettarsi l'America alle spalle

di Massimo Bacigalupo

Henry David Thoreau

CAPE COD

ed. orig. 1865, trad. dall'inglese
di Francesco Gallavresi, pp. 486, € 16,50,
La Vita Felice, Milano 2017

Il Capo Merluzzo, un gomito che si inoltra nell'Atlantico proteggendo la baia al cui centro è Boston, una striscia di terra sabbiosa e desolata, sparutamente abitata, costellata di relitti, qualche faro, casupole per eventuali naufraghi. Noiosissimo luogo, che Thoreau non si stanca di descrivere nei minimi particolari botanici, minerali e umani. E non stanca noi, perché tutto quello che dice risponde a una cosa vista, a una conoscenza del mondo: "I dettagli più



semplici sono sempre i più benaccetti da una mente indagatrice". Il fatto è che Thoreau ha l'umorismo asciutto dello yankee della Nuova Inghilterra, non batte ciglio nel profferire freddure. Incontra "due ragazzi italiani che avanzavano faticosamente attraverso la sabbia, i loro organetti in spalla (...) Abbiamo concluso che avevano scelto bene di venire qui, dove è rara altra musica che non sia quella delle onde. Così la grande civilizzatrice spedisce i suoi emissari, prima o poi, in ogni capo sabbioso del Nuovo Mondo e là intima ai selvaggi di arrendersi". Immagino che questa civilizzatrice sia l'Italia (o l'Europa?). Il traduttore o non ha capito o la pensa diversamente poiché traduce "il grande civilizzatore". Andrebbe confrontata la traduzione di Riccardo Duranti pubblicata nel 2011 da Donzelli. Due traduzioni in pochi anni di un testo così eccentrico significano certo che Thoreau oggi è un autore da non perdere, e aggiungo da godere. Uno che per una volta non racconta storie ma osserva *lo hic et nunc* di 170 anni fa. Informa molto, e insegna un metodo. Nel

primo impressionante capitolo si imbatte nel naufragio di un bastimento di emigranti irlandesi, i cui cadaveri sono sparsi sulla battaglia. Li guarda con totale distacco, dice che uno solo gli avrebbe certo fatto più impressione che questa scena di battaglia. Quella ragazza con gli occhi sbarrati, un nastro intorno al collo gonfio. Su questo il "New Yorker" ha recentemente imbastito una polemica su Thoreau classico da mettere all'indice, autoreferenziale, fanatico... È vero che ci lascia interdetti quando, forte sembra della sua fede, ci dice che mentre piangiamo i morti questi magari stanno meglio "altrove". Ma è un naturalista che guarda nel piccolo

avvicinarsi dei secoli e dei popoli. Infatti ci legge molte pagine delle cronache più antiche, fin da quelle dei coloni islandesi precolombiani. E l'orizzonte vuoto di Cape Cod con l'eterna risacca si rivela un crocicchio dove dal Cinquecento sono passati tutti per esplorare, colonizzare, commerciare. Fin da allora il merluzzo veniva pescato qui e riportato in Europa. Thoreau non ha nessuna reverenza per i padri pellegrini arrivati a Cape Cod nel 1620, "piuttosto recentemente" dice. Insomma, leggere questo libro produce un continuo arricchimento e ci permette di stare insieme a un personaggio di cui non possiamo, una volta scoperto, fare a meno. In questa edizione fa piacere avere a fronte il testo inglese, ma ci voleva più attenzione nel trascriverlo. C'è perfino un "Hitler" in luogo di "hitherto". Perdoniamo l'editore per aver rimesso queste pagine in circolazione. Si veda solo l'ultima battuta: "Un uomo può stare qui e gettarsi tutta l'America alle spalle".

37237@unige.itM.

M. Bacigalupo insegna letteratura americana all'Università di Genova.



Piramidi ignote

di Fabio Minocchio

Alessandro Leonardi
e Barbara Tutino

LA GRIVOLA MONTAGNA DIMENTICATA

pp. 232, € 22,
Priuli & Verlucca, Torino 2017

La Grivola o Pic de Cogne al di là dell'antichità geologica propria della sua storia naturale, merita certamente di essere considerata una Ur-montagna ovvero di appartenere a quella ristretta cerchia di cime elette la cui genesi mitica è solida base dell'attività alpinistica, intesa non semplicemente come svago o sport bensì come una più profonda, consapevole e completa capacità esplorativa di un lembo di mondo intatto e, dunque, ancora ignoto. Non è un caso che da Carducci sia accostata alla "gran Giurassa" – ovvero alle Grandes Jorasses – della cui vasta e severa parete nord è ben noto il valore di archetipo alpinistico. Non è un caso che la prima ascensione a opera di una cordata mista valdostana e inglese avvenga solamente nell'agosto del 1859, ovvero sei anni prima della conquista del Cervino. Gran Becca e Grivola condividono non solo la caratteristica fisica di essere piramidi rocciose isolate ma anche, e forse soprattutto, quella proprietà mitica coincidente nell'essere immaginate, percepite emotivamente quali figure alpine ancestrali e ancipiti. A un tempo terribili e dolci, ostili e ospitali, da età immemori torri inaccessibili agli esseri umani che schiacciano sovrastandoli con la loro imponente massa rocciosa, eppure fatalmente destinate ad essere in un unico istante – quasi magicamente – vinte da singoli individui: due montagne insomma che risultano essere reali manifestazioni della bifronte natura – madre e matrigna – di stampo romantico. Non è dunque, ancora, un caso che secondo alcune indagini etimologiche la

parola usata come toponimo del Pic de Cogne significhi in dialetto *patois* giovane ragazza, vergine cioè *Jungfrau*, il celebre toponimo usato per l'emblematica vetta svizzera. Si noti come in questo e in altri casi l'aspetto femminile, seduttivo della montagna non sia il frutto di meditazioni fantastiche, bensì di una trasfigurazione mitica operata però su una ben precisa percezione empirica del terreno d'alta quota. Basta, infatti, osservare anche una sola volta la Grivola per indovinare come il filo della cresta nord delinea ad est una sorta di radura glaciale, quasi un ventre materno che sembra voler avvolgere l'alpinista in un rassicurante abbraccio (non privo però di pericoli quali gli infidi crepacci a campana) mentre a ovest, riveli un terreno decisamente più ostile, insidioso che sembra voler accogliere l'alpinista col freddo distacco di una matrigna. Ora il volume scritto a quattro mani da Leonardi e Tutino è una sorta di prisma dalle molte facce a ognuna delle quali apre al lettore un piccolo orizzonte sulla Grivola: notizie geomorfologiche (con un contributo originale di Elisabetta Drigo), indagini toponomastiche, cartografia, storia *tout court*, locale, alpinistica, scialpinistica via analisi di opere letterarie, scientifiche, *récit d'ascension*, guide tecniche e materiali d'archivi pubblici e privati. Tutti questi aspetti sono illustrati da un ricchissimo quanto affascinante repertorio iconografico scelto con cura, precisione e passione che permette al lettore non solo di vedere la Grivola dalle prime rappresentazioni settecentesche in gran parte dovute alla fantasia fino alle condizioni attuali della vetta, ma anche di comprendere appieno il ruolo che la scoperta e l'esplorazione della Grivola hanno avuto per la formazione dell'idea oltre che per la pratica dell'alpinismo. Sicuramente questo lavoro contribuirà a innescare l'eterno ritorno del ruolo mitico di una montagna caduta per qualche tempo nell'oblio.

L'euforia di guardare in basso

di Camilla Valletti

Nan Shepherd

LA MONTAGNA VIVENTE

ed. orig. 1945, trad. dall'inglese di Carlo
Capararo,
pp. 180, € 12,50,
Ponte alle Grazie, Milano 2018

Storia editoriale avventurosa, a tratti misteriosa, quella di Nan Shepherd. Sperduta nelle Highlands scozzesi, dette non a caso l'Artico inglese, dove scorre un'acqua talmente gelida da dover essere corretta con il whisky (parola della regina Vittoria), è stata a lungo dimenticata. Solo grazie al lavoro di riscoperta e di cura voluto da Robert McFarlane, Shepherd è tornata a far parlare di sé. McFarlane ha descritto in molte sue pagine i paesaggi battuti dall'instancabile camminatrice, perché erano i luoghi delle sue vacanze da bambino. E si dice debitore a questa maestra del modernismo letterario, a volte paragonata a Virginia Woolf, per la capacità di entrare "dal vivo" in una montagna tanto particolare. In Scozia, ormai, Nan Shepherd è diventata così famosa da regalare il suo volto alla banconota da 5 *pound*: incorciata da una fascia a metà tra la foggia *charleston* e il costume da nativa americana, appare giovanissima, lo sguardo selvaggio lanciato

lontano. Un motto tratto dai suoi scritti recita: "It is a grand thing to get leave to live". Bisogna andare, camminare, per vivere. Recente è poi l'uscita di una fitta biografia, ancora da tradurre in italiano, in cui si indagano le ragioni del protratto silenzio che Shepherd si impose dopo l'uscita di tre romanzi e di una raccolta di poesie. Molto benvenuta allora la traduzione in italiano di *The living mountain*, scritto nel 1945 e poi rifiutato da diversi editori. Il testo uscì finalmente quando la scrittrice era oramai molto anziana, nel 1977, con una sua nuova introduzione quando la modernità degli sciatori e delle vie di comunicazione aveva rotto per sempre l'incanto.

I Cairngorm sono un'inusuale formazione rocciosa, non superano i 1500 metri e si estendono come dentro a un ampio altipiano. Shepherd è vissuta tutta la vita nel piccolo villaggio di West Cults situato proprio all'interno di questo ambiente, la base di tutte le sue perlustrazioni. Più che alpinista, Shepherd, è stata una colonizzatrice, una geografa, una naturalista, talmente appassionata da accendere con la sua scrittura un tipo di entusiasmo molto insolito nel genere del *nature writing*. Una donna che in un primo tempo,

racconta, ha seguito le orme dei suoi amici scalatori che vedevano il raggiungimento della vetta come lo scopo primario dell'esperienza in montagna. In un secondo tempo, invece, dopo tante scorribande, Shepherd preferisce "guardare verso il basso", seguire l'andamento delle alte colline, dei letti dei fiumi, e delle profondità dei recessi. Solo così è possibile, e qui sta la posizione rivoluzionaria, entrare davvero dentro alla materia, sprofondare con le mani dentro le cave secolari, dentro le acque gelide e purissime del Dee e dell'Avon. Presa da una euforia che lei chiama *feij*, Shepherd non percepisce il freddo o la stanchezza e avanza gioiosa in una natura che le si offre senza risparmio. Conosce ogni tipologia di erica, ogni famiglia di falco, e misura la durata delle nevi invernali, prevede i venti, le piogge, si lascia andare a ristoratori sonni *en plein air*. Il testo è strutturato in sei capitoli, tutti preziosi, ma certamente il più innovativo e poetico è quello dedicato al sonno. Shepherd descrive il risveglio in natura come una piccola magia in cui la visione si espande fino a entrare dentro al suo abisso interiore. Sono passi unici paragonabili, forse, a certe visioni di Emily Dickinson che lei tanto amava. In uno dei suoi diari, infatti, Shepherd appuntò una sua citazione "Behind the hill is sorcery". Nan Shepherd aveva dunque lavorato su una nuova idea di montagna.

Tutto il bene e il male della chimica

di Carlo Buffa

Alberto Caputo, Roberta Milanese
PSICOPILLOLE
PER UN USO ETICO E
STRATEGICO DEI FARMACI
pp. 256, € 18,
Ponte alle Grazie, Milano 2017

Mettendo in fila il titolo, *Psicopillole*, il sottotitolo, *Per un uso etico e strategico dei farmaci* e l'incipit della prefazione, "Il titolo di questo libro non rappresenta soltanto un felice neologismo, bensì l'indicatore di una pericolosa deriva sociale farmaceutica", si ha la sintesi di buona parte del libro. Il "felice neologismo" è quasi un ossimoro, incontro assurdo tra anima e biochimica, due realtà incompatibili.

Nella prima parte del libro si dipana il processo alle pillole che sono fatte oggetto d'ironia o di vero e proprio sarcasmo, nella denuncia dell'imperante abuso di psicofarmaci, sia per l'eccessivo numero di trattamenti sia per l'eccessiva durata degli stessi. La teoria dello squilibrio biochimico come causa di malattia mentale è, secondo gli autori, non dimostrata e antiquata. Non vi è un solo esame strumentale che possa obiettivamente squilibrare i biochimici o morfologici, tanto nelle patologie mentali maggiori quanto in quelle più lievi. Nella seconda parte del libro è invece indicata la soluzione: l'approccio psicoterapico si è dimostrato più efficace, più duraturo nei risultati e meno costoso. In particolare le psicoterapie brevi o brevissime, di tipo interazionale-strategico o cognitivo-comportamentale, possono agire in modo curativo sul tessuto nervoso, creando nuove connessioni sinaptiche e limitandone altre. I farmaci, secondo gli autori, agiscono solo come sintomatici e la loro azione cessa con la sospensione, mentre le psicoterapie utilizzano la plasticità neuronale, stabilizzando i circuiti positivi e limitando quelli patologici.

I Capitoli 1 e 2 ricostruiscono i passaggi attraverso i quali le aziende del farmaco governano il sistema diagnostico e terapeutico delle malattie mentali. Un interessante e divertente capitolo è dedicato alla nascita e allo sviluppo del sistema diagnostico-classificatorio dei disturbi mentali, adottato a livello internazionale, la serie dei DSM, (nella serie, la parola malattia è bandita e sostituita da "disturbo", per sottolineare che non si tratta di un'interpretazione eziologica o sindromica ma di un semplice elenco di sintomi). Nel DSM l'elenco dei disturbi cresce di anno in anno per creare nuove occasioni di prescrizione di farmaci; alla fine, forse ogni persona avrà il suo disturbo e la sua pillola. Questo percorso deriverebbe dal pesante condizionamento operato dalle multinazionali del farmaco che ricavano colossali utili incrementando il numero di

malati, allungando la durata delle terapie farmacologiche, creando nuove categorie diagnostiche, in una perversa inversione di causa/effetto, per cui non è tanto il disturbo a portare allo sviluppo di un farmaco, quanto il farmaco messo in commercio che deve dare nuova linfa a disturbi di cui non eravamo consapevoli. Tra gli anni cinquanta e settanta si abusava di ansiolitici, i soli psicofarmaci all'epoca disponibili, negli ultimi venti/trent'anni è invece cresciuto l'uso dei farmaci serotonergici, immessi in commercio come antidepressivi, con conseguente aumento esponenziale delle diagnosi di depressione: è una logica perversa per cui le patologie si adeguano ai farmaci, non i farmaci alle patologie.

Il paragrafo intitolato *Dalla medicina evidence-based alla medicina evidence-biased* usa un gioco di parole di quelli che piacciono agli anglosassoni, per indicare le volontarie omissioni e distorsioni (gli

delle patologie maggiori, quali la schizofrenia, il disturbo bipolare e la depressione severa) come, almeno nei disturbi d'ansia e in quelli fobico ossessivi, l'approccio con psicoterapia breve sia di norma da preferire essendo più efficace e più stabile nei risultati. È ammesso anche l'abbinamento con psicofarmaci, purché in basse dosi e per un tempo limitato. Il libro è scritto in modo semplice, scorrevole e divertente. È una lettura accessibile a qualsiasi lettore ma non per questo soltanto divulgativa: gli addetti ai lavori, medici, psicologi, psichiatri educatori troveranno qualcosa che arricchisce il loro bagaglio di conoscenze. Il capitolo sui farmaci è completo, divertente, pieno di curiosità e di aneddoti interessanti. Accenno ad alcuni limiti: non si fa cenno a eventuali abusi e *bias* della psicoterapia; il potere della terapia cognitiva, comportamentale e strategica di agire in senso positivo e permanente sulla plasticità neuronale, a differenza dei farmaci o di altre psicoterapie, meriterebbe l'uso del periodo ipotetico; la grande diffusione dei farmaci (e anche della psicoterapia) non esiste solo perché lo vuole *Big Pharma*. A monte c'è l'insopprimibile bisogno dell'essere umano di cancellare il dolore, il lutto, la paura, la diver-



errori sistematici, i *bias*) operate sui risultati delle sperimentazioni farmacologiche, per nascondere ora l'inefficacia ora i pesanti effetti collaterali. Medici e ricercatori sono quindi del tutto asserviti alle aziende produttrici di pillole. Negli ultimi capitoli la polemica sui farmaci si stempera e si apre a una conciliazione fra la prima e la seconda parte del libro; viene proposto un uso ragionato e combinato di farmaci e di psicoterapia, riconoscendo comunque (al di fuori

sità e l'insicurezza. Prima del Cialis e del Viagra erano in uso molti rimedi, spesso meno efficaci e più pericolosi, per far fronte all'ansia da prestazione sessuale. Ed è vero che la sofferenza per un lutto o per un abbandono è uno stato naturale che il tempo cancellerà, ma è altrettanto naturale volersene liberare, con qualsiasi mezzo, chimico o mentale che sia.

carbuffa@gmail.com

C. Buffa è neurologo e psichiatra

Anche i moscerini dormono

di Davide Lovisolo

Piergiorgio Strata
DORMIRE, FORSE SOGNARE
SONNO E SOGNO
NELLE NEUROSCIENZE
pp. 206, € 15,
Carocci, Milano 2017

Gli studi scientifici sul sonno (e sul sogno) hanno vissuto fasi alterne: la moderna neurofisiologia del sonno, molto sviluppatasi negli anni cinquanta e sessanta, è poi caduta un po' nell'oblio e ha ripreso forte interesse negli ultimi decenni. Da qualche tempo, è uscito un nuovo testo divulgativo sul tema, opera di uno dei più noti neurofisiologi italiani, Piergiorgio Strata. La peculiarità del libro, come osservato nella prefazione, sta nel fatto che l'autore si è occupato per tutta la vita di altro, fornendo importanti contributi alle nostre conoscenze sul cervello.

Si cimenta adesso in questa impresa, sicuramente riuscita: la consolidata esperienza divulgativa dell'autore ci dà un libro che coniuga completezza e aggiornamento dell'informazione con chiarezza e facilità di lettura. Alla descrizione degli studi che hanno consentito di comprendere le basi fisiologiche del sonno, Strata fa precedere brevi ma utili cenni alla struttura del sistema nervoso centrale e alle tecniche di indagine, che, a partire dall'elettroencefalografia (Eeg) degli anni trenta, si sono evolute e consentono oggi analisi anche di specifiche zone del cervello; le alterne vicende dell'interesse per lo studio del sonno sono state anche legate all'evoluzione di queste tecniche. La descrizione del ciclo sonno-veglia e di cosa succede in una notte di sonno (le varie fasi, la loro durata, il loro ruolo) è accompagnata dalla descrizione delle aree cerebrali coinvolte, dalla corteccia alla parte evolutivamente più antica, il tronco encefalico, con il ponte, la sostanza reticolare, il talamo: questo a ricordarci che il sonno non è prerogativa dei soli umani, ma una funzione che accomuna, con caratteristiche diverse, tutti gli animali, dai moscerini in su (interessanti sono i cenni alle diverse strategie, con animali che non dormono per lunghi periodi, altri che dormono con mezzo cervello per volta ed altri ancora che, dormendo appollaiati ad un ramo, non presentano mai rilassamento di certi muscoli).

Il ciclo veglia-sonno è solo l'esempio più rilevante dei cicli biologici a cui tutti gli esseri viventi sono soggetti, e un capitolo inquadra l'importanza dei ritmi circadiani, legati ai cicli luce-buio: perturbazioni di questi cicli (come star svegli di notte e dormire di giorno) possono avere conseguenze negative sulla fisiologia e sulla psicologia degli umani come degli animali. Ma a cosa serve il sonno? È altrettanto importante della veglia, ci dice Strata. Se nello stato cosciente il cervello accumula, organizza e con-

solida informazione, organizzando la sua struttura sulla base delle informazioni che riceve, il sonno svolge una funzione che potremmo definire di *housekeeping*, di pulizia del nostro sistema nervoso, rimuovendo metaboliti nocivi, ma anche svolgendo una fondamentale funzione di omeostasi sinaptica: le modificazioni nella struttura dei contatti sinaptici, alla base dell'apprendimento, non possono essere estese all'infinito, ed ecco che mentre dormiamo il sistema viene riportato ad un livello che consente, il giorno successivo, di immagazzinare nuova informazione. A questo proposito, uno dei pregi del libro è di fornire al lettore brevi ma chiare descrizioni dei meccanismi di base della comunicazione fra neuroni, che consentono di inquadrare correttamente quanto avviene nel sonno nel quadro del funzionamento del sistema nervoso. La

trattazione è anche molto aggiornata, come quando si parla delle recenti acquisizioni sul ruolo del sistema linfatico del cervello (glinfatico), che nel sonno contribuisce a rimuovere proteine potenzialmente patogene.

Un successivo capitolo tratta estesamente dei disturbi del sonno, dall'insonnia alle apnee notturne, dei rischi che comportano per la vita degli individui e degli approcci terapeutici, che non devono necessariamente essere farmacologici, per affrontarli. Anche in questo caso l'argomento fornisce all'autore l'occasione per una utile digressione sugli aspetti genetici e molecolari di alcune patologie: particolarmente interessante è la storia della scoperta della correlazione fra malattie neurologiche e infezione da prioni.

L'ultimo capitolo del libro è dedicato all'attività mentale durante il sonno, cioè al sogno. Con un *excursus* che va dal ruolo del sogno nella cultura classica alle osservazioni ottenute con le moderne tecniche di registrazione dell'attività cerebrale, che consentono di identificare i circuiti coinvolti nel sogno. Sogniamo in tutte le fasi del sonno, ma all'inizio i sogni sono più coerenti, e diventano più disorganizzati nel sonno profondo. I sogni non riguardano eventi passati, né il futuro: nei sogni esiste solo il presente, e siamo quasi sempre noi ad essere i protagonisti, con un forte coinvolgimento emotivo. Il libro si conclude con una trattazione del significato dei sogni e della loro interpretazione. Per Strata "non è facile collegare un sogno ad un disagio": considera superato e non scientifico l'approccio freudiano, a cui contrappone la moderna psicoterapia basata su un mix di interazione verbale e, se necessario, di farmaci.

davide.lovisolo@unito.it

D. Lovisolo ha insegnato fisiologia all'Università di Torino

Né santo né eterno, solo padre

di Cesare Pianciola

Luisa Accati

APOLOGIA DEL PADRE PER UNA RIABILITAZIONE DEL PERSONAGGIO REALE

pp. 193, € 18,
Meltemi, Milano 2017

Gli studenti e le studentesse, dice l'autrice che ha insegnato per molti anni storia moderna e etnografia all'Università di Trieste, pensano di solito che l'immaginario religioso non abbia più efficacia nel mondo occidentale ampiamente secolarizzato. Ma si sbagliano. La mariologia della tradizione religiosa cattolica, in cui è fondamentale l'immacolata concezione (icona della Controriforma diventata dogma nel 1854), sostituendo alla madre

reale una madre simbolica fittizia opera in modo pervasivo nella nostra storia culturale e nel presente che ne deriva. Mentre nell'area protestante è centrale la coppia coniugale, nell'area cattolica la relazione fondamentale è quella madre-figlio, e la chiesa – col suo sacerdozio esclusivamente maschile – “pretende di avere l'egemonia sul materno, imitando il potere assoluto e dominante della madre con il bambino privo di risorse”. La relazione di dipendenza del figlio nei confronti della madre è anche un modello di potere assoluto. Maria detiene una funzione ambigua di mediazione/intercessione tra il cielo e la valle di lacrime, attribuita da circa mille anni alla “advocata nostra” e alla sua “dulcedo” nel *Salve Regina* e in altri documenti del culto mariano: ambigua perché riafferma la indispensabilità della mediazione della madre-chiesa della quale la Madonna è simbolo, e attribuisce agli ecclesiastici, rafforzandone il potere gerarchico, un “esercizio materno verso i ‘deboli’ e gli ‘umili’, assimilati ai bambini indifesi”. Nell'ebraismo invece, secondo l'autrice, proprio l'assoluta trascendenza, la totale diversità tra il divino e l'umano garantirebbe la positività autonoma nella coppia sia della figura maschile sia di quella femminile. La formula che unisce le “radici ebraico-cristiane” è mistificatoria e cancella la diversità sostanziale tra le due culture. Con molta finezza,

l'isolamento di Maria, vergine e immacolata, rispetto al marito Giuseppe e ai genitori ebrei (Gioacchino e Anna) viene interpretato da Accati anche come cesura e negazione della continuità con l'ebraismo, come separazione tra “due religioni che si rapportano in modo diverso alla madre: una la colloca accanto al padre, l'altra accanto al figlio”, per cui – negato il valore positivo del legame coniugale – sono messi al primo posto il celibato e la castità.

Accati non fa sconti ai *gender studies* che enfatizzano oltre i giusti limiti la costruzione culturale dei ruoli maschili e femminili, come non fa sconti a un certo femminismo aggressivo contro Freud (Luce

Irigaray), quando c'erano tanti papi e tanti testi ecclesiastici grondanti misoginia da prendere come bersaglio polemico. Fa un bilancio sereno dei grandi meriti del fondatore della psicoanalisi nonostante le concessioni alla cultura del tempo, che lo portava a teorizzare per esempio l'invidia del pene. L'affermazione di Freud

che la religione è una illusione non è uno “schema rozzo” (come diceva Julia Kristeva): “La ‘rozzezza’, cioè il rapporto con la realtà, è una condizione *sine qua non* per maturare una capacità morale responsabile e autonoma”. Di stampo psicoanalitico la complessa analisi di Accati delle interpretazioni delle figure di Edipo e di Antigone, e del divieto fondativo dell'incesto, date da Freud, Lacan, Melanie Klein, Judith Butler, e altre studiose, tra le quali un intero capitolo è dedicato a Carla Lonzi.

La tesi di fondo del libro, che tocca importanti questioni teoriche analizzando con perizia non solo libri ma rilevanti documenti figurativi (anche se talvolta dà al lettore l'impressione che deduca troppe brutture storiche e storture attuali dalla centralità mariana insita nel cattolicesimo), mi pare questa: “il romanzo familiare dell'immaginario cristiano svaluta il matrimonio, la coppia coniugale e in particolare il padre”, ma così facendo svaluta la legge positiva e la dimensione politica. Non c'è altra strada per debellare violenze e privilegi di varia natura se non “una rigorosa e autentica laicità. La cifra significativa del cristianesimo, l'amore, è in realtà una confusione-fusione che rende impossibile riconoscere il giusto debito verso il padre e verso la madre e questa inadempienza primaria compromette la possibilità stessa della giustizia sociale ed economica”. Si tratta allora di restituire il padre reale alla funzione che gli spetta accanto alla madre, ridimensionando “il gigantismo del ruolo materno e le relative manipolazioni, a tutto vantaggio dell'autonomia dei figli, delle figlie e delle madri stesse”. La critica della santa madre-chiesa e della soggezione delle donne reali che essa ha giustificato conduce così alla riabilitazione del padre, non il santo padre e il padre eterno, ma quello in carne ed ossa che insieme alla madre ci ha generati.

cesare.pianciola@gmail.com

C. Pianciola ha insegnato filosofia ed è saggista

La provvidenza è una creazione umana

di Gaetano Pecora

Norberto Bobbio

LA FILOSOFIA E IL BISOGNO DI SENSO

prefaz. di Salvatore Veca,
pp. 67, € 7,
Morcelliana, Brescia 2017

Questo volumetto riunisce i due contributi che Norberto Bobbio offrì al dibattito filosofico degli anni ottanta. E, come sempre succede quando c'è di mezzo lui, ci sono la chiarezza dei concetti, la quadratura del ragionamento, il tono pacatamente discorsivo, dove si sente solo il passo regolare del pensiero che svolge se stesso. Sollecitato dal

tema – *Che cosa fanno oggi i filosofi?* – Bobbio, così riservato, si era sentito come tirato ad aprire uno spiraglio sulla camera oscura della propria sensibilità, per cui capita di imbattersi in pagine dove lo studioso e l'uomo parlano insieme al lettore, gli si confidano e si abbandonano al fluire di un temperamento che aveva una pena vera da esprimere. Proprio per questo, forse, bisognava infiocchettare il libro con un titolo meno curiale, meno accademico vorremmo dire, più immediato. Non sarebbe stato male, per esempio, se all'ingresso, come per darci il benvenuto, avessimo trovato scritto così: *Tre risposte per un solo perché?* Per la verità i “perché” che si rincorrono nelle pagine bobbiane sono due, ma uno, uno solo, mette in moto la macchina dei pensieri filosofici. Ai quali non interessa conoscere le cause fisiche, materiali, per cui accade quello che accade (questo è un perché causale che appartiene al dominio della scienza); al filosofo interessa giustificare l'accadimento, capire cioè perché l'accaduto è accaduto proprio così e non diversamente e quindi come esso si collochi nel disegno finale dell'universo (è un perché finalistico, dunque, che vuole giustificare e non più spiegare *per causas* gli eventi). Un uomo ha attraversato la strada, un attimo dopo viene travolto da un'auto in velocità e muore. Perché? Ecco – spiega Bobbio – non c'è domanda più puntualmente, più ostinatamente filosofica di questa: perché? Dove quel “perché”, evidentemente, non equivale a chiedersi per quale principio, empiricamente verificabile, è avvenuto l'incidente, ma significa interrogarsi sul senso che l'incidente porta con sé (ammesso che ne porti uno in grembo). Ecco la domanda delle domande, la domanda dei filosofi è una tipica domanda di senso. Ma esiste un senso? E qual è? Al gancio di questo interrogativo penzolano tre risposte: una reca il sigillo del-

la fede, le altre due il timbro della sapienza laica. Laica è la soluzione che fa lega col “caso”: ciò che è accaduto poteva anche non accadere e se nell'incidente quell'uomo è morto, è morto fortuitamente. Per caso, appunto. Altrettanto laica, ma opposta e speculare al caso, è la spiegazione che cade a perpendicolo sulla “necessità”, dove per necessità s'intende l'evento inscritto in un meccanismo inesorabile che tra viti, pulegge e bulloni tutto tiene e tutto svolge per le fatali necessità della sincronia. Dunque quell'uomo è morto e non poteva non morire. Era necessario che accadesse. Ora, sia dinanzi al caso che dinanzi alla necessità il pensiero di Bob-

bio prendeva quella piega di scontento che gli faceva dire: “il caso spiega troppo poco, la necessità troppo”. Aveva ragione? Aveva torto? Non sappiamo. Sappiamo però che, o troppo o troppo poco, comunque egli sentiva di entrare in comunione con concetti esplicativi; in entrambe le ipotesi veniva cioè preso nel giro di due spiegazioni (anche se, a suo dire, insoddisfacenti: l'una per eccesso e l'altra per difetto). Quale spiegazione invece quando gli si rispondeva che l'incidente era stato deciso lassù da una volontà imperscrutabile (Dio)? Che razza di conoscenza è quella che viene piantata sull'inconoscibile? Che capacità esplicativa può mai svolgere l'inesplicabile? Non solo. C'è dell'altro: proprio nelle pieghe della soluzione fideistica Bobbio vedeva insinuato un vizio prospettico, diciamo pure un rovesciamento di immagine, come quando a testa in giù ci guardiamo riflessi nello specchio. Con le sue precise parole: “forse non è vero che quell'avvenimento ha senso perché esiste una Provvidenza, ma è vero l'opposto: noi supponiamo un governo provvidente perché desideriamo ardentemente che quell'avvenimento abbia un senso”. Come dire che la volontà provvidente, che il Creatore cioè, “siamo noi a crearlo, che il Creatore è una creatura dell'uomo”. Proprio: una creatura dell'uomo. Che è, poi, la prima proposizione dell'ateismo. Pure, Bobbio non si professò mai ateo. Perché? Perché non si ingranò fino in fondo con le conseguenze del suo stesso pensiero? O perché la parola “ateo” gli appariva troppo spiccia per riassumere tutta l'ansia interrogativa che lo accompagnò nella sua vicenda intellettuale? Cosa fu? Insufficienza di un vocabolo o ritrosia del pensatore?

gaetano_pecora@alice.it

G. Pecora insegna storia delle dottrine politiche alla LUISS

La grammatica morale della libertà

di Daniele Rocca

Giovanni Paoletti

PENSARE LA RIVOLUZIONE BENJAMIN CONSTANT E IL GRUPPO DI COPPET

pp. 337, € 27,
ETS, Pisa 2017

Che la rivoluzione francese avesse segnato un punto di non ritorno per la storia umana fu opinione comune di molti già all'epoca dei fatti, primo fra tutti Kant. Il Circolo di Coppet, gravitante intorno alla figura carismatica di Madame de Staël, vide incontrarsi, fra gli altri, Constant e Sismondi, Byron e Goethe, quasi tutti attivi nel dibattito sui rapporti fra politica, letteratura e libertà. Influenzati da Montesquieu, in particolare i vari membri del gruppo francofono elaborarono un imponente insieme di riflessioni al proposito. Nella rivoluzione vedevano un “problema” che aveva comportato, scrive l'autore (docente di storia della filosofia a Pisa), trasformazioni “filosofiche, concettuali, metodologiche”, e questo li impegnò nell'originale riar-



ricolazione di una “semantica storica del dispotismo”. A occuparsene furono soprattutto Madame de Staël, che riteneva Napoleone il primo ad aver organizzato il dispotismo, e Benjamin Constant. Proprio all'autore di *Adolphe* e del saggio sulla libertà degli “antichi” e dei “moderni” Paolucci rivolge la maggior attenzione in queste pagine illuminanti, senza mancare di contestualizzarlo: con saggi su Sismondi, di cui vengono documentati sia l'odio per il dispotismo, sia la preferenza per la costituzione mista, e su Staël. A quest'ultima Constant si può accomunare per la dialogicità dell'impostazione, derivante forse dal fatto che ai suoi occhi i soggetti politici hanno natura fluida; non a caso, il nesso fra politica e letteratura gli sembra necessario, poiché “la grammatica morale della libertà”, come ben sintetizza l'autore, per Constant “modella in un certo senso l'immaginazione letteraria”.

dlink14@libero.it

D. Rocca è dottore di ricerca in storia delle dottrine politiche e insegnante



Politica, diplomazia e devozione

di Liliana Barroero

LA CAPPELLA DI SAN GIOVANNI BATTISTA NELLA CHIESA DI SAN ROCCO A LISBONA COMMITTENZA, COSTRUZIONE, COLLEZIONI

a cura di Teresa Leonor Vale
pp. 176, 133 ill. col., € 29,90,
Scala-Officina Libraria, Milano 2017

Un articolo pubblicato sul numero XXX dell'«Antologia Romana» (gennaio 1775), celebrando il monumento equestre a

Giuseppe I di Portogallo appena collocato al centro della Piazza del commercio a Lisbona, sottolineava come l'esecuzione dell'opera fosse interamente dovuta ad artisti portoghesi – dal progetto al modello fino alla finale esecuzione in bronzo – e segnasse quindi una rinascita delle arti nel paese,

in polemica con la pratica invalsa fino a quel momento di rivolgersi ad altre capitali, soprattutto Roma e Parigi, per progettare edifici o acquistare opere d'arte. Perciò, quando nel 1779 la regina Maria incaricò Pompeo Batoni dei sette grandi dipinti da collocare nella basilica dell'Estrela dedicata al Sacro cuore, gli artisti portoghesi protestarono vivacemente e all'arrivo delle tele non mancarono di rilevarne i presunti difetti. Ciononostante nel 1790 venne fondata a Roma l'Accademia di Portogallo, per governare la formazione degli artisti lusitani che fino a quel momento si erano autonomamente rivolti ad accademie pubbliche e private. Il legame tra Roma e Lisbona era peraltro di lunga data: a inizio Settecento il re Pietro II aveva collaborato alla realizzazione delle dodici statue degli apostoli per la navata maggiore di San Giovanni in Laterano finanziando il *San Tommaso* di Pierre Legros (1711) e il suo successore Giovanni V, detto il Magnanimo, sovvenzionò la costruzione del *Bosco Parrasio* sul Gianicolo per le adunanze arcadiche. Si trattava di iniziative inserite all'interno di uno stretto rapporto culturale tra la capitale portoghese e la città dei papi, che aveva visto un altro momento di grande impatto con la partecipazione di molti artisti romani alla costruzione e alla decorazione del complesso di Mafra. Questo ininterrotto flusso da Roma verso Lisbona è stato illustrato ormai alcuni decenni fa, per tralasciare altri studi, dall'eccellente mostra *Roma lusitana – Lisbona romana* (1990-91) curata da Gabriele Borghini e Sandra Vasco Rocca, seguita a distanza di qualche anno da un imponente volume – *Giovanni V Di Portogallo (1707 - 1750) e la cultura romana del suo Tempo*, Argos 1995 – a cura dei medesimi studiosi, dedicato ai rapporti di Giovanni V con Roma. Qui un documentatissimo saggio di Jörg Garms analizzava la cappella dedicata a san Giovanni Battista nella chiesa di San Rocco a Lisbona, impresa fortemente voluta dal sovrano.

Va sottolineato che, nella pratica dell'esportazione da Roma di opere d'arte appositamente eseguite per altre località europee, tale cappella, commissionata nel 1742, rappresenta uno degli esempi più singolari. Non si trattò, infatti, del consueto invio di singoli oggetti d'arredo o di cicli di dipinti e di sculture, ma di un intero complesso che includeva gli stessi elementi architettonici. Il caso costituì un momento di assoluto rilievo anche agli occhi del pubblico romano, tanto che venne registrato con particolare enfasi dalle cronache del tempo, tra le quali il «Diario Ordinario del Chracas». Si sottolineava come l'impresa si andasse «facendo con ogni buon gusto» (1744), si descrivevano ampiamente il complesso, montato a Palazzo Capponi (1747) e i suoi ricchissimi argenti e arredi preziosi (1749), sempre con l'esatta menzione degli autori, dagli architetti agli orafi, sottolineando in ogni occasione come il pontefice stesso avesse più volte voluto vedere personalmente l'opera e benedirne prima della spedizione. Il volumetto dedicato a questo evento fuori del comune è la versione italiana, sintetica ma esauriente, di una coeva edizione inglese (Scala Books, 2017) a sua volta successiva a una più consistente pubblicazione, anch'essa curata da Teresa Leonor Vale, edita in lingua portoghese (INCM, 2015) e affidata ai medesimi collaboratori: la stessa Vale, António F. Pimentel, Carlo Stefano Salerno, Magda Tassinari, Marialuisa Rizzini e altri.

Scorrendo le sezioni del volume, riccamente illustrate, ci si può fare un'idea piuttosto completa dell'impegno profuso da Giovanni V. Un saggio di Pimentel ne analizza il significato tra «politica, diplomazia e devozione», premessa indispensabile per la comprensione della valenza storica dell'iniziativa con la quale il sovrano intendeva sottolineare il suo privilegiato rapporto con la capitale della cristianità e nel contempo dotarsi di esempi delle tendenze artistiche più avanzate. Con il supporto di una documentazione archivistica pressoché completa sono presentate integralmente le vicende della cappella e il ruolo tutt'altro che passivo della corte portoghese. I progetti architettonici di Luigi Vanvitelli vennero discussi e modificati in senso classicista, mentre i dipinti di Agostino Masucci (*Battesimo di Cristo, Annunciazione, Pentecoste*), approvati senza riserve, furono tradotti in mosaico, come allora avveniva per San Pietro. Sculture (di Bernardino Ludovisi, Carlo Marchionni, Peter Verschaffelt), marmi intarsiati, argenti, parati e gli stessi messali vennero forniti da Roma. Un complesso ancora splendidamente conservato, superba testimonianza del riconosciuto primato dell'Urbe.

Ora però il *Museo Piranesi* non esiste più se non nella *quête* dell'intelligente ossessione di Pierluigi Panza, che vuole raccogliere nel mondo attuale tutti i pezzi d'arte antiquaria rintracciabili e appartenuti alla bottega calcografica di pratica e fantasia di Piranesi. Bottega-laboratorio dove, in



liliana.barroero@uniroma3.it

L. Barroero insegna storia della critica d'arte all'Università Roma Tre

Un esercizio di sguardo

di Chiara Gauna

Steven Nadler

GLI EBREI DI REMBRANDT

ed. orig. 2003, trad. dall'inglese di Andrea Asioli
pp. 275, € 32,
Einaudi, Torino 2017

Protagonista del saggio è la comunità ebraica di Amsterdam e Rembrandt funziona come punto di partenza e filo conduttore, permettendo all'autore di mettere a fuoco il vero oggetto della sua indagine, ovvero il rapporto biunivoco e complesso tra gli ebrei e gli olandesi nel Seicento. Da un lato gli ebrei, i ricchi sefarditi spagnoli e portoghesi desiderosi di integrarsi e di costruire una nuova identità, che vestono all'olandese, non leggono bene i testi sacri, hanno case piene di quadri e tombe decorate; ma anche i poveri ashkenaziti di provenienza tedesca e orientale, che difendono l'ortodossia, conoscono a fondo la Torah e chiedono l'elemosina vestiti di stracci. Dall'altro gli olandesi, tolleranti, anche per interessi economici e politici, e disponibili a lasciarsi affascinare da quella cultura così diversa. Su questi temi Nadler vanta una grande competenza – il suo libro più importante, *Baruch Spinoza e l'Olanda del Seicento*, è anche un grande affresco della cultura ebraica olandese – dispiegata in sottili analisi di testi e problemi, ricostruzioni storiche di lungo periodo, ritratti di persone, descrizioni di quartieri e monumenti, esegesi di iconografie. Prendono così corpo, anche grazie a un brillante stile narrativo, il quartiere ebraico del Vlooienburg e i suoi abitanti, Rembrandt compreso; il pragmatico ed eclettico rapporto dei sefarditi di Amsterdam con le arti figurative; il rabbino e grande intellettuale Menasseh Ben Israel; le sinagoghe della città costruite da archi-

tetti olandesi e il cimitero di Beth Haim, visitati dai più colti viaggiatori europei ma anche dagli abitanti della città. L'identità di Amsterdam nel Seicento non può fare a meno della componente ebraica, così come l'identità degli ebrei lì stabiliti non può prescindere da quella olandese: Amsterdam d'altronde è vista da molti in quegli anni come la nuova Gerusalemme. Quello che interessa a Nadler, e qui emerge il suo punto di vista di storico della filosofia, è una comprensione sfaccettata della complessità di tale incontro variamente vissuto e declinato dai singoli. Il libro è dunque anche un esercizio di sguardo: quello dello storico che ricostruisce il passato – non a caso l'autore si affaccia tra le pagine, in giro in bicicletta, nei musei o nella Esnoga – ma anche quello rivolto dagli ebrei agli olandesi, dai sefarditi agli ashkenaziti, e viceversa, in un mondo in cui «tutti osservavano tutti». È su questo piano che s'innestano arti figurative, opere, iconografie, committenti, pubblico e artisti, non solo Rembrandt, ma anche Hooghe, Witte, Ruisdael, Saenredam, Bouman e Stalpaert. Sono poche le certezze che Nadler propone, preferendo invece una posizione ferma nella difesa del confine tra possibile e probabile, quello che importa sono le domande che le opere figurative e architettoniche contribuiscono a formulare. In misura diversa e forse maggiore rispetto ai documenti scritti, ritratti, dipinti di storia e vedute, edifici e tombe sono in grado di fissare e raccontare questo sguardo multiplo, di rivelare identità, desideri di appartenenza, dialoghi, appropriazioni, stratificazioni e ambiguità. Fu anche grazie a questo che gli ebrei nei Paesi Bassi sperimentarono un'integrazione sociale e una liberazione estetica senza precedenti.

Il diletto del falso autentico

di Manlio Brusatin

Pierluigi Panza MUSEO PIRANESI

pp. 580, € 45,
Skira, Milano 2017

Giovan Battista Piranesi è il

maggiore incisore, e stampatore, di ogni tempo: artista «visionario», è molto più di un grande fantasma dell'arte antica che si apre alla surrealità contemporanea. Piranesi si era formato in quell'officina mirabolante dove lavoravano il ruvido zio materno Matteo Lucchesi e il maestro architetto Giovanni Antonio Scalfarotto: l'Arsenale di Venezia, fabbrica universale di galere, scenario inquietante che lo ispira potentemente per le sue famose *Carceri di invenzione*, con cui inizia la sua avventura d'artista in Roma.

Ora però il *Museo Piranesi* non esiste più se non nella *quête* dell'intelligente ossessione di Pierluigi Panza, che vuole raccogliere nel mondo attuale tutti i pezzi d'arte antiquaria rintracciabili e appartenuti alla bottega calcografica di pratica e fantasia di Piranesi. Bottega-laboratorio dove, in

sei stanzoni, Piranesi riesce, con la sua famiglia, a riunire il suo museo. Da artista collezionista, per poter catalogare e raffigurare i reperti nella sue raccolte di stampe, in particolare nei volumi di *Vasi, candelabri, cippi, sarcofagi, tripodi, lucerne e ornamenti*. In

seguito, nel clima forsennato dei viaggiatori del *grand tour* alla ricerca di pezzi archeologici, diviene allo stesso tempo inventore, rifacitore e venditore di un gusto di «restauro creativo», che non si può dire se non «piranesiano». Pezzi di antichità autentici, parzialmente rifatti o rifatti di sana pianta, furono prodotti per una vasta clientela di collezionisti. L'etica del restauratore era quella di intervenire con una logica molto flessibile: 2/3 di originale e 1/3 di rifatto. Ma per ottenere un risultato «dilettevole e non immaginario» il falso autentico era meglio di qualsiasi pezzo irrimediabile di frammenti autentici.

Papa Clemente XIII la famiglia veneziana dei Rezzonico – con i nipoti Carlo junior cardinale, il principe Abbondio e Giovan Battista Priore dell'Ordine di Malta, insediatisi autorevolmente nella

curia romana – diventano protettori e committenti, in particolare dei veneziani romanizzati, come Piranesi, Giovanni Volpato e Antonio Canova. Le arti dell'incisione, della ceramica e della scultura riscoprivano meglio di altre una bellezza «moderna» che ri-nasceva da antichi frammenti. Nei rocchi di colonne, capitelli, statue mozate il tempo aveva disegnato una vita ulteriore, di cui era necessario tracciare una mappa percorribile per un pellegrinaggio dello spirito. Ciò che ha fatto in forma moderna l'inventore-autore del Museo Piranesi, come un quotidiano *journal* scritto per se stesso e per tutti i piranesiani del mondo.

Di questo universo di frammenti e di ricomposizioni classiche e meno classiche Piranesi aveva fatto un parziale inventario nei *Trofei di Augusto* (1753) e nelle *Diverse maniere d'adornare i Camini* (1768) che furono i pezzi di una romanità svenduta e sperduta dagli stessi collezionisti. Ora ritrovata da Pierluigi Panza che è riuscito, con un lavoro «mostruoso», a rintracciare 270 pezzi a Londra, al Museo Gustavo III di Stoccolma, quasi dappertutto in Italia e in Russia, Francia, Germania, Olanda, Polonia, Spagna e Stati Uniti.

bruma@prometeo.it

M. Brusatin è storico delle arti e architetto



Un bellissimo mostro a due teste

di Eric Balzaretto

Érik Lambé e Philippe de Pierpont
**PAESAGGIO
DOPO LA BATTAGLIA**
ed. orig. 2017, trad. dal francese
di Emanuelle Caillat, pp. 420, € 25,
Coconino - Fandango

Vincitore del premio più ambito ad Angoulême, capitale del fumetto internazionale, nel 2017, amato a dismisura dalla critica e meno amato dal pubblico italiano, *Paesaggio dopo la battaglia* è una narrazione visiva che non può lasciare indifferenti. L'approccio che i due autori mettono in atto nel raccontare una storia di dolore, lutto e marginalità è quello della continua forzatura di un media come il racconto sequenziale che per quanto elastico e antinaturalistico fatica ancora a vivere di sole emozioni, silenzi, sguardi, intervalli. Lo svolgersi delle azioni diventano quindi le fragili impalcature di un percorso auspicabile per quanto prevedibile. Per quanto non sia di facile lettura sia per la lunghezza sia per il ritmo cadenzato lento e il montaggio visivo che indulge sul dettaglio, a cui bisogna unire un design grafico digitale minimalista, al limite del metafisico nella stilizzazione delle forme, e la scelta della mezzatinta in cui le poche incursioni del colore richiamano il virato espressivo delle pellicole del cinema muto, i due artisti francesi hanno seguito l'idea che potesse esistere una tipologia di graphic novel capace di narrare con il linguaggio della poesia e con la volontà visiva dell'astrazione. Queste scelte autoriali hanno l'indubbia capacità di essere coerenti e sorprendentemente adatte per il plot narrativo ma al tempo stesso risultano di non facile assimilazione per il lettore medio. Quello che voglio dire è che le stesse motivazioni, storia, ritmo, scelte grafiche che potenzialmente spingono a ritenerlo un capolavoro possono con altrettanta facilità spingerci a non intraprenderne la lettura. L'aspetto stilistico, il come si racconta, è dunque prevalente sul cosa si racconta, che in questo caso sono i tormenti del conscio e dell'inconscio. Una donna arriva solitaria, in inverno, descritta solo da un'allusione musicale, in un camping di roulotte abitato da una coppia e due singoli maschi, tutti *looser* e tutti in qualche modo malati nell'anima e nella mente. La donna porta con sé un segreto doloroso che non è grado di condividere ma che viene svelato al lettore abbastanza presto. Come scelgono di raccontare questa storia tutta psicologica Lambé e de Pierpont avendo tra le mani un mezzo che non è il cinema o la letteratura o la poesia? La scelta ricade su un approccio psicoanalitico tutto da tradurre in chiave graphic novel. Se Lacan ha dichiarato che il sintomo è una metafora, ecco al-

lora che il racconto della malattia e della cura della giovane donna di nome Fany diventa un susseguirsi di metafore, sineddochi, metonimie, allusioni visive e metamorfosi delle forme che, insieme ad un onirismo sessuale simbolico, anch'esso sintomatico e dichiarato, si alterna tra la realtà presunta del simbolo e la realtà psicologica del sintomo. La trasposizione tra l'idea lacaniana di una psicoanalisi delle parole a quella allegorica delle immagini e delle forme fa transitare questa graphic novel più verso la costruzione di un *road movie* del simbolico, alla ricerca un percorso di guarigione, che non una semplice narrazione poetica per immagini. Perfino l'esperienza del tranfert, con la citazione di una storia emblematica come l'avventura di Sherazad in *Le Mille e una Notte*, permette l'evidenziarsi del passaggio tra simbolico e corpo, realtà del dolore e sua accettazione. Non è dunque un caso se echeggiano nella narrazione temi e toni della tragedia greca tanto cara alla psicoanalisi. Una strada, costruita sulla scommessa di rappresentare plasticamente l'inconscio attraverso l'immagine metaforica del sintomo, ma è chiaro che questo modello narrativo, così fortemente influenzato dalle teorie lacaniane, se da un lato permette di rivitalizzare e spettacolizzare uno storytelling volutamente spoglio ma ricco di eventi, dall'altro costringe il lettore a confrontarsi *ad libitum* con un simbolismo metaforico che, per lunghi tratti, sovrasta la narrazione e le scelte visive in un gioco totalizzante. Ben lungi da una ricerca di una forma visiva e di montaggio autonoma, *Paesaggio dopo la battaglia*, titolo anch'esso volutamente metaforico, è una somma di scelte stilistiche del migliore cinema internazionale. I primi piani e le riprese delle schiene dei personaggi prese dall'espressionismo tedesco, i silenzi comunicabili di Antonioni, la ricerca del reale e dello psicologico e le atmosfere costruite con l'innesto del dettaglio significativa della Nouvelle Vague, i campi lunghi, i doppi e i doppi finali di Kiarostami, gli spaesamenti e i contrasti di Wenders e il "pensiero agonico" visuale di *The Tree of Life* di Malick... Venendo accolto come un capolavoro capace di spingere il mezzo oltre i propri limiti. Se questo può essere vero, non lo è per una rinnovata capacità di sperimentazione dell'antinaturalismo insito nel media fumetto ma per la capacità di recepire modelli di *storytelling* e di rappresentazione visiva diversi e già sperimentati, cercando l'equilibrio narrativo all'interno del processo di ibridazione. Anche i mostri a due teste possono essere bellissimi.

????

E. Balzaretto ?????



Western francese con un cuore misterioso

di Matteo Pollone

Loo Hui Phang e Frederik Peeters
L'ODORE DEI RAGAZZI AFFAMATI
pp. 112, € 18,
Bao, Milano 2018

Forse perché codificato soprattutto dalle immagini cinematografiche, il western è un genere che ha sempre lavorato sulla trasparenza delle proprie componenti. C'è una dimensione di sincerità, nel western, che è assente in altri modelli di racconto: l'immediatezza dei grandi spazi si ripercuote sui personaggi che li abitano, siano essi buoni o cattivi, sceriffi o banditi. Ciò che conta è essere parte del racconto della frontiera, appartenere o meno a quello spazio indistinto e inafferrabile che divide la civilizzazione e la wilderness. *L'odeur des garçons affamés* di Loo Hui Phang e Frederik Peeters, pubblicato in Italia da Bao, sembra manifestamente voler sfidare questo assunto. Ci troviamo infatti di fronte a personaggi ambigui, camuffati e in fuga, e a un racconto intriso di mistero, soggetto a continui ribaltamenti di prospettiva. Non a caso, la prima vignetta di ognuna delle quattro parti che compongono il racconto (tre capitoli e un epilogo) presenta il paesaggio disegnato al contrario, introducendoci in un mondo filtrato dalla lente di una macchina fotografica. Ai due autori non interessa però fare un discorso sulla distanza tra la realtà di quell'universo e la sua rappresentazione: non siamo, insomma, dalle parti di un western demitizzante o revisionista, per quanto la chiave politica sia manifesta. E non ci troviamo nemmeno nello spazio spinoso della metanarrazione, che presupporrebbe una distanza intellettuale che Loo Hui Phang e Frederik Peeters evitano accuratamente lungo tutte le cento pagine della loro opera. L'immaginario e le situazioni tipiche del genere sono invece rilette attraverso la chiave del desiderio e del sesso,

e ulteriormente arricchiti (forse non altrettanto felicemente) da una dimensione magica in larga parte inspiegata. Il paesaggio western, in questa *graphic novel*, è quindi del tutto secondario rispetto al motore del desiderio che crea la storia e definisce le dinamiche tra i personaggi. Per il signor Stingley, il capo della spedizione, l'Ovest è uno spazio da dominare, da osservare senza pantaloni (quasi a volerlo violentare) e da ridurre a disegni su carta per poterlo razionalizzare e controllare. Per Oscar, fotografo e truffatore di origine irlandese, e per Milton, il misterioso ragazzo destinato alle mansioni più umili, il West è soprattutto una via di fuga e il luogo in cui liberarsi da ogni certezza, costrizione e pregiudizio. Su tutto il racconto, però, aleggia un senso di dannazione e fine imminente: in questo saper cogliere la precarietà di un mondo da lì a poco soggetto a conquista *L'odore dei ragazzi affamati* è indubbiamente western, nonostante le grandi vignette che aprono quasi ogni scena finiscano sempre per cedere posto ai quadratini che ritagliano i volti, i corpi e i particolari dei protagonisti. Non tutto fila liscio, in questa ambiziosissima *graphic novel*, forse troppo sbilanciata tra una componente eccessivamente didascalica e la volontà di proteggere il cuore misterioso del racconto, ma è certamente interessante il modo in cui è reso l'incontro di un mondo impenetrabile, sordo, privo di ogni epicità, e l'individuo nella sua carnalità. Va infine sottolineato come, in un panorama fumettistico vivace come quello francese, il western sia da alcuni anni ritornato al centro di riscritture inedite e di grande originalità. Da questo punto di vista, *L'odore dei ragazzi affamati* può essere visto anche come il tassello di una più ampia rivisitazione dei codici di genere, che ha forse il suo punto d'origine (e il suo capolavoro) in *Texas Cowboys* di Bonhomme e Trondheim.



Perle teatrali nella rete d'Indra

di Paola Bigatto

Mirella Schino
L'ETÀ DEI MAESTRI
APPIA, CRAIG, STANISLAVSKIJ,
MEJERCHOL'D, COPEAU,
ARTAUD E GLI ALTRI
pp. 332, € 29,
Viella, Roma 2017

Non ho mai amato, adorato nessuno quanto il mio maestro. Qualcuno dei miei ragazzi dirà mai una cosa del genere di me? No, non la dirà. E questo non dipenderà dai miei allievi o da me stesso, ma invece da me e dal mio maestro. Perché io non ero degno di sciogliere i legacci dei suoi calzari, anche se nei gelidi locali di viale Novinky portava sempre stivaletti di feltro. Le parole di Ėjzenštejn su Mejerchol'd, il grande regista fucilato nel 1940 dal regime sovietico, sono citate da Schino quasi come epitaffio di quel periodo d'oro del teatro costituito dagli anni che vanno dalla fine dell'Ottocento ai primi decenni



del Novecento, l'epoca in cui nasce il teatro come oggi lo conosciamo: un organismo complesso in cui è presente una densità di segni. Per esempio, noi diamo per scontata la possibilità di vedere scenografie costruite su dislivelli, o che il palcoscenico venga usato nella sua profondità, o che le luci abbiano una funzione emotiva e narrativa, o che l'attore studi per usare organicamente il corpo e la voce. Tutto ciò è nato da una rivoluzione teatrale che ha avuto quasi contemporaneamente focolai in tutta Europa: Edward Gordon Craig, Gertie Stanislavskij, Jacques Copeau, Adolphe Appia, Vsevolod Ėmil'evič Mejerchol'd, Max Reinhardt "sono come un gruppo di scienziati riuniti in un laboratorio virtuale, in una ricerca comune di principi". Schino torna, dopo *La nascita della regia teatrale* (Laterza, 2005), a indagare, interrogare, ascoltare, le voci di quell'"epoca di desideri". Per raccontare la complessità di questo "laboratorio immateriale" l'autrice si avvale della metafora della rete d'Indra: "Secondo la filosofia buddista, ogni cosa che esiste o è esistita è uno snodo di questa rete, e ha l'aspetto di una perla, ognuna delle quali aumenta la sua luminosità riflettendo in sé anche le altre"; addentrando nella lettura abbiamo la chiara percezione di questi rimbalzi e rifrazioni tra storie, figure, immagini, in cui le voci dei protagonisti si descrivono reciprocamente, attraverso un'eccezionale scelta di citazioni: non è solo Ėjzenštejn a raccontare il genio di Mejerchol'd, ma troviamo Vera Ivanovna che racconta lo spazio fiorentino di Gordon Craig, Evgenij Vachtangov spettatore di un allestimento di Mejerchol'd, Mejerchol'd che piange la morte di Stanislavskij; le rifrazioni della lucentezza di queste perle non fanno baluginare solo scorci teatrali, ma un intero mondo sociale e culturale, quello del pubblico, "la seconda metà del teatro", indagato con pari attenzione dall'autrice.

"Come mai i maestri di teatro di inizio Novecento, nonostante l'assoluta peculiarità di molti di loro, sono penetrati così rapidamente e facilmente nella mentalità del grande pubblico?": partendo da questa domanda, e dal principio per cui "il pubblico non fruisce uno spettacolo, lo trasforma", l'autrice ci accompagna in una immersione nella "zona liquida del teatro", in cui sono importanti le relazioni, le connessioni, le interazioni che creano ambiguità, trasformazioni, scomposizioni. È proprio la capacità trasformativa dei reciproci sguardi a interessare oggi l'autrice, piuttosto che la solidità di teorie, principi, metodologie. Si tratta di un brulicante disordine, che produce improbabili fili di continuità e confluenze imprevedibili: la nascita delle tecniche corporee e gli studi entomologici, gli appunti di Giò Ponti su Appia, la prossimità di Georges Ivanovič Gurdjiev e Kandinskij. Esemplare in questo senso il capitolo dedicato alla danza: si apre con le

parole di Artaud sul teatro balinese e la testimonianza ammirata di Craig su Isadora Duncan, ma poi procede in una attenta disamina della danza nei grandi attori, per proiettarci in una osservazione sociologica e artistica delle scarpe perché, "per capire, bisogna partire dai piedi": storie di emancipazione femminile, riscatto sociale, infine di innovazioni coreutiche, in cui appaiono per la prima volta in scena piedi nudi. Il capitolo, dove incontriamo Duncan e Nijinsky, Rudolf Laban e Loie Fuller, si chiude con uno sguardo su un libro di Antonia Byatt, *Il libro dei bambini* (Einaudi, 2009) come racconto della fine di un'epoca di utopie. Fluttuazioni della rete d'Indra. Ogni nodo lucente della rete ci è consegnato solo attraverso la narrazione: questo densissimo saggio è completamente privo di apparato iconografico, a parte la bella evocativa copertina. Così l'autrice, aiutata dalle significative testimonianze d'epoca, ci descrive la scenografia del *Don Juan* di Mejerchol'd, l'ultima foto di Nijinsky danzante, il progetto di Craig per il suo *Hamlet*. Più di qualunque immagine riprodotta, questo narrare ha la capacità di attivare l'immaginazione e la memoria, sollecitata a mettere a paragone il passato con la nostra esperienza di spettatori. Così ci accorgiamo che anche il nostro sguardo è parte della rete d'Indra che, nelle sue fluttuazioni, supera la linearità del tempo, rispondendo alle logiche non euclidee, dove i luoghi più lontani possono esse-

re tangenti: così, questo ripercorrere di perla in perla le rifrazioni dei grandi maestri ci lancia continue domande sul presente, sulla destinazione di questi insegnamenti, a partire dalla domanda sulle ragioni della esigenza inesauribile di interrogare queste personalità, che ancora tanto nutrono e condizionano la nostra prassi teatrale. Così, attraverso un'acuta analisi del perché della nascita di *études*, laboratori, spazi di prova e ricerca dai tempi infiniti, ci interroghiamo sulla nostra relazione con il tempo del lavoro e su come sia possibile trasferire esigenze metodologiche e forme di ricerca in un contesto sociale e teatrale completamente mutato. Altra interrogazione tra le tante suscitate da questa ricognizione sulla nascita della regia è quella che riguarda la posizione degli attori, che costituiscono una sorta di polo dialettico in questa epoca di innovazioni. Schino, con puntualità e costanza, costruisce un libro-ombra sugli attori, sottolineando il loro allontanamento dai luoghi di potere e, soprattutto, dai luoghi della riflessione critica, come se l'antico sapere d'attore, così soggettivo, antimetodico, non formalizzato, non potesse costituire uno strumento di innovazione, o rappresentasse addirittura l'oggetto polemico: al Convegno Volta del 1934 sono coinvolte personalità nell'ambito della drammaturgia, regia, architettura e critica teatrale, "i soli esclusi erano gli attori, nota Craig". La rivoluzione dei primi anni del Novecento sembra attuarsi "con un pizzico di antico razzismo nei confronti degli attori, artisti minori". Oggi, dopo un secolo di storia, in un'epoca di "post regia", sembra che questo sia l'elemento non mutato rispetto all'epoca d'oro della regia: la sottovalutazione del valore critico ed ermeneutico del mestiere dell'attore. Nel cuore di questo appassionante *excursus* sulla nascita del teatro moderno Schino ci ricorda che alla base di queste rivoluzioni stava il vecchio teatro degli attori con le sue regole e i suoi strumenti per la creazione, anomali quanto efficaci, che definisce "un teatro ancora sconosciuto".

paolabigatto@gmail.com

P. Bigatto è attrice, regista, drammaturga e insegnante di recitazione



Stanislavskij: il maestro che amava contraddirsi

di Franco Ruffini

Robert Lewis
METODO O FOLLIA
OTTO LEZIONI
SULLA RECITAZIONE
DA UNO DEI FONDATORI
DEL GROUP THEATRE
pp. 94, € 13,
Audino, Roma 2017

Stella Adler
L'ARTE DELLA RECITAZIONE
pp. 166, € 19,50,
Audino, Roma 2017

Si deve dire che Stanislavskij in editoria non finisce mai. Fresco di stampa un ecumenico *Stanislavskij in the World* (Jonathan Pitches e Stefan Aquilina, Bloomsbury 2017), fanno seguito all'assai meritorio *La mia vita nel teatro russo*, di Vladimir Nemirovič-Dančenko, (Audino, 2015), le due opere di Robert Lewis, *Metodo o follia* e Stella Adler, *L'arte della recitazione*, sempre Audino. Se una tale abbondanza di titoli sia solo un bene – un bene lo è certamente – per la conoscenza di Stanislavskij, è domanda che non può trovare risposta solo nella quantità.

Metodo o follia raccoglie otto conferenze sul sistema, o metodo, di Stanislavskij, tenute a New York nel 1957, e *L'arte della recitazione* mette per iscritto alcuni interventi pedagogici di Adler sullo stesso argomento. Prima dei libri, però, è interessante considerare gli autori. Robert Lewis e Stella Adler sono stati due protagonisti della diffusione di Stanislavskij e del suo magistero in America. Adler aveva frequentato fin dagli inizi il leggendario Lab Theatre, diretto dal 1924 da Rikard Boleslavskij e Marija Uspenskaja (due attori che in vario modo erano stati in rapporto diretto con Stanislavskij), prima di entrare a far parte, con Harold Clurman – di cui diventerà la moglie – e Lee Strasberg, del Group Theatre. Nel Group entrò più tardi, soprattutto nel ruolo di regista oltre che di paladino del verbo di Stanislavskij, anche Robert Lewis. Fino alla chiusura, nel 1941, il Group Theatre fu la culla dello stanislavskismo in America: con il suffisso "ismo" a indicare la variegata gamma di interpretazioni del pensiero del maestro. Ismi e pensiero l'avrebbero decisamente contrariato: Stanislavskij notoriamente sosteneva che pensare conoscere e sapere, o significano saper fare o non significano niente.

Due, in particolare, furono le opzioni maturate all'interno del Group Theatre: quella della memoria emotiva con i suoi corollari, sostenuta da Strasberg, e quella delle azioni fisiche, introdotta da Adler. La divaricazione avvenne nel 1934. Il pellegrinaggio per bagnarsi alla fonte aveva portato Adler da Mosca a Parigi, dove in quel momento si trovava Stanislavskij. Per cinque settimane sotto la guida diretta del maestro, aveva potuto lavorare a un suo ruolo. Alle varie proposte

di memoria emotiva, Stanislavskij inaspettatamente replicava che era roba vecchia, superata. L'attore non deve sentire per poi di conseguenza agire ma, al contrario, agire per poi di conseguenza, e addirittura non necessariamente, sentire. Tornata a New York, Adler si propose come irriducibile alfiere della svolta. Fu un autentico scisma: con Strasberg fedele alla via delle emozioni, e Adler convertita alla via delle azioni fisiche. Robert Lewis, dal canto suo, finì con il collocarsi in una sorta di terza via, basata essenzialmente sul "compito", dalla cui corretta esecuzione nasce la giusta emozione. È appena il caso di far notare che di tutte queste apparenti opzioni alternative, ognuna ha fatto parte del lavoro pedagogico di Stanislavskij, solo ne ha fatto parte in periodi, circostanze e dosaggio diversi. Non ha mai avuto paura di contraddirsi, il maestro.

Questa lunga premessa sulle credenziali stanislavskijane degli autori ci permette di non argomentare più che tanto sul contenuto dei due libri, prevedibile dati i presupposti, e di soffermarci invece sulla loro singolarità. Definendolo prevedibile, non vogliamo dire che il contenuto sia nei due casi ovvio o privo d'interesse. Al contrario. Sia coloro che il teatro lo studiano sia coloro che lo fanno, supposto che vi sia differenza, vi possono trovare utilissimo materiale: i primi, sul fenomeno dello stanislavskismo in America (che ha comunque altri, e più impegnativi, riferimenti storiografici); e i secondi, soprattutto se giovani e con poca esperienza, su come prepararsi a quel momento della verità in cui tutto quello che si è appreso dai libri bisogna dimenticarlo e lasciarlo agire attraverso il proprio corpo-mente in vita lì e ora sulla scena.

Singolari appaiono le date, non della traduzione italiana ovviamente, ma quelle della prima edizione in America: 1988 per il libro di Adler e 1958 per quello di Robert Lewis. Anche se relativamente giovane (era nato nel 1909), il Lewis dell'epoca era ormai approdato a Broadway, gli entusiasmi del Group Theatre e persino dell'Actors Studio erano acqua passata. E comunque: ma Adler era nata addirittura nel 1901. Il curatore del volume ne indica le fonti in alcune lezioni e altro materiale datato tra il 1983 e il 1985, cioè quando l'autrice aveva tra 82 e 84 anni. Ho detto "singolarità", ma c'è qualcos'altro che colpisce in quelle date talmente tardive da essere quasi postume. Senza più militanza, sanno di memoria: e non quella emotiva o dei sensi, ma quella delle commemorazioni. Più che alla persona, sanno di onore al monumento. Una parola questa che, insieme a poetica e ideologia – gli ismi del pensare e sapere senza saper fare – avrebbe contrariato Stanislavskij fin proprio a farlo inorridire.

franco.ruffini@libero.it

F. Ruffini insegna storia dello spettacolo all'Università Roma Tre

Che ho a che fare io con gli schiavi?

di Angelo Fabrizi

Stefano De Luca

ALFIERI POLITICO LE CULTURE POLITICHE ITALIANE ALLO SPECCHIO TRA OTTO E NOVECENTO

pp. 231, € 16,

Rubbettino, Soveria Mannelli CZ 2017

Impossibile fare una storia del pensiero politico italiano senza considerare al contempo il forte legame, tutto italiano, tra letteratura e politica. L'aver avuto l'Italia per secoli una unità culturale e non politica ha fatto sì che la politica si sia espressa attraverso i grandi scrittori, da Dante a Manzoni. Questo il punto di partenza da cui parte il bel volume di Stefano De Luca.

L'autore concentra la sua attenzione sulle interpretazioni cui è andato soggetto Alfieri dai suoi tempi ad oggi. Tantissime: per oltre due secoli le menti più illustri della cultura italiana hanno sentito il dovere di confrontarsi con le idee e i sentimenti politici di Alfieri. De Luca ripercorre con pazienza e precisione gli scritti dedicati ad Alfieri, dal gesuita Saverio Bettinelli ad Arnaldo Di Benedetto. Nessun altro autore, se non Machiavelli, ha avuto una così grande fortuna nell'Ottocento e Novecento. Alfieri, fino a metà Ottocento, fu concordemente esaltato come profeta della libertà e del risorgimento, bastino i nomi di Foscolo, Pellico, Mazzini, Gioberti. C'è allora anche una linea antifiliferiana: ricordo solo Tommaso. Essa comunque testimonia, se ce ne fosse bisogno, della presenza imponente di Alfieri. Egli lasciò in effetti un'eco straordinaria, ed ebbe una fortuna anche editoriale enorme, come mostrano le numerosissime ristampe delle tragedie e degli scritti politici fino a metà del secolo XIX. Con Francesco De Sanctis si ha una organica difesa della funzione svolta da Alfieri per l'Italia del risorgimento. De Sanctis difende il suo classicismo politico: esso fu, secondo lui, il motore ideale del risorgimento, animatore degli italiani per liberare la patria oppressa e divisa. Anche Carducci elogiò la forza del messaggio politico alfieriano, tanto diverso dall'inerzia che caratterizzava così larga parte della letteratura settecentesca.

Considerano Alfieri un liberale moderato i suoi interpreti del secondo Ottocento. Significativo l'intervento del positivista Emilio Bertana, che demolisce il mito risorgimentale di Alfieri, trova il suo pensiero politico pieno di contraddizioni, ma gli riconosce il merito di aver voluto risvegliare l'Italia asservita. Nel Novecento un saggio fondamentale di Benedetto Croce affermava l'indeterminatezza della politica alfieriana, ma invitava a rivalutarne finalmente la poesia.

Alfieri veniva visto in una prospettiva europea e privilegiato anzitutto come poeta proromantico, affine agli Stürmer. Su queste basi Umberto Calosso parlò di anarchismo alfieriano. A Calosso si oppose Piero Gobetti che ritenne Alfieri da inserire nella storia europea del pensiero della libertà, non lo definì nemmeno un teorico del costituzionalismo, ma considerò il suo pensiero, fatto di tempestosi fulgori, tutto teso verso l'azione. L'importante saggio alfieriano di Gobetti presenta intuizioni tuttora valide: ravvisa alla radice delle sue scritture un'aspirazione profonda a un vivere senza limiti e costrizioni che mortifichino l'uomo. L'unica religione professata era una religione della libertà: così Gobetti sentì congeniale a sé la figura di Alfieri, e certi suoi atteggiamenti (lo spirito di sacrificio, la predilezione del fare sul dire), al punto da scegliere nel 1924 per la sua casa editrice un fiero motto greco coniato da Alfieri



in funzione antifrancesca: "Che ho a che fare io con gli schiavi?". Per i critici del primo Novecento Alfieri appartiene alla preistoria del liberalismo italiano. Per Giovanni Gentile fu un misto di pessimismo e di speranza. Sulla scia di Gobetti si mosse la migliore critica alfieriana di Mario Fubini, Walter Binni e Giacomo Debenedetti. Dal 1949 si



ha una condanna di Alfieri come reazionario da parte più o meno marxista (da Natalino Sapegno a Guido Santato) e cattolica, contrastata da molti, tra cui Giuseppe Rando e Giulio Carnazzi. Una posizione risolutiva fu quella di Arnaldo Di Benedetto: per lui Alfieri fu soprattutto un poeta della condizione tragica dell'uomo, piuttosto che un politico. Se si vuole definirne il pensiero politico, pur constatandosi una certa sua indeterminatezza, esso va verso un costituzionalismo di tipo liberale. Dopo questi studiosi segue una fase di studi e approfondimenti filologici sulle opere alfieriane. Il volume di De Luca è esaustivo di due secoli di studi sull'autore di cui ancora una volta viene ribadita l'importanza e che resta una voce fondamentale della cultura postilluminista europea.

fabrizi_1@katamail.com

A. Fabrizi ha insegnato letteratura italiana all'Università di Cassino

Storia La brace di un grande sogno

di Giorgio Sacchetti

Eulàlia Vega PIONIERE E RIVOLUZIONARIE DONNE ANARCHICHE IN SPAGNA (1931-1975)

ed. orig. 2010, trad. dallo spagnolo
di Rail Zecca Castel, pp. 320, € 23,
Zero in Condotta, Milano 2017

C'è una consolidata storiografia

sul movimento operaio - spagnolo come internazionale - che, per inveterata consuetudine, è stata quasi sempre declinata al maschile. Le motivazioni di una così insistita distorsione sono da ricondurre almeno a un paio di fattori determinanti: da una parte ha pesato la scarsa sensibilità di

quei ricercatori che si sono allineati, sia pure inconsciamente, agli standard delle mentalità sessiste coeve; dall'altra ci sono le obiettive difficoltà che derivano dalla natura delle fonti documentarie tradizionali, esse stesse alquanto "mascolinizzate". Una ricerca più attenta e un'analisi approfondita delle testimonianze, insieme alle rinnovate metodologie di ricerca, non ultimo l'allargamento dello spettro euristico alle fonti orali, hanno consentito di aprire pagine di una *history from below* nuova, ricca di suggestioni e di prospettive inconsuete. È il caso di questo originale studio recentemente pubblicato dalla storica catalana Eulàlia Vega, specialista di anarcosindacalismo spagnolo, dei movimenti sociali e di genere del Novecento. Si tratta di un'opera che mostra - secondo quanto ha rilevato la prefatrice Anna Aguado - "l'articolazione tra storia e ricordo, rappresentazione e autorappresentazione, militanza e idealismo rivoluzionario nelle donne anarchiche", ma che anche rivela i "molti silenzi e oblii che costituiscono l'altra faccia del ricordo". L'autrice ha così ricostruito, attraverso una serie mirata di testimonianze raccolte da donne (ormai di età molto avanzata) e grazie alla scoperta di preziosi e insondati archivi privati, la vita, le speranze e i sogni di queste militanti, nel privato come nel politico, nei ranghi dell'associazionismo libertario e di massa spagnolo fra gli anni trenta e settanta: in particolare la centrale sindacale Cnt (Confederación Nacional del Trabajo); la Fai (Federación Anarquista Iberica); gli efficientissimi centri culturali e luoghi dell'autoformazione come gli atenei libertari; le mitiche *Mujeres Libres*, femministe "di fatto", impegnate in un'epica "doppia lotta" che anticipa i tempi di mezzo secolo. Ne risulta un viaggio di sentimenti, emozioni, pensieri che attraversa le epoche e gli snodi politici cruciali della Spagna nel Novecento: dalla repubblica alla

guerra civile al franchismo e all'esilio; che intreccia indissolubilmente questioni di genere e questioni di classe. Se la storia è, prima di tutto, scienza del contesto, le fonti orali sono quelle che interpretano al meglio questa funzione, che possono restituirci intatto clima ed *esprit* di un'epopea. La rivoluzione nel 1936 è ricordata, nelle parole delle testimoni, come "una luce che si accese". Perché, in effetti, essa si realizzò nella retroguardia dove "le donne divennero protagoniste, assumendo un ruolo attivo capace di infrangere innumerevoli schemi stabiliti dalla società patriarcale".

Ma "la cosa peggiore della guerra fu il dopoguerra".

Il libro integra la bibliografia esistente sull'argomento, per la verità non molto nutrita, fatta di letteratura militante, di pochissimi lavori scientifici spesso inficiati dalle visuali maschili sopra descritte. Sebbene l'iconografia storica abbia alimentato, con le sue bellissime istantanee d'epoca di donne anarchiche in armi o sulle barricate, il mito e l'immaginario collettivo su questo lato femminile misconosciuto della rivoluzione e della lotta; nonostante questo, e a parte il protagonismo nei momenti salienti delle vicende novecentesche, rimaneva sullo sfondo quella "non visibilità" di sempre, nel lavoro come nella militanza. Così il contributo di Vega dà una risposta plausibile ad un interrogativo storiografico tutt'ora insoluto: cioè come queste donne abbiano fatto propria un'acculturazione così radicale e antiautoritaria; come sia avvenuto il loro avvicinamento agli ideali libertari; quale sia stato davvero il loro ruolo nel campo della sociabilità e della sperimentazione autogestionaria, nei ranghi organizzativi della Cnt e della Fai.

Il volume, corredato da un apparato fotografico assai pregevole, si articola in cinque densi capitoli: *La formazione: tra famiglia e quartiere; Donne militanti; Il risveglio dell'estate del 1936; Dall'abisso della sconfitta alla speranza del ritorno (1939-1945); Esilio e clandestinità*. In appendice le schede biografiche delle protagoniste. Le donne anarchiche intervistate dall'autrice, avviate verso il tramonto di un lungo, sofferto e avvincente percorso di vita, lasciano, su queste pagine, il loro testimone. Esse hanno perseguito con tenacia non solo l'affrancamento dalle schiavitù, per la grande causa antifascista e anticapitalista del proletariato spagnolo, ma anche - o, forse, soprattutto - la liberazione dal fardello insopportabile di una sudditanza millenaria a una società patriarcale, clericale e maschilista. Nei loro ricordi struggenti c'è anche poesia: "Io sono la brace spenta di un grande sogno (...) il sospiro postumo di una grande speranza".

sacchetti.giorgio@gmail.com

G. Sacchetti insegna storia del movimento sindacale all'Università di Padova

Un lungo, difficile, desolante cammino

di Amedeo Osti Guerrazzi

Elisa Guida

LA STRADA DI CASA IL RITORNO IN ITALIA DEI SOPRAVVISSUTI ALLA SHOAH

pp. 295, € 29,

Viella, Roma 2017

Il libro di Elisa Guida causa una profonda tristezza nel lettore, anche a chi ha una conoscenza non superficiale della storia delle deportazioni e della Shoah. Intristisce perché la storia dei ritorni è uno specchio del tracollo morale subito dai popoli europei durante la seconda guerra mondiale. Gli episodi raccontati dall'autrice, relativi alle marce della morte, alla violenza subita anche nei giorni della liberazione, alle inefficienze e alla vera e propria corruzione che talvolta si presentava anche nelle organizzazioni di soccorso, all'indifferenza della società verso i reduci, sono realmente deprimenti. È un mondo che, evidentemente, aveva quasi completamente perso ogni senso di umanità. Ognuno si sentiva vittima in qualche modo della guerra, e si sentiva legittimato a lottare con ogni mezzo per il proprio interesse, anche a scapito di chi aveva sofferto le pene dell'inferno. Aveva evidentemente ragione il Greco, il compagno di Primo Levi sulla via del ritorno: "Guerra è sempre".

Elisa Guida ha saputo ricostruire tutto questo mondo complesso in maniera magistrale, mettendo in ordine argomenti, dati e fonti estremamente complesse. Il libro comincia con la descrizione di quella vera e propria diaspora che è stata la deportazione dall'Italia, raccontando le sorti dei militari, dei politici e degli ebrei. Sintetica ed efficace, questa parte permette di avere subito un quadro preciso, ma anche vivace, grazie all'utilizzo frequente delle testimonianze orali. Il racconto continua con la descrizione della nascita e la difficile coesistenza delle varie organizzazioni dedicate alla gestione dei rimpatri (Croce Rossa, "Joint", Delasem, Commissione pontificia di assistenza, ecc.), che dovettero occuparsi di rintracciare e riportare a casa le centinaia di migliaia di deportati dispersi in territori immensi. E qui l'autrice riporta anche episodi di corruzione e di inefficienza. Tali episodi non possono certo oscurare l'importantissimo contributo che tante istituzioni e persone hanno dato per riportare a casa i nostri connazionali, tuttavia anche le poche righe dedicate alla corruzione, a scapito di chi aveva vissuto una tragedia così enorme, danno il senso del tracollo morale di cui si è già parlato.

Estremamente interessante è anche la gestione politica del rim-



La severità della politica

di Maurizio Griffo

Daniele Pipitone
**ALLA RICERCA
DELLA LIBERTÀ
VITA DI ALDO GAROSCI**
pp. 367, € 38,
FrancoAngeli, Milano 2017

Non sempre il titolo sintetizza efficacemente il contenuto di un libro. Nel caso del volume che qui analizziamo, invece, tale sintesi è perfettamente riuscita. Aldo Garosci (1907-2000) ha attraversato per intero il secolo breve, partecipando con passione alle vicende del suo tempo; perciò, intitolare il primo libro a lui dedicato *Alla ricerca della libertà* rende ragione in modo sintetico della sua attitudine intellettuale ed etica e ben riassume un percorso lungo e tormentato.

In premessa è opportuno precisare che se il libro è una biografia compiuta, siamo però di fronte a un lavoro pionieristico, nel senso che restano ancora numerosi ambiti da analizzare in modo più dettagliato. Pipitone ha utilizzato l'archivio di Garosci conservato presso l'Istituto piemontese per la storia della Resistenza e dell'età contemporanea, comprensivo dell'ampia corrispondenza personale (in gran parte inedita), tuttavia non ha potuto analizzare partitamente l'intera produzione garosciana, che si compone, oltre a numerosi libri, di migliaia di articoli e interventi pubblicati su di un gran numero di testate per oltre un cinquantennio. Per capire questa difficoltà obiettiva basterà fare qualche esempio. Garosci aderì al Movimento federalista europeo a partire dalla fondazione (1944), condividendone gli ideali e le scelte politiche particolari. Se è vero, come rileva Pipitone, che non assunse mai incarichi esecutivi di rilievo all'interno del movimento, nella fase più intensa di mobilitazione federalista (1947-1954), Garosci produsse analisi importanti sulle prospettive dell'unificazione europea che meriterebbero un'attenta riconsiderazione. Peraltro, l'interesse per la politica estera resterà una costante dell'impegno pubblicistico di Garosci, che terrà per oltre un decennio la rubrica di politica estera del "Mondo" e, dal 1953 agli anni settanta, anche sulla "Sentinella del Canavese", periodico di proprietà di Olivetti. E anche il rapporto con l'imprenditore di Ivrea, che non si esaurisce nell'assidua collaborazione alla sua rivista, ma rimanda ad una più generale identità di vedute, meriterebbe ulteriori indagini. Lo stesso discorso vale per l'attività storiografica di Garosci. In questo caso, però, se Pipitone non ha potuto dedicarle uno spazio adeguato, ne ha fissato con precisione i caratteri riportandola alla storia etico-politica di ispirazione crociana.

Tali osservazioni servono a far capire la difficoltà dell'impresa,

patrio degli ebrei, che il governo italiano ho volutamente utilizzato per cancellare le colpe del fascismo e della società in generale rispetto ai deportati razziali. Già dal 1945, infatti, le autorità italiane avevano cominciato a sottolineare come gli italiani, in fondo, non avessero perseguitato gli ebrei, che la colpa era solo del fascismo e dei nazisti e che quindi la società italiana era esente da ogni colpa. "Questa operazione di riscrittura dall'alto" - scrive Elisa Guida - trovava un appoggio nell'orientamento predominante degli italiani, che scelsero di proiettarsi verso il futuro senza porsi il problema delle responsabilità per quanto accaduto nel recente passato".

La seconda parte del libro, dedicata proprio alle vicende dei deportati razziali, parte dalle marce della morte per accompagnarci in un lunghissimo viaggio fino al ritorno a casa. Anche qui, il quadro che ci viene fornito unisce la precisione, la sinteticità e la completezza delle informazioni. La lettura è resa vivace anche grazie all'uso sapiente delle testimonianze orali (molte delle quali raccolte direttamente da Guida). Ma anche questi capitoli non oscurano gli orrori che ci riportano alla drammaticità di questo lungo cammino. Ad esempio, si raccontano le violenze subite da alcune ex-internate da parte dei soldati sovietici, episodi talmente bestiali che si vorrebbero non veri. Una volta tornati in Italia, dopo infinite traversie, la freddezza dell'accoglienza disturba il lettore quasi quanto le violenze subite negli ultimi giorni di prigionia.

Elisa Guida ha saputo raccontare tutte queste vicende con il distacco scientifico necessario, con l'acribia di chi ha vagliato una mole documentaria impressionante e la sapienza nell'uso delle fonti orali rende questo libro estremamente efficace rivelando la profonda empatia dell'autrice nei confronti delle vittime. La ricerca è corredata da un inserto fotografico e da un'appendice con i nomi di tutti i sopravvissuti, fondamentali per capire cosa ha voluto significare, a livello umano, politico e sociale, il difficile ritorno a casa dei sopravvissuti ai campi di sterminio.

osti@dhi-roma.it

A. Osti Guerrazzi collabora con L'Istituto germanico di Roma

Novecentesche malinconie socialiste

di Sergio Soave

Salvatore Tropea
UOMINI E OMBRE
#PRIMACHEILTEMPOCANCELLITUTTO
pp. 210, € 15,
Nerosubianco, Cuneo 2017

Nel timore che il tempo cancelli tutto, Salvatore Tropea ci offre un bel libro sugli anni che vanno dal 1960 a oggi. E, da grande giornalista, lo fa bene, con una cinquantina di ricordi personali. Ci sono ritratti di uomini di primo piano della politica italiana. Da Pertini (a Flossenbürg, mentre cerca invano tra i superstiti qualche testimonianza sulla morte del fratello) a Nenni (vecchio, dopo un comizio in cui è stato fischiato e, visto da vicino, avvalora l'ammonimento ultimo del padre che gli diceva: "State con Nenni") a Saragat (che a Torino, sempre nel 1968, già avverte che l'unificazione non terrà); a Berlinguer nel 1980 che, davanti ai cancelli della Fiat, scandalizza i benpensanti (Tatò salirà le scale dell'"Avanti" chiedendo di ammorbidente) e infine Lama che, letto su "La Repubblica" il titolo *Lama nella tempesta*, corregge pacatamente la rappresentazione delle cose. E ci sono i leader della politica mondiale (Castro sarcastico, Mandelaciano, Clinton duro, Felipe Gonzales ex-ragazzo di Siviglia, Boris Eltsin insidiato dagli oligarchi, Saddam Hussein con pistola in vista), dell'economia (Gianni Agnelli e un umbratile Umberto), del mondo dello spettacolo (la bella figura di Valeria Moriconi e quella singolare di Zavattini) e della letteratura (oltre a Moravia infastidito e infastidite, i grandi scrittori dell'America latina: da Mario Vargas Llosa travisato da un critico, a Jorge Amado colto in un gesto rivelatore della sua grande umanità). E, infine, ci sono i senza nome, le ombre appunto, che rappresentano vari aspetti della realtà sociale, culturale di un mondo che ha travolto le loro antiche speranze. Nessuno di questi ritratti nasce da un'intervista: a parlare sono rapi-

de battute, sguardi, particolari che altri non hanno notato, ma che non sfuggono all'occhio di Tropea, capace di trarre verità da un semplice dettaglio. Altre volte, il discorso si completa con accostamenti evocativi. Come nel distico che ritrae, da un lato, un ormai vecchio Castro (incontrato nel 1998 all'assemblea del Gatt), nei cui occhi intravede "il dubbio più che la delusione", anche se è ancora capace di confermare il proprio mito, reagendo alle bordate anticubane di Clinton, mentre ride in Tropea il ricordo di un viaggio nella Cuba profonda, dove un bambino, Ruben, gli chiede denaro, ma *dinero bueno*, e cioè proprio il dollaro dell'odiato nemico. È il controcanto al potere esibito dei grandi della terra, il risvolto, ignorato dai più, di un altro mondo. Come quello in cui vive, a Marinaleda (Spagna), il vecchio Augustin che, provato da tante delusioni, si è costruito come rifugio una sua isola socialista in cui, tra bandiere e stendardi, vive felice di piccole cose. O come la dolente isola interiore di Manuel, sopravvissuto di Mauthausen che, quarant'anni dopo è ancora lì, custode del suo passato e guida del campo, perché dopo la liberazione non poteva tornare nella Spagna di Franco e non aveva nessuno altrove. O come Elias guardiano notturno di un albergo, che dopo aver guidato plotoni a Guadalajara, Brunete o sul fronte dell'Ebro, stufo di leggere la versione dei vincitori, chiede a Tropea un libro veritiero. Lui glielo porta e l'altro, appagato, sussurra commosso: "Muchas gracias compañero". "Chissà da quanto tempo non lo diceva più", chiosa Tropea, che pure da tanto tempo non sentiva più quella parola, "compagno", granitica identità della sua vita. Qui, come in tutto il libro, emerge il vecchio socialista che è stato, da qui viene quella musica del tempo, quella nota poetica di nostalgia che è il timbro più autentico dell'opera. Da leggere per ricordare quel che è stato il Novecento, ora che tutto è cambiato, con il sottile rimpianto per quel che poteva essere e non è (ancora?) stato.

non certo a sminuire il lavoro fatto dall'autore, che ha dipanato molti degli intricati fili della biografia garosciana, fissandone con precisione lo sviluppo e lo svolgimento, e consegnandoci un ritratto in gran parte compiuto. Come per molti altri della sua generazione, la vita dello scrittore politico piemontese si può dividere in due fasi, separate dalla seconda guerra mondiale e dalla fine del fascismo; il libro articola, però, una più definita periodizzazione. La guerra di Spagna è per Garosci un'esperienza fondamentale. Essa costituisce un "acme politico ed esistenziale", e di quell'esperienza egli si farà custode e interprete anche nel dopoguerra: tuttavia, nota Pipitone, essa "non apportò modificazioni sostanziali alla sua visione del mondo, che già si era strutturata in precedenza". A quella data, Garosci, espatriato nel 1932 per evitare l'arresto, non solo è ormai un quadro politico di primo piano, svolgendo un ruolo essenziale in Giustizia e libertà come stretto collaboratore di Rosselli, ma ha già sviluppato una definita personalità intellettuale.

La scomparsa del leader giellista apre una fase di ripensamento. Riparato in America dopo l'occupazione tedesca, Garosci non partecipa intensamente alle attività degli esuli. Successivamente, torna

in Italia per dare il suo contributo alla Resistenza, ma nel dopoguerra la sua collocazione politica resta incerta e difficile. L'adesione al Partito d'Azione è residuale, perché era la formazione politica meno lontana dai suoi convincimenti. Ma quando il partito si scioglie, Garosci non aderisce né alla Concentrazione democratica repubblicana di Pari e La Malfa, né al Partito socialista. In questa lunga fase le sue posizioni si possono etichettare come terzaforziste e antitotalitarie, ma non coincidono con nessuna formazione politica particolare. Un breve ritorno di fiamma nella politica attiva si ha solo nel 1966

con la sfortunata esperienza dell'unificazione socialista.

Quella di Garosci è stata una posizione di minoranza, tuttavia l'isolamento in cui si è spesso trovato non ha mai alimentato in lui un atteggiamento recriminatorio: al contrario, la tenace adesione a grandi principi ideali si accompagnava ad una piena comprensione della severità della politica. Il libro di Pipitone ha il merito di ricordarcelo, restituendo a Garosci il posto che gli spetta nella nostra vita politica e culturale.

magriff@libero.it

M. Griffo insegna storia delle dottrine politiche all'Università Federico II di Napoli



Un laboratorio borghese

di Carlo Olmo

Alessandro Armando
e Giovanni DurbianoTEORIA DEL PROGETTO
ARCHITETTONICO
DAI DISEGNI AGLI EFFETTIpp. 527, € 44,
Carocci, Roma 2017

Esce nel 1992 un libro (la seconda edizione in realtà), di Pierangelo Schiera, *Laboratorium der bürgerlichen Welt*, che si occupa, nella Germania del secondo Ottocento, della formazione di una nuova classe dirigente. L'elemento costitutivo di quel tentativo si individua nella ricerca di una connotazione professionale e nel mestiere di pensare. Il libro di Alessandro Armando e di Giovanni Durbiano ha un'ambizione (e forse non può essere letto senza tenerne conto) simile.

Bottega, artigiano, mestiere non sono solo metafore: sono ed erano chiavi teoriche per interpretare un lavoro, quello del progettista, connotato dalla liberalità e dall'individualità. Il testo riprende l'ambizione egemonica delle narrazioni che l'intreccio di quelle metafore ha consentito per decenni e la rilancia, ribaltandola. Il progetto di architettura può riassumere un ruolo che vuol rimanere secolarizzato e rifiuta la pseudo sacralità dell'immagine (sia dell'architetto star che dell'architettura strumento di seduzioni sociali e urbane), se è in grado di ridiscutere dalle fondamenta la sua connotazione professionale: a partire cioè da una rielaborazione del concetto di documento che quella professione produce ed elabora.

Quel che sta dietro tutto il testo è la convinzione che le attribuzioni, le certificazioni, le affermazioni cui si ha accesso attraverso la documentazione, siano il frutto di costruzioni di senso (non una materia, non organizzata e casuale), che spetta all'architetto disvelare prima, organizzare poi: perché le fonti su cui si fonda il lavoro del progettista nulla hanno di naturale. Con una importante postilla, che ogni opera porta con sé "incrostazioni" che certo vengono dalla *Rezeptionsgeschichte* di quell'opera, ma anche da come si è prodotta la sua documentazione: ogni opera porta con sé (come incrostazioni) le interpretazioni che ne hanno segnato la fortuna, ma anche le ragioni che la documentazione spesso legittima, ma non prova. Anche se mai formalizzata, esiste nel testo di Armando e Durbiano una teoria della ricezione, cui si affianca un lavoro sulle "trascrizioni". È attraverso le trascrizioni che i "dispositivi" di lettura sono entrati nella costruzione della progettazione (sottraendo a ogni determinismo i documenti e la loro genesi, imparando a leggere le annotazioni a margine, andando a cercare le diverse stesure di un "testo", le negoziazioni che lo trascrivono, appunto). E soprattutto entrano nel lavoro dei progettisti i "dispositivi" delle pratiche, pratiche che nel campo del progetto di ar-

chitettura, hanno anche una natura giurisdizionale, e non sono solo "creative" (e quindi riconducibili al mondo delle arti) ma anche normative e quindi da ricondurre alla costruzione della normatività delle pratiche. Questo approccio non "naturalistico" ai documenti (e il riordino delle fonti conseguente) ha consentito ai due autori di affrontare anche i dispositivi di argomentazione e legittimazione, sottraendoli alla retorica dell'autorappresentazione dell'autore o

dell'opera. Studiare l'argomentazione ha voluto dire entrare nei dispositivi culturali degli architetti considerati. Così quegli studi che potrebbero apparire bizzarri – ad esempio quelli di Derrida o più generalmente dell'ontologia – e tutti esterni ai percorsi classici alla concezione della prova derivata dalle scienze

naturali, assumono, se considerati nella costruzione di una spiegazione storica, tutt'altro significato. I dispositivi di argomentazione si analizzano al di fuori di ogni concezione riduttivamente disciplinare. Argomentare è struttura linguistica e filosofica che per sua natura è contaminazione di linguaggi. Senza gli studi su Benjamin o su Husserl, su Heidegger o su Derrida, la costruzione dell'argomentazione architettonica in epoca moderna sarebbe d'altronde stata quasi incomprensibile. Così è per i dispositivi di legittimazione dove il processo seguito da questo lavoro è più complesso (e forse più contraddittorio). I dispositivi di legittimazione sono per loro natura giurisdizionali e il piano della ricerca dove più chiaramente appare questa coscienza è quello dello studio del progetto come mestiere di pensare. Cosa implica questa ulteriore ridefinizione della progettazione come professione?

Nella riflessione di questi due progettisti risulta centrale la questione dell'agire – l'architettura d'altronde è anche se non soprattutto intreccio di azioni – non senza la conseguente duplicità che esiste tra le ragioni delle azioni individuali (soprattutto come gli architetti se le rappresentano) e le cause che li fanno agire e che rimangono spesso nell'opacità. Una duplicità che non consente, a nessuno di loro, di cadere in intraprese riduzioniste di cui la teoria dell'architettura è purtroppo piena.

Se non si coglie questo snodo, rimangono incomprensibili una serie di passaggi che legittimano l'ambizione di ridefinire i confini di una nuova classe dirigente. All'autorialità, mito e genealogia della modernità almeno sino alla morte dell'autore di Roland Barthes, il testo contrappone un professionismo quasi anonimo, all'artigiano il testimone di negoziazioni e ricostruzioni di senso del documento che la negoziazione determina, al mestiere la sfida all'autorità come via semplificata per rispondere a una teorizzazione della complessità che ha generato nella riflessione teorica sul progetto solo il ritorno del sacro e all'autore ermeneuta della società (forse dell'autore?).

Ma il libro offre altri spunti, che vorrei solo indicare. Le tracce che il progetto di architettura "lascia sul campo" acquisiscono lungo le più che cinquecento pagine del libro statuto di oggetto. Come nel testo si assiste a un ribaltamento che andrebbe analizzato a fondo: *l'eclipse des images et l'essor du littéraire*.

Ma soprattutto, data l'ambizione egemonica del testo, si sposta l'oggetto centrale della riflessione sul progetto di architettura, almeno in epoca moderna e contemporanea: quella sul carisma. Argomento sfuggente, ambiguo, pieno di contraddizioni che aspetta i due autori fuori delle porte che il libro ha aperto.

carlo.olmo@polito.it

C. Olmo è professore emerito di storia dell'architettura al Politecnico di Torino



Tappeti urbani:

le metafore degli anni novanta

di Cristina Bianchetti

Carlo Pisano

PATCHWORK METROPOLIS
PROGETTO DI CITTÀ
CONTEMPORANEApp. 223, € 29,
LetteraVenditue, Siracusa 2018

La fortuna delle metafore che descrivono la metropoli è un tema affascinante quasi quanto quello della loro invenzione. Patchwork Metropolis è stata per molti anni metafora influente. Oggi è quasi diventata un oggetto storico e può quindi essere osservata con un certo distacco. Cosa che propone il libro di Carlo Pisano, accostando materiali anche molto diversi tra loro: testi storici, interviste, ridisegni, mappe, indagini sulla trasformazione urbana olandese. Quasi a evocare quella che, con qualche ironia, si potrebbe dire una *patchwork research*. Tra i materiali compresi nella prima parte del libro (la seconda propone un esercizio strutturalista non del tutto convincente) c'è lo snello documento dell'architetto olandese Willem Jan Neutelings che, nel 1989, poco più che trentenne, introduce l'idea di Patchwork Metropolis, rilanciata con qualche maggiore diffusione nel 1991 da un piccolo libro pubblicato dall'editore 010 di Rotterdam.

Neutelings è incaricato dal Department of Housing Development dell'Amministrazione dell'Aia di indagare un'ampia area della Randstadt. Una delle tante aree in rapida crescita insediativa. La mossa concettuale che dà corpo a ciò che Neutelings chiama De Tapijtmetropool o Patchwork Metropolis (con un non trascurabile slittamento di significato nella trasposizione linguistica) è molto semplice: pensare alla metropoli contemporanea come fatta di vuoti e pieni (ovvero di paradisiache arcadie e infernali densificazioni, o ancora, di verdi e di rossi) è sbagliato. Sbagliato giocare con la contrapposizione tra città e paesaggio. La metropoli contemporanea è un collage di frammenti caratterizzati da un alto grado di eterogeneità interna. Così Neutelings fa i conti con la vecchia idea del frammento e la ricostruisce: nel rosso tante schegge verdi; nel verde tante schegge rosse. Carlo Pisano esplora il contesto entro il quale la metafora si afferma e si diffonde. A partire dall'articolo originale che si presenta nei termini di un manifesto. Ovvero si inserisce in quel genere letterario che Sébastien Marot aveva rinominato site-specific manifesto per indicare la sindrome del *learning from* che ha portato numerosi architetti degli anni settanta a descrivere ossessivamente con tutte le loro energie città come Las Vegas, New York, Berlino, considerate capaci di offrire nuove aperture interpretative e progettuali. In altri termini, di innovare i linguaggi e gli stili di progetto in modo radicale. Così come la

Patchwork Metropolis è indicativa di un'interpretazione e di un progetto che si vuole innovativo e radicale.

Ci sono almeno due sentieri di riflessione che questo libro, così composito, muove. Il primo riguarda proprio il modo in cui la cultura architettonica e urbanistica assorbe il post-moderno veicolando un'idea di città (e un'idea di società) come amalgama di stili di vita, di culture, di immagini, di sfere di influenza in continuo cambiamento. In rapporto all'urbano, complessità, varietà, qualità diventano sinonimi. E si liberano del peso di contraddizioni e conflitti. Una molteplicità leggera che nella sua frenesia descrive bene la quiete degli anni novanta. Que-

sto primo sentiero si riannoda in un tempo che dista una ventina d'anni, ma sembra veramente molto lontano. Osserva acutamente Paola Viganò, nella presentazione al volume, che la metafora della Patchwork Metropolis nasce da una difficoltà, quella della presa di distanza da un passato molto regolare e regolato: il mito della pianificazione socialdemocratica olandese fatto di "una normalità un po' noiosa, ma molto sicura". Il modo in cui questa presa di distanza avviene, non può che evocare il forte mutamento di gerarchie e valori che connota la cultura architettonica degli ultimi decenni del Novecento. Un secondo sentiero si intreccia invece con studi più vicini a noi che riguardano la sostenibilità alimentare delle città: la messa in crisi dell'opposizione urbano-rurale (le schegge verdi e rosse che incidono le opposte superfici piatte) costituiscono anche il punto di partenza delle ricerche sull'agricoltura urbana. Seppure fondati in altro terreno e orientati da altri obiettivi, questi studi usano il medesimo punto di osservazione: spiano i frammenti di spazi coltivati dentro l'urbano e il modo in cui le grandi parcelle coltivate, all'esterno, vi accostano ai materiali edificati via via che ci si allontana della parte più densa della città. Un mescolarsi che è ancora patchwork pur ritrovando, nelle scienze ecologiche, un'altra derivazione di significato del termine "patch". Anche pensando a questo riavvicinarsi di posizioni estranee, si comprende la densità di slittamenti di significato (e forse di fraintendimenti) che l'idea di patchwork porta con sé. Il libro invita a riflettere, non solo sulle intenzioni, ma sugli effetti, sulla compatibilità e incompatibilità dei caratteri visivi, funzionali e scalari di ogni patch. Sulla capacità di tenere assieme naturale, rurale, urbano. Con poco di abrasivo, duro, antagonista. Quasi un'eco in chiave minore di un ecumenismo che non cessa di esercitare il suo fascino ben oltre i quieti anni novanta.

c.bianchetti@fastwebnet.it

C. Bianchetti insegna urbanistica al Politecnico di Torino

Tessuto e ricchezza a Firenze nel Trecento. Lana, seta e pittura

Camminar guardando, 45

di Elisabetta Bazzani

Alla Galleria dell'Accademia di Firenze si tiene fino al 15 aprile l'esposizione *Tessuto e ricchezza a Firenze nel Trecento. Lana, seta, pittura* ideata e curata dalla direttrice Cecilie Hollberg. Delle 66 opere esposte, un numero consistente rimonta al XIV secolo, anche se non mancano esemplari di tardo Duecento e degli inizi del Quattrocento. Gli oggetti sono presentati al pubblico con un'esposizione didatticamente corretta che, oltre al piacere visivo implicito nella loro qualità estetica, offre al visitatore la possibilità di soffermarsi su altri materiali storici, fra cui i sigilli in bronzo dei consoli dell'arte della seta di Firenze e della drapperia di Calimala o gli statuti dell'arte della lana, offrendogli una rara occasione per venire a conoscenza di alcuni di quegli aspetti dell'arte tessile che sono stati determinanti per lo sviluppo economico e la conseguente ricchezza di Firenze.

La mostra si apre con un'installazione multimediale dedicata alla figura del mercante pratese Francesco di Marco Datini, che illustra il lungo processo di fabbricazione e commercializzazione dei panni medievali. La seconda metà del Trecento fu un'epoca in cui per la prima volta diversi lanaiuoli si specializzarono nella produzione pregiata, favoriti dalla costante importazione della migliore lana inglese, ottenendo articoli di pregio, in contrasto con i tempi precedenti, quando Firenze fabbricava vari tipi di panni di qualità media o addirittura andante, con lane italiane, iberiche e nordafricane. La rapida ascesa nel consenso per i panni fiorentini di lusso su scala locale e internazionale dipese, oltre che dall'impiego di lana eccellente, anche dalle materie coloranti utilizzate da operai professionisti, i tintori, che erano tenuti all'osservanza delle rigide prescrizioni statutarie. Un ruolo primario era riservato ai "panni scarlatti" dal rosso vivo e intenso, ottenuto esclusivamente dal kermes e dalla grana, sostanze entrambe d'importazione, ricavate da insetti parassiti della quercia (*coccus ilicis*). In un mondo dominato dall'apparire, il colore ha una funzione di indubbia valenza simbolica, e nella gerarchia cromatica medievale il rosso era il più stimato, essendo il solo in grado di sostituire l'antichissima porpora, particolarmente apprezzata in epoca classica per il suo prestigio sociale e nobiliare, ma già scomparsa in epoca medievale. A differenza di quella della lana, l'industria della seta ebbe a Firenze uno sviluppo relativamente tardo rispetto ad altri centri tessili, primo fra tutti Lucca, che già dal Duecento produceva il rinomato "diaspro" e che nel XIV secolo era probabilmente l'unica città dell'occidente europeo ad avere una particolare specializzazione nel campo della seta. L'attività risulta però presente nel capoluogo fiorentino almeno dal 1225. Fra i motivi dello sviluppo dell'arte della seta si ritiene sia stato determinante nel 1314 l'arrivo in città di mercanti, imprenditori e intere famiglie di artigiani lucchesi, esiliati a seguito di lotte interne e accolti con benevolenza dai fiorentini.

Documentare il tipo di produzione fiorentina in epoca storica anteriore al Quattrocento non risulta semplice, in mancanza di dati certi, sia per quel fenomeno d'immigrazione con spostamenti di manodopera che ebbe conseguenze significative sulle diverse fasi della lavorazione del prodotto, sia per l'emulazione di modelli e tecniche che si diffusero nell'Occidente medievale. Nella sezione *Geometrie mediterranee* sono visibili alcuni fra gli schemi compositivi seriali più comuni,

già presenti nel mondo sassanide, dominanti in Europa fino alla fine del Duecento, come quello delle ruote tangenti con iscritti animali araldici, singoli o a coppie, addorsati o affrontati. La sezione illustra inoltre la notevole influenza che hanno avuto sulla produzione locale le stoffe realizzate negli atelier di tessitura ispano-moreschi, con decoro marcatamente geometrico a partiture lineari, denominate con il termine lampasso: tecnica che subentrò al precedente sciamito e fu molto apprezzata per la gamma di varianti nell'intreccio dei fili che formano il fondo e il disegno della stoffa. La sezione *Lusso dell'Asia* presenta preziosi tessuti improntati a modelli cinesi: spiccano il telo funebre proveniente dalla sepoltura a Verona di Cangrande della Scala, e, come traslato pittorico, il sontuoso drappo dipinto da Niccolò di Pietro Gerini nel dorsale del trono della grande *Madonna col Bambino fra i santi Giovanni Battista e Zanobi*. Particolarmente ricca la sezione dedicata alle "creature alate", per la presenza di preziosi frammenti tessili, prevalentemente lampassi a trame di seta e



oro membranaceo o filato in diverse varianti cromatiche e decorative, con animali alati, come il grifone e il *semmurv* o il *fenghuang*, l'uccello cinese di leggendaria bellezza assimilato alla fenice, particolarmente apprezzato in Italia per le sue posture dinamiche, tanto da trasferirle nelle rappresentazioni tessili ad aquile, falconi, pappagalli, draghi. Questo uccello esotico ad ali spiegate fra tralci vegetali è riprodotto in giallo-oro su fondo rosso nella sontuosa cortina sorretta da angeli nel *San Martino* di Lorenzo di Bicci, presente in mostra, a emulazione dei cosiddetti "panni tartarici", interpretato però in senso cristiano come simbolo di sapienza divina e della resurrezione di Cristo. Lampassi islamici e lampassi di produzione italiana sono invece affiancati, nella sezione *Invenzioni pittoriche*, alle tavole fiorentine di Jacopo di Cione, Niccolò di Tommaso e Simone di Lapo, che nelle loro opere mostrano di essere a conoscenza dei tessuti serici alla moda: nella *Madonna dell'Umiltà* sia il drappo su cui lei siede, sia la stoffa che avvolge integralmente il piccolo Gesù, l'una a decoro di uccelli affrontati, l'altra con pappagalli e tartarughe entro morbidi intrecci vegetali, sono ormai distanti dalle statiche immagini degli impaginati a ruote e dai rigidi animali araldici, in sintonia con la moderna tendenza naturalistica di più libera organizzazione. Eccezionale per la sua destinazione laica, la grande pala con l'*Incoronazione della Vergine e santi* non solo mostra visivamente un campionario di stoffe esem-

plificative delle tipologie decorative apprezzate a Firenze e dell'orientamento cromatico medievale incentrato su colori vivaci e contrastanti abbinati al prezioso oro, ma costituisce un importante documento per la storia della città, per la presenza nello zoccolo di base degli stemmi ecclesiastici e civili rappresentativi della politica fiorentina in quegli anni. *Le vesti di seta e Il lusso proibito* introducono il visitatore nel trecentesco mondo dell'eleganza. Mentre ecclesiastici, docenti universitari, medici, giuristi continuarono a vestirsi all'antica, ossia con ampie vesti lunghe fino ai piedi, negli abiti di mercanti e artigiani, la classe emergente, si verificò un rapido processo di trasformazione: l'abito maschile divenne attillato e pertanto più funzionale, emulando l'abbigliamento militare, ma soprattutto rispondendo alla moda del tempo, improntata al linearismo gotico. Si assiste così intorno alla metà del Trecento a una vera e propria rivoluzione: sopravvesti strette e cortissime scoprono le gambe dei giovani, mentre il busto è arrotondato e i fianchi stretti, con opportune imbottiture. Un esempio tangibile era il *pourpoint* ("farsetto"), detto di Charles de Bois, confezionato con un tessuto di seta "tartarico" e impreziosito dalla novità del secolo: i bottoni. Un riscontro fiorentino di questo abbigliamento moderno è proposto in mostra dai due giovani dipinti da Giovanni del Biondo nella *Crocifissione di Sant'Andrea*, tavola proveniente dalla Gemäldegalerie di Berlino. Nasce in quegli anni una nuova figura professionale, il sarto, come illustra didatticamente il *Theatrum Sanitatis*, codice della fine del Trecento illustrato da un miniatore anonimo della scuola di Giovannino de' Grassi. Le leggi suntuarie emanate contro le novità del vestire non vietavano solo alle donne l'uso di gioielli, ornamenti preziosi, ricche stoffe e costose pellicce, ma condannavano persino gli stessi sarti che confezionavano i nuovi capi d'abbigliamento. Tuttavia la tenace resistenza di gran parte della cittadinanza nell'applicazione dei divieti fu in grado qualche volta di attutire il rigore delle prescrizioni limitandolo a disposizioni fiscali, in modo da consentire lo sfoggio di vesti, stoffe e ornamenti a fronte di un pagamento, con somme fissate per legge. La *Prammatica delle vesti del 1343* è un documento molto importante nel quale sono elencate famiglie note in città che possedevano oltre cento abiti ognuna; vi sono rigorosamente dettagliate tutte le vesti in uso all'epoca a Firenze, suddivise per tipologia, colore e decorazione. Una campionatura di splendidi esemplari della seconda metà del Trecento attestava come la produzione serica italiana si sia andata progressivamente allontanando dai modelli tessili mediterranei e asiatici, elaborando un inedito repertorio ornamentale gotico e cortese, più sensibile al fenomeno naturale nella sua pluralità di forme. Discutibile invece l'installazione multimediale sulle *Vesti proibite* per la regia di Giorgio Ferrero.

Se il percorso espositivo si apre nella prima sala con una veste infantile trecentesca in lana, nell'ultima chiude la mostra un sontuoso esemplare di quella stoffa elitaria che nel Quattrocento divenne simbolo ed espressione visiva della magnificenza e del potere detenuto dai signori del Rinascimento e dalla chiesa: un piviale del Museo nazionale del Bargello in velluto tagliato a un corpo in seta rosso cremisi, con inserti broccati in oro filato.

bettibazzani@gmail.com

E. Bazzani è storica dei tessuti antichi

Quadrerni

Camminar guardando, 45
Tessuto e ricchezza a Firenze
nel Trecento. Lana, seta e pittura
di Elisabetta Bazzani

Effetto film
Il filo nascosto
di Hamilton Santità

La traduzione
Come i palombari
di Isabella Mattazzi

Dinamiche di potere tra sguardi, oggetti e dettagli

di Hamilton Santia



**Il filo nascosto, regia di Paul Thomas Anderson
con Daniel Day-Lewis, Lesley Manville e Vicky Krieps, Usa 2017**

Controllo. Ossessione. Precisione. Mania. Potere. Sono solo alcune delle parole che vengono in mente dopo aver visto *Il filo nascosto*, ultimo film di Paul Thomas Anderson. Incentrata sul rapporto tra lo stilista Reynolds Woodcock (un Daniel Day-Lewis al solito magistrale, alla sua ultima prova avendo lui annunciato di voler smettere con la recitazione) e la musa/amante/moglie Alma Elson (Vicky Krieps), la vicenda si muove con calibrata ricercatezza nei territori di mentalità disturbate e disturbanti nella Londra post-bellica, sullo sfondo di un'Europa ancora sospesa tra la decadenza che ha determinato le condizioni del secondo conflitto mondiale e l'ostentata opulenza di chi vuole dimostrare di aver superato "l'ora più buia". Non essendo un film di trama, *Il filo nascosto* costruisce la sua dinamica attorno a un personaggio, lo stilista, che come vedremo rispetta tutte le caratteristiche dei protagonisti di Paul Thomas Anderson e una sua controparte, al tempo stesso antagonista e alleata, che cerca di manipolarlo alle sue esigenze.

Reynolds Woodcock è il *pivot* della moda londinese. Siamo negli anni cinquanta, prima delle tendenze *swinging* e nel pieno di quella ricerca del "classico" che, nella moda come nelle arti, permette agli oggetti di uscire fuori dal flusso del tempo, slegandosi dalle contingenze e dai contesti. La ricerca di Woodcock è tutta lì: nel creare abiti che non siano alla moda e non siano *chic* (concetti cui il protagonista è assolutamente ostile). Per questo, non sembra vivere la città – Londra è un fantasma che sta sempre fuori dalle finestre: diversa dalla Los Angeles di *Magnolia*, ad esempio, che del film era vera protagonista – e non è interessato a nessun tipo di interazione che non sia funzionale al lavoro. È un *workaholic* che non stacca mai, e che tiene alla sua precisissima routine come niente altro al mondo (forse addirittura più della sorella/matrigna Cyril, personaggio perfettamente hitchcockiano interpretato da Lesley Manville). Anche le ragazze di cui si circonda, fidanzate fino a che la passione non appassisce, sono considerate dei manichini più che altro funzionali alle sue ossessioni stilistiche. Il film infatti si apre con un monologo di Alma che, parlando a quello che poi si scoprirà essere il dottor Hardy (Brian Gleeson), dice di aver dato a Woodcock esattamente quello che voleva, e cioè "Ogni pezzo di me".

Il filo nascosto rappresenta per Paul Thomas Anderson la ripresa di un discorso solo momentaneamente sospeso con *Vizio di forma*, il film del 2014 tratto da Thomas Pynchon. Se vogliamo, possiamo inserire questo film in un filone che rappresenta una "seconda fase" di carriera del regista californiano. Un filone in cui Anderson non è più interessato a descrivere la complessità della società umana nella rappresentazione ultima delle babilonie contemporanee (*Boogie Nights* e *Magnolia*), ma a indagare i recessi della psico-

logia di personaggi grandiosi, oltre la vita stessa. Non è un caso infatti che da qualche anno a questa parte, uno dei registi contemporanei che più si era fatto carico dell'eredità della new Hollywood (riprendendo in tutto e per tutto gli stilemi e le progettualità di Robert Altman) si è concentrato su periodi storici lontani, proiettando i suoi personaggi fuori dalla storia. Questo film rappresenta una sorta di terzo capitolo assieme a *Il petroliere* del 2007 e *The Master* del 2012. Tornare al passato permette a Paul Thomas Anderson di acquisire una certa libertà: slegato dalla contingenza, si può concentrare sia a costruire personaggi complessi che dialogano solo formalmente con il periodo storico in cui sono incastonati, ambendo quindi a una istantanea "classicità"; sia a operare evoluzioni stilistiche che si sganciano dall'idea – ormai decisamente archiviata – del regista dei lunghi piani sequenza.

È come se dopo aver concentrato la sua attenzione sulla totalità, cercando nei piani sequenza torrenziali che legavano le storie dei personaggi babilonesi di *Boogie Nights* e *Magnolia* di catturare l'essenza attraverso uno stile che accompagnava questa ricerca avvicinandosi ai territori del flusso di coscienza, adesso Anderson cercasse di mettere a fuoco ogni singolo dettaglio. Per questo il suo cinema sta diventando di una precisione sempre più millimetrica. È una macchina da presa "saggia", che privilegia il dialogo tra i personaggi con gli oggetti circostanti. Il ritmo è rallentato fino alla sua sospensione (*Il filo nascosto* è a tratti di una lentezza al limite dell'estenuante), perché quello che importa sono gli sguardi: come Woodcock osserva i tessuti, come osserva il corpo di Alma, man mano che ci si addentra nella sua psicologia, le reazioni di Alma; e come Alma guardi gli oggetti con cui ha a che fare, manichini, modelle, cibo e come lei stessa guarda – con una reverenza carica di determinazione – sia Woodcock, sia la sorella Cyril; come la sorella Cyril osservi il mondo che ha lei stessa costruito dentro la *maison* rendendolo un orologio perfetto a servizio della genialità di Woodcock. Sguardi. Oggetti. Dettagli.

Come *Il petroliere* prima e *The Master* poi, inoltre, *Il filo nascosto* è anche (e forse soprattutto) un film sulla manipolazione e il continuo ribaltamento delle dinamiche di potere. Come il petroliere Daniel Plainview (ancora Daniel Day-Lewis, che per questa interpretazione vince il suo secondo premio Oscar) entra in una spirale di dipendenza e ossessione con Eli Sunday (Paul Dano); come the master Lancaster Dodd (Philip Seymour Hoffman) esercita un potere coercitivo nei confronti del succube Freddie Quell (Joaquin Phoenix) venendo però al tempo stesso manipolato dalla freddissima moglie Peggy Dodd (Amy Adams); così il triangolo tra Reynolds Woodcock, la sorella Cyril e la musa e partner Alma di *Il filo nascosto* ribalta

costantemente i rapporti di forza. Prima Woodcock sembra in assoluto controllo di qualsiasi situazione; poi è la sorella Cyril a determinare tutte le dinamiche all'interno dell'universo dello stilista; infine è Alma che, entrando dentro la psicologia traumatizzata e malata del protagonista, rompe la catena e rovescia a suo favore il potere.

Se a inizio film Woodcock è freddissimo, ostinato, calcolatore, ossessionato dal suo lavoro e fedele a una routine militare e repressiva proprio per rispettare l'idea assoluta del suo ruolo nel mondo (grazie al quale si è emancipato socialmente, diventando ricchissimo, ma che non gli ha mai permesso di superare il trauma della morte della madre, che voleva solo rendere fiera di lui), l'arrivo di Alma, incontrata per caso in un ristorante in campagna e portata nella *maison* come nuova musa, comincia a scombinare il mondo. Niente di positivo o di romantico, niente *My fair lady*, ma un continuo e sottile gioco di vittima e carnefice che cambiano costantemente. Alma rompe la routine; Alma affronta Cyril, custode del mestiere e coordinatrice di tutto il lavoro (prima antagonista, infine alleata); Alma scompagina il meccanismo per avere ella stessa successo sulle sue stesse ossessioni: piegare a sé la volontà di un uomo non piegabile. Quando Woodcock capisce la macchinazione finale che Alma mette in atto, non solo la accetta, ma si rende conto – e lo fa attraverso l'unico sorriso davvero "sincero" che il personaggio regalerà in tutto il film – che questa è l'unica via attraverso la quale può restare in qualche modo umano. Crollare, cedere, rischiare la morte, lasciar andare l'emotività, affidarsi completamente alla moglie sabotatrice per poi ritornare al suo meglio. Anche in questo, personaggio *larger than life*.

Paul Thomas Anderson qui costruisce un vero e proprio thriller psicologico senza "thrill". Guarda ad Alfred Hitchcock e Joseph Losey (riferimenti ovvi, certo, ma non per questo meno pregnanti), da cui prende la capacità di far filtrare le contraddizioni psicologiche sottilmente, per accumulo, non disdegnando un colpo di scena. Ultima considerazione per la musica, affidata per la quarta volta al chitarrista dei Radiohead Jonny Greenwood, che qui abbandona l'ostinatezza rumorista di *Il petroliere* e l'avanguardia minimale di *The Master* per muoversi in territori più propriamente classici. Anche in questo caso, la suggestione è quella di creare un mondo fuori dal tempo, in cui la vicenda può svilupparsi in tutta la sua profondità concentrandosi sui personaggi senza preoccuparsi di tutto quello che sta succedendo là fuori.

hamilton.santia@unito.it

H. Santia è cultore della materia in storia del cinema presso l'Università di Torino

*Le peculiarità del critico-traduttore: la preziosa osmosi tra due approcci al testo letterario***Come i palombari**

di Isabella Mattazzi

Mi chiedo spesso quanto la mia formazione di accademica influisca sulla mia attività di traduttrice. Come molti, non sono un traduttore puro, ma resto principalmente una studiosa prestata alla traduzione. Questa condizione, apparentemente poco significativa per quanto riguarda la specificità del gesto traduttivo – poco importa chi sei, verrebbe da dire, importa come traduci – in realtà pone diverse questioni di carattere teorico su cui mi è capitato di soffermarmi e che, almeno nel mio caso specifico, hanno definito in modo abbastanza radicale la mia identità e il mio modo di vedere la traduzione. Innanzitutto la differenza tra un traduttore-critico e un traduttore editoriale è che il rapporto con il testo non si esaurisce nel momento della pubblicazione, ma continua a irradarsi per un tempo indefinito.

Tutti i romanzi che ho tradotto sono stati anche e soprattutto testi di studio, molte volte ne ho curato la prefazione, ne ho scritto in altre sedi, li ho proposti a lezione in università, li ho aperti, smembrati, riassembleati insieme agli studenti. Sono tutti testi che, in un modo o nell'altro, hanno continuato a ritornare nella mia vita anche a distanza di anni, perché ogni percorso critico non è altro che un continuo andare e riandare verso temi e ossessioni che di fatto non si risolvono mai. Il lavoro del traduttore-critico comporta quindi una riflessione sul testo anche quando l'atto traduttivo è concluso. La traduzione è soltanto un momento puntuale all'interno di un flusso interpretativo proiettato su un orizzonte senza limite. Questa idea di fluidità interpretativa si estende verso un futuro indefinito (finché avrò facoltà di scrivere, le mie traduzioni vivranno, saranno "agite" ogni volta che il mio sguardo interpretativo lo richieda), ma è anche retrospettiva. Quasi tutti gli autori che ho tradotto facevano già parte di me molto prima che iniziassi a tradurli, anzi, la scelta di proporli nella mia lingua è stata quasi sempre influenzata proprio da questa frequentazione pregressa. Anni fa ho tradotto il mio primo romanzo, *Il diavolo innamorato* di Jacques Cazotte, anche e soprattutto perché non c'era in commercio una traduzione con un'introduzione e un apparato critico di cui poter discutere con gli studenti. Lo stesso discorso vale per *Future umanità* di Yves Citton. Tradurlo per me voleva dire cercare di creare uno spazio di pensiero condiviso presentando in Italia un autore e un pensiero filosofico a me molto vicini.

Il traduttore-critico, rispetto al traduttore editoriale, in genere sceglie cosa tradurre in base al suo personalissimo percorso interpretativo. Tutte le opere su cui ho lavorato in traduzione mostrano una coerenza tra loro evidente, hanno un'aria di famiglia che riconosco come affine. La mia identità di critico precede quindi sempre la mia identità di traduttore. Sulla scelta dei testi la strada è in un certo senso già segnata e il caso ha un'influenza minima oppure, per una strana eterogeneità dei fini, segue comunque l'andamento della mia ricerca.

Se il pensiero critico precede la traduzione, questo però non vuol dire affatto che la imponi e moduli. Retrospettivamente mi accorgo che la verità del testo

è sempre sovrana. Non c'è mai stato un caso in cui una mia traduzione venisse sottoposta a una qualche torsione ideologica dovuta a una mia precedente ipotesi interpretativa, mentre è assolutamente vero il contrario. Il testo da tradurre più che un punto di arrivo è un punto di partenza, o comunque uno snodo nevralgico nella ricerca di senso che la letteratura impone. Rispetto al lavoro del critico, la convivenza forzata del traduttore con il testo, il suo sguardo quasi schiacciato sulla pagina, porta a un affondo interpretativo molto più incisivo, radicale.

Tradurre, del resto, è un esercizio da palombari. Entrare in un libro è un'operazione immersiva. Una volta attraversata la superficie della pagina il respiro si

più di ogni altro, uscire da una sessione di cinque-sei ore di traduzione è sempre difficile, si resta per qualche tempo storditi, assenti, altri a se stessi e al mondo.

Il rapporto tra un'opera e il traduttore veicola poi un'affettività che difficilmente potrebbe emergere con altre pratiche di lavoro sulla letteratura. Un traduttore per forza di cose contrabbanda con il testo scampoli di un'intimità che il filtro critico elimina e non trattiene. La traduzione è una condizione di aderenza alla pagina forzata e continuativa. Un traduttore quando lavora si porta appresso i suoi personaggi per mesi, fa colazione insieme a loro, viaggia in treno con loro, proiettando più o meno inconsciamente sulla pagina tutta una serie di elementi che andranno poi a costituire il tessuto psichico della traduzione, il timbro unico e personalissimo della sua lingua. Sono perfettamente conscia che la voce di Simone de Beauvoir anziana in *Malinteso a Mosca* contenga echi di altre donne – ugualmente anziane e malinconiche – lette e amate nella mia giovinezza, che il lessico aristocratico della maga Malvarosa in *Riccardin dal ciuffo* di Amélie Nothomb abbia qualcosa di mia nonna, e che io stessa sia presente in Diane l'accademica di *Colpisci il tuo cuore* (ultimo romanzo nothombiano uscito in questi giorni), così come in Olivia, il suo doppio malvagio. Apparentemente questo gioco di compenetrazione osmotica tra autore-personaggio-traduttore potrebbe sembrare poco lucido, ma sono sempre più convinta che tradurre sia un atto indissolubilmente legato all'"umanità" del traduttore, alla sua natura di prodotto casuale di una serie di esperienze linguistiche, emotive, sensibili, poco ascrivibili a un principio ordinativo che si possa facilmente esportare da un traduttore a un altro.

In questo scambio osmotico si attua poi anche un qualcosa che la distanza critica spesso e volentieri non consente: la cura. Nel momento in cui il traduttore affonda le mani nella struttura di un'opera, in un certo senso se ne fa carico, si prende cura di lei. Mentre la fa passare da una lingua a un'altra

ne spoglia letteralmente il corpo, lo guarda, nudo nel suo scheletro linguistico, ne rivela le fragilità, ne indovina le fratture e le ricomponde. Con alcuni autori a me è successo il percorso inverso. Stare dentro un romanzo particolarmente amato, sapere che per tre, quattro, cinque ore al giorno c'era un luogo protetto che mi aspettava nonostante la stanchezza e gli affanni del quotidiano, ha molte volte curato me durante i lunghi mesi di lavoro sul testo. In *Riccardin dal ciuffo*, la maga Malvarosa, di professione cartomante, si accomiata sempre dai suoi clienti con un "vous êtes protégés". Una protezione sugli uomini, di fatto, e una benedizione che a mio avviso riguardano l'essenza stessa della parola letteraria.

isabella.mattazzi@unife.it

I. Mattazzi è traduttrice e insegna letteratura francese all'Università di Ferrara



fa diverso, il pensiero segue logiche altre, i rumori del mondo arrivano attutiti. Ogni volta che traduco un libro nuovo mi accorgo del procedere del mio lavoro dalla sensazione di insofferenza che mi dà il rumore del quotidiano. Inizio a non rispondere al telefono, non sopporto il citofono, mi dà fastidio il riquadro rosso delle mail che si illumina in basso sullo schermo del portatile. In quel momento allora capisco che il "mondo di sotto" ha iniziato a operare su di me. Per chi pratica le immersioni si dice che uno dei rischi, il più terribile, sia la narcosi da azoto, detta anche ebbrezza da alti fondali. Più scendi in profondità e più vorresti scendere, e più scendi più le logiche degli abissi si sovrappongono alle tue, più la tua presenza lì diventa importante, necessaria, anche se non sai spiegarne bene la ragione e non vuoi più tornare a casa. Io credo che un traduttore possa capire un palombaro

P E R U N A S I N I S T R A I L L U M I N I S T A

MicroMega

3/2018

almanacco di giornalismo

È LA STAMPA BELLEZZA! GIORNALISTI A CONFRONTO

Luciana Castellina
Ferruccio de Bortoli

Massimo Gramellini
Selvaggia Lucarelli

Amalia De Simone
Sandro Ruotolo

Telmo Pievani
Rossella Panarese

Francesco Piccinini
Paolo Madron
Jacopo Tondelli

Maurizio Molinari
Marco Travaglio

Marco Lillo
Carlo Bonini

Alberto Melloni
Emiliano Fittipaldi

Stefano Cingolani
Giorgio Meletti

Marco Rizzo
Gianluca Costantini
Matteo Stefanelli

Enrico Mentana
Marco Damilano

e inoltre saggi e articoli di:

Marco d'Eramo / Marcel Gauchet / Louis-Marie Horeau / Silvia Bencivelli
Adele Orioli / David Lifodi / Marinella Correggia / Zerocalcare / Paolo Sollier

IN EDICOLA, IN LIBRERIA, SU IPAD E IN EBOOK
MICROMEGA.NET

Schede

Gialli

Ilaria Tuti, FIORI SOPRA L'INFERNO, pp. 363, € 16,90, Longanesi, Milano 2018

Negli ultimi tempi i paesaggi d'alta quota, di alberi e animali, rocce e neve, non sono più prerogativa esclusiva dei noir scandinavi, ma rappresentano anche il set di nuovi e interessanti autori italiani, che vedono le montagne come luoghi del male. Sottogenere inaugurato da Luca D'Andrea (*La sostanza del male* e *Lissy*, Einaudi 2016 e 2017), in opposizione narrativa alla visione rasserrenante che per ultimo ne ha dato Cognetti nelle *Otto montagne* (Einaudi 2016, un caso a parte è quello del vicequestore romano Schiavone di Manzini che indaga in Val d'Aosta con Loden e Clarks). È un bell'esordio questo di Ilaria Tuti che ambienta il romanzo fra le sue Dolomiti friulane in un paese immaginario, ma di fatto reale, sotto il quale scorre un umore connesso alle viscere dell'inferno, mentre sopra cresce una natura dalla bellezza sublime e quindi, a tratti, orribile e terribile. Un assassino seriale dalla forza, sensibilità, intuito animaleschi compie delitti orripilanti dalle modalità apparentemente rituali. A condurre le indagini è una sessantenne commissaria, profiler acutissima, professionalmente fortissima, ma fisicamente e psicologicamente debole per un trauma del passato, burbera ma venerata e protetta dalla sua squadra, sovrappeso, diabetica, con un male che le sta scavando dentro. Compassionevole, sa che ogni "mostro" prima di oltrepassare il punto di non ritorno è stato un bambino che ha sofferto, spesso abusato. Proprio quattro bambini, forti e uniti nella difesa da famiglie malate, sono il centro e la chiave del mistero che coinvolge una comunità perbenista e chiusa a nascondere segreti malsani. Il presente con i suoi problemi, come l'apertura di nuove piste scistiche che porteranno benessere ma pure disboscamenti e violenze alla natura, convive con memorie e riti arcaici, come la festa di San Nicola con i Krampus, diavoli-caproni, e si lega a orrori compiuti in un passato recente nella Scuola, orfanotrofio dove venivano compiuti esperimenti eugenetici su bambini. Il caso viene risolto, ma a che prezzo.

FERNANDO ROTONDO

Dario Correnti, NOSTALGIA DEL SANGUE, pp. 535, € 19, Giunti, Firenze 2018

Il primo serial killer italiano è tornato, recita il sottotitolo. Andiamo con ordine. Il nome in copertina è lo pseudonimo di due autori, probabilmente giornalisti, vista la conoscenza che hanno del mestiere con i suoi molti vizi e qualche non piccola virtù e la scrittura veloce e scorrevole, da cronaca appunto. Hanno scritto qualcosa più di un noir: un romanzo sul tempo che passa, su padri madri figli, sul giornalismo, sull'Italia profonda della provincia. Il primo assassino seriale in Italia sarebbe Vincenzo Verzeni che nel 1870 uccise due donne, bevendone il sangue e cannibalizzandole un po', donde la promozione a Vampiro della Bergamasca. Una perizia a suo favore di Cesare Lombroso ne attenuò la pena. Oggi, stessi luoghi, una serie di omicidi con rituali particolarmente efferati. Un giornalista di cronaca nera quasi sessantenne e sull'orlo del prepensionamento vuole seguire quello che per lui potrebbe essere l'ultimo caso, dopodiché lo aspetta la "nostalgia del sangue", sindrome del cronista di nera in pensione alcolista e separato dalla moglie. Lo affianca una stagista ventiseienne brava, intelligente e colta, che fa di tutto per sembrare brutta, anche se non è da buttar via, ma sta per essere scaricata dal giornale. È proprio lei a intuire che l'assassino imita esplicitamente il *modus operandi* del

Verzeni. Torna anche la sentenza di Lombroso: "È il contesto la vera malattia". Quale contesto? "Nemmeno quaranta chilometri da Milano, e si entra in un altro mondo... non è la provincia americana, è puro Far West lombardo: basta guardare i cartelli, scritti in dialetto. *Capriate San Gervasio. Cavriàt San Gervàs...* troppi campi di granturco e troppi paesi tutti uguali... dove ci sono solo parrucchieri che si chiamano Acconciature Qualcosa... sportelli di banche popolari e bar piene di slot con le sedie di plastica...E pizzerie d'asporto ovunque, ogni due metri". Dove omertà o indifferenza si chiamano riservatezza, *privacy*. In un'intervista gli autori hanno detto: "Noi volevamo solo fare un onesto libro di genere, possibilmente ben scritto". Lo hanno fatto.

F. R.



I disegni della sezione SCHEDE
sono di Franco Matticchio

Roberto Perrone, L'estate degli inganni, pp. 361, € 19,50, Rizzoli, Milano 2018

"L'uomo che molti anni prima era stato italiano, ma poi non era stato più niente" deposita una valigetta esplosiva in una grande stazione italiana che provoca 80 morti e centinaia di feriti: è la strage di Bologna dell'estate 1980. Entra così, nel vivo della storia, il nuovo romanzo di Perrone che vede ancora protagonista Annibale Canessa, colonnello in pensione dei carabinieri, punta del nucleo antiterrorismo, ora consulente e collaboratore servizi, detto "Cararmato" per la lucidità, decisione e spietatezza: le prove - dice - interessano i tribunali, a lui interessa la verità, che consegna a chi di dovere per trasformarla in giustizia, se ci riesce (e se costui non vuole?). In viaggio di piacere in Israele viene avvicinato dal Mossad e invitato a raccogliere informazioni su nuovi documenti relativi a quell'evento, preceduto di poco dall'abbattimento di un Mig sulla Sila. Fin qui fatti (quasi

veri. Canessa teme di essere tirato dentro una brutta storia più grande di lui, ma al tempo stesso è incuriosito. Perrone costruisce una perfetta finzione romanzesca agganciata alla realtà, tra spy-story, che permette maggior libertà d'azione compresa licenza d'uccidere, e noir, stretto da convenzioni di genere. Possiamo solo dire che il mandante sarebbe Gheddafi. Ma perché? E perché il Mossad è interessato? Altro splendido personaggio è "la donna che in quel momento della sua vita si faceva chiamare Anneke", bellissima e abilissima killer a pagamento (iperattiva sessualmente). Con ritmo incalzante che porta sempre il lettore ad aspettarsi qualcosa di drammatico, Perrone lo fa sprofondare nel gorgo dei misteri, segreti, tradimenti, depistaggi, dal brigatismo rosso allo stragismo nero. Aprendo il vaso di Pandora. I morti alla fine sono una quindicina, innocenti compresi. "Gli israeliani le devono un favore" dice un capo dei servizi (buoni) a Canessa, "che si lasciò sfuggire un sorriso... alla De André... che ricordava quello del *Pescatore*: 'un solco lungo il viso'". Come un assassino.

F. R.

Cristiana Astori, TUTTO QUEL BUIO, pp. 254, € 17,50, Elliot, Roma 2018

Quello dei lost film, i film perduti per la scomparsa delle poche copie in circolazione (un tempo di costosa riproduzione e delicata conservazione), è uno strano orizzonte che però ormai mobilita un discreto numero di studiosi. Ma, nei fatti, pochi "cercatori" effettivi: tra i quali Susanna Marino, protagonista di quest'ottima quest, meritevolmente proposta da Elliot, a sanare la stramberia che, nonostante le proteste dei lettori, un personaggio di grande successo già in tre ottimi romanzi da edicola per "Il Giallo Mondadori" non venisse riproposto in versione da libreria (sul tema di tali pubblicazioni ambiziose rimando a quanto già discusso in un paio di occasioni sul sito dell'"Indice"). Nel torbido e inquietante *Tutto quel nero*, 2011, Susanna si trovava catapultata sulle tracce una pellicola leggendaria legata alla vicenda dell'attrice Soledad Miranda e all'opera di uno dei più provocatori registi di cinema "minore" mai occhieggiati dietro una cinepresa, il famigerato Jess Franco; in *Tutto quel rosso*, 2012, che virava verso il thriller argentino, indagava estensioni sconosciute del film-culto *Profondo rosso*; mentre *Tutto quel blu*, 2014, era una divertita commedia gialla sugli anni Ottanta, alla ricerca del perduto *L'autouomo* di Marco Masi. In uno scintillante gioco di variazioni da una puntata all'altra che appaiono vere e proprie lezioni di scrittura: un gioco che vede intonato l'intreccio - impianto di trama,

dinamiche tra personaggi, sapori d'ambiente - al tipo di cinema evocato. Con *Tutto quel buio* la ricerca su uno dei primissimi film di vampiri, quel *Drakula halála* (1921, dunque precedente il *Nosferatu* di Murnau) diretto da Károly Lajthay e co-sceneggiato da tal Mihály Kertész poi meglio noto come Michael Curtiz (sì, di Casablanca), condurrà l'eroina a confrontarsi in Ungheria con un contesto ben più drammatico, fin nel cuore del male del Novecento. Dove il registro poliziesco - e sotto sotto fantastico, che è un modo di guardare più che un genere narrativo - svela tra delitti e batticuori anche dimensioni commoventi e profonde. Merita ricordare che proprio le ricerche condotte dall'autrice per i romanzi precedenti hanno finora portato all'(autentico) ritrovamento di due dei film considerati perduti: possiamo augurarci che ciò accada anche con *Tutto quel buio*.

FRANCO PEZZINI

Gialli

Narratori

Poesia

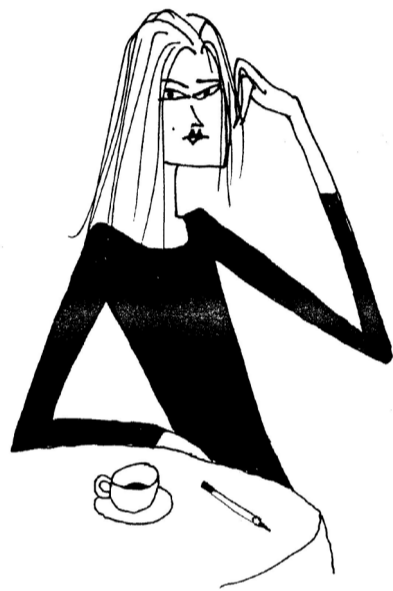
Economia

Politica

Paolo Morelli, DA CHE MONDO È MONDO, pp. 335, € 17, *nottetempo*, Milano 2017

Paolo Morelli ci presenta "in anteprima quello che sarebbe forse un libro dimenticato e riscoperto chissà tra quanti anni". La cautele ironica di questo incipit ci instrada subito sul tono di *Da che mondo è mondo*. Salvatore, scritto proprio con la *d* a causa di un errore all'anagrafe, è un impiegato di un po' più di mezza età, padre divorziato di una bambina di otto anni, Gabri. Lavora per uno dei tanti "enti inutili" italiani, un ente statale che si dovrebbe occupare di assistenza agli artisti in difficoltà ma che è più che altro votato a continuare la sua esistenza nascosto da ogni impegno ed obiettivo. Salvatore, che è l'unico solitario impiegato, non ha quindi molto da fare. È un uomo solo anche perché ha il vizio di fare profezie più o meno da strapazzo, cosa che lo fa apparire come un paranoico, se non come uno iettatore o un cialtrone rompiscatole. Eppure Salvatore ha previsto la crisi economica, il potere dei grandi capitali cinesi o la crescita dei piedi nelle nuove generazioni. È anche più che convinto della dannosità dei telefoni cellulari. Insomma, il protagonista di *Da che mondo è mondo* è un personaggio fortemente *borderline*, quasi caricaturale, se non fosse catapultato in un'avventura comico-favolistica che tira stoccate alla frenesia della modernità e che riesce a raccontare la semplice felicità di rapporti di amicizia e amore, che fanno scudo, assieme alla fantasia, contro le insensatezze quotidiane. La vita di Salvatore cambia quando è recuperato (nudo, in strada, svegliatosi da una passeggiata sonnambolica) da un'improbabile famiglia di zingari di cui presto il protagonista farà parte. È una nuova nascita. Gli zingari, che sono quanto di più opposto alla vita borghese da cui Salvatore è messo alla porta, spalancano un mondo magico e misterioso, dove le sue profezie possono finalmente trovare dignità immaginativa e soprattutto narrativa. *Da che mondo è mondo* ci parla proprio di questo, del valore della narrazione orale, dell'invenzione che è convivio, sangue della comunità. Il carrozzone degli zingari si

arricchisce di altri personaggi fuori tempo, in fuga dal grigiore del moderno, come un medico anarchico stanco della burocrazia e dell'inattività e una diafana poetessa. L'andare e venire di Salvatore dal campo nomadi attrae però quell'attenzione mediatica che un tempo il protagonista avrebbe desiderato. Insomma, ora il mondo della televisione, della pubblicità, delle grandi case editrici, vuole a tutti i costi avere a che fare con un vero profeta. Morelli mette in scena uno scontro tra il campo della profezia e della favola e quello della realtà e della modernità, che risultano incompatibili anche quando l'uno crede di potersi appropriare dell'altro: l'unica appropriazione possibile del flusso contemporaneo affamato di notizie e novità è comunque effimera, pubblicitaria, frenetica e pettegola. Non si ascolta, ma si ficca il naso. Dopo questo tentativo fallimentare, presto i diversi tornano ad essere gli emarginati da temere e da eliminare. La lingua di Morelli in *Da che mondo è mondo* è funambolica, tortuosa. Lo scrittore ha voluto evidenziarne il tono orale: è narrazione pura, ci si rivolge a un pubblico. In effetti, ha raccontato di



avere scritto pagine del libro mentre parlava d'altro al telefono. Vengono in mente Celati, Benati o Cavazzoni, con cui Morelli lavorò già nella rivista "Il Semplice". *Da che mondo è mondo* è nato tenendo a riferimento un'antica conversazione con Luigi Malerba sulla scomparsa del genere della profezia: questa non è, nel libro, solo la conoscenza del futuro, che si vorrebbe conoscere per morbosa curiosità, ma è proprio una lingua corale di ricordi e condivisione, che tratta del tempo in una maniera che forse si è persa. Il fantastico rinnova qui la sua diatriba con il vero, che oggi però è pilotato. Con l'autoironia sulla paranoia, costeggiando malinconicamente, più che amaramente, il confine della polemica, Morelli colloca una storia fuori dal tempo dei drammi sul reale, che è appunto anch'esso già artefatto. Salvatore e la sua nuova famiglia si chiudono in un guscio confortante e magico, su cui però pende la minaccia di un mondo che inventa solo per mentire, intollerante alla fantasia.

JACOPO TURINI

Marco Balzano, RESTO QUI, pp. 179, € 18, *Einaudi*, Torino 2018

Il nuovo libro di Marco Balzano, *Resto qui*, è un racconto di resistenze continue, estenuanti, fallimentari, riassumibile dal motto in prima pagina: "bisogna curarsi, stringere i pugni anche quando la pelle si copre di macchie. Lottare a prescindere". Al confine tra Italia, Austria e Svizzera, nei borghi di Curon e Resia, dove la vita è scandita dal solo ritmo delle stagioni, alle soglie dell'ascesa al potere di Mussolini, crescono Trina, Erich, Barbara e Maja. Terra italiana di lingua tedesca quella dell'Alto Adige-Südtirol dove il fascismo viene prima di tutto percepito come regime linguistico che impone l'italiano e cancella la lingua madre, persino i nomi tedeschi sulle lapidi dei cimiteri. È così che inizia la resistenza contro la storia che, fino a quel momento, la gente di montagna percepiva soltanto come un'eco che si perdeva

tra le valli e che ora invece irrompe con la sua durezza e indifferenza; ed è così che Trina non ha paura di combattere per difendere la propria identità e quella di un'intera comunità, diventando maestra clandestina. Alla violenza della storia se ne somma una più intima e personale che sconvolge per sempre la vita di Trina e di Erich, la scomparsa della figlia. È attorno a questa sparizione che tutto precipita: la guerra inizia, al sopruso fascista si sostituisce quello nazista con le finte promesse di liberazione, Erich diserta e scappa con Trina sulle montagne, dove entrambi imparano a convivere con la crudeltà della guerra e con la quotidianità della morte. Poi il dopoguerra, il tentativo di ricostruire un senso di tutto ciò che è andato distrutto e la speranza, spesso taciuta, di riabbracciare la figlia lontana. Ma in questo libro il destino è una ferita che non si rimargina mai; così all'improvviso quando i fumi della guerra sembrano diradarsi riprendono senza sosta i lavori per la costruzione della diga che da anni minaccia di sommergere la valle, le case e le vite di chi ha deciso di rimanere nella propria terra. Si affaccia quindi un'ultima lotta, un'estrema ribellione che avrà un esito drammatico e che segnerà la sconfitta più amara di tutte: essere travolti dagli interessi politico-economici dello stato italiano ed essere definitivamente sconfitti, sradicati e costretti a vedere i propri campi, le proprie case, le proprie vite sommerse dall'acqua della diga che risparmia soltanto il campanile del paese. *Resto qui* è un romanzo che ha il tono della confidenza. Le vicende sono narrate in prima persona da Trina, quasi stessimo leggendo un suo diario, un resoconto di volta in volta dettagliato o reticente indirizzato alla figlia scomparsa. Con questo espediente, Balzano insiste sull'emozione fragile ma tenace della protagonista, permettendo così al lettore di familiarizzare con l'intimità del punto di vista dominante della narrazione. In questo racconto non manca però la rabbia per l'abbandono, la voglia di sapere e la rassegnazione di non poter fare più nulla, solo restare e aspettare.

JACOPO MECCA

Velio Abati, QUESTA NOTTE - CANZONIERE, pp. 77, € 12, *Manni*, Lecce 2018

"Ma ho paura di questa notte / di questo budello cieco / del ticchettio dell'orologio / degli oggetti sparsi / degli scuri chiusi. / Dei nomi che hanno perso la cosa": sono i versi finali di una ampia quanto autorevole poesia giovanile che compare nella sezione iniziale di questo volumetto. L'ultimo verso suona come lo scatto di una porta che si chiude. Tutto questo individua in maniera centrale il grande e irresolubile dilemma che puntualmente sorge quando ci si impegna in una letteratura, appunto, "di nomi", quella del verso e della sua irriducibile permanenza, ove lo si giudichi, al di qua del significato. L'autore conosce benissimo la regola secondo la quale è proprio attraverso questa "morte" razionale che il testo si procaccia una sorta di vita altra, autonoma, emancipata e indiziariamente antipatrica. Abati, come sappiamo, è noto soprattutto per il suo lavoro di studioso, di critico del Novecento (irrinunciabile esegeta di Fortini e Zanzotto tra gli altri), e narratore. I registri linguistici mobilitati in questo volumetto sono l'eco di vita di un intellettuale relazionale, colloquiale, dialogico e gnomico, familiare e eletto. La poesia risulta una cura avara nel tempo e pertanto assume per lui un duplice e contrastato volto, quello della gratuità e quello della necessità, ma anche una forma del lutto, come si evince chiaramente dai versi che ho riportato in apertura. Si va da poesie impegnate e "impregnate" di una ideologia avanzata, egualitaria e civilizzatrice, a schegge mnemoniche che la nebbia del tempo ha impigliate al vissuto, a traguardi di salute interiore e collettiva in cui domina un senso di primato cui ascrivere l'esistenza come tale; fino a tratti di corallità solidale; e a tratti, infine, di fragrante e letteratissima ironia. In altre zone del testo si fanno strada, con toni non apologetici e non statici, delle proposte di versi per così dire *familiars*, af-

fettivi e dedicati, dotati di una sfuggente leggerezza che ci impone, in quanto lettori, di collaborare alla demarcazione del senso reale, del quanto si possano, oggi, organizzare nella letteratura del verso sequenze personalizzate senza rischiare il doppio agguato: l'eccessiva effusiva vicinanza o un distacco formale e analettivo. Abati ripristina qui un genere disusato e, senza smentire la propria origine terragna, della Toscana maremmana, si fa sperimentalmente visitatore sgusciante di antiche forme cerimoniali dello statuto della letteratura in versi.

GIORGIO LUZZI

Raffaella Fazio, L'ULTIMO QUARTO DEL GIORNO, pp. 99, € 14, *La Vita Felice*, Milano 2018

Nella poesia italiana del Novecento il verso breve ha una sua storia, talvolta magistrale: è il caso tra gli altri di Palazzeschi, dell'ultimo Rebor, del primo Ungaretti, di Caproni, e di pochi altri. Una svolta poco filtrata ha inteso reintrodurlo (o per meglio dire riconfermarlo imitandolo) in questi anni vicini a noi, come dire in piena contemporaneità. Ma il giudizio su questa istituzione metrica si dirama: da un lato il verso breve diviene una sorta di espediente che è il lato in ombra della permanente prosa; dall'altro esso risponde a uno stato di autentica riflessione sullo statuto della parola e sulla possibilità di scommettere su una sua condizione di unità trascendente. In questo senso (e parlo sempre di indizi sia pur vistosi) la unità metrica concentrica, studiata e mnemonicamente nucleare, si trova ad assolvere al compito di unità interpretativa nella quale l'assetto microsemantico assolve un ruolo sia fonetico che mnemonico, imponendo al lettore un procedimento di decodificazione particolarmente acuto. Come dire che nella creazione del senso del

testo l'elemento portatore di senso, fruibile non per narrazioni ma per folgorazioni, non è mai un "ponte" transitabile, bensì un unitario "ostacolo" esegetico, all'interno del quale il suono sembra essersi aperto un varco salutare a carico del senso, trascendendo così, si potrebbe dire, le norme comuni della stessa "testualità". Per non dire poi, completando questa pur sommaria riflessione, della funzione antinarrativa che si viene formando entro la geografia di un testo a versi brevi scelti responsabilmente. Questa dunque la intensa poesia di Raffaella Fazio, toscana stabilitasi a Roma da tempo. E di questo aspetto del suo lavoro ("concentrare il verso significa quindi espandere il messaggio, arricchirlo", scrive Francesco Dalessandro nella sua illuminante prefazione) è responsabile quella sintesi unitaria tra tempo e voce, tra senso e sintassi, della quale si è fatto cenno: "Si danno le cose / in frammenti: / la rosa tra i tralci di pietra / a spirale / il teschio nel legno / dello scranno / la vergine in trono / sul portale / la sirena stretta / al capitello. / Il doppio perfetto: / la pace / e il feroce / bisogno". Lungi dal costituire il frutto di una semplificazione, questa ammirevole conciliazione tra suono e senso dentro il reticolo delle unità metriche è frutto di un lavoro esperto e responsabile.

G. L.

Tommaso Meozzi, INQUIETA ALLEANZA, pp. 40, € 8, *Transeuropa*, Massa 2017

È una voce dimessa, tuttavia estremamente raffinata, quella che proviene dall'esile *plaque* di Tommaso Meozzi, *Inquieta alleanza*, ultima uscita della collana "Nuova poetica". Laddove la frenesia della vita quotidiana impedisce ogni tentativo di auscultazione interiore, i libri come questo hanno il potere di riattivare il nostro istinto sensibile, rendono possibile un'alleanza, un fugace

momento di connessione tra l'io, pericolosamente spaesato di fronte ai molteplici volti del reale, e i suoi meandri più profondi. Accettando non senza rammarico i repentini mutamenti che - nella fuggevolezza del presente in cui viviamo - investono tanto ciò che ci circonda quanto noi stessi, Meozzi (e "la carovana dei volti" del suo io) riesce a coinvolgere il lettore nell'afflato mistico che permea i testi e che, tutto sommato, riposa nell'interiorità di ciascuno, nascosto sotto una coltre di ansia e pregiudizi. Il desiderio di un'ipotetica consustanzialità con qualsiasi realtà evocata dalla poesia conduce l'io a gettarsi incondizionatamente in pasto ad essa, lasciandosi travolgere senza un lamento, come sopraffatto da una mareggiata notturna e silenziosa: lontano da ogni deriva magniloquente, il verso di Meozzi è scorrevole ma non banale, sommerso ma non coi toni della rassegnazione. *Inquieta alleanza*, prima di essere una raccolta poetica, è il racconto, discontinuo e frammentato - come soltanto la lirica sa essere - di un approccio alla vita: canto ininterrotto di gioia e dolore, il susseguirsi dei versi accosta sapientemente alcune immagini-simbolo (il miracolo della nascita e il tema della luce, il rigoglio della natura e l'avvento delle stagioni, l'inesorabile scorrere del tempo e l'insopprimibile speranza nel domani), annodandole con fermezza entro gomitoli di senso densissimi, il cui valore semantico è spesso difficile da decrittare, tanto più perché il mistero si cela sottotraccia. Conclusa la lettura della breve silloge di Meozzi, l'impressione precipua, precedente e separata da qualsiasi riflessione criticamente motivata, è quella - così rara al giorno d'oggi - di aver frequentato un timido esempio di "poesia-poesia".

CHIARA DALMASSO

Davide Pellegrini, SHARING ECONOMY. PERCHÉ L'ECONOMIA COLLABORATIVA È IL NOSTRO FUTURO, pp. 144, € 12,90, Hoepli, Milano 2017

“Se tu hai una mela e io ho una mela e ci scambiamo le nostre mele, allora tu e io avremo ancora una mela a testa. Ma se tu hai un'idea e io ho un'idea e ce le scambiamo, allora ciascuno di noi avrà due idee” diceva George Bernard Shaw. La *sharing economy*, prima di essere un possibile modello di microeconomia di mercato, è un comportamento sociale e come tale può diventare uno strumento decisivo per migliorarsi e migliorare. Può portare un dibattito aperto sul futuro dell'uomo, sull'importanza della condivisione e della collaborazione per la progressiva costruzione di un mondo realmente sostenibile. Questo è il cardine di quanto esposto nell'interessante saggio di Davide Pellegrini, specializzato in management della cultura e uno dei massimi esperti di economia della condivisione. Il libro ci fornisce un percorso concettuale di avvicinamento alla *sharing economy* che passa dalla precisa definizione dell'interesse collettivo al senso più profondo di una dimensione che va oltre il mercato per divenire modello di vita sostenibile. In questo senso, l'autore avverte più volte nel suo saggio di non cadere nell'equivoco di considerare l'economia collaborativa solo come un aggregato di piattaforme di servizi di *economy on demand*. Piuttosto, rientrano nel concetto di collaborazione tutte quelle forme di costruzione di comunità di valore che mirano alla riqualificazione e alla valorizzazione di ogni aspetto della vita delle persone. La voglia di comunità, la cultura, il desiderio di ripartire su valori che siano in grado di arginare il degrado, sono questi i fondamenti di una rivoluzione fatta di relazioni più che di interazioni, di manifesti di idee più che di semplici servizi di impresa. In sostanza questo libro è una profonda riflessione sul recupero di un retaggio storico e culturale. Il mutualismo, la solidarietà, la cultura del gruppo, sono elementi che da sempre caratterizzano il nostro paese, costellato di esperienze di associazionismo e di cooperazione. Un saggio, quindi, che ha il merito di inquadrare un fenomeno seguendo un approccio trasversale, con riferimenti ampi e il profondo desiderio di superare la fase di entusiasmo mediatico che rischia di banalizzare la *sharing economy* e ridurla a un colorato momento di folklore o a una delle tante espressioni del neo-capitalismo digitale.

MARIO MONTALCINI

Enrico Miletto e Donatella Sasso, TORINO CITTÀ DELL'AUTOMOBILE. UN SECOLO DI INDUSTRIA DALLE ORIGINI A OGGI, pp. 167, € 12,90, Capricorno, Torino 2017

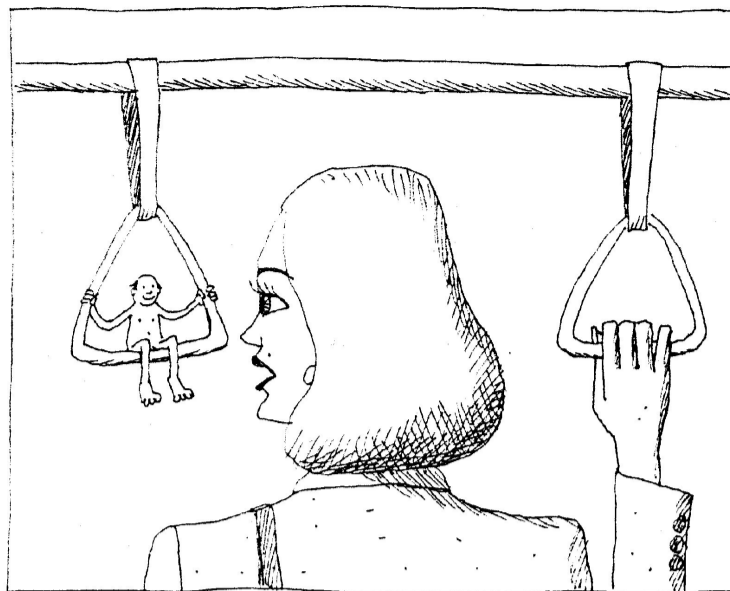
Come dimostrano gli autori in queste pagine, fu a tutti gli effetti cruciale la funzione svolta da Torino per la storia dell'automobile

italiana. Grazie ai materiali conservati presso il Polo del '900, riemerge un vastissimo orizzonte d'iniziativa, idee, progetti maturati all'ombra della Mole: i giornali (“L'Automobile” di Gatti, periodico nato nel 1898), il Salone internazionale dell'automobile (tenutosi a Torino dalla prima edizione, nel 1900, a quella del 1913), le gare (la pionieristica Torino-Asti-Torino è del 1895; e da Torino sei anni dopo parte il primo giro automobilistico d'Italia). Nella sua fase aurorale, quella che viene qui chiamata “l'epopea dell'auto” è affollata di attori. Dopo la crisi economica del 1907 la Fiat, in quanto azienda più strutturata, riesce a inserirsi in un processo di concentrazione industriale e finanziario che ne farà la capofila del settore e uno dei “poteri forti” del paese. Nel frattempo, proprio intorno a quell'anno si sono dissolte le promettenti Lux, Aquila, Taurinia. Ma sono molte quelle oggi cadute nell'oblio, dai nomi spesso suggestivi, come la Temperino, che crolla per il fallimento della Banca di Sconto (1925), la Fast (Fabbrica automobili sport torino), produttrice di vetture sportive (1919-25), o la Fata (Fabbrica anonima torinese automobili). Nel volumetto, costruito per brevi inserti che si contendono lo spazio con il ricchissimo apparato iconografico, non mancano le biografie dei protagonisti di parabole ormai consegnate all'archeologia industriale, come i fratelli Ceirano, Roberto Biscaretti di Ruffia e il creatore della Topolino, Dante Giacosa.

DANIELE ROCCA

Gaetano Quagliariello, SERENO È. SCENA E RETROSCENA DI UNA LEGISLATURA SPERICOLATA, pp. 238, € 14, Rubbettino, Soveria Mannelli CZ 2017

L'autore è uno storico prestatore (forse per sempre) alla politica, prima nel Pdl, poi nel Ncd. Un'esperienza in cui si è cimentato senza la spocchia dell'intellettuale che si sente superiore, ma con la consapevolezza che la politica ha delle regole da accettare. Il libro tiene fede a questo criterio di non superiorità, perché è scritto in uno stile piano e scorrevole, ed è privo di riferimenti eruditi (abbiamo trovato un solo richiamo ai suoi studi sul gaullismo). Si tratta di un resoconto in prima persona della legislatura appena trascorsa. Il racconto non è asettico, bensì fortemente orientato, tuttavia l'autore cerca di essere equilibrato. Nel complesso si apprendono parecchi dettagli e retroscena tanto sui precari equilibri del governo Letta quanto sull'agitato percorso del governo Renzi. Soprattutto sono interessanti le pagine sul modo in cui, a inizio 2015, non si trova, o non si vuole trovare, un accordo sul nome del nuovo presidente della repubblica e si consuma la rottura del patto del Nazareno; un episodio esiziale per i nostri equilibri politici. Concludendo il suo racconto, riconosce che nella XVII legislatura “abbiamo fallito un'occasione storica, quella di aggiornare tutti insieme la



Carta fondamentale, costruendo un nuovo campo da gioco sul quale confrontare le nostre alternative visioni del mondo”. Giudizio sul quale non si può non concordare, magari estendendolo a una dimensione più ampia e con una proiezione più pessimistica. In questi cinque anni la classe politica democratica di questo paese non è stata in grado di trovare un terreno comune d'intesa per contrastare il Movimento cinque stelle.

MAURIZIO GRIFFO

Mimmo Franzinelli, TORTURA. STORIE DELL'OCCUPAZIONE NAZISTA E DELLA GUERRA CIVILE (1943-45), pp. 285, € 22, Mondadori, Milano 2018

La prassi della tortura, come documenta Mimmo Franzinelli nel suo ultimo e scioccante studio, un vero “viaggio nell'orrore”, venne regolarmente seguita da gran parte delle forze nazifasciste su di una larga maggioranza dei partigiani catturati. Fu in particolare nel corso del 1944 che la sua applicazione crebbe, per fronteggiare l'infiltrarsi della rete resistenziale. Lo attesta un tragico rosario di volti e nomi rimasti nella memoria collettiva, la Banda Koch e la Banda Carità, le “polizie speciali”, la “legione Muti”, via Tasso a Roma, la Casa dello Studente e il carcere di Marassi a Genova, via Asti a Torino, San Vittore a Milano, la Risiera di San Sabba a Trieste. Alta era la produttività della tortura, perché pochi riuscivano a resistere; e gli aguzzini agivano indisturbati, sebbene non mancassero coloro che provavano a denunciare gli eccessi, come padre Giovanni Martini, cappellano militare, che ebbe davanti agli occhi quelli, infernali, della Brigata Nera; nota Franzinelli che il gappismo venne travolto dalla “violenza selettiva e chirurgica della tortura. Qualcuno cedeva temendo per i propri familiari a casa, come il vecchio socialista Ulisse Dini, arrestato a Milano, il quale finì addirittura per partecipare ad alcuni in-

terrogatori della banca Koch; qualcun altro prima cadeva vittima di infiltrati, ad esempio l'avvenente palermitana “Marinetta”, dopodiché veniva sevizato fino allo stremo perché fornisse informazioni e per seminare il terrore, di riflesso, in seno alla popolazione. Proprio per questa ragione, tuttavia, la tortura si rivelò un'arma a doppio taglio: se infatti permise di sgretolare molte reti resistenziali, è anche vero che gettò discredito sulla Rsi e spinse molti cittadini dall'altra parte della barricata. Motivò inoltre le cieche vendette dell'immediato dopoguerra, non a caso spesso, anche se non sempre, consumate da intere folle, e sotto gli occhi di carabinieri o soldati, non da manipoli di sadici al riparo di oscuri scantinati. Non accadeva forse di frequente che i nullaosta per l'esecuzione delle sentenze emesse dai Tribunali del popolo venissero negati dalle autorità alleate? In quella che è una pionieristica ricognizione sul meno studiato fra i nervi scoperti della storia nazionale, a emergere è dunque in prima istanza come nella tortura nazifascista si possano vedere al tempo stesso il sadismo e la sistematicità: era sì una follia, ma “cinicamente organizzata in meccanismi”, scrive Franzinelli, che producevano “sofferenze seriali”. Per questo egli giudica paradossalmente realistico il *Salò* di Pasolini, a lungo bandito in Italia, soprattutto considerando le torture indicibili cui vennero sottoposte le donne, in particolare le staffette partigiane. Eppure alle loro umilianti sofferenze non pochi giudici con la fine del conflitto riconobbero solo una parziale dignità: non erano forse delle libertine? Furono parecchi i casi in cui la giustizia dell'epoca si mostrò ancorata a una visione del mondo in continuità con quella fascista: una zavorra che l'Italia si è trascinata a lungo. Nel rievocare anche i fatti di Bolzaneto, nonché le tardive e farraginose leggi “antitortura” da poco varate, Franzinelli auspica che il volume possa far scaturire una riflessione intorno al tema, rimasto a tutti gli effetti attuale.

D. R.

Norberto Bobbio, LOCKE E IL DIRITTO NATURALE, pp. XXVII-211, € 22, Giappichelli, Torino 2017

Da parecchi anni, per impulso di Tommaso Greco, si stanno ripubblicando i corsi delle lezioni di Norberto Bobbio. L'editore è sempre lo stesso, però le vecchie dispense litografate (battute a macchina dalla moglie Valeria) riprendono vita in una veste editoriale meno dimessa (ma sempre sobria). Adesso è la volta di un corso su *Locke e il diritto naturale*, una pubblicazione che completa i precedenti corsi sul giusnaturalismo moderno dove nell'ampia rassegna di autori del diritto naturale seicenteschi mancava appunto lo scrittore inglese (Norberto Bobbio, *Il giusnaturalismo moderno*, Giappichelli, 2009). Com'è noto, in quanto filosofo del diritto Bobbio viene correntemente classificato come un giuspositivista di impianto kelseniano. Il suo percorso intellettuale è in realtà più articolato e il giuspositivismo va inteso come un approdo finale; inoltre, ed è quello che più conta ai fini del nostro discorso, quello bobbio è un positivismo giuridico non assoluto, ma consapevole di piani assiologici irriducibili al formalismo. Pertanto, l'interesse manifestato da Bobbio verso il diritto naturale non dipende solo dall'approccio storico che aveva appreso alla scuola di Solari, ma era il complemento logico della meditazione sul senso e il significato del positivismo giuridico. Maestro di distinzioni illuminanti, Bobbio sapeva bene, come viene rilevato nell'introduzione, che “una cosa è ricostruire la funzione storica del diritto naturale; altra cosa è sondarne l'esigenza ideologica, altra cosa ancora è interrogarsi sulla sua validità teoretica”. Al fine

di contestualizzare compiutamente il corso occorre svolgere ancora due considerazioni. Una di carattere particolare, l'altra di ordine generale. Sotto il primo profilo l'argomento del corso si comprende anche con l'atmosfera intellettuale dell'ateneo torinese, dove era viva una tradizione di studi sul filosofo britannico, da Luigi Pareyson all'allora giovane Carlo Augusto Viano. Da un punto di vista più generale, poi, occorre considerare che nel dopoguerra c'è un ritorno del diritto naturale, visto come una possibile garanzia contro l'affermazione di regimi totalitari che avevano funestato i decenni precedenti e ancora incombevano all'orizzonte del mondo della guerra fredda. L'esposizione è articolata in tre parti: la prima indaga il significato storico del diritto naturale, la seconda si occupa del diritto naturale in Locke, la terza è dedicata ai due trattati sul governo, con particolare attenzione al secondo. L'analisi, seguendo la traccia della materia professata, definisce con molto dettaglio il senso del diritto naturale per Locke e gli scrittori coevi, ma lo fa in modo arioso riservando ampio spazio alla visione del mondo del filosofo inglese. Ad esempio, con finezza, Bobbio ricorda come la critica all'innatismo propria dell'epistemologia lockiana era pensata in opposizione a qualunque tipo di dogmatismo perché “si ribellava al principio di autorità in nome della ricerca razionale, quella che l'uomo conduce *facendo buon uso* delle sue facoltà”. Non v'è chi non veda come questa concezione dell'intelletto umano abbia un nesso assai forte con l'idea, sviluppata ampiamente nel secondo trattato, che il governo giusto debba essere basato sul libero consenso dei cittadini.

M. G.

Tutti i titoli di questo numero

ABATI, VELIO - *Questa notte - Canzoniere* - Manni - p. 46
ACCATI, LUISA - *Apologia del padre. Per una riabilitazione del personaggio reale* - Meltemi - p. 34
ADLER, STELLA - *L'arte della recitazione* - Audino - p. 37
ARMANDO, ALESSANDRO / DURBIANO, GIOVANNI - *Teoria del progetto architettonico. Dai disegni agli effetti* - Carocci - p. 40

BAHRANI, ZAINAB - *La Mesopotamia. Arte e architettura* - Einaudi - p. 31
BALZANO, MARCO - *Resto qui* - Einaudi - p. 46
BELLOW, SAUL - *Troppe cose a cui pensare. Saggi 1951-2000* - Sur - p. 28
BIFERALI, GIORGIO - *L'amore a vent'anni* - Tunuè - p. 20
BOBBIO, NORBERTO - *La filosofia e il bisogno di senso* - Morcelliana - p. 34
BOBBIO, NORBERTO - *Locke e il diritto naturale* - Giappichelli - p. 47
BONERA, ITALO - *Rosso noir. Un pulp italiano* - Meridiano Zero - p. 45
BROGIOLO, GIAN PIETRO / MARAZZI, FEDERICO (A CURA DI) - *Longobardi. Un popolo che cambia la storia* - Skira - p. 18

CÁNDITO, MIMMO - *55 vasche* - Rizzoli - p. 5
CÁNDITO, MIMMO - *C'erano una volta i reporter di guerra* - Baldini&Castoldi - p. 5
CAUTO, ALBERTO / MILANESE, ROBERTA - *Psicopillole. Per un uso strategico dei farmaci* - Ponte alle Grazie - p. 33
CONRAD KASER, NORBERT / COLLESELLI, TONI (A CURA DI) - *Rancore mi cresce nel ventre. Poesia e prosa 1968 - 1978. Un'antologia* - alpha beta - p. 22
CORRENTI, DARIO - *Nostalgia* - Giunti - p. 45
DE LUCA, STEFANO - *Alfieri politico. Le culture politiche italiane allo specchio tra Otto e Novecento* - Rubbettino - p. 38

DOLFI, ANNA (A CURA DI) - *Gli intellettuali/scrittori ebrei e il dovere della testimonianza. In ricordo di Giorgio Bassani* - Firenze University Press - p. 25
DONINELLI, LUCA - *La conoscenza di sé - La nave di Tesco* - p. 19

ESPOSITO, ANDREA - *Voragine* - il Saggiatore - p. 27

FAZIO, RAFFAELA - *L'ultimo quarto del giorno* - La Vita Felice - p. 46
FRANZINELLI, MIMMO - *La tortura* - Mondadori - p. 47
GUIDA, ELISA - *La strada di casa. Il ritorno in Italia dei sopravvissuti alla Shoah* - Viella - p. 38

HUI PHANG, LOO / PEETERS FREDERIK - *L'odore dei ragazzi affamati* - Coconino-Fandango - p. 36

INSANA, JOLANDA - *Cronologia delle lesioni. 2008 - 2013* - Sossella - p. 21

KENNELLY, BRENDAN - *The essential* - Jaca Book - p. 22
KIRINO, NATSUO - *IN* - Neri Pozza - p. 29

LAMBÉ, ÉRIK / DE PIERPONT, PHILIPPE - *Paesaggio dopo la battaglia* - Coconino-Fandango - p. 36
LENZ, SIEGFRIED - *Il disertore* - Neri Pozza - p. 28
LEONARDI, ALESSANDRO / TUTINO, BARBARA - *La Grivola. Montagna dimenticata* - Priuli & Verlucca - p. 32
LEWIS, ROBERT - *Metodo o follia. Otto lezioni sulla recitazione da uno dei fondatori del Group Theatre* - Audino - p. 37
LIPPERINI, LOREDANA - *L'arrivo di Saturno* - Bompiani - p. 20
LIVERANI, MARIO - *Assiria. La preistoria dell'imperialismo* - Laterza - p. 31



MAZZONI, GUIDO - *La pura superficie* - Donzelli - p. 21
MELANDRI, FRANCESCA - *Sangue giusto* - Rizzoli - p. 20
MEOZZI, TOMMASO - *Inquieta alleanza* - Transeuropa - p. 46
MILETTO, ENRICO / SASSO, DONATELLA - *Torino, città dell'automobile. Un secolo di industria dalle origini a oggi* - Capricorno - p. 47
MORELLI, PAOLO - *Da che mondo è mondo - nottetempo* - p. 46
MORI, ROBERTA / SCARPA, DOMENICO (A CURA DI) - *Album Primo Levi* - Einaudi - p. 26

NADLER, STEVEN - *Gli ebrei di Rembrandt* - Einaudi - p. 35

PANZA, PIERLUIGI - *Museo Piranesi* - Skira - p. 35
PAOLETTI, GIOVANNI - *Pensare la rivoluzione. Benjamin Constant e il Gruppo di Coppet* - Ets - p. 34
PELLEGRINI, DAVIDE - *Sharing economy* - Hoeppli - p. 47
PERRONE, ROBERTO - *L'estate degli inganni* - Rizzoli - p. 45
PETRI, ROMANA - *Il mio cane del Klondike* - Neri Pozza - p. 19

PIPITONE, DANIELE - *Alla ricerca della libertà. Vita di Aldo Garosci* - FrancoAngeli - p. 39
PISANO, CARLO - *Patchwork Metropolis. Progetto di città contemporanea* - LetteraVentidue - p. 40
POZZANI, CLAUDIO - *Spalancati spazi. Poesie 1995 - 2016* - Passigli - p. 21

QUAGLIARIELLO, GAETANO - *Sereno è. Scena e retroscena di una legislatura spericolata* - Rubbettino - p. 47
QUIROGA, HORACIO - *Il delitto dell'altro* - Pellegrini - p. 29

REA, ERMANNINO - *La parola del padre. Falso storico in forma di monologo. Caravaggio e l'Inquisitore* - Manni - p. 19
RICALDONE, LUISA - *Ritratti di donne da vecchie* - Iacobelli - p. 30
RIZZANTE, MASSIMO - *Il geografo e il viaggiatore. Lettere, dialoghi, saggi e una nota azzurra sull'opera di Italo Calvino e di Gianni Celati* - effigie - p. 30

SANDBURG, CARL / LONATI, FRANCO (A CURA DI) - *Chicago Poems* - sedizioni - p. 22
SCHINO, MIRELLA - *Letà dei maestri. Appia, Craig, Stanislavskij, Mejerchold, Copeau, Artaud e gli altri* - Viella - p. 37
SECCI, MARIA CRISTINA (A CURA DI) - *Tintas. Tredici racconti dal Cile* - gran via - p. 29
SHEPHERD, NAN - *La montagna vivente* - Ponte alle Grazie - p. 32
SIMONETTI, LUCA - *La scienza in tribunale* - Fandango - p. 17
SINATTI, CESARE - *La splendente* - Feltrinelli - p. 27
STRATA, PIERGIORGIO - *Dormire, forse sognare. Sonno e sogno nelle neuroscienze* - Carocci - p. 33

THOMSON, IAN - *Primo Levi. Una vita* - Utet - p. 26
THOREAU, HENRY DAVID - *Cape Cod* - La Vita Felice - p. 32
TROPEA, SALVATORE - *Uomini e ombre* - Nero-subianco - p. 39
TUTI, ILARIA - *Fiori sopra l'Inferno* - Longanesi - p. 45

VALE, TERESA LEONOR (A CURA DI) - *La cappella di San Giovanni Battista nella chiesa di San Rocco a Lisbona. Committenza, costruzione, collezioni* - Scala - Officina Libreria - p. 35
VEGA, EULÀLIA - *Pioniere e rivoluzionarie. Donne anarchiche in Spagna (1931 - 1975)* - Zero in Condotta - p. 38

WEST, NATHANAEL - *Miss Lonelyhearts* - Marsilio - p. 28

ZANGRANDI, SILVIA - *Fanta-onomastica. Scorrubande onomastiche nella letteratura fantastica del Novecento* - Ets - p. 30