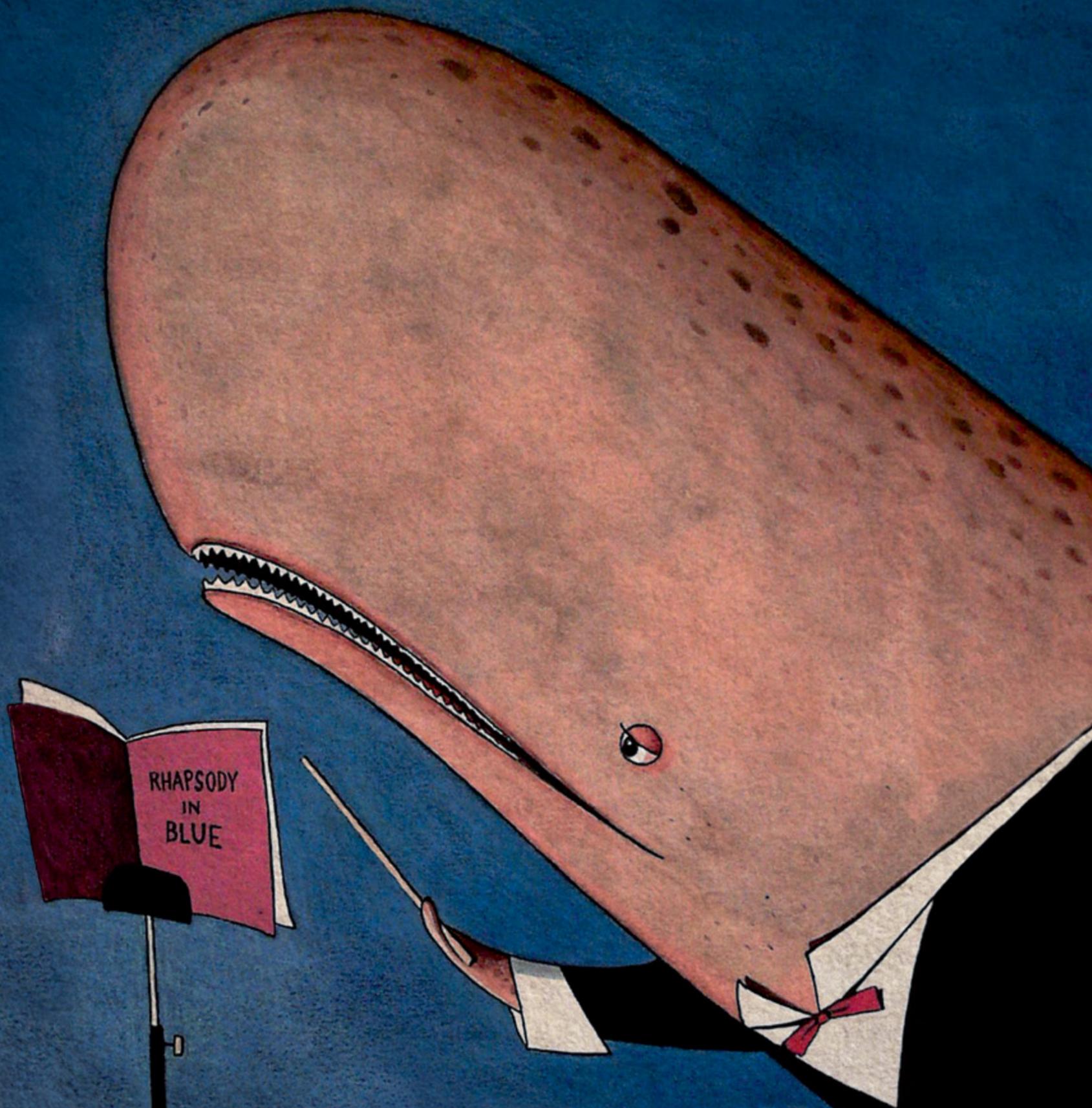


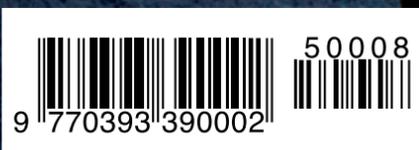
L'INDICE

DEI LIBRI DEL MESE

Luglio/Agosto 2015 Anno XXXII - N. 7/8 € 6,00



LIBRO DEL MESE: Fenoglio, Johnny e un'Italia im/possibile
Olender: RAZZISTI, apprendisti stregoni e pensiero identitario
Quando si dice blues bisogna dire B.B.KING



www.lindiceonline.com

FOTOGRAFIA A PALAZZO DUCALE



fino al 23 agosto August Sander Ritratto del XX secolo

Sottoporticato

Orario: lunedì 14/19; da martedì a domenica 10/19. **DAL 14 LUGLIO AL 23 AGOSTO: LUNEDÌ CHIUSO.**

Ingresso: intero € 8 - ridotto € 6 - **CUMULATIVO CON VISITA AL PALAZZO € 9.**

In mostra oltre cento immagini originali che offrono una panoramica sulla sua poliedrica produzione: dagli scatti della sua serie più famosa "Uomini del XX secolo", uno spaccato della società del suo tempo in cui trovano rappresentazione uomini e donne di tutte le età e di tutte le classi sociali, alle fotografie di paesaggio e ai numerosi altri progetti che realizzò nel corso della sua vita.



17 luglio_23 agosto Una Genova di Giorgio Bergami

Ducale Spazio Aperto, Cortile Maggiore

Inaugurazione 17 luglio ore 18. Orario: da martedì a venerdì 15/19, sabato e domenica 10/19. **INGRESSO LIBERO.**

"Non cercate in Giorgio Bergami un testimone, non lo è. Lui non testimonia, lui abita. Il suo sguardo non è più alto, non è superiore, non è oggettivo, ma appartiene alla realtà. La vive con gli occhi all'altezza degli occhi di tutti noi, abitanti con lui di questa nostra storia, delle nostre epoche, della nostra città. È un uomo della città che si prende cura della città, è un uomo della sua storia che ha sentimenti per la sua storia. Abitatore del secolo ne è costruttore e manufatto. Ciò che vi mostra è quello che di sé è stato abitato da ciascuno di noi, con sguardo meno vigile, con abitudini meno mattiniere, con minore curiosità e più fiavole passione; abbiamo tenuto le mani in tasca mentre lui le avvolgeva in una fotocamera."

Maurizio Maggiani



23 luglio_4 ottobre Liguria: un ritratto dal cielo

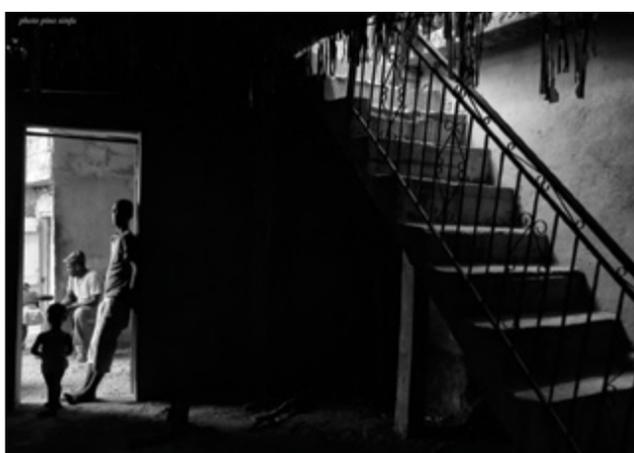
40 anni in volo - fotografie di Roberto Merlo

Loggia degli Abati

Inaugurazione 23 luglio, ore 18. Orario: da martedì a venerdì 15/19, sabato e domenica 10/19, ingresso: intero € 5, ridotto € 4. **Dal 24 luglio:**

**VISITA AL PALAZZO + MOSTRA SANDER + MOSTRA MERLO € 10
PACCHETTO FAMIGLIA: adulto € 10 - bambino (6-14 anni) € 5**

Circa 100 foto aeree di grande impatto emozionale accompagnate dallo slideshow degli scatti più curiosi e salienti della lunga carriera del fotografo genovese Roberto Merlo, specializzato in fotografia aerea. Nelle innumerevoli ore di volo compiute in tutte le condizioni atmosferiche, Merlo ha sorvolato la Liguria e le sue città in lungo e in largo per scoprire e riscoprire questa terra "verticale", di una bellezza sfrontata e selvaggia.



3 settembre_2 ottobre Haiti: in viaggio con la solidarietà

Una storia da raccontare - fotografie di Pino Ninfa

Sala Liguria, Piano Nobile

Inaugurazione 3 settembre, ore 18. Orario: tutti i giorni 9/19. **INGRESSO LIBERO.**

La mostra presenta la situazione di Haiti dopo il terribile terremoto del 2010 con una chiave di lettura volta non tanto a evidenziare il disagio, ma a cogliere aspetti di dignità e speranza per un futuro migliore. Luoghi, visi, incontri, in uno scenario che ha come sfondo il palcoscenico della vita.

Alla mostra in Sala Liguria si unisce uno spettacolo musicale nella Sala del Minor Consiglio il **17 settembre alle ore 21**, un evento speciale ed unico che accomuna felicemente la musica con la fotografia. Il sassofonista **Andy Sheppard**, il chitarrista **Marco Tindiglia** e il fotografo **Pino Ninfa** daranno vita ad un progetto multimediale all'insegna della solidarietà per le attività sostenute ad Haiti da Progetto sud (ONG) e Prosolidar (Onlus).

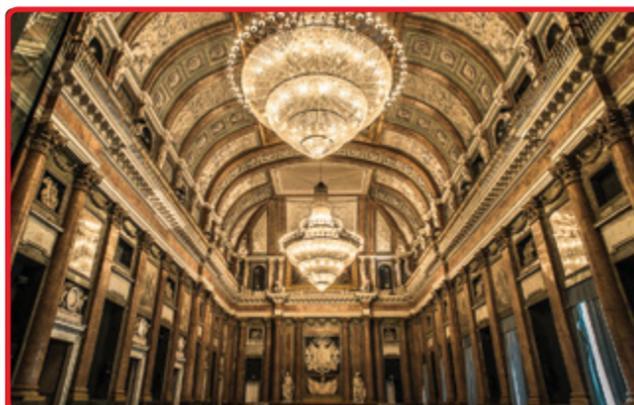


Foto Emanuele Delio Stroligo

18 luglio_30 agosto Visite al Palazzo

Orario: da martedì a domenica 10/19; ingresso intero € 5 - ridotto € 4.

Tra arte, storia e curiosità, un percorso dal Medioevo all'Età Moderna per scoprire gli ambienti storici del Palazzo dei Dogi e le mostre fotografiche ospitate. Un'occasione unica per visitare il luogo in cui si è costruita la secolare storia di Genova e dei genovesi, oggi centro della vita sociale e culturale della città. Da non perdere la straordinaria vista panoramica dalla Torre Grimaldina.

VISITA AL PALAZZO + MOSTRA SANDER € 9

**Dal 24 luglio: VISITA AL PALAZZO + MOSTRA SANDER + MOSTRA MERLO € 10
PACCHETTO FAMIGLIA: adulto € 10 - bambino (6-14 anni) € 5**

SommarìO

SEGNALI

- 5 *Il silenzio nel testo letterario*, di Beatrice Manetti
 6 *Febbraro e Heaney: per una critica non ermeneutica*, di Maria Chiara Fenoglio
 7 *AntoloGaia e i favolosi anni settanta*, di Cristian Lo Iacono
 8 *I personaggi-inciampo nell'opera di Tolstoj*, di Raffaella Faggionato
 9 *Il centenario di Roland Barthes*, di Guido Mattia Gallerani
 10 *Mircea Eliade e lo sciamanesimo*, di Enrico Manera
 11 *Riflessioni geostrategiche a partire dal Libro bianco della difesa*, di Antonio Scarazzini
 12 *Ruth Rendell, regina del crimine*, di Lina Zecchi
 13 *Quando si dice blues bisogna dire B.B.King*, di Andrea Carosso

LIBRO DEL MESE

- 15 **BEPPE FENOGLIO** *Il libro di Johnny*, di Davide Dalmas e Mimmo Franzinelli

PRIMO PIANO

- 16 **MAURICE OLENDER** *Razza e destino*, di Francesco Remotti e Massimo Vallerani

MIGRAZIONI

- 17 **BRUNO BRUNETTI E ROBERTO DEROBERTIS** (A CURA DI) *Identità, migrazioni e postcolonialismo in Italia*, di Federica Ditati
EZZAT EL KAMHAWI *Vergogna tra le due sponde*, di Pietro Deandrea

STORIA

- 18 **SANDRO CAROCCI** *Signorie di Mezzogiorno*, di Alessio Fiore
MASSIMO ROSPOCHER *Il papa guerriero*, di Lucio Biasiori
 19 **PAOLO FERRARI E ALESSANDRO MASSIGNANI** *1914-1918. La guerra moderna*, di Claudio Natoli
ALESSANDRO CASICCIA *Narrare le grandi crisi*, di Giovanni Borgognone
DORA MARRA *Croce bibliofilo*, di Maurizio Tarantino
 20 **ARCADI ESPADA** *L'autentica impostura*, di Alfonso Botti
TIZIANA BERTACCINI *Le Americhe latine nel ventesimo secolo*, di Marco Bellingeri
ENNIO DI NOLFO *Il mondo atlantico e la globalizzazione*, di Bruno Bongiovanni

RESISTENZA

- 21 **NORBERTO BOBBIO E CLAUDIO PAVONE** *Sulla guerra civile*, di Marco Dondi
TILDE GIANI GALLINO *Non avevo sei anni ed ero già in guerra*, di Bruno Maida

NARRATORI

- 22 **ANDREA CATERINI** *Giordano*, di Domenico Calcaterra
GIULIO MOZZI *Favole del morire*, di Luca Fiorentini
WALTER SITI (A CURA DI) *Granta 6 l'invisibile*, di Gabriele Di Fronzo

- 23 **PAOLO ZARDI** *XXI secolo*, di Alessandro Cinquegrani
WANDA MARASCO *Il genio dell'abbandono*, di Maria Vittoria Vittori
MARCO MONTEMARANO *La ricchezza*, di Angelo Molica Franco

PAGINA A CURA DEL PREMIO CALVINO

- 24 **FRANCESCO PAOLO MARIA DI SALVIA** *La circostanza*, di Giovanni Greco
GIACOMO VERRI *Racconti partigiani*, di Alessandro Cinquegrani

RINASCIMENTO

- 25 **GIULIO BUSI E RAPHAEL EBGI** *Giovanni Pico della Mirandola*, di Lina Bolzoni
CHRISTOPHER S. CELENZA *Il Rinascimento perduto*, di Maurizio Campanelli

POESIA

- 26 **ALDO NOVE** *Addio mio Novecento*, di Alfredo Nicotra
CAMILLO SBARBARO *Lettere a Alceste Angelini e Lettere a Giovanni Solari*, di Luca Lenzi
GIORGIO LUZZI *Troppo tardi per Santiago*, di Enrico Capodaglio

LETTERATURE

- 27 **JOHN FANTE** *Lettere 1932-1981*, di Ennio Ranaboldo
MARTIN AMIS *Il dossier Rachel*, di Luca Mecozzi
AYELET TSABARI *Il posto migliore del mondo*, di Donatella Sasso
 28 **COLETTE** *La stella del vespro*, di Gabriella Bosco
RABIH ALAMEDDINE *Io, la divina*, di Angelo Molica Franco
MARCEL COHEN *La scena interiore*, di Mariolina Bertini
 29 **UWE TIMM** *La volatilità dell'amore*, di Gerard Friedrich
LEONHARD FRANK *L'uomo è buono*, di Mario Marchetti

SAGGISTICA LETTERARIA

- 30 **GIORGIO PATRIZI** *Gadda*, di Siriana Sgavicchia
ANTONIO TRICOMI *Nessuna militanza, nessun compiacimento*, di Lorenzo Marchese

MUSICA

- 31 **PAUL GRIFFITHS** *La musica del Novecento*, di Francesco Peri
ALYN SHIPTON *Nuova storia del jazz*, di Maurizio Franco

ARTE

- 32 **VINCENZO FARINELLA** *Alfonso I d'Este. Le immagini e il potere*, di Alessandra Pattanaro
HANS BELTING *Facce*, di Stefano de Bosio

CINEMA

- 33 **PAOLO CERATTO E FRANCO PRONO** *Caterina Boratto*, di Steve della Casa
PAOLO DI PAOLO E GIORGIO BIFERALI *Viaggio a Roma con Nanni Moretti*, di Francesco Pettinari
LEONARDO GANDINI *Voglio vedere il sangue*, di Giaime Alonge

FOTOGRAFIA

- 34 **STÉPHANIE DE SAINT MARC Nadar**, di Gabriele D'Autilia
UGO LUCIO BORGIA *Il sudario di latta*, di Marco Maggi

SCIENZE

- 35 **UMBERTO BOTTAZZINI** *Numeri*, di Mario Quaranta
FEDERICO LAUDISA *Albert Einstein e l'immagine scientifica del mondo*, di Elena Canadelli

ECONOMIA

- 36 **HYMAN P. MINSKY** *Combattere la povertà*, di Lia Fubini
UGO MATTEI *Il benicomunismo e i suoi nemici*, di Valentina Cera
 37 **JEREMY RIFKIN** *La società a costo marginale zero*, di Dario Padovan
GIANCARLO BERTOCCHI *La crisi e le responsabilità degli economisti*, di Lino Sau

FILOSOFIA

- 38 **GUIDO CALOGERO** *Quaderno laico*, di Matteo Marchesini
MARTHA C. NUSSBAUM *Emozioni politiche*, di Luisa Passerini

RELIGIONI

- 39 **TULLIO VINAY** *Speranze umane e speranza cristiana*, di Simone Lanza
CORRADO MARTONE (A CURA DI) *Scritti di Qumran*, di Andrea Nicolotti
Babele: Contrattualismo, di Bruno Bongiovanni

NATURA

- 40 **HENRY DAVID THOREAU** *Walden ovvero vita nei boschi* e **OLIVER SACKS** *Diario di Oaxaca*, di Andrea Casalegno
ANTONIO DE ROSSI *La costruzione delle Alpi*, di Giuseppe Sergi

QUADERNI

- 41 **Recitar cantando, 64: Per aprire e chiudere il melodramma dell'Ottocento**, di Vittorio Coletti ed Elisabetta Fava
 42 **Effetto film: Louisiana**, di Roberto Minervini e Forza maggiore, di Ruben Östlund, di Carla Ammannati

SCHEDE

- 43 **NARRATORI ITALIANI** di Mario Marchetti, Mariolina Bertini e Angelo Molica Franco
 45 **STORIA** di Daniele Rocca, Danilo Breschi, Fedinando Fasce, Elena Fallo e Roberto Barzanti
 46 **LETTERATURE** di Anna Chairloni, Mariolina Bertini, Stefano Morello e Robert Moscaliuc
 47 **INFANZIA** di Fernando Rotondo

Le immagini di questo numero sono di ANNA GODEASSI che ringraziamo per la gentile concessione.

Illustratrice freelance, Anna Godeassi realizza immagini, progetti di comunicazione visiva e video per quotidiani, riviste, case editrici, agenzie di pubblicità, negozi e web. Collabora, in Italia, con quotidiani tra cui "La Repubblica" e "Il sole 24ore", riviste tra cui "Vanity Fair", "Grazia", "Cosmopolitan", "Donna Moderna" e agenzie di pubblicità come Leo Burnett, DDB e RedCell. Crea libri per l'infanzia e per l'editoria scolastica con editori quali Mondadori, Loescher, De Agostini, Giunti, progetti cartacei per Boutique Fabriano, Eni, Mc Donald. Disegna per clienti esteri in Giappone, Corea del Sud, Francia, Inghilterra, Germania e Stati Uniti.





Sostieni il Festival scattando una foto con il tuo occholino, simbolo dei commons, e pubblicalo sui social networks con l'hashtag

#commonsfestival

Chieri / 9-12 Luglio 2015

Festival Internazionale

dei Beni Comuni

Incontri, Dibattiti, Arte, Musica, Cinema, Teatro

Con Salvatore Settis, Gustavo Zagrebelsky, Davide Ferrario, Marco Paolini, Luca Mercalli, Tomaso Montanari, Toni Negri, Judith Revel, Gianni Vattimo, Livio Pepino, Stefano Rodotà, Donatella Finocchiaro, Fabio Troiano, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gregorio Arena, David Bollier, Carlo Freccero, Maurizio Pallante, Vandana Shiva, Michelangelo Pistoletto, Michela Murgia, Marco Travaglio e molt* altr*!

Scopri l'Open Call "Ceci n'est pas une table" sul sito

www.festivalbenicomuni.it

Promosso da

Con il patrocinio di

Main Sponsors



Silenzio, reticenza e lacuna nel testo letterario

Un'arma retorica a doppio taglio

di Beatrice Manetti



Nel chiacchiericcio della comunicazione permanente, due libri sul silenzio nel testo letterario sono una coincidenza a dir poco fragorosa. O forse no, se è vero che entrambi obbediscono al medesimo intento, che non è solo scientifico ma anche etico-pedagogico, di ribadire le prerogative della letteratura in un momento di generale arretramento delle discipline umanistiche. Non solo perché la parola letteraria nasce nel silenzio e soprattutto nel silenzio si fa accogliere, come lascia intendere Bice Mortara Garavelli chiudendo il suo *Silenzi d'autore* (pp. 143, € 18 Laterza, Roma-Bari 2015) con una citazione da Giovanni Pozzi: "La cella e il libro sono le stanze della solitudine e del silenzio. Della solitudine la cella (...). Del silenzio il libro, deposito della memoria, antidoto al caos dell'oblio"; ma anche perché la letteratura dà forma e senso all'esperienza selezionando e ricombinando i frammenti discontinui della quotidianità, e se dice di meno è per significare di più. Nicola Gardini, tirando le somme della sua ricognizione dei modi, degli stili e delle retoriche della lacunosità (*Lacuna. Saggio sul non detto*, pp. 271, € 20, Einaudi, Torino 2014), arriva addirittura a identificarli: "La letteratura non è fatta di parole, ma di tutto il silenzio che certe parole scritte lasciano sospettare e inducono a indagare".

A testimonianza di questa fiducia nella funzione conoscitiva dell'omesso, gli studi di Gardini e Mortara Garavelli incarnano quello di cui parlano: sono libri laconici, che procedono per scorciature e corto circuiti, si aggregano intorno a nuclei concettuali intermittenti, lasciando al lettore l'onere e il piacere di colmare da sé i passaggi sottintesi o le inevitabili assenze.

Le somiglianze finiscono qui. Diversissimi, infatti, sono l'impianto metodologico e gli strumenti d'analisi adottati dai due autori: mentre Mortara Garavelli passa in rassegna i silenzi nel testo letterario, in una ricognizione di tipo tematico intervallata da brevi sondaggi linguistici, Gardini indaga il silenzio del testo letterario, con un eclettismo metodologico che privilegia la retorica e lo strutturalismo (e infatti in *Lacuna*, più che di silenzi, si parla di omissioni, reticenze, cesure), ma non disdegna la critica stilistica, i *cultural studies* e gli apporti della psicanalisi e dell'antropologia.

I due libri si offrono così a una lettura parallela, specie nei punti in cui affrontano gli stessi "silenzi d'autore": quelli che risuonano, ad esempio, nell'*Edipo re* di Sofocle sono per Mortara Garavelli soprattutto il "silenzio riluttante" di Tiresia, "che vuole e deve celare verità indicibili", e quello di Giocasta, che "fa presagire al coro l'erompere di inevitabili sciagure"; Gardini, invece, punta la sua attenzione sulla parola enigmatica, quindi lacunosa, dell'oracolo, per rintracciare nella tragedia sofoclea non solo il lessico dell'interdetto divino, ma lo scontro tra due paradigmi culturali nel momento del passaggio dalla sapienza arcaica dell'interrogazione a quella moderna della dialettica, da Edipo a Socrate. E ancora:

da quello straordinario repertorio di silenzi che è la *Commedia* dantesca, dove il pellegrino e i suoi interlocutori non fanno che altro che dire di non potere o non voler dire, Mortara Garavelli trae lo spunto per una ricognizione semantica dei termini *muto* e *tacito*; mentre Gardini fa scaturire dalle omissioni di Dante una riflessione sul realismo, che chiama in causa i suoi massimi teorici, da Auerbach a Lukács, e di cui la lacuna testuale, nel suo rimandare "a una dimensione empirica più ampia di quella documentata dalla scrittura", sarebbe addirittura il fondamento. Per cui "le lacune del *Paradiso* apparterranno anche a una poetica dell'ineffabile, ma, non meno delle affini lacune delle altre due cantiche, sono al servizio della mimesi".

La diversità degli esiti è figlia di premesse, e anche di ambizioni, antitetiche: nel primo caso il silenzio nel testo

condotte all'insegna delle "agnizioni di lettura di nencioniana memoria", ossia di quegli "incontri-riconoscimenti" la cui gratuità non è scindibile dall'emozione che li accompagna: anche così si spiega l'evocazione, accanto agli irrinunciabili classici (Ariosto, Tasso, Leopardi, fino a Elsa Morante e Lalla Romano), di pagine e nomi presumibilmente cari all'autrice, in particolare di filologi e linguisti prestati alla prosa narrativa, da Maria Corti a Raffaele Simone, da Cesare Segre a Gian Luigi Beccaria.

Se un'obiezione si può muovere al libro di Gardini, è di segno diametralmente opposto. Il suo intento di fornire, insieme a una fenomenologia della lacuna, anche una definizione di letteratura, rischia di far sparire alla vista il suo stesso oggetto d'indagine. A forza di estenderne i confini, la lacuna finisce per coincidere *tout court* col testo letterario, diventandone

non più solo una parte strutturante, ma l'elemento costitutivo. Questa tensione massimalistica, per fortuna, affiora solo occasionalmente nell'argomentazione, senza condizionarne l'efficacia. Chi vuole, potrà prenderla come un valore aggiunto; a chi diffida delle generalizzazioni e della ricerca delle cause ultime, basteranno le intuizioni critiche che Gardini dissemina nel suo saggio, le impeccabili analisi stilistiche di campioni eccellenti di *brevitas* (splendide quelle di alcuni passi di Tacito e Sallustio), le riformulazioni innovative di concetti che sembravano definitivamente passati in giudizio, come quello di "trama" o di "cooperazione del lettore". Senza dimenticare quella che è forse l'acquisizione più sorprendente, anche per il suo stesso autore, di un attraversamento della letteratura europea antica e moderna programmaticamente refrattario all'ordine cronologico: l'approdo, alla fine del percorso, non solo a una messa a fuoco della sfuggente categoria della lacunosità, ma anche a una sua periodizzazione.

Per Aristotele, Demetrio, Cicerone, Orazio, il non detto è un'arma retorica a doppio taglio, che può produrre sia il sublime sia l'oscurità più impenetrabile, ma è un'arma retorica. Solo a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, e in modo particolare negli scrittori modernisti, diventa qualcosa di diverso: in un mondo che ha perduto l'orizzonte della totalità, l'arte dell'esclusione e della selezione è un ponte tra la caotica discontinuità dell'esistenza e il fantasma della forma; oppure, al contrario, il varco che allude all'assenza di qualsiasi senso. Per Proust, che insieme a Henry James è la guida privilegiata di Gardini, la cosa più bella dell'*Educazione sentimentale* è uno spazio bianco: il duplice a capo che separa l'incontro di Frédéric Moreau con Sénécal sulle barricate del 1848 e il suo ritorno a Parigi più di vent'anni dopo. Una lacuna magistrale, dentro la quale scompaiono la vita adulta di Frédéric e il suo (im)possibile romanzo. ■

beatrice.manetti@unito.it

B. Manetti insegna letteratura italiana contemporanea all'Università di Torino



Segnali

Beatrice Manetti

Silenzio, reticenza e lacuna nel testo letterario

Maria Chiara Fenoglio

Febbraro e Heaney a confronto

Raffaella Faggionato

I personaggi-inciampo nell'opera di Tolstoj

Guido Mattia Gallerani

Il centenario di Roland Barthes

Enrico Manera

Mircea Eliade e lo sciamanesimo

Antonio Scarazzini

Riflessioni sul Libro bianco della difesa

Lina Zecchi

Ruth Rendell, regina del crimine dimenticata

Andrea Carosso

Il blues ovvero B.B. King



Febbraro e Heaney a confronto: per una critica non ermeneutica

La poesia è un albero posto al confine fra due nazioni

di Maria Chiara Fenoglio

L'incontro di poesia e critica ha segnato profondamente il secolo scorso: affiancate, sovrapposte fin quasi a parlare l'una dentro l'altra, l'una con il linguaggio dell'altra, hanno creato un'intersezione feconda per entrambe, senza la quale il panorama letterario novecentesco sarebbe assai diverso. Poi, con gli anni ottanta, quella illustre tradizione si è interrotta, o per lo meno si sono smorzati i rapporti di necessità che connettevano sguardo critico e passo poetico: la perdita di rispondenza tra verso e riflessione sul verso, la diminuzione di autocoscienza storica e critica ha prodotto la chiusura del circuito poetico su se stesso, l'autoreferenzialità e la deriva del poetico stesso, l'esaurirsi di ogni intersezione tra universi distinti che era stata la cifra caratteristica della fase precedente. La poesia tende ad accentuare al suo interno l'elemento mitico-evocativo, liberandosi di ogni tutela critica oltre che di ogni impulso autocritico, crogiolandosi nell'illusione di una sua immediata disponibilità.

Un'illusione cui si sottrae Paolo Febbraro che, con il suo ultimo importante lavoro (*Leggere Seamus Heaney*, pp. 191, € 17,50, Fazi, Roma 2015), recupera e vivifica, da poeta, un modo di intendere la critica non puramente ermeneutico né strettamente confinato nella cosiddetta critica della vita di cui oggi molto si discute: certo, questo libro non sarebbe probabilmente nato se la lettura delle poesie di Heaney non fosse stata corroborata dalla diretta conoscenza, dall'amicizia tra i due che rende questo libro più vero, e insieme più imprescindibile. Ma l'attitudine critica messa qui in campo non cerca solo di ritrovare le parole di Heaney, stringendole a sé come Enea di fronte all'ombra del padre Anchise; Febbraro fa qualcosa di più definitivo: cerca di "espugnare un medium", adattandosi a un mondo "che altrimenti riposerebbe in sé, sordo e perduto, intransigente e intransitivo, oppure chiamerebbe a gran voce con la grana grossa e moralistica del realismo". Il gesto critico non è semplice descrizione, né tentativo di appropriazione: esso è dialettico nel senso più alto del termine, è incontro e prolungamento nell'altro da sé.

Febbraro e Heaney non sono poeti dell'auscultazione, dell'indagine narcisistica del proprio sé, bensì dell'attraversamento, della cucitura e del guado: come ha dichiarato l'autore, da questo *crossing* emerge "di quale entità sono i problemi che la poesia può superare e metabolizzare, e quale sia la sua 'normale' grandezza, l'ampiezza delle sue soluzioni formali, la profondità del suo 'pescaggio' nelle tradizioni". Non è un caso che una delle immagini più ricorrenti della poesia di Heaney sia proprio l'incrocio, l'intersezione e l'attraversamento: superare le distanze sembra essere il vero destino di questo poeta che adotta la metafora delle *stepping stones*, le pietre di guado. Nel nativo Ulster, terra di torbiere e di acquitrini, il transito è possibile non tramite le ampie campate dei ponti, ma solo a passo d'uomo, con "la buona volontà e l'equilibrio" grazie ai quali esplorare il fondo senza perdere stabilità. La radice irlandese, sia da un punto di vista paesaggistico, sia da un punto di

visto storico, è indispensabile per capire Heaney: già in *Wintering out* queste due componenti erano tenute insieme dall'uomo di Tollund, un cadavere dell'età del ferro, sacrificato durante un rito religioso e rinvenuto nelle torbiere danesi nel 1950, in cui l'autore rintraccia la memoria emergente dal passato e insieme l'immagine di un martire della fede, posto in relazione con i morti nordirlandesi degli anni settanta. *The Tollund Man* rappresenta il tentativo di definire il presente, mettendolo in relazione significativa col passato: egli è un *revenant*, qualcosa che afferma la sopravvivenza poetica di

se la poesia è un aratro che volge la terra e la dissoda, la lingua è il vomere, lo scandaglio, l'ago che ricuce e sutura: in Heaney come in Febbraro c'è la chiara percezione che il linguaggio poetico non abbia nulla a che fare con lo scarto dalla norma, come a lungo si è creduto nel secolo scorso. Se così fosse, sarebbe "antropologicamente incomprensibile": al contrario è "norma che prevede la lingua come scansione, controllo ed evocazione simbolica dell'assente, come riproduzione e imitazione affettuosa, compartecipe, dei nostri incontri e attriti".

Non iato bensì dittongo.

Lo iato naturalmente c'è, ed è prima di tutto storico: è la decisione, sofferta, di abbandonare l'Ulster dopo i *Troubles* del 1972, e di trasferirsi nella Repubblica d'Irlanda. Una rottura (politica ed estetica) su cui Heaney continuerà a riflettere, rappresentandosi come *watcher*, *warder*, ma anche *wader*: il poeta non è, in effetti, solo osservatore, egli è anche guardiano di un confine, ma soprattutto colui che deve tentare di suturare la lacerazione, ricongiungendo i margini, avvicinando gli opposti, connettendo l'andare e il tornare. Per questa ragione uno dei luoghi eletti della poesia heaneyana è la condizione purgatoriale in cui il poeta si muove come un viandante, un Virgilio che sa di non poter tentare alcuna ascesa paradisiaca, che "espropriato dalla propria terra d'origine" può solo "fare della propria lingua magistrale il vomere che educa il terreno e la pagina, la campagna e la letteratura" e che, attraverso questo strumento, si apre alla comunione, al riconoscimento.

Nulla di mistico dunque, nella poesia: essa al contrario è una cosa ammissibile, "a thing allowed", che ha il suo punto d'avvio nel non detto. Non ci può essere poesia dove non c'è pudore poiché, come rileva molto opportunamente Febbraro, ciò che conta in poesia non è l'espressione del sentimento: "un componimento in versi non è una telefonata a un amico o una seduta dallo psicanalista: è qualcosa che deriva in buona parte dall'istituzione 'Poesia' che la precede, dalle possibilità imprevedibili che, per paradosso, vi sono previste". Per questo l'immagine dell'uomo di Tollund è così emblematica: essa

rimanda a qualcosa che esiste in natura e allude al profondo mantra della poesia, che è ripescaggio, ciclicità, discesa agli inferi e principio di rigenerazione. Come scrive Febbraro, "c'è un morto che rientra nella vita e un vivo che esperisce la morte", ma questa ricerca non è meramente individuale, solipsistica, è sopraindividuale, necessita del concorso di chi, prima di noi, ha tentato con piede malfermo le medesime *stepping stones*. Dai padri, dunque, non si prescinde: Virgilio, Dante, Yeats, Thomas e Hughes, poiché, come aveva già intuito Leopardi, il poeta "non inganna l'intelletto, ma solamente la immaginazione degli uomini" perché per "imitare poetando la natura (...) è pressoché necessario lo studio lungo e profondo de' poeti antichi". Nel passato si annida l'energia poetica del futuro poiché "se un fatto è poeticamente rievocato, diventa un presagio, un destino ancora inestricato, covato nelle sue pieghe".

chiara.fenoglio@unito.it

C. Fenoglio è insegnante e critico letterario



ciò che non c'è più, ma soprattutto è emblema degli incroci che la storia iscrive sul palinsesto della natura. Heaney stesso ammette infatti che il paesaggio irlandese "è un manoscritto che abbiamo perso la capacità di leggere" (*Il senso del luogo*, in *Attenzioni - Preoccupazioni. Prose scelte 1968-1978*, Fazi, 1996) e il poeta-saggista ha in primo luogo il compito di riconnettere il paese geografico al paese della mente.

Ma cosa sono esattamente queste pietre di guado necessarie per attraversare la putredine della storia, per riconnetterci alle nostre memorie? Per Heaney in primo luogo sono la lingua della cultura, la lingua maschile del dominatore inglese che dissoda e tramuta la torbiera in terra arata, "Each verse returning like the plough turned round" (*Glanmore sonnets*, II). Per questo, rileva Febbraro, la poesia è un "albero posto al confine fra due nazioni, che peschi con le radici in due territori e con le fronde respiri e impregni due atmosfere, unendole in sé": i due territori sono l'Inghilterra e l'Irlanda, la lingua colta e il mondo contadino, la storia e la natura, l'indagine saggistica e l'impulso poetico. Ma



AntoloGaia e i favolosi anni settanta: memoria e ricezione post-generazionale

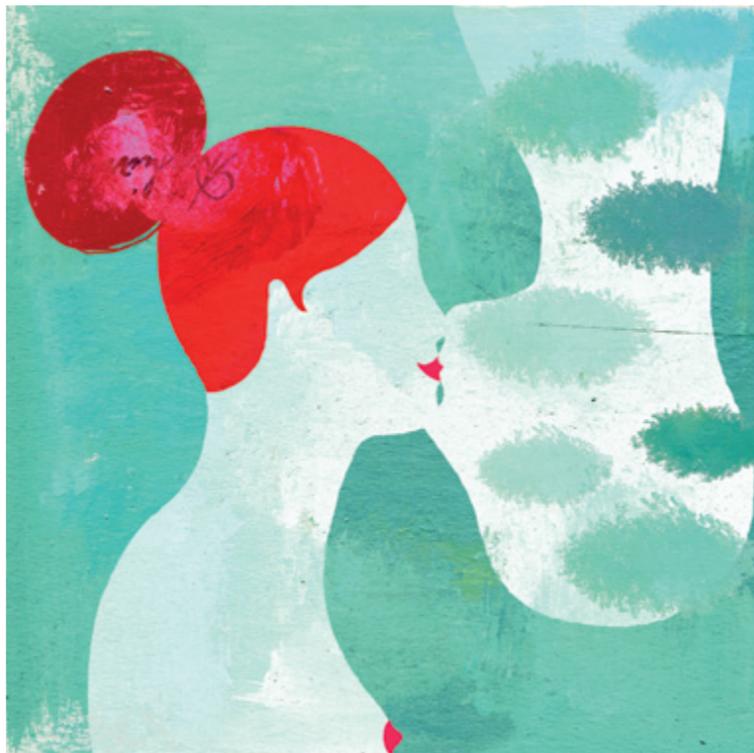
Quando era fin troppo facile mettere in discussione il mondo

di Cristian Lo Iacono

Quelli che appartengono alla generazione post-diluviana, post-punk, post-comunista sono nati mentre tutto quello che Porpora Marcasciano celebra in *AntoloGaia (Vivere sognando e non sognare di vivere. I miei anni Settanta)*, pp. 271, € 15, Alegre, Roma 2014) decadeva, veniva ammutolito, arrestato, ucciso e sepolto. Eppure, la storia raccontata da Porpora è anche la nostra. Anche molti di noi hanno scoperto la politica nelle assemblee scolastiche (per me era l'epoca della prima guerra nel Golfo) e hanno vissuto l'esperienza della fuga (io dalla Daunia, lui dal Sannio): "E me ne andai. La motivazione ufficiale era lo studio, ma non era solo quello che mi faceva andar via. Me ne andavo perché il paese mi stava stretto, perché avevo bisogno e desiderio di conoscere il mondo...". E si potrebbe continuare, citando musica, letture, linguaggi di cui la generazione post continuava a nutrirsi, immergendo tutto nell'atmosfera *dark* dominante (al sud a partire dalla seconda metà degli anni ottanta). I Cccp raccontavano il crollo definitivo di ciò che Porpora racconta come scoperta, invenzione, gioia di vivere. Era tutto capovolto: "Grande è l'impossibile / Osare la confusione / Il cielo è sopra e sotto / Ci si può solo perdere". Personalmente sono venuto alla coscienza rivoluzionaria dell'adolescenza negli anni in cui nei centri sociali lo slogan era "né eroina, né polizia", in cui il Pci (nemico numero uno della sinistra extraparlamentare) si sfaldava, in cui l'Aids soggiogava i corpi alla solitudine e alla finitezza: altro che liberazione e trasgressione! I comportamenti trasgressivi, l'uso di sostanze, di alcool, l'abbigliamento di seconda mano, la sessualità, pur essendo in parte segno di consapevole ribellione, erano insidiati da un desiderio autodistruttivo e disperato. Altri tempi, i favolosi anni settanta.

Mi è capitato di incontrare Porpora alla fine degli anni novanta, a Bologna, quando il cosiddetto movimento cominciava a dare segni di vitalità e riemergevano istanze antagoniste e critiche anche nell'ambito omosessuale, dopo il lungo decennio di egemonia dell'Arcigay; l'introduzione delle terapie antiretrovirali allontanava, pur non cancellandolo, lo spettro dell'Aids; sembrava finita l'epoca dell'eroina. Una figura come la sua veniva rappresentando, man mano che ne conoscevo il glorioso passato reso pubblico da questo libro, la persona che ci avrebbe permesso di riallacciare i fili con il movimento e la diffusa intelligenza sociale, politica, culturale, (trans)sessuale del '77. Lì è baluginata una rivoluzione che per un istante ha proiettato l'Italia in una realtà che Hegel avrebbe definito "cosmostorica", cosa che del resto avevano visto benissimo, all'epoca dei fatti, intellettuali della tempra di Michel Foucault, Gilles Deleuze, e altri, i quali avevano lanciato un appello contro la repressione poliziesca in Italia. Al contrario è difficile dire cosa rappresentassimo noi per lei. Credo, un misto di promesse, in parte adempite: in fondo eravamo soltanto gay ed era difficile portare fuori, così nell'atto pratico-politico come nell'atto d'amore, quella sessualità libera e polimorfica latente in tutti noi e che il libro di Porpora mostra essere stata sperimentata sul campo, o meglio, nei campi, nei boschi, nei cessi, nelle aule di università, ovunque, con quel misto di orgoglio ideologico ma anche di tranquillità. Anche la decostruzione *queer*, nata in ambito anglosassone alla fine degli anni ottanta eppure così affine a certe suggestioni provenienti dalla cultura delle frocie degli anni settanta, è stata materia su cui ci siamo confrontati, sarebbe questa probabilmente la critica che Porpora ci farebbe, quasi esclusivamente sul piano teorico. C'è da chiedersi come mai. Quasi quarant'anni ci separano da quel fatidico 1977. A questa distanza *AntoloGaia* rappresenta un enorme esercizio di ricostruzione storiografica, che trasforma la testimonianza diretta in documento. Ma allo stesso tempo è un saggio di rammemorazione poetica.

Quanto alla storiografia, non si può dire che in Italia ci sia stato un lavoro ampio e approfondito di ricostruzione della stagione che va dal '68 al '77. Ancora più lacunosa è la storiografia che ricostruisce i fatti che vanno dal '77 alla prima metà degli anni ottanta, l'epoca del riflusso. Una delle ragioni essenziali credo sia il coinvolgimento biografico di coloro che dovrebbero (o avrebbero dovuto) scrivere questa storia: sfruttando la posizione privilegiata di chi è nato dopo si può dire che il problema è (o sarebbe stato) quello di dover fare i conti con la propria storia. Ci vuole coraggio. Questo problema irrisolto è figlio di quello che, secondo Porpora, fu il vero e insormontabile limite del movimento: l'incapacità di mettere in discussione se stessi mentre si metteva in discussione il mondo, mentre si sfasciava, criticava e decostruiva tutto, tutte le coscienze ereditate, da quelle scientifiche a quelle religiose, tutte le forme di vita tradizionali. "Era fin troppo facile mettere in discussione il mondo, la società... gli altri, ma era veramente difficile mettere in discussione se stessi". Emerge la questione



del sesso e del genere come questione politica nodale. Infatti, solo il femminismo e sulla sua scia il movimento omosessuale (formato prevalentemente da maschi) furono in grado, pur con tanti limiti, di politicizzare quello che nelle due frazioni del movimento antagonista (quella rivoluzionaria e marxista da un lato, e quella creativa e freakkettona, dall'altro) rimaneva scisso: cioè l'idea di rivoluzionare se stessi/e e il mondo.

Porpora nel libro fa emergere una maggiore simpatia per gli sballati (simpatia con la quale non posso che concordare) e sarebbe forse imbarazzante per chi si identificava con i politici chiedersi che fine abbiamo fatto. È un *cliché* di cattivo gusto la rassegna di tutti gli ultrasinistri che hanno adotta-

to la strategia dell'entrismo, dell'integrazione nel sistema. Però ci si può chiedere se, al di là della simpatia, non ci sia un eccesso di idealizzazione nella maniera in cui Marcasciano dipinge la flora e la fauna multicolore e variegata dei refrattari a ogni irreggimentazione politicistica. Erano tutti davvero più aperti e disponibili, in tutti i sensi? Perché i refrattari di oggi, quelli che più si avvicinano ai creativi di allora, penso ad esempio alle frange pun-kabbestia, non sono tanto più aperti di cervello e sbottonati di cerniera dei compagni.

Una seconda questione è quella che chiamerei la pratica della coscienza. Su questo piano forse si è giocato il tutto per tutto, e si è perso. Nel senso che su questo punto (anche tenendo presenti le pratiche di risignificazione *queer*) si è consumato uno strappo non ricucibile. Assistiamo al contrario di ciò che quarant'anni fa si pensava essere l'esito di un percorso di autocoscienza e riappropriazione soggettiva. Anche nel caso delle pratiche di autocoscienza le vie della riappropriazione si biforcavano (e quando si intrecciavano erano problemi): da un lato l'autocoscienza sobria dei collettivi, dall'altro l'alterazione indotta dalle droghe (in mezzo un oscillare tra i due stati). In entrambi i casi, però, l'obiettivo dichiarato era un livello di coscienza superiore. Oggi, quelli che puntano sulla riappropriazione sobria e consapevole di solito vanno dallo psicologo, mentre i più arditi sembrano quelli che (magari attraverso l'uso di droghe disinibenti come l'ecstasy) mettono momentaneamente tra parentesi la propria soggettività, la propria identità di genere, il proprio sé. Manca cioè quella (magari illusoria) pratica della coscienza.

Quanto all'operazione di rammemorazione, è importante sottolineare l'aspetto eminentemente poetico del racconto di *AntoloGaia*. Porpora ne è consapevole e lo rivendica quando dice, nella prima pagina del suo libro che "la poesia, meglio di ogni altra cosa, potrebbe descrivere quella scena in cui si muovevano artisti e sognatori, vagabondi e intellettuali, creativi e rivoluzionari, streghe, maghi, marziani e zingari felici". Anche se Porpora ha scelto la prosa autobiografica, l'aspetto poetico, implicito in ogni operazione di rammemorazione (termine che uso nel senso tecnico di *andenken*, riportandolo alle sue origini holderliniane), traspare, erompe anzi, a ogni pagina.

Il libro di Porpora è parlato dal linguaggio e dalle parole che risuonano da una bocca all'altra. È un libro molto soggettivo, ma allo stesso tempo corale, densissimo di citazioni che non sono semplici citazioni, perché capita di sentire un'intima appartenenza con quelle parole, con quelle strofe di canzone, con quegli slogan politici. *AntoloGaia* è un diario di viaggio, o meglio sarebbe parlare di *trip*, in un'Italia del tutto impreparata ad accogliere quelle masnade di zingari portatori di un futuro che alla fine risultò effimero, non perché debole o sterile, ma perché troppo forte e fecondo. Il libro di Porpora è un *Bildungsroman* postmoderno, una specie di *Wilhelm Meister*, il cui protagonista ha per vocazione non più il teatro ma la vita: "Negli anni settanta scritto sui muri compariva spesso 'vivi come se sognassi e non sognare di vivere', le migliori parole che esprimono il desiderio che mi prese di trasformare la mia vita e tutto il mondo attorno". Questo vitalismo si fondeva poeticamente con la tematica materialistica dell'alienazione e della liberazione. Sebbene non voglia essere un nuovo *Amarcord* (va detto che alcuni racconti e alcuni personaggi sono decisamente felliniani) il libro di Porpora non riesce a nascondere un'infinita nostalgia per i volti, per gli amori, per i respiri, per la giovinezza, per il senso di libertà e di possibilità. ■

cristian.loiacono@unito.it

C. Lo Iacono è dottore di ricerca in filosofia

Letture

Jean-Paul Sartre, Michel Foucault, Félix Guattari, *Appello degli intellettuali francesi per il convegno di Bologna sulla repressione in Italia*, "Lotta Continua", 5 luglio 1977

Myriam Cristallo, *Uscir Fuori: dieci anni di lotte omosessuali in Italia (1971-1981)*, Teti, 1996

Gianni Rossi Barilli, *Il movimento gay in Italia*, Feltrinelli 1999

Nanni Balestrini e Primo Moroni, *L'orda d'oro: 1968-1977. La grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale*, Feltrinelli 2003



I personaggi-inciampo nell'opera di Lev Tolstoj: vite creatrici d'armonia

Russi, buoni, rotondi e rassicuranti

di Raffaella Faggionato

Nell'infinito mare di umanità raffigurato da Tolstoj in romanzi e racconti, è possibile tracciare una linea di demarcazione tra le moltissime figure prive di evoluzione, definite una volta per tutte, e gli eroi la cui vita spirituale ha la forma del cammino. Questi ultimi, che definiremo convenzionalmente i protagonisti, sono in genere personaggi che condividono col loro creatore non tanto una visione della vita, quanto piuttosto un certo modo di stare al mondo. Bolkonskij, Bezuchov, Levin, Ivan Il'ic, Padre Sergij sono tutti uomini sprofondati nella solitudine, che sempre si collega, in Tolstoj, a una dimensione di libertà; sono fragili e atannagliati dai dubbi, si smarriscono, sono incapaci di orizzontarsi nel mondo; e tutti sono impegnati in una ricerca (di Dio, o del senso della vita), percorrono una sorta di via mystica, lungo la quale si liberano via via dei vizi derivanti dall'attaccamento al sé: la superbia della ragione, il desiderio di gloria, di autoaffermazione, di ricchezza, o la schiavitù della passione amorosa.

Il loro cammino tuttavia ha delle caratteristiche paradossali. Innanzi tutto, la meta è come se vi fosse inscritta da sempre, sorta di realizzazione di quanto attendeva solo di svelarsi; inoltre, essi sono in genere passivi di fronte agli avvenimenti, come se ciò che accade e li coinvolge avvenisse loro malgrado. Sono spettatori più che attori, sembrano preda di una qualche forza superiore che agisce su di loro e li pone di fronte al mistero, sia esso la morte, la vita, o l'amore. Questa forza non ha i caratteri della provvidenza, è piuttosto una "legge di attrazione", come la definisce Tolstoj in un appunto di diario, che agisce sulla materia come sullo spirito "e lo attira verso il sole spirituale". Una legge di attrazione che guida gli eroi sulla strada che è già iscritta in loro.

La passività dei protagonisti tolstoiani è messa in risalto dalla presenza, accanto e attorno, di personaggi minori che sono invece molto attivi, portatori di tutti gli aspetti peggiori del genere umano: intriganti, profittatori, opportunisti, malvagi: questi si agiscono per volontà propria, mossi da egoismo e ambizione (si pensi in *Guerra e pace* all'attivismo della famiglia Kuragin o di Dolochov). Gli uomini attivi, audaci, privi di dubbi, sicuri sempre di essere dalla parte giusta, sono i migliori rappresentanti di questa civiltà, destinata a risultare vittoriosa.

Nel restante panorama dei personaggi minori, il gruppo che mi appare più interessante è costituito da figure accomunate dall'appartenenza al mondo naturale dei semplici: zio Eroška (*I cosacchi*), Platon Karataev (*Guerra e pace*), il servitore Gerasim (*La morte di Ivan Il'ic*), Pašenka (*Padre Sergij*), Nikita (*Padrone e servitore*), i *murid* che accompagnano Chadži Murat, solo per nominarne alcuni.

Essi vengono solitamente interpretati in una chiave russoiana semplificata, ovvero come rappresentanti di un popolo ancora vicino allo stato di natura, buoni e felici perché inconsapevoli e non intaccati dalla civiltà. Mia convinzione è invece che l'uomo "naturale" incarnato da queste figure non tragga una dimensione di natura ormai perduta, da intendersi semplicemente come ideale normativo da opporre, in chiave critica, all'uomo civilizzato figlio del progresso. Sulla scorta di altre letture, oltre che di una comprensione più profonda del pensiero russoiano, Tolstoj crea dei personaggi che prefigurano invece un uomo portatore di un sapere superiore e di una civiltà altra, in cui natura e cultura sono tutt'uno.

I personaggi di cui parliamo non sono propriamente parte del popolo, anzi, condividono coi protagonisti una dimensione di solitudine: di zio Eroška Tolstoj ci dice che gli altri cosacchi non lo amano e lo considerano un diverso, Pašenka ci è descritta mentre viene derisa e ridicolizzata perché "stupida", Karataev è solitario e isolato nella baracca dei prigionieri. In genere, tra loro e i protagonisti esiste una sorta di complementarità; e tuttavia non vanno interpretati come "aiutanti", necessari per spingere avanti gli eroi principali lungo il loro percorso. Infatti anch'essi appartengono al mondo della passività, della non-azione. Potremmo definirli "personaggi-inciampo", nel senso letterale del termine. In loro i protagonisti si imbattono del tutto casualmente durante o subito dopo una catastrofe emotiva, quando in realtà l'essenziale è già successo.

Tutti questi personaggi-inciampo hanno dei tratti comuni molto evidenti: si muovono in un mondo in cui non c'è un legame rigoroso di causa-effetto tra gli atti e le loro conseguenze; non misurano il tempo, vivono in un presente immobile, il trascorrere dei giorni è per loro soltanto un naturale approssimarsi alla morte; nutrono un totale disinteresse per il denaro e i beni terreni; spesso sono associati alla sfera del canto; in loro l'umiltà (*smirenje*) è un tratto connaturato, non una scelta, è l'umiltà assoluta che nasce dall'assenza di amore di sé e da una comprensione di natura superiore; non dispensano insegnamenti, ma in genere offrono ai protagonisti, nel momento della massima prostrazione spirituale, da mangiare e da bere: ne nutrono simbolicamente il corpo, ma insieme è l'anima che ne trae beneficio, giacché nell'universo in cui essi si muovono non c'è separazione tra materia e spirito. Nello stesso tempo, essendo estranei alla dimensione del tempo, sanno amare solo quel che è lì di fronte, presente. Il loro sentimento del mondo non ha nulla a che fare con un'affermazione attiva dei valori dell'etica cristiana (bontà, amore del prossimo, sacrificio di sé); nasce piuttosto da un'accettazione totale della realtà, che li colloca fuori dalla lotta per l'affermazione di valori e ideali.

Di loro Tolstoj dice esplicitamente che sono "privi di intelligenza"; si esprimono in genere in modo sconnesso, o sono silenziosi, o dimenticano immediata-



mente ciò che hanno detto per affermare il contrario, o raccontano storie, spesso prive di nesso logico. In contanto parlano tutte le lingue del mondo umano e animale: zio Eroška comprende il linguaggio con cui la scrofa parla ai suoi porcellini, la sua lingua è un impasto di termini cosacchi e ceceni che gli permette di capirsi con tutti i popoli del Caucaso; Nikita discorre di continuo col cavallo che ne condivide la sorte, Karataev con la cagnolina che ne condivide la prigionia.

Tolstoj fa propria la persuasione russoiana che il linguaggio, inventato per comunicare emozioni, solo poi, e solo in quel certo tipo di civilizzazione che caratterizza l'Europa, sia servito per imporre i dettami della ragione aristotelico-cartesiana, il cui primato assoluto rifiutano tanto il filosofo ginevrino quanto lo scrittore russo. Un passo di Lévi-Strauss mi pare illuminante in proposito: "Il pensiero di Rousseau prende dunque le mosse da due principi: quello dell'identificazione agli altri e addirittura al più 'altro' tra tutti gli altri, l'animale; e quello del rifiuto dell'identificazione a se stesso. Questi due atteggiamenti si completano: in verità, io non sono mai 'io', ma il più debole, il più umile degli 'altri'. Ecco la scoperta delle *Confessioni*". Ed ecco anche la giusta chiave di lettura per questi personaggi tolstoiani, solo apparentemente minori, in quanto a essi è affidato il ruolo di prefigurazioni viventi del più alto grado di civiltà umana.

L'esempio più riuscito di personaggio-inciampo è sicuramente Platon Karataev, "incarnazione di tutto quanto è russo, buono e rotondo": la sua testa è rotonda, rotondi i grandi occhi marroni, rotonde sono le mani, la schiena, le spalle, il petto, le braccia, "come si apprestasse sempre ad abbracciare qualcosa", rotonde le rughe del volto, il sorriso e persino l'odore, "rasseranente e rotondo". Il ritratto del personaggio fu ispirato a Tolstoj da un manoscritto di carattere ermetico che lo scrittore ebbe modo di studiare durante il lavoro sul romanzo; vi si trova un lungo passo in cui in termini pressoché identici viene esaltata la forma circo-

lare, nel corpo umano come nell'universo intero. Essa rimanda quindi a una tradizione culturale ben precisa: è l'ideogramma alchemico dell'uno-tutto, è l'immobile perfezione della sfera sospesa in una dimensione che si sottrae al tempo. A questo simbolismo Tolstoj tornò spesso anche in seguito; in un appunto del 1870 leggiamo: "Il cerchio, e ancor più la sfera, non si calcolano, non si esprimono altrimenti che per approssimazione (...) esprimono l'eternità, cioè la debolezza, l'insufficienza della nostra mente".

Dallo stesso manoscritto Tolstoj attinse una spiegazione del significato dell'antico alfabeto ebraico e alcuni rudimenti della *Qabbalah*; dall'associazione di due termini antico-ebraici nacque il cognome del personaggio: *taev* (desideroso), e *rā kav* (essere unito). Desideroso di essere unito, di tornare all'unità armoniosa e immobile della sfera: questo è effettivamente il senso che il personaggio riveste agli occhi di Pierre, rinchiuso nella baracca dei prigionieri, dove "egli avvertì che il mondo che era prima andato in pezzi adesso si ricostruiva nella sua anima con nuova bellezza, su fondamenta nuove e incrollabili".

Alla stessa tradizione di pensiero rimandano diversi attributi di Karataev, che si ritrovano, benché non così concentrati, anche in altri personaggi-inciampo. Egli "canta come cantano gli uccelli": nella *Qabbalah*, nella magia del Rinascimento e nell'alchimia il canto era di per sé la più alta espressione umana, e il linguaggio degli uccelli era a sua volta considerato un linguaggio perfetto e segreto, una lingua mistica utilizzata dalla natura per comunicare con l'iniziato ai misteri. Inoltre Karataev incarna quella dualità costruttiva su cui si basa il processo alchemico, che ammette la contraddizione e ne fa anzi l'origine del movimento: "Spesso egli diceva esattamente il contrario di quanto aveva detto prima, ma una cosa e l'altra erano giuste". Platon vive fuori dallo scorrere del tempo, non conosce la propria età, dimentica immediatamente ciò che ha detto. Sa amare solo quel che è presente di fronte a lui, non ha memoria, non ha passato né futuro. Ha un odore "forte e piacevole" di sudore che riscuote Pierre dal suo torpore: e la tradizione ermetica assegna proprio all'olfatto il potere di cogliere situazioni superiori; stimolata dalla percezione di certi profumi l'anima si ridesta e desidera ricollegarsi al divino. Quando i prigionieri sono costretti a mettersi in cammino, durante la fuga dei francesi da Mosca, Karataev non può che morire: il viaggio, il movimento sono una dimensione per lui estranea e mortifera. Quella di Karataev è la morte di tutti, come tutti, al di là del bene e del male. È, nel sogno di Pierre, la goccia sulla superficie del globo d'acqua che si annulla e torna parte del tutto.

In conclusione, i personaggi-inciampo non vanno letti alla luce del mito del buon selvaggio, non sono tanto uomini di natura quanto piuttosto uomini che prefigurano una cultura-civiltà altra, con tutti i caratteri di armonia e spontaneità propri all'universo naturale ma anche con qualcosa in più, che solo l'essere umano può apportare in questo universo. Non sono tanto prodotti dell'armonia della natura, quanto piuttosto essi stessi creatori di armonia. Nascono certamente da una base filosofica russoiana, su cui tuttavia si innestano altre tradizioni di pensiero, ricollegabili all'ermetismo tardorinascimentale. Scoperte negli anni sessanta durante la scrittura di *Guerra e pace*, le scienze di Ermete diventano infatti per Tolstoj un prodigioso serbatoio di immagini e simboli che rispondono alla sua insofferenza nei confronti della ragione cartesiana e della sua logica. Immagini e simboli che ammettono la contraddizione in quanto origine del movimento, in una visione del mondo in cui la morte non è morte ma è rinascita in nuove forme.

Il testo qui pubblicato è un estratto dall'intervento letto il 30 maggio in occasione del Colloquio Malatestiano dal titolo I personaggi minori. Funzioni e metamorfosi di una tipologia nel romanzo moderno a Sant'Arcangelo di Romagna.

faggionato@gmail.com

R. Faggionato insegna lingua e letteratura russa all'Università di Udine



Il centenario di Roland Barthes

Semiologo, pensatore, scrittore mai codificato

di Guido Mattia Gallerani

Se incalzati dall'appuntamento che il genere "centenario dello scrittore" esercita sui critici e ammiratori, anche i più timidi possono uscire allo scoperto: perfino uno studioso al centro del dibattito come Jean-Marie Schaeffer pubblicherà a settembre una lettera con Roland Barthes (Thierry Marchaisse), mentre altri intimi aggiungono ricordi ad altri ricordi (Chantal Thomas, *Pour Roland Barthes*, Seuil).

Fino a ora l'unica biografia tentata era quella di Jean-Louis Calvet (*Roland Barthes: 1915-1980*, Flammarion, 1990) pubblicata a un decennio dalla morte. Philippe Roger aveva già fornito, a qualche anno dalla scomparsa, il suo ormai classico *Roland Barthes, roman* (Grasset, 1986). Dal 1995 e in maniera più esaustiva dal 2002, vale a dire dalla pubblicazione delle opere complete a cura di Eric Marty per Seuil, è diventato più agevole per i critici ripercorrerne la produzione in maniera trasversale, ricostruendone le connessioni interne, com'è stato più facile vagheggiare a lungo attorno a una figura biografica il cui portato interpretativo restava però come taciuto, poiché il suo stesso profilo restava incompleto. Ma due biografie si sono presentate puntuali all'appuntamento. Con *Roland Barthes: au lieu de la vie* (Flammarion, 2012), Marie Gil ha elaborato una preliminare definizione di testo tale da inglobare la vita stessa di Barthes, al fine di raccontarla come una costruzione esistenziale fondatrice della stessa opera testuale.

Uscita a gennaio, la biografia di Tiphaine Samoyault (*Roland Barthes*, Seuil) viene a fornirci un nuovo panorama della vita di Barthes grazie alla presentazione di materiale per lo più inedito e di accesso riservato, quale lo schedario privato e le sue agende personali su cui l'autore annotava, almeno per tutti gli anni settanta, ogni singolo evento della propria giornata, anche il più insignificante. Uno speciale rapporto tra scrittura e vita si profila allora più stretto di quanto anche i più ottimisti (o pessimisti) avrebbero potuto immaginare. Forse, gli studi su Barthes si potranno un giorno giovare appieno di queste risorse, al fine d'indagare più da vicino il suo metodo di lavoro: quel principio combinatorio di costruzione dei testi tramite schede continuamente ri-classificabili che l'autore praticava e che potrebbe infine spiegare la genesi stessa del suo stile breve e frammentario, assertivo ancor prima che argomentativo. Ma la biografia di Samoyault, di quasi settecento pagine, è innanzitutto una biografia per intime fasi di pensiero, che svela il percorso cronologico di una vita nei suoi punti ancora oscuri, nei suoi gusti privati e nelle sue esplorazioni intellettuali, tenendo al contempo conto del contesto culturale in cui la figura di Barthes nasce, cresce e s'impone: quello del pensiero francese dagli anni cinquanta agli anni settanta, all'apice della sua influenza e della notorietà dei suoi protagonisti. Ad esempio, partendo da una sorta d'identificazione ideale di Barthes con André Gide, Samoyault si dilunga sul confronto problematico con la figura imperante di Jean-Paul Sartre e sulle amicizie risolutive degli ultimi anni, come quelle con Philippe Sollers e Michel Foucault.

Un centenario diventa anche l'occasione per imprimere all'ordine dei testi una nuova spinta verso una completezza almeno auspicabile, soprattutto considerando lo stato degli archivi di Barthes. Un *Album: Inédits, correspondances et varia* (Seuil, 2015), sempre a cura di Éric Marty, è uscito il mese scorso. Gran parte del copioso volume (382 pagine con tavole a colori) si concentra sulla corrispondenza intrattenuta da Barthes con personalità spesso significative della cultura francese. Sono lettere che testimoniano una volta di più dell'energia e dell'euforia culturale espresse nella Parigi del secondo Novecento. Il campionario

epistolare è significativo ed esteso, se si considera che la prima lettera risale all'agosto del 1932 e l'ultima al febbraio del 1980, cioè a un mese prima della morte. Troviamo per esempio ben delineata l'amicizia con il futuro ambasciatore Philippe Rebeyrol, che si rivelò fondamentale per l'aiuto materiale portato a Barthes nel momento del suo reinserimento lavorativo all'uscita dal sanatorio, dove l'autore fu costretto a sostare a causa della tubercolosi proprio negli anni cruciali per la formazione agli studi. Troviamo ancora le amicizie intellettuali, i rapporti di stima, ad esempio con Alain Robbe-Grillet (si veda anche il recente *Barthes et Robbe-Grillet: Un dialogue critique* di Fanny Lorent, per Les impressions nouvelles). Troviamo gli squilibri e le divergenze con il gruppo strutturalista, ad esempio nelle lettere indirizzategli da Claude Lévi-Strauss. Troviamo anche tragitti interrotti, come quello con Georges Perec. Assistiamo alla nascita di relazioni pressoché orizzontali di Barthes con i propri

stata certamente auspicabile.

Nel frattempo, lo studio su Barthes ha assunto proporzioni notevoli. Il sito (www.roland-barthes.org) ha permesso una nuova messa in rete degli studiosi e la possibilità di preparare tutta la comunità internazionale agli incontri in programma per il centenario. I principali appuntamenti non si sono svolti solo a Parigi, con i convegni tematici sulla musica e sul cinema (in attesa del grande convegno a novembre al Collège de France), o in Francia, come a Bayonne, città di provenienza della famiglia dell'autore e a cui Barthes è sempre rimasto legato. L'accresciuta fama all'estero ha già prodotto nel marzo scorso due importanti convegni nel Regno Unito (*Roland Barthes and Poetry and Roland Barthes at 100*). Molti appuntamenti avranno luogo in giro per il mondo: in America Latina (Brasile, Bolivia, Argentina), in Portogallo, in Croazia, in Romania a Bucarest (dove Barthes insegnò agli inizi della sua carriera come bibliotecario e lettore di lingua francese) e in Russia. Una nuova speranza per gli studi barthesiani viene dalla nascita di due riviste specialmente dedicate: una in francese, *Roland Barthes review*, che sta preparando proprio un numero sulla ricezione di Barthes nel mondo, e quella riservata ad articoli in inglese, *Barthes Studies*, d'imminente apertura.

Anche in Italia, dove Barthes ha ripetutamente sostato, le occasioni per un ricordo non sono mancate. Una giornata è stata organizzata a Urbino il marzo scorso; a pochi giorni di distanza si è svolta a Roma una tavola rotonda alla presenza della stessa Samoyault. Mentre Isabella Pezzini ha dato alle stampe la più aggiornata monografia *Introduzione a Roland Barthes* (Laterza, 2014), l'editore Mimesis continua il lavoro di traduzione dei seminari pubblicati in francese: dopo il corso *La preparazione del romanzo* a cura di Emilia Galiani e Julia Ponzio del 2010, esce con la traduzione di Augusto Ponzio il seminario sul *Discorso amoroso*, origine, tra l'altro, del libro in mostra in questi giorni alla Biblioteca nazionale di Francia. Perché non solo gli specialisti sono coinvolti in questo centenario. Almeno due iniziative sono aperte a tutti. Fino al 26 luglio, i visitatori della François-Mitterrand della BnF potranno entrare alla mostra

Le scritture di Roland Barthes: panorama, dove vedranno da vicino un esempio concreto del metodo di lavoro di cui parlavamo, nelle schede e nei manoscritti dei *Frammenti di un discorso amoroso*. Inoltre, con il progetto coordinato dall'Istituto francese, il pubblico è invitato, e non più in qualità di passivo spettatore, ad associare fotografie e immagini a quindici citazioni di Barthes (<http://www.barthes.vision>).

In definitiva, questo centenario conferma un'interpretazione molteplice della figura e dell'opera dello scrittore che, se ne accresce il fascino e il successo, lo limita almeno in un punto. Barthes appare sempre più un pensatore copulativo, in cui l'aggiunta di un "e qualcosa" al suo nome resta necessaria alla sua definizione di campo intellettuale. Eppure, ciò che manca è forse ancora proprio un Barthes pensatore teorico dotato di un'autonomia di pensiero: un pensiero forse adombrato o eccessivamente controbilanciato dallo statuto di scrittore di cui Barthes gode negli ultimi anni. Ma al contempo, quella figura di "Barthes semiologo", quella che ne ha insomma decretato la fortuna internazionale anche in Italia, sembra ormai ridursi, sotto il peso dell'espansione centenaria, a rappresentare una fase intermedia del suo lavoro: certo centrale, ma non univoca, e alquanto limitante per riunire i vari Barthes in uno solo. ■

guido.gallerani@item.cnrs.fr

G. M. Gallerani è ricercatore post-dottorale al Cnrs e all'Ens di Parigi



allievi, come con Antoine Compagnon.

La parte finale del volume era forse quella più attesa, poiché riservata al progetto di romanzo di Barthes, *Vita Nova*, concepito nel 1979, un anno prima della morte, nell'obiettivo di dotare di unità sistemica tutta una serie di scritture del passato facendole trasmigrare dalla loro precedente impronta intimistica, quale quella del diario redatto alla morte della madre e tradotto in Italia con il titolo *Dove lei non è* da Valerio Magrelli (Einaudi, 2012). Tuttavia, con l'*Album*, agli otto piani di lavoro già pubblicati nelle opere complete si aggiungono soltanto venti schede estratte dall'archivio e scelte sulla base del loro legame con gli ipotetici capitoli del romanzo.

L'*Album* continua anche il percorso di edizione già iniziato e condotto sui seminari e sui corsi di Barthes, prima all'École pratique des Hautes Études e poi al Collège de France. C'è un estratto, incentrato su Paul Valéry, dal corso sulla retorica (1964-66) e un intervento pronunciato nel 1975 sul problema della frase in Gustave Flaubert. Con l'*Album*, però, si è anche persa un'occasione a portata di mano: quella di poter giustificare davvero le scelte compiute in merito alle lettere e alle schede pubblicate, che appaiono per lo più come inediti estratti dal loro contesto d'origine, senza che il lettore possa individuarne almeno il contorno. Una descrizione anche sommaria dell'archivio di Barthes, conservato alla BnF di Parigi e non ancora aggiornato a seguito del suo trasferimento dal centro normanno Imec, dov'era prima conservato, sarebbe



La storia delle religioni tra politica interbellica, ontologia e scienze naturali

Mircea Eliade e la sua idea di sciamanesimo

di Enrico Manera

Mircea Eliade (1907-1986) è con ogni probabilità lo studioso di religioni più noto e influente del Novecento, capace in virtù del fascino del suo pensiero e di un'indubbia capacità di scrittura di trovare lettori anche fuori dalla cerchia degli specialisti e di dettare per decenni linee guida e temi fondamentali della storia delle religioni accademica.

Tuttavia, la dimensione politico-ideologica dei suoi lavori, temi e metodi è risultata problematica a molti fin dall'inizio (una significativa testimonianza per l'ambito culturale italiano è offerta nel carteggio tra Cesare Pavese e Ernesto de Martino presentato nella "Collana viola" e curato da Pietro Angelini). A partire dagli anni settanta, grazie alla pubblicazione di nuovi documenti risalenti al periodo romeno di Eliade, studiosi di antropologia come Vittorio Lanternari, Alfonso Di Nola e Furio Jesi hanno cominciato a mettere in luce la giovanile militanza di Eliade nella Guardia di ferro di Corneliu Zelea Codreanu, movimento romeno di estrema destra caratterizzato da ultranazionalismo violento, xenofobia, ispirazione mistico-religiosa, odio antimoderno, antiborghese e antisemita. Da allora, sempre più numerosi studi di storia della storiografia hanno sottolineato le profonde radici comuni tra impegno politico e ricerca accademica nella storia delle religioni eliadiana e non (si veda ad esempio il lavoro curato da Horst Junginger, *The Study of Religion Under the Impact of Fascism*, Brill, 2008).

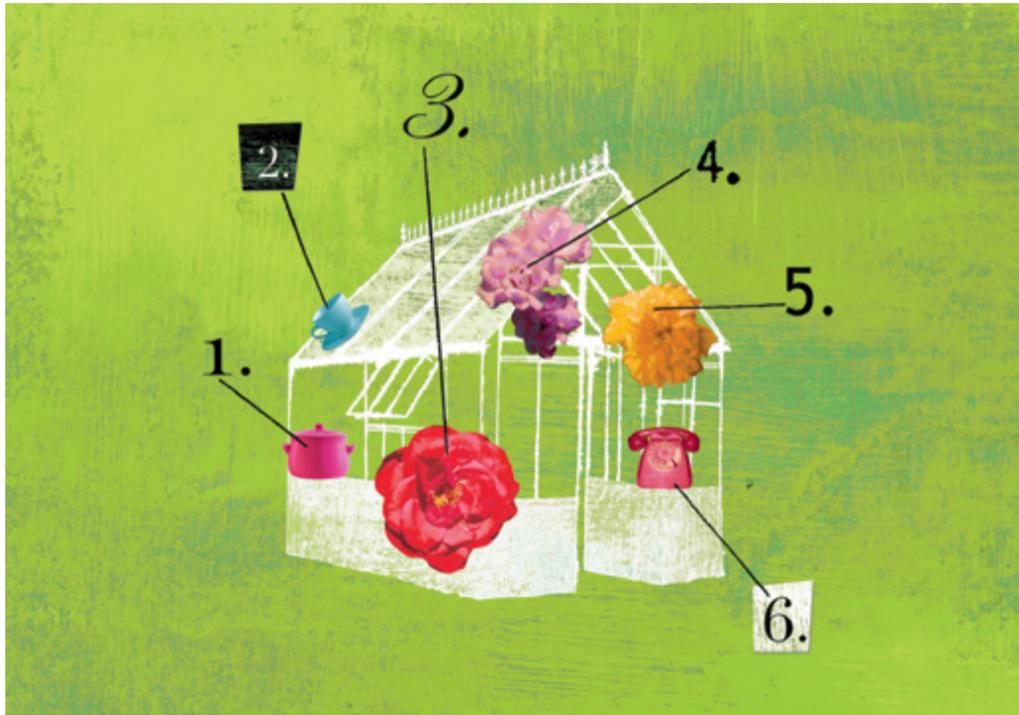
Il caso di Eliade ripropone, in questo senso, un discorso analogo a quello riguardante il rapporto tra la filosofia di Heidegger e la sua adesione al nazismo e, come in quest'ultimo esempio, diventa un buon punto di osservazione per cogliere le tensioni interne al rispettivo campo disciplinare e per marcare eredità, ipoteche e futuro degli studi in questione in relazione alle figure monumentali dei rispettivi maestri. In particolare, il quadro epistemico in cui Eliade si forma e di cui diviene figura di riferimento, è caratterizzato dall'autonomia assoluta del sacro e del simbolico. In parte ciò riflette la storia delle religioni tardo-ottocentesca, nella quale l'ossessione per le origini e la presenza di pregiudizi primitivisti portavano alla sovrapposizione di fenomeni di tipo psicologico, sacrale e linguistico; e in parte radicalizza e amplifica tali idee mischiandole con le derive culturali e identitarie dei nazionalismi novecenteschi, nel loro sovrapporsi a pregiudizi razziali radicati nei saperi antichisti e orientalisti.

Ora, un libro di Leonardo Ambasciano si candida a riconfigurare significativamente i rapporti tra queste e altre varie componenti del pensiero di Eliade: *Sciamanesimo senza sciamanesimo. Le radici intellettuali del modello sciamanico di Mircea Eliade: evoluzionismo, psicoanalisi, te(le)ologia*. Ambasciano presenta una monumentale monografia sorta attorno a un lungo lavoro di ricerca; partendo dall'elaborazione del tema dello sciamanesimo (un classico degli studi sulla religione a partire dall'eliadiano *Lo sciamanesimo e le tecniche dell'estasi*, 1951) e offrendo al lettore prezioso materiale documentario inedito, compie almeno altre tre necessarie operazioni: mette ordine nella complicata e controversa biografia intellettuale dell'autore; esplora il dibattito storiografico su di lui e sulla sua ricezione (nel tempo e in diversi ambienti culturali); pone importanti questioni sullo statuto epistemologico degli studi storico-religiosi.

Il libro di Ambasciano innanzitutto rimette al centro del pensiero di Eliade il tema dello sciamanesimo, di grande importanza nell'ambito degli studi antropologico-religiosi; lo sciamanesimo eliadiano (trascurato dalle passate ricostruzioni biobibliografiche) viene ricondotto agli interessi paleontologici e folklorici, facendo emergere rapporti con studiosi meno noti,

come l'archeologa e paleoetnologa Pia Laviosa Zambotti e lo studioso di religioni eurasiatiche Mehmed Fuad Köprülü (1890-1966).

Tale scelta permette di entrare nella galassia eliadiana (oltre 2500 lavori pubblicati, romanzi, racconti, epistolari, memorie, ecc.) mettendone in luce snodi cruciali come il dibattito primonovecentesco sulla ricezione dell'evoluzionismo, le radici religiose e politiche, la produzione di fiction, e ancora "primitività, preistoria, estasi, fascinazione per il paranormale, spunti naturalistici, morfologia delle concezioni religiose, ruolo dell'élite religiosa, letteratura". Lo sciamanesimo appare in Eliade come il cardine forse fondamentale del suo sistema di pensiero, che cerca l'analogia, la universalizza e la ontologizza, minimizzando l'esame etnografico circoscritto ai particolari ambiti culturali; emerge così una rielaborazione di ambiti che vanno "dalla psicoanalisi freudiana alla letteratura fantastica, dal mondo ortodosso alla paleontologia, dal folklore all'evoluzionismo, interessi che fondano senza soluzione di continuità non solo lo sciamanesimo, ma l'intero modello di ricerca di Mircea Eliade", scrive Ambasciano.



Allo stesso modo viene condotta un'analisi approfondita del coevo contesto romeno, in cui gli aspetti culturali sono strettamente intrecciati con quelli teologico-politici e religiosi, comprese le ipotesi "sul sovrannaturale e sul paranormale" la cui incidenza sul pensiero dello studioso è non trascurabile. Eliade elabora dunque una vera e propria "psicoanalisi folklorica", secondo la quale "nel folklore sarebbero sopravvissuti paradigmi mentali e modelli ancestrali o tout court preistorici" e alla quale si legano giudizi culturali e biologico-razziali.

Nella correlazione tra la visione politica di Eliade

e la sua teoria storico-religiosa non pare esserci soluzione di continuità. Come scrive Ambasciano, in Eliade "il rapporto tra politico e religioso fu declinato in maniera determinante durante gli anni interbellici secondo traiettorie ultranazionaliste, marcatamente escludive e totalitaristiche in senso razzista, entro una cornice nella quale aveva particolare rilievo la politica reazionaria dell' 'uomo nuovo', rinnovato spiritualmente"; la radice culturale che si mostra prevalente è però quella delle "scienze naturali, che precede qualunque altro interesse, (...) da ciò consegue la presenza di una determinata posizione filosofica e persino l'interesse nei confronti dei cosiddetti fenomeni paranormali".

L'armonizzazione tra storia delle religioni, politica e scienza, sulla base di un modello lamarckiano-haeckeliano, si lega fin dagli anni trenta a una teoria che biologizza il rapporto con il divino, secondo visioni metafisico-vitalistiche (desuete) come la *Kulturkreislehre* di Leo Frobenius e l'*Urmonotheismus* di Wilhelm Schmidt. Ancora, per Ambasciano Eliade ha adottato e veicolato un'ottica orientalistico-indianista che lo ha portato a sostenere "teorie già ai suoi tempi discutibili", come la presenza protostorica di culture e di popoli provenienti dalla zona oceanica del Pacifico in Africa e in Eurasia. Come l'equiparazione tra nativi australiani e neandertaliani, queste posizioni care a Eliade sono ascrivibili alla presunta arretratezza degli abitanti primitivi di quelle aree, in cui giocano "forti resistenze e rimozioni più o meno consciamente ed esplicitamente politiche, sociali e razziali", e configurano una "primitività permanente" (l'espressione è di Eugène Ionesco) come *forma mentis* che ha condotto la storia delle religioni ad allontanarsi drammaticamente dalle scienze della vita.

Questo è un punto centrale nel libro di Ambasciano: la storia delle religioni di ambito fenomenologico e le scienze naturali nascono parallelamente come discipline moderne in ambito accademico; accomunate dal desiderio di risalire ai primordi delle credenze spirituali e alle origini biologiche, si separano poi drasticamente, e molta "scienza" delle religioni continua a mantenere nei suoi fondamenti una "paleoscienza" ricca di ipoteche metafisiche. L'esito è quello di proiettare la religiosità del presente in un (inesistente e idealizzato) mondo arcaico e di prefigurare un ipotetico *homo naturaliter religiosus*, secondo un processo che attribuisce un'aura di necessario finalismo alla storia delle religioni pensata "sulla base di cristologie occidentali o di vari 'centrismi'": ne deriva nel caso di Eliade, conclude Ambasciano con sintetica formulazione, "una criptobiologia te(le)ologica sui generis".

Con radicalità e rigore il libro rilancia questioni di lunga data: si esprime a favore dell'applicazione di "metodi scientifici di indagine di discipline quali le scienze cognitive, la psicologia evoluzionistica o la geomitologia"; invita a evitare ogni "confusione tra teologia, fede personale e ricerca accademica"; chiede di riflettere sulle ragioni del fatto che parte consistente della storia delle religioni tenda a "legittimare implicitamente la creazione trascendente di un senso (invece di limitarsi allo studio storico, scientifico e cognitivo di un tale bisogno)". In conclusione, *Sciamanesimo senza sciamanesimo* si pone come un tassello importante per lo stato della ricerca storiografica contemporanea e riapre la discussione sullo statuto attuale e locale di una disciplina in crisi (la storia delle religioni) e dai confini sempre più incerti. ■

enrico.manera@istoreto.it

E. Manera è dottore di ricerca in filosofia e insegnante

I libri

Leonardo Ambasciano, *Sciamanesimo senza sciamanesimo. Le radici intellettuali del modello sciamanico di Mircea Eliade: evoluzionismo, psicoanalisi, te(le)ologia*, pp. 626, € 37, Edizioni nuova cultura, Roma 2014.

Mircea Eliade, *Lo sciamanesimo e le tecniche dell'estasi*, pp. 552, € 21,95, Edizioni mediterranee, Roma 2005.

Cesare Pavese e Ernesto de Martino, *La collana viola. Lettere 1945-1950*, a cura di Pietro Angelini, pp. 224, € 12,39, Bollati Boringhieri, Torino 1991.

The Study of Religion Under the Impact of Fascism, a cura di Horst Junginger, pp. xviii+666, € 164, Brill, Leiden-Boston 2008.



Riflessioni economiche e geostrategiche a partire dal Libro bianco della difesa

Oltre i confini delle nostre possibilità

di Antonio Scarazzini

“Celo, manca, celo, manca...”: si può leggere il *Libro bianco per la sicurezza e la difesa* come si sarebbe fatto con un album Panini. Una stramberia per i puristi dell'analisi ma un metodo insospettabilmente efficace per capire a quali interrogativi questo documento strategico è in grado di rispondere, e a quali no. Con un'importante premessa: un *Libro bianco*, in quanto tale, nasce per fornire all'amministrazione che lo emana un quadro di indirizzo strategico e programmatico, entro cui dipanare le misure di dettaglio. La pubblicazione ministeriale raramente scende nel particolare e non deciderà, ad esempio, il numero di caccia F-35 che l'Italia dovrà acquisire nei prossimi anni, come invece chiedeva una mozione parlamentare del 2014 a firma Pd. L'intento del *Libro bianco* è dunque quello di ridare allo strumento di difesa italiano una base organica, su cui edificare le sue componenti, umane e tecnologiche, a tredici anni di distanza dall'ultimo aggiornamento della dottrina militare successivo all'11 settembre 2001. Un interregno durante il quale l'identificazione delle priorità strategiche procedeva quasi indistintamente dall'Atlantico al Pacifico, sottintendendo per i contingenti italiani un impegno su scala globale in netta contraddizione rispetto alle casse via via sempre più prosciugate dai provvedimenti di revisione della spesa. Nell'album, pardon, *Libro bianco* c'è quindi un nuovo quadro geostrategico di riferimento. Le aree di interesse vitale della difesa italiana, oltre al territorio nazionale, si restringono a due: il blocco euro-atlantico e quello euro-mediterraneo. Non ci sono rotture della tradizione, né significative fughe in avanti. Non serve richiamare l'evidenza dell'attualità per rimarcare come la sicurezza del Mediterraneo sia ormai un imperativo per la stessa tutela del territorio sovrano. È sicuramente più utile interpretare quel vago cerchiobottismo con cui il presunto restringimento degli interessi nazionali nel “cortile di casa” (che nei piani del ministero corrisponde comunque a un'area immensa che va dal Maghreb al Sahel, dal Mashreq al Golfo Persico, dai Balcani al Corno d'Africa) venga annacquato dall'affiancamento a un'area euro-atlantica dai non ben precisati tratti geografici e dal consueto quanto generico impegno per la sicurezza globale. Con una punta di malizia, si potrebbe pensare a possibili appigli per future avventure oltre i confini delle nostre possibilità. Malizia che, nella mente di chi scrive, viene subito mitigata dalle considerazioni, queste sì, piuttosto innovative per la radicalità con cui sono poste, circa la sopravvivenza della difesa nazionale solo all'interno di schemi multilaterali, in primis europei, in virtù di una “scelta razionale e priorità politica”, anche a scapito di una progressiva cessione di sovranità. Condivisione e razionalità sono i concetti chiave di questo approccio: sicurezza e difesa, intesi come beni globali, non possono essere garantiti che all'interno di un progetto d'integrazione degli interessi e delle capacità di risposta che sono nella disponibilità dei paesi europei. L'Italia avoca a sé la possibilità di guidare coalizioni laddove, nel Mediterraneo, la conoscenza specifica e pure i rischi per la sicurezza interna risultino più elevati, ma riconosce finalmente l'orizzonte europeo come dimensione prediletta in cui sviluppare lo strumento difensivo e non come ambito in cui integrare in un secondo tempo capacità costruite su logiche nazionali. Una scelta, appunto, razionale che deriva da una prospettiva aziendalista che pervade tutto il documento e porta a una fondamentale presa di coscienza circa la rinuncia al sostegno di tante capacità residuali, a vantaggio

dell'eccellenza di alcune capacità di pregio, come le missioni di pattugliamento nel Mediterraneo e le operazioni di polizia post-conflitto gestite dai reparti speciali dei Carabinieri. In soldoni, meno mezzi e uomini, ma di altissimo livello, da impiegare in teatri di crisi ben selezionati e con il minor dispendio economico possibile, grazie alla collaborazione con forze internazionali. Affermazioni tanto radicali da obbligare l'Italia ad assumere un ruolo propositivo per il consolidamento di sistema difensivo europeo ben incardinato nell'alleanza atlantica ma capace di rispondere a prerogative di sicurezza primariamente

di coalizioni ben definito, la sua azione è coerente in termini di impegno economico e di riforma del sistema di *governance*? La risposta in questo caso è solo in (piccola) parte positiva. Il cammino di riduzione degli organici (da 190.000 a 150.000 militari, i civili da 30.000 a 20.000) iniziato nel 2012 dall'allora ministro Di Paola viaggia ora parallelamente a un accentramento del livello decisionale e a uno snellimento dei procedimenti amministrativi. Ogni sei anni le camere dovranno approvare una revisione delle politiche di investimento e acquisizione (la prima è attesa fra sei mesi) tenendo conto di principi di efficienza sinora colpevolmente trascurati: ad esempio, i contratti per le acquisizioni di armamenti dovranno tenere in conto anche i costi di addestramento e manutenzione degli stessi; un principio apparentemente utile a evitare quel fastidioso ondeggiamento dei costi complessivi che ha interessato, tra gli altri, il ben noto F-35. Questo per il futuro. Il *Libro bianco* sembra infatti potere poco o nulla contro la cruda attualità. Il documento programmatico 2015-2017 parla di un bilancio della Difesa ancora in calo verticale, dall'1,24 per cento del Pil nel 2014 all'1,16 per cento nel 2015 mentre la Nato, per garantire l'efficacia del succitato schema di difesa collettiva, supplica il rispetto del tetto del 2 per cento (peraltro ignorato anche dalla Gran Bretagna di Cameron). E proprio qui casca il proverbiale quadrupede: le spese catalogate sotto la dicitura “Funzione difesa”, che garantiscono la funzionalità delle forze armate (ivi comprese quelle “territoriali” come i Carabinieri), crollano del 3,5 per cento su base annua; come se non bastasse, delle tre voci sottostanti, la fetta dedicata al personale, anziché avvicinarsi al 50 per cento, torna oltre il 71 per cento

del totale, mentre in un anno le spese per investimenti e mantenimento operativo cedono il 17 per cento e il 13 per cento. Nel frattempo ci si aggrappa a provvedimenti tappabuchi, confermando ad esempio l'acquisto di 38 caccia F-35 entro il 2020 (abbastanza per salvaguardare le buone commesse affidate alla base di Cameri, probabilmente troppi visto il misero budget a disposizione per l'operatività) pur senza sancirne il numero definitivo, che pare si ormai lontano anche dai 90 prospettati dal governo Monti ma non viene ancora messo nero su bianco come chiesto dalla succitata mozione. Le missioni all'estero, infine, hanno ricevuto tramite decreto governativo il rinnovo delle coperture fino a settembre, ma gran parte delle stesse giungono, anziché come di consueto dal ministero delle Finanze, da riprogrammazioni della spesa corrente per la difesa già ridotta all'osso. Sfolgiata l'ultima pagina, la tentazione di dimenticare la premessa iniziale è troppo forte. La difesa italiana esce rinnovata nella sua natura più intima, si avvicina a criteri aziendali di sostenibilità ed efficienza di gestione, ringiovanisce il suo personale e lo forma a una cultura multidisciplinare e internazionale. Ma il *Libro bianco* arriva tardi, se non tardissimo: il fenomeno migratorio nel Mediterraneo ha smesso da tempo di essere un'emergenza, lo stato islamico va completando la sua mutazione da minaccia terroristica apolide a soggetto para-statale costruito sulle ceneri del mondo arabo post primavere. Di fronte a tutto questo, come agirà la difesa italiana con la penuria di mezzi e risorse a disposizione? La risposta in un altro libro, in bianco, ancora tutto da scrivere. ■

Da leggere

Libro bianco per la sicurezza internazionale e la difesa, Ministero della Difesa

Documento Programmatico sulla Sicurezza, 2015 - 2017, Ministero della Difesa

Giuseppe Cucchi, *L'Europa aspetta Godot, ma Annibale è alle porte*, “Limes”, aprile 2015

Filippo Maria Giordano *Quali prospettive per la sicurezza europea? Modelli d'integrazione e ipotesi di cooperazione*, “Policy Paper”, Centro Studi sul Federalismo, giugno 2015

Vincenzo Camporini *Un atto rifondatore della Difesa*, “AffarInternazionali”, maggio 2015

Silvio Lora Lamia, *Le nuove acrobazie del governo con l'F-35*, “Analisi Difesa”, giugno 2015





Ruth Rendell, grandissima icona, troppo geniale per essere ricordata È morta la regina del crimine e non se ne è accorto nessuno

di Lina Zecchi

La scomparsa della scrittrice inglese Ruth Rendell all'inizio di maggio è passata quasi inosservata, se si escludono tristi coccodrilli sui quotidiani nazionali: tutti simili per forma e contenuto, farciti di identiche formule d'agenzia ("La scrittrice britannica Ruth Rendell, conosciuta come la 'regina del crimine'; 'La signora omicidi'; 'La letteratura gialla perde un'altra icona'; 'Una delle più note autrici inglesi di romanzi thriller e a sfondo psicologico'). Questo distratto elogio funebre sui quotidiani nazionali è solo, come si suol dire, la punta di un iceberg: infatti, molti anni prima della scomparsa di Ruth Rendell da questa vita terrena, la sua opera era sparita dagli scaffali delle librerie italiane, reali o virtuali. Nonostante Fanucci abbia cercato di riproporre molti suoi classici fra il 2000 e il 2010 (l'ultimo pubblicato è *Portobello*, 2010), oggi tutti i libri di Rendell risultano rigorosamente fuori catalogo e irripetibili. Eppure non è diminuito l'interesse di editori e lettori italiani per la letteratura gialla, *mystery*, *thriller* o *noir*, che da sola occupa interi espositori nel reparto novità di ogni libreria: dal giallo scandinavo al noir mediterraneo, dagli inglesi ai francesi, dai sudamericani agli spagnoli, dagli americani ai cinesi, per non parlare dell'agguerrita armata nostrana, è tutto un rincorrersi di vecchi e nuovi autori di genere.

Indaghiamo questo apparente enigma: letteratura di genere offerta a profusione, ma assenza sugli scaffali di una qualsiasi opera di questa indiscussa regina del crimine. Franco Forte, direttore editoriale del "Giallo Mondadori", in una recente intervista aveva annunciato l'intenzione di riportare in collana alcuni classici, iniziando proprio con l'uscita a metà maggio di un titolo di Rendell (*La crociata dei bambini*, ed. orig. 1999, trad. dall'inglese di Giuseppe Settanni, pp. 294, € 4,90, Mondadori, Milano 2015) ancora inedito in Italia. Fra le varie ragioni dell'auspicato successo della sua operazione editoriale, Franco Forte ne privilegiava tre: il vastissimo pubblico che a suo parere frequenta le edicole, la fedeltà di presunti forti lettori che cercano e riconoscono l'ottima qualità del "Giallo Mondadori", il risparmio (il libro in edicola costa la metà di un tascabile). Eppure (nonostante tutte queste ottime ragioni, senza contare la bizzarra coincidenza fra la scomparsa dell'autrice e l'inattesa ricomparsa di un suo giallo inedito, che diventa così abusivamente una specie di opera testamentaria) nelle edicole locali il libro è rimasto introvabile e ho potuto leggerlo solo in formato digitale.

Le ragioni di questa apparente eclissi sono molte. La prima consiste nel fatto che Rendell non è, e forse non è mai stata, una scrittrice classificabile solo come di genere. Debutta nel 1964 a poco più di trent'anni, pubblicando *From Doon to Death*, che viene lo stesso anno proposto ai lettori italiani del "Giallo Mondadori" col titolo *Lettere mortali* (riedito in varie collane da Mondadori, e poi da Fanucci come *Con la morte nel cuore* nel 2004). È un libro sottilmente inquietante, scritto in modo

elegante e asciutto, feroce e ironico come saranno sempre tutti i migliori della Rendell. Vi appare per la prima volta il paziente e bonario ispettore Reginald Wexford, protagonista di circa una ventina di romanzi che proseguiranno a intervalli regolari fino al 2013, ambientati nell'immaginaria cittadina di Kingsmarkham nel Sussex. Fino a oltre la metà degli anni ottanta, i gialli della serie Wexford sono rapidamente tradotti e proposti in Italia dal "Giallo Mondadori": Wexford, assieme al suo attendente Burden, diventa presto una figura popolarissima nell'immaginario dei lettori di polizieschi.

slittamento verso il delitto è impercettibile, la violenza del conflitto inevitabile, la spiegazione finale insufficiente a placare ansia e *suspense* che si accumulano e paralizzano lettori e vittime. Nei suoi capolavori (solo per citarne uno: *La morte non sa leggere*, nell'originale *A Judgement in Stone*, 1977) l'opacità della mente assassina è lo specchio scuro attraverso cui il lettore ipnotizzato vede avvicinarsi l'assurda strage finale.

Anche *La crociata dei bambini* (in originale *Harm done*), nonostante la pacata presenza di Wexford, solo superficialmente può ridursi a un giallo d'investigazione: le trame e le sottotrane sembrano infatti moltiplicarsi in modo capriccioso per tutta la prima metà del libro, in cui il racconto si focalizza ora sulla strana sparizione e l'ancora più strana riapparizione di due ragazzine, ora sui disordini di un quartiere popolare in rivolta contro un anziano pedofilo che, finita di scontare la sua condanna, è tornato a casa. A poco a poco prende corpo un'altra sottotrane, che diventa il filo rosso della seconda parte: violenza e abusi in famiglia, uomini che segretamente odiano le donne e le torturano, figli male amati. Come se il tranquillo paesino di Kingsmarkham si stesse sgretolando sotto la spinta irresistibile di una rabbia segreta e secernesse assurde patologie di comportamento, che negli ultimi quattro capitoli producono ben quattro stupefacenti soluzioni dello stesso delitto. A ben vedere, anzi, l'unico enigma davvero risolto da Wexford è quello della misteriosa perdita del suo vecchio e amato impermeabile.

L'enigma di partenza, ossia: perché Rendell in Italia resta un autore di nicchia, o addirittura introvabile, non ha soluzione. Tanto per fare un esempio, in Francia e in Spagna circola sempre ed è amatissima da registi cinematografici, come dimostrano Chabrol (*Il buio della mente*, 1995; *La damigella d'onore*, 2004), Almodovar (*Carne tremula*, 1997) e il

recente Ozon (*Una nuova amica*, 2014).

Rendell distilla pura ansia ricorrendo a mezzi stilistici minimalisti. Crea *suspense*, cioè sospensione del tempo, fascinazione, aderendo senza giudicare al meccanismo di paure inconfessate, di attese e di non detto che muovono tutti i personaggi, poliziotti, criminali e vittime. Nessun Holmes né Poirot né Maigret, nessun detective geniale o poliziotto rassicurante perché sicuro della soluzione; niente misteri a orologeria, nessun complotto internazionale; niente sangue a fiotti o serial killer paranoici, nessuna logica ferrea né ingegnose spiegazioni finali arrivano a sciogliere completamente la strana tensione che si accumula nei libri migliori di Lady Ruth. Spesso non c'è neppure mistero in senso stretto: l'assassino è già rivelato fin dall'inizio, eppure l'inquietudine del lettore non fa che aumentare col procedere apparentemente tranquillo del racconto. ■

lzeccchi@unive.it

L. Zecchi insegna storia della cultura francese all'Università di Venezia



Nonostante il successo del primo libro, Rendell non si limita però a una personale rivisitazione della gloriosa tradizione inglese con investigatore fisso: dopo *Lettere mortali* con cui s'inaugura la serie di Wexford, nel 1965 scrive altri due polizieschi senza detective (*To Fear a Painted Devil* e *Vanity Dies Hard*), prontamente pubblicati nel "Giallo Mondadori" col titolo *Vespe e veleni* e *Il tarlo del sospetto*. Entrambi sono gialli che definirei di ansia e stupore, dove la normalità e la felicità apparenti nascondono oscuri, silenziosi abissi della mente. L'alternanza fra la serie con l'ispettore Wexford e altri romanzi difficili da inquadrare (*mystery?* giallo psicologico? *thriller?*), che a partire dalla metà degli anni settanta ottengono spesso prestigiosi riconoscimenti internazionali, produce nel 1986 la scelta di pubblicare libri ancora meno classificabili come letteratura di genere, sotto un altro pseudonimo, quello di Barbara Vine. Il primo è *A Dark-Adapted Eye* (*Occhi nel buio*, Longanesi 1990) che ottiene nel 1987 il prestigioso premio Edgar. In tutti i libri migliori di Rendell emerge una costante: il confine fra normalità e crimine è vago, lo



Quando si dice blues bisogna dire B.B. King

Una carriera che si snoda lungo l'asse della storia afroamericana

di Andrea Carosso

Dei tre re del blues moderno, Albert King, Freddie King e B.B. King (nessuna parentela tra di loro), quest'ultimo è stato di gran lunga la stella più brillante, l'artista che ha definito il blues elettrico moderno e lo ha portato, prima in America e poi nel mondo, al grande pubblico, prevalentemente bianco. "Quando si dice 'il blues', bisogna dire 'B.B.'" afferma Aaron Neville in apertura del bellissimo documentario biografico *The Life of Riley* (John Brewer, 2012), in cui anche Eric Clapton lo celebra, icasticamente: "È lui il maestro". B.B. King si è spento lo scorso 15 maggio, alla soglia dei novant'anni, dopo una carriera straordinaria: quarantacinque album in studio (senza contare i *live*), quindici Grammy (nessun artista blues ha fatto meglio di lui), una trafila di altre onorificenze e, soprattutto, migliaia e migliaia di concerti in giro per l'America e il mondo intero.

Riley B. King nasce a Indianola, Mississippi, nel 1925, da una famiglia di mezzadri in una piantagione di cotone in cui si tramandavano storie ancora fresche della schiavitù. Cresce senza padre e a nove anni rimane orfano di madre. Pochi anni dopo si ritrova a vivere da solo. Come per tanti come lui, la musica è un modo, uno dei pochi, per sfuggire al destino già scritto della stragrande maggioranza dei neri d'America: la povertà del Sud rurale, aggravata dalla barbarie della supremazia bianca, oppure la vita nei ranghi più bassi del proletariato urbano nei ghetti del Nord, dove il razzismo è forse meno brutale ma non certo più facile da tollerare. A partire dall'adolescenza, Riley per anni affianca al lavoro nei campi di cotone l'attività di musicista apprendista: canta in un quintetto gospel (genere immancabile di formazione dei musicisti neri) e si esibisce suonando il blues (il contraltare laico, e per molti blasfemo, del gospel) nelle cittadine del delta del grande fiume intorno a Indianola.

Poi fa il grande salto: nel 1946 si trasferisce a Memphis, che se per chilometraggio non è poi così lontano da casa, culturalmente è tutto un altro mondo. Memphis rappresentava per il Sud quello che Chicago era per il Nord degli Stati Uniti: uno snodo strategico nelle rotte del commercio interno, che soprattutto a partire dal dopoguerra era diventato un polo dinamico e multietnico. Musicalmente parlando, e al pari di Chicago, Memphis era il centro dell'universo, come racconta lo stesso King nell'autobiografia *Il blues intorno a me* (Feltrinelli, 2003), scritta insieme al giornalista David Ritz: "Memphis era il luogo dove si esibivano i *bluesman* di grosso calibro, a Memphis c'era Beale Street (...) una città dentro la città. Era esaltante vedere tanta gente affollare la strada, tanta attività, tanta animazione, tanti suoni (...). C'erano tre cinematografi, caffetterie, hotel, banchi dei pegni, negozi di articoli vari e, ovunque, gente che suonava". Memphis è "la capitale mondiale del blues" ed è lì che King assorbe dai tanti musicisti sulla piazza i segreti della chitarra blues. Per il pubblico di Beale Street, dove si esibisce per strada o in piccoli locali, diventa presto Blues Boy, o B.B., il nome che lo accompagnerà al successo, prima tra il pubblico segregato dell'America nera, poi tra i giovani bianchi della controultura degli anni sessanta, poi nel mondo intero.

La carriera di B.B. King scorre lungo l'asse dei grandi eventi della storia afro-americana del Novecento: la fuga dal Sud rurale e razzista (la cosiddetta "grande migrazione"), il movimento per i diritti civili e la fine, perlomeno giuridica, della segregazione e l'America "post-razziale" di fine secolo e dei primi anni del Duemila. A Memphis, negli ultimi anni quaranta, King alterna esibizioni nei tanti locali intorno a Beale Street con un lavoro da disc jockey alla storica Wdia, la prima radio negli Stati Uniti con programmi condotti interamente da afroamericani, in cui "come un bambino in un negozio di caramelle" ascolta e fa ascoltare i grandi del jazz e del blues che segnano la sua formazione di musicista: Ben Webster, Lester Young, Muddy Waters, ma soprattutto T-Bone Walker, Lowell Fulson, Charlie

Christian, Robert Lockwood (l'unico allievo del grandissimo Robert Johnson) e un chitarrista belga di origine gitana che suonava straordinari accordi e progressioni jazz con tre sole dita nella mano sinistra: Django Reinhardt.

Quando, nei primi anni cinquanta, e parallelamente alle prime conquiste del movimento per i diritti civili, esplose il rhythm and blues, le barriere che contengono la musica nera (blues, gospel e jazz) nel mondo separato della segregazione iniziano pian piano a sgretolarsi. Artisti neri come Fats Domino, Big Joe Turner e The Chords sfondano nelle *pop charts*, il mercato discografico dei bianchi, anticipando la rivoluzione, musicale e sociale, del rock and roll. Di questa rivoluzione B.B. King è più che altro spettatore: non ha la presenza scenica né l'appeal trans-razziale di colleghi come Fats Domino o Little Richard. E benché il suo primo 45 giri, *Three o' clock blues*, uscito nel 1951 per la Modern Records, raggiunga la cima delle classifiche R&B, i suoi dischi non sfondano tra il pubblico bianco. Per tutti gli anni cinquanta e buona parte degli anni sessanta

Band, uscita d'esordio dell'omonimo sestetto di Chicago, è il primo album di blues in America registrato da una band bianca. Rispondendo ai giornalisti che gli chiedono dove avesse imparato a suonare in quel modo, il chitarrista Mike Bloomfield, da quel momento celebrato come grande maestro del genere, risponde candidamente: "Ho copiato da B.B. King". Ai giornalisti stupiti, che di B.B. King non avevano mai sentito parlare, Bloomfield replica: "B.B. King, il fenomeno".

È da questo momento che King approda ai piani alti della *popular music* americana. Grazie anche a un nuovo manager, Sid Seidenberg, esce dal ghetto del Chitlin Circuit e affronta le platee dell'America bianca. La prima volta è al Fillmore di San Francisco nel 1968, di cui King racconta sempre nell'autobiografia: "Non appena scesi dall'autobus, vidi giovani cappelloni in attesa di entrare in teatro e pensai che avessimo sbagliato indirizzo (...). Vidi (Bill) Graham (notissimo promoter musicale, ndr) e gli dissi: 'Amico, sei assolutamente sicuro di volermi far suonare in questo posto?'. 'Ma certo', rispose Bill (...). Quando arrivò il momento della verità buttai giù un altro sorso e seguii Bill sul palco (...): il pubblico era seduto per terra (...) e una spessa nuvola di fumo dolciastro di marijuana aleggiava nella sala (...) Bill Graham mi presentò: 'Signore e signori, ecco a voi l'Amministratore Delegato, B.B. King' (...) Il pubblico si alzò in piedi e mi riservò un fragoroso applauso: per la prima volta nella mia carriera ricevevo una *standing ovation* prima ancora di suonare". A questo punto l'America intera sa chi è il suo re del blues.

Nel 1970 B.B. King suggella la raggiunta celebrità con quello che rimane il suo successo maggiore, *The Thrill is Gone*, una ballata blues con un distinto sostegno di archi prodotta da Bill Szyczyk. Il 45 giri segna una svolta tanto per l'industria musicale, che finalmente accoglie il blues nel *mainstream* della musica popolare, quanto per la carriera di King, che proprio in quegli anni produce alcuni degli album più importanti: *Completely Well* (1969), *Indianola Mississippi Seeds* (1970) e *B.B. King in London* (1971), disco che coincide con l'avvio dei suoi innumerevoli tour all'estero. B.B. King diventa da quel momento primo ambasciatore del blues nel mondo, esibendosi al ritmo di oltre 300 concerti l'anno davanti a platee che crescono di stagione in stagione. Alla fine degli anni ottanta, gli U2, all'apice del successo, lo celebrano nel bellissimo album-documentario *Rattle and Hum*, dove si esibisce insieme a Bono & Co. in *When love comes to town*. Dieci anni dopo, sarà Eric Clapton, anch'egli al culmine della carriera, a omaggiarlo registrando con lui il raffinatissimo *Riding with the King*, la cui copertina ritrae i due bluesman, maestro e allievo, a bordo di una Cadillac in stile anni cinquanta.

Oggi, a Indianola, un museo a lui dedicato ricorda la sua vita e la sua arte. Ma sono soprattutto gli album *live* che conservano la testimonianza più viva del suo straordinario impatto scenico e dell'onestà del suo blues, sempre tanto innovativo quanto radicato nella storia di quel genere. Dischi del calibro di *Live at the Regal* (1965), *Live in Cook County Jail* (1971) e *Live at the Apollo* (1991) ci tramandano il meglio di performance sempre dinamiche e raffinate: i vibrati della sua Gibson ES-335, meglio nota come Lucille, le ricche articolazioni orchestrali, una voce che alternava sonorità corpose e sensualità felpata. Fedele alla storia del blues, anche il suo personaggio pubblico fu sempre defilato e antidiavistico, consapevole che il blues è arte umile, fatta del duro lavoro che ne evoca le radici: "Mi chiamano il Re del Blues. Ma io non ci credo. C'è un mucchio di gente che sa fare quel che faccio io e molti sono assai più bravi di me. Loro semplicemente non sono me". ■

andrea.carosso@unito.it

A. Carosso insegna letteratura nord-americana all'Università di Torino



solca instancabile con la sua orchestra il cosiddetto Chitlin Circuit, il circuito minore (e assai meno lucrativo) di teatri e club frequentati esclusivamente da afro-americani, i cui gioielli erano rappresentati dal Regal a Chicago, lo Howard a Washington e, il più prestigioso di tutti, l'Apollo Theater a Harlem.

Poi, nel 1964, viene la *british invasion* (la dissacrante carovana di inglesi a malapena ventenni e infatuati dalla musica nera, che questa musica fanno propria e re-importano alla sterminata platea di loro coetanei bianchi d'America) e tutto, improvvisamente cambia. Sollecitata da Beatles (che, non va dimenticato, si erano formati alla scuola dei grandi rockers neri - Chuck Berry, Little Richard e Fats Domino - e del Detroit Sound) Rolling Stones (estimatori del Chicago Blues di Muddy Waters e Howlin' Wolf), Animals e tanti altri, l'America bianca improvvisamente apre lo sguardo alla grande tradizione della *black music*. Nel 1965, *The Paul Butterfield Blues*

I libri

B. B. King, David Ritz. *Il blues intorno a me. L'autobiografia di B.B. King*, ed. orig. 1996, trad. dall'inglese di Stefano Focacci, Feltrinelli, Milano 2003

B.B. King: The Life of Riley, regia di John Brewer, UK/USA: dvd € 21, Emperor Media, 2012



GRAZIE

a tutti i lettori che in questi mesi ci hanno accompagnato nello nostra prima campagna di crowdfunding **GRANDI AUTORI PER GRANDI LETTORI - L'INDICE ARRIVA SUL WEB.**

Abbiamo superato il secondo traguardo e raccolto più di 10 mila euro.

Manca poco per raggiungere l'obiettivo: continuate a sostenerci , abbiamo bisogno di tutti voi.

www.innamoratidellacultura.it/campaigns/grandi-autori-per-grandi-lettori-lindice-arriva-web

Un'epica totale

di Davide Dalmas

Beppe Fenoglio

IL LIBRO DI JOHNNY

a cura di Gabriele Pedullà
pp. LXXXVIII-791, € 28,
Einaudi, Torino 2015

Il 21 gennaio 1957 Fenoglio scriveva a Italo Calvino di essere alle prese con un nuovo lavoro: "Un romanzo propriamente non è, ma certo è un libro grosso (alludo allo spessore)"; l'anno successivo entra in contatto con Livio Garzanti; e nel 1959 viene pubblicato *Primavera di bellezza*.

Il libro che segna il passaggio alla nuova casa editrice, dagli evidenti elementi autobiografici (il protagonista, Johnny, è studente appassionato dell'Inghilterra, compie il corso d'addestramento per ufficiali, è sorpreso dall'8 settembre a Roma, dove assiste impotente e irato allo sbandamento del regio esercito, avventurosamente torna in Piemonte ed entra nelle bande partigiane, per morire in una delle prime azioni), ha caratteri che possono ambire a dar voce a un'intera generazione ma di certo non è quel "libro grosso". Il progetto si era ormai scisso in quest'opera molto più ristretta, chiusa nel modo più definitivo, con la morte del protagonista, e in un coacervo di materiali aperti che sono, al tempo stesso, uno dei libri più indimenticabili del Novecento italiano, leggibile in diverse versioni a partire dal 1968, quando Lorenzo Mondo costruì un romanzo unitario con prelievi alternati da due diverse redazioni e gli diede il titolo *Il partigiano Johnny*. Nel 1978 la monumentale edizione critica delle *Opere* dirette da Maria Corti (tre volumi di complessivi cinque tomi), propose integralmente, a cura di Maria Antonietta Grignani, le due redazioni che Mondo aveva contaminato, alle quali si aggiunse una versione ancora precedente, totalmente in inglese, proposta come *Ur-Partigiano Johnny*, che cronologicamente spinge ancora un po' più avanti la narrazione.

Ora Gabriele Pedullà ha l'ambizione di offrire l'opportunità di leggere, nella sua gittata lunga, proprio quel "libro grosso" mai portato a termine in modo definitivo da Fenoglio, ma progettato, almeno per un periodo, proprio su queste ampie e coerenti dimensioni. L'operazione non ha intenti filologici, partendo dichiaratamente dai materiali messi a disposizione dall'edizione critica, senza cercare di vendere *scoop* testuali, ma storici ed ermeneutici. Accostando la prima redazione di *Primavera di bellezza* (che comprende i capitoli iniziali su Johnny studente, prima dell'ingresso nell'esercito, eliminati da Fenoglio per l'edizione Garzanti, ma non ancora quelli finali, con la sua morte) e la prima redazione del *Partigiano Johnny* anche per i capitoli per i quali sarebbe disponibile quella più recente, ci si vuole avvicinare quanto più è possibile non all'ultima volontà dell'autore ma alla fase iniziale del progetto complessivo, prima che le perplessità dei garzantiani spingessero Fenoglio in tutt'altra direzione. La continuità narrativa è

evidente, anche se la seconda parte inizia comunque con una breve ellissi narrativa: non è raccontato il ritorno a casa di Johnny, che ritroviamo già "imboscato" in collina dai genitori, per evitare il bando della repubblica sociale.

Se prendiamo in parola gli intenti del curatore, non si tratta tanto di discutere i criteri di edizione del testo, ma di leggere questo *Libro di Johnny* come uno dei percorsi possibili nella multiforme opera lasciata da Fenoglio, edita e inedita. Un percorso che permette di avvicinarsi ad una fase precisa della faticosa lavorazione ma soprattutto di affinare gli strumenti dell'interpretazione. La lettura integrata delle due parti, in effetti, mostra un personaggio più completo: Johnny arriva alla guerra partigiana con alle spalle l'esperienza della scuola ufficiali; dalla lettura dei primi capitoli si comprende a fondo la sua anglofilia, che non è desiderio esotico di un altrove ma "esigenza di un'Italia diversa, migliore"; diventa più chiaro il pendolo tra desiderio di solitudine e desiderio di contatto umano e anche l'alternanza di azione e noia, di frenesia e stasi, di pieno e vuoto: "Questo cadenzatissimo avvicinarsi di quiete e eccitazione che non conosce un punto di equilibrio è il vero ritmo segreto del *Libro di Johnny*".

L'introduzione di Pedullà propone anche interessanti spunti interpretativi su alcune delle caratteristiche più discutibili dell'opera, dalla sua natura di "macchina ideologica" anticomunista (il vero personaggio negativo, il commissario politico Némega, è l'unico totalmente inventato, pura "proiezione dei sentimenti politici del narratore") alla descrizione delle figure femminili, che "si polarizzano soprattutto attorno ai due archetipi fondamentali della ragazza fatua e della protettrice dai tratti vistosamente materni". Ma senza dubbio l'enfasi interpretativa è posta in particolare sull'epica. E fin qui niente di stupefacente: molti critici hanno da tempo messo in rilievo la caratura epica della scrittura di Fenoglio (ad esempio Giorgio Bàrberi Squarotti per *Il partigiano Johnny* parlava di "romanzo epico moderno", che reinterpretava "la tradizione di Omero, di Virgilio, del Tasso, di Milton, ma alla luce dell'esperienza attuale dell'eroicità, che non è più quella solare e trionfale dei vincitori, ma quella di chi si batte per dovere, per onore, per dignità, e riesce, allora, costantemente sconfitto in tutte le battaglie che combatte e negli assedi, ma antifrasticamente in questa condizione dimostra la sua superiorità di difensore del bene contro il male"). Pedullà non si limita a ribadire questa evidente epicità, ma la declina in una chiave più specifica, virgiliana. Il preciso modello architettonico del libro ricostruito diventa allora l'*Eneide*, con la bipartizione nei primi sei libri ispirati all'*Odissea* e i secondi sei all'*Iliade*: anche qui seguiamo prima le peregrinazioni del protagonista e il suo ri-

Libro del mese

torno a casa, poi le vicende di una guerra intorno a una città (Alba quindi come Troia o Lavinio), con il suo "fiume sacro" e "i due eserciti che interpretano a turno il ruolo dell'assediato e dell'assediate".

Questa chiave di lettura è insomma la vera motivazione della proposta del *Libro di Johnny*: leggendo soltanto *Primavera di bellezza* non si può comprendere appieno "la prorompente vocazione epica dello stile e del raccontare" fenogliano, la sua diffidenza per le "dimensioni contenute e per la velocità", il "preciso gusto per la ripetizione"; senza la prima parte, al *Partigiano Johnny* mancano molte riprese e parallelismi; presi da soli, *Primavera di bellezza* e *Il partigiano Johnny* sono romanzi dell'immobilità, insieme invece mostrano il percorso di un'iniziazione riuscita, un romanzo di formazione, da adolescente a uomo. Ed è sicuramente una chiave di lettura affascinante ed efficace, ma aggiungerei che in questa nuova epica, dai molti caratteri virgiliani, manca

però il *pathos* per chi sta dall'altra parte. L'epica moderna di Fenoglio è un'epica "totalitaria", dove lo scontro è assoluto e nessuna forma di simpatia è possibile per i nemici, che già nella prima parte sono brutti, inferiori culturalmente e fisicamente ma vanagloriosi e violenti, e dove i partigiani sono sì i vincitori storici, ma all'interno del racconto assumono su di sé tutte le caratteristiche patetiche di debolezza, inferiorità numerica e di mezzi, di lotta contro una natura ostile e schiacciante. È impensabile, riprendendo una fortunata formula relativa a Tasso, immaginare un "bifrontismo fenogliano".

Il libro di Johnny, insomma, è un potente invito al confronto delle interpretazioni: il suo stesso titolo, ancora più che i libri di Giobbe e di Giona, richiamati dal curatore, può ricordare *The Book of J*, che Harold Bloom ottenne mettendo insieme le parti del Pentateuco attribuite allo Jahvista dalla teoria delle quattro fonti: non una nuova edizione critica della Bibbia ebraica, ma l'opera del primo grande scrittore (anzi, secondo Bloom, una scrittrice), da interpretare letterariamente.

davide.dalmas@unito.it

D. Dalmas insegna letteratura italiana all'Università di Torino



Illuminare la zona grigia

di Mimmo Franzinelli

Il libro di Johnny fornisce finalmente ad un largo pubblico gli elementi essenziali per cogliere il nocciolo del capolavoro fenogliano: il suo carattere di romanzo di formazione, col sofferto passaggio dalla condizione dell'adolescente cresciuto sotto la dittatura alla dignità di uomo libero e responsabile, che nell'esperienza partigiana oltrepassa la linea d'ombra verso la maturità.

Il sapiente lavoro di Gabriele Pedullà sulle varie versioni del testo presenta in una luce nuova l'esponente più creativo della narrativa resistenziale, scardinando la gabbia temporale che imprigiona *Il partigiano Johnny* (nell'edizione curata da Lorenzo Mondo nel 1968 con esiti alterni e poi nella versione - di maggior rigore critico - di Dante Isella del 1992) tra l'8 settembre 1943 e l'aprile 1945,

in un arco temporale troppo angusto per dispiegare complessità ed evoluzione del protagonista e dell'opera. Restavano infatti esclusi passaggi essenziali per la collocazione dei venti mesi di renitenza e Resistenza dentro la storia di una generazione che non inizia con l'armistizio, ma giunge a quel fatidico tornante con l'ingombrante bagaglio di condizionamenti con cui (prima a scuola e poi nel regio esercito) Johnny e tanti suoi coetanei dovranno fare i conti al momento di scegliere l'illegalità, e poi ancora nella vita alla macchia.

Lo scrupoloso lavoro di Maria Corti (per l'edizione del 1978 con tre diverse stesure del libro), imprescindibile riferimento per l'immersione nel microcosmo fenogliano, ha raggiunto soltanto gli studiosi ed è ignoto alla massa dei lettori, cui oggi si rivolge il testo curato da Pedullà, per inaugurare una nuova stagione nella fortuna editoriale dello scrittore piemontese. Con ogni accorgimento critico e il recupero di parti espunte dalle edizioni canoniche, il curatore colloca in una linea di continuità le stesure originarie di *Primavera di bellezza* e *Il partigiano Johnny*, con esiti narrativamente assai felici. La qualità letteraria del nuovo libro, nella rappresentazione epica di stati d'animo ed eventi personali

e collettivi, ne guadagna, oltrepassando di gran lunga le vicende della guerra civile e della guerra di liberazione nelle Langhe, nella descrizione del processo di ricerca e liberazione interiore di un uomo alla ricerca del suo posto nel mondo.

Chi intenda analizzare come determinati eventi entrino nella vita dell'autore per poi riverberarsi nella sua creazione letteraria, potrà utilmente scorrere *Con la libertà e per la libertà*, l'autobiografia scritta a inizio 1946 del comandante delle divisioni alpine del Cuneese, Mauri (Enrico Martini), di cui Fenoglio fu apprezzato collaboratore e che ritrae con efficacia

nel testo, col suo nome di battaglia. Ulteriori e più approfonditi riscontri si potranno ricavare dalla documentazione d'epoca sulle formazioni di Mauri, suddivisa in ben sei archivi (cfr. il saggio di Luciano Boccalatte su *Il primo gruppo di divisioni alpine in Piemonte*, nel volume *Formazioni autonome nella Resistenza. Documenti*, curato nel 1996 da Gianni Perona per l'Istituto nazionale per la storia del movimento di liberazione in Italia).

Fenoglio rappresenta una fonte di prim'ordine sull'Italia in guerra; Claudio Pavone cita in una quindicina di occasioni *Il Partigiano Johnny* nel saggio storico sulla moralità della Resistenza *Una guerra civile* (Bollati Boringhieri, 1991), riconoscendo all'autore di aver "saputo esprimere con forza poetica la congiunzione di libertà e di energia conseguente alla scelta resistenziale". E valorizza pure il diario del suo maestro Pietro Chiodi: *Banditi* (ora riedito da Einaudi con un saggio introduttivo di Gian Luigi Beccaria).

A un sessantennio dalla composizione, *Il libro di Johnny* è persistentemente all'avanguardia su temi colpevolmente trascurati dalla storiografia resistenziale, a partire dal trasformismo opportunistico di elementi transitati (senza travaglio autocritico) dal fanatismo fascista al dogmatismo comunista, col loro bagaglio di violenza e intolleranza: è il caso, in particolare, del commissario politico garibaldino Némega, formatosi nei corsi di mistica fascista e divenuto insegnante di ortodossia staliniana dei partigiani. Fenoglio rileva peraltro come solo un'infima minoranza dei componenti della Stella rossa condivida l'ideologia del commissario e dunque nega l'identificazione (proposta nel dopoguerra da Luigi Longo, Pietro Secchia) tra Resistenza e comunismo. Questo, probabilmente, il motivo per cui la stampa comunista "scomunicò" nel 1952 *I ventitre giorni della città di Alba*, quale pamphlet filofascista.

Alcuni brani ora inseriti nel libro aprono una finestra sulla "zona grigia" popolata di imboscati e opportunisti, abili nel proteggere i propri interessi con i fascisti, i partigiani e i tedeschi, pronti a saltare all'ultimo momento sul carro dei vincitori: è il caso di Alessandro e altri comprimari del romanzo, anticipazione e personificazione della continuità delle istituzioni tra fascismo e democrazia.

Il libro di Johnny è insomma il romanzo definitivo e più profondo sulla guerra civile in Italia, sia sul piano della libertà espressiva che su quello della comprensione e dell'interpretazione della Resistenza in una dimensione di universalità, con una straordinaria penetrazione psicologica di personaggi e situazioni. Grazie all'impegno di Gabriele Pedullà, la scrittura di Fenoglio (come già in precedenza per le cure editoriali di Maria Corti e Dante Isella) si autorigenera e risulta autorigenerante per lettori curiosi e partecipi.

www.mimmofranzinelli.it

M. Franzinelli lavora alla Fondazione Rossi-Salvemini di Firenze

Pericolosi scivolamenti del pensiero identitario

di Francesco Remotti

Maurice Olender

RAZZA E DESTINO

ed. orig. 2005, trad. dal francese
di Daniele Barbieri e Silvano Facioni
pp. 491, € 17, Bompiani, Milano 2014

Ci sono alcuni stupori alla base di questo libro. Il primo è come sia possibile che l'ideologia della razza abbia permeato così tanti pensatori tra Ottocento e Novecento. Oltre ai casi clamorosi di Voltaire, Kant e Hegel con il loro antisemitismo senza ritegno (per quest'ultimo, per esempio, il destino del popolo ebraico "non può che suscitare disgusto" *Abscheu*), Maurice Olender si sofferma su Ernest Renan, il professore di ebraico che considerava gli ebrei una "razza monoteista". Per Renan non era questione di sangue, ma di lingua: "l'istinto monoteista" sarebbe incrostato nelle lingue semitiche, rese aride e sterili dal deserto. Anche se la biologia non c'entra, per Renan le razze costituiscono comunque "matrici intellettuali e morali", "quadri permanenti, tipi della vita umana, che una volta fondati non muoiono più".

Uno dei risultati più interessanti delle analisi di Olender è l'aspetto, tutto sommato secondario, della componente biologica delle teorie razziali. Beninteso, spesso e volentieri la biologia domina il discorso, come avviene in Otto Reche, ideologo nazista e teorico dell'igiene razziale, professore di antropologia all'Università di Lipsia. Secondo Reche, grazie alla biologia "sappiamo oggi che la *Menschheit* (l'umanità) non esiste", visto che la natura ha creato razze estremamente differenziate. Ma, ben più importanti del corpo e dei suoi caratteri morfologici, visibili, sono i caratteri psicologici e culturali a costituire "l'essenza della razza", la sua anima, il suo spirito. Seguendo le analisi di Olender, si ha davvero l'impressione che alle ideologie razziste – anche quelle più decisamente fondate sulla biologia – stessero a cuore soprattutto i caratteri invisibili delle razze: in effetti, sono le anime delle razze a suscitare il disgusto o la repulsione di cui parlava Hegel. In base a questo tipo di argomentazione il gesuita Pierre Teilhard de Chardin (filosofo, teologo, scienziato), si permetteva di affermare che i "cinesi rappresentano uno strato antropologicamente inferiore dell'umanità" e che la carità cristiana, per quanto sovrastasse le disuguaglianze, non poteva certo annullare le differenze razziali dettate dalla natura. A sua volta, Carl Gustav Jung sosteneva che "l'inconscio ariano ha un potenziale più elevato dell'inconscio ebreo" e che quest'ultimo, per il suo carattere nomade, non è in grado di produrre una propria cultura. Anche Martin Heidegger punta sul carattere del nomadismo ebraico – un nomadismo non più da deserto, ma aggiornato al contesto moderno – per argomentare una predestinazione degli ebrei alla criminalità planetaria, a tal punto da interpretare "il ruolo

dell'ebraismo mondiale" come "una questione metafisica". Per dirla con Gustave Le Bon, ogni razza ha una sua "anima" o "essenza invisibile", che diviene poi "visibilissima nei suoi effetti".

Sono molte le voci che, nella ricostruzione di Olender, insorgono contro le derive razziste, specialmente quando inchiodano i caratteri dei vari popoli a modelli fissi e immutabili: da Max Müller a Heymann Steinthal, a James Darmesteter. Nel 1883 questo orientalista francese intravede con estrema lucidità il "pericolo sociale contenuto nella parola razza". Se sono le razze che entrano in conflitto, non c'è più soltanto la guerra: l'esito inevitabile è lo "sterminio", fomentato da un "odio intimo e inespiabile", da una "ostilità irrimediabile e fatale". Ancora una volta, è una faccenda di "anime", non solo di organismi: e quando ci sono le anime di mezzo, "solo lo sterminio può mettere fine alla lotta". Una chiara presa di posizione di Proudhon nel 1847 può essere utilizzata come una prova innegabile del rischio "razza": una volta affermato che l'ebreo è nemico del genere umano, il socialista francese non

aveva esitazione a sostenere che "bisogna rispedire questa razza in Asia, oppure sterminarla (...) Che sia a fil di spada, o con il fuoco, bisogna che l'ebreo scompaia". Proprio tenendo conto della forza e della veridicità delle denunce da parte degli spiriti più critici, la domanda è come sia possibile che molti intellettuali si siano lasciati attrarre da una mentalità così dichiaratamente razzista.

Olender fornisce due tipi di risposte. La prima, di carattere più generale, concepisce la razza come un mezzo per "classificare" gli esseri umani e dunque per elaborare un "sapere tassonomico", "un nuovo ordine antropologico" specialmente in un mondo colonizzato. Non sarebbe stato male, a questo appunto, far vedere, da parte di Olender, maniere alternative di classificare, tanto più quando egli individua come "minimo co-

mune denominatore" delle teorie razziali il carattere "irriducibile", "indelebile", "inamovibile", "invariabile", "sostanziale" conferito alle razze (come diceva Le Bon, le razze sono contrassegnate da "una grande identità e una grande fissità") e quando coglie come costante delle teorie razziali esaminate la gerarchizzazione espressa in termini di "disuguaglianze naturali" (una "roccia incrollabile", secondo Le Bon). La seconda risposta è più inquietante: il razzismo prende tanto più possesso dei soggetti individuali o collettivi, quanto meno essi sono in grado di riconoscere "la propria identità politica, sociale, religiosa o economica", quanto più ne avvertono la fragilità. Purtroppo Olender non va oltre. Sembra comunque di intuire che il razzismo venga in soccorso nei momenti di crisi di altre forme identitarie, più deboli e fluttuanti. In effetti, come negare che il razzismo sia una forma di identitarismo forte, esasperato, urlato, tanto convinto e convincente da invocare il pas-

saggio da nozioni classificatorie ad azioni regolatrici sul piano sociale. Un passo ancora, e il nazismo ci appare come una maschera terrificante che copre e mette a tacere un'intrinseca fragilità.

Il secondo stupore da cui nasce questo libro riguarda ancora gli intellettuali, ma questa volta in relazione al nazismo. Come è stato possibile che l'università tedesca, luogo dei lumi, della cultura, della scienza, non si sia "opposta alla barbarie che si affermava ogni giorno di più?" E come è possibile (altro stupore) che, dopo la guerra, "grandi universitari tedeschi compromessi con il nazismo abbiano taciuto sul proprio passato?" Emblematiche le figure di Martin Heidegger e di Carl Schmitt, su cui Hans Robert Jauss (in una conversazione con Olender, qui riportata) ha parole nette: "non capisco come non ci sia mai stata" in questi pensatori "né colpa né vergogna". Karl Jaspers aveva invano esortato Heidegger alla "vergogna (*Scham*)", quella vergogna che consente di far parte della "comunità degli umani": quella stessa vergogna che avrebbe poi indotto Hans Robert Jauss e Günter Grass a rompere il silenzio sul loro passato nazista. Ma, al di là delle scelte opportunistiche individuali, quel silenzio dice comunque qualcosa: per Jauss sarebbe dovuto al "rifiuto di comprendere quello che è inumano". Non impossibilità, ma rifiuto: perché comprendere implica pur sempre un'adesione, un consenso. Per Reinhart Koselleck una via di uscita dalla "situazione aporetica" in cui la riflessione viene a trovarsi ("come concepire l'inconcepibile che ha tuttavia avuto luogo") è data invece dalla comparazione: altri genocidi possono forse contribuire a illuminare il "nostro" genocidio, a ridurne almeno in parte l'inconcepibilità. Koselleck era interessato a una prospettiva antropologica. Viene allora da chiedersi se la comparazione non possa essere estesa anche alle condizioni che rendono possibile l'umanità dei massacri. Per Léon Poliakov capire l'inconcepibile significava "chiedere il conto alla cristianità" e così facendo "mettere in questione questa società e i suoi valori". Olender nel suo libro non ci consente di andare oltre. Ma forse una strada si intravede: quella appunto di esplorare possibilità alternative, rispetto a società dominate da un pensiero identitario, che dalle teorie razziali fa presto a scivolare verso l'annientamento degli altri e, nel contempo, verso la propria disumanizzazione.

francesco.remotti@unito.it

F. Remotti insegna antropologia culturale all'Università di Torino

Razzisti e apprendisti stregoni

di Massimo Vallerani

Il libro di Maurice Olender riunisce articoli scritti tra il 1981 e il 2009 in occasioni molto diverse e per sedi diverse. Il titolo dell'edizione americana del 2009 (*Race and erudition*) aiuta a capire meglio la natura del libro, che indaga soprattutto la creazione della razza come oggetto di studio da parte delle scienze sociali nell'Europa del Novecento. Nessun dubbio che la razza sia una costruzione astratta, operata in laboratorio dagli intellettuali europei. La sua stessa etimologia (probabilmente da "ratio") implica una volontà di pensare, classificare e gerarchizzare le popolazioni umane secondo schemi "culturali" che non hanno (sempre) bisogno di un supporto biologico. Olender mostra bene che la via delle "differenze culturali" fu quella prescelta tra Otto e Novecento dalla maggior parte degli studiosi.

Come oggetto creato e usato da intellettuali, la razza, o meglio le differenze razziali, conservano un carattere fortemente artificiale, strumentale, direi anche pretestuoso. Per questo il discorso razziale non ha bisogno di storia e respinge ogni metodo critico. Le vicende dei *Protocolli dei saggi di Sion* (il falso sul complotto mondiale degli ebrei) lo mostrano benissimo: la volontà di tenere in piedi il baraccone antisemita portò eminenti intellettuali, cattolici e non, a forgiare l'aforisma che il testo "anche se non autentico fosse vero". Separare la questione dell'autenticità da quella della veridicità (il testo è un falso ma il complotto esiste) nega alla radice il metodo storico, saltando a piè pari la domanda sulle funzioni della falsificazione: è evidente che furono i *Protocolli* a creare il complotto e non il contrario. Qui si pone una questione di metodo più profonda. È possibile separare strumenti o categorie analitiche incerte e ipotetiche (usate anche da studiosi seri) dalla loro applicazione indiscriminata e "deviata"? La

domanda sorge leggendo la parte centrale del libro, dedicata agli studi indoeuropei, e riflette anche i tormenti personali dell'autore verso uno dei più grandi studiosi francesi del Novecento, il linguista Georges Dumézil, che in decine di libri ha ricostruito la più completa epopea del "popolo indoeuropeo". Il mistero che circonda questa grande e imprendibile famiglia di lingue è fittissimo. Per Dumézil l'indoeuropeo è un ceppo linguistico "inventato", ricostruito con procedimenti altamente ipotetici. Per molti altri è soprattutto un "popolo": originario, puro, superiore, progenitore della razza ariana. Il dramma degli studi indoeuropei inizia da questa anomalia: aver inventato una lingua ipotetica porta con sé, necessariamente, la ricerca di un popolo altrettanto ipotetico e mitico.

Dumézil, in tarda età, ha negato il nesso tra lingua e popolo (non esiste un luogo, un documento, un popolo riconducibile al termine indoeuropeo), eppure nei lunghi anni della sua carriera ha fornito a questo "popolo" mitologie, dei, modelli di società (la tripartizione funzionale); gli ha dato un'anima, consegnando involontariamente un mostro mitologico a una destra (francese) in cerca disperata di sostegni storici ai deliri razziali del periodo nazista. Nessuna sorpresa, allora, che proprio dentro l'università francese, sotto la copertura assai debole degli "studi indoeuropei", sia cresciuta una generazione di ideologi razzisti stregati dagli studi di Dumézil che scrivono libri (da "prestigiosi" editori come Les Belles Lettres di Parigi), fondano riviste, guidano istituti di ricerca e siedono nel consiglio culturale del Front National. È vero: una cultura non è un popolo, ma basare lo studio di una cultura su un'ipotesi "senza storia" può dare risultati molto diversi?

Viaggi da bestie per vite da schiavi

Pietro Deandrea

Ezzat el Kamhawi
**VERGOGNA
TRA LE DUE SPONDE**
LA SCHIAVITÙ CONTEMPORANEA
NEL MEDITERRANEO

ed. orig. 2010, trad. dall'arabo
di Marianna Massa, pp. 147, € 12,
Edizioni Ensemble, Roma 2014

“È stato l'allarmante fenomeno delle fughe verso la riva nord a far chiudere gli sportelli dei consolati europei sulla riva sud, o è forse stata la chiusura di quegli sportelli uno dei fattori che hanno contribuito alle fughe clandestine e spesso fatali?” Il dibattito sulle tragiche migrazioni attraverso il Mediterraneo si perde spesso nella vaghezza, quando non in una meschinità propagandistica. Il valore di questo libro risiede non solo nella sua capacità di fare le domande appropriate, ma nella sua analisi storica e sociale del fenomeno. Un'analisi concentrata su un unico contesto nazionale a sud del Mediterraneo,

quello egiziano, evitando così ogni generalizzazione. La vergogna del titolo è diffusa, e coinvolge sia chi induce a partire i giovani egiziani, sia chi li sfrutta in Italia, magari andando poi a violentare la cultura egiziana con il turismo. El Kamhawi la tocca con mano nell'ottobre del 2007, quando un suo nipote risulta fra i dispersi di uno dei tanti barconi, al largo della Calabria. In quanto giornalista, ha la possibilità di viaggiare in Italia e lo fa quattro volte: questi viaggi gli permettono di parlare con tante persone, ma sono anche lo spunto per riflessioni di ampio respiro su come è cambiata la società egiziana.

Si sfa così il primo luogo comune: non sono i poveri dei centri urbani a migrare, ma soprattutto i contadini. E la povertà c'entra solo in parte. Attraverso una politica di saccheggio delle aziende pubbliche e di privatizzazioni corrotte a favore dei grandi speculatori, dagli anni novanta lo stato vende le industrie tessili e abbandona l'agricoltura: “Nell'estate del 2010, per la prima volta nella storia, i contadini lasciarono incolto il 30 per cento dei terreni del delta del Nilo, una vera catastrofe (...) fu una sorta di vendetta dei nuovi ricchi, legati strettamente ai ranghi del potere politico e amministrati-

vo, nei confronti dei contadini poveri a cui Nasser aveva distribuito le terre dei vecchi feudatari (...) i contadini iniziarono a rinunciare alla cultura della terra, così come gli egiziani rinunciarono al credo della residenza perpetua in Egitto”.

Andare all'estero rimane l'unica risorsa di ascesa sociale. Se a ciò si aggiunge il declino del prestigio del sistema educativo, che comunque non può competere col benessere portato dall'emigrazione, le comunità rurali si sfaldano inesorabilmente. Con abbondanza di storie esemplari e un paradigma analitico che lui definisce “sociologia del corpo”, El Kamhawi descrive il clima di competizione tra famiglie che spinge “il contadino adolescente a rischiare la vita (il corpo) per dimostrare il proprio valore”, con la famiglia che lo sprona “a mettere a repentaglio la sua vita-corpo per la somma di denaro che guadagnerà e per la percentuale di rispetto che apporterà alla famiglia stessa”. Si tratta di giovani già formati dalla pratica del lavoro minorile nelle campagne, “in cui i minori venivano coinvolti in un modo che offendeva la tenerezza dei loro corpi”. E per chi non muore in mare e riesce a guadagnare grazie al “sogno italiano”, la speranza di ritorno a casa non fa che alimentare un circolo vizioso: stroncate sul nascere ogni iniziativa di piccola impresa e di investimento nella terra, non resta che utilizzare le rimesse per uno sterile, ostentato consumismo di prodotti occidentali. La struttura comunitaria tradizionale finisce così per deteriorarsi progressivamente, in un vuoto di valori e di autorità non colmato da alcuna presenza dello stato: “C'è soltanto una rivolta contro il vecchio a vantaggio di un nuovo sistema squallido e caotico (...) l'accumulo di ricchezze ha fatto sì che nei villaggi si perdesse il grande rispetto comunitario su cui si basava il sistema sociale tradizionale”.

Durante i suoi viaggi in cerca del nipote, l'analisi culturale dell'autore include l'Italia, assumendo anche qui sfumature antropologiche se non biopolitiche. Grazie alle telecomunicazioni moderne, c'è un villaggio globale dove “proporzionalmente alla conquista di autorità del figlio a Milano, la famiglia as-

sume autorità anche nel villaggio (...) una discordia tra due famiglie a al-Ushsh può avere ripercussioni a Milano, come un licenziamento o la cacciata di qualcuno da casa”. Allo stesso tempo, è una dimensione globale caratterizzata da un'alienante schizofrenia. Gli egiziani a Milano sono descritti come fantasmi tagliati fuori da ogni tipo di integrazione, nascosti a casa o al lavoro, armati di pazienza e sopportazione in vista dei periodi di vacanza a casa, dove ciò che hanno acquisito diventerà prestigio e potere: “la vera vita sta, e ti attende, solo in Egitto, e non è bene che un egiziano ‘spenda e spanda’ se non sotto lo sguardo della sua comunità d'origine.”

Vergogna tra le due sponde è un libro coraggioso (pubblicato da un nuovo, coraggioso editore) che non si sottrae a esplicite accuse. Né verso l'Italia, vista la complicità della burocrazia ministeriale italiana, della nostra legislazione che acuisce la clandestinità per rendere più sfruttabile la manodopera, per non parlare di alcune accuse di terrorismo fabbricate da polizia e servizi segreti. Né verso l'Egitto, che manda a morire i suoi giovani per poi dedicarsi a estenuanti dibattiti sull'opportunità di definire “martiri” gli annegati nel Mediterraneo; e a tutto ciò si aggiunga il modo in cui Fratelli Musulmani e militari hanno soffocato gli ideali della recente rivoluzione, marginalizzando le forze progressiste laiche e civili col beneplacito degli Stati Uniti.

El Kamhawi racconta le tragedie del Mediterraneo partendo da un principio ineludibile: il legame tra crisi dei paesi d'origine e processi migratori. Su questa linea, alcune associazioni hanno recentemente proposto il “Processo di Tunisi” – in contrapposizione al “processo di Khartoum” promosso da Italia, Unione Europea e governi africani (che punta a esternalizzare le frontiere per farle gestire proprio da coloro che sono tra i responsabili del fenomeno). Ma il tutto viene qui radicato nelle storie delle vittime. Oltre al reportage d'inchiesta e al saggio socio-antropologico, questo libro è percorso anche dalla vena narrativa dell'autore: uno dei più importanti romanzieri egiziani contemporanei e vincitore della medaglia Mahfouz per la letteratura, di cui l'editore *La città del piacere*. Lo stile di *Vergogna tra le due sponde* può ricordare la fiction documentale latino-americana, il *testimonio* à la Rodolfo Walsh. Esempio la testimonianza di Mahmud, uno dei 13 superstiti di un barcone di 56 persone, a costante rischio di affondamento per sei lunghi giorni: “Il primo giorno erano umani, un po' mortificati, alla ricerca di un boccone per vivere (...) buttato in mare il quarto cadavere, tutti avevano perso il senso della misericordia (...) gli sguardi si rivolgevano alla ricerca di qualcuno affetto da mal di mare. Chi ne manifestava i sintomi diventava la preda dei restanti passeggeri sani”. El Kamhawi incontra Mahmud nel negozio di ortofrutta dove lavora, e si sente dire: “Sono venuto come una bestia per vivere come uno schiavo”.

pietro.deandrea@unito.it

Pietro Deandrea insegna Letteratura Inglese all'Università di Torino.

Ricerca alternative incessantemente

di Federica Ditati

**IDENTITÀ, MIGRAZIONI
E POSTCOLONIALISMO
IN ITALIA A PARTIRE
DA EDWARD SAID**

a cura di Bruno Brunetti
e Roberto Derobertis

pp. 176, € 20, Progedit, Bari 2014

Questo volume miscelaneo si apre con una citazione in calce, tratta dal saggio *Travelling Theory* di Edward W. Said (1983): “E che cos'è in fondo la coscienza critica se non la ricerca incessante di alternative?” La lezione saidiana che inquadra i diversi lavori raccolti è la necessità di un nuovo umanesimo che sia in grado di opporsi alle costruzioni dell'egemonia, facendosi espressione degli scambi culturali che stanno all'origine di ogni tradizione nazionale e di un futuro multiculturale. Il paradigma postcoloniale, promuovendo studi al confine delle discipline e invitando all'assunzione di uno sguardo altro, si configura come uno strumento privilegiato per la comprensione di un mondo globale, sempre più interconnesso e, allo stesso tempo, instabile e frammentario. La retorica dei media *mainstream*, come messo in luce da Derobertis nell'introduzione, da un lato svela un utilizzo reiterato e inconsapevole di stereotipi e luoghi comuni, espressione di un punto di vista eurocentrico; dall'altro testimonia l'urgenza di una emersione del rimosso coloniale alla base di una identità nazionale in grado di accogliere quelle che, allo stato attuale, possono essere definite condizioni postcoloniali. Il volume, composto di tre parti (*Joseph Conrad, filologia letteratura, umanesimo; Intellettuali, migrazioni, orientalismo, rappresentazioni; Archivio, cultura imperialismo, migrazioni*), utilizza il pensiero saidiano come chiave di lettura privilegiata per la comprensione del presente. Nel primo intervento, intitolato *Nel segno di Conrad: “Umanesimo e critica democratica” di E.W. Said, “Lezioni americane” di Italo Calvino*, Bruno Brunetti evidenzia come sia Said che Calvino, nella rispettiva ultima opera, con vocazione millenarista, rivelino la necessità di svelare e di sanare il lato più oscuro della cultura occidentale, insegnamento che entrambi avrebbero tratto dallo studio di Conrad. Nella seconda parte, Daniele Comberati e Paola Rotolo analizzano le modalità attraverso le quali sono state raccontate in Italia da un lato il terrori-

simo islamico e le primavere arabe, dall'altro la migrazione. Gli autori rilevano come sia in atto una spaccatura sempre più profonda tra una cultura ufficiale la quale, pur annoverando personalità di spicco (come nel caso di Marcello Pera, Professore di Filosofia all'Università di Pisa e Presidente del Senato dal 2001 al 2006), ha rinunciato ad assumere un ruolo dialettico con i poteri forti; e intellettuali e artisti *outsider* (per esempio Andrea Segre, Gabriele Dal Grande, Marco Rovelli) che, pur occupando uno spazio periferico all'interno dei luoghi del sapere, continuano a rappresentare gli aspetti contraddittori della realtà. Nel saggio che chiude questa seconda parte, Giuseppe Domenico Basile indaga l'orientalismo interno, ovvero la condizione postcoloniale interna all'Italia tra il Nord, egemone, e il Sud, subalterno, che ha portato visione del Mezzogiorno come luogo di ignoranza, superstizione, corruzione, presente anche in testi letterari che problematizzano i rapporti di potere (come nel caso di *Cristo si è fermato ad Eboli* di Carlo Levi). Infine, nell'ultima parte il volume si focalizza sulla necessità di rinnovare i contenuti dell'archivio e di scardinare una lunga tradizione accademica di protezione delle conoscenze: il colonialismo italiano, utilizzato dalla propaganda fascista per rafforzare il consenso popolare intorno al Regime, è stato a lungo non soltanto allontanato dalla memoria collettiva ma addirittura rimosso, intendendo per rimozione quel meccanismo che rende indicibili le voci e le ragioni minoritarie e dominate. Nel primo articolo, Roberto Derobertis delinea la parabola di violenza e odio che ha portato alla formazione dell'Africa italiana orientale anche attraverso il riferimento ad autori del canone (come Filippo Tommaso Marinetti) il cui ruolo nella creazione di una genealogia coloniale è, in gran parte, ancora inesplorato. Nel saggio successivo, Franca Sinopoli individua le conseguenze della presenza di *Una storia e memorie non condivise* nella visione dell'identità nazionale legata alla “bianchezza”, favorita anche da un lento processo di istituzionalizzazione della letteratura di autori di origine non italiana. Da ultimo, a conclusione del volume, in *Gemelli d'Italia. Jadelin Gangbo scrive “Due volte”* Fulvio Pezzarossa riflette sull'opera narrativa di Jadelin Mabilia Gangbo, in cui il fenomeno migratorio viene rappresentato attraverso il ricorso ad elementi fantascientifici. Pur nella eterogeneità degli argomenti affrontati, *Identità, migrazioni e post-colonialismo in Italia* ricorre agli strumenti delle scienze umane e a prodotti artistici per comprendere e analizzare eventi storici e fatti di cronaca, dimostrando come i saperi umanistici, se liberati dall'auto-referenzialità, siano ancora in grado di aprire lo sguardo sul mondo, liberandolo da stereotipi e luoghi comuni che limitano il pensiero e il dialogo tra realtà diverse.

federic.ditadi@gmail.com

F. Ditati è dottoranda in Italianistica presso l'Università di Padova

RIVISTA DI AFFARI EUROPEI

europae

UNA FINESTRA...
sulle EUROPA

www.rivistaeuropae.eu



Interazione di poteri: re, signori e dominati

di Alessio Fiore

Sandro Carocci

SIGNORIE DI MEZZOGIORNO

SOCIETÀ RURALI, POTERI
ARISTOCRATICI E MONARCHIA
(XII-XIII SECOLO)

pp. 596, € 49, Viella, Roma 2014

Esito di una ricerca durata quindici anni, questo ricchissimo e denso volume di Sandro Carocci costituisce un momento di grande rilievo nell'ambito delle ricerche sulle campagne medievali. Il tema specifico è quello delle forme del potere rurale nel regno meridionale tra l'età normanna, quando il modello signorile si impone in concomitanza con la conquista dei guerrieri provenienti dal nord della Francia, e i primi decenni della dominazione angioina. Quella offerta da Carocci è una rilettura complessiva, fondamentale non solo per quanto riguarda lo specifico tema signorile ma, più in generale la storia delle campagne meridionali fino agli ultimi decenni del Duecento. Lo studio colma infatti la lacuna rappresentata dal meridione nella ricca stagione di studi italiani dedicati alla signoria rurale nel corso degli ultimi decenni. Nonostante fosse risaputo che questo modello di potere costituisse una presenza decisiva e strutturante delle campagne meridionali, le indagini specifiche su questo tema erano rimaste fino ad oggi molto limitate. Tuttavia questo studio non si rivela cruciale solo sotto questo profilo. Rispetto al panorama delle ricerche italiane sul tema signorile Carocci introduce due significative novità. La prima è la scelta di un ambito geografico d'indagine enormemente più esteso rispetto alla norma, caratterizzata da studi focalizzati su ambiti subregionali, o al massimo regionali; pur non essendo un'opera di sintesi, ma il risultato di un serrato confronto con le fonti dell'epoca, lo studio abbraccia infatti l'intero Mezzogiorno continentale e la Sicilia, restituito nella sua piena complessità. Tale approccio a largo raggio consente così di valorizzare in pieno le potenzialità insite nelle fonti a disposizione. La seconda novità è l'importanza assunta nell'analisi dal dato economico, troppo spesso sottovalutato rispetto alla dimensione sociale e istituzionale del potere locale, e che risulta invece cruciale, grazie a un approccio non solo qualitativo ma anche quantitativo, per capire il peso effettivo della signoria sulle società locali, la sua pervasività, la sua reale capacità di condizionare sistemi produttivi e forme del lavoro.

Esporre i risultati della ricerca non è semplice; la ricchezza del testo è tale che si potrebbero suggerire percorsi differenti, a seconda degli interessi del singolo lettore. Ne sceglierò uno prendendo spunto proprio dal sottotitolo del libro: *Società rurali, poteri aristocratici e*

monarchia. Sono questi i principali protagonisti della ricerca e le loro interazioni sono centrali per capire l'evoluzione della società del mezzogiorno italiano prima della fine del Duecento. La signoria non può infatti essere compresa al di fuori dal sistema di relazioni in cui è inserita; relazioni che vanno verso l'alto, e quindi in direzione del sistema di potere regio, e verso il basso, e dunque in direzione del composito mondo dei dominati. In primo luogo si conferma il ruolo centrale della monarchia nel panorama politico e sociale del mezzogiorno, ma con forme e modalità ben diverse rispetto a quelle tradizionalmente postulate in sede storiografica. La revisione di Carocci è particolarmente netta sulla questione dei rapporti feudali tra re e signori locali, a lungo visti come la chiave per comprendere gli assetti politici del regno. Un punto cardine del libro è infatti la rilettura offerta di un documento capitale come il *Catalogus Baronum*, interpretato in modo innovativo, e molto convincente, come un testo non feudale, ma in una prospettiva terri-

toriale e amministrativa. In età normanna la feudalizzazione dei poteri locali è ancora solamente un progetto monarchico e trova un effettivo compimento solo in matura epoca sveva. Gli strumenti con cui i sovrani agiscono sul territorio sono quindi differenti, ma non per questo meno efficaci. Il regno si ritaglia un decisivo ruolo nella risoluzione dei conflitti locali; costituisce infatti un'istanza di mediazione fondamentale nei rapporti tra signori locali e sudditi, impedendo in tal modo un'eccessiva dilatazione delle prerogative signorili. La capacità regia di intervento è tale da controllare efficacemente anche l'instaurazione di legami matrimoniali tra le famiglie signorili, soggetti all'approvazione del sovrano. Emerge inoltre l'importanza delle numerosissime località (non solo rurali) inserite nel demanio, e quindi direttamente governate da ufficiali regi, come modello di funzionamento del potere rurale e come perno dell'azione della monarchia nel territorio.

A uscire almeno in parte ridimensionato è proprio il ruolo della signoria locale; risulta quindi impossibile proiettare nel passato la capacità di controllo e la pienezza

di poteri tipici del mezzogiorno tardomedievale. I grandi signori, conti e baroni, appaiono distanti dalle società rurali da loro dominate, incapaci di incidere in profondità sugli assetti locali. In questo senso i dati economici si mostrano cruciali per comprendere la scarsa incisività del prelievo signorile sulla produzione complessiva. Viene inoltre offerta una rilettura della territorialità del potere signorile che non rappresenta un dato di fatto, ma un obiettivo e un costrutto ideologico. Se la dimensione territoriale esce ridimensionata si riscopre invece l'importanza, anche economica, delle forme di signoria personale, legate cioè al diretto rapporto tra signore e dipendenti. L'analisi accurata di queste complesse forme clientelari, variamente strutturate e formalizzate, costituisce uno dei punti di maggiore novità della ricerca, gettando una nuova luce sui funzionamenti sociali a livello locale. E proprio le società locali appaiono come protagoniste inaspettate quanto vivaci dell'epoca, rispetto all'immagine tradizionale di una realtà rurale appiattita e schiacciata sotto un indiscutibile predominio signorile. Proprio l'importanza sociale ed economica dei rapporti di signoria personale, che vedono tra i protagonisti il composito mondo del notabilato locale, in gran parte di estrazione cavalleresca, costituisce forse la chiave principale per capire tale vitalità; il surplus produttivo estratto non cade infatti nelle mani di grandi signori esterni rispetto alle realtà dominate, ma continua a circolare localmente, favorendo lo sviluppo di questi "mondi rurali".

Solo in età angioina, verso la fine del Duecento, la mutata congiuntura politica porta a una profonda modificazione del panorama sin qui delineato. I sovrani, per rafforzare la fedeltà dell'aristocrazia del regno, rinunciano a gran parte dei loro diritti di intervento sul piano locale; inoltre in questa fase si assiste all'infedazione alla nobiltà di una gran parte delle località demaniali. Nel complesso la situazione si trasforma in direzione di generale appesantimento della pressione signorile e di una crescente perdita di autonomia da parte delle società rurali. Grazie a questa innovativa analisi le campagne del mezzogiorno, restituite alla loro complessità, si offrono quindi come un tassello, e un modello di ricerca, fondamentale per il progetto di rilettura, in chiave comparativa, dei funzionamenti politici, sociali ed economici delle campagne europee nel pieno medioevo, che si pone come ineludibile obiettivo degli studi dei prossimi anni

alexfiore@interfree.it

A. Fiore è borsista presso l'Università di Torino



Giulio il terribile e i cantimbanchi

di Lucio Biasiori

Massimo Rospocher

IL PAPA GUERRIERO GIULIO II

NELLO SPAZIO PUBBLICO EUROPEO
pp. 392, € 32, Il Mulino, Bologna 2015

Come il Mosé che Michelangelo scolpì per la sua tomba, Giulio II possedette in massimo grado quella caratteristica ancipite, misto di mostruosità e grandezza, che è passata sotto il nome di "terribilità". Politico spregiudicato ed esigente mecenate, guerriero e pacificatore, instancabile crociato e servo del sultano, austero pontefice e satiro sfrenato nella sua omosessualità passiva, Giulio II fu non solo l'"incarnazione della natura contraddittoria delle pretese ierocratiche del papato rinascimentale", ma anche "uno dei personaggi che maggiormente condizionano il nostro immaginario collettivo del Rinascimento". Come fu possibile una tale diffrazione? Il libro offre una risposta su più livelli. Tale pluralità di giudizi viene, infatti, collocata in primo luogo nei diversi contesti politici che dell'azione aggressivamente ondivaga di Giulio II furono ora alleati ora vittime (Francia e Venezia), poi nell'incrocio fra tradizioni diverse (cristiana, pagana, classica e cavalleresca) con cui venne costruita la sua figura pubblica, e infine nella natura estremamente composita dei linguaggi che permettevano agli osservatori contemporanei di pensare la politica nell'Italia del Rinascimento.

L'ultimo di questi tre livelli è quello che merita maggiore attenzione. Il volume, infatti, giunge a compimento di un lungo percorso di ricerca dell'autore, dedicato all'analisi della sfera pubblica quattro-cinquecentesca. Da alcuni anni le più scaltrite ricerche di storia politica e culturale della prima età moderna hanno indagato la formazione di un'embrionale opinione pubblica nell'Europa tra Quattro e Cinquecento, consegnandoci una realtà molto lontana dall'immagine borghese con cui Jürgen Habermas ne aveva analizzato la nascita nell'Inghilterra settecentesca. Il dibattito politico nell'Italia del Rinascimento, lungi dall'essere meno vivace, si dipanava però su fili più effimeri ed evanescenti, composto com'era da un intreccio fittissimo di parole stampate, manoscritte, pronunciate. Si trattava di un sistema multimediale in cui il neonato strumento della stampa a caratteri mobili conviveva con la presenza di avvisi manoscritti e con una comunicazione politica ancora per gran parte orale e piena di attenzione a prodigi e segni celesti. Intermediari tra questi diversi livelli di comunicazione erano figure come i cantimbanchi, prolifici autori di "frottole" o "barzellette" che, a dispetto dei loro contenuti spesso standardizzati, ci consegnano in modo molto vivace le forme in cui la politica veniva discussa sulle piazze italiane di inizio Cinquecento, sia attraverso testi sia attraverso immagini. I cantimbanchi erano mediatori non solo tra differenti circuiti di comunicazione, ma anche tra i differenti strati sociali che di tale comunicazione erano i

produttori e i fruitori. Nel libro si analizza, infatti, la figura di Giulio II nel giudizio di regnanti, cardinali, ambasciatori e umanisti (tra cui Erasmo da Rotterdam, che nel dialogo *Iulius exclusus*, ne diede un ritratto impietoso), ma soprattutto si guarda a lui attraverso gli occhi di gente comune, come i poligrافي e i loro lettori, i cantimbanchi e i loro ascoltatori.

Di questo "papa di carta" nella prima parte vengono analizzate le rappresentazioni in positivo, come pacificatore e liberatore dell'Italia dai "barbari" francesi e come bastione anti turco. Nella seconda sezione l'autore mostra invece la costruzione di un'immagine opposta del pontefice nelle città che furono mira della sua politica espansionistica. A Bologna l'odio nei suoi confronti arrivò fino a distruggerne la statua bronzea eseguita da Michelangelo per il portale di S. Petronio, mentre a Ferrara, anch'essa travolta da un profuvio di scritti anti-papali, il duca Alfonso fece ritrarre Giulio II nel proprio libro d'ore con la morte che gli tagliava la testa. Ma l'obiettivo reale dei proclami papali di crociata era Venezia. Essendo la Serenissima anche il più vivace centro tipografico e culturale d'Europa, lo scontro fra "pretaci" (pretacci) e "marcheschi" (cioè sostenitori del leone di S. Marco) raggiunse lì il suo apice. Come sarebbe stato un secolo dopo in occasione dell'interdetto lanciato da Paolo V a Venezia lo storico ha un laboratorio privilegiato per osservare come il popolo, a lungo considerato un soggetto passivo della politica di antico regime, fosse in realtà depositario di un potenziale comunicativo in grado di impensierire i ceti dirigenti, che a loro volta miravano a disciplinare quest'irrequieta oralità politica. L'ultima parte del volume si sposta dalle calli di Venezia e dai rioni di Roma ai teatri e alla corte di Parigi (in cui Giulio II è rappresentato come un guerrafoondaio assetato di sangue che presto sarà destituito dal cristianissimo Luigi XII, campione cavalleresco ed eroe cristiano) e sui pulpiti di Londra, dove all'inizio del Cinquecento il futuro monarca scismatico Enrico VIII viene ancora dipinto come il più strenuo difensore dell'unità dei cristiani a fianco del pontefice.

Più ancora che nella Cappella Sistina, il cui trionfale programma iconografico viene visto nelle ultime pagine del libro come l'epitome del suo papato, l'immagine ambigua di Giulio II, sospesa "tra guerre e beatitudine", può essere riassunta nella bellissima miniatura francese scelta per copertina. Lasciato vuoto il soglio pontificio e attorniato da cadaveri, papa della Rovere siede, pastore degenero, su un rozzo trono di legno con in mano un bastone nodoso. Sopra la sua testa una scritta esprime al meglio la contraddizione del suo pontificato splendido e insanguinato: "Io som Julio papa secondo, qui aconcerò o guasterò tutto el mondo".

lucio.biasiori@gmail.com

L. Biasiori è fellow dell'Harvard Center for Renaissance Studies di Firenze

Sforzi industriali e disciplinamento del lavoro

di Claudio Natoli

Paolo Ferrari
e Alessandro Massignani

1914-1918

LA GUERRA MODERNA.
CON DOCUMENTI INEDITI

pp. 288, € 29

FrancoAngeli, Milano 2015

Nel centenario della Grande guerra la cultura e l'editoria italiana si sono arricchite di traduzioni di *best-seller* che hanno avuto (anche al di là dei loro meriti) una forte risonanza internazionale (Christopher Clark, *I sonnambuli. Come l'Europa arrivò alla grande guerra*, Laterza, 2014) e di mostre corredate da ponderosi cataloghi (*L'Europa in guerra. Tracce del secolo breve*, Trieste, 30 novembre 2014-28

febbraio 2015, a cura di Piero Del Giudice, edizioni "e"). In riferimento al contesto italiano, si può già disporre di svariati contributi, tra cui spiccano pregevoli bilanci critici d'insieme (*La società italiana e la grande guerra*, a cura di Giovanna Procacci, "Annali della Fondazione Ugo la Malfa", XXVIII, 2013) e approfondimenti legati alle più recenti acquisizioni metodologiche relative alla storia delle classi subalterne. (Antonio Gibelli, *La grande guerra. Storie di gente comune*, Laterza, 2014). Anche il volume di cui qui si discute si riferisce all'Italia, ma si caratterizza per un taglio didattico e comunque rivolto a un pubblico più ampio delle cerchia ristretta degli specialisti. Esso si articola in sette sezioni, con introduzioni storiche e documenti, che affrontano i temi dell'intervento in guerra, dei caratteri della guerra in trincea, nell'aria e nel mare, della mobilitazione tecnologica e industriale, dell'esercito di massa, del biennio 1917-18, cruciale per le sorti finali della guerra. Al centro dell'attenzione vi è l'accelerazione che la Grande guerra avrebbe rappresentato nella dissoluzione del mondo ottocentesco e nella storia d'Italia in rapporto ai radicali mutamenti della società determinati dalla mobilitazione totale, dall'intervento dello stato, dalle innovazioni tecnologiche e dall'assurgere dei settori più influenti dell'industria a cogestori dell'economia di guerra e a interlocutori privilegiati nella sfera pubblica. Il secondo ambito focalizzato dal volume, con l'apporto di interessanti documenti inediti tratti perlopiù dall'ufficio informazioni della Terza armata italiana e degli Archivi militari di Vienna, è la situazione sui fronti di guerra, con una particolare attenzione alle strategie militari, all'impiego a lungo sottovalutato dell'aviazione, senza trascurare l'evolversi della situazione e il complesso di azioni-reazioni nel campo delle forze austro-ungariche e tedesche (a cui è dedicata

un'intera sezione) prima e dopo la rotta di Caporetto.

In questa cornice, vari aspetti del volume vanno positivamente segnalati. Anzitutto, il rilievo attribuito da una parte alla capacità dimostrata dall'industria italiana nell'adempiere all'imponente sforzo produttivo richiesto dalle esigenze belliche e all'accrescimento del suo peso politico negli equilibri di potere dell'Italia liberale, e dall'altra la questione centrale del disciplinamento della forza lavoro all'interno delle fabbriche all'insegna dell'eliminazione della conflittualità e della restaurazione del potere di comando aziendale: si delinea qui un laboratorio sociale che avrebbe in seguito fatto scuola durante il regime fascista. Su di un altro versante il volume si sofferma sugli enormi problemi di controllo e di gestione gerarchica di un esercito di milioni di persone nello scenario sconvolgente della "morte tecnologica di massa", in particolare in un paese come l'Italia, storicamente segnato dai tratti oligarchici dello stato liberale e delle sue élites dirigenti, ma anche dall'estranità delle classi lavoratrici e popolari alle finalità reali o proclamate dell'intervento in guerra. Tutto ciò, come dimostra l'analisi comparata proposta, avrebbe conferito all'Italia un triste primato nelle sanzioni draconiane degli alti comandi e nell'esercizio della giustizia militare.

Più in ombra rimangono invece altre tematiche, che qui è solo possibile elencare: le motivazioni di politica interna circa l'intervento in guerra, nel senso di una progettata restaurazione monarchica di segno conservatore, se non autoritario, del sistema liberale; i difficili rapporti sino a Caporetto tra governo e stato maggiore; le pesanti limitazioni delle libertà civili e la lotta contro i nemici interni; le condizioni di vita della popolazione (prezzi, salari, condizioni di lavoro, approvvigionamenti, situazione igienico-sanitaria); e, non ultimi, i miti, i riti e i simboli di cui la Grande guerra sarebbe stata un'inesauribile fonte di ispirazione. Si potrebbe anche aggiungere che la scelta di privilegiare documenti inediti soprattutto di carattere militare sembra talvolta essere andata a discapito di testimonianze divenute patrimonio della letteratura mondiale (si pensi a *Un anno sull'altipiano*, di Emilio Lussu), oppure delle lettere, delle memorie e dei diari di tanti combattenti comuni che nella loro immediatezza ci restituiscono, attraverso la storia dal basso, l'enormità della tragedia umana ed esistenziale della Grande guerra.

natoli@unica.it

C. Natoli insegna storia contemporanea all'Università di Cagliari

Da un dotto e cortese lettore

di Maurizio Tarantino

Dora Marra

CROCE BIBLIOFILO

a cura di Massimo Gatta

pp. 100, € 15, Biblohaus, Macerata 2015

Non si può ricordare Dora Marra senza la sua voce e le sue formidabili conversazioni letterarie. Libri letti, personaggi conosciuti, scrittori antichi e moderni, idee ottocentesche e arditezze imprevedibili, agivano nei suoi discorsi come spinte da una forza casuale; dietro la quale non c'era forse altro che uno sviscerato e disinteressato, a volte quasi ingenuo, amore per la lettura. Giovanni Macchia e Klaus Wagenbach, Draconzio e la Ginzburg, Calvino e Thomas Mann, Giovanni Pirelli e Contini, Bacchelli e Maurizio Maggiani, Raffaele Mattioli e Manzoni, Riccardo Ricciardi e Plotino, Dante e la Ortese, e via di questo passo. Raramente parlava di Croce, e mai indulgendo all'aneddotica. Eppure negli ultimi otto anni di vita del filosofo, anni di radicali ripensamenti esistenziali e teorici, di protagonismo politico e culturale, pochi gli furono più vicini. E anche dopo la sua morte continuò, come aveva fatto dal 1945 al 1952, a occuparsi per altri trent'anni della sua biblioteca e di quella dell'Istituto da lui fondato. Oltre al ricordo di decine di studiosi passati per le aule di Palazzo Filomarino, restano, a testimonianza della sua operosità, alcuni importanti volumi: le *Conversazioni con Benedetto Croce su alcuni libri della sua biblioteca*, pubblicate, vivo Croce e con la sua revisione, da Hoepli nel 1952 con i tipi scelti da Hans Marderstein; e soprattutto i due su *La biblioteca di Benedetto Croce: le note autografe ai libri*, dedicati rispettivamente agli scrittori dell'età barocca e a quelli del

Rinascimento, pubblicati nel 1994 e nel 2005 da Bibliopolis, nell'ambito dell'Edizione nazionale delle opere di Croce. Chi volesse conoscere questo aspetto non secondario del profilo intellettuale di Croce, come raccogliitore di una delle più singolari "biblioteche d'autore" del Novecento, non può fare a meno della guida di Dora Marra. Ed è pertanto cosa assai lodevole la riedizione del suo saggio *Croce bibliofilo*, apparso la prima volta nel 1953 su "Letterature moderne". Il saggio racconta, "in diretta", le visite alle botteghe polverose di Via Foria e Via Costantinopoli, il libro scelto nel mucchio e infilato nella tasca del cappotto, pronto per essere annotato una volta riportato a casa: piccoli gesti di una bibliofilia *sui generis*, che fanno luce sul formarsi della sua straordinaria biblioteca: nata come "materia e strumento di lavoro", nella quale "ogni volume, ogni opuscolo è filo conduttore di una storia più intima, ricordo storico o letterario, spunto umano e sentimentale di un futuro lavoro, o nuovo documento di un tema già svolto". Il saggio della Marra è accompagnato da alcuni scritti di contorno, tra i quali piace segnalare il piccolo, commosso ricordo di Lidia Croce, figlia del filosofo e sua amica d'infanzia, scomparsa lo scorso aprile poco dopo la pubblicazione del libro; e la prefazione di Barbara Beth, figlia della Marra, arricchita di alcune significative dediche crociane, tra le quali spicca, con la sua soave autoironia, quella che potrebbe a buon diritto assumersi a epigrafe del suo lavoro di critico letterario: "Alla gentile Dora (o Dorina), mia compagna di biblioteca, questa seconda edizione di uno Shakespeare ben foderato e imbottito contro il freddo da un dotto e cortese lettore del libro, a vantaggio degli studiosi del gran poeta. Marzo 1948".

Audace, spregiudicato, speculatore

di Giovanni Borgognone

Alessandro Casiccia

NARRARE LE GRANDI CRISI

TEMPESTE FINANZIARIE,

PAURE E ROVINE SOCIALI

NELLA LETTERATURA

E NEL CINEMA

pp. 106, € 12,

Mimesis, Sesto San Giovanni (Mi) 2015

Il libro di Casiccia è un viaggio attraverso la letteratura e il cinema euroamericani quali riflessi culturali, e ancor più quali codificazioni psicologiche, dei traumi sociali causati, nel corso del XX secolo e all'alba del XXI, dalle montagne russe del capitalismo. Centrali non possono che essere gli anni della *Great Depression* e quelli della più recente *Great Recession* globale. Uno degli elementi che maggiormente emergono lungo il testo è l'attrazione esercitata sul lettore e sullo spettatore da quella che l'autore definisce "illegalità acquisitiva". Da *Piccolo Cesare* di Mervyn Le Roy (1931) a *Scarface* di Howard Hawks (1932) nel cinema statunitense degli anni Trenta non può che colpire il protagonismo dell'eroe negativo, non di rado il *gangster*, "uscito da quartieri urbani d'immigrati poveri, protagonista di un veloce arricchimento e vincente nel breve periodo, seppur destinato a un'irrimediabile caduta". Di fronte a quella figura pareva

per molti versi coagularsi "una muta, inconscia solidarietà trasgressiva".

Analogamente, all'inizio del XXI secolo, di fronte alle tempeste che hanno travolto Wall Street, la city e le altre grandi borse in Europa e in Asia, l'"epica dell'avventura" attraversa il cinema e la letteratura, come dimostra il genere del *financial thriller*, nel quale, tra "complimate astuzie e amore del rischio, ma anche belle donne, lusso esibito e pretenziosa eleganza", riaffiora l'ambigua apologia della spregiudicatezza: "Il fascino dell'audace affarista, l'ammirazione invidiosa, il culto del finanziere pirata". Una precorritrice figura cinematografica, in tale prospettiva, è chiaramente rappresentata dal personaggio di Gordon Gekko, interpretato da Michael Douglas nei due *Wall Street* di Oliver Stone (1987 e 2010).

Sul versante opposto, quello cioè dei gruppi sociali maggiormente colpiti dalle grandi crisi, si incontrano invece operai disoccupati e, ancor più frequentemente, famiglie dei cosiddetti ceti medi travolte dagli eventi e spinte verso il declinamento e la miseria. Le sofferenze di una fa-

miglia che migra in cerca di fortuna furono al centro di *Furore* (1939), celebre romanzo di John Steinbeck; forzato nomadismo e disperazione vennero trasposti, l'anno successivo, sull'omonima pellicola da John Ford. Ovviamente non mancò neppure chi, come John Dos Passos, ne approfittò per criticare ferocemente, dalle pagine dei romanzi, le ingiustizie del capitalismo. Tuttavia fu soprattutto la ricerca dell'evasione a caratterizzare la letteratura e il cinema nell'epoca della *Great Depression*; gli scrittori statunitensi di talento, peraltro, spesso preferirono evitare i temi sociali, mentre Hollywood proponeva i film western. Negli stessi anni, anche nell'Italia fascista il cinema servì a stimolare "l'oblio dei problemi di ogni giorno" e nel contempo "il fascino delle altrui ricchezze": in *Uragani* (1932), romanzo di Riccardo

Gualino, imprenditore e mecenate, ambientato nel mondo del grande business americano, ritroviamo quelle avventure dell'alta finanza destinate a serpeggiare in tutta la narrativa delle grandi crisi e a riemergere con l'odierno, inconfessabile culto dell'"audace spregiudicatezza dello speculatore".

giorgborg@tiscali.it

G. Borgognone insegna storia delle dottrine politiche all'Università di Torino



Un eroe italiano costruito

di Alfonso Botti

Arcadi Espada

L'AUTENTICA IMPOSTURA GIORGIO PERLASCA E GLI EROI DELL'AMBASCIATA DI SPAGNA NELLA BUDAPEST OCCUPATA

ed. orig. 2013, trad. dallo spagnolo
di Luca Costantini, pp. 310, € 16,
Le Monnier, Milano 2015

Uscito in Spagna con il titolo *En nombre de Franco* il volume del giornalista Espada giunge nelle librerie italiane con un titolo che, richiamando *L'impostore* (Il Mulino 1997) di Giorgio Perlasca (cfr. "L'Indice", 1997, n. 3), suggerisce il vero senso dell'impostura. Che, secondo Espada, non sarebbe stata tanto quella di farsi passare per diplomatico spagnolo, come fece l'ex combattente fascista nella guerra civile del 1936-39, ma di aver oscurato gli altri eroi della vicenda, arrogandosi gran parte dei meriti del salvataggio degli ebrei nella Budapest dell'inverno tra il 1944 e il 1945. Un episodio reso noto al grande pubblico dallo sceneggiato televisivo *Un eroe italiano* (2002), con Luca Zingaretti nei panni di Perlasca, tratto dal libro di Enrico Deaglio *La banalità del bene* (Feltrinelli 1991), e anche per l'uso che Alleanza nazionale fece della vicenda, nell'intento di accreditare l'esistenza di un fascismo buono perché non antisemita.

Sullo sfondo sta un problema storiografico che l'autore ha ben presente, nonostante Perlasca si fosse impegnato a confondere le acque sostenendo le benemerite del franchismo: l'interesse delle autorità franchiste, nell'immediato secondo dopoguerra, di retrodatate le politiche umanitarie nei riguardi degli ebrei che il regime pose in atto solo quando Franco si rese conto che le sorti della guerra erano segnate, cioè dopo lo sbarco in Africa degli americani, come articolazione della manovra di sganciamento dall'Asse finalizzata alla sopravvivenza del regime. Non a caso è solo nella seconda metà del 1943 che si avvertono i primi segni della svolta ed è nell'ottobre del 1944 che, su sollecitazione del Congresso ebraico, l'ambasciatore spagnolo a Washington si rivolse al suo ministro degli Esteri Lequerica, che inviò precise istruzioni per la protezione dei sefarditi all'unico diplomatico spagnolo rimasto a Budapest. Cioè ad Ángel San Briz, di cui tratta la prima parte del volume, mentre la seconda è dedicata a Perlasca.

Di entrambi l'autore segue le tracce, glossa con acribia le testimonianze in sinossi con le fonti archivistiche, la memorialistica, le interviste personalmente raccolte e la storiografia. Nonostante il tortuoso andamento narrativo, tutto in soggettiva, irto di digressioni non sempre imprescindibili e con un retorico dialogo con Perlasca, la ricerca è

assai ben documentata, fornisce una ricostruzione esauriente e ha anche il merito di indagare passo dopo passo l'andamento carsico della memoria di quei fatti. Che ebbe ad affiorare separatamente nei due contesti, spagnolo per San Briz e italiano per Perlasca, senza che un confronto tra le due versioni portasse a far emergere incongruenze e contraddizioni. I tedeschi occuparono l'Ungheria nel marzo del 1944 e in maggio iniziarono le deportazioni degli ebrei. In luglio giunse a Budapest Raoul Wallenberg con la missione di offrire loro protezione negli edifici annessi alla legazione svedese. Il 21 agosto i diplomatici dei paesi neutrali (tra i quali era la Spagna) si riunirono con il nunzio Angelo Rotta per adottare iniziative in difesa degli ebrei.

È in questo contesto che, dopo il colpo di mano del 15 ottobre delle Croci frecciate di Szálazi, su indicazione del proprio governo, Sanz Briz avvia la protezione degli ebrei, estendendola ai non sefarditi. Il 13 novembre Sanz Briz informa il ministero di aver provveduto a rilasciare circa trecento

passaporti provvisori e circa due mila lettere di protezione per gli ebrei che nel frattempo sono stati condotti nel ghetto internazionale. Il 14 si tiene un'altra riunione con il nunzio Rotta. Nel frattempo lo spagnolo (quello vero) negozia con il ministro ungherese, lasciando balenare un possibile riconoscimento da parte del "governo amico" di Franco e riuscendo a riportare indietro decine di ebrei già in cammino verso la frontiera tedesca e i campi. In previsione dell'ingresso delle truppe sovietiche nella capitale, il 7 dicembre, sempre d'accordo con il proprio governo, Sanz Briz lascia Budapest. Da questo momento è Perlasca che, con l'aiuto determinante dell'avvocato della legazione spagnola, Zoltán Farkas, della segretaria dell'ambasciata, Elisabeth Tourné e dell'autista Lázló Szamosi, ne prosegue l'opera, a rischio della propria vita, fino all'arrivo dei russi il 13 febbraio del 1945. Ma con che ruolo? Perlasca ha rivendicato per sé quello di protagonista, lasciando agli altri quello di comparse. Del suo racconto Espada mette in luce i silenzi, interpreta le reticenze, le allusioni e le insinuazioni. Avanza il fondato sospetto che alcune delle azioni che Perlasca si attribuisce, siano state in realtà compiute da Farkas, trovato morto subito dopo l'arrivo dei russi e quindi non più in grado di contraddirlo. Insomma, oltre a fare chiarezza da una buona notizia: ridimensionando il ruolo dello Schindler italiano, ci dice che gli Schindler furono più di due. E che, quindi, mancano ancora dei nomi nel Giardino dei giusti tra le nazioni.

alfonso.botti@unimore.it

A. Botti insegna storia contemporanea all'Università Modena e Reggio Emilia



Essenziali eredità rivoluzionarie

di Bruno Bongiovanni

Ennio Di Nolfo

IL MONDO ATLANTICO E LA GLOBALIZZAZIONE

EUROPA E STATI UNITI: STORIA, ECONOMIA E POLITICA
pp. 213, € 16, Mondadori, Milano 2014

Lo storico francese Jacques Godechot, nel 1955, e soprattutto il grande storico statunitense Robert Palmer, nel 1959-1964 (*The Age of the Democratic Revolution: a political history of Europe and America, 1760-1800*, Princeton University Press), avevano sostenuto che nell'ultimo quarto del XVIII secolo, e ancora nei decenni successivi, con al centro l'era di Jackson negli Usa e la primavera dei popoli in Europa, si era svolta, sulle due sponde dell'oceano (Nordamerica e Francia), un'unica e grande rivoluzione atlantica. Ottusi filosovietici videro, in questa poi irreversibile svolta storiografica, un'apologia anticipante del patto atlantico e dei *coldwarriors* euro-americani. Godechot fu addirittura accusato di venire pagato dalla Nato. Le cose non stavano assolutamente così. In gioco erano gli sviluppi della democrazia contemporanea.

Ennio Di Nolfo, principale storico italiano delle relazioni internazionali e in particolare dell'arco di tempo che va da Versailles ai giorni nostri, torna, avendo di mira un trattato commerciale tra gli Stati Uniti e l'Europa, su questo tema. Sullo sfondo vi è l'attuale contesto a partire dall'implosione dell'Urss (1991) e dal concludersi della *pax* armata sovietico-americana dei quarantacinque anni. Il suo volume si chiude, dopo acute e dettagliate analisi, con le parole di uno dei personaggi del *Grande Gatsby* di Francis Scott Fitzgerald: "Siamo noi che abbiamo creato la civiltà, la scienza, l'arte e tutte le altre

cose". Queste parole non possono più essere pronunciate, ma il susseguirsi delle civiltazioni, secondo Di Nolfo, ha lasciato nei secoli eredità profonde e la cultura euro-atlantica attraverso forse una fase di declino mentre il fulcro delle relazioni internazionali tende a inglobare anche l'Asia centrale (Cina e India in primis) e parti importanti dell'area del Pacifico. Quel che conta, tuttavia, è tutelare i valori delle rivoluzioni atlantiche e trasformarli, mentre si affaccia la globalizzazione, in patrimonio di tutti e per tutti. Nei capitoli precedenti Di Nolfo ha del resto sottolineato le premesse storiche della cultura atlantica contemporanea, riferendosi in particolare al testo davvero fondamentale di Wassily Leontief *The Structure of American Economy, 1919-1929* (Harvard University Press 1941) e al prevalente ruolo americano, nel XX secolo, lungo il "lago atlantico". Segue il bipolarismo Usa-Urss e l'età polimorfa che procede da Kennedy a Reagan. In questo periodo, successivo al piano Marshall (1947) e alla Ceca (1951), la sponda europea, dopo due secoli di guerre interne, diventa sempre più unitaria. L'Europa occidentale, alleata degli Usa, si autonomizza. Dopo il 1991 non si ha la fine della storia, ma l'inizio di un'era di disordine internazionale, tanto che in tempi recenti giornalisti e diplomatici, come Sergio Romano, sono arrivati a rimpiangere gli anni della guerra fredda, segnati sì dal terrore nucleare, ma ancor di più dalla decolonizzazione per un verso e dall'ordine mondiale per un altro. Il libro di Di Nolfo, comunque, è stato scritto mesi fa, ma assai più utile è leggerlo ora. Nella stagione del califfato, del terrorismo internazionale, dei migranti, della Russia di Putin allontanatasi dal comunismo, ma non dallo stalinismo, le eredità e la continuità delle rivoluzioni atlantiche restano essenziali.

I nodi che hanno fatto il Novecento

di Marco Bellingeri

Tiziana Bertaccini

LE AMERICHE LATINE NEL VENTESIMO SECOLO

pp. 333, € 14,
Feltrinelli, Milano 2015

L'iberoamerica, e cioè buona parte dell'emisfero occidentale, sta di nuovo cambiando e deve di fatto affrontare, ma in chiave inedita, la sua stessa molteplicità che il titolo del volume di Tiziana Bertaccini ha voluto assumere nella sua dimensione storico-pluralistica. I recenti scenari, ben più in là della troppe volte sopravvalutata contrapposizione fra governi neo-populisti, socialdemocratici e liberisti, sembrano suggerire una nuova ricomposizione. Si dovrà però tener conto dei risultati, ma soprattutto dei limiti, di un decennio di crescita. Siamo infatti dinanzi a un ciclo che probabilmente si rivelerà non solo meno vigoroso, ma soprattutto inefficiente se si vuole affrontare con successo le accumulate criticità di un insieme marginale, una realtà che peraltro convive con il rilevante incremento delle classi medie, fenomeno, questo, che avrebbe dovuto tendenzialmente estinguere i pericoli dell'emarginazione sociale e culturale. Al contrario, marginalità sociale e insufficiente rappresentanza politica sembra-

no sommarsi alla richiesta di un perfezionamento dell'intervento pubblico, degli strumenti di controllo e soprattutto della legalità. Ancora una volta è la classe politica a dimostrarsi impreparata. Le sinistre governative non possono rinunciare a basi sociali consolidate. Le sinistre radicali sembrano avere abbracciato, forse anche loro malgrado, una logica movimentista racchiusa spesso nei limiti dell'antipolitica. I conservatori e i liberali, da parte loro, non sembrano ancora essersi riavuti dall'epocale sconfitta delle strategie neo-liberiste su cui avevano scommesso. Alla luce di tutto ciò si rivela particolarmente utile il vasto saggio di Bertaccini, che si impegna nella ricerca di quei "grandi nodi che hanno caratterizzato, e, dunque, che, hanno 'fatto' la storia del XX secolo latinoamericano", ossia di quei processi politico-istituzionali, spesso originali, che risultano indispensabili per comprendere le particolarità della regione, sia superando un itinerario verso un occidente declinato in tono minore, sia oltrepassando l'analisi economica e strutturale che ha sicuramente a lungo oscurato l'analisi politica

e culturale delle Americhe Latine del secolo scorso. Nel testo, di cui due terzi sono dedicati al periodo che va dal secondo dopoguerra agli inizi del nuovo millennio, l'autrice ricostruisce diligentemente, ben bilanciando studi di caso e riflessioni comparative, tutte le principali tappe, spesso drammatiche, che hanno caratterizzato i processi di modernizzazione: dalla crisi profonda, anche culturale, delle oligarchie liberali, fino a quella particolare declinazione della "sacralizzazione della politica" che vide dalla metà degli trenta, e per un ventennio, nell'originale populismo latino-americano

la specifica forma di irruzione delle masse nella politica. Un fenomeno, quello del populismo, che l'autrice insegue nelle epoche successive e nelle forme contraddittorie che assunse nel tempo, più recente, del neo-liberalismo. Oggi, la condizione delle Americhe Latine pare racchiusa in un contesto delimitato da un debole stato di diritto, dalla disuguaglianza e dalla violenza diffusa, il che conferma una condizione instabile che sembra delineare un prossimo, forse definitivo, scontro in merito alla modernità.

marco.bellingeri@unito.it

M. Bellingeri insegna storia dell'America Latina all'Università di Torino



Le tre guerre di due intellettuali contigui

di Mirco Dondi

Norberto Bobbio e Claudio Pavone

SULLA GUERRA CIVILE

LA RESISTENZA A DUE VOCI

pp. 177, € 15,

Bollati Boringhieri, Torino 2015

Leggere le considerazioni a due voci di Norberto Bobbio e di Claudio Pavone in questo piccolo libro *Sulla guerra civile*, offre la piacevole sensazione che solo i classici riescono a trasmettere. L'operazione, curata da David Bidussa, segue il contiguo percorso intellettuale dei due studiosi attorno a questo tema. Dopo la comune appartenenza al Partito d'azione, la loro militanza nel campo antifascista resta affrancata dalle ortodossie di partito. Entrambi hanno sempre manifestato un'insofferenza per l'uso politico della storia e per i contenuti celebrativi, ritenuti un impedimento a misurarsi con la reale dimensione del fenomeno, tanto più che la mitizzazione non pone al riparo la Resistenza dagli attacchi più becchi.

I due autori riscoprono la fragilità del discorso pubblico resistenziale dinanzi alla contestazione del '68. Pavone, in un articolo coevo, rimarca come la svalutazione della lotta partigiana esca dall'assunto (retorico) "la Resistenza è figlia dell'Italia di oggi" e, dal momento che quell'Italia è attaccata dalle giovani generazioni, lo è altrettanto anche la stagione resistenziale. Soltanto quando "la Resistenza sarà ricondotta alle sue dimensioni reali e drammatiche (...) potrà essere guardata con interesse dai giovani (...) senza piangere sulla Resistenza tradita". Parimenti Bobbio, nel 1969, giunge a conclusioni analoghe valutando positivamente la demistificazione della Resistenza ufficiale che confonde e appiattisce le figure del passato e del presente. Il '68 sostituisce alla vulgata della guerra nazionale, la guerra di classe "la Resistenza è rossa, non è democristiana", ma la focalizzazione esclusiva verso questa nuova dimensione (i padroni contro i proletari) si riflette in una prospettiva angusta che inestetizza anche i contenuti della categoria *guerra civile* secondo Pavone.

Il *masterpiece* di Claudio Pavone, *Una guerra civile. Saggio storico sulla moralità nella Resistenza* (Bollati Boringhieri, 1991) è, in parte, al centro dell'interessante epistolario, riprodotto con un puntuale apparato critico, nelle pagine finali. Da qui si apprende che l'idea di scrivere la grande monografia sulla guerra civile è sorta nel 1980 dopo che Pavone aveva tenuto un seminario al Centro Gobetti di Torino del quale Bobbio era uno degli animatori, anche se, altrove, Pavone fa risalire la sua intenzione ai primi anni settanta, da un lato stimolato da Ferruccio Parri, dall'altro indotto a sondare l'universo sociale posto dietro ai dilemmi giuridici legati all'epurazione, tema sul quale Pavone ha

elaborato nel 1974 l'importante categoria della *continuità dello Stato* (uomini, istituzioni, apparati) in rapporto al passaggio dal regime fascista alla repubblica.

In questa raccolta ci sono due contributi che hanno destato un intenso dibattito nella rete degli istituti della Resistenza: *La guerra civile*, pubblicato nel 1986, è la relazione presentata al convegno sulla repubblica sociale italiana della Fondazione Micheletti (Brescia, 4-5 ottobre 1985) e segna il primo momento nel quale la categoria dello scontro fra italiani è posta al centro dell'analisi fra gli storici. Pavone esordisce constatando che il tema della guerra civile non doveva essere affidato a una specifica relazione, ma avrebbe dovuto costituire "un ovvio presupposto dell'intero svolgimento dei lavori". Qui Pavone allude al ritardo della storiografia italiana, stretta dall'egemonia culturale comunista sugli studi storici, costruita sull'assunto della guerra di popolo, aspetto che ha procurato un parallelo ritardo

nello studio del fascismo di Salò che, proprio in quel convegno, si comincia ad affrontare. Nella relazione bresciana, Pavone, per mostrare la sua tesi, guarda all'estero (la dimensione comparativa gli è sempre appartenuta) specificando come sia stato altrettanto difficile per i francesi ammettere di avere combattuto una guerra civile e come questa categoria abbia, sin dall'immediato dopoguerra, proiettato ombre negative a causa delle lacerazioni prodotte in Jugoslavia e, soprattutto, in Grecia. Pavone storicizza l'omissione, aspetto che riprenderà tre anni dopo, nell'ottobre del 1988 nella relazione *Le tre guerre: patriottica, civile e di classe* (Angeli 1989). Il convegno di Belluno (proprio in conseguenza dell'eco della relazione di Pavone del 1985), diventa un momento cruciale nel quale la storiografia antifascista si confronta a tutto campo e senza reticenze con la categoria di guerra civile.

Da quel convegno è uscito un quadro diviso, fra gli storici, sull'accoglimento interpretativo di Pavone al quale però non interessano i numeri pro e contro, ma la possibilità di interrogare in modo nuovo il fenomeno, come a dire che un'analisi sulla memorialistica e un ritorno alle fonti faciliterebbe l'accoglimento delle sue categorie interpretative. Nelle contingenze degli anni - segnala Pavone - da Mario Scelba alla stagione del terrorismo, la Resistenza è diventata altro, zavorrata nel suo serbatoio di legittimazioni, ma svaporata nei suoi valori etico-politici, vincenti o perdenti. Buona parte di queste due relazioni vanno a costituire il volume *Una guerra civile*, mentre la terza relazione sul tema (*La seconda guerra mondiale: una guerra civile europea?*) appare successivamente, nel 1994, e affronta l'invasione nazista come l'elemento

scatenante delle guerre civili negli stati occupati: "È sta forse nella comunanza di questa dilacerante esperienza uno dei motivi dell'ampia rimozione della sua memoria che si riscontra più o meno in tutti i paesi".

Nel 1987 Pavone aveva ormai tratteggiato la struttura del suo lavoro fondamentale con l'intenzione di intitolarlo *Saggio storico sulla moralità nella Resistenza*. Il titolo *Una guerra civile* è stato inizialmente considerato da Pavone, eccessivamente ardito, quasi che dovesse fraintendere il suo impianto volto a illustrare l'area di scontro tra problemi politici e problemi morali. In un misto di intuito e provocazione editoriale, Giulio Bollati ha centrato nel titolo il nodo dell'opera che è stata in grado di varcare i confini specialistici e di stimolare discussioni, spesso di alto livello. Forse, senza Bollati, questo testo non sarebbe diventato un classico e il senso comune storiografico che quest'opera ha costruito ne sarebbe rimasto impoverito. Quando nel 1991 compare *Una guerra civile*, la critica si sofferma sulla novità della proposta che scinde il contenitore guerra di liberazione in tre guerre: guerra patriottica, guerra civile e guerra di classe. Pavone supera la tradizionale visione di guerra di liberazione specificando che, in definitiva, le liberazioni sono tre: ci si libera (o ci si vuole liberare) dal tedesco, dal fascista e dal padrone. Con la consueta acribia, lo storico romano, scrivendo nel luglio del 1991 all'amico, sottolinea che "le tre guerre sono disposte una entro l'altra: la scatola più grande è la guerra patriottica, la media è quella civile antifascista, la terza quella di classe". Quattro anni prima, Pavone aveva specificato a Bobbio che *guerra civile* non è un concetto esaustivo per designare la Resistenza, ma va incluso nei conflitti che si combattono, guerre che "spesso convivono, non senza contraddizioni negli stessi soggetti individuali e collettivi". L'idea delle tre guerre è una intuizione che Bobbio manifesta in un discorso tenuto nel 1965 a Vercelli e che Pavone conosce soltanto nel 1991, quando ha ormai terminato la sua opera. La designazione del filosofo torinese dei tre conflitti è meno esplicita rispetto a Pavone: un *movimento patriottico*, un *movimento contro il nemico interno* (autocensurandosi su *guerra civile*, perché "allora questa espressione non si poteva ancora usare") e un *movimento di emancipazione sociale*. Quest'ultima categoria colpisce l'attenzione di Pavone che arriva a privilegiarla rispetto a *guerra di classe* "perché (...) più estesa". Di entrambi gli studiosi colpisce la capacità di leggere il loro tempo, senza rimanerne interamente assorbiti. A proposito delle uccisioni del dopoguerra, di fronte alla campagna del "chi sa parli", agitata nel 1990, Bobbio riferisce un episodio avvenuto nel suo paese quando i tre maggiori esponenti del fascismo repubblicano furono trascinati fuori dalle loro case e uccisi davanti al cimitero. "L'episodio mi fece allora, e continua a farmi (...) orrore. Ma se fossi venuto a sapere i nomi dei colpevoli, li avrei fatti? Credo di no".

mirco.dondi@unibo.it

M. Dondi insegna storia contemporanea all'Università di Bologna

Una giornata particolare

di Bruno Maida

Tilde Giani Gallino

NON AVEVO SEI ANNI ED ERO GIÀ IN GUERRA

pp. 216, € 22

Einaudi, Torino, 2015

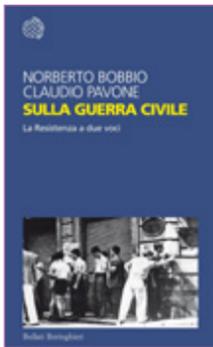
"Sono entrata in guerra che non avevo neppure sei anni, il 10 giugno 1940, alle 16,30 circa", iniziano così le memorie autobiografiche di Tilde Giani Gallino. È accaduto a tutti gli italiani di quel tempo, ma nel suo ricordo di bambina, la memoria ha una traiettoria diversa. Quel pomeriggio è la prima volta in cui viene mandata a comprare il latte da sola dall'altra parte della strada. Scendere dal quarto piano, attraversare la strada da sola, entrare nel negozio sono tutti eventi sensazionali che meritano un ricordo indelebile. Se poi, mentre sta comprando il latte, sente da una piccola radio che le trasmissioni vengono interrotte e la voce stentorea del duce annuncia la dichiarazione di guerra, allora prende il volto di una giornata indimenticabile. Anche perché, per la prima volta, è lei a conoscere una cosa che i genitori non sanno. Ripercorre la strada velocemente ma l'effetto della notizia non è quello che si attende. Faceva cupe e preoccupate, commenti rabbiosi iniziano a creare dei dubbi: come si combinano le acclamazioni e gli applausi della piazza con la reazione dei suoi genitori? Quell'entrata in guerra di una bambina di sei anni ha però anche un altro significato. Individua una prima, un dopo e una lunga fase di transizione. Il prima è l'infanzia felice, la casa protettiva, i racconti del padre e le passeggiate nella collina torinese (dove impara che le scorciatoie sono belle ma faticose), la presenza di quattro genitori considerati come tali (il padre, la madre, la madrina e suo marito), insomma "un'infanzia alla grande". Il dopo è quando finisce la guerra, l'uscita e per molti versi la perdita dell'infanzia, la scoperta della morte (la madrina e il padre a breve distanza) e dell'assenza, la scomparsa del mondo e delle sicurezze materiali che l'hanno accompagnata nei primi anni, ma è anche l'immergersi appassionato nella letteratura russa, la costruzione della propria identità, il ri-

trovamento di un equilibrio dopo la catastrofe. La transizione sono gli anni della guerra, osservati da Giani Gallino con un'originale prospettiva: bambina, professoressa e forse nonna. Sono pagine infatti nelle quali si intrecciano costantemente una narrazione fresca e attenta alla dimensione infantile dello sguardo con una riflessione sui ricordi stessi, su come si sono costruiti e su come sono stati modificati dal tempo. È la studiosa della psicologia dello sviluppo che scompone e ricompone la sua memoria, la colloca, prova a separare i ricordi dalle memorie ereditate, lo sguardo del bambino da quello dell'adulto. Ma forse è anche la nonna che a ogni passaggio storico o culturale si sente in dovere di aggiungere una nota esplicativa, magari ridondante il cui senso, tuttavia, va rintracciato in una sorta di pedagogia storica, pubblica e familiare. Tutt'altro che trascurabile è inoltre la prospettiva all'interno della quale si colloca lo sguardo dell'autrice. Le pagine di queste memorie sono abitate da punti di vista diversi rispetto ai quali siamo abituati in analoghe operazioni memoriali.

Tra i molti ne segnalo solo due. I bombardamenti alleati, innanzitutto, sono osservati come un grande spettacolo visivo ed emotivo, individuandone però anche la dimensione di morte e non solo di salvezza, all'interno di un orizzonte di violenza che investe tutta la popolazione civile e che soprattutto a una bambina non permette nette cesure - perché sul piano dei valori è l'adulto che ricomponne il quadro - tra fascisti, nazisti, partigiani e alleati. Inoltre, per la prima volta troviamo un racconto dello sfollamento come esperienza negativa: non la bambina che scopre il mondo della campagna, vi si immerge e gode della libertà che ne deriva; al contrario, il senso di spaesamento, di lontananza da un mondo - un mondo per il quale Giani Gallino volutamente utilizza lo sguardo del bambino al pari di quello dell'antropologo - che sente rozzo e inadatto, volgare e maschilista, atavico e violento. Se il suo racconto si apre con un orgoglioso e solitario attraversamento della via davanti a casa, potremmo dire che si chiude con un'altrettanta solitaria passeggiata, quattro anni dopo, lungo una strada di campagna, per raggiungere i propri genitori. È il giorno del suo compleanno ed è sola, spaesata, stupita di quella condizione. Nessuna la festeggia, nessuno la guarda da una finestra per controllarla: è cambiato il mondo e l'ordine delle cose, e nessuno l'ha avvertita: "Da bambina iperprotetta, adesso ero (in un certo senso, *finalmente*) padrona di me stessa, ma in una situazione di assoluta precarietà, su una strada dove non ero mai stata". Il tempo di una nuova vita e la fine dell'infanzia iniziano da qui.

bruno.maida@unito.it

B. Maida insegna storia contemporanea all'Università di Torino



Narratori italiani

Panico
smarrimento

di Domenico Calcaterra

Andrea Caterini
GIORDANO
pp. 126, € 15,
Fazi, Roma 2014

Leggere *Giordano* di Andrea Caterini si riceve la medesima impressione avuta con *Atti mancati* (Voland, 2013) di Matteo Marchesini: viene subito da pensare che quelle narrazioni non potevano essere altrimenti concepite dai loro autori. Al di là di qualche minima e del tutto esterna analogia tra i due libri (personaggio in crisi, messo alle strette dalla vita), ciò che li apparenta è il palese rimando al loro sostrato critico.

Così era per l'esordio di Marchesini, con non poche tessere d'autobiografia intellettuale imprestate al suo personaggio; così accade adesso con la terza prova narrativa di Andrea Caterini. Ché, ad ogni pagina, *Giordano* sembra rimandare, in maniera serrata, all'*Elogio del dubbio*, saggio d'apertura di Patna (Gaffi, 2013), dal momento che proprio sui concetti di colpa e di dubbio, di nudità e di grazia, è imperniato il nuovo romanzo del critico romano. In quel luminoso saggio, chiamando a raccolta i suoi numi tutelari (Conrad, Hopper, Dostoevskij, Šestov, Kierkegaard, Camus, Gide, Drieu La Rochelle, Weil), Caterini metteva a fuoco, magistralmente, come l'esperienza attiva del dubbio sia la sola capace di affrancarci dalla vergogna della nostra nudità; di resuscitarci, qui e ora, alla pienezza di una perduta grazia. Nel dire poi del cruciale rivelarsi della "insufficienza rispetto alla vita" della letteratura e di come, inevitabilmente, la vita ci riporti alla sua espressione, quindi una volta ancora alla letteratura, per sondarne profondità e contraddizioni, parlava infine, in quel saggio, della necessità di scavare, sul crinale di una minacciosa insignificanza, in quel "momento di panico smarrimento". E che cos'è, a che cosa somiglia *Giordano* se non proprio al resoconto di un momento di "panico smarrimento"? Scopriamo insomma Caterini pretendere da se stesso quello che egli, da critico, richiede ad ogni autore (classico o contemporaneo, poco importa) con il quale si misura.

Se il libro può apparire, in prima battuta, come la solita storia del distanziante rapporto tra un padre e un figlio, di un figlio che psicanalizza con impietosa ferocia il padre, ripercorrendo le tappe della progressiva rottura con il mondo fino al suo vivere da sepolto vivo nel garage sotterraneo dove per pochi euro al mese lavora adesso come guardiano notturno. La vicenda di *Giordano* raccontata da Diego, il figlio - che ne indovina i pensieri, lo immagina trascorrere le sue notti nel gabbietto del garage

a ripassarsi tra le mani le solite consunte fotografie, che riannoda le "scorie" dei suoi progressivi cedimenti (il crollo dell'attività nella quale aveva investito tutto, il tradimento della moglie con Sandro, l'amico di una vita, la malattia, la perdita del lavoro), fino al limitarsi a una "relazione intransitiva" con la vita -, è soprattutto una storia esemplare, dal piglio filosofico, che rischiarà il senso di una decisiva esperienza della nostra più autentica dimensione: quella della rinascita, della restituzione, del ritorno a noi stessi. Gli incastri del cruciverba esistenziale di *Giordano*, gli suggeriscono la stasi, il vuoto; il senso di colpa lo atterra, incatenandolo nel suo "triste, umido eppure così tenero / sottoscala" (per riprendere il Testori di *Conversazione con la morte*, citato in esergo da Caterini). Il buco nero d'insignificanza nel quale *Giordano* si è lasciato risucchiare è quello del divorzio dall'immaginazione, del venir meno del solido fondersi dei "fatti reali" con la capacità, sacrosanta, di "reinventarli".

Se volessimo cercare una sintetica definizione per descrivere questo libro si potrebbe parlare di critica della vita con personaggi, come suggeriscono taluni passaggi dove è facile riconoscere la fisionomia intellettuale e la stoffa dello stesso Caterini, per esempio laddove Sandro (che riuscirà a tirar fuori l'amico dal suo sottosuolo) parla della letteratura come "motivo di salvezza", che non può essere vissuta se non "come una rivelazione"; e per il quale romanzo e poesia nascono sempre nel cavo della ferita, nel punto esatto in cui la logica è "costretta a cedere il passo al mistero". E tuttavia se ci fermassimo qui, la nostra lettura sarebbe riduttiva, ché *Giordano* non è soltanto la trasposizione narrativa di una critica letteraria declinata in chiave autobiografica. È, invero, molto di più: è il romanzo cristianissimo, insieme, dell'incarnazione e della resurrezione, poiché mette in scena una storia per così dire fondativa, una sorta di contemporaneo evangelio esistenziale. Il padre di Caterini, che porta non a caso il nome altamente simbolico (da "anno zero") di quel fiume da dove partirà l'annuncio del nuovo regno, è un novello Lazzaro che fa ritorno dal regno dei morti (non è casuale l'ulteriore coordinata offerta dalla citazione eliotiana tratta dal *Canto d'amore* di J. Alfred Prufrock, a fare da viatico per il lettore: «Io sono Lazzaro, vengo dal regno dei morti, / torno per dirvi tutto, vi dirò tutto»), a dire del perpetuarsi di una storia sempre attuale che si inverte, inderogabilmente, nel quotidiano di ciascuno. Con *Giordano* Andrea Caterini ci consegna lo sfavillante romanzo con il quale abbattere, superandolo, nell'esistenza e con l'esistenza, l'angusto e borghese concetto di "fallimento".

domenico.calcaterra@gmail.com

D. Calcaterra è critico letterario

Aritmie
del pensiero

di Luca Fiorentini

Giulio Mozzi
FAVOLE DEL MORIRE
pp. 155, € 14,
Laurana, Milano 2015

Non alla morte né ai morti, ma appunto al *morire* è dedicato l'ultimo lavoro di Giulio Mozzi, da poco uscito per Laurana. Il libro si compone di sette pezzi di natura "indecidibile" (così Mozzi, nella *Premessa*): ed è definizione valida soprattutto per la struttura formale, modulata secondo una vastissima possibilità combinatoria (dalla prosa narrativa al monologo sermoneggiante, fino al prosimetro e alla *pièce* teatrale, a volte intrecciati). Ciò non fa tuttavia di *Favole del morire* un'opera discontinua: le declinazioni della materia, pur varie, sono il frutto di un medesimo impulso concettuale; per altro verso, la variabilità dei registri non trascorre in un'incerta moltiplicazione di prospettive.

Lo stesso poteva dirsi del *Culto dei morti nell'Italia contemporanea* (Einaudi, 2000), probabilmente il testo di Mozzi più affine, non solo per gli argomenti trattati, a *Favole del morire*. E tuttavia, se nel poemetto einaudiano l'interesse era quasi sempre rivolto all'evento pubblico della morte, qui l'attenzione si sposta sul processo, ossia sull'accadimento (biologico, cosmologico) del morire. Variazione non da poco, i cui effetti si registrano nell'annullamento tanto dello scenario "sociale" (talora mappato con sguardo volutamente cronistico nel *Culto dei morti*), quanto della sfera strettamente individuale e psicologica (fortissima nel Mozzi del *Male naturale* e della *Felicità terrena*). È quindi superata, si direbbe, l'antica attrazione per i riti volti a svigorire, senza tuttavia sopprimere, la catastrofe del lutto. E in verità è il concetto stesso di lutto a farsi da parte: non ci sono del resto esseri umani, nelle sette *Favole del morire*, ma l'umanità tutta; non un tempo, ma ogni tempo.

Il primo pezzo s'intitola *La stanza degli animali*, ed è uno dei pochi momenti narrativi della raccolta. Nel corso delle sue spedizioni scientifiche, il padre dell'io-narrante ha raccolto centinaia di esemplari di animali marini. Fantasmici muti, immersi nella formalina e conservati in barattoli trasparenti, gli animali sono esposti in una stanza della casa di famiglia: nella stessa stanza, un giorno, il padre dell'io-narrante ucciderà la moglie. È questo tuttavia un evento che fluirà quasi inavvertito nella coscienza del narratore, afflitto piuttosto dal pensiero della progressiva rovina dei corpi degli animali: ossessione non risolta dalla vendita della casa, né dalla scomparsa (emotiva, prima che fisica) del padre. La stanza degli animali è quindi un ricettacolo di decomposizioni, non di annichilimenti. E ciò che l'io-narrante non

può tollerare, ci sembra, è proprio un tale sussistere di tracce psichiche e corporee là dove la vita è formalmente estinta.

L'implacabile nostalgia del mondo è elemento strutturalmente decisivo, tanto che si potrebbe leggere *Favole del morire* come un conturbante affresco "purgatorio". Termine, quest'ultimo, da intendere però in un'accezione precristiana, stoico-pitagorica: nel divenire delle cose restituito da Mozzi, è solamente l'oblio del corpo (della vita terrena) a permettere di recedere dal ciclo tremendo delle "rinascite". Ma ciò non avviene mai: non nella *Stanza degli animali*, non nei versi di *Operetta di giugno* ("Ciò di cui non c'è ricordo / è qui, nel petto, che morde"), non in *Novella con fantasma*, dove il motivo è ripensato in forme comiche e stravaganti (un giovane vedovo riceve la visita di un fantasma che ha il compito "amministrativo"

di sollecitarlo a ritrovare il corpo della moglie, precipitata in un crepaccio). I morti di *Favole del morire* non muoiono, e tuttavia accedono, in qualche maniera, a una condizione di non-essere: a un aldilà "indecidibile".

Emilio delle tigri se n'è andato (fra i pezzi più belli e inquietanti del libro) traduce questo

paradosso in immagini: deciso a morire di sua volontà, Salgari è costretto a un lungo interrogatorio da una "voce" che lo riporta, con sadica cura, a quell'intreccio di passioni da cui egli vorrebbe congedarsi; e dunque il congedo non avviene, nemmeno a suicidio compiuto. Tornano alla mente le ombre dell'Ade virgiliano: infelici poiché incapaci, benché morte, di sottrarsi definitivamente al mondo.

A riordinare questi spunti, si comprende che *Favole del morire* è anche un libro in cui il pensiero cattolico dell'autore conosce nuove e più impegnative prove. Un punto estremo è affidato alla prosa mirabolante che dà il titolo alla raccolta (pur declinandolo al singolare): *Favola del morire*. L'affresco lucreziano che Mozzi fa proprio (il gioco degli "amminoacidi", abitato da una crudele funzionalità, e che a sua volta tutto abita) non potrà che apparire palesemente eterodosso. Ma ciò sarebbe in fondo poca cosa, se il monologo non provocasse una marcata dissonanza con i primi accordi, ideologicamente fondanti, di *Dieci buoni motivi per essere cattolici* (Laurana, 2011, scritto a quattro mani con Valter Binaghi), ove il motore delle cose è riconosciuto senz'altro nell'amore che sospinge, ricambiato, le creature verso il creatore. Ben poco ortodossa la *Favola del morire*, estremamente (verrebbe da dire: spaventosamente) ortodossa il pamphlet *Corpo morto e corpo vivo*, pubblicato nel 2009 con Transeuropa: qui Mozzi si fa teologo per convincere la chiesa cattolica a santificare Eluana Englaro. Aritmie del pensiero, che ne restituiscono l'inquietudine: certo un carattere non estraneo agli scrittori veri.

luca.fiorentini@college-de-france.fr

L. Fiorentini è post-doc in letterature moderne al Collège de France di Parigi

Storie di fantasmi

di Gabriele Di Fronzo

GRANTA 6 L'INVISIBILE
a cura di Walter Siti
pp. 240, € 22,
Rizzoli, Milano 2015

L'artista francese di origine polacca Roman Opalka esordì con il quadro *1965/1-infinito*, in cui su una superficie totalmente nera e con un pennellino finissimo intinto nel bianco, scrisse con la sua grafia sottile e pendente leggermente verso destra, cifre in sequenza: da uno all'ultima che sarebbe entrata nella tela. Procede in questo modo, tela a seguir tela, a compilare una lista di numeri lunghissima, aggiungendo una piccola quantità di bianco, un po' di più a ogni quadro, allo sfondo che all'inizio era completamente nero. Roman Opalka inizia così a diluire progressivamente l'invisibilità, alla quale arriverà solo quando il numero bianco sarà su uno sfondo enormemente bianco. Un'intera vita artistica consacrata alla sparizione, la sua, dedicata alla trasparenza.

Ora Walter Siti, che è al suo terzo numero da curatore della rivista, dopo quello dedicato alle *Dipendenze* e quello intitolato *Il male*, ha subito questo stesso fascino, e precipitato nello stesso gorgo dell'invisibilità, le ha dedicato la sesta uscita di "Granta". Gli autori convocati hanno scoperto l'esistenza di una mappa geofantastica composta da tutti i luoghi invisibili che però esistono davvero. Tra loro Giorgio Falco, il sudcoreano Han Kang, la giapponese Julie Otsuka, Christian Raimo, Luca Rastello, Paolo Sortino e Chiara Valerio: ciascuno ha partecipato tratteggiando su questa piantina di carta velina, i contorni di zone, paesaggi, aree, tanto lontane dalla tangibilità quanto presenti e dirimenti nella nostra esistenza di esseri umani. L'invisibile ci appare lontano dagli occhi, quindi lontano dal cuore, e maggiormente lontano dalla mani. Sembra la forma di distanza più estenuante e irrecuperabile, per quanta forza e fatica si metta per colmarla. Impone alla cecità assoluta anche chi ha tutte le diottrie al suo posto e la volontà di adoperarle. E invece esiste, partecipa, complotta, a volte persino conduce le dinamiche in cui siamo iscritti. "Ogni storia d'amore è una storia di fantasmi", ha scritto David Foster Wallace. Ugualmente, ogni storia presentata da questo numero di "Granta" è una storia di fantasmi. Non ectoplasmi che svolazzano, fanno sbattere porte e finestre e muovono lenzuola. Invece, intangibilità che però sono inscrivibili alle cose umane. Più ancora che iscritte: non solo ne fanno parte, infatti, ma le decidono, le definiscono. È l'ordito trasparente che lega l'individuo alle sue decisioni, quelle esercitate per sé e quelle valide per altri; è l'assenza "più acuta presenza" secondo Attilio Bertolucci, che non conduce via chi è stato perso ma anzi lo avvicina, irrimediabilmente; è il desiderio di svanire.

gabrieledifronzo@hotmail.it

G. Di Fronzo è consulente editoriale



L'ultima storia d'amore

di Alessandro Cinquegrani

Paolo Zardi
XXI SECOLO
 pp. 158, € 13, Neo,
 Castel di Sangro (AQ) 2015

La più grande storia d'amore alla fine del pianeta terra. È tutta sdrucita, sbagliata, forse letale, eppure resta, nonostante tutto, una storia d'amore unica, inimitabile, invincibile.

Su questo paradosso si fonda *XXI secolo*, un romanzo breve di Paolo Zardi, edito da un piccolo e meritorio editore, Neo Edizioni, e candidato al Premio Strega da Giancarlo de Cataldo e Valeria Parrella. L'«eterno outsider», come si definisce l'autore, si cimenta in un progetto ambizioso, in una vertigine narrativa piena di tristezza e di dolcezza, che guarda alla pura affabulazione del romanzo senza compromessi, in una nazione che sembra faticare a liberarsi dalle secche della realtà e dell'io deformato. Zardi, invece, ambienta



la sua storia in un tempo futuro (un futuro vicinissimo al presente, un futuro concreto, tangibile, ma pur sempre inesistente), fatto di palazzi fatiscanti, disarmonie, blackout e incendi, di incroci di popoli e etnie, di guerre minacciate, di umanità disanimate, durante il quale un uomo, un venditore di impianti di depurazione dell'acqua, cerca di conservare, a fatica, un suo recinto di dignità.

Come tante figure nate dalla penna degli scrittori del cosiddetto Nord-Est, il protagonista ha caratteri facilmente riconoscibili. È un brav'uomo, segue un'etica semplice, onesta, fonda la sua vita su due certezze: il lavoro svolto con rigore e, finché è stato possibile, con un discreto successo; e la famiglia, i figli, la moglie, che cerca di preservare dalla catastrofe pubblica e privata, perché è giusto così, è il suo compito, la sua responsabilità, persino quando tutto sembra sfaldarsi, crollare, tutto il passato, il presente, tutto ciò che si era convinti di aver costruito.

Si potrebbe dire che questa è una storia estrema, se non fosse una vicenda quotidiana; sarebbe forse un libro distopico se non fosse che quei luoghi inesistenti li viviamo ogni giorno, percependone la distruzione ancora solo supposta. Soprattutto: potrebbe essere una spietata analisi sociale sulla fine dell'Occidente, se non fosse soltanto una storia d'amore. È proprio questo il punto di forza del romanzo: la relazione tra la vicenda dei protagonisti e il contesto costruito attorno. Che cosa viene prima? Se viene prima la storia d'amore, la distruzione del mondo è una proiezione della situazione dei personaggi, è un'esplosione dell'io che travolge tutto, il disfacimento apparente del loro amore corrisponde al disfacimento dell'ambiente circostante. Se invece viene prima il

contesto, la rappresentazione di un mondo (ma più che un mondo l'Occidente, e più che l'Occidente l'Italia) prossimo venturo totalmente esplosivo, umiliato e distrutto, allora la storia d'amore rappresenta solo la perfetta allegoria del futuro, la sua traduzione in forma di figura. Ma la forza del libro sta nel fatto che nessuno dei due aspetti viene prima, ma piuttosto le due vie si saldano, si sovrappongono, tanto da farne un'allegoria reale, una visione vera, un sogno cosciente.

Recentemente pare che il libro a cui più chiaramente si allude come fonte implicita o esplicita di moltissime pubblicazioni sia *La strada* di Cormac McCarthy. Il paragone è spesso impietoso: dato lo spessore del modello americano, ogni confronto finisce per far impallidire i supposti discepoli. Per quanto l'autore di *XXI secolo* indichi nella sua

nota finale altre fonti (Martin Amis su tutti), anche in questo caso ci sono elementi (la copertina, per esempio) che richiamano quel romanzo. Ma in questo caso il paragone appare illuminante per differenza. Mentre *La strada* è l'archetipo che punta all'assoluto e perciò non ha ragio-

ne o senso, ma semplicemente è; *XXI secolo* è la presenza tangibile, che esiste persino nella sua ovvietà, nella quale si può entrare senza sforzo, ma con il rischio di uscirne a fatica.

Non si tratta solo di verosimiglianza o di costruzione di mondi possibili, quanto piuttosto della capacità di scrittura di Zardi, che ha esperienza soprattutto nella forma racconto, che prevede una cesellatura perfetta della lingua, un'attenzione per il dettaglio che spesso nella dimensione del romanzo si perde. Qui invece l'autore mette a frutto questa esperienza e stupisce per la precisione delle immagini, la concretezza delle descrizioni, la lucidità dello sguardo, persino l'ironia tragica di alcuni giri di frase («il sole era sorto come tutte le mattine, con quell'aria ottimista che hanno solo gli idioti»). Il dettaglio, insomma, fa l'insieme, ogni singola pagina è cercata, curata, ma onesta, autentica.

Mai c'è la sensazione che l'autore forzi l'ispirazione per intercettare il gusto del pubblico o cavalcare l'onda della crisi economica, piuttosto la tecnica segue i moti dell'animo, dalla prima parola («Sua moglie era entrata in coma nel tardo pomeriggio di un giovedì di marzo, mentre lui era fuori e i suoi figli stavano tornando da scuola»), all'ultima («era quando tutto andava bene, molto prima che questo secolo spietato iniziasse»). Insomma, si tratta di un romanzo sulla distruzione dell'Occidente, sulla distruzione della famiglia, forse, anche, nel quale però resta intatta, sia pure in una fragile teca di vetro, la fiducia nell'uomo, nel singolo e nella sua forza. ■

cinquegrani@unive.it

A. Cinquegrani è ricercatore di letteratura comparata all'Università Ca' Foscari di Venezia

Gemito di vento

Maria Vittoria Vittori

Wanda Marasco
IL GENIO DELL'ABBANDONO
 pp. 352, € 15,30,
 Neri Pozza, Milano 2015

Se c'è un nume tutelare che, in mezzo alle difficoltà della vita e ai non meno temibili roveli dell'arte, ha accompagnato l'esistenza di un artista come Vincenzo Gemito, questo è senz'altro il genio dell'abbandono. Attribuita al suo amico Francesco Cangiullo, quest'espressione con cui s'allude non solo alle origini di Gemito, abbandonato nella ruota dell'Annunziata a Napoli, ma anche a quella sua capacità di rigenerarsi, dopo ogni perdita,

attraverso il proprio lavoro, è il titolo del bellissimo romanzo di Wanda Marasco, poeta e attrice napoletana. E va detto, preliminarmente, che si tratta di un romanzo destinato a star stretto dentro qualsiasi recensione; l'immagine che evoca, a lettura conclusa, è quella di un torrente di lava che continua a sprigionare faville al di sotto delle sue magmatiche stratificazioni.

Niente di più lontano da una biografia, nonostante il ricorso a lettere e a pagine di diario, perché il Vicienzo che s'aggira nel libro, a volte come «lione» fiero e impetuoso, più spesso in forma irrequieta e tormentata, è creatura realmente vissuta e insieme d'invenzione, e gli episodi salienti della sua tumultuosa vita vengono investiti e rimodulati da un'inventiva linguistica che non è solo mezzo espressivo bensì sostanza primaria della narrazione. A partire da quella filastrocca che risuona al momento della fuga di Vicienzo dal manicomio dei Pontirossi, dove era stato rinchiuso nell'agosto 1887 per aver dato segni di squilibrio mentale: «coscia caduta d' 'a muntagna, capa sengata, vraccio ruciliato, pede sciuliato» ripete Vicienzo a se stesso; è un realistico elenco di guasti fisici a cui la lingua napoletana conferisce quella risonanza musicale capace, a dispetto di tutto, di offrire lenimento all'anima angosciata. Viene da lontano questa cantilena e precisamente dalla putea dove il vecchio Don Rafele riparava i pastori del presepe sotto lo sguardo affascinato di Vicienzo, che lì approdava come a un porto sicuro.

La narrazione si srotola così tra esperienze, immagini, espressioni e suoni che risalgono dal profondo. Questo Vicienzo guaglione, che già frequentava la bottega dello scultore Caggiano, aveva bisogno di respirare pace, perché i suoi pochi anni non gli avevano dato tregua, e nemmeno la sua famiglia oscillante sull'orlo della povertà, e la sua città sovraeccitata, che poteva diventare «spostamento o centro del mondo»; né, tanto meno, poteva dargli tregua il suo carattere magnetico e tempestoso, capace di passioni irresistibili: per la creta da



modellare, prima di tutto e poi per il circo, e in particolare per l'attrazione dell'«uomo purpo». Nell'interpretazione dell'autrice, questa diventa una figura importante, con cui Vicienzo avverte da subito una misteriosa affinità, dapprima nella spavalderia adolescenziale che lo spinge ad una rovinosa emulazione, più tardi nello scoramento della maturità: è l'«uomo purpo» in una sua versione arresa quel Vicienzo che la moglie Anna Cutolo, Nannina, scorge raggomitato su se stesso nella sua stanza, per vent'anni luogo di autoreclusione, dopo la fuga dal manicomio. È proprio in questo periodo che s'affaccia un'altra componente di quella fitta tessitura sonora e metaforica che avvolge l'intera narrazione: niente di più, all'apparenza, di una semplice onomatopea, clopt, clopt, clopt.

Ma in questo suono che si riproduce ossessivamente nella mente di Vicienzo, mentre sullo sfondo si avverte il «murmuliamento» dei familiari, l'autrice trova modo di proiettare l'ombra ambivalente del passato, a volte piacevole come le lunghe cavalcate con il suo grande amico Meissonier, che cercava di formarlo parlandogli di politica e di storia, a volte

vindicativo e tremendo, allorché il rumore degli zoccoli, nella sua percezione allucinata, gli sembra appartenere al cavallo di Carlo V: «l'imperatore veniva a vendicarsi per l'opera malriuscita». E ancora, questa ritmata onomatopea può aprire le porte ad un futuro diverso, guidando Vicienzo al grandioso progetto del cavallo di Alessandro Magno che gli restituirà fiducia ed energia.

Non meno importante è il suono prolungato e tormentoso del vento. È una partitura mitopoeica dei venti, quella che l'autrice inventa e mette in scena per il suo Vicienzo: quel 17 luglio 1852, quando la donna sconosciuta depose il neonato nella ruota dell'Annunziata, soffiava lo scirocco. Vento di irrequietezza e di turbamento che diventa la sigla sonora del nume tutelare di Gemito.

C'è qualcosa di impalpabile e insieme di musicale, un soffio, uno «sciucio» che accompagna Vicienzo lungo tutte le stagioni della sua vita e ora lo allagge, nel felice slancio dell'immaginazione, ora lo aggrava con il peso della fatica e del tormento che ogni creazione artistica porta con sé, ma sempre gli dà fiera consapevolezza di ciò che è. E dunque non può mancare il vento, in quel giorno di marzo del 1929 che segna la sua uscita di scena: è a «quest'aria fratturata», che non è più inverno ma non ancora primavera, che Vicienzo s'affida per l'ultimo viaggio. Un viaggio in una bara intarsiata, in compagnia di sei cavalli sauri, scandito ancora una volta da quel suono che tante volte gli aveva dato compagnia: clopt, clopt, clopt. ■

mv.vittori@tiscali.it

M. V. Vittori è insegnante e saggista

Un intruso felice

di Angelo Molica Franco

Marco Montemarano
LA RICCHEZZA
 pp. 272, € 16,50,
 Neri Pozza, Venezia 2015

C'è qualcosa di dolorosamente seduttivo nella scrittura di Marco Montemarano di cui, come in un supplizio di Tantalò, il lettore non è mai sazio. Anche una volta finito il romanzo, l'agilità con cui lo stesso lettore viene condotto all'epilogo lascia un che di assente, di incompiuto, che non può che tormentare e che non può che essere perfettamente intonato allo stile e alla vicenda narrata in *La ricchezza*. Sullo sfondo di una stagione politica (gli anni settanta e ottanta) molto sentita dai giovani dell'epoca, Montemarano incastona i destini di quattro personaggi principali: tre fratelli e un amico che, a ragione, potremmo definire un intruso: felice di esserlo e bisognoso di sentirsi tale. I tre fratelli Pedrotti con la loro famiglia perfetta, il padre Onorevole e la bella casa da un lato; e dall'altro l'intruso, il suo alloggio modesto e un padre cui rivolge a fatica il buongiorno. Ma ciò che preme ed è necessario dire – al di là del dipanare la matassa di una trama scritta con maestria da affabulatore di lungo corso (Montemarano è un esordiente, vincitore del Premio Neri Pozza) – è la violenta evidenza di come questo romanzo racconti la storia di tutti quegli adolescenti scontenti, disillusi e un poco infelici che hanno guardato, ammirato, desiderato, invidiato la vita degli altri; e racconta anche della ferita che l'impossibilità di tutto questo causa. Questo succede a Giovanni l'intruso, che si trova attirato nella famiglia Pedrotti che sarà per lui, anche in futuro, un continuo stillicidio di miele e fiele. Amico scudiero del fratello-leader Fabrizio, amico-amante della sorella Maddalena, e amico-confidente del più piccolo, il freak Mario.

Il romanzo racconta i trent'anni che vanno dall'adolescenza all'età matura con un'architettura temporale che cangia la diacronia con una struttura *à rebours* arricchita da iperbolici salti, il tutto con una maturità sconcertante. Mai un cedimento, mai un'aporia o una tessera mancante in questo mosaico vigilato e composito. A fare da *refrain* alcune ossessioni ricorrenti: una fotografia scattata prima di un incidente e un segreto inconfessabile sulla morte dell'Onorevole Pedrotti che, una volta svelato, porterà a un definitivo addio e mostrerà quale, tra tutte, è la vera ricchezza. E quando sembra che una storia sia stata consegnata al lettore perché ne faccia tesoro, perché la conservi come un piccolo dolore necessario, arriva l'epilogo meta-narrativo che sconvolge tutto e che ci fa riflettere sulla letteratura e le sue manipolazioni. ■

angelo.molicafranco@tiscali.it

A. Molica Franco è traduttore

Fede nell'ideale e aroma di caffè

di Giovanni Greco

Francesco Paolo Maria Di Salvia

LA CIRCOSTANZA

pp. 626, € 19,50,
Marsilio, Venezia 2015

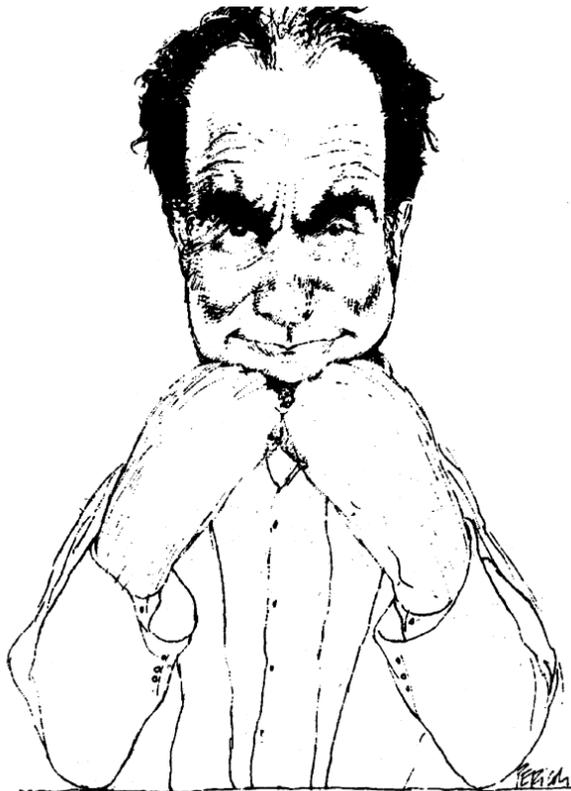


La circostanza romanzo d'esordio di Francesco Paolo Maria Di Salvia, menzione speciale della giuria al Premio Calvino 2014, è una parabola funambolica, un arco paradigmatico che si distende per blocchi e per date significative dal dopoguerra ai nostri giorni, focalizzando l'obiettivo sull'Italia, nello specifico su una famiglia d'industriali salernitani, inventori e propagatori del mitico caffè Saraceno del cui aroma si può dire sia impregnata quasi ogni pagina come vi fosse stato rovesciato sopra. L'arco vede come protagonista Italo Saraceno, eroe della Resistenza, senatore del Pci, erede dell'impero industriale dei Saraceno e si configura come un apologo vulcanico e autorigenerante che a ogni blocco afferma una morale differente, un punto di vista nuovo e non coincidente con il precedente. La mancata coincidenza si dispiega nella dialettica inesauribile tra la storia e le storie (e verrebbe da dire tra le geografie, vista l'infinita diaspora spaziale che dall'Italia muove i personaggi verso est, verso sud, verso ovest), nell'eterno ritorno del vero convitato di pietra, il protagonista onnipervasivo, il fantasma di marxiana memoria che si aggira per il mondo se non per l'Europa: quello che in Italia si è chiamato per settant'anni Pci, da Togliatti a Berlinguer (entrambi appaiono nel romanzo), un vero e proprio paese nel paese, diceva Pasolini, l'ingombrante principe dell'egemonia culturale gramsciana, depositario di ogni buona e di ogni malafede per milioni di persone, comunisti e anticomunisti. L'evoluzione di questo corpo vivente nelle sue articolazioni e nelle sue degenerazioni spazio-temporali (in Italia, *grosso more*, le vicende che portano il Pci a diventare il Pd) rappresenta tuttavia solo una vena della scrittura che si alimenta di continuo di circostanze individuali, di frustrazioni e limitazioni di singoli e di gruppi che non si sovrappongono mai all'ideale, all'utopia, che non riescono mai ad adeguare la propria unica e irripetibile soggettività alla "fede nell'ideale". Così nasce nel solco di Italo Saraceno una teoria di personaggi in conflitto con la storia, incapaci di adeguarsi in un modo o nell'altro al conformismo nelle sue varie declinazioni: la moglie di Italo, Emilia, emblema dell'ortodossia comunista, ispiratrice del percorso esistenziale del marito, cattolica fervente e quasi mistica; Belgrado Ferrari, amico storico di Italo che con lui ha partecipato alla Resistenza, anarchico edonista, finito in galera, per uscirne dopo molti anni, pur irriducibile a compromessi e a dinamiche di potere, assunto risarcitoriamente da Italo alla Saraceno; il figlio Folco Saraceno, della generazione della sinistra maoista ed extraparlamentare che si è trasformata in quella dei liquidatori del Pci (che in fondo avevano sempre combattuto), che finisce minorato dopo un incidente, avendo rinnegato qualsiasi identità ideologica per poi pentirsene, e avendo incarnato il mutamento antropologico che il padre ha subito e metabolizzato in quanto uomo d'apparato, in quanto "migliore dei gregari" della storia gloriosa del comunismo italiano come vero antidoto all'instaurazione del socialismo reale in Italia (un passo che per certi versi evoca un breve romanzo di George Steiner, *Il correttore*, ispirato alla tragica, potente figura di Sebastiano Timpanaro); Libero Maria Saraceno, il figlio citazionista, il vero post-ideologico che ha votato Berlusconi, che va negli Stati Uniti e trova lo zio, Carlo Saraceno, divenuto un famoso artista pop, con il nome di Christian Marx, vestendo di panni comunisti le figure della tradizione sacra, e che muore *per incidens* il giorno dell'attentato alle torri gemelle. La metamorfosi del Pci s'intreccia per tutto il libro con le glorie sempre

più misere della Caffè Saraceno, in chiusura di romanzo svenduta ai cinesi nella migliore tradizione postindustriale del nuovo millennio: ma la grande crisi che *La circostanza* mette in scena, al tempo politica, industriale, etica, è anche una crisi estetica. Il romanzo infatti procede come una mastodontica soap opera, intervallata dalle pubblicità sempre nuove e ammiccanti del Caffè Saraceno, che interrompono ciclicamente il flusso del racconto e introducono il passaggio a una scrittura diversa, una nuova sperimentazione stilistica, una puntata più avvincente della serie. Fino all'ultima, con l'uccisione misteriosa dell'autore, che compare in scena direttamente e soteriologicamente nel finale, da parte del protagonista Italo, secondo un *habitus* metaletterario che trascende il piano della soap in quello dell'*impromptu*, del *Witz* conclusivo, come in *Continuità dei parchi* di Cortázar o in *Stranger than Fiction* con Dustin Hoffman, dove il protagonista comincia in senso inverso a sentire la voce dell'autore dentro di sé che pianifica di ucciderlo. ■

giovannigreco6@gmail.com

G. Greco è scrittore, attore e saggista



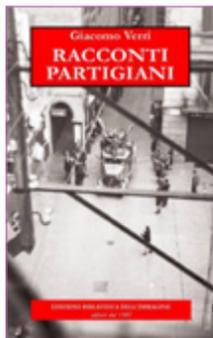
Lentezza e nostalgia

di Alessandro Cinquegrani

Giacomo Verri

RACCONTI PARTIGIANI

pp. 128, € 14,
Biblioteca dell'immagine, Pordenone 2015



“**R**espirava lentamente. Claudia sapeva che chi respira lentamente sta dando il migliore ossigeno alle onde di sangue che vanno su e giù dentro di noi”. Come quel soldato, anche la scrittura di Giacomo Verri respira lentamente. E in quella ostinata lentezza si trova la sua cifra più importante. Tenacemente inattuale, la prosa di *Racconti partigiani* si fa evocativa, costruisce ambienti, climi, situazioni, prima ancora di raccontarli. Non che il racconto, anche con narrazioni forti, pregnanti, coinvolgenti, non ci sia, ma l'immersione in un'epoca ormai lontana nel tempo si raggiunge soltanto attraverso il passo della scrittura, che conferisce senso all'operazione.

Nati spesso come scritti d'occasione, e confezionati persino in volume con l'apparenza dello scritto d'occasione (si ribadisce, nel paratesto:

“1945-2015: 70° della Liberazione”), in realtà questi testi dimostrano di affondare in una riflessione pluriennale e già matura. Giacomo Verri, infatti, classe 1978, ha già al suo attivo un volume sulla Resistenza, *Partigiano inverno*, col quale è stato finalista al Premio Calvino nel 2011. La Resistenza è dunque un tema caro all'autore, che però viene qui declinata in termini diversi rispetto al libro precedente. Diverso è soprattutto lo stile, meno ricercato, più limpido, pur conservando la potenza degli accostamenti impreveduti tra aggettivi e sostantivi. Scarti improvvisi, ruvidi spesso, eppure tenuti insieme da quel passo lento che obbliga il lettore a una dedizione assoluta, priva di compromessi o dubbi. Pare una scrittura meno sperimentale, ma a un tempo più matura, rispetto all'opera precedente, come se avesse metabolizzato un'esperienza e raccolto i frutti migliori. È necessario, dunque, per il lettore, accordarsi a quel passo, a quella lentezza con un'immersione totale che rende accettabile la visione dell'inevitabile orrore della guerra. Perché qui, come in *Partigiano inverno* del resto, l'autore non fa sconti al lettore, e non fa sconti alla storia. Mostra tutto ciò che c'è da mostrare, senza esitazioni, senza paura, ma anche senza forzature. Vedere, come raccontare, è un principio etico, e perciò va perseguito fino in fondo.

Eppure la prospettiva di uno scrittore nato nel 1978 come Verri non può essere quella di uno nato nel 1922, come il suo dichiarato nume tutelare Beppe Fenoglio, o comunque quella di chi la Resistenza l'ha fatta davvero. La prospettiva di questo libro, uscito nel 2015, a settant'anni e più da quell'epoca, gravita attorno a un termine bruciante nella sua verità, che è nostalgia: “La festa, quel ventiquattro aprile, è stata come la fine di una vita, una cesura, un baratro d'allegro furore, ma che impauriva. Paura nasceva in quelli che avrebbero faticato a smettere gli abiti ribelli, in quelli che avrebbero tribolato a tornare in fabbrica o in ufficio o agli studi, perché fare i partigiani, te lo assicuro, significava essere sempre in pari con se stessi, e mai di meno, per l'eccesso di volontà che ci teneva vivi, e mai di più, perché non ce n'era modo”. Nel libro si respira nitidamente il dolore nostalgico di chi ha rinunciato alla vita, di chi è messo ai margini dalla vita vissuta.

Malinconia, la chiama, più prudentemente, Francesco Permunian, nella sua breve ma incisiva prefazione in forma di lettera: “Quell'estenuarsi in una sottile malinconia virile che traspare dalle pagine della tua scrittura, la quale ha il merito di riportare in primo piano il valore civile della Resistenza”. C'è la percezione, dunque, nitida, che oggi guardiamo a quel tempo come a un'archeologia della storia, come a una reliquia che ci dimostri, per differenza, la nostra identità inerte, incapace di reagire. Pare che il romanzo o il racconto storico non faccia che parlare del presente, così almeno dice chi lo studi; allora il presente di cui si parla è un presente incapace di quella vita e di quella morte, di quell'eroismo e di quell'orrore, un presente che lotta contro fantasmi già disattivati, depotenziati, fiacchi. Viene in mente la pagina di *Underworld* di Don DeLillo in cui un personaggio afferma: “Ho nostalgia dei giorni del disordine”, rimpingiando così un'epoca precedente la caduta del Muro di Berlino, un'epoca fatta di paure, di nuvole nere costantemente in agguato, eppure migliore dell'inerzia in cui si è caduti, di una quotidiana non vita.

Questo stesso sentimento sembra pervadere i *Racconti partigiani*, che continuamente sollecitano il lettore e lo mettono in crisi, lo scuotono e lo riportano alla necessità dell'impegno. Ma è possibile l'impegno vero in un mondo che si colloca quasi al di fuori della Storia? Risponde Beppe Fenoglio nell'“intervista impossibile” che chiude il volumetto: “mai mi feci ridurre dall'indifferenza a essere indifferente, dalla crudeltà a essere crudele, né, tantomeno, dall'ingiustizia a essere ingiusto, presentando come unico alibi che l'indifferenza, la crudeltà e l'ingiustizia stanno alla vita dell'uomo come l'acqua negli oceani”. L'insegnamento di chi ha vissuto la Resistenza, insomma, pare essere che si può resistere anche all'indifferenza, la si può vincere, e attraverso questa vittoria, ricominciare a vivere il presente. ■

cinquegrani@unive.it

A. Cinquegrani insegna letteratura comparata all'Università Ca' Foscari di Venezia

Immagini come bastioni intorno al tesoro della verità

di Lina Bolzoni

Giulio Busi e Raphael Ebgi
**GIOVANNI PICO DELLA
MIRANDOLA**

MITO, MAGIA, QABBALAH
pp. CVI-454, € 80,
Einaudi, Torino 2014

È un libro molto particolare, per la struttura e per lo stile, quello che Giulio Busi, in collaborazione con Raphael Ebgi, ha dedicato a Giovanni Pico della Mirandola, vera e propria icona del Rinascimento italiano. A una introduzione che delinea una biografia intellettuale del filosofo, segue una parte intitolata *Pico visivo. Objets trouvés filosofici e arte quattrocentesca*, mentre la parte centrale del libro è dedicata a ripercorrere, in ordine alfabetico, alcuni tempi centrali che a loro volta si possono visualizzare, tradurre in immagini: dall'ambrosia a Vulcano, passando attraverso vari *loci*, in cui ad esempio troviamo Amore e il Caos, le Parche e Proteo e naturalmente la qabbalah. Una antologia di brani in latino ci permette di riscontrare dalla viva voce di Pico ciascuno dei temi trattati. Come già enunciato dal titolo, l'intreccio profondo tra mito, magia, qabbalah è la chiave di lettura offerta per affrontare un personaggio singolare e un'opera quanto mai intricata come quella di Pico. Gli autori puntano su un momento di grande creatività, quello del 1486, partendo dall'assunto per cui è difficile cogliere l'insieme in un'opera che è un "grande guazzabuglio"; per questo, scrive Busi, si è scelto di segnare dei punti certi, "i luoghi simbolici maggiori, le figure e le immagini che la fanno da protagonisti".

Lo stile con cui il libro è scritto, il linguaggio elegante, a volte accattivante, che sollecita e insieme sfida il lettore, è qualcosa che si può permettere uno studioso che ha, con la materia trattata, una lunga familiarità. Della tradizione cabalistica rinascimentale Busi è infatti grande conoscitore: insegna cultura ebraica alla Freie Universität di Berlino e ha contribuito ad arricchire la nostra conoscenza di testi a lungo dimenticati, promuovendo un progetto internazionale sulla biblioteca cabalistica che Pico si fece tradurre nel 1486 da Flavio Mitridate, un personaggio piuttosto misterioso, a cui il nostro libro dedica un vivace ritratto. L'interesse per la tradizione mistica ebraica si è inoltre intrecciata con un attento e in parte inedito recupero della sua dimensione visiva: nel 2005 Busi ha pubblicato presso Einaudi *Qabbalah visiva*, dedicato alla tradizione, spesso inedita, del disegno mistico, ai diversi modi in cui i cabalisti hanno cercato di disegnare una topografia del divino, di visualizzare le forze celesti, di dare una rappresentazione grafica dell'invisibile.

Il libro si apre, come si diceva, con una biografia intellettuale di

Pico, visto come un romagnolo amante dei piaceri della vita e insieme come uno spirito inquieto, animato da una forte spinta verso il trascendente. Ci si sofferma sui rapporti con la madre, che confessa di averlo "molto inviciato", sulla vicenda romanzesca del suo sfortunato tentativo di rapire Margherita, una vedova che si era risposata con un Medici (sia pure una specie di parente povero); si seguono i vari spostamenti di Pico, fermandosi in particolare su Firenze, sui suoi rapporti con Lorenzo de' Medici e poi con Savonarola. Il 1486 viene individuato come l'anno più intenso, caratterizzato da una capacità prodigiosa di studio (Pico si dedica all'ebraico, all'arabo, all'aramaico, alla mistica ebraica) e da una impressionante produzione, che culmina nelle 900 *Conclusiones*, le tesi che sognava di discutere e difendere in un grande consesso internazionale di dotti e che gli procurano invece sospetti e censure: Innocenzo VIII le giudica erronee, "obscure, confuse et involute... enormes" e per di più in odore di eresia; tredici di esse vengono considerate eretiche e si proibisce la discussione pubblica di tutte le altre. È proprio questa vicenda, secondo Busi, a segnare una crisi, una cesura: le opere successive gli appaiono più "assenate" rispetto alla "vena paganeggiante e trasgressiva dell'86", anche se non proprio così assennate come vorrebbe far credere il nipote Giovanni Francesco, autore di una vita dello zio.

La ricostruzione del percorso intellettuale di Pico che Busi ci presenta si apre provocatoriamente all'insegna della dissonanza, dell'imperfezione. Si cita a questo proposito un passo del *Commento sopra una canzone d'amore* di Gerolamo Benivieni: "Nessuna cosa semplice può essere bella. Di che segue che in Dio non sia bellezza perché la bellezza include in sé qualche imperfezione... Dopo Lui comincia la bellezza, perché comincia la contrarietà", un passo che diventa emblematico di un pensiero che ama "accumulare disarmonie". L'idea tradizionale di Pico che cerca una concordia profonda e segreta nelle diverse tradizioni filosofiche e religiose viene messa in discussione, o almeno fortemente ridimensionata. "La ricostruzione dell'unità originaria del sapere" scrive Busi, "non rifugge dal paradosso, anzi lo predica come principio salvifico".

Vorrei osservare, a proposito della tensione fra ricerca della concordia e gusto per la dissonanza, che molto interessante è il modo in cui il nipote descrive l'operazione ermetica che Pico

compie nei riguardi di una dispartata tradizione: lo zio, egli scrive, era in grado di citare "l'umido Talete, l'infocato Eraclito, Democrito *accerchiato* dagli atomi"; grazie a lui si stavano rappacificando "Platone, il principe della filosofia, *ricoperto* dall'ammasso dei velami delle favole e dagli involucri matematici, e Aristotele, *circondato dalla protezione* dei moti"; aveva avvicinato anche Averroè e Avicenna, Tommaso e Scoto. Il lavoro esegetico di Pico viene dunque presentato dal nipote come frutto di una conquista: si tratta, secondo il modello silenico, di penetrare nell'interiorità, di rompere la scorza esteriore, di strappare la maschera; si tratta di attraversare quelle immagini (l'acqua di Talete, il fuoco di Eraclito, gli atomi di Democrito, e così via) che stanno come bastioni, come mura intorno al nucleo, al tesoro della verità. Attraverso questo rapporto agonistico Pico non solo crea le condizioni per una moderna leggibilità della tradizione, ma, paradossalmente, nel momento in cui strappa la maschera all'autore che utilizza, rivela l'altro a se stesso. Sia pure in un'ottica concordista, Giovanni Francesco si mostra dunque consapevole della complessità, per certi aspetti della violenza che erano insiti nella lettura e nel riuso che Giovanni Pico aveva compiuto dei diversi testi, delle diverse filosofie.

La dimensione magica viene da Busi fortemente rivalutata, in connessione con l'uso che Pico fa della tradizione cabalistica: centrale diventa la *praxis*, per cui la lingua ebraica (la lingua divina, che può mediare fra cielo e terra, fra magia e teologia) viene manipolata così da garantire un dominio sulla realtà. Fra l'astrazione dei fini e l'artigianato dei mezzi si crea una forte tensione: il compito di "maritare il mondo", di unire la realtà terrena a quella celeste, viene affidato, secondo Busi, all'innesto dell'ebraico sulla pianta antica della magia.

Il testo più famoso di Pico, *L'Orazione sulla dignità dell'uomo*, viene accostato, pur nella diversità dello stile, alle *Conclusiones*. Al centro della natura umana, nel cuore della sua particolare dignità, Busi individua, sulla scorta di fonti cabalistiche, il *nihil*, la mancanza di identità per cui l'uomo, nuovo camaleonte, può diventare tutto e insieme, quando riesce ad andare al di là del suo destino, può riconquistare il centro per tornare al nulla, al Dio che è solo, nelle tenebre, "in solitaria retractatione"; "è singolare, scrive Busi, che nessuno... si sia finora accorto che Pico nasconde Dio in scura stoffa cabalistica".

lina.bolzoni@sns.it

L. Bolzoni insegna letteratura italiana alla Scuola Normale di Pisa



Rinascimento

Una lingua sottratta alla contingenza

di Maurizio Campanelli

Christopher S. Celenza

IL RINASCIMENTO PERDUTO

LA LETTERATURA LATINA NELLA
CULTURA ITALIANA DEL QUATTROCENTO

ed. orig. 2004, trad dall'inglese

di Igor Candido,

pp. 273, € 27, Carocci, Roma 2014

Se pubblicare un libro sull'Umanesimo è cosa rara ai nostri giorni, pubblicarne uno sul latino umanistico è cosa unica. Il testo italiano di *The Lost Italian Renaissance* esce a dieci anni esatti di distanza dall'edizione inglese, non solo aggiornato, ma in larghi tratti interamente rifatto a beneficio del pubblico italiano. Il punto di partenza è rimasto lo stesso: il sistematico oblio della letteratura e della filosofia degli umanisti così nelle grandi collezioni come nelle opere di sintesi del sapere letterario e filosofico occidentale. Le radici di questo oblio affondano in quel tratto di cultura europea che va dall'illuminismo al romanticismo, ovvero nelle più blasonate fondamenta della cultura contemporanea. Quello che il lettore potrebbe non aspettarsi da un libro che si intitola *Rinascimento perduto* è veder sfilare una galleria di protagonisti della cultura tedesca del secondo Ottocento e del primo Novecento, mentre più attesi sono i profili di due maestri del secolo scorso, Paul Oskar Kristeller ed Eugenio Garin, il cui insegnamento versa oggi in uno stato di sostanziale perifericità, per non dire dimenticanza, grave soprattutto per il secondo, che tanto avrebbe ancora da dire ai nostri attuali smarrimenti culturali e civili. Garin era partito dall'illuminismo inglese, e si era messo alla ricerca di una stagione della filosofia moderna in cui la dogmatica fosse dissolta nella dialettica e l'indagine filosofica si proponesse non come una forma di cultura, ma come coesistenza ed osmosi di culture: la trovò, dopo una ricerca non lunga, nell'Umanesimo.

Chi ama il latino non ha bisogno di ragioni per leggere gli umanisti; chi non lo ama, ne troverà in abbondanza nel libro di Celenza. Anche chi non sa nulla di Quattrocento, difficilmente negherà che quel secolo abbia segnato l'inizio della modernità; i capitoli di Celenza non servono a ribadire questo, ma a dimostrare come l'Umanesimo sia stato ancor più moderno di tanta modernità, e come possa essere più attuale di tanta attualità. In un susseguirsi di questioni, dibattiti, personaggi, opere, manoscritti, Celenza ci porta nel cuore di un mondo in cui far filosofia significava condurre una *vita philosophica*, dall'ambito priva-

to al rapporto col potere. Un mondo pronto a rivendicare e a difendere la libertà del pensiero, anche sul piano delle scelte personali, da un Lorenzo Valla che mise in discussione la versione geronimiana del Nuovo Testamento a un Marsilio Ficino che si fece promotore di una *prisca theologia* estesa dagli antichissimi Ermete Trismegisto e Zoroastro fino a Platone, passando per Pitagora, e vide in Ermete il primo vaticinatore della Trinità di Dio. Ma era anche un mondo a cui dovrebbe guardare chi volesse studiare le origini moderne di quello che oggi chiamiamo *networking*, nella sua più pura, si potrebbe dire istintiva, essenza e nei suoi più sofisticati intrecci. Celenza dimostra che questo mondo poté formarsi ed esistere grazie al nuovo, autonomo codice linguistico creato e imposto dagli umanisti, capace di assicurar loro un ruolo chiave nella rivoluzione, tutta intellettuale, che portò alla nascita della modernità.

Come già la versione inglese, anche quella italiana è in parte un volume militante, il cui obiettivo è quello di far recuperare al latino e alla letteratura

umanistica una decente visibilità nel panorama degli studi ed anche delle iniziative editoriali odierne. Per tentare di raggiungere questo obiettivo in Italia bisognerà inserire la letteratura latina del Quattrocento nel più vasto ambito del neolatino, ovvero in quell'immensa produzione scritta in latino che ha costituito la spina dorsale della cultura occidentale, e in particolare italiana, per tutta l'età moderna. Per far questo è necessario lasciarsi alle spalle quella pregiudiziale letteraria, ancora così fortemente radicata, che porta a vedere in Bembo una sorta di spartiacque biblico tra il regno del latino e quello del volgare, e contestualmente si deve allargare il raggio d'indagine a tutti gli ambiti disciplinari nei quali, per secoli, si è continuato a scrivere in latino, o in cui il latino ha continuato ad essere una lingua fondamentale. La prospettiva dovrà essere diametralmente opposta a quella ottocentesca: considerare il latino come il comune denominatore linguistico di un'intera civiltà, ruolo che il latino poté svolgere grazie alla sua stabilità, al suo non esser legato ad un contesto nazionale. Fu il sogno, per lunghi secoli realizzato, di una lingua sottratta alla contingenza, capace di dar espressione ad ogni ambito disciplinare, ad ogni forma di cultura scritta. Questa prospettiva è l'unica via attraverso cui il latino possa rivendicare uno spazio accanto alle grandi lingue di cultura dell'età moderna. Per questa via potrà passare anche la rivitalizzazione dello studio della letteratura latina del Quattrocento, di cui il volume di Celenza si propone come ottima pietra fondante.

maurizio.campanelli@uniroma1.it

M. Campanelli insegna letteratura neolatina all'Università "La Sapienza" di Roma

Un futuro già cotto e mangiato

di Alfredo Nicotra

Aldo Nove
ADDIO MIO NOVECENTO

pp. 114, € 11
Einaudi, Torino 2014

“Cosa tra cose e cose è la memoria”, con questo verso di una poesia intitolata *La fine dell'amore* (ora in *Parola plurale*, a cura di Andrea Cortellessa, 2005) si potrebbe riassumere il cammino poetico di Aldo Nove da *Fuoco su Babilonia!* (2003) alla nuova raccolta *Addio Mio Novecento*, Einaudi, 2014. E alla memoria, o meglio alla “fine della memoria: (...) la fine del senso del passato, di una continuità rassicurante”, come recita la quarta di copertina, è dedicata la raccolta che suggella il percorso poetico dello scrittore. Quella memoria “colma di prodotti” che è stata in maniera

carica la vena ispiratrice della sua opera: memoria degli oggetti, degli affetti, e che adesso, a inizio millennio, l'autore sonda come l'ennesima tra le tante sopraaccendenze del consumo, come un surplus esistenziale in procinto di svanire.

Chi conosce Aldo Nove narratore sa quanto di scandaloso il Nove poeta abbia introdotto in anni recenti nel corpus della sua opera, ormai lontana “a dismisura” dalla pop-scrittura degli esordi, quanto, consciamente al di fuori da ogni modello, continui a rappresentare un *hapax legómenon* nella tradizione poetica italiana. Già col poemetto *Maria* (2007), parodia dell'innologia mariana, il Nove poeta aveva compiuto una torsione tematica e stilistica sia dei moduli dello *splatter* e della rappresentazione cinica del quotidiano che dell'esposizione fenomenologica delle merci e dei prodotti presenti nelle sue prime prove poetiche, suscitando non poche perplessità tra i suoi lettori.

Parafasando ciò che Raboni affermò di Pasolini, si potrebbe ripetere che Nove è un “poeta in tutto fuorché in poesia”, come dimostra l'incisione di una prosa poetica tra i lacerti narrativi da *Woobinda* (1996) alla *Vita oscena* (2010). Cioè tra la poesia che si mescola alla prosa dei romanzi e le intrusioni della prosa nel verso, la testualità delle sue poesie rifugge dalla secca distinzione dei generi.

Con *Addio Mio Novecento*, che riprende e porta a compimento il tema materico e cosmogonico affrontato nella raccolta precedente *A schemi di costellazioni* (2010), l'atteggiamento disforico dell'autore nei confronti della propria scrittura e quindi dell'esperienza sembrano farsi ancora più radicali. Anche i testi composti dal 2012 al 2014 si rivolgono alle “cose”, ossessione feticistica del poeta, ma nel momento in cui il poeta ne coglie l'irrimediabile svanimento (“mentre le nostre mani bruciano lontane / e non afferriamo più le cose”), e che egli archivia in un casellario di oggetti smarriti da una memoria ormai orfana.

La raccolta, suddivisa in due se-

zioni, quella omonima e *Un matrimonio*, e introdotta dal poemetto *Dall'abito, linguistico, dell'acqua*, sciorina un materiale autobiografico che Nove estrapola dai propri ricordi d'infanzia, mischiandolo a una memoria ancestrale, sedimentata nelle ere geologiche del mondo: “Generazione su generazione, / in latte e pietra e vento, di guerra, / di selce o, silicio vuoto, / vuoto che si ampia a dismisura”. Vi elenca le proprie intime suggestioni, ma senza cedere al parossismo dell'autoreferenzialità, indossando al contrario un generico e indistinto “noi”, che coagula la storia individuale con quella mitica del cosmo, in una fusione panica quanto irreligiosa (se il sacro è ciò che divide) dell'esperienza minuta del singolo dentro la grande storia dell'esistenza. Tuttavia, nella sua architettura,

la raccolta si legge come una narrazione minima ed essenziale, dove ogni poesia rappresenta la tappa di una *via crucis* in cui la nascita del soggetto poetico procede verso il proprio amaro dissolversi nell'inesperienza del presente (“Noi sognavamo che era tutto vero, / ma eravamo solamente noi / la luce che ci si accendeva attorno, / è questo che è accaduto, / non so più in quale giorno”), nella testimonianza di un senso di irrealità. Abbandonata dunque la merceologia che in *Fuoco su Babilonia!* si sgranava in un rosario di nomi e di brand, si percepisce un ritorno imprevisto al tragico da parte di Nove, il cui antico feticismo delle merci si rivolge ora agli oggetti più naturali e comuni (il Mare, il Tempo, il Sole, il Vento, la Poesia, la Morte, il Presente, il Futuro...), senza più l'ironia dolorosa e il sarcasmo a cui eravamo abituati.

Nessuna concessione alla bellezza né il compiacimento per l'espressionismo linguistico in questi versi, ma una quasi brutale ingenuità che scivola a volte nella gratuità del costruito o dell'associazione metaforica, come a voler marcare la vergogna del lirismo. Tuttavia, a questa predilezione per una leggibilità estrema, o a tratti ingenua, fanno da contrappunto il cortocircuito delle analogie, fino all'uso insistente dell'anfibologia, la predilezione per la duplice possibilità di senso di una o più parole, come a voler rendere inesauribile il significato sciogliendolo con un gesto arbitrario nell'ambiguità, per mimarne lo svanire o l'impossibilità di esaurirlo. È una poesia tendenziosamente sperimentale, colma di innesti e di citazioni, votata al montaggio di pezzi, indecisa, nel movimento di distruzione e ricomposizione, in una tensione tra forme compiute, con una prevalenza di ritmi endecasillabi, e forme recise, abbandonate al silenzio. Una poesia concettuale, performativa, volutamente astratta, in cui la parola è intesa come materia da rielaborare tra *cut up* e collage dai testi sacri e profani: “Tanto il futuro è passato. / È, come si dice, / già cotto e mangiato”.

alfredonicotra@tiscali.it

A. Nicotra è critico letterario

Sul corpo del nostro basso mondo

di Enrico Capodaglio

Giorgio Luzzi

TROPPO TARDI PER SANTIAGO

pp. 172, € 12, Aragno, Torino 2015

Nel nuovo e folto libro in versi di Giorgio Luzzi, *Troppo tardi per Santiago*, non ci sono un'effusione lineare di sentimenti, un pensiero diretto, un incontro a viso aperto, un paesaggio naturale. Non ci sono, né ci devono essere, perché l'arte poetica raffinata e coerente dell'autore, fin dai tempi di *Coblas* (1980), è quella dello sguardo rifratto, delle emozioni lampeggianti, del pensiero obliquo, degli incontri segreti, in uno scenario allarmato, come se la guerra, calda o fredda, non fosse mai finita. O perché di fatto perdura, o perché v'è sempre una tensione elettrica tra le anime, o tra le anime e le cose, captata con un'intensità da pellegrino mistico, del tutto terrestre.

Per questa via, lo spazio e il tempo perdono il loro assetto ordinario, sia nel senso che si conglomerano scene accadute in luoghi diversi, come rileva Giovanni Tesio nella postfazione, sia in quello che passato e presente si scambiano le parti: qualcosa di accaduto decenni o secoli fa (*Con Giusto*) pulsa con veemenza sotto i nostri occhi, in una memoria che ci si rovescia addosso come un'onda. E quello che succede oggi invece, appena nato, viene preso, tra i sussulti dell'inconscio, dalla ruota artistica, nel moto perenne del passato (*Micromestie di una domenica a Delfi*).

Troppo tardi per Santiago non si può ordinare e governare, o ascoltare e contemplare. In esso si entra con sconcerto e attrazione, passando dal mondo percettivo quotidiano a una commistione di sogno e veglia, di allucinazione e visione, non

in nome di un culto sperimentale della lingua, ricchissima e concreta, bensì nell'avventura di un'esperienza di vita ardua e ben poco catartica, perché non si cerca né si trova nessuna verità, né si godono oasi classiche di senso. E però è affascinante la sua catabasi giacché, se la poesia non deve culminare più nella lirica, per Luzzi essa resta una partita in cui si gioca tutto, soprattutto quando la sua voce si lancia, con impeto quasi baccantico, sul corpo del nostro basso mondo, o si distende negli epicedi, suscitando una sublimazione laica della morte

(*Dentro la mala terra*). Lo comprova anche il fatto che il poetico vi si genera grazie al concorso delle arti sorelle: esso è di natura musicale, ogni volta che una sequenza di immagini entra in gara con il libero flusso metrico dei suoni. Ed è pittorico, non solo in quanto l'autore tinge spesso i versi col suono dei colori, ma soprattutto perché, mentre leggi, ti restano nella retina chiazze di ocre, di cobalto e di rosso magenta, sempre che uno goda di quella sensibilità sinestetica, di cui parla Nabokov,

che ci fa vedere il colore delle parole. Esso è narrativo e teatrale, perché sempre sceneggiato, in atmosfere e con personaggi che richiamano quelli di Bruno Schulz e di Alfred Kubin. L'angolo di inclinazione è infatti espressionistico, nel senso che il modo espressivo, con fiere nostalgie mitteleuropee, ne diventa la sostanza. Se siamo disposti a rischiare, il mondo poetico di Luzzi non ci porterà lontano dal nostro: le svolte della storia sociale e le vicende più drammatiche della cronaca (*Rogo alla Thyssen-Krupp*), così come la nostra inquietudine di camminatori nel tempo, ci saranno restituite, in una pienezza emozionante, senza tradire lo scandalo della realtà.

Dispacci e licheni

di Luca Lenzini

Camillo Sbarbaro

**LETTERE A ALCESTE
ANGELINI 1962 - 1967**

a cura di Matteo Navone,
pp. 104, € 19, San Marco
dei Giustiniani, Genova 2014

**LETTERE A GIOVANNI
SOLARI 1942-1965**

a cura di Samuele Fioravanti,
pp. 68, € 15, San Marco
dei Giustiniani, Genova 2015

“Postelegraphonicis gratias agamus”, scriveva Camillo Sbarbaro nel 1919 a Angelo Barile (*Cartoline in franchigia*, in Camillo Sbarbaro, *L'opera in versi e in prosa*, a cura di Gina Lagorio e Vanni Scheiwiller, Garzanti, 1985), confidando all'amico, in un “a parte”, che avrebbe raccolto le proprie lettere e cartoline senza replica sotto il titolo *Essi non risposero*. Il fatto, però, è che lui, Camillo, poi le lettere di quelli che risposero non le conservò, sicché il suo epistolario, quale oggi si consegna ai lettori, è quasi completamente a senso unico, documentato (grazie ai corrispondenti) per la sua parte soltanto. Il che non toglie merito né interesse, peraltro, al lavoro scrupoloso degli studiosi che, sotto l'insegna della Fondazione Giorgio e Lilli Devoto e per le eleganti stampe di San Marco dei Giustiniani, ne hanno curato varie

sezioni: dalle lettere a Lucia Rodocanachi (2007), a Adriano Guerrini (2009), a Giorgio Caproni (2010), a Mario Novaro (2012) e Enrico Falqui (stesso anno), fino alle due ultime uscite: nel 2014 (anno del centenario di *Pianissimo*) è toccato infatti a quelle a Alceste Angelini, e ora a Giovanni Solari, per le eccellenti cure, rispettivamente, di Matteo Navone e di Samuele Fioravanti. Di queste imprese, sotto il segno del rigore e della passione, c'è bisogno; e fa piacere che sia proprio un autore come Sbarbaro, che a forza di *understatement* ha rischiato di mimetizzarsi nel bosco novecentesco come i suoi prediletti licheni, a esserne il beneficiario, perché non sono tanti, alla lunga, invece, i poeti alla sua altezza.

Quanto alle missive al pittore genovese Solari (1907-1998), si tratta di brevi dispacci a sfondo domestico, legati perlopiù a ricorrenze, che non lasciano spazio a effusioni o confessioni, ma che in compenso ci fanno intravedere, con i loro spunti affettuosamente umoristici, la dimensione ludica, “goliardica” e conviviale di Sbarbaro: il quale, come rileva il curatore (e con lui il prefatore, Stefano Verdino), vi assume la “controfigura di re Godoardo”, sovrano di lieti simposi già noto ai let-

tori di *Fuochi fatui* e qui “guida di una gaia brigata”; finalmente congedandosi da goliardia amicale e simposi per dichiararsi, nel dicembre 1949, “ex-tutto”. Più denso e caratterizzato in senso letterario il carteggio con il senese Angelini (1920-1994), grecista valentissimo, traduttore (Callimaco, Euripide, Asclepiade, Saffo) e poeta: fu lui a proporre nel 1964 a Einaudi il *Ciclope* di Euripide nella versione poetica dell'amico composta nel 1944.

Tra il ligure e il toscano vi furono non solo stima reciproca e interessi comuni, ma anche affinità di carattere, per l'essere entrambi schivi e ancorati a un orizzonte di luoghi e affetti ben definito, e tanto dialoganti in profondità con i classici, quanto inclini a una poetica del risparmio, esigentissima nella sua trasparenza, e altrettanto insensibile alle mode. Alla corrispondenza con Angelini il lettore di Sbarbaro deve fra l'altro un frammento del *Malato immaginario* di Molière, e piace pensare che anche questo “scampolo” possa destare l'attenzione di qualche appassionato editore, come del resto meriterebbero le versioni di Angelini dai suoi antichi, non aggirabili pietre di paragone per lettori e interpreti d'oggi.

luca.lenzini@unisi.it

L. Lenzini dirige la biblioteca umanistica dell'Università di Siena e il Centro studi Fortini

Un atto e una testimonianza d'amore

di Ennio Ranaboldo

John Fante

LETTERE 1932-1981

ed. orig. 1991,
trad. dall'inglese di Alessandra Osti,
pp. 448, € 24,
Einaudi, Torino 2015

Questo epistolario è un atto ed una testimonianza d'amore. Di John Fante per il suo mestiere di scrittore, e per la madre, fondamentalmente. Ma anche di Seamus Cooney, che curò l'edizione americana del 1991, per il suo autore; e, naturalmente, della moglie Joyce per il marito; lei che fu, in ogni senso affettivo ed economico, la colonna portante della numerosa famiglia, la "custode della fiamma", come recita l'epigrafe, fino al tardi, ma non meno definitivo, rilancio dell'apprezzamento critico e della popolarità di Fante, negli anni ottanta.

E il libro pubblicato da Einaudi Stile Libero (privo, purtroppo, delle foto in bianco e nero che illustrano *Selected Letters*), sempre nella limpida e risonante traduzione di Alessandra Osti, farà felice i tanti cultori italiani di Fante; e ne attirerà certamente di nuovi che avranno a cuore la raccolta per apprendere, fin dalle prime vivacissime lettere alla madre, tutto quello che conta sapere sullo scrittore e il suo inscindibile alter ego letterario ed esistenziale, Arturo Bandini ("Arturo sono io, diciamo, io sono lui", scriverà al suo mentore, H.L. Mencken, sulla cui prestigiosa rivista, "The American Mercury", Fante pubblicò il primo racconto, nel 1932). Figlio primogenito di immigrati abruzzesi, la storia di John Fante ha i tratti archetipici del *self-made man*, e ne esprime la radicale assimilazione, antropologica prima ancora che intellettuale, alla cultura ed identità americane (bianche) del tempo, e californiane in particolare: attraverso la miseria nera e l'apprendistato a Los Angeles negli anni della Depressione; il talento esuberante, di cui Fante fu sempre sicuro; la caparbià degli inizi e, quasi da subito, le cronache del suo remunerativo, ma detestato, lavoro di sceneggiatore per gli studi di Hollywood. Attività che non abbandonerà mai, pur patendone la costante distrazione dalla sua vera vocazione: scrivere romanzi e racconti. E poi l'affetto quasi tribale, oltre che per la madre, per l'intera famiglia, anche quando la dipendenza patologica dal golf e dal gioco d'azzardo, negli anni della maturità, metteranno in seria crisi affetti e carriera. La corrispondenza documenta la pena di una rincorsa del successo letterario per molto tempo elusivo, la frustrazione per i libri inseguiti ossessivamente, e poi abbandonati, o rifiutati dagli editori; per i tanti film mai prodotti ai cui soggetti e sceneggiature Fante lavorò assiduamente. Ma anche, e luminose, le testimonianze di un individualismo ed ottimismo irriducibili, alimentati entrambi da un'energia formidabile ("Ho scritto un milione di parole e fatto quattro stesure") e da una potenza immaginifica

(si pensi alla Los Angeles evocata nelle pagine iniziali di *Chiedi alla polvere*) che ha, anche nelle lettere, echi quasi whitmaniani.

L'epistolario raccoglie tutto questo (pur omettendo altro: non sorprende, considerata la formazione non tradizionalmente intellettuale, più di strada che di aula, di Fante, che manchino riferimenti alle sue letture, con l'eccezione della scoperta entusiasta e tardiva dei classici, e pochissimo si legga sui rapporti con gli scrittori del suo tempo).

Procedendo nella lettura, diventiamo anche noi parte della famiglia e del laboratorio creativo di Fante (vicende, quelle famigliari, che saranno poi l'anima stessa della sua narrativa), condividiamo l'ansia per il denaro (non c'è quasi lettera che non contenga calcoli dettagliatissimi su entrate e uscite) e ci stupiamo, considerate l'epoca e il retaggio cattolico, dell'incredibile libertà del carteggio con la madre, la devozione, la profonda gratitudine per i sacrifici, ma anche le intime confidenze. Sono queste le lettere forse più godibili, anche per l'autoironia, per l'umorismo ribaldo che vi serpeggia.

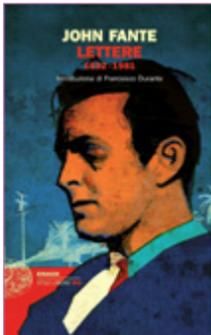
Meno memorabili (se si escludono le struggenti descrizioni delle donne e dei bambini di Napoli) le lettere inviate alla moglie ed ai figli da Roma, Napoli e Parigi in occasione dei suoi viaggi alla fine degli anni cinquanta, come sceneggiatore itinerante. Le osservazioni dello scrittore (che non apprese mai decentemente la lingua) sono più turistiche che impressionistiche; è sensibile alla bellezza, come alla disperata miseria, ma abbondano i pregiudizi sul paese e la sua gente. Il punto di vista è superficiale, da americano privilegiato più che da figlio di immigrati di ritorno alla terra dei padri dove era anche già noto, dopo l'uscita per Mondadori di *Full of Life* (l'unico romanzo che ebbe vasto successo al momento della pubblicazione).

Sono invece pochissime le tracce degli ultimi, dolorosi vent'anni della vita e della malattia di Fante: il lungo corso del diabete, il decadimento, l'amputazione di entrambe le gambe e la cecità; il lento scomparire di scena prima del ritorno della fama, che accadde poco prima della sua morte.

Sia le introduzioni di Seamus Cooney che i commenti di Joyce Fante sono preziosi; agiscono da controcanto fattuale ed affezionato alla voce idiosincratca dello scrittore. Il ritratto di Fante emerge in tutta la sua sanguigna e tormentata natura, ma anche nella sua vulnerabile e dolente umanità, proprio come Arturo Bandini, che all'amata Camilla che lo accusa di crudeltà, nel più autobiografico dei suoi romanzi, *Chiedi alla polvere*, Bandini risponde: "Cattivo? Mia cara ragazza, io voglio bene agli uomini come alle bestie (...) In fondo, se sei cattivo non puoi anche essere un grande scrittore".

ennioranaboldo@gmail.com

E. Ranaboldo è saggista



Come cambia Israele

di Donatella Sasso

Ayelet Tsabari

IL POSTO MIGLIORE DEL MONDO

ed. orig. 2013, trad. dall'inglese di Francesca Così e Alessandra Repossi, pp. 242, € 18, Nuova Editrice Berti, Parma 2014

Ayelet Tsabari, giovane scrittrice israeliana di origini yemenite e residente in Canada, con indubitabile talento, affonda anima e cuore nel "posto migliore del mondo", narrando in undici racconti contraddizioni e potenzialità, umori e sentimenti della sua Israele.

Sospese in un'atmosfera pregnante in cui dominano un caldo violento e la polvere, il color ocra e un continuo brusio di sottofondo, le pagine di Ayelet Tsabari restituiscono una realtà sociale e umana molto complessa, in cui convivono vecchi e nuovi cittadini, ebrei bielorusi come migranti di ritorno da oltreoceano, laici e ortodossi, ma anche cinesi e neri giunti di recente per accettare quei "lavori che gli israeliani erano troppo pigri per svolgere, lavori che venivano svolti dai palestinesi prima dell'Intifada e prima di loro dagli yemeniti, agli albori di Israele".

Contraddittoria e bipolare, la terra narrata si dipana, si contrae e si tende fra due poli che trovano la loro rappresentazione geografica nelle città sorelle e rivali, Tel Aviv e Gerusalemme, afosa, mondana e moderna, l'una, antica, ieratica e introflessa, la seconda. La dicotomia proposta da Tsabari non si esaurisce però nella contrapposizione urbana, ma si svela nella quotidianità condizionata dalla paura costante della *pigua*, nel gergo israeliano l'attentato terroristico, dai missili che irrompono nel mezzo delle giornate di lavoro o di svago, dal servizio militare obbligatorio, opportunità e vincolo, strumento di emancipazione e di coercizione allo stesso tempo.

Ognuno degli undici racconti mette a nudo una situazione familiare, una relazione di coppia in crisi, un'adolescenza inquieta, un rapporto generazionale in fase di ricontrattazione, amori perduti e ritrovati. Dal particolare l'autrice conduce il lettore verso un affresco molto convincente di Israele ai nostri giorni. Una terra in cui sussistono differenze sociali oltre che culturali, in cui si incontrano i paradossi che la storia non riesce e non deve risolvere. E così ci sono giovani militari sbeffeggiati perché non tollerano le perquisizioni notturne a Gaza alla ricerca di improbabili terroristi nelle case di famiglie impaurite, ci sono gli ebrei yemeniti, di lingua araba, che non si possono inquadrate in alcuna definizione, come invece vorrebbero i puristi delle identità. "I miei nonni erano dello Yemen, perciò in un certo senso siamo arabi, ebrei arabi". Dice Lily alla sua nuova amica Lana, che le risponde ridendo: "No, è impossibile. O sei araba o sei ebrea".

Israele è anche il paese delle possibilità, dove si respira la paura di morire in qualsiasi ora di qualsiasi giorno, ma anche la voglia di vivere intensamente ogni minuto, nella consapevolezza di poter essere pienamente se stessi come una ragazza che si scopre omosessuale, una donna passata tra mille esperienze e ora votata all'ortodossia, una madre che non condivide l'educazione laica che la figlia vuole impartire al bimbo appena nato, ma che trova con lui l'intesa degli ancestrali legami familiari.

Tutto il volume, in maniera più o meno esplicita, è pervaso da un'atmosfera di palpabile sensualità fra i colori, gli odori, le ondate di caldo improvviso che travolgono i protagonisti dei racconti. Ma vi è talvolta, una sensualità più marcata e coinvolgente, come quella che travolge gli ex amanti Lior e Natalie. Ritrovatisi dopo anni e sfuggiti fortunatamente a un attentato, celebrano la vita salvata con un amplesso consumato a contatto con la terra, che forse concederà a Natalie il figlio tanto atteso.

L'apprendistato alla vita del giovane Charles Highway

di Luca Mecozzi

Martin Amis

IL DOSSIER RACHEL

ed. orig. 1973, trad. dall'inglese di Federica Aceto, pp. 280, € 17, Einaudi, Torino, 2015

Dopo più di quarant'anni dalla pubblicazione inglese, esce anche in Italia *Il dossier Rachel*, romanzo d'esordio di quello che possiamo considerare uno tra i maggiori scrittori anglosassoni degli ultimi anni, Martin Amis. Già dal *Dossier* appaiono ben delineati alcuni degli aspetti fondanti la narrativa di Amis: la capacità di analizzare e descrivere il presente in cui viviamo, mostrando particolare attenzione per gli sconvolgimenti avvenuti nella società occidentale durante la seconda metà del ventesimo secolo (la dissoluzione dell'istituto famigliare; il diffondersi di una narcisistica necessità di affermare se stessi e la propria originalità; la liberazione dei costumi e le moralistiche contraddizioni che questa morte della morale porta con sé); l'abilità di rendere linguisticamente questi stravolgimenti ed il disagio dell'individuo contemporaneo che ne deriva. Come nel più celebre *Money* (1984), anche nel *Dossier Rachel* Amis lascia la pa-

rola al protagonista. A parlare è un idiosincratco diciannovenne, alle prese con il rito di passaggio verso l'età adulta, che attraverso un "monologo adolescenziale" racconta al lettore gli avvenimenti vissuti nei mesi immediatamente precedenti al suo ventesimo compleanno. La notazione anagrafica non è pretestuosa, perché Amis attraverso il racconto dell'adolescenza (età più simbolica che anagrafica, vera e propria invenzione del nostro tempo, in cui tutto il mondo sembra dover essere assoggettato all'ipertrofica volontà di potenza dell'io) estremizza gli spasmi della coscienza di un personaggio dal carattere mutevole, affamato di eccessi e di assoluto, egotico ed egocentrico ai limiti della patologia.

Charles Highway vive la propria esistenza come un'opera d'arte, interpreta le proprie azioni, anche le più banali e consuete, come cariche di intensi significati, rileggendole alla luce di categorie estetiche, più che morali, ed affermando l'assolutezza dei propri bisogni e dei suoi desideri. Ogni avvenimento diventa letteratura, perché pensato e rielaborato se-

condo categorie estetiche; al contempo ogni esperienza diventa materiale, al pari della letteratura, con cui affrontare le sfide che seguiranno. Il dossier che dà il titolo al romanzo, d'altronde, altro non è che uno dei tanti quaderni d'appunti, diari, e manuali di vita che lo stesso Charles scrive a partire dalle proprie esperienze: letteratura con cui addestrarsi alla vita; con cui fare, della vita, altra letteratura.

Ogni conversazione, ogni appuntamento, ogni incontro con Rachel (la "Donna più Grande", sebbene solo di un mese, da conquistare per dimostrare di essere pronti per la maturità) diventa per il protagonista occasione di studio

e di prova delle proprie capacità di vivere all'altezza del personaggio in cui ha deciso di trasformarsi: ogni esperienza dev'essere soppesata, valutata e vissuta come se fosse già stata scritta; ogni azione deve adeguarsi al contesto, perché ogni contesto ha le sue leggi, e per affermarsi è necessario adattarsi alla lingua degli altri. Ma il risultato finale, il personaggio al quale Charles consegna le proprie esperienze, dovrà esser riscritto, perché a forza di inseguire "l'equazione troppo semplice tra arte e vita", il protagonista finirà col perdere la propria identità.

Ma il risultato finale, il personaggio al quale Charles consegna le proprie esperienze, dovrà esser riscritto, perché a forza di inseguire "l'equazione troppo semplice tra arte e vita", il protagonista finirà col perdere la propria identità.

lorenzo.mecozzi@gmail.com

L. Mecozzi è dottorando in italianistica



La bellezza del declino

di Gabriella Bosco

Colette

LA STELLA DEL VESPRO

ed.orig. 1945, trad. dal francese
di Angelo Molica Franco,
pp. 267, € 15,50,
Del Vecchio, Roma 2015

Alla stella che si leva quando è prossima al tramonto, Vespro (il terzo nome di Venere) Colette associa la bellezza del suo declino, a cui dedica un libro, come ha fatto con ogni stagione della sua lunga vita. La guerra si è conclusa da poco, echeggia ancora negli animi. Quando escono a puntate su "Elle", dal novembre del 1945 al gennaio del 1946, i *souvenirs* che prendono vita in *L'Etoile Vesper* (poi raccolti in volume, rimasti inediti in italiano e ora tradotti con passione da Angelo Molica Franco per Del Vecchio) mutano le parole in cose per far sì che ciò che manca diventi presente. Bloccata dall'artrite, costretta in casa dalla malattia, la scrittrice trasforma le stanze del suo appartamento parigino affacciato sui giardini del Palais Royal (lo studio tante volte fotografato,



il bureau scuro, un gatto a scrutare la mano rugosa che gratta la carta con il pennino, qualche fondant, biscotti, acqua sciroppata) in una sorta di caleidoscopio dentro al quale guardare perché vi si animi un teatro d'ombre, ma d'ombre magicamente colorate, di acquarelli viventi, immagini parlanti. È questa la singolare facoltà delle pagine di Colette: raccontati da lei, i ricordi sbocciano, quasi si creano a mano a mano che la scrittura li evoca. Colette parla di episodi accaduti, ma setacciandoli nella memoria li reinventa, trasfonde in loro carnalità e suono. Ricopre con la sua scrittura quella invisibile, a inchiostro simpatico, del tempo. E da quei segni tracciati il mondo salta fuori come in un immaginario e melodico pop up animato.

Il titolo, *La stella del Vespro*, non è solo metafora. C'è molta notte, in questo libro. Ma notte fervida, frizzante. Da quella respirata mettendo la testa del letto sotto le finestre aperte nella bella stagione, per guardare la volta celeste nell'attesa del sonno, alla notte vissuta da chi la usa per lavorare: come la passeggerice Renée, figlia della sera, transitata attraverso la guerra che le è costata l'avvenenza ma non l'ha privata del mestiere, amante, confidente e informante insieme; o la stessa Colette, a lungo redattrice in vari giornali, "L'Echo de Paris", "L'Éclair", "Le Matin", di cui ci svela i segreti pennellando la vita maschile che brulica dietro alle pagine di un quotidiano, insaporendola di aneddoti gustosi. "I piaceri sciocchi, scrive, sono i più duraturi". *De fil en aiguille*, per libere associazioni, mentre l'insonnia di oggi sfuma, torna infatti a vibrare la smania notturna, e tornano a galla vivaci cene molto speziate, eccezionalmente alcoliche. Colette continua, intanto, a fornire ricette. Annusare la coppa e guardarla due

volte prima di bere non è una cautela che l'età impone, bensì regola di vita, dunque, per lei, di scrittura. Altrettanto lo è l'uso del pepe, "il vero pepe, l'incendio allegro, salutare ai reni". Quello gustato a Tunisi che ravviva il cous-cous, tra pezzetti di carne, uva di Malaga, cipolle dolci e carciofi teneri. Il rogo di pepe. "Fidatevi di lui senza timori", consiglia Colette.

"Ho creduto al viaggio anche per mille chilometri di strada ferata", aggiunge poi, "e credo alla solitudine quando chiudo alle mie spalle la porta della mia stanza". In effetti qui sta il punto. Colette che non può più camminare se non a fatica, che ce la fa appena ad andare a aprire quando qualcuno suona, che riceve molte visite di amici o amiche, celebri e non – dal vicino di casa Jean Cocteau al Giovane Lattaio (il bimetto di tre anni la cui statura ancora non gli permette di arrivare al campanello e che si annuncia calciando la porta, quando viene a portare alla vecchia signora il suo tazzone di latte pur di non berlo lui), da un Truman Capote ventitreenne ai reporter fastidiosi –

realizza, scrivendo, la magia della serenità raggiunta. La sperimenta e la mette alla prova. L'attuale compagno, il terzo marito, l'ultimo, Maurice Goudekot, molto più giovane di lei ancora una volta, è ansioso, quando esce ha timore di lasciare Colette senza soccorso. Lei invece, pur amandolo teneramente, pur avendo molto sofferto per il suo arresto e durante la sua prigionia in un campo, non aspetta altro. Perché altri visitatori si affollano, quelli della pagina, e Colette vuole essere sola per intrecciare con loro conversazioni e danze arabesche, agile nella sua malferma vecchiaia come mai si è sentita, neppure quando si esibiva a seno nudo in palcoscenico.

Molti di coloro che vengono a trovarla non ci sono più. La mamma Sido con il suo bell'abito blu a spighe bianche usato per foderare il manoscritto del libro su di lei; il fratello Léo, il silfo, che aveva continuato a nascondere la sua età matura in un corpo infantile e non aveva mai smesso di applicare alla realtà imprecisa i suoi sogni, tutti molto precisi invece. Come quando, sessantatreenne, era venuto dalla sorella con il pianto pizzicato in gola per essere stato a vedere i luoghi dei loro anni spensierati a Saint-Sauveur-en-Puisaye e avervi trovato il cancello di quella che era stata casa loro oliato. Reso muto, privato del suo canto. Ma Colette, scrivendo, gli aveva restituito quella voce. Ed era stata lei, raccontando quel *Î-iann* per scritto, a farlo tornare vero.

Anche per questo *La stella del Vespro*, cesellata come un gioiello da Del Vecchio, al pari di *Prigioni e paradisi* e delle *Ore lunghe* della stessa autrice, è una preziosa, una rosata *veilleuse*.

gabriella.bosco@unito.it

G. Bosco insegna letteratura francese all'Università di Torino

Un piccolo portauovo

di Mariolina Bertini

Marcel Cohen

LA SCENA INTERIORE

ed. orig. 2013, trad. dal francese di Michele Zaffarano,
pp. 142, € 13,50,
Ponte alle Grazie, Firenze 2014

Sulla copertina dell'edizione francese di questo libro, c'è la foto, a colori, di un piccolo portauovo di legno, dipinto a mano: "Crepato e scolorito come un pezzo di legno scrostato, conserva soltanto alcune macchie di colore, ed è difficile dire con certezza che cosa avrebbero potuto rappresentare. Forse una farfalla. Sul piede, completamente riconoscibile, rimane solo un nodo arancione sottolineato di nero, come se ne vedono sulle uova di Pasqua russe". Un oggetto povero, di nessun valore, ma che per l'autore di *La scena interiore* è carico di significato: sua madre l'ha regalato a un'amica nel 1939, quattro anni prima di partire per Auschwitz, dove sarebbe stata uccisa con il marito, la figlia di pochi mesi, i suoceri e altri parenti. Nel 2009, il piccolo portauovo, conservato dall'amica con amore, è tornato a Marcel Cohen, commosso di riaverlo tra le mani: "Mi dico che non si conserva per settant'anni un oggetto così modesto, e così sbiadito, senza delle ragioni serie. Il timore di vederlo scomparire conferma quest'attaccamento. Oggi quindi, il piccolo portauovo non è soltanto la concrezione di un ricordo. È tanto improprio vederci la qualità stessa di questo ricordo, la sua tessitura, qualcosa d'incerto come il riflesso di un'aura?".

Il 14 agosto del 1943 Marcel Cohen, che ha cinque anni e mezzo, torna dal parco dove è stato a giocare con la cameriera bretone Annette. Annette è legata alla famiglia Cohen da un

affetto particolare; quando è stata assunta, a soli quattordici anni, il nonno di Marcel l'ha riiscritta a scuola e le ha fatto finire gli studi, chiedendole soltanto poche ore di aiuto nelle faccende domestiche. Di lontano, Annette e Marcel vedono i poliziotti far salire tutta la famiglia Cohen su un camion, mentre la portinaia fa loro cenno di allontanarsi. Annette riuscirà fortunatamente a tornare in Bretagna e a portare in salvo il bambino che le è stato affidato e che vivrà nascosto nel suo villaggio fino alla fine della guerra. Molti anni dopo, Marcel Cohen, diventato giornalista e storico dell'arte, cercherà, in diversi libri, di seguire le labili tracce lasciate dalla scomparsa della sua famiglia. In *La scena interiore* i protagonisti della sua ricerca sono alcuni oggetti, apparentemente insignificanti, sopravvissuti al naufragio di un mondo: un orsetto portaceneri, un portauovo, un violino. È partendo da questi frammenti di una quotidianità cancellata dalla tragedia della shoah, che Cohen ricostruisce un'immagine lacunosa e commovente della vita e della fisionomia dei propri genitori, ebrei francofoni di Istanbul venuti a cercar fortuna nella amatissima Francia. Le notizie raccolte da amici e parenti sopravvissuti si giustappungono ai suoi ricordi d'infanzia per formare un quadro pieno di vuoti, di zone oscure, che trae la propria forza proprio da tutto quello che manca, da tutto quello che nessuno potrà mai veramente ricostruire e che proprio per questo ci parla di una tragedia indicibile nel solo modo che possiamo veramente accettare. Si avverte nell'alternanza dei ricordi, colti in tutta la loro incertezza, e dei documenti, delle povere foto in bianco e nero, una prossimità con il Perec di *W* e con il Modiano di *Dora Bruder*, un analogo lavoro sulla memoria, lontano da ogni idealizzazione sentimentale e da ogni rielaborazione romanzesca.

Una storia per capitoli primi

di Angelo Molica Franco

Rabih Alameddine

IO, LA DIVINA

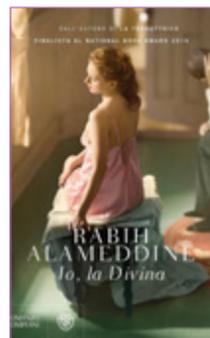
ed. orig. 2002, trad. dall'inglese
di Licia Vighi, pp. 333, € 18,
Bompiani, Milano 2015

Una tradizione drusa riguardo la reincarnazione vuole che alcuni bambini siano in grado di ricordare la loro precedente esistenza. Questa leggenda, che pure viene solo accennata in *Io, la Divina* di Rabih Alameddine e riguarda una delle sorelle della protagonista (Lamia, definita secondo questo credo un "conversatore", in grado cioè di riferire ricordi sulla propria vita precedente) svela al lettore l'intero architrave del romanzo. La protagonista, Sarah (chiamata così per la venerazione che il nonno aveva per la divina Sarah Bernhard) sembra essere l'estrinsecazione edonistica di questa tradizione. Lei ha consapevolezza di essere, di essere stata tante vite, e vuole rendere giustizia attraverso la scrittura alle esistenze che risalgono la corrente dei suoi giorni ora ubriache, ora più vigili ma sempre annegate nel magma caotico del mondo (dei mondi) di Sarah.

Il titolo inglese suggerisce: "Un romanzo in capitoli primi". E cosa sono le vite che abbiamo vissuto, tutte disposte, rilegate una

dopo l'altra, se non i primi capitoli, incollati come pure compiutamente disgregati, della nostra storia? L'effetto straniante, geniale e seducente, è quello di un eterno ritorno di storie e personaggi che, nella loro apparente immobilità, registrano uno sconvolgimento che li rende sempre diversi e sorprendenti per una tecnica, tipica della musica barocca, di introdurre nell'eterno ritorno della medesima frase musicale, ogni volta una *variatio* che inquadra l'equilibrio armonico raggiunto in precedenza sotto un'altra prospettiva. Così si inizia a leggere di Sarah la ribelle che vive a Beirut, che porta il nome di Sarah Bernhard, mito idolatrato dal nonno; a tredici anni verrà trasferita, unica allieva femmina, in un istituto religioso per correggere la brutta abitudine al turpiloquio e alla sregolatezza; a scuola si distingue per i buoni voti, per la capacità di creare scompiglio e per il talento nel giocare a calcio. Nei capitoli primi a seguire, la troviamo adulta, già divorziata, che vive sola in America mentre il figlio vive a Beirut. Parafrasando Truman Capote, in questo succedersi di capitoli primi il lettore sembra aprire

sempre altre porte, altre stanze, e sentire altre voci, altri racconti in un labirintico viaggio intorno alla stessa stanza. A scuola, Sarah si innamora di Fadi, un compagno di classe. La ritroviamo, poi, in America innamorata di David, poi ancora con il cuore spezzato da David; ancora torna Sarah sulle ginocchia del nonno a sentire le storie su Sarah Bernhard, o nelle scorribande insieme all'amica e compagna di scuola Dina; di nuovo Sarah a New York per la sua prima mostra personale, o a Beirut quando conosce il suo primo marito Omar. In un arcipelago di io narranti, ai capitoli (sempre capitoli primi) che si aprono con una voce in prima persona si ag-



giungono quelli in terza in cui un narratore mimetico racconta di Sarah, o ancora capitoli in francese, o ancora delle pièces teatrali. Ciò che, però, attua in realtà una metaforica rottura della quarta parete è il graduale comprendere che nel rimestare così autisticamente la riscrittura della propria storia, Sarah opera una tanto umana, condivisa e necessaria ricerca di senso. Un plauso alla traduttrice che ha saputo seguire e restituire l'arbitrarietà di una lingua caotica e insieme rigorosissima.

angelo.molicafranco@gmail.com

A. Molica Franco è traduttore e critico letterario

Difesa dell'estro amoroso

di Gerhard Friedrich

Uwe Timm

LA VOLATILITÀ DELL'AMORE

ed. orig. 2013, trad. dal tedesco di Matteo Galli, pp. 255, € 20, Mondadori, Milano 2015

I veri protagonisti dell'ultimo romanzo di Timm sono gli animali. Fin dal titolo tedesco: *Vogelweide*, per finire con le ultime parole: "Il falco era sparito". *Vogelweide* è un neologismo, letteralmente significa "pascolo per uccelli". Il termine riappare verso la fine del romanzo. È Anna, ex-amante del protagonista Christian Eschenbach, che lo usa (in modo creativo) per una riserva ornitologica, l'isola in cui si rintana Eschenbach, alla foce dell'Elba. Ma il titolo stimola anche l'associazione con l'antica, poetica parola tedesca *Augenweide*, un piacere per l'occhio e i sensi, che qui però rimanda in modo misterioso e sotterraneo al mondo animale. Un collegamento che nel titolo italiano va inevitabilmente perso ma l'ottima traduzione di



Matteo Galli riesce a recuperare con notevole creatività, almeno sul piano etimologico, un legame tra il volo degli uccelli e l'amore.

Gli animali compaiono anche nella metropoli: nell'elegante appartamento *penthouse* di Eschenbach, vicino allo Zoo di Berlino, la notte si sentono suoni animali, soprattutto il ruggito dei leoni. È questo il tratto decisivo che affascina la coppia Ewald e Anna al primo invito in casa Eschenbach. Qui si confrontano i quattro personaggi del romanzo. Ewald è architetto. Eschenbach tra sé e sé lo chiama in modo sprezzante "il pianificatore", intendendo uno che crede di poter determinare tutto in modo esatto e razionale, quindi distante dalla natura, anche dalla propria. Anna, sua moglie, è insegnante d'arte. Lo stesso Eschenbach è direttore di una ditta che sviluppa software per l'ottimizzazione organizzativa, calcolo e logistica. Solo Selma, la compagna di Eschenbach, è più vicina alla natura: è un'artista che lavora con le mani, vicina alla concretezza fisica dei materiali, ed è più spontanea e sensuale degli altri. Per di più è polacca (qui Timm ricalca lo stereotipo dell'"anima slava") e quindi più ingenua e vicina alla terra rispetto ai tre amici berlinesi: illuminati, altamente istruiti, un pochino cinici e decisamente benestanti. In questo mondo, si artificiale, ma vissuto come dominabile e gestibile dall'uomo, raccontato secondo la tradizione berlinese del romanzo di conversazione, irrompe con la potenza della natura, l'attrazione fisica, l'istinto.

Le "vittime" sono Anna e Eschenbach. Timm definisce l'eros in modo leggermente eufemistico *Begehren* (brama/desiderio) così come nei secoli precedenti si parlava di *Konkupiszenz* (concu-

piscenza). È questa percezione dell'amore come fenomeno naturale, dell'attrazione tra i sessi come distruttrice di convenzioni e come forza profondamente pericolosa per la cultura che ha indotto alcuni critici a rievocare le *Affinità elettive* di Goethe. A ben guardare però Timm non mette in primo piano la potenza negativa di questa elementare spinta della natura. Nonostante l'andamento catastrofico del suo racconto (Anna, convinta della "sacralità del matrimonio", si confessa al marito; in seguito alla rottura parte con i suoi due figli per l'America, Eschenbach fallisce e finisce solitario *birdwatcher* sull'isola dell'Elba) nonostante tutta questa infelicità Timm afferma l'importanza del desiderio. Anche perché agli animali tutto riesce così magnificamente. Sulla sua isola, infatti, Eschenbach osserva entusiasta il comportamento prima e durante l'accoppiamento di diverse specie di uccelli.

Il motivo decisivo per la sua "difesa dell'estro amoroso" però è più profondo. Una specialista di demoscopia, anonima ma è chiaro che si tratta di Elisabeth Noelle-Neumann (1916-2010), ex-collaboratrice di Joseph Göbbels, chiede a Eschenbach dopo il fallimento della ditta di partecipare a una ricerca sulla definizione scientifica, possibilmente quantificabile, del desiderio. Scopo finale è un futuro sfruttamento commerciale dei risultati. Inizialmente consenziente, Eschenbach abbandona la ricerca motivando la sua decisione con una citazione

di Lévi-Strauss: "Che cos'è il mito? Se facesse questa domanda a un indiano d'America, probabilmente lui risponderebbe che è una storia risalente all'epoca in cui uomini e animali non erano ancora creature diverse. (...) non c'è situazione più tragica (...) di quella di una umanità che vive accanto ad altre specie viventi (...) senza tuttavia essere capace di intendersi con loro".

Questa *Sehnsucht* (nostalgia) di una paradisiaca unità originale del creato in cui anche l'essere umano è per sua natura immesso, affiora appunto nel mondo degli animali che (come abbiamo osservato in apertura) sono i protagonisti segreti del romanzo. Certo, il sogno di una comunicazione immediata tra tutte le creature, di un codice universale e spontaneo, è profondamente romantico. Quale germanista non ricorda Novalis: "Quando numeri e figure non saranno più la chiave di tutte le creature / quando quelli che cantano e baciano sapranno più dei profondi eruditi". Analogamente scrive Timm: "Qualcosa di meravigliosamente semplice, qualcosa che si era sottratto alla riflessione (...) qualcosa che aveva l'odore di una volta. L'origine. La semplicità. Un'anticipazione forse. Anticipazione di cosa? La felicità del corpo". Qui affiora un'armonia inconsapevole, che segue solo le leggi naturali ed è pertanto superiore a quella cosciente: è l'armonia kleistiana del *Teatro delle marionette*.

Timm scommette sul potenziale anonimo-creativo dell'universo, evidentemente non si fida tanto di quello del genere umano. Non a caso crea, attraverso due chiare autocitazioni, un riferimento al romanzo *Rosso* (2005), il suo malinconico addio ai sogni del Sessantotto.

gerhard.friedrich@unito.it

G. Friedrich insegna letteratura tedesca all'Università di Torino



La guerra è una fantasia

di Mario Marchetti

Leonhard Frank

LUOMO È BUONO

ed. orig. 1915-1917, trad. dal tedesco di Paola Del Zoppo, pp. 324, € 15, Del Vecchio, Roma 2014

"Frank, intelligente ed onesto, è uno dei pochi scrittori nobili che meritano di essere sempre letti", scriveva di lui Ladislao Mittner nella sua autorevole *Storia della letteratura tedesca*. Del Vecchio, con il suo bel volume che riunisce due testi di Leonhard Frank (1882-1961) *L'origine del male* (*Die Ursache*) e *L'uomo è buono* (*Der Mensch ist gut*) ha contribuito a realizzare per il lettore italiano l'auspicio/invito di Mittner. In realtà dell'*Uomo è buono* esisteva già

Egli è un colpevole-innocente, condannato nell'indifferenza generale degli *Ich-Leiche* (gli "io-cadavere"): al termine dell'esecuzione capitale "tutti alzarono i loro cilindri e fecero degli inchini gli uni agli altri".

Sono proprio le istituzioni disciplinari a far sì che il suddito accetti e faccia propri, interiorizzandoli profondamente, concetti come "campo dell'onore", "altare della patria", "morte eroica", "causa santa" di cui la propaganda a tutti i livelli fece scialo durante la Grande guerra, e non solo, va detto, in Germania. E come se i sudditi fossero "parlati", e così l'espressione caduti sul "campo dell'onore" (in realtà un "nulla assoluto" come riflette il cameriere protagonista del primo tassello, *Il padre*),



corre di bocca in bocca, anche tra gli umili, come consolatorio risarcimento per i lutti di guerra subiti: "Noi abbiamo sempre pronunciato solo le parole e i pensieri che ci sono stati forniti dalle autorità". La potenza dei racconti dell'*Uomo è buono* sta proprio nella decostruzione

di questi concetti-valore, decostruzione portata avanti con mezzi letterari che attingono con originalità al patrimonio espressionistico. I personaggi sono stilizzati, emblematici, il "padre" appunto, la "vedova di guerra", la "madre", ma non mancano di carne e di sangue. Il tono è spesso oratorio, predicatorio, da proclama politico, ma ciò non inficia il valore narrativo dei testi. Il loro respiro è febbricitante: c'è il pervasivo sentimento che debba accadere, tra breve, qualcosa di risolutivo, di palinogenetico.

Ciò che colpisce oggi, nell'epoca desublimata e postpolitica in cui viviamo, è il sentimento di una trascendenza sociale, la forza desiderante di credere che l'uomo sia "buono", che sia "nostro fratello". Sono perfetti, in tal senso, i primi due pezzi. Come diversamente straordinario è l'ultimo pezzo, *I mutilati di guerra*, con la sua fantasmagoria di soldati "depezzati", senza braccia e senza gambe, rimasti puri torsoli, o di altri privi di mascelle, il cui volto è simile a un'atroce caverna. Tra questi esseri, tra questi "crocefissi" si muove inesausto il chirurgo nella sua "cucina di macellaio" e così medita: "La parola (guerra, ndr) è debole come il respiro di un neonato; e paragonato con il suo contenuto, un tifone che inghiotte navi, città e isole, è solo il respiro di un neonato". E frattanto un soldato ventenne prima di chiudere gli occhi e morire pensa: "La guerra non è affatto una cosa possibile. La guerra non esiste. La guerra è una fantasia. È una menzogna. Solo la mia gamba è verità".

Parole forti, inattuali in un'epoca di guerre "umanitarie".

m.ugomarchetti@gmail.com

M. Marchetti è insegnante e traduttore

Conoscere significa deformare

di Siriana Sgavichia

Giorgio Patrizi

GADDA

pp. 271, € 11,
Salerno, Roma, 2014

Perché non possiamo non dirci gaddiani: Giorgio Patrizi (autore di diversi studi sull'autore, fra i quali *Gadda e la critica*, Cappelli, Bologna, 1975) titola così la sua introduzione al nuovo libro su Carlo Emilio Gadda in cui traccia un bilancio critico dell'opera di uno scrittore la cui rilevanza, anche in ambito internazionale, è testimoniata dalle traduzioni e dalla mole di studi e di ricerche che continuano a prodursi (se ne può avere un'idea consultando il sito della rivista online "The Edinburgh Journal of Gadda Studies" fondata e diretta da Federica Prediali). Gadda è autore che interroga studiosi, lettori e scrittori tutt'ora, per il suo impegno estetico ed etico, per la novità e per la vivacità delle sue narrazioni. E ciò nonostante vi sia chi lo ritiene illeggibile e inattuale, a fronte di una prospettiva conoscitiva che appare invece attualissima e per cui si valorizza una interpretazione "complessa" dei saperi. Il libro di Patrizi è uno studio in cui si tiene conto dell'imponente lavoro filologico che ha accompagnato la ricezione delle opere, ed è insieme un saggio militante, che pone al centro della riflessione la questione della modernità di Gadda, sia in relazione al ruolo che lo scrittore assume nel Novecento modernista, anche rispetto alla letteratura ottocentesca, sia in relazione all'importanza che ha come anticipatore degli approcci letterari per il nuovo millennio di cui Italo Calvino ha discusso nelle *Lezioni americane*.

Patrizi attraversa, quindi, l'articolata produzione gaddiana (nella quale più noti sono i romanzi e i racconti ma vi è il saggio, la meditazione filosofica, la poesia, la pièce teatrale, il diario, la favola, la traduzione, e altro ancora) conducendo il discorso su due fronti: la collocazione storico-letteraria dell'autore e il rapporto con la tradizione antica e recente da una parte e, dall'altra, la rilevanza per la sfera dell'invenzione della riflessione filosofica contenuta nella *Meditazione milanese*, testo pubblicato da Giancarlo Roscioni nel 1974 e che risale al 1928, anno in cui Gadda lavorava anche alla stesura della tesi di laurea in filosofia su Leibniz assegnatagli da Piero Martinetti e mai portata a compimento. Patrizi prende avvio con un discorso intorno alla formazione "meneghina" di Gadda, in cui si mescolano "la cultura scientifica e positivista", maturata presso il Politecnico (dove si laureò in Ingegneria per poi esercitare la professione in Italia e in Argentina) a "un rapporto risentito con il proprio ambiente" che assume toni sarcastici in memorabili pagine della *Cognizione del dolore*, nonché in racconti come *San Giorgio in casa Brocchi* e *L'Adalgisa*. L'adesione al modello scientifico e tecnico di stampo illu-

minista e positivista maturata nel contesto milanese e, insieme, l'irritazione nei confronti della borghesia lombarda, alla quale lo stesso Gadda appartiene, e nei confronti di ideali e costumi che a quel modello si ispirano in una versione marcatamente utilitaristica, sono gli elementi intorno ai quali si sviluppano molte sue narrazioni e si aggroviglia la nevrosi creativa che Gianfranco Contini ha individuato all'origine della sua eccentrica e urtata scrittura.

Patrizi rileva poi nel rapporto con Benedetto Croce un altro importante territorio di indagine nel quale si gioca la partita della modernità di Gadda. Lo scrittore appare influenzato e condizionato dalla riflessione estetica di Croce e proprio per quanto riguarda la messa in opera narrativa, in particolare quando si trova alle prese con il primo progetto di narrazione di ampio respiro, il *Racconto italiano di ignoto del 1924*. A partire da "un'idea del mondo come dialettica costante e complessa di valori opposti", Gadda articola il romanzo (che rimarrà allo stato di abbozzo) "in una scansione tripartita, secondo un modello in parte hegeliano, in parte debitore degli sviluppi di tre sezioni sinfoniche". In questo stesso contesto Gadda sembra aderire al motivo crociano dell'"intuizione", in particolare per le riflessioni teoriche che in *Racconto italiano* illustrano il "gioco ab interiore", cioè il punto di vista di una narrazione soggettiva e lirica. "La distanza del pensiero crociano dalla poetica di Gadda e dalla sua scrittura misura, nella cultura fra gli anni trenta e cinquanta, la volontà di un rinnovamento delle forme espressive in cui si intrecciano la ricerca letteraria di 'Solaria' e l'attenzione per i linguaggi tecnici e morfologici di culture non umanistiche, non omologate dall'assolutismo storicistico".

L'adesione al modello crociano è, infatti, problematica, già dalla fine degli anni venti, e più esplicitamente negli anni successivi anche per via delle letture freudiane, e va esaurendosi laddove al centro della ricerca espressiva e narrativa si pone il conflitto fra la coazione lirica e narcisistica del "pidocchioso" io e la consapevolezza per cui, secondo Patrizi, Gadda integra la conoscenza intuitiva con altri modi del conoscere e dell'esistere. Da questo conflitto discende l'op-

zione della contaminazione e del riuso dei linguaggi, che, secondo il critico, cela "il pudore di un'enunciazione tesa al sublime", in cui il dolore dell'esistere si ribalta in comicità secondo una strategia ludica della compensazione riconducibile alla teoria del riso di Freud.

Nel ritratto critico gaddiano di Giorgio Patrizi, che attraversa l'opera soffermandosi non solo sugli scritti più studiati ma anche fornendo affondi su testi meno noti (dalle favole al pamphlet politico-psicoanalitico antimussoliniano *Eros e Priapo*, dalle scritture critiche e saggistiche di *I Viaggi, la morte* fino alle traduzioni da autori spagnoli), emerge forte il segno della modernità di Gadda nel Novecento e anche il segno della sua attualità, e proprio grazie alla conferma dell'innovazione che di volta in volta scaturisce dall'analisi testuale in relazione all'elaborazione metanarrativa e metalinguistica. Se convinzione di Gadda è che "conoscere significa deformare" (e la letteratura ha per lui un fondante obiettivo gnoseologico), la realtà degli oggetti, degli accadimenti e degli individui stessi non può che essere rappresentata dalla costante disposizione della materia che li compone alla trasformazione, al mutamento. Il rapporto causa-effetto risulta perciò insufficiente per rappresentare quella che Patrizi definisce "l'ossessione della materia" di Gadda, mentre efficace risulta il modello conoscitivo che lo scrittore ha indicato come "maglia a rete a dimensioni infinite", in cui "ogni anello o grumo o groviglio di relazioni è legato da infiniti filamenti a grumi o grovigli infiniti", e di cui una efficacissima e "teatrale" messa in scena è offerta da *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*. In questo quadro anche le categorie di espressionismo e di plurilinguismo risultano ridiscusse in prospettiva nuova, così come quella di maccheronea. D'altra parte, il discorso di Patrizi, ponendo attenzione agli aspetti anche "visivi" della scrittura di Gadda, arricchisce di ulteriori spunti la categoria del "barocco", che lo stesso autore ha in più occasioni adottato per se stesso e per il mondo e di cui ha fornito, fra le altre, un'umoristica esemplificazione discutendo di felicità: "A che insistere su questo barocco concetto: la felicità degli Italiani p.e. che sarà? (...) l'amore è un divenire: non si potrebbe eternamente baciare una donna, senza stancarsi: si bacia, e poi si prosegue (...). Il concetto statico di felicità ripugna con tutte le manifestazioni della vita". ■

siriana.sgavichia@unistrapg.it

S. Sgavichia insegna letteratura italiana all'Università per stranieri di Perugia



Un'acutissima nevrosi

di Lorenzo Marchese

Antonio Tricomi

NESSUNA MILITANZA,
NESSUN COMPIACIMENTO
POVERI ESERCIZI DI CRITICA

NON DOVUTA

pp. 424, € 16, Galaad,
Giulianova (Teramo) 2014

La nuova raccolta di Antonio Tricomi, sin dal titolo lunghissimo, restituisce l'immagine di un fluviale conglomerato in cui scorrono insieme passioni del Novecento, preoccupazioni apocalittiche più o meno legittime, accurate ricostruzioni storiche (un racconto della vita culturale di Reggio nel dopoguerra: il pezzo migliore del libro, trovo), stiletate a opere recenti (la stroncatura più memorabile è per *La grande bellezza* di Sorrentino, un autore che Tricomi ha studiato in *La repubblica delle lettere*, 2010), recensioni appassionate e serie che evitano il rischio dell'omaggio smaccato. Le pluralità di Tricomi sono note da tempo, essendo questo libro, che raccoglie in grande maggioranza scritti già editi altrove, solo l'ultimo tassello di una produzione copiosa divenuta scientemente, talvolta, ripetitiva e ossessiva, divisa in parti uguali fra altre miscellanee di saggi militanti e tre studi su Pasolini, lo scrittore che più di tutti orienta la prospettiva di Tricomi.

Volendo, il lettore di *Nessuna militanza, nessun compiacimento* non avrà problemi a individuare le contiguità e le riprese fra le posizioni dell'autore e quelle di Pasolini, soprattutto nelle pagine della prima parte, intitolata *Prove di passato* e dedicata al declino dell'Occidente, allo sfacelo della cultura e dell'accademia, alla constatazione che le rovine di una scuola pubblica drogata di finti benefici e depredata di ogni risorsa economica e capitale umano vanno difese con la disperazione delle battaglie di retroguardia: proprio l'attenzione di Tricomi alle tematiche della scuola pubblica, oltre ad avvicinarlo alle più recenti battaglie di Romano Luperini (padre scelto nel libro come modello di etica ma anche, proficuamente, di polemica), lo distingue da molti dei critici suoi coetanei, soprattutto per quanto riguarda l'esigenza generazionale, dichiarata con tale frequenza e intensità da far sospettare un'acutissima nevrosi, di "far da ponte tra un passato di cui si è persa la memoria e un futuro che neppure si riesce a immaginare", senza nemmeno il conforto di un riconoscimento sociale o morale.

Mettiamo da parte alcune posizioni schiettamente pasoliniane, perché modellate a partire da una mutazione antropologica di cui, oggi, Tricomi avverte la deriva: per lui, ricordo, nell'"egotistica civiltà massmediatica dei consumi" i processi di soggettivazione non trovano la loro massima realizzazione, come promette la società dello spettacolo, ma al contrario "gli individui perdono addirittura la facoltà di diventare se stessi, di

incarnare ciascuno una propria peculiarità". Ciò che di più pasoliniano abita nella coscienza intellettuale di Tricomi è invece lo stallone di chi vorrebbe essere antagonista al sistema culturale di cui pure si nutre, al quale si riferisce. Similmente a Pasolini, sin dai tempi della lotta partigiana e della morte del fratello Guido dilaniato dalla coscienza di aver mancato la guerra di resistenza più giusta per la sua parabola umana, c'è in Tricomi una contraddizione perenne fra i moltissimi (troppi, forse?) paletti etici che egli si pone nell'attività intellettuale e l'esercizio della critica, mosso in un contesto che si sente come massimamente degradato, ma che pure ci si ostina ad abitare, nella speranza di "nobilitare dal punto di vista etico la condizione di servaggio e di infamia sociale che mi è congenita".

La stessa pluralità di interventi e interessi appare paradossale, se vista alla luce del rigore moralistico che attraversa gli interventi dell'autore e rende talvolta, di riflesso, troppo simili fra loro i testi affrontati: sembra che Tricomi tenda a schivare l'apertura impossibile della migliore letteratura, che porta spesso a riconsiderare le proprie posizioni su qualsivoglia argomento, ad arricchirci rubandoci qualcosa. Un discorso analogo si potrebbe fare anche per la sua pagina per così dire ciceroniana, che in un periodo di elaborata ampiezza vorrebbe tenere insieme più fili possibile del ragionamento ricomprendendo in sé già le possibili obiezioni e un gran numero di facce del problema, benché il risultato a volte sia di lettura faticosa e di non facile comprensione.

Voglio concludere non tenendo insieme diversi livelli poco conciliabili, come fa Tricomi al suo meglio, bensì con una distinzione secca fra cosa mi piace massimamente in questo libro e cosa trovo sarebbe da evitare senza pensarci due volte, sulla scia dell'enunciato di Goffredo Fofi nella postfazione, molto chiaro; la prefazione, antiapocalittica e resa forte da un ottimismo della ragione di grande lucidità, è di Nicola Lagioia. Amo, citando Fofi, "l'amore per i buoni libri e i buoni autori", per i grandi saggisti e scrittori del Modernismo, l'uso ragionato di una grande tradizione del pensiero novecentesco, che sottolinea la solidità delle sue basi. Mi scora il suo autocompiacimento (evidente a *contrario* sin dal titolo del libro), che si manifesta negli opposti bracci dell'autocommiserazione fin troppo insistita e dell'estrema consapevolezza del proprio lavoro. Perché caricarsi di colpe vere o presunte con un tono definito "fra l'artatamente dimesso e il puerilmente predicatorio", quando poi nel *Congedo* si arriva a darsi da soli: "Decisamente, sarebbe questo il tempo di poveri esercizi di critica non dovuta"? ■

lorenzo.marchese@sns.it

L. Marchese è critico letterario

Dal grande racconto alla pluralità di narrazioni

di Francesco Peri

Paul Griffiths LA MUSICA DEL NOVECENTO

pp. 472, € 34, trad. dall'inglese di Fulvia
De Colle e Massimiliano Morini
Einaudi, Torino 2014

Passato per tre fondamentali riscritture dal 1981 al 2010, *Modern Music and After* di Paul Griffiths rimane un caposaldo della bibliografia di lingua inglese sulle tendenze della composizione a partire dal secondo dopoguerra. Lo stile sciolto, l'acuta percezione dei problemi e una freschezza di impressioni affinata dalla pratica assidua della vita concertistica ne fanno ancora oggi una lettura preziosa, perfino dopo l'uscita di una *Cambridge History of Twentieth-Century Music* a cura di Nicholas Cook e degli ultimi due tomi della *Oxford History of Music* di Richard Taruskin, oggi quanto di più completo il mercato anglosassone abbia da offrire.

Questo einaudiano *La musica del Novecento* non è una traduzione di quel classico, ma un testo a parte, una sorta di quarto rimaneggiamento prolungato nei due sensi, e attualmente privo di un corrispettivo inglese a stampa. Progetto curioso a partire dal titolo: in un XXI secolo che volge alla maggiore età (e ha già dato segni di voler andare a vivere da solo), continuare a sussumere un repertorio che altrettanto impropriamente è detto "contemporaneo" sotto la vetusta categoria del Novecento, secolo breve anche in musica, appare oggi una scelta editoriale timida. Tanto più che Griffiths (unico in questo nell'attuale panorama italiano) si sforza di rendere giustizia anche agli anni 2000.

Se da un lato, insomma, abbiamo a che fare con un manuale di storia della musica, destinato a contendersi l'adozione con i classici volumi Edt, dall'altro Griffiths, autore post-novecentesco, è costretto a dispiegare stratagemmi strutturali, retorici e narrativi per ovviare a una duplice difficoltà, in parte sconosciuta ai suoi predecessori. Il primo ostacolo, quantitativo, è legato ai limiti oggettivi di ciò che oggi si può dire o raccontare in cinquecento pagine scarse. Far entrare l'universo della "nuova musica" in un unico volume è ormai una sfida proibitiva. Considerato che nell'ultimo scomparto della sua meravigliosa *Histoire du quatuor à cordes* (2010) Bernard Fournier impiega almeno il triplo dello spazio per fare il punto sugli ultimi settant'anni di un solo e unico genere, riuscendoci per uno stretto margine, la pretesa di inscenare un Novecento musicale a un'unica campata appare ormai problematica. Il secondo aspetto è qualitativo: venuta meno la forza strutturante del "grande racconto" modernista, organizzare il materiale secondo direttrici forti, intorno a una trama unitaria e

compatta, risulta sempre meno agevole e giustificato. L'epopea del XX secolo lascia il posto a una pluralità di narrazioni parallele e isolotti di coerenza locale.

Date le premesse, Griffiths se la cava egregiamente, riuscendo a disegnare un quadro esaustivo ma non piattamente ecumenico, insieme classico nell'impostazione e ricco di spunti personali, trovando il modo di smarcarsi senza petulanza dagli schemi lineari e dai luoghi comuni, pur con tutte le parti "obbligate" che una storia come questa impone. Non si può dire che l'autore ci consegni una lettura polarizzante, destinata a dividere o fare scuola, a differenza per esempio dell'idiosincratico Taruskin, ma neppure che riscaldi gli avanzi. Griffiths eccelle nel gioco della strana coppia, ama proporre abbinamenti originali e paralleli spiazzanti che hanno l'effetto di stemperare contrapposizioni un tempo invalicabili. Il suo migliore contributo di saggista è in questi piccoli giochi prospettici che danno l'impressione di cogliere scorci inediti di una città cara e familiare. Con la sua scelta raramente banale di opere ed esempi, a volte piacevolmente peregrini, fa l'effetto di una guida bene introdotta che dietro le facciate dei palazzi rivela cortili, fontane, misteriosi passaggi segreti.

A questo primo livello di revisionismo amabile, con i suoi esiti talvolta illuminanti, talvolta estrinsecamente rapsodici, si affianca una seconda strategia compensatoria (cioè concepita per ovviare alla sopravvenuta impossibilità di raccontare gli ultimi cent'anni come un'organica unità di senso): le grandi carrellate tematiche. Questo taglio risulta particolarmente marcato negli ultimi capitoli, quelli di attualità, dove l'autore si sforza di domare la pleora di una materia che gli sfugge di mano riducendola a fattori comuni e distribuendola sotto rubriche trasversali come l'uso della tecnologia, il riutilizzo luttuoso del passato ecc. La strutturazione per motivi e problemi, però, aiuta a dare freschezza e dinamismo anche alle sezioni dove l'oggetto è meno recalcitrante, anzi bisogno di venire rimestato. Questo non significa che l'esposizione non sia talvolta stanca, o che non si avverta qua e là il *tædium* dell'opera su commissione, ma occorre evidenziare anche i pregi di una trattazione che pur senza rispondere a idee forti o a un'esplicita visione di fondo riesce quasi a sfiorare l'ambita completezza (seppure con crescente affanno dopo il 1980) e propone alcune chiavi di lettura interessanti. Si potrebbero citare, a quest'ultimo riguardo, l'insistenza sulla modalità intesa come fonte di arricchimento e

relativizzazione del sistema tonale negli anni tra le due guerre (anche se a pagina 12 l'autore mostra di avere un'idea quantomeno insolita della struttura di un modo frigio), oppure la nozione di un romanticismo di ritorno che negli anni trenta e quaranta avrebbe investito un po' tutte le scuole, inducendo una rinascita di tropi e vocaboli ottocenteschi, complice anche la professionalizzazione della musica per film (ottimo spunto di storia sociale degli stili).

Il gusto dell'autore inglese è decisamente poco insulare: se da un lato si mostra insolitamente severo con i nostri compositori dell'ottanta e spesso tiepido con i conterranei, dall'altro è spesso generoso di pagine e giudizi con figure intense e fascinate ma non sempre valorizzate nelle storie canoniche. È il caso di Nikolaj Roslavcev, di Nikos Skalkottas, di Julián Carrillo, di Stefan Wolpe, di Carl Ruggles. Uno dei punti di forza del volume (la determinazione a proseguire la rassegna letteralmente fino all'altro ieri) è al tempo stesso il suo tallone d'Achille. Se da un lato, nelle sue scelte a caldo, necessariamente parzialissime, Griffiths armonizza le proprie inclinazioni con ipotesi più consensuali, alcune inclusioni ed esclusioni inducono impressioni amorfe. Sarebbe difficile, per esempio, desumere dal libro un panorama credibile della musica italiana degli ultimi anni. Sempre più spesso, inoltre, la parte "contemporaneissima" si riduce a una piatta enumerazione di titoli, nomi, tecniche e procedimenti dove l'esaustività diventa *name dropping*. È come se il pur informatissimo e bulimico Griffiths celasse dietro il lamento formulare sulla "dispersione" dei linguaggi una mancanza di chiare posizioni critiche.

Più un orientamento nel repertorio o un utile ripasso che un testo di vera iniziazione, il volume è corredato da cento efficaci schede monografiche dove Griffiths ritrova tutto il colore della sua penna e la splendida concisione delle sue analisi. Al netto dei criteri di selezione di queste cento opere descritte, stupisce la scelta di non montare il materiale nel corpo del testo, dove troppo rare sono le pagine così approfondite, o di non impostare l'intero volume su quel formato. Nel complesso un ottimo lavoro, solido e godibile, seppure non destinato a lasciare il segno. La traduzione, chiudendo l'occhio su qualche occasionale durezza, è molto curata e scorrevole. ■

francescoperi@live.it

F. Peri è filosofo e germanista



Rifinire e lucidare un pensiero vecchio

di Maurizio Franco

Alyn Shipton

NUOVA STORIA DEL JAZZ

ed. orig. 2001, trad. dall'inglese
di Daniela Cianfriglia,
Vincenzo Martorella e Chiara Veltri,
pp. 1154, 56 ill., € 38,
Einaudi, Torino 2014

Esce finalmente la traduzione italiana di questo monumentale libro, la cui edizione originale è stata pubblicata nel 2001 dal giornalista e critico inglese che sin dal titolo si pone ambiziosi propositi. Curata nell'edizione italiana da Vincenzo Martorella, che aggiunge un ottimo glossario a un testo altrimenti avaro di considerazioni strettamente musicali per poi affrontare, in appendice, la storia del jazz in Italia (ma in maniera non altrettanto felice ed esaustiva), la ponderosa opera presenta luci e ombre, aggiornamenti interessanti e ripiegamenti verso il passato. Arricchito da un'ampia bibliografia, il volume si propone anche di rivedere la storia del jazz eliminando gli aspetti leggendari, fantasiosi e non verificati del percorso di questa musica presenti in molte pubblicazioni del passato, e in gran parte vi riesce, anche se non vengono smantellati molti dei luoghi comuni fioriti intorno al jazz di New Orleans.

Si tratta di una trascuratezza che sparisce quando si affrontano gli sviluppi successivi della musica di derivazione afroamericana, rivisti attraverso un accurato studio e riordino delle fonti, che rappresenta il principale pregio del libro. In questa capacità di attualizzare le informazioni, di affrontare gli argomenti in modo affidabile, grazie a una cultura enciclopedica e a un lavoro di consultazione che ha portato alla raccolta di una ricca documentazione storiografica, stanno le luci, le qualità migliori dell'opera, mentre dall'altra parte si deve notare la mancanza di un reale approfondimento linguistico-musicale, che porta a una sostanziale disattenzione per lo sviluppo del pensiero musicale e per la sua attuazione pratica.

Ne deriva una genericità nella trattazione degli aspetti specificamente musicali comune ad altri manuali storici dedicati al jazz, genericità che finisce per rendere l'autore dipendente da considerazioni musicali e inquadramenti storici formati alcuni decenni fa. Senza entrare nel merito dei giudizi critici e delle valutazioni artistiche concernenti opere e musicisti, l'impostazione scelta da Shipton rende lecito porsi una domanda: si può parlare di "nuovo" quando la metodologia applicata risponde, pur nella migliore, esemplare preci-

sione dei dati, a una concezione teorica vecchia e, soprattutto, non si affrontano i nodi linguistici, le questioni musicali intese in senso stretto? In sostanza, dove risiederebbe la novità di un libro identico nella struttura alla maggior parte delle storie del jazz pubblicate?

Personalmente credo che oggi affrontare le questioni storiche del jazz in maniera veramente "nuova" consista nel riuscire a superare le logore suddivisioni stilistiche formatesi negli anni cinquanta e in grado di influenzare tutta l'impostazione teoretica sul percorso jazzistico giunta sino a noi. Impostazione che in fondo non è mai stata dimostrata veramente sul piano strettamente musicale, anzi è stata più volte smentita da tutti

quei formidabili studi musicologici, sociologici e culturali in senso stretto fioriti da una trentina d'anni a questa parte.

Anche il peso preponderante assegnato alla storia jazzistica compresa tra la nascita del bebop e le poetiche degli anni sessanta e dell'inizio dei settanta non modifica il racconto storico del jazz, correggendo solo in parte la generale sottovalutazione dei primi quarant'anni di storia jazzistica. Inoltre, la pur lodevole trattazione sugli ultimi decenni di vita jazzistica, con uno sguardo significativo all'Europa, che giunge all'inizio del terzo millennio, occupa soltanto novanta delle mille pagine del volume.

Il punto nodale risiede proprio nel fatto che per costruire oggi una "nuova" storia del jazz non si può prescindere da un'analisi linguistica aggiornata, che affronti la musica partendo dalle caratteristiche estetiche, quindi strettamente legate al modo in cui si concepisce e si costruisce la musica stessa, trovando quindi nuove impostazioni metodologiche che non siano modellate su quelle del passato e consentano di rivedere le etichette stilistiche con cui si vuole dividere un percorso articolato come quello del jazz, dove la contemporanea presenza di tutti gli stili e di musicisti di diverse generazioni è una caratteristica del suo cammino e dovrebbe entrare a pieno titolo nella narrazione della sua storia.

In questo rifinire, lucidare, sistemare un pensiero "vecchio" stanno così sia le qualità, sia i limiti di un lavoro peraltro impeccabile dal punto di vista della stesura e assolutamente ben tradotto in lingua italiana, finalmente con un linguaggio appropriato che rivela la competenza della curatela. In sostanza, le informazioni che Shipton inserisce nel libro sono aggiornate, anche preziose, e frutto di una documentazione da storico di alto livello, ma l'impostazione e la metodologia appartengono al passato. ■

mau.franco@tiscali.it

M. Franco è musicologo e saggista

Le imprese dipinte del principe di Ferrara

di Alessandra Pattanaro

Vincenzo Farinella

ALFONSO I D'ESTE

LE IMMAGINI E IL POTERE

pp. 1042, € 65,

Officina Libraria, Milano 2014

La veste e la struttura del volume che Vincenzo Farinella ha dedicato al duca di Ferrara Alfonso I (1476-1534) sono molto solide. Quasi seicento pagine, scandite in capitoli dai titoli accattivanti, ripercorrono e isolano passaggi cruciali della vita del protagonista celebrati per via di immagini, in parte già argomentati in altre sedi e ora aggiornati: dalle apparizioni pubbliche del principe bambino alla battitura di monete a lui dedicate, all'ideazione di programmi decorativi e di singole opere. Nel volume, Marialucia Menegatti presenta in circa duecento pagine una *Cronistoria biografica di Alfonso I d'Este* e un profilo di taglio storico dal titolo riduttivo, consideratane la miniera di dati d'archivio (alcuni inediti) e che consente di penetrare nel vivo delle relazioni intrattenute da Alfonso con gli stati italiani ed europei. Seguono la traduzione e il commento di Giorgio Bacci al *Pulcher Visus* di Scipione Balbo, un poemetto encomiastico dedicato alla delizia estense di Belvedere e al suo parco. La bibliografia è imponente e i ricchi indici sono curati dalla stessa Menegatti.

Nei testi si dipana una storia alla quale la letteratura specialistica degli ultimi vent'anni ha dedicato attenzioni considerevoli, ma diversamente angolati: ricordo almeno le mostre su *Gli Este a Ferrara* del 2004 (declinate in tre cataloghi *Electa*, curati da Jadranka Bentini, Matteo Ceriana e Marco Borella) e i due volumi di Alessandro Ballarin su *Dosso Dossi e la pittura a Ferrara al tempo di Alfonso I d'Este*, del 1994-1995 (Bertoncello Artigrafiche), seguiti dai sei dedicati allo studio di marmo e al camerino delle pitture di Alfonso del 2002-2007 (Grafiche Aurora). Questi ultimi nascevano con l'intento di far parlare i documenti visivi, inseguendo le molteplici sollecitazioni ed esplorandone il significato in relazione al committente e ai contesti.

La novità del volume di Farinella sta nell'aver affrontato l'argomento dalla parte di Alfonso e degli avvenimenti storici e politici che ne toccano gli anni di governo e, benché la logica inseguita assuma a tratti un'impronta deterministica, la narrazione è fitta di riferimenti e il ritmo molto coinvolgente: esemplare risulta la lettura ariostesca della *Melissa* di Dosso Dossi ora alla Galleria Borghese.

La strategia di potere perseguita per via d'immagini implica opportuni travestimenti: ci si imbatte infatti in Alfonso come Ercole strozza-serpenti, nella medaglia destinata a celebrare il precocissimo fidanzamento con la coetanea Anna Sforza, ma si incontra anche, nei decenni a ve-

nire, il duca nei panni di Marte vincitore, di Enea, di Nettuno, di Bacco e poi, al tempo della relazione d'amore con Laura Dianti, di Giove, di Cupido e di Apollo.

Già negli anni novanta il giovane regnante cura l'immagine pubblica del ducato, seguendo le orme dello zio Borso, promotore del *Salone dei Mesi* di Schifanoia. Indimenticabile e ricca di risvolti, seppure trascurata dagli studi, è la missione diplomatica a Roma per rendere omaggio al papa Borgia, in compagnia del pittore Ercole de Roberti, nell'estate 1492, l'anno di avvio della "nuova amplificazione" di Ferrara. Il principe sedicenne guarda con entusiasmo alla città di Roma, entro un contesto ricomposto con abile regia da Farinella utilizzando le *Antiquarie prospettiche* e la *Nota d'anticaglie*, due anonime fonti contemporanee assai affidabili. Morta Anna Sforza nel 1497, Alfonso stesso dà avvio al cantiere che ospiterà in Castello la nuova consorte Lucrezia Borgia. Nulla resta del lavoro di pittori, artigiani e apparatori documentati a corte in questi anni (dispiace manchi nel dettagliato rapporto il nome di Boccaccio Boccaccino, tratto di prigionia a Milano nel 1497 per sostituirsi a Ercole de Roberti), ma l'autore suggerisce di condensarli visivamente nella cornice di specchio recante l'iscrizione *Bonum Malum* e la granata svampante, impresa personale dell'estense (Victoria & Albert Museum), un oggetto brillantemente recuperato ed evocatore di cementi giovanili, nel genere degli *artefacta lignei*, che introducono alla ben nota passione per la creazione di strumenti bellici esaltata da Paolo Giovio.

Dopo la morte di Ercole I, nel 1505, due monete d'oro, l'una con *Sansone* e l'impresa *De forti dulcedo*, l'altra con il *Cristo della moneta* e l'impresa *Quae sunt Dei Deo*, palesano una "nuova linea ideologica": di benevolenza verso i sudditi e di politica antipapale.

Ma è la proposta dell'autore di rivisitazione dello *Studio di marmo* come *speculum principis* a consegnarci l'immagine del nuovo duca. Ancorato all'iscrizione *A partu Virg. M.D. VIII. Alf. D. III. hoc sibi oculi et quietis ergo cond.*, scolpita su uno dei rilievi, l'apparato marmoreo deve fare però i conti con il viaggio romano di Antonio Lombardo nel settembre 1508 (meritoria precisazione dello stesso Farinella) che induce così ad anticipare la *Contesa tra Minerva e Nettuno* al 1507, perché Alfonso, identificato con il giovane giudice-Dioniso (Diodoro Siculo), aveva da poco deciso di punire i fratelli Giulio e Ferrante per la congiura ordita contro di lui. Mentre la *Fucina di Vulcano*, con la citazione del *Laocoonte*, è spostata all'inverno 1508-1509, per rievocare non la nascita di Minerva dalla testa di Giove (recuperando anche il secondo soggetto dei frontoni del Partenone), bensì il passo virgi-

liano (*Aen.*, VIII) in cui Vulcano entra nella fucina per ordinare ai Ciclopi di forgiare le armi per Enea, alludendo così ad Alfonso, che dall'inverno 1508-1509 era entrato in guerra contro Venezia. L'architettura perfetta di questa ricomposizione critica tende ad allentare la forza di un'iscrizione ufficiale. Che le opere non nascano anche come occasioni d'arredo o per iniziativa personale, ma tendano ad avere come cornice fatti storici molto precisi, può avere conseguenze importanti. È quanto si può rilevare per il *Cristo della moneta* di Tiziano che sappiamo avere decorato l'armadio della collezione numismatica estense. L'opera si colloca di solito al 1516, quando il pittore soggiorna per la prima volta a Ferrara, testimonianza dell'elaborazione di un tipo di quadro a mezze figure che si dilatano frontali al piano per campiture di colore, prima cioè della inconfondibile e trainante concitazione dell'*Assunta*. Farinella, sospingendone la data al 1521, per maggiore convenienza con rinnovati dissidi tra il duca e il papa, la trasforma in un quadro "protobarocco". La proposta, seppure cauta e argomentata con ricchezza di considerazioni, provoca inoltre l'inserimento, nel vuoto venutosi a creare, della pure tizianesca *Sacra famiglia*



Magnani-Rocca (di solito datata 1512-1514), opera di provenienza antica incerta, nella quale il donatore e la bionda santa Caterina sono troppo prontamente identificati con Alfonso e Lucrezia, afflitti per la morte del piccolo Alessandro, avvenuta proprio nel 1516. Vale la pena di riflettere sul suggerimento di Farinella, anche perché il profilo del donatore non assomiglia troppo a quello ducale, che Tiziano delineerà all'inizio degli anni venti.

L'ipotesi del libro che anche nello smantellato camerino delle pitture si riproponesse uno *speculum principis* dà corpo all'idea che i suoi quadri non fossero capitoli di una percorso neoplatonico di redenzione, ma piuttosto "dittici dionisiaci", ovvero manifesti delle doti del buon governante, da intendere come una risposta estense al "diramato panegirico delle virtù dell'*optimus princeps*" espresso, per Farinella, nella Stanza della Segnatura di Giulio II.

Così, delle "sei fabulae ovvero historiae" che l'umanista Equicola tratteggia nel 1511, la sesta (non il *Trionfo di Bacco* di Raffaello mai pervenuto, ma il fregio di Dosso) sarebbe basata sul commento di Landino ai primi sei libri dell'Eneide, a sottolineare l'itinerario intrapreso dall'eroe virtuoso dalla *voluptas* (a Troia),

alla vita attiva (in Libia) e contemplativa (in Italia). Per il tramite della *Festa di Venere*, madre di Enea, era possibile comprendere il tema delle tele sottostanti: al *Festino* belliniano, celebrazione dell'infanzia di Bacco con cui erano esibiti i pericoli dell'eccesso del vino, e agli *Andrii*, antitetica visualizzazione dei vantaggi di un consumo regolato. Il *Trionfo indiano di Bacco* di Raffaello (sostituito poi con il *Bacco e Arianna* di Tiziano) e la *Partenza di Bacco per l'India*, soggetto del quadro di Dosso ora al Museo di Mumbai, e assunto definitivamente da Farinella come componente del ciclo, costituivano invece un secondo "dittico", dedicato al propagatore di benessere e di pace (Diodoro Siculo). Il dito puntato del bellissimo Bacco dossoesco indicherebbe pertanto mete indiane e non la figura di Arianna reclinata negli *Andrii*, le cui struggenti peripezie amorose, prima dell'apoteosi, sono state invece ricostruite da Ballarin in una chiave di lettura tutta neoplatonica. Nella lettura di Farinella il *Bacco e Arianna* assume così un ruolo nuovo, anomalo anche rispetto alla tradizione rinascimentale: l'amore al quale si allude non è per una mortale, ma quello del duca per la città di Ferrara.

alessandra.pattanaro@unipd.it

A. Pattanaro insegna storia dell'arte moderna all'Università di Padova

Dittatura della maschera

di Stefano de Bosio

Hans Belting

FACCE

UNA STORIA DEL VOLTO

ed. orig. 2013, trad. dal tedesco
di Jean-Pierre Baldacci e Luca Conte,
pp. 375, € 37, Carocci, Roma 2014

Non una storia del ritratto ma una storia (culturale) del volto: questo è il proposito alla base dell'ambizioso libro di Hans Belting, pubblicato in tedesco nel 2013 e ora tradotto dall'editore Carocci. Perseguendo il progetto di un'antropologia viva posta a fondamento di una rinnovata *Bildwissenschaft* (scienza delle immagini), Belting vi affronta lo studio del volto umano all'insegna della triade concettuale Immagine-Medium-Corpo, i tre poli già indagati dall'autore in *Antropologia delle immagini* (2001, tradotto sempre da Carocci nel 2013).

A un estremo, dunque, il volto umano, con la sua continua mutevolezza, per molti versi inespugnabile; all'altro estremo l'infinita varietà di "immagini", di rappresentazioni (visive ma anche verbali) che del volto umano sono state fornite nei millenni. Tra questi due termini l'importante ruolo dei media, cioè delle molteplici tecniche e tecnologie (dalla modellazione della creta alla pittura ad olio, dalla fotografia alla cibernetica) che hanno dato forma a queste rappresentazioni, definendone al contempo le modalità e possibilità di interazione con il corpo stesso del fruitore.

Questa storia culturale del volto vive dunque nella *longue durée*, articolando linee di tendenza e polarità che attraversano e organizzano l'ampio spettro di materiali presi in esame. Per Belting, vero e proprio filo conduttore è il continuo confronto e scambio tra il volto e la maschera. Più in particolare, risulta centrale l'ipotesi critica di una costitutiva traduzione del volto in termini

di maschera, all'insegna cioè di una ineliminabile semplificazione e astrazione della sua complessità. In tale quadro si colloca con efficacia la sezione centrale del libro, dedicata a una rilettura della storia del ritratto europeo come maschera. Riprendendo linee di ricerca inaugurate nel suo fondamentale *Immagine e culto* (1990) e già approfondite in chiave teorica in *Bild-Anthropologie*, Belting ricostruisce la genesi e i presupposti del ritratto rinascimentale, secondo un percorso che interseca sia l'icona medievale, specie la "vera icona" (la Veronica, raffigurazione del volto del Cristo) sia le pratiche e le convenzioni proprie dell'araldica.

La stessa tradizione europea del ritratto, fondata in ultima analisi sulla messa in scena sociale del soggetto, tende inevitabilmente verso la "maschera" (sociale, appunto): una costante che, secondo Belting, viene perlopiù sottaciuta negli studi, a favore invece di "un *cantus firmus* (...) che insiste entusiasticamente sulla vicinanza alla realtà e alla vita del volto ritratto". Belting sceglie pertanto di seguire quegli episodi nei quali traspaia più evidente la lotta del ritratto contro la sua costitutiva natura di maschera: dalla serie di autoritratti di Rembrandt agli esperimenti novecenteschi di Bacon per "liberare" il volto dalla maschera, restituendolo alla sua integrità, paradossalmente, per mezzo di laceranti deformazioni fisiognomiche. Anche nella società contemporanea plasmata dai mass-media, il volto umano, nella sua pervasiva presenza, risponde nuovamente ai codici di lettura propri delle maschere.

Facce non è propriamente una storia, quanto un succedersi di punti di vista, di angolazioni differenti sul volto nella storia della cultura occidentale. A emergere è dunque una sorta di mappa concettuale, che ha il merito di collocare entro una più ampia prospettiva il dibattito contemporaneo sul volto e sull'immagine, mostrandone le radici (e le contraddizioni) antiche.

Un'aura metafisica

di Steve della Casa

Paolo Ceratto e Franco Prono
CATERINA BORATTO
UNA REGALITÀ COMPLETA
pp. 224, € 27, Piazza, Torino 2015

Caterina Boratto è una presenza decisamente anomala nel panorama del cinema italiano. È il prototipo della diva, ma diva non è mai stata. Vanta una grande amicizia con Federico Fellini, ma non si è mai tirata indietro se l'offerta di una scrittura proveniva da uno dei tanti artigiani che hanno reso grande il cinema italiano di genere. È stata una protagonista della Resistenza, ma solo i pochi intimi che la frequentavano ne erano al corrente, visto che lei non ne parlava mai. Ha realizzato il sogno di tutte le attrici italiane, ottenendo un contratto per una *major* americana e recandosi quindi giovanissima a Hollywood: però se ne è andata via senza rimpianti prima di interpretare un solo film.

Insomma, una personalità complessa da raccontare, una storia piena di sorprese e di sottostorie che si concatenano e che contribuiscono in modo decisivo a definire la sua personalità. Occorre una ricerca approfondita, tanta pazienza e una volontà ferrea di cercare le fonti, di reperire testimonianze in prima persona. È quanto hanno fatto Paolo Ceratto (il figlio di Caterina) e Franco Prono, docente universitario di storia del cinema italiano. Aiutati da molti ricercatori, hanno praticamente scandagliato le due possibili fonti utili per realizzare quest'impresa. Da un lato, i documenti di famiglia, le lettere, le foto (e infatti l'apparato iconografico è particolarmente ricco e sorprendente). Dall'altro, l'accurata ricerca di tutte le fonti orali, ovvero di tutti coloro che a vario titolo hanno incrociato con Caterina Boratto la propria avventura professionale nel cinema.

Il dato più evidente che risulta in modo unanime è che Caterina Boratto si avvicinava a qualsiasi set con grande semplicità anche se era circondata da un'aura quasi metafisica. E questo è stato il primo frutto della sua lunga frequentazione e amicizia con Federico Fellini, che Caterina Boratto aveva conosciuto quando era ancora un giovane e sconosciuto sceneggiatore, nel 1942, sul set di *Campo de' Fiori* di Mario Bonnard (il primo film a unire sul set Aldo Fabrizi e Anna Magnani, la coppia che con Rossellini darà il via al neorealismo). Quando Fellini dovette mettere per la prima volta in scena la sua incredibile pigrizia e la sua difficoltà nell'inventare sempre qualcosa di nuovo, con Ennio Flaiano creò quello straordinario film che si intitola *8 e 1/2* e che racconta proprio quello stato d'animo.

Una presenza eterea, regale, quasi metafisica, una donna bionda elegante e raffinata che incontreremo di nuovo in *Giulietta degli Spiriti* dove, se possibile, tali caratteristiche sono ancora più sottolineate: non è un ruolo importante dal punto di vista dei minuti sullo schermo,

lo è certamente per quanto riguarda la memoria dello spettatore. E così Caterina Boratto riceve tante richieste, e lei le accetta tutte. Un regista che con Fellini ha tanti punti in comune (e che lo ha più volte ispirato con il suo talento visivo) è Mario Bava. E la presenza di Caterina Boratto segna praticamente il sovrapporsi dei due registi. Siamo nel 1967, gli stabilimenti sono quelli creati da Dino De Laurentiis sulla Pontina (la famosa Dinocittà), il produttore napoletano ha in cantiere due film. Uno è *Il viaggio di Mastorna*, il film che Fellini non ha mai voluto realizzare ma ha iniziato a lavorare per ben tre volte. L'altro è *Diabolik*, film d'avventura ispirato alle famose vicende del protagonista del fumetto nero. Bava e Fellini sono amici, si fanno scherzi a vicenda, i due set (per due film così diversi, ma

accomunati da una grande sensibilità verso l'iconografia del fumetto e della pop art) sono praticamente un set solo. Bava scrittura Caterina Boratto per il ruolo di Lady Clark, una miliardaria che possiede una collana di diamanti molto desiderata da Eva Kant, la compagna di Diabolik. I tre (Bava, Fellini, Boratto) fanno il loro lavoro e poi verso le sei si ritirano nel camerino di Fellini per bere qualcosa e scambiare due chiacchiere da vecchi amici. Caterina Boratto era anche questo.

E pensare che le sue origini non sono legate alla recitazione ma al canto. Nel 1937 Tito Schipa, tenore che da tempo aveva intrapreso con successo una parallela carriera di attore cinematografico in film musicali, cerca una partner per un film che sta per entrare in lavorazione. Gli suggeriscono questa esordiente, ragazza di buona famiglia con un evidente talento musicale. Schipa la conosce, approva la sua scrittura e subito dopo si innamora, non ricambiato, della giovane. I film di Schipa all'epoca erano distribuiti anche in America, perché il bel canto italiano è sempre stato oggetto di curiosità per il pubblico statunitense. Quella ragazza bionda viene scritturata dalla Mgm, la casa produttrice di Hollywood, ma non girerà nessun film, a causa della guerra imminente e della volontà di stare vicino alla famiglia.

Boratto ritorna a Torino, si sposa con l'imprenditore Ceratto. La guerra non passa inosservata: ha un fratello partigiano e un altro che verrà ucciso a Cefalonia dai tedeschi. La casa di Caterina, sulla collina torinese, è un ritrovo clandestino di antifascisti, l'attrice è molto attiva in quel campo. Non se ne vanterà con nessuno, e dopo la guerra girerà pochi film sino a quando l'amico Fellini non la rimetterà in circolo. Insomma, Caterina Boratto non ha avuto una sola vita. Ne ha avute tantissime. Il volume le racconta, e ci racconta anche di un cinema, quello italiano, che è pieno di avventure, di ingegno, di storie da ricostruire con la stessa passione e rigore che qui abbiamo visto all'opera.

stefano.dellacasa@virgilio.it

S. della Casa è critico cinematografico



La svolta degli anni sessanta

di Giaime Alonge

Leonardo Gandini
VOGLIO VEDERE IL SANGUE
LA VIOLENZA NEL CINEMA CONTEMPORANEO
pp. 114, € 12, Mimesis, Milano-Udine 2014

Quello della rappresentazione della violenza nel cinema è un problema vecchio quasi quanto il cinema stesso. Si tratta di un problema che si inserisce all'interno del più ampio dibattito sul supposto potere del cinema di corrompere il pubblico, soprattutto quello più giovane. A sua volta, questo dibattito si è poi allargato ai media che hanno seguito il cinema, dalla televisione ai videogiochi. Basti pensare alle polemiche recenti su *Grand Theft Auto*, un videogame accusato di indurre comportamenti criminali negli adolescenti. Ma se questo genere di polemiche per molti versi è permanente, consustanziale alla riflessione sulla natura dei mezzi di comunicazione di massa, Leonardo Gandini ha ragione nell'individuare nella fine degli anni sessanta un passaggio cruciale.

Nei decenni precedenti, infatti, pur con delle eccezioni, la rappresentazione cinematografica della violenza era stata caratterizzata da una forte stilizzazione anti-realistica: poco sangue, niente fori di proiettili nei corpi delle vittime, morti rapide e relativamente pacifiche, ecc. Con film quali *Gangster Story* (1967) di Arthur Penn e *Il mucchio selvaggio* (1969) di Sam Peckinpah, queste convenzioni crollano di schianto, e questo per due ragioni. Da un lato, perché i confini di ciò che la società ritiene rappresentabile si allargano (non per niente, questo è anche il periodo in cui si avvia il processo di legalizzazione della pornografia). Dall'altro, perché si è modificata la composizione del pubblico. Fino agli anni cinquanta,

lo spettacolo cinematografico si rivolgeva soprattutto alle famiglie, e dunque il rispetto di certe convenzioni era in linea con le aspettative della maggior parte degli spettatori. Negli anni sessanta, genitori e fratellini restano a casa a guardare la televisione, e al cinema vanno quasi solo gli adolescenti e i giovani adulti, e quindi certe pruderie tardo-vittoriane risultano controproducenti. Da Peckinpah a Tarantino, dai *B-movies* sui cannibali degli anni settanta agli odierni *torture porn* (le serie di *Saw* e *Hostel*), sangue e budella non hanno più smesso di schizzare sul grande schermo.

Con questa complessa materia, Gandini si è misurato in un libro agile e intelligente, che ha la capacità di saltare a piè pari tutti i luoghi comuni del summenzionato dibattito sulla violenza nel cinema. Gandini, infatti, pur guardandosi dal non considerare un problema la presenza di un alto tasso di violenza nella produzione contemporanea, si dimostra sordo alla vulgata giornalistico-sociologica che parla di questi film in forme allarmistiche. La forza del libro di Gandini consiste proprio nel fatto di ricostruire il quadro della ricezione critica dei film, per poi andare a verificare la fondatezza di quelle affermazioni. Il risultato è interessante, e spesso sorprendente. Ad esempio, Gandini smonta uno dei luoghi comuni più diffusi sull'argomento: l'idea della gratuità delle scene di violenza. Attraverso una serie di acute e puntuali analisi testuali, Gandini dimostra che "al cinema la violenza è (a dispetto dei suoi detrattori) motivata e sensata. Le regole del cinema narrativo impongono alla violenza su grande schermo di avere sempre un senso e una struttura". Di questo senso e di questa struttura, Gandini si dimostra studioso esperto e sottile.

Roma è mia madre

di Francesco Pettinari

Paolo Di Paolo e Giorgio Biferali
VIAGGIO A ROMA CON NANNI MORETTI
pp. 167, € 12, Lozzi, Roma 2015

Intanto, una interessante iniziativa editoriale: una collana, "Remo", dedicata a libri ambientati nella capitale, dove la M del logo è rappresentata graficamente come un simbolo stilizzato della lupa. Si aggiunge agli altri titoli un testo scritto a quattro mani da Paolo Di Paolo e Giorgio Biferali, un viaggio, come recita il titolo, volto a disegnare una mappatura dei luoghi romani del cinema di Nanni Moretti. A pensarci bene, espressioni e vocaboli legati al lessico cinematografico come racconto per immagini in movimento, o il termine stesso "girare", rimandano di per sé all'idea che il cinema possa essere considerato un mezzo di trasporto e lo spettatore, di conseguenza, un passeggero. E così, se esistono la New York di Woody Allen o la Berlino di Wim Wenders, esiste la Roma di Nanni Moretti, una città che si configura come un doppio della personalità del regista: è una Roma per lo più nascosta, spesso legata ai luoghi della sua vita privata, intima e intimista (esattamente come il suo cinema; una Roma che ospita le storie di un egocentrico: si pensi alla battuta di *Ecce Bombo*: "Ti volevo chiedere se ci potevamo vedere per in-

namorarci di me"); una Roma che ha sempre fatto da habitat alle sue storie, fatta eccezione per la partita in trasferta di *Palombella rossa* e per *La stanza del figlio* ambientato interamente a Ancona.

Già nel suo esordio al lungometraggio, *Io sono un autarchico*, nel 1976, a soli ventitré anni, Moretti rivendicava e manifestava, seppure proiettata nel suo alter ego per eccellenza, Michele Apicella, quella autosufficienza esistenziale e sentimentale, fatta però di inadeguatezza e di reticenza a soddisfare le aspettative degli altri che, con declinazioni differenti, si ritrova in tutto il suo cinema. Inoltre, già da qui si poteva ritrovare una sua grande costante: la passione per i dolci, in particolare la Sacher Torte, che ha dato il nome anche al suo cinema e alla sua casa di distribuzione; e come non ricordare, a questo proposito, il barattolo gigante di Nutella in *Bianca*, diventato un'icona della solitudine collettiva?

Ecco allora alcuni dei luoghi cari al cinema di Moretti: in *Ecce Bombo*, piazza dei Quiriti nel quartiere Prati; in *Sogni d'oro*, il liceo Manara di via Basilio Bricci, nel quartiere Monteverde: in questo film, peraltro, Moretti ha ricostruito la sua vecchia camera dell'abitazione dove viveva con

i genitori in via San Tommaso D'Aquino; e ancora: la Borgata Gordiani in *La messa è finita*; fino a arrivare a quello che è il film più emblematico in questo contesto, *Caro diario*, dove Moretti attraversa Roma nella luce estiva legando il quartiere Garbatella (quello dove è ambientata *Una vita violenta* di Pasolini) all'Idroscalo di Ostia, il luogo dove Pasolini stesso fu assassinato; in *Aprile* si impongono l'Isola Tiberina e l'ospedale Fatebenefratelli dove è nato il figlio del regista; nel

Caimano invece, Roma resta sullo sfondo delle vicende, mentre, in *Habemus Papam* prende corpo una immagine straordinaria, profetica e anche pregna di verità storica: la loggia delle benedizioni vuota, ma c'è anche il Teatro Valle, quello che poi è diventato il teatro "occupato" e che tanto posto ha avuto nella cronaca degli ultimi anni. E si arriva a *Mia madre*, all'Ospedale San Camillo Forlanini che tiene fuori la città, perché qui si consuma quel tempo di attesa che esclude tutto il resto, a parte la casa della madre, che è di fatto un personaggio del film. Quando i due autori, nella conversazione che chiude il loro viaggio, chiedono a Moretti cosa rappresenti per lui Roma, ecco la risposta: "Mah, me la potrei cavare dicendo che è mia madre".

fravaz_tin_it@hotmail.com

F. Pettinari è critico cinematografico



Il ritratto di un'epoca e di un mondo

di Gabriele D'Autilia

Stéphanie de Saint Marc

NADAR

UN BOHÉMIEN INTROVERSO

pp. 302, 32 ill. b/n, € 30,
Johan & Levi, Monza 2014

La fotografia è una scoperta meravigliosa, una scienza che occupa le menti più elevate, un'arte che affina gli spiriti più sagaci e la cui esecuzione è alla portata dell'ultimo degli imbecilli: è lo stesso Nadar a dare voce all'idea che della fotografia, scienza magica, avevano i suoi tempi; ma poi aggiunge che se anche un cocchiere può imparare la pratica in una giornata, solo un artista è in grado di realizzare un vero ritratto fotografico, di capire la natura del soggetto, di raggiungere la "sommiglianza intima". Dai suoi contemporanei Nadar era conosciuto come "il parigino che sa fare tutto", e non principalmente come fotografo. È anche questo un segno della considerazione che della fotografia si aveva ancora dopo la sua morte, nei primi anni del Novecento, e del resto, al di là delle celebrazioni di rito, neanche più tardi, e fino a tempi recenti, gli studi su questo incomparabile ritrattista sono stati numerosi. Recupera in parte il ritardo una ricca e documentata biografia, solo un po' prolissa, che si pone nei confronti del vulcano Nadar in modo problematico, suggerendo come il suo incontentabile rapporto con gli altri non fosse altro che una ricerca e una definizione continua di se stesso; un'identità fragile dunque sarebbe alla base di un percorso conoscitivo che ebbe come esito una straordinaria produzione artistica.

Classe 1820, Gaspard-Félix Tournachon appartiene alla bohème, quel "mondo di spensierata miseria" che farà di lui un ribelle e che lascerà il segno nelle sue amicizie, ma che diventerà presto incompatibile, per il suo spirito autodistruttivo, con l'intraprendente vitalità del giovane parigino. Perderà presto il padre, diventando un premuroso ma incostante capo famiglia (i rapporti con il fratello e persino con il figlio vedranno crisi drammatiche). Deve quindi trovarsi un lavoro e il mondo delle gazzette, in gran fermento, offre interessanti opportunità: fino al 1854, quando scopre la fotografia, Nadar è un giornalista, un mestiere che oltre a dare da vivere soddisfa il suo bisogno di visibilità. Quella della Parigi di metà secolo è una stampa piena di cose, e lui si occupa di cronaca e critica, è autore di cupi feuillets e di racconti a sfondo medico (doveva essere questa la sua professione), ma dovrà riconoscere di non avere talento letterario; neanche questo però è un ostacolo: dalla penna passa alla matita, dedicandosi alla caricatura.

Alla base di tutto c'è una strategia autopromozionale, di cui fa

parte anche l'originale pseudonimo, studiato con attenzione: da Nadar a Nadar, "breve e mnemonico". È cordiale e simpatico e ne è ben consapevole (una "personalità roboante, ingombrante, seccante, irritante", dirà di sé con ironia compiaciuta), in cinque minuti passa al tu, e in un'ora crea un rapporto di confidenza; è ubiquo e capace in pochi anni di crearsi una smisurata rete di amicizie, il suo vero patrimonio. Alcuni sono intimi, come Baudelaire, altri sono funzionali alla sua ascesa, ma il suo è un arrivismo trasparente, mitigato da un altruismo genuino. La sua passione trova spazio anche nella politica e nel 1848 si incammina con altri volontari verso la Polonia per un velleitario tentativo di liberarla dal giogo russo.

Il fatale incontro con la fotografia non è fortuito: è un percorso personale ma ispirato dai tempi. I suoi racconti non indimenticabili si ispirano a Balzac, alla sua capacità di osservare l'animo anche nei tratti del volto, e la fisiognomica, nella Parigi di metà secolo, è quasi una moda. Una volta passato al disegno satirico Nadar si lega all'editore Charles Philippon (lo scopritore di Honoré Daumier, Grandville e Gustave Doré) che sa sfruttare l'immediatezza della litografia e le potenzialità comunicative della stampa illustrata, studiando il giusto rapporto fra testo e immagine. Ma è a quest'ultima che Nadar darà la priorità e in particolare alla figura umana, sempre al centro dei suoi interessi: la caricatura richiede un'osservazione attenta del soggetto per metterne in evidenza, esasperandoli, i tratti più significativi. Anche nel disegno Nadar è un autodidatta, ha uno stile naïf, i suoi sono i disegni di un "bambino diabolico" ma che fanno subito rumore; dirà il collega Paul Gavarni: "Ah, siamo perduti! Nadar ha imparato a disegnare!"; in due anni, dal 1848 al 1850, il suo tratto diventa popolare.

La stretta censoria seguita al colpo di stato bonapartista del dicembre 1851 lo costringe a dedicarsi al meno rischioso ritratto satirico delle celebrità, un genere in voga, da cui nascerà il "Pantheon Nadar", nella forma di un'enorme litografia destinata non alla stampa ma a essere esposta; un'impresa fallimentare in cui mette in gioco tutte le sue risorse

creative ed economiche. Ma è comunque il momento cruciale della sua produzione (della sua ricerca di sé): il bisogno sociale di immagini ha generato un lucroso mercato iconografico che ora interseca una ricerca personale il cui esito fotografico sembra inevitabile. Sono i percorsi non sempre visibili della cultura visiva.

Nadar costruisce il ritratto di un'epoca e di un mondo che osserva da molti anni (anche per la caricatura chiedeva ai modelli di posare in studio), e scopre che l'immagine ottica può rivelare gli aspetti profondi della psicologia dei soggetti e non limitarsi solo alla messa in scena del loro ruolo sociale (quella offerta alla sussiegosa borghesia del secondo Impero dal concorrente André-Adolphe-Eugène Disdéri, l'inventore della popolare *carte de visite*). Nadar supera la rigidità della fisiognomica e porta nella scientifica immagine ottica la profondità della pittura, in un tempo di posa prolungato che è ancora a metà strada tra la seduta pittorica e la folgorazione dell'istantanea. Dedicava ogni cura ai soggetti, ne semplifica la figura scegliendo abiti essenziali o avvolgendola in drappi scuri per evidenziare il volto, bonario come i suoi romanzi quello di Alexandre Dumas padre, profondo quello di George Sand, già magnetico quello della giovane Sarah Bernhardt.

Nadar non è solo un fotografo, è un eclettico uomo ottocentesco, innamorato del progresso (e anche politicamente progressista e acerrimo nemico del neoimperatore Napoleone III), conduce la sua ricerca senza disdegnare il commercio, i suoi studi eleganti sono punti di riferimento della dinamica società parigina e richiedono investimenti faraonici che lo portano più di una volta sull'orlo del tracollo finanziario. Un'instabilità motivata anche dai suoi sogni, non solo fotografici, come quello di una allora del tutto fantasmagorica aeronautica "più pesante dell'aria" (ma riuscirà, poco prima di morire, ad assistere nel 1909 alla traversata aerea di Blériot) che promuove con la benedizione, tra gli altri, di un visionario come lui, Jules Verne, alternandolo con incursioni fotografiche "elettriche" nelle fogne e nelle catacombe parigine allora in piena ristrutturazione. Il Novecento alle porte saprà smentire, spesso tragicamente, gli ottimismo e le passioni ottocentesche, ma il moderno sguardo ottico sull'animo umano, il ritratto fotografico lo ha imparato una volta per tutte da Nadar.

gabriele.dautilia@gmail.com

G. D'Autilia insegna cinema, fotografia e televisione all'Università di Teramo



Il tamburo del reporter

di Marco Maggi

Ugo Lucio Borgia

IL SUDARIO DI LATTA

TACCUINI DI GUERRA

pp. 259, € 20,

Marcovalerio - Centro Studi Silvio Pellico, Cercenasco (Torino) 2015

Si può rappresentare la guerra a partire dai suoi effetti: macabre teorie di corpi appesi in Calot, cumuli di cadaveri su cui si avventano sciacalli in Goya; con l'avvento della fotografia, i primi piani di volti maciullati e chirurgicamente "ricostruiti" (Ernst Friedrich, *Guerra alla guerra*, 1924); in anni recenti, le cicatrici della Grande guerra ancora visibili nel paesaggio del fronte italo-austriaco (Paola De Pietri, *To Face*, 2009), o le carcasse arrugginite e crivellate di colpi dei mezzi abbandonati nel deserto iracheno (Richard Mosse, *Nomads*, 2009).

Ugo Lucio Borgia ha scelto un'altra strada. Fotogiornalista e scrittore, ha inviato *reportages* dalle aree più pericolose e insanguinate del pianeta: Somalia (2007-2011), Libia (2011), Libano e Siria (2012). I suoi taccuini di guerra sono ora pubblicati, con un saggio introduttivo di Sandro Iovine, in un fototesto che è non soltanto fonte di informazioni di prima mano su conflitti riguardo ai quali continuiamo a sapere poco e male, ma anche e soprattutto testimonianza di come sia indispensabile, all'Europa e all'Occidente, lo sguardo di fotogiornalisti indipendenti.

Borgia conosce la guerra. Ne ha sperimentato il tempo ridotto a ripetizione dell'identico: non ci sono date nei suoi taccuini, solo indicazioni di ore che si susseguono senza soluzione di continuità ("Ore 08.20. Corsa tra le macerie, in mezzo a palazzi schiantati da proiettili di artiglieria pesante... Ore 12.00. Secondo tentativo di uscire dal sacco di Khan Sheikkun... Ore 20.00..."). Di più, non ci sono propriamente storie, in guerra: "La guerra è una dimensione spazio temporale caratterizzata da elementi di continuità, all'interno della quale fluiscono le vite degli uomini: cambiano nomi e circostanze, ma tutte le storie finiscono, in qualche modo, per assomigliarsi". Prima responsabilità del fotogiornalista è dunque quella di ri-personalizzare le vicende degli individui stretti nella morsa del conflitto, restituendo loro un volto (a questo proposito è abbastanza singolare, nel panorama del fotogiornalismo contemporaneo, l'insistenza di Borgia sul ritratto del combattente in posa nelle serie *Wanted in Syria* e *Retrats de rebelles*). Ma il compito del fotogiornalismo indipendente non si esaurisce qui.

La guerra è per Borgia un nodo di contraddizioni insolubili dal suo interno, il fondo di un pozzo da cui, con le sue sole forze, chi vi è precipitato non può in alcun modo risalire: "Sono sincera-

mente convinto che la pace possa essere costruita solo durante la pace"; e prosegue, indicando la causa strutturale delle guerre contemporanee con la lucidità di chi non ha distolto lo sguardo di fronte all'orrore: "Adottare politiche economiche che pongano l'uomo, e non il profitto, al centro dei loro obiettivi è l'unica strada per intervenire sulla disuguaglianza, la fame, la schiavitù e l'oppressione che investono una parte sempre più cospicua di esseri umani". Al fotogiornalismo spetterà il compito ulteriore di scrutare, nel groviglio di contraddizioni che attraversa ogni conflitto, il riflesso di contraddizioni di altro ordine; non già fotografare gli effetti della guerra, bensì la guerra come effetto: "Fotografare la guerra significa fotografare gli effetti, le conseguenze di scelte politiche sulle quali, sempre più spesso, non abbiamo alcun controllo".

I combattenti posano su fondi scuri di fronte a Borgia, rivolgono all'obiettivo uno sguardo truce o lo distolgono; sempre imbracciano un'arma. La composizione allude (trattandosi di ribelli al potere costituito, per quanto dittatoriale) agli stilemi della fotografia criminale. Borgia invita tuttavia a vedervi di più, a leggere in quelle pose il riflesso (condizionato) di immagini e autorappresentazioni prodotte altrove: "Rembrandt o *Split*. Dipende dal volto, dalla storia", commenta, con riferimento alle atmosfere gotiche di una serie televisiva di vampiri prodotta in Israele; o come quando racconta della sgangherata marina somala, nella quale le divise dei reparti sono distinte mediante l'uso di cappellini da tifosi del Real Madrid o del Chelsea, arrivati per chissà quali vie a Mogadiscio...

I taccuini di guerra di Ugo Lucio Borgia sono un dolente *j'accuse* verso le contraddizioni dell'Occidente. Chiosa redatta in Libia (a margine di una citazione da Gramsci): "Penso senza alcuna nostalgia al mio mondo. Inscatolati come tonni, annichiliti come sardine, senza principi per cui lottare né coraggio da mettere alla prova. Un popolo di rassegnati spettatori avvolti nel sudario di latta della nuova dittatura - quella finanziaria - che al profitto di pochi tutto sacrifica". Non è tuttavia la mistica del *beau geste*, del rischio mortale che redime un'esistenza insignificante, a dominare; piuttosto, il titolo di Borgia allude in modo ambivalente a quella riedizione tecnologicamente aggiornata del sudario che è il negativo fotografico; e nelle sue parole e immagini risuonano il biasimo e la condanna dell'Oskar Metzger di Günther Grass. Continua a battere sul tuo tamburo, reporter.

marco.maggi@usi.ch

M. Maggi insegna letteratura e arti all'Università della Svizzera italiana



Una controversia infinita

di Mario Quaranta

Umberto Bottazzini

NUMERI

RACCONTARE LA MATEMATICA

pp. 201, € 14,

Il Mulino, Bologna 2015

Umberto Bottazzini, professore di storia della matematica nell'Università di Milano, ci propone un singolare criterio per comprendere la matematica e la sua storia: puntare sulla storia del numero, delle diverse interpretazioni che ne sono state date, dei suoi usi, del suo valore cognitivo e così via. Il concetto di numero si presenta come naturale nel senso che ognuno ritiene di averne un'idea precisa; in realtà esso non è affatto ovvio, tanto che i matematici sono ancora oggi impegnati a fornirne una definizione accettabile. I risultati di molte indagini piuttosto attendibili ci dicono che gli animali come gli scimpanzè, i macachi, i piccioni, i ratti, hanno un "senso del numero", ossia una capacità naturale di stimare piccoli insiemi, anche se solo la nostra specie è dotata di un processo di astrazione che determina la successione infinita dei numeri naturali. La conclusione è che la conoscenza del funzionamento del cervello ha permesso di scoprire l'esistenza di "neuroni del numero" alla base del nostro senso del numero.

L'autore si sofferma con abbondanza di documentazione sulle molteplici tecniche adottate per ricordare i numeri, come l'incisione di tacche sui bastoni o intagli, o nodi in cordicelle; inoltre, diversi sono stati i sistemi di numerazione, in base a venti, o dodici e oltre, ma il modo più naturale di numerare è stato di servirsi delle dita delle mani. Un argomento di grande interesse è quello dell'origine dei numeri e del valore religioso loro attribuito nelle diverse culture. Ad esempio, gli astronomi babilonesi hanno introdotto per primi un simbolo specifico per lo zero, e fra i Sumeri due numeri (tre e sette) sono presenti in vari miti.

Il capitolo dedicato a Pitago-

ra è, forse, il più complesso. Del saggio di Samo, nei primi secoli dell'era cristiana, Diogene Laerzio, Giamblico e Porfirio hanno raccontato la vita, tramandandone l'immagine di una eccezionale personalità. In realtà sono stati i neopitagorici come Giamblico e Proclo e soprattutto Filolao di Crotone ad averlo esaltato per i suoi contributi scientifici; ma nessuna fonte antica lo presenta come scopritore del famoso teorema, detto di Pitagora. Dall'analisi dei testi dei pitagorici condotta con ampi riferimenti, si ha l'impressione che sia stata rovesciata la prospettiva con la quale tradizionalmente si ritiene di mettere a fuoco la dottrina di Pitagora e del pitagorismo; nel senso che, evangelicamente, gli ultimi risultano, ancora una volta, essere i primi, per cui si capisce quanto di storicamente vero c'è in Pitagora partendo dai pitagorici, e non da chi risulta essere titolare di molte leggende (colpa, o merito che sia, degli stessi pitagorici).

Bottazzini si sofferma poi su Euclide di cui evidenzia alcuni contributi di maggiore importanza: il ruolo cruciale assegnato alla

teoria delle proporzioni; la fecondità euristica dei "numeri amici", i numeri primi, i numeri perfetti. Un rilievo conoscitivo di prima grandezza è riconosciuto ai "numeri di Fibonacci", in quanto il suo *Liber abaci* ha contribuito "in modo decisivo alla diffusione in Occidente del nuovo sistema numerico e dei nuovi logaritmi di calcolo". L'opera di Cardano *Ars magna*, afferma l'autore, "segna il definitivo superamento della matematica medioevale e la nascita di una nuova epoca". Così pure un adeguato rilievo è dato al contributo matematico di Rafael Bombelli, Pascal, Leibniz.

"Per quanto possa apparire sorprendente", afferma l'autore, solo alla fine dell'Ottocento i matematici si sono posti il quesito: che cosa sono i numeri? Alcuni matematici hanno cercato nella logica i fondamenti della matematica; Richard Dedekind e Gottlob Frege hanno fornito una nuova concezione del concetto di numero naturale e Frege è il fondatore del programma logicista, il cui obiettivo è di definire in termini puramente logici i concetti della matematica. Le tesi di Dedekind sono state sviluppate da Giuseppe Peano e il programma logicista da Bertrand Russell, mentre il programma formalista fu ideato da David Hilbert. E come la scoperta di una antinomia determinò l'eclissi del programma di Frege, così Kurt Gödel con il suo famoso teorema di incompletezza del 1931, dimostrò l'impossibilità di dimostrare la coerenza di un qualunque sistema nell'ambito del sistema stesso, determinando la crisi del programma di Hilbert, e aprendo un nuovo scenario nella matematica. In conclusione, dobbiamo ammettere che il numero è un ente misterioso e indefinibile? Bottazzini apre una via a una maggiore fiducia sui risultati conseguibili, sulla base di questo suo punto di vista: "L'ipotesi che tutta la matematica sia matematica umana, nel senso che essa è basata sul cervello e sulla mente umani, apre affascinanti prospettive alle indagini sull'attività cerebrale e sulla struttura cognitiva delle idee matematiche, dalle più semplici alle più sofisticate". ■

m.quaranta@psicologia.it

M. Quaranta è saggista

Autentico cercatore

di verità

di Elena Canadelli

Federico Laudisa

ALBERT EINSTEIN E L'IMMAGINE SCIENTIFICA DEL MONDO

pp. 131, € 13, Carocci, Roma 2015

In una lettera del 1944 a un giovane fisico di nome Robert Thornton, Albert Einstein distingue tra chi in scienza si limitava a essere "un semplice artigiano o specialista" e chi invece era "un autentico cercatore di verità". A discriminare questi due possibili modi di essere scienziato era la presenza o l'assenza di una riflessione storica e filosofica, indispensabile se non si voleva finire come "colui che ha visto migliaia di alberi senza mai vedere una foresta". Per Federico Laudisa, docente di logica e filosofia della scienza dell'Università di Milano-Bicocca, questa sincera e radicata attenzione nei confronti del pensiero filosofico fa di Einstein l'ultimo, autentico filosofo naturale del XX secolo, alla ricerca di un'immagine unitaria e coerente della natura e delle sue leggi.

Documenti alla mano, il libro vuole fare emergere la stretta e organica interazione tra filosofia e scienza nell'opera del grande fisico tedesco, sottolineando al contempo la profonda influenza della sua riflessione epistemologica sulla filosofia della scienza del Novecento e oltre, per esempio su autori classici come Rudolf Carnap e Karl Popper. Attingendo all'*Autobiografia scientifica* di Einstein, al suo corposo epistolario e alle sue opere a stampa, come l'articolo *Fisica e realtà* (1936), l'autore ricostruisce il dibattito e le implicazioni filosofiche sollevate dalle sue teorie nel contesto della fisica della prima metà del Novecento, dalla natura dello spazio e del tempo alla oggettività delle leggi fisiche, discutendo del rapporto tra teoria ed esperienza e dei concetti di modello, causalità, realismo, determinismo e probabilità. Scopriamo così un Einstein lettore appassionato del filosofo scozzese David Hume del trattato sull'intelletto, "studiato" (rivelava in una lettera del 1915 al filosofo del Circolo di Vienna, Moritz Schlick) "con interesse e ammirazione poco prima di formulare la teoria della relatività".

Centrale l'analisi del rapporto, fatto di importanti debiti ma anche di prese di distanza, con l'empirismo radicale del fisico e filosofo Ernst Mach, di cui Einstein confessa di aver letto la *Meccanica nel suo sviluppo storico-critico* già nel 1897, ad appena 18 anni. Il 6 aprile 1922, durante un incontro organizzato dalla Société Française de Philosophie, per parlare di teoria della relatività, di fronte a matematici, fisici e filosofi del calibro di Jacques Hadamard, Henri Becquerel e Henri Bergson, Einstein riconosceva infatti che "nella misura in

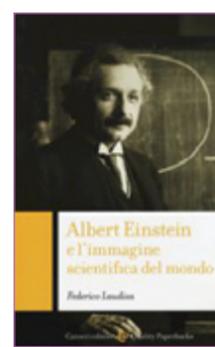
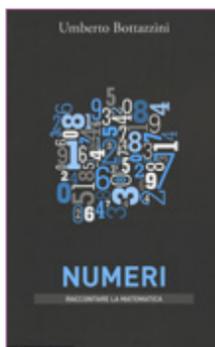
cui Mach è stato un importante studioso di meccanica, è stato anche un deplorabile filosofo". Ampio spazio è riservato all'imprevedibile confronto con la meccanica quantistica, a partire dal celebre passaggio di una lettera a Max Born del 4 dicembre 1926 in cui Einstein dichiarava di essere convinto che il "gran Vecchio" non gioca a dadi con il mondo. Su questo punto, per Laudisa il mito da rifiutare è quello secondo cui Einstein "fosse avverso *tout court* alla probabilità come elemento strutturale di una teoria fisica, un mito che conferisce alla nozione di determinismo caratteri quasi "religiosi" che non potrebbero essere più lontani dall'attitudine critica di Einstein". Nelle pagine finali, l'autore ricostruisce in maniera puntuale il dibattito tra Einstein e il fisico danese Niels Bohr; una storia, quella dei rapporti tra Einstein e la fisica quantistica, che secondo l'autore è ancora in parte da riscrivere a partire da un punto di vista storicamente più equilibrato, che tenga in maggior conto i resoconti diretti einsteiniani, spesso letti dalla prospettiva di Bohr.

Il libro cerca di smantellare alcuni luoghi comuni riguardanti il padre della teoria della relatività. Tra questi, la presunta "svolta conservatrice" di Einstein, sostenuta da chi a partire dagli anni venti del Novecento ha iniziato a vedere in lui uno scienziato conservatore e nostalgico, incapace di cogliere le grandi novità concettuali della

meccanica quantistica, quando invece nella prima parte della sua carriera scientifica era stato unanimemente rappresentato come lo scienziato innovatore per eccellenza. Lui stesso, ricorda Laudisa nell'introduzione, in una lettera indirizzata a Born da Princeton si lamentava di essere trattato "come un fossile". Più in generale, nel testo si intravede in filigrana l'annoso dibattito (forse un po' superato e superabile) dell'inutilità o utilità della filosofia per la scienza, con particolare riguardo alla filosofia della fisica. Tra ricostruzione storica di una gloriosa stagione della fisica novecentesca e sguardo alle implicazioni contemporanee del dibattito, l'autore riprende alcuni suoi lavori precedenti e consegna al lettore una ricostruzione dell'immagine del mondo secondo Einstein; e rivolgendosi ai suoi colleghi lancia una proposta: far entrare a pieno titolo la riflessione epistemologica di Einstein nella "dotazione canonica" di ogni filosofo della scienza, accanto a Willard Quine e Thomas Kuhn. ■

elena.canadelli@unipd.it

E. Canadelli insegna storia della scienza all'Università di Padova



gli asini
EDUCAZIONE E INTERVENTO SOCIALE
27-28

La scuola di Renzi
Una scuola per dividere
Il labirinto universitario
La fabbrica degli psicologi
Morti in mare:
La strage infinita
Expo, una farsa
Il bidone: l'aggressione
al nostro patrimonio
artistico
Arte, grafica, fiaba
per lettori bambini
Una vita da uomo?
Giovani a Genova
Giovani a Napoli
A scuola con Elsa Morante

ARGENTI: BAMBINO BERGAMO BINI CARRO
CARRI: CASI DE CARO FERRARI GEMELLI
FRANZINI FRANCESCHI GUSTAFSON HENNINGSEN
LUCCHINI MARCHESE MARZOTTI
SCHNARCHI TESTA VELLA VIRGILI

**Il nuovo numero
degli Asini
rivistagliasini.org**

con gli interventi di Mauro Boarelli,
Francesco Ciafaloni, Alessandro
Leogrande, Tomaso Montanari, Laura
Bispori, Fausta Orecchio, Claudio
Giunta, Matteo Cesaro, Giulio
Marcon, Fabio Germoglio, Emiliano
Morreale, Annamaria Manzoni, Ivan
Giacometti, Spaam, Giacomo
D'Alessandro, Luca Des Dorides,
Federica Lucchesini, Cristina Basso,
Andrea Gava, Grazia Honegger
Fresco, Fiamma Ferzetti.

Abbonamento a 6 numeri della rivista
Italia e il Canton Ticino 50 euro
Ridotto per associazioni, scuole e biblioteche 42,5 euro
Pdf 25 euro
Sostenitore ed estero 100 euro
Bonifico IBAN IT 12 0 05018 03200 000000136117 presso
Banca Etica
Conto corrente postale 001003698923
Paypal acquisti@asinoedizioni.it
Carta di credito asinoedizioni.it

Pavimenti e tetti per tutti

di Lia Fubini

Hyman P. Minsky COMBATTERE LA POVERTÀ

LAVORO NON ASSISTENZA

pp. 259, € 15,

Ediesse, Roma 2014

Nel mezzo di questa crisi e della devastazione sociale che ha generato è fondamentale riscoprire Minsky per comprendere che la lotta alla povertà è prima di tutto lotta contro la disoccupazione e che questa è compito inderogabile dello stato. Hyman Minsky (1919-1996) è noto per i suoi contributi sull'instabilità finanziaria che secondo molti sono in grado di spiegare l'esplosione della grande crisi che ha investito l'economia globale. Le strategie di lotta alla povertà e alla disoccupazione costituiscono un altro campo d'indagine dell'economista statunitense che è tuttora poco esplorato. Si tratta di un filone ricco di insegnamenti nella situazione attuale, nonostante sia stato formulato quasi mezzo secolo fa. Non si può quindi che accogliere con grande interesse la traduzione del libro *Ending poverty: jobs, not welfare* pubblicato nel 2013 a New York, che raccoglie scritti editi e inediti su come affrontare il tema della povertà e della disoccupazione nel capitalismo maturo. Il saggio introduttivo all'edizione italiana di Riccardo Bellofiore e Laura Pennacchi è una preziosa guida al pensiero di Minsky e al suo possibile utilizzo nell'Italia di oggi.



che raggiunge i poveri è pressoché nullo. La crescita non è neppure un corretto obiettivo della politica economica: può non essere sostenibile, creare inflazione ed essere fonte d'instabilità finanziaria. La crescita generata da una "combinazione di domanda di consumo privato, domanda di investimento privato e spesa militare crescente porta a una riduzione delle risorse reali destinate alla fornitura di beni di consumo pubblico".

I cosiddetti investimenti in capitale umano, la formazione, l'istruzione non centrano il problema. Il processo di gestazione di tali investimenti dura molti anni e nel frattempo le competenze acquisite potrebbero essere obsolete. Alla luce delle considerazioni di Minsky, quella che oggi enfaticamente è chiamata "impiegabilità", tanto raccomandata dall'Unione europea, in un contesto di elevata disoccupazione serve a eludere il problema, marginalizzando i meno qualificati. La politica redistributiva, pure auspicabile per ridurre le disuguaglianze, non è efficace nella lotta

contro la povertà. Reddito minimo garantito e misure analoghe hanno un effetto disincentivante sull'offerta di lavoro, possono creare inflazione, perché si configurano come una sorta di assicurazione che alimenta la domanda di consumi, e non migliorano la posizione dei poveri: l'aumento dei prezzi conseguente alla crescita dei consumi erode l'aumento della domanda. Non solo, le diverse forme di reddito garantito non rispettano la dignità della persona, che risulta dipendente dall'assistenza pubblica finanziata dal reddito di chi lavora, creano una classe di cittadini di serie B, con tutti i problemi di coesione sociale che ne conseguono.

La politica di lotta alla povertà e alla disoccupazione per Minsky passa attraverso lo stato come "datore di lavoro di ultima istanza", che provvede a creare occupazione attraverso la "socializzazione degli investimenti": lo stato si impegna a fornire un'occupazione a tutti coloro che sono disponibili a lavorare, remunerata con un salario di base dignitoso. Le persone devono essere assunte così come sono, senza esigere che si adeguino ai posti di lavoro disponibili. Vanno creati lavori che si adattano alle persone, senza mortificare chi è privo di qualificazione stigmatizzando la mancanza di competenze. L'obiettivo è un migliore utilizzo delle capacità esistenti, non quello dell'accrescimento delle competenze. Solo così si può riaffermare la dignità del lavoro e il valore sociale di ricevere un reddito come diritto, perché lo si è guadagnato. Il fine è raggiungere uno "stretto pieno impiego", una situazione in cui i posti di lavoro disponibili sono in numero superiore a coloro che cercano lavoro. In tale contesto l'occupazione non è più soggetta a fluttuazioni cicliche, perché le fluttuazioni dell'occupazione nel settore privato sono compensate da

variazioni analoghe (e di segno opposto) nel settore pubblico. Oltre che per l'occupazione si ottengono in tal modo vantaggi nella distribuzione del reddito, si contrasta la caduta dei salari e si rafforza il ruolo dei sindacati. Si tratta di un programma troppo costoso? Forse no, se è sostitutivo delle molte e pasticciate misure assistenziali esistenti, se si crea un sistema di imposte fortemente progressive, se si ricostruisce un sistema fiscale che cancella sgravi e agevolazioni alle imprese. "Il piano del lavoro di Minsky ha forse il limite di una certa meccanicità", come evidenziano Bellofiore e Pennacchi, ma in prospettiva sarebbe più equo e meno costoso dei vari dispositivi volti a offrire un reddito minimo dignitoso per tutti. Oggi potremmo pensare a uno stato che investe e crea occupazione in settori quali istruzione, salute, servizi sociali, cura dell'ambiente e del territorio, tutela dei beni culturali e artistici. Si tratta di attività ad alta intensità di lavoro non legate alla produzione di beni, che generano un miglioramento del benessere collettivo. Certo, il capitalismo a cui Minsky fa riferimento è dotato di un *big government*, e di una *big bank*, cioè di un governo e di una banca centrale in grado di assicurare la stabilità del sistema con politiche anticicliche, di puntare alla piena occupazione (*big labour*) e di regolare l'instabilità del sistema finanziario. Lo stato come datore di lavoro di ultima istanza ha un ruolo analogo a quello della banca



centrale prestatore di ultima istanza: come la banca centrale fissa un pavimento per i titoli, lo stato fissa un pavimento per i salari e, di conseguenza, anche per la domanda e i consumi. Così facendo potenzia gli interventi anticiclici della politica monetaria. È una proposta forte quella di Minsky, che presuppone un rovesciamento della logica capitalistica oggi dominante che si fonda sulla riduzione della presenza statale in economia. Si noti che Minsky, come Keynes, non si pone in un'ottica anticapitalistica: le sue proposte vanno nella direzione di un profondo intervento pubblico e si pongono l'obiettivo di imbrigliare l'instabilità intrinseca del capitalismo attraverso la creazione di "pavimenti e tetti" alle attività finanziarie e ai salari. Si tratta di politiche che permettono l'espansione dei principi democratici. Viceversa oggi in Europa, in nome

del libero mercato, gli spazi democratici si vanno progressivamente restringendo e il rischio di derive autoritarie è quanto mai presente. La crisi offre l'opportunità di una svolta radicale nel modo di fare e concepire la politica e nella gestione della politica economica, offre l'occasione di ricostruire una *big bank*, un *big government* e un *big labour*, di ripensare a uno stato dotato di una visione a lungo termine, che s'impegna a soddisfare i bisogni sociali insoddisfatti. Ma, se pure tale aspirazione avesse successo, tale successo non potrebbe che essere transitorio. La crisi è intrinseca al capitalismo: "Il successo porta all'interno del mercato sviluppi che faranno nascere i fallimenti".

lia.fubini@unito.it

L. Fubini insegna economie e politiche del lavoro all'Università di Torino

Buone pratiche su piccola scala

di Valentina Cera

Ugo Mattei

IL BENICOMUNISMO E I SUOI NEMICI

pp. 107, € 11, Einaudi, Torino 2015

Scorrendo le pagine dell'ultimo lavoro di Ugo Mattei si è subito rapiti dall'ispirato tentativo di razionalizzazione teorica dell'azione politica a difesa dei beni comuni. Mattei si discosta dalla classica definizione economica di beni comuni, per spiegarne gli aspetti sociali e politici, e ne racconta molto bene origine, evoluzione e decadenza. Alla rivoluzione borghese, che individua alle radici del potere l'"accumulazione primitiva", si imputa la recessione delle logiche di condivisione rispetto a quelle dello sfruttamento, tipiche della visione competitiva della società. L'impianto teorico capitalista, nel quale l'unica scelta per la creazione, la manutenzione e il governo dei beni comuni, è quella dicotomica tra stato e mercato, trova in queste pagine una seria e appassionata messa in discussione. La critica che pervade il libro è quella all'illusione, tutta novecentesca, che l'atteggiamento statalista, tradizionale patrimonio della sinistra, potesse essere la via migliore per la tutela e la garanzia dei beni comuni. Dando per scontata la critica al modello neoliberale di privatizzazione, ciò che più caratterizza il tentativo di teorizzazione benicomunista di Mattei è la volontà di respingere le critiche di utopismo che a tale modello arrivano da sinistra, una sinistra, secondo lui, ancora spesso legata al tradizionale pensiero del più stato meno mercato come soluzione per la tutela del comune. Si affrontano con onestà esempi di fallimentare gestione pubblica dei beni comuni e ci si rammarica per il sostanziale mancato riconoscimento da parte del parlamento, delle istanze popolari, così largamente condivise nei referendum sull'acqua e sul nucleare del 2011. Nobile è anche la volontà di armonizzare in unità teorica le varie

esperienze di lotta che hanno come obiettivo la difesa dei beni comuni e la loro gestione condivisa, votata all'inclusione e alla diffusione del potere e antitetica al dirigismo. Che tale dirigismo venga dal privato o dallo stato secondo Mattei è ugualmente catastrofico. Sulla possibilità che l'impianto teorico benicomunista riesca a trovare il modo di esplicitarsi su larga scala e prescindendo dalle singole esperienze descritte, si assiepano molti dubbi alla conclusione della lettura. La sensazione è quella di venire proiettati e convinti della bontà e praticabilità di un modello di cui però non si sono ben compresi i meccanismi di funzionamento, la tanto desiderata alternativa al capitalismo la si ha a sprazzi davanti agli occhi e poi sfugge, forse repressa dal cinismo di chi non riesce a superare la contrapposizione novecentesca tra destra e sinistra e rimane, anche inconsapevolmente, legato alla scelta obbligata nel menù che prevede solo stato o mercato. Il momento e il luogo costituente del comune è individuato da Mattei nella "base sociale del benicomunismo che va tradotta in istituzioni del comune" ed è rappresentata "dall'incredibile ricchezza di pratiche che in nome dei beni comuni si stanno articolando un po' ovunque, resistendo ai processi dominanti dell'individualizzazione capitalistica". Il prospettato operativo impegno ad appoggiare le esperienze di difesa dei beni comuni già in atto e la sperimentazione di altre, che potrebbero individuare ulteriori e migliori pratiche, è assolutamente auspicabile ed è qualcosa a cui vale la pena dedicarsi con passione e costanza. In questo senso lo scritto di Mattei è un esempio interessante, coerente e ben argomentato. La replica alle obiezioni e critiche sollevate alla teoria benicomunista e alle sue sperimentazioni pratiche fa un buon servizio alla causa, traccia un orizzonte anche pratico da seguire per raggiungere le azioni politiche in cui potrebbero tradursi queste idee.

Un'alternativa da prendere in considerazione

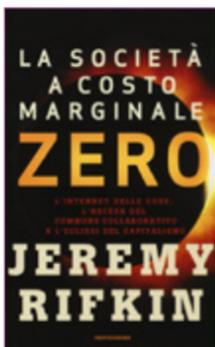
di Dario Padovan

Jeremy Rifkin

LA SOCIETÀ A COSTO MARGINALE ZERO

L'INTERNET DELLE COSE, L'ASCEA
DEL "COMMONS" COLLABORATIVO
E L'ECLISSI DEL CAPITALISMO
ed. orig. 2014, trad. dall'inglese
di Luca Vanni, pp. 494, € 22,
Mondadori, Milano 2014

Non è facile recensire questo libro di Jeremy Rifkin per una serie di motivi. Perché gli economisti lo ritengono un dilettante, i politologi un ingenuo, i sociologi un superficiale, gli antropologi un ottimista. Tuttavia, occorre fare i conti con questo volume che presenta interpretazioni e visioni di tendenze verso il futuro, che cattura e assembla in modo originale molti dei punti di vista presenti oggi sia nei mondi scientifici sia nei movimenti per la transizione ecologica, tecnologica e sociale. Questo libro pone una serie rilevante di problematiche e di argomenti



che vengono affrontati dall'autore con una dotazione inaspettata ma considerevole di categorie provenienti da numerosi ambiti scientifici: *commons*, biosfera, piattaforme tecnologiche, condivisione, cooperazione, lavoro, transizione, capitalismo. Si tratta di un libro che riassume molti degli ultimi lavori di Rifkin, tutti pubblicati in Italia da Mondadori: *Economia all'idrogeno* (2003), *La terza rivoluzione industriale* (2011), *L'era dell'accesso* (2001), *La civiltà dell'empatia* (2010). Ma questo denso volume fornisce nuove prospettive sul versante dell'evoluzione dei sistemi socio-economici globali sottoposti a tensioni e stress crescenti quali il cambiamento climatico, i vari picchi di risorse (petrolio, acqua, minerali, rifiuti) l'esaurimento del ciclo dell'azoto, la perdita di biodiversità. Rifkin sintetizza tale salto di paradigma come l'affermarsi o meglio l'ascesa del "commons collaborativo" connesso a un'inevitabile tendenza a delimitare una società a costo marginale zero, ossia una società dove molti beni e servizi arriveranno, passo dopo passo, ad essere quasi gratuiti. La prospettiva che Rifkin espone è certamente eretica se valutata sullo sfondo della teoria economica classica e neo-classica. Tuttavia, che questa tendenza si stia in qualche modo affermando a livello del sistema economico globale viene confermato dalle riflessioni proposte poco più di un anno fa (e la situazione sembra non sia molto cambiata) da economisti *mainstream* come Larry Summers e Paul Krugman secondo i quali le condizioni strutturali del sistema economico sono tali per cui le imprese si aspettano mediamente che il valore di ciò che viene prodotto e venduto sia inferiore al costo di produzione (una volta dedotto una sorta di profitto normale). L'affermarsi di tale tendenza verso l'azzeramento dei costi marginali di produzione e distribuzione porta

con sé non solo conseguenze a breve termine per il sistema finanziario mondiale e per la sua capacità di generare la liquidità a sostegno di attività sempre meno remunerative a livello del profitto. Secondo Rifkin essa ha conseguenze ancor più radicali, ossia un sostanziale ridimensionamento del modello capitalista a favore dei cosiddetti "commons collaborativi", generando nel medio periodo un paradigma economico ibrido, dove capitalismo e commons conviveranno in modo più o meno conflittuale, ma dove il sistema capitalista sarà in qualche modo ridotto ad alcune funzioni di mercato e dove sopravvivranno solo alcune grandi imprese verticali in nicchie economiche specifiche.

Rifkin intravede due dinamiche che stanno mettendo sotto pressione il capitalismo e che si alimentano reciprocamente: da un lato si sta sviluppando un corpo di analisi interdisciplinari orientate alla critica della teoria economica convenzionale che mette in luce l'indissolubile rapporto tra attività economica e vincoli ecologici, ossia l'impossibilità di una crescita infinita delle attività economiche a fronte dei limiti termodinamici e bio-fisici del sistema. In breve le società si trovano a pagare un "conto entropico" che l'economia non ha mai preso in considerazione relegandolo tra le eternalità. Dall'altro lato, afferma Rifkin, si sta imponendo una nuova, potente piattaforma tecnologica che si sviluppa nelle pieghe e a spese delle strutture della seconda rivoluzione industriale. Tale gigantesca internet delle cose (Iot) che fonde internet delle comunicazioni, internet dell'energia, internet della logistica è in grado di generare e alimentare una terza rivoluzione industriale. È tale piattaforma tecnologica che sta spingendo la produttività al punto in cui il costo marginale di produzione di numerosi beni e servizi è quasi zero. Tale rivoluzione o transizione è mossa da alcuni attori del sistema capitalista, ma il modo in cui si sta sviluppando porta alla negazione stessa del sistema. Il sillogismo non è ovviamente nuovo e rievoca in qualche modo scritti famosi. Tuttavia, a differenza di altre visioni storiche che individuavano in fattori a spinta quali la rivoluzione sociale il superamento del capitalismo, Rifkin evoca piuttosto un orizzonte ancora incerto ma in via di formazione che sta "attraendo" il sistema eco-socio-economico verso tale superamento: tale orizzonte è il commons collaborativo. Con

commons collaborativo Rifkin indica una serie di beni e servizi sia locali sia globali che sono già regolati sulla base di principi non più solo privatistici o statali, ma comuni, ossia modalità democratiche e condivise di produzione e gestione di beni e servizi. Secondo Rifkin, il commons collaborativo nasce dall'incontro di tre grandi movimenti sociali: il movimento per la cultura libera, il movimento ambientalista, e il movimento per i commons pubblici. In sostanza, attivisti per la cosiddetta "tecnologia appropriata", hacker promotori della cultura informatica e alcuni sostenitori dei commons (genetici, comunicativi, tecnologici, conoscenza) si allearono per rivendicare una nuova gestione di risorse comuni da condividere gratuitamente. Per mostrare la plausibilità e potenzialità di tale complessa emergente architettura votata alla transizione radicale del sistema bio-socio-economico globale, Rifkin raccoglie un ricco e lungo elenco di attività e progetti che stanno emergendo a livello dell'organizzazione della società globale. Egli analizza ampiamente i tre fondamentali campi di innovazione socio-tecnica che stanno evolvendo nel *frame* del commons collaborativo identificando tendenze di transizione nel campo dell'energia, della stampa tridimensionale, dell'istruzione online, delle nuove tecnologie produttive, dell'infrastruttura logistica e della comunicazione, del lavoro. Sottolineo qui per la sua importanza e in parte per la sua originalità la combinazione di nuovi regimi energetici e nuovi mezzi di comunicazione. Come aveva intuito a suo tempo Marshall McLuhan, le rivoluzioni nel campo della comunicazione sono anticipate da rivoluzioni nel campo dell'energia. Il mutamento dei regimi energetici cambia il raggio d'azione della società nel tempo e nello spazio, afferma Rifkin, aprendo la possibilità a forme di vita più complesse. Tuttavia, affinché ciò sia possibile, devono comparire mezzi di comunicazione che permettano di gestire e coordinare nuove opportunità. Lo sviluppo delle energie rinnovabili, la loro evoluzione verso forme orizzontali, paritarie, decentrate, localizzate, e a scala laterale, può essere favorita solo da un sistema di comunicazione analogo, ossia un sistema di comunicazione distribuito, collaborativo, paritario, e a crescita laterale. Solo questo campo di analisi sta impegnando molteplici discipline scientifiche, come l'informatica, l'energetica, l'economia, la sociologia. E siamo solo all'inizio. Un libro quindi cruciale, innovativo, immaginativo, un libro da studiare. Un'alternativa forse plausibile, di sicuro da prendere in considerazione, al capitalismo onnivoro e insostenibile. ■

dario.padovan@unito.it

D. Padovan insegna sociologia
all'Università di Torino



Politiche da incubi del contabile

di Lino Sau

Giancarlo Bertocco

LA CRISI E LE RESPONSABILITÀ DEGLI ECONOMISTI

pp. 314, € 18, Brioschi, Milano 2015

Nella *Teoria generale*, Keynes sosteneva: "Le idee degli economisti e dei filosofi politici, così quelle giuste come quelle sbagliate, sono più potenti di quanto comunemente si ritenga. In realtà il mondo è governato da poche cose all'infuori di quelle". In questo libro Bertocco, partendo dall'analisi della crisi sorta negli Stati Uniti alla fine del 2007 e che sembra non finire mai, declina questa affermazione nella sua accezione negativa. Egli mostra infatti, in modo molto convincente, quali siano state le responsabilità, proprio da parte degli economisti (o almeno della loro stragrande maggioranza), nella realizzazione di modelli normativi dei mercati finanziari che si fondavano su tacite ipotesi pre-analitiche poi rivelatesi del tutto infondate. Da quando, nel novembre 2008, Elisabetta II, notoriamente molto attenta al proprio patrimonio e infrangendo le paludate convenzioni dei consessi internazionali, chiese al *parterre* di economisti riuniti alla London School of Economics come mai non si fossero accorti che stava arrivando una crisi così spaventosa, la comunità scientifica ha prodotto una miriade di articoli e di libri sul tema. Tuttavia, questo contributo di Bertocco si dimostra alquanto originale e opportuno perché ha il vantaggio di non oscillare tra l'ipocrita giustificazione circa l'ineluttabilità di eventi imprevedibili e la scusa, quasi meschina, circa i presunti errori commessi da autorità di politica economica poco avvedute. Queste ultime avrebbero, secondo molti economisti, perturbato, in modo del tutto esogeno, l'alternativa perfettamente efficiente e stabile sistema economico finanziario statunitense prima e, globale poi. Quelle che Bertocco definisce interpretazioni *mainstream* della crisi, si sono concentrate soprattutto sulle cause esogene della stessa piuttosto che su quelle endogene, cioè fondate sulla struttura e sul funzionamento di un sistema economico dominato dal capitale finanziario. Per convincere il lettore circa la natura endogena della crisi economica-finanziaria che stiamo ancora vivendo, Bertocco sale sulle spalle di molti giganti del pensiero economico appartenenti al cosiddetto "coraggioso esercito" degli eretici: Keynes, Schumpeter, Kaldor e soprattutto Minsky. Quest'ultimo ha avuto un revival di interesse anche da parte di economisti meno eterodossi, come Krugman e Stiglitz, che spesso fanno riferimento alla sua teoria nelle loro numerose variazioni sul tema della crisi. La teoria dell'instabilità finanziaria di Minsky infatti si contrappone, in maniera quasi radicale, all'approccio, gemmato all'Università di Chicago, che va sotto il nome di teoria dei mercati

finanziari efficienti e che ha dominato l'analisi finanziaria per oltre vent'anni. Essa si fonda sulla tacita accettazione dell'ipotesi di mercati dei capitali perfetti e sulla presunzione di poter piegare l'incertezza a rischio calcolabile e assicurabile. Secondo Bertocco la fallacia di questa modellistica in campo economico è stata smascherata da nuovi e promettenti filoni di ricerca di impronta keynesiana che fanno riferimento, per esempio, ai comportamenti imitativi (o a gregge) che spiegano perfettamente eccessi nell'indebitamento del settore privato legato al sorgere di bolle speculative sui mercati finanziari seguite da crolli rovinosi, con effetti di persistenza e di contagio sulla sfera reale dell'economia. L'ipotesi



di instabilità finanziaria di Minsky è quindi arricchita in questo libro dall'analisi mossa dalla finanza comportamentale e dall'approccio della scuola post-keynesiana (che a Minsky ha fatto sempre riferimento). Il libro ha anche il pregio di compiere un ampio, e documentato, *excursus* di storia del pensiero economico

compiendo incursioni nel dibattito sulla crisi degli anni trenta e mostrando come rilevanti analisi teoriche (si pensi alla deflazione da debiti) e di politica economica (relative soprattutto alla regolamentazione dei mercati finanziari) siano state frettolosamente rotamate proprio dagli artefici dei mercati efficienti e dalla cosiddetta moderna analisi macroeconomica fondata sulle aspettative razionali. Bertocco ricorda anche come, a oggi, siano stati estremamente flebili i *mea culpa* da parte dei sostenitori del neo-liberismo anche in campo finanziario che hanno fatto della liberalizzazione e della deregolamentazione dei mercati (di tutti i mercati) un vero e proprio dogma. Il libro si conclude con un interessante e coraggioso capitolo (*Superare la crisi: quali politiche?*) dove l'autore tratta in modo, ovviamente molto critico, lo spinoso tema dell'austerità come panacea alla crisi nell'euro-zona. Anche in questo caso, facendo ancora riferimento a Keynes, occorre ricordare l'ostilità da lui dimostrata nei confronti di tali politiche (soprattutto se attuate in fasi congiunturali come quella attuale) che venivano, con una punta di perfidia, liquidate come politiche da "incubo del contabile". Grazie al libro di Bertocco si può ricordare che tali politiche non possono che farci rimanere intrappolati in una sorta di dilemma tra la Scilla, delle lacrime e sangue, e la Cariddi del fallimento del sogno europeo dell'euro-zona che ci aveva spinto verso l'integrazione monetaria completa come primo passo verso una vera, e mai nata, integrazione politica. Su questi temi si giocherà la reputazione degli economisti, sperando che questa volta coloro che hanno le idee giuste prevalgano. ■

lino.sau@unito.it

L. Sau insegna economia politica
all'Università di Torino

Chiunque può essere inteso

di Matteo Marchesini

Guido Calogero QUADERNO LAICO

UN'ANTOLOGIA
a cura di Guido Vitiello,
pp. XXII-206, € 17,
LibriLibri, 2015

In un noto pamphlet, Carlo Augusto Viano osservava che i filosofi italiani cedono con troppa facilità alla tentazione di far passare il loro pensiero per la cruna dei giornali, riducendolo a etichette generiche e corrive. Oggi che gli spot del nuovo realismo sostituiscono quelli del pensiero debole, Guido Vitiello ribadisce che “sulla stampa, i filosofi sembrano essere ovunque e la filosofia in nessun luogo”. Ma l’aforisma si trova in un’introduzione al *Quaderno laico* di Guido Calogero, proposto come luminosa eccezione a questa regola.

Quaderno laico è il titolo di una rubrica tenuta dal pensatore liberalsocialista sul “Mondo” tra il 1960 e il 1966. In ogni pezzo, partendo dai dettagli della cronaca (la morte di Marilyn, il corporativismo dei ciceroni, le code in ambulatorio), Calogero risale con rapida disinvoltura a un nocciolo teoretico, senza mai oscurare né volgarizzare le questioni in campo. Diceva Lucio Colletti che il suo stile ha “la grazia e il movimento di un bassorilievo greco”; e Vitiello aggiunge che il filosofo ragiona in modo “a un tempo affabile e rigoroso, cortese e irremissibile”: la maggiore approssimazione, nel giro breve di un articolo, a un’autentica conversazione socratica, con tanto di linee a segnare le obiezioni di un ipotetico interlocutore. Ma il pregio del *Quaderno* non sta solo nel buon uso di quella dialogica antica che Calogero opponeva alla violenta

dialettica moderna, e che secondo Luigi Russo esibiva perfino nell’espressione perennemente interrogativa del viso. In questi deliziosi corsivi, aperti come domande e perfettamente conclusi come cammei, si amalgamano infatti tradizioni molto diverse: la semplice esattezza di Salvemini e il robusto retroterra idealista, il saggismo inglese alla Russell e una sottigliezza da *Kulturkritiker* franco-tedesco. In più, a far lievitare queste eredità interviene anche un umorismo arioso alla Savinio: si pensi alla microteoria sui funerali italiani, sospesi tra la rimozione del Nordamerica e l’enfasi del Sudamerica, o al paragone dei romani e dei greci antichi con gli statunitensi e gli europei del Novecento.

Nei *leitmotiv* del *Quaderno* ci s’imbatte già alla prima pagina, dove l’autore, polemizzando col paternalismo di chi dimentica che si possono avere gusti diversi dai propri, traduce la regola evangelica “Fa agli altri ciò che vuoi che gli altri facciano a te” in un più comprensivo “Intendi gli altri così come vuoi che gli altri intendano te, e opera in conseguenza”. Scendere dalle nubi dell’attualismo gentiliano alla terra dell’operoso dialogo comunitario significa per Calogero dichiarare il primato della prassi morale sull’ontologia: “non si tratta mai di entificare definendo, ma di capire comunicando”. Ne consegue che “non è dal nostro esser uomini che discende il nostro dovere d’intendere gli altri”, ma è anzi questo dovere a imporre il riconoscimento di chiunque possa essere inteso, fosse pure un orso, un riccio o un delfino: solo finché gli altri esseri rimangono per noi muti ci è concesso di dominarli senza scrupoli. Non a caso, le



Questo libro vuole essere un doppio omaggio: a Gabriele Basilico, alla sua ricognizione precisa e puntuale, alla sua osservazione sincera, e alla città di Milano, osservata e sorpresa in una straordinaria collezione di immagini. Nel volume le fotografie di Gabriele Basilico sono intervallate da una serie di testi, sinceri omaggi all’autore e attestati di affetto, amicizia, di vicinanza e di quel sentire comune che alimenta la fotografia, la condivisione e il respiro di una città come Milano.

185 fotografie a colori e in bianco e nero e 20 testimonianze di autori cari a Gabriele Basilico e a Milano.

contrastobooks.com



pagine più belle del *Quaderno* riguardano i diritti dei bambini e delle donne. Il discorso sui sessi, condensato in un autoritratto del filosofo a spasso per Atene con una rosa in mano, suggerisce poi l’opportunità di una civile femminilizzazione del maschio italiano, ancora ferino, immerso nell’agonismo automobilistico o nel tifo, e inconsapevole del fatto che la vera lotta è con le cose, mentre il rapporto con gli altri esige una collaborativa discussione per migliorare l’ambiente di tutti. Ma se non dev’essere una guerra tra bestioni, la discussione non somiglia nemmeno a un teorema. Commentando il *Rinoceronte* di Ionesco, Calogero osserva che se anche i loro sillogismi non fossero assurdi ma impeccabili, i personaggi resterebbero disumani perché incapaci di ascoltarsi: “Si può ragionare benissimo, e non essere che isolati imbecilli”.

Il *Quaderno* invita a un confronto che permette magari di giudicare severamente le opere dei propri simili, ma mai di prevaricarli in quanto uomini. Si tratta di spiegarsi a vicenda: e tutto spiegare, si sa, e tutto o quasi perdonare; ma si tratta poi anche di darsi da fare, perché l’essere storicisti e psicologi nel comprendere non esime dall’essere illuministi nel criticare e trasformare le cose. Con Socrate, Calogero ripete insomma che “nemo sua sponte peccat”, e che per correggere la rotta bisogna capire dov’è l’errore. Questo intreccio d’istanze etiche e politiche, liberali e sociali, fa di lui un intellettuale raro: subito pronto a toccare i massimi sistemi, ma indisponibile a perder di vista gli individui; ben deciso a fronteggiare l’aspra verità, ma mai stoicamente sprezzante davanti alle debolezze umane. Anche quando il suo laicismo progressivo appare angusto, a riscattarlo è un ammirevole rigore. Ma soprattutto, questo filosofo-giornalista è uno scrittore godibilissimo, capace di fondere alla perfezione la lievitazione dell’umorismo e il loico *rem tene* del ragionamento. È una dote che condivide col curatore del *Quaderno*: Vitiello si descrive come un modesto “bovarista liberale” stregato dal “Mondo”, ma la sua ibrida attività di corsivista dimostra che ne è invece un erede più che degno.

matteo_marchesini@libero.it

M. Marchesini è scrittore, saggista e critico letterario

Il potere superiore della musica

di Luisa Passerini

Martha C. Nussbaum EMOZIONI POLITICHE PERCHÉ L'AMORE CONTA PER LA GIUSTIZIA

ed. orig. 2013, trad. dall'inglese
di Rinaldo Falcioni, pp. 510, € 38,
Il Mulino, Bologna 2014

Tre anni prima della pubblicazione di questo libro, nel 2010, ne era uscito un altro con lo stesso titolo, *Political Emotions*, curato da Janet Staiger, Ann Cvetkovich e Ann Reynolds. Nonostante i diversi campi disciplinari (filosofia politica quello di Nussbaum e studi di comunicazione, scienze sociali e media quello precedente) entrambi i testi fanno parte del grande movimento concettuale definito come *affective turn*, che ha coinvolto tutte le discipline umanistiche. Più che un tema, quello degli affetti è diventato un approccio metodologico, che modifica i campi di studio e i loro oggetti, portando in primo piano la mutata configurazione dei rapporti tra pubblico e privato e rendendo indispensabile la transdisciplinarietà nelle sue varie forme.

Nussbaum non sfugge a questi principi e attinge largamente sia alla psicologia, comprese quella cognitiva e quella dello sviluppo, sia agli studi sugli “altri animali”, come sottolinea per rimarcare la nostra parentela con loro. È affascinante il capitolo sulla compassione umana e animale, che porta esempi commoventi dal comportamento solidale tra gli elefanti, capaci di provare in alto grado un’emozione definita come partecipazione diretta al dolore di altre creature. Anche in questo caso, come in altri passaggi del libro, la filosofa si rifà a una delle sue principali opere precedenti, *L’intelligenza delle emozioni* (si veda la recensione di Roberta De Monticelli, “L’Indice” 2004, n. 12) che mette in luce la componente di pensiero e giudizio presente nelle emozioni. Tale componente costituisce un’eredità comune agli umani e ad altri animali e consente una capacità di valutazione che non implica formulazioni linguistiche.

Questo ci porta direttamente a un punto di forza dell’argomentazione di Nussbaum. È un errore, afferma, credere che ogni pensiero sia essenzialmente linguistico. Il contenuto cognitivo delle emozioni è evidente dal “potere superiore” della musica di illuminare le parti profonde della personalità. La musica possiede infatti caratteristiche che la apparentano ai sogni. Così diventa plausibile il rilievo dato dall’autrice all’opera di Mozart *Le nozze di Figaro*, alla quale sono dedicate molte delle più belle pagine del libro. L’interpretazione di Nussbaum è che la musica di Mozart esprima qualcosa che non dicono né la commedia di Beaumarchais su cui è basata l’opera né il libretto di Lorenzo Da Ponte, che ha epurato

la commedia dalla tirata politica contro l’antico regime. La novità del messaggio di Mozart, che lo avvicina alla filosofia di Herder, è “il bisogno di femminilizzare la cultura della supremazia maschile affinché l’amore civico produca autentica felicità”. È questo secondo Nussbaum il senso del finale dell’opera, in cui la contessa concede benevolenza al marito traditore, arroccato sui principi dell’onore vendicativo. Si tratta della promessa di una felicità “comica, incostante, incerta, guardinga nei confronti di grandiose pretese di trascendenza”. La musica dell’opera, al di là dei limiti del libretto, trasmette ideali di accettazione e riconciliazione grazie alla solidarietà tra le donne, ben esemplificata nel duetto tra la contessa e la cameriera, contro la competitività degli uomini. Perciò Nussbaum assume la musica de *Le nozze di Figaro*

come paradigmatica del proprio quadro concettuale, un liberalismo critico che dovrebbe permettere un “consenso per intersezione” tra persone portatrici di differenti versioni della vita, sia religiose sia secolari. Il termine è tratto da Rawls, al cui pensiero Nussbaum si ispira, oltre a fare ripetutamente riferimento a John Stuart Mill e Rabindranath Tagore come sue principali guide teoriche. Ma molti altri personaggi animano questo libro: Giuseppe Mazzini, Martin Luther King, Abraham Lincoln e il Mahatma Gandhi, ciascuno dei quali ha proposto una religione civile, un patriottismo combinato con la libertà, ai quali educare i giovani e gli adulti.

Il soggetto cui si rivolge questo patriottismo è la nazione. Più specificamente, Nussbaum porta esempi articolati dalla storia degli Stati Uniti e dell’India, ricorrendo spesso a citazioni da Walter Whitman e Rabindranath Tagore. Capisco il senso di realismo nell’adottare la categoria di nazione, ma ritengo che lo stesso discorso potrebbe valere, anzi acquistare pregnanza, rispetto a entità più grandi o più piccole, come una federazione o una comunità. Tornando al confronto con il testo collettivo *Political Emotions* che ho citato all’inizio, mi sembra particolarmente interessante che argomentazioni simili, sulle emozioni pubbliche in Nussbaum e sui *public feelings* in questi autori, siano svolte all’interno di contesti molto diversi, da un lato il quadro concettuale del liberalismo e dall’altro la cornice culturale dei movimenti di genere, che ritengono tale quadro insufficiente a superare la dicotomia pubblico/privato. Il tema delle emozioni pubbliche si colloca proprio in questa tensione teorico-politica. Da qui la sua centralità attuale.

luisa.passerini@unito.it

L. Passerini insegna storia culturale all’Università di Torino

Teologo e senatore

di Simone Lanza

Tullio Vinay
**SPERANZE UMANE
 E SPERANZA CRISTIANA**
 SCRITTI RELIGIOSI E POLITICI
 (1967-1983)
 pp. 171, € 15,
 Edizioni dell'asino, Roma 2014

La ristampa di alcuni scritti selezionati del pastore Tullio Vinay (1909-1996) da parte di un editore non legato alla sua chiesa è una operazione lodevole che suggerisce di collocare finalmente la sua opera religiosa e politica tra quelle di alcuni piccoli maestri come don Lorenzo Milani ed Ernesto Balducci. Vinay fu teologo, ma anche senatore indipendente dal 1976 al 1983. Durante la seconda guerra mondiale salvò a Firenze diverse decine di ebrei e, per questo, nel 1982 fu riconosciuto "giusto tra le nazioni" dal governo israeliano. Nel

1946 fondò il centro ecumenico di Agape (a Prali in Piemonte) e nel 1961 fondò il Servizio cristiano a Riesi (Sicilia). Vinay fu più predicatore e uomo d'azione che scrittore, però ci ha lasciato parole pungenti, posizioni radicali e capaci di cogliere alla radice il nodo di alcune questioni cruciali come l'aborto, la spesa per gli armamenti, gli agi della società dei consumi, i crimini di guerra, le leggi speciali antiterrorismo. E se ai più poteva presentarsi come un estremista, è solo perché la società aveva, ieri come oggi, rinunciato ad apprezzare il messaggio di Cristo come messaggio di critica, capace di sconvolgere e mettere in discussione l'esistenza. Nel libro la parola più ricorrente è agápē, proprio la parola greca che diede il nome al centro da lui voluto e che diresse per dieci anni dopo la fine della guerra. A chi sosteneva che la parola greca ἀγάπη fosse incomprensibile, lui rispondeva che sarebbe stata un'occasione per spiegarla. Una parola che nella vulgata cattolica venne resa con il termine latino *caritas*, perdendo la polisemia originaria che include anche partecipazione e solidarietà. Vinay la ritiene la chiave di lettura delle scritture, più importante persino della fede: un amore sconfinato che "può investire ogni creatura umana anche se non ne ha coscienza" perché la parola di Cristo non è mai rivolta soli credenti. Agape è anche l'opposto del movimento eroticizzante verso le cose, del desiderio di possedere tipico della società dei consumi. Stupisce la grande lungimiranza con cui ha colto i rischi della società contemporanea e i toni con cui la descrive. L'acume con cui descrive il consumo come il vero oppio dei popoli; il pericolo rappresentato dalle multinazionali ostacolo per la democrazia; la consapevolezza di essere in un'epoca di forti contraddizioni, grandi violenze ma anche grandi speranze. Alla logica del consumismo, che porta a una catastrofe planetaria, contrapponeva la logica del dono e ribadiva che l'essere umano non era al

servizio dell'economia ma il contrario. Ai suoi occhi l'alternativa che si delineava non era tanto tra socialismo e barbarie, ma tra senso della vita e *comfort* della vita: "Per poter ridurre i beni materiali occorre aumentare molto e molto i beni culturali e spirituali". La rivoluzione della speranza era annunciata nei termini di una rivoluzione incarnata, vera e planetaria, come prassi quotidiana da iniziare sovvertendo nel qui e ora la propria vita. Rivoluzione planetaria come uscita in prima persona dal sistema dei consumi, strada di cui ha delineato i passi. Il primo era esistenziale: l'annullamento del passato, in termini non di rimozione ma di perdono; poi bisognava abbattere i muri di divisione e trasformare il confine in luogo di incontro; il terzo passo infine era cambiare lo stile di vita e non perdere la speranza, essere sereni più che felici. Quando, da senatore, parlava di aborto citava, senza perdersi in posizioni ideologiche, le parole di Dacia Maraini: "Poiché sono sempre gli uomini (i medici, gli psicologi, i politici, i moralisti) che dibattono sull'aborto, si finisce col perdere regolarmente di vista una verità fondamentale: che le donne

odiano abortire". Cosa dire infine dell'attualità delle sue parole contro chi considera i terroristi degli esseri umani non degni di sepoltura? A chi sosteneva le leggi speciali, in Italia e Germania negli settanta, Vinay rispondeva che "voler salvare la democrazia senza la democrazia, cioè nella limitazione delle libertà democratiche e con le leggi speciali" era la cosa più pericolosa, non si stancava di ripetere che l'amore non poteva essere meno contagioso dell'odio. Questa meritoria inattuale operazione editoriale raccoglie alcuni scritti dal 1967 al 1982 già pubblicati dall'editore Claudiana: *Ho visto uccidere un popolo. Sud Vietnam: tutti devono sapere* (1974) e *L'utopia del mondo nuovo* (1984). Mancano invece gli scritti tratti da *Giorni a Riesi* (1966) e da *L'amore è più grande, la storia di Agape e la nostra* (1995). Agape, che Goffredo Fofi definisce nella sua prefazione "un centro di vitale nutrimento", è stato nella storia culturale italiana un crocevia che ha permesso a uomini e donne di diversissimi schieramenti politici di incontrarsi e discutere, un confine trasformato in reale luogo d'incontro. Vinay lo volle costruire nell'immediato dopo guerra come luogo di riconciliazione per i giovani divisi dalla guerra: tra i muri del villaggio si incontrarono partigiani e soldati tedeschi. L'esperienza di riconciliazione rimbalzò con Ray Davey (che riteneva Vinay il suo ispiratore) in un altro villaggio, a Corrymeela nell'Irlanda del Nord, tra le famiglie cattoliche e protestanti.

slanza@autistici.org

S. Lanza è stato maestro elementare e vicedirettore di Agape

Babele. Osservatorio sulla proliferazione semantica

Contrattualismo, s. m. Il termine contratto, all'origine del contrattualismo, deriva dal latino *contractus-us*, astratto del verbo *contrahere* (trarre insieme), vale a dire, rispetto al verbo, termine trasformatosi in nome che indica un atto in se stesso (cfr. "L'Indice", 2009, n. 11). Sin dall'epoca romana s'intende, per contratto, un accordo, stipulato tra due o più parti, che mira a costituire un regolare rapporto, permanente o anche a termine, in materia economico-sociale, giuridica o civile. Non è escluso che si possa pervenire all'accordo privatamente. Ma, in genere, per la buona tenuta del rapporto, si pensa che si debba far ricorso (e qui vi sono i prodromi del contrattualismo politico) a un *tertium* che rivesta, per competenza professionale e per approfondita conoscenza delle leggi vigenti, un autorevole ruolo di garante, vale a dire di notaio. Questi, istituzionalmente, controlla che il patto sia osservato. Se infatti i contraenti non rispettano, anche solo parzialmente, l'accordo, il contratto, in assenza di un nuovo accordo, cessa di esistere.

Quanto al contrattualismo, esso si presenta come una concezione politica secondo la quale lo stato, *tertium* e notaio, nasce da un contratto tra i singoli individui o tra comunità differenziate. Si afferma nel crepuscolo del secolo XVI, e nei secoli XVII e XVIII, come conseguenza delle riflessioni giusnaturalistiche. Attraverso il contratto si decide di uscire dallo stato di natura (dove gli individui sono eguali e liberi, ma privi di garanzie e potenzialmente pericolosi) e di formare una società civile sottomettendosi volontariamente a una sovranità esterna. Per Hobbes l'alienazione dei diritti individuali dev'essere quasi completa (esclude solo il diritto

alla vita), in quanto un potere assoluto permette agli uomini, dominati da passioni antisociali ed economiche, di convivere in pace. Per Locke è possibile conservare quasi tutti i diritti naturali: nasce in tal modo lo stato liberale, antitetico all'assolutismo e in grado di garantire ampie libertà individuali. Per Rousseau gli individui cedono la totalità dei loro diritti, ma per riprenderseli in quanto cittadini, ossia in quanto membri eguali di ciò che è sovrano: nasce così lo stato che diverrà democratico. In Kant il contratto non è un fatto storico, ma un ideale regolativo: quando il sovrano fa le leggi, le deve istituire come se derivassero dal consenso dei cittadini. Anche in Kant, come in Locke, il potere dello stato è dunque limitato dai diritti degli individui. Con Rousseau, comunque, l'antropologia, rispetto a Hobbes, viene rovesciata. L'uomo è infatti buono in natura. S'incattivisce e diventa egoista in civiltà. Il contrattualismo diventa allora necessario per contrastare gli interessi particolaristici che la civiltà ha consolidato, anche se quel che si è perduto (l'eguaglianza originaria) non si recupera più. Quel che conta è fondare un'autorità politica che, armonizzando ciascun cittadino con la volontà generale, sappia e possa perseguire il bene comune. Siamo alla vigilia della rivoluzione francese e si conclude, declinate ormai le forme della politica moderna, la parabola classica del contrattualismo, cui tuttavia si torna a far ricorso nel XX secolo con *Una teoria della giustizia* (1971) di Rawls. L'utilitarismo economicistico erode la convivenza. Occorre contrastare da una parte l'individualismo assoluto e dall'altra il centralismo dispotico.

BRUNO BONGIOVANNI

Vocalizzare l'originale
dalle fotografie dei manoscritti

di Andrea Nicolotti

SCRITTI DI QUMRAN

a cura di Corrado Martone
pp. 251, € 24,
Paideia, Brescia 2014

L'alfabeto ebraico non prevede la scrittura delle vocali. Tutti gli antichi manoscritti di lingua ebraica riportavano un testo senza vocalizzazione, proprio come nell'ebraico moderno. Le edizioni a stampa del testo dell'*Antico testamento*, invece, indicano le vocali e gli accenti secondo un sistema di segni grafici aggiunti accanto alle consonanti per aiutare la lettura e scongiurare la possibilità di errori di pronuncia o di comprensione. Il sistema grafico di punteggiatura che si è imposto a partire dal X secolo d.C. è originario di Tiberiade (da cui la denominazione di "tiberiense") e fu elaborato da una famiglia di masoreti, i Ben Asher. Le più importanti edizioni della Bibbia ebraica sono state fondate su manoscritti medievali sui quali il testo consonantico è stato vocalizzato e accentato secondo questo sistema.

I manoscritti di Qumran, che risalgono a un periodo non più tardi del I secolo d.C., non riportano alcun tipo di punteggiatura; è naturale che i moderni editori ne abbiano stampato il testo rispettando l'assenza di questi segni che all'epoca non erano

ancora stati inventati. La lettura, però, è difficile per chi non abbia una più che buona conoscenza della lingua ebraica. Così i lettori si trovano ad affrontare le stesse difficoltà che i masoreti riuscirono a risolvere proprio con l'invenzione della punteggiatura.

Per ovviare a ciò, Corrado Martone ha preparato un'edizione dei testi di Qumran con vocalizzazione secondo il sistema tiberiense. Qualcuno potrebbe considerare l'operazione un po' anacronistica dal punto di vista filologico, in quanto su un testo che non prevedeva punteggiatura sono stati aggiunti segni secondo un sistema che sarebbe venuto alla luce soltanto diversi secoli dopo, e che orienta verso una pronuncia che non sappiamo fino a che punto sia rispettosa dell'uso antico. Ma anche le edizioni dell'*Antico testamento* su cui abitualmente si lavora riportano la medesima punteggiatura, la quale anch'essa era assente dai manoscritti più antichi, è stata creata successivamente e costituisce un sistema arbitrario che non era nemmeno l'unico, bensì soltanto quello che ha avuto la capacità di imporsi. Se attualmente i biblisti continuano a servirsi di questi testi a

stampa, pur con tutte le cautele, lo stesso può essere valido anche per i testi di Qumran. Ciò basta a giustificare la legittimità dell'operazione, la stessa operazione che i masoreti medievali avrebbero compiuto sui testi di Qumran qualora li avessero posseduti e avessero desiderato stabilizzarli e conservarli.

Martone ripropone dunque l'originale vocalizzato dei testi più consistenti e completi, avvalendosi delle migliori e più recenti edizioni disponibili e senza tralasciare uno scrupoloso controllo sulle fotografie dei manoscritti. A fronte dell'ebraico egli propone una sua traduzione italiana, rivis-

ta e migliorata rispetto a quella da lui stesso già pubblicata diversi anni or sono. Ogni testo è preceduto da una breve introduzione con bibliografia, ed è provvisto di essenziali note.

Un'opera di questo genere, completamente assente dal panorama editoriale italiano, è certamente di grande utilità per chi desidera avvicinarsi agli originali delle opere qumraniane senza dover superare l'ostacolo della mancata vocalizzazione, e segna un passo in avanti rispetto ad analoghe iniziative presenti sul mercato internazionale. Si attende l'uscita anche del secondo volume.

nicolotti@christianismus.it

A. Nicolotti è assegnista di ricerca in storia del cristianesimo all'Università di Torino



Datemi la verità

di Andrea Casalegno

Henry David Thoreau WALDEN OVVERO VITA NEI BOSCHI

ed. orig 1854, trad. dall'inglese
di Luca Lamberti, pp. 308, € 12,
Einaudi, Torino 2015

Può far sorridere parlare di "incunaboli" della cultura degli Stati Uniti d'America. Incunabolo è dunque *Walden* (1854), il grande libro di Henry David Thoreau, apparentemente il rendiconto, elaborato con cura a distanza di due anni, due mesi e due giorni trascorsi in una capanna nei boschi costruita con le proprie mani dall'autore, non lontano dal laghetto di Walden.

Siamo ad appena mezz'ora di cammino da Concord, Massachusetts, città natale di Thoreau e residenza dell'ideatore e nume tutelare del trascendentalismo americano, Ralph Waldo Emerson. E proprio su un terreno di proprietà di Emerson l'assai più giovane amico e collaboratore Thoreau decide di isolarsi (per modo di dire: incontrerà vicini e visitatori quasi ogni giorno, e tornerà regolarmente in città per i motivi più vari) per dimostrare che il credo emersoniano non è un vano *flatus vocis*.

Il cuore del trascendentalismo, considerato la versione americana ritardata dell'idealismo e romanticismo tedesco e inglese, si riassume in poche parole: vivere con semplicità e a contatto con la natura, privilegiando i valori spirituali rispetto a quelli economici della modernità. Un credo assai controcorrente in una terra in cui si sta affermando un capitalismo aggressivo, in parte industriale e in parte schiavistico, che non rispetta né la natura né la cultura dei nativi americani (dei quali Thoreau non parla) né, diremmo noi oggi, i diritti umani.

L'esperimento di Walden è precoce. Si conclude nel 1847, quando mancano ancora quattordici anni alla guerra di Secessione. Thoreau fu un appassionato militante abolizionista, che giunse a esaltare le sanguinose imprese e il sacrificio del fanatico John Brown, e che prima di *Walden* aveva pubblicato il fondamentale *Civil Disobedience* (1849), il testo che ispirerà tutto il mondo della nonviolenza.

Il radicalismo era dunque una componente essenziale del suo carattere, prima ancora che della sua fede. E radicalissimo è questo libro, universalmente noto ma non molto letto, almeno in Italia; anche perché è un libro difficile, che si presenta per ciò che non è.

Vita nei boschi, il suo sottotitolo, non è il contenuto: è un programma. Il contenuto, organizzato con apparente sprezzatura, ma in realtà con cura meticolosa, in diciotto capitoli tematici, che marxianamente iniziano con le basi strutturali (*Economia*) e si concludono con un inno alla primavera e con una lunga perorazione etico-filosofica della "semplicità", è un manuale di condotta della vita *ante litteram*. *Ante litteram* perché il libro di

Emerson *The Conduct of Life*, che inaugura la ricca letteratura sulla condotta della vita, assai importante fra Otto e Novecento, uscirà soltanto nel 1860, due anni prima della precoce morte di Thoreau.

Thoreau descrive le sue esperienze per dare un esempio. Vuole proclamare un modello, ma non perché venga imitato: per farci riflettere. Non ha mai pensato di trascorrere nei boschi tutta la vita. "Lasciai Walden il 6 settembre del 1847", scrive nelle righe che precedono la conclusione filosofica, e prosegue così, con l'ironia che imbeve molte delle sue pagine: "Lasciai i boschi per ragioni altrettanto buone per cui ci venni. Forse mi sembrò di avere parecchie altre vite da vivere, e di non poter dedicare più tempo a quella". È stato solo un esperimento. Thoreau voleva dimostrare che si può vivere rinunciando al superfluo e concentrando sull'essenziale: "cibo, riparo, vestiti e combustibile". "Per quanto la tua vita sia meschina, valle incontro e vivila; non voltarle le spalle e non insultarla. Non è cattiva quanto te. Appare tanto più povera quanto più sei ricco. L'eterno scontento troverà difetti anche in paradiso". E, più avanti: "Invece di amore, denaro, fama, datemi la verità". Questo si chiama prendere Emerson sul serio.

Walden è un testo corrosivo, che attacca a ogni passo le "virtù inutili e amuffite", ovvero la laboriosità ottusa e avida dei bravi puritani della Nuova Inghilterra. Benché sia giustamente esaltato per le sue descrizioni naturali, l'acqua del lago limpida e profonda che si trasforma con l'alternarsi delle stagioni, la battaglia delle formiche rosse contro le formiche nere, il suo contenuto principale è duramente polemico, una denuncia tanto più violenta quanto più venata di sarcasmo dell'espansione commerciale e industriale che profana la natura, e soprattutto quella parte della natura che è la nostra mente.

Ho tradotto da me i passi citati perché il punto debole dell'edizione di Walden ora pubblicata nei Tascabili Einaudi, con l'ottima prefazione di Paolo Cognetti, è la traduzione attribuita a Luca Lamberti, storico pseudonimo con il quale la casa editrice firma i testi nei quali il lavoro redazionale sovrasta quello di un traduttore che non si può pubblicare tal quale. In questo caso l'editore si è valso di un testo fuori diritti, del quale non mi è riuscito di appurare la provenienza, affidato a un collaboratore per la revisione. Il risultato non è soddisfacente. Lo stile di Thoreau è una sorta di falso, sempre sul filo del paradosso, che rischia di scadere nello stridulo se non viene reso con estrema cura. Anche nella scrittura, Thoreau docet, è indispensabile perseguire un risultato di estrema semplicità. Il lettore potrà facilmente trovare nella Conclusione i passi che ho tradotto, e fare un confronto.

casalegno.salvatorelli@gmail.com

A. Casalegno è giornalista

Verticalità umanizzata

di Giuseppe Sergi

Antonio De Rossi

LA COSTRUZIONE DELLE ALPI IMMAGINI E SCENARI DEL PITTORESCO ALPINO (1773-1914)

pp. 422, € 38, Donzelli, Roma 2014

I titoli "L'invenzione di..." sono molto aumentati, nei libri degli ultimi anni, producendo un effetto stucchevole. Li si ritiene accattivanti per i lettori; ma derivano anche da un vena decostruzionista secondo cui ogni oggetto è interessante per come è stato culturalmente proposto più che per le sue caratteristiche sostanziali. De Rossi ha optato per "costruzione", motivando la lodevole scelta in pagine che valorizzano la "scoperta" di qualcosa che c'è (le Alpi): il Monte Bianco, ad esempio, è stato scoperto, non inventato, come invece nel 1986 suggeriva Philippe Joutard. L'oggetto Alpi, pur non inventato, si è arricchito, dalla fine del Quattrocento in poi, di dimensioni interpretative iconografiche e culturali che l'autore analizza con una rigorosa e affascinante ricerca di storia sociale.

Fondamentale è la nozione di paesaggio, che può nascere solo da un'osservazione esterna: Joachim Ritter ha insegnato, nel 1994, che "solo per colui che vi 'esce' la natura diventa paesaggio". Hanno diritto a parlare di Alpi non solo coloro che le vivono, e il rilancio della dimensione morfologica è importante proprio perché consente la valorizzazione di sguardi diversi. Diversi per la formazione e per gli interessi di chi le descrive e le rappresenta, ma diversi anche storicamente: dal *De Alpibus* di Josias Simmler (1574) alla svolta degli anni venti del Settecento, con l'opera di Albrecht von Haller che rompe il disinteresse seicentesco e prepara le fortune ottocentesche ("vero secolo del paesaggio"),

manifeste nei panorami dipinti da Heinrich Keller e nell'attività della scuola topografica e cartografica elvetica. Senza tempo è invece "la natura molteplice dell'ambiente alpino", dati i caratteri stagionali molto differenti. Enrico Castelnuovo aveva già dimostrato che l'uso di vette e ghiacciai come fondali produce un "intensificazione percettiva". Ma lo sviluppo di quest'opera è multidirezionale. Dalla Sacra di S. Michele come "montagna metamorfizzata in edificio" alla complessa genealogia formale dello chalet svizzero; dalla geopoetica di Ruskin e Viollet-le-Duc alla valorizzazione della componente ascensionale nelle immagini dei mezzi di trasporto meccanizzati (ferrovie, cremagliere, funicolari). Sia la museificazione sia la compressione di arcaizzazione e tecnicizzazione fra Otto e Novecento costituiscono il passaggio successivo rispetto alle Alpi del medievalismo revivalista di d'Andrade e Giacosa.

Storia sociale, ho scritto all'inizio: la si trova nel contrasto fra alpinisti e turisti (con lo sprezzo dei primi per i secondi), in tutti gli stereotipi della montagna (in particolare il *topos* del montanaro virtuoso), nell'adozione di modelli costruttivi urbani (secondo una tendenza più italiana che francese già studiata da Renato Bordone per le campagne medievali). Storia sociale innervata, sempre, dalle competenze tecniche dell'autore, che dimostra come le costruzioni legate agli sport alpini siano "sovrapposte" al suolo e non radicate nella terra. L'attenzione è rivolta anche ai sanatori, diversi ma paralleli rispetto alla "monumentificazione dei luoghi", che deriva dalla memoria con forte indipendenza dal paesaggio. Dopo questa lettura si può guardare alle montagne in modo non neutro, intellettualmente curioso, con domande, ma anche con quasi tutte le risposte.

Il paradiso delle felci e il territorio degli Zapotечи

Oliver Sacks

DIARIO DI OAXACA

ed. orig. 2002, trad. dall'inglese
di Maurizio Migliaccio, pp. 156, € 16,
Adelphi, Milano 2015

È un piccolo libro, il resoconto fedele, solo leggermente arricchito da considerazioni storiche sull'America precolombiana, di sette giorni nella regione di Oaxaca, Messico meridionale. Difficilmente aggiungerà molto alla fama di una celebrità mondiale come lo scienziato e scrittore Oliver Sacks, l'autore di *Risvegli*. Comincia così: "Eccomi dunque in viaggio per Oaxaca, dove insieme ad altri appassionati di botanica trascorrerò una settimana alla ricerca di rare specie di felci".

Felci? Molti di noi, me compreso, non avrebbero immaginato che le felci fossero così appassionati da indurre a ignorare le maestose rovine di un palazzo di duemila anni per inseguire nella polvere le tracce di minuscole spore. Anche il viaggio del lettore diventa così un viaggio di scoperta. E doppiamente: delle antiche vestigia di una civiltà distrutta dai conquistadores e del piccolo mondo dell'American Fern Society, un gruppo di uomini e donne, intellettualmente assai brillanti e spesso coltissimi, uniti da una

passione divorante, lo studio delle felci. Oliver Sacks è uno di loro.

Ha fatto dunque benissimo l'editore Adelphi ad aggiungere al suo nutrito catalogo delle opere di Sacks la traduzione, magnifica davvero per nitidezza e precisione (obiettivo non facile poiché la terminologia botanica vi compare a piene mani), pubblicata da Feltrinelli nel 2004, di questo *Oaxaca Journal* (2002). Nel frattempo il libretto nulla ha perso della sua freschezza, della sua capacità di rapire il lettore e introdurlo, fino a renderglielo familiare, in un mondo fino a pochi istanti prima sconosciuto. O meglio, due mondi: il territorio degli Zapotечи, la regione che, dall'alto delle sue elevazioni maggiori, dischiude la vista dei due oceani, Atlantico e Pacifico (siamo nella parte meridionale e "stretta" di quel gran triangolo che è il Messico), e l'universo delle felci.

Oaxaca, scopriamo, ne è il paradiso: gli scienziati dilettanti dell'American Fern Society (a pagina 30 leggiamo un convincente elogio del ricercatore dilettante e della sua importanza nello sviluppo delle scienze naturalistiche) ne

hanno classificate in questa zona quasi 700 specie, mentre "nel New England è presente non più di un centinaio di specie, e in tutta l'America settentrionale forse ve ne sono 400". Le felci infatti, note ai più soltanto come abitatrici di un ombroso sottobosco, si adattano agli ambienti più vari, dal deserto alla foresta pluviale, e quasi tutti sono presenti, a distanza di poche ore di autobus, nella regione di Oaxaca.

Ma non si allarmi il lettore poco portato alle estasi naturalistiche e all'osservazione dei microfenomeni. Questo diario di viaggio arricchito da disegni è una galleria di indimenticabili ritratti: di luoghi, di fenomeni naturali (vi spicca il meraviglioso Albero di Tule, el Gigante, un cipresso di sessanta metri di circonferenza studiato nel 1803 da Alexander von Humboldt, che ne stabilì l'età a circa quattromila anni) e soprattutto di persone. I compagni di viaggio, o dovremmo dire di gita (in fondo è solo una settimana in pullman!), descritti da Sacks ci sembrerà di conoscerli personalmente, e l'autore lo sa. Non per nulla confessa: "Trasformare le immagini in parole è la mia passione". Per questo in viaggio ha sempre tenuto un diario, "dall'età di quattordici anni". E ha fatto benissimo.

(A. C.)



Per aprire e chiudere il melodramma dell'Ottocento

Recitar cantando, 64

di Vittorio Coletti ed Elisabetta Fava

Abbiamo visto, a Nizza e a Genova, due splendide opere che in un certo senso incorniciano il melodramma del XIX secolo, aprendolo l'una, *Semiramide* di Rossini, e chiudendolo l'altra, *Fedora* di Giordano. Vedendole a pochi giorni di distanza misuri tutto il percorso dell'opera italiana, da un capo all'altro dell'Ottocento. Rossini diede *Semiramide* a Venezia nel 1823 e chiuse con essa la sua stagione italiana. Dopo, per i pochi anni in cui continuerà a comporre opere, lavorerà solo per il teatro francese. E *Semiramide* in verità nasce già dalla Francia, quella della tragedia di Voltaire che l'aveva messa in scena nei suoi magnifici alessandrini nel 1748. Va detto che pochi soggetti hanno avuto tanto successo melodrammatico quanto questo. A tacere del libretto *Semiramide riconosciuta* di Metastasio, musicato da un'infinità di compositori, possiamo ricordare la *Semirami* di Antonio Cesti su libretto di Andrea Moniglia che, esordendo nel 1667 a Vienna, potrebbe essere la prima rappresentazione cantata di questo intrigante personaggio, già immortalato da Dante.

La storia è nota: Semiramide è complice dell'omicidio del marito, il re Nino, il cui materiale assassino, Assur, ordina anche di far sparire il figlio dei due regnanti, il giovane Ninia. Ma questi naturalmente non è morto; quando torna da generale vittorioso e col nome di Arsace, la regina se ne innamora, ignorando che è suo figlio, e se non intervenisse lo spettro di Nino si rischierebbe l'incesto. Una volta che Arsace sa di essere Ninia, per Assur non c'è scampo; ma nel buio della tomba del padre dove è sceso per uccidere Assur, Ninia uccide per sbaglio la madre, che pure, in cuor suo, aveva già perdonato. Il bellissimo libretto usato da Rossini è stato confezionato da Gaetano Rossi tenendo presente la traduzione italiana della tragedia francese fatta da Melchiorre Cesarotti e altre Semiramidi liberamente ricavate dal testo di Voltaire, come quella di Antonio Sografi; unica modifica saliente, l'aggiunta del tenore Idreno che consente di costituire una coppia di amanti tradizionale, allentando la tensione erotica e omicida del terzetto Semiramide-Assur-Arsace. Rossini, che aveva lasciato il centrosud Italia (Napoli e Roma) per tornare alla Venezia dei suoi esordi, scrive con *Semiramide* il suo addio all'opera all'italiana e lo fa con un capolavoro che lascia ancor oggi bocca aperta. A Nizza sono riusciti a inchiodare gli spettatori alle tre ore piene dello spettacolo, dove le tante splendide arie si inscrivono fra la monumentalità dell'introduzione e dei due Finali, mentre il coro (magnificamente diretto a Nizza dal ligure Giulio Magnanini) ha un ruolo attivo, non di puro commento.

Semiramide poi è famosa per le scene di oltretomba, come quella dell'ombra di Nino, cantata poderosamente dal basso nelle quinte, l'unico concorrente che possa giocarsela quasi alla pari con la statua del Commendatore nel *Don Giovanni*, e per la scena di pazzia di Assur davanti allo spettro di Nino, che anticipa quella verdiana di Macbeth e Banco. Quello che a noi, oggi, dopo il melodramma romantico, risulta meno comprensibile è che tra tutti gli spasmanti delle due soprano, Semiramide (ben interpretata da Joanna Mongiardo) e la principessa Azema (che fa solo da diversivo), quello che vince sia il contralto *en travesti* (a Nizza Kristina Hammastrom). Succede così anche in un'opera più antica e meno bella ma drammaturgicamente più moderna di Rossini, *La donna del lago*

(1819), andata in scena in questi mesi al Metropolitan (e vista in diretta cinematografica), musica di un libretto di Leone Tottola tratto da un poema di Walter Scott, tradotto anch'esso dal Cesarotti. Tanto per dare un'idea, tra due tenori del calibro di Florez e Osborn che si contendono il soprano (Joyce Di Donato), vince il contralto (anche se al Metropolitan era il magnifico mezzosoprano Daniela Barcellona): segno della superiorità ben nota per Rossini di questo registro vocale, ambiguo e scuro. Non sono forse un contralto, originariamente, Isabella, l'intraprendente e sfrontata protagonista dell'*Italiana in Algeri*, la protagonista di *Cenerentola* e Rosina del *Barbiere* (un ruolo che invece Paisiello nel suo *Barbiere* aveva scritto per soprano)? Il contralto, come si diceva, piaceva a Rossini non solo nei ruoli femminili grintosi, ma anche in quelli teneri maschili, come il generale Calbo del *Maometto II* e appunto Arsace in *Semiramide*. Se si pensa che in Verdi saranno veri contralti soltanto Federica, la non più giovane rivale di Luisa in *Luisa Miller*, e Ulrica, la ulaga del *Ballo in maschera*, si può misurare l'evoluzione del rapporto voce-ruolo avvenuta in poco più di trent'anni.



Al Carlo Felice di Genova è andata in scena, si diceva, *Fedora* di Umberto Giordano, un'opera del 1898, che si dovrebbe vedere più spesso tanto è interessante e bella, assai più del pomposo *Andrea Chénier* per cui il compositore è invece ancor oggi celebre. Intanto *Fedora* ha alle spalle un libretto di prim'ordine, non solo per merito del suo autore, Arturo Colautti, quanto soprattutto per la tenuta drammaturgica del dramma omonimo di Victorien Sardou (lo stesso autore che ha ispirato *Tosca*) da cui è tratto. L'abilità di Sardou nel gestire l'intrigo consente di vedere su una scena del teatro cantato una trama ben congegnata, razionale e avvincente, in cui lei non sa che l'uomo che le dichiara il suo amore è sì l'assassino del suo fidanzato, ma che lo ha ucciso per difendersi e perché lo aveva sorpreso con la propria moglie; quando finalmente scoprirà la verità, sarà troppo tardi per evitare la catena di lutti ormai provocati dalla vendetta. *Fedora* è un raro caso di romanzo giallo cantato, con movimenti scenici e stacchi cronologici forti (Pietroburgo, Parigi, la Svizzera) e gesti da teatro ormai moderno (gita in bicicletta). Tra le tante evoluzioni dei libretti va rimarcata anche questa, verso una trama compatibile con quelle dei romanzi, senza le inverosimiglianze tipiche del melodramma: una direzione già presa con *La traviata* e ribadita ancor più decisamente da *Fedora*, che per di più è ormai scritta in un italiano quasi postoperistico, con pochi residui della vecchia lingua poetica del melodramma ottocentesco e in un formato metrico libero, con rime scarse e imprevedibili, e accenti poco marcati, persino nei doppi quinari del racconto decisivo di Cirillo, che ai tempi di Verdi scandivano invece con forti accenti

regolari le narrazioni in scena come quella di Ferrando del *Trovatore* (solo i senari e i settenari del personaggio frivolo di Olga hanno ancora un ritmo riconoscibile e netto nell'opera di Giordano). In *Fedora* ci sono poi scene teatralmente e musicalmente di rara efficacia, come quella del secondo atto, col pianista che esegue un notturno in cui Giordano reinventa lo stile chopiniano, o il lungo intermezzo musicale durante il quale Fedora scrive la sua fatale denuncia, nonché citazioni varie, vocali e strumentali, per ricreare il colore locale russo e svizzero. A Genova se ne è vista una bella esecuzione, in un nuovo allestimento, con un buon cast (specie Irene Cerboncini e Rubens Pellizzari), una discreta direzione (Valerio Galli) e una bella regia di Rosetta Cucchi, che ha contribuito ad alimentare, con le pregevoli regie di Dario Argento per *Lucia di Lammermoor* e di Davide Livermore per *Billy Budd* di Britten, le speranze di rinascita per un teatro tanto glorioso quanto in affanno.

Peccato che la ripresa di poco successiva di *Carmen*, con una sempre brava Sonia Ganassi come protagonista, non sia stata altrettanto lodevole, nella regia dello stesso Livermore; per fortuna il pubblico, conquistato da Bizet, non se n'è dato per inteso, ma l'insieme ci ha ricordato quanto ormai la lettura del regista affidi le sue scelte più all'arbitrio che a una seria conoscenza del libretto e ancor più all'ascolto della musica. Discutibile qui è già la scelta di fondo: ambientare la vicenda a Cuba; essendo il folclore cubano notoriamente ben connotato, ed essendo invece l'opera di Bizet disseminata di riferimenti al folclore iberico, la trasposizione veniva smentita uditivamente a ogni passo. A parte questa contraddizione di fatto, *Carmen* è un'opera sospesa fra commedia, preponderante in tutta la prima parte, e tragedia, presagita a partire dalla scena in cui le ragazze leggono le carte e poi sempre più imminente. Togliere la commedia significa alterare in modo sostanziale la natura stessa della musica: quando l'incauto don José aggredisce Zuniga, suo superiore, ciò basta a estrometterlo per sempre dai ranghi militari; e quando poco dopo rientrano gli amici di Carmen, il malcapitato poliziotto finisce sotto chiave, per evitare che mandi all'aria i loro piani ladreschi. Così dice il libretto, così racconta la musica, motteggiante e piena di ironia; per Bizet i gitani sono scaltrissimi ladri, non assassini; far loro freddare Zuniga non è solo una *trouvaillé* registica senza fondamento, è un clamoroso errore di lettura che piomba l'opera nella morte con due atti di anticipo. Sorvoliamo sulle nacchere di Carmen sostituite dal tamburello e sulle grossolane molestie che Micaela deve subire dai soldati, altro particolare del tutto inventato a cui, chissà perché, molti registi sembrano tenere più che alla partitura, invece così galante e scherzosa; ma imperdonabile è l'aver fatto scorrere le immagini convulse dei guerriglieri cubani su una pagina come l'intermezzo che precede il terzo atto, col flauto serafico e una musica che evoca la pace dei luoghi all'aria aperta. E dire che sarebbe bastato eseguire a sipario chiuso, perché la musica parlasse da sola e arrivasse con i suoi mezzi a farsi capire. ■

vittorio.coletti@lettere.unige.it

V. Coletti insegna storia della lingua italiana all'Università di Genova

lisbeth71@yahoo.it

E. Fava insegna storia e critica della musica all'Università di Torino

Quando

Recitar cantando, 64

Vittorio Coletti
ed Elisabetta FavaPer aprire e chiudere
il melodramma dell'Ottocento

Effetto film

Francesco Pettinari

Louisiana (The Other Side)

di Roberto Minervini

Carla Ammannati

Forza maggiore

di Ruben Östlund

Cinema reale

di Francesco Pettinari



Louisiana (The Other Side) di Roberto Minervini
con Mark Kelley, Lisa Allen, James Lee Miller,
Italia / Francia 2015

Roberto Minervini, di Fermo, classe 1970, è stato il quarto italiano dell'ultimo Festival di Cannes: Moretti, Garrone, Sorrentino nel concorso ufficiale, lui nel *Certain Regard*; anche lui tornato a casa senza premi, ma, come i colleghi più affermati, con ottimi consensi di critica e di pubblico. Minervini non è un esordiente: ancora sconosciuto al grande pubblico, è di fatto un nome affermato per i cinefili: tra il 2011 e il 2013 ha realizzato una trilogia sul Texas che ha fatto il giro di tutti i festival cinematografici, compresa la Mostra di Venezia (*Low Tide*, nel 2012, in *Orizzonti*) e lo stesso Festival di Cannes che ha ospitato fuori concorso quello che forse è il suo lavoro migliore: *Stop the Pounding Heart*, dove viene fotografata una comunità texana di integralisti cattolici attraverso lo sguardo di una giovane adolescente che vive un turbamento amoroso; ancora in questo periodo, quest'opera riceve premi importanti come il Doc/it Professional Award per il miglior documentario. I lavori di Minervini appartengono quindi a quel genere che mette insieme film e documentario, anche se la sua opera (e soprattutto il suo modo di lavorare) sfuggono alle etichette, in nome di una vocazione al cinema militante di un regista che, infatti, voleva fare il reporter di guerra.

Louisiana è il naturale proseguimento dei lavori precedenti, ma qui l'aspetto documentaristico si è rivolto in una direzione di senso fortemente politico, di denuncia, non solo più di racconto e di descrizione: siamo ancora in quel punto di osservazione privilegiato che Minervini si è scelto per vivere, occupandosi della costruzione di case ecologiche, quel ventre oscuro dell'America, dove si riflette però l'effetto della crisi, ancora troppo poco mostrato dal cinema *mainstream*: il fatto che ormai il 90 per cento della popolazione americana è composta di poveri. Il titolo internazionale, *The Other Side*, è più significativo, perché l'opera è composta di un dittico asimmetrico che fotografa due situazioni diverse che però si parlano, proprio sul piano del senso politico. La durata maggiore del film racconta di Mark, un uomo che vive di stenti, e che trova nell'uso costante della droga la maniera per fare fronte

all'indigenza, ma anche alla paura. Il film lo mostra in diverse *tranches de vie*, che chiedono allo spettatore un continuo cambiamento di prospettiva di visione: mentre si fa; mentre vive e dorme in costume adamitico nella natura; mentre fa sesso con la compagna Lisa; mentre porta la roba alla sorella; mentre inietta una dose a una spogliarellista incinta di otto mesi prima che si esibisca; ma anche in momenti di tenerezza sorprendenti, perché inattesi, nella loro verità emotiva: mentre trascorre una giornata con la madre malata di cancro, o con la nonna che sta perdendo la memoria.

Poi c'è ancora il Texas, dove un gruppo di paramilitari, con a capo alcuni reduci dalle missioni in Iraq, si esercitano con le armi e si preparano a combattere non contro un ipotetico nemico esterno (il capo, parlando del Medio Oriente dice: chi siamo noi per pretendere di insegnare loro come devono vivere?), ma contro il potere centrale, da cui non si sentono più rappresentati, contro Obama, che ormai è un nemico, esattamente come per Mark e la comunità in cui vive, è una maschera di gomma indossata da una donna per praticare una fellatio collettiva durante il raduno per l'Independence Day (dove pare che il regista abbia rischiato il linciaggio) o da usare come bersaglio da crivellare di colpi e poi da incendiare: *the other side*, è il caso di dire, rispetto a *American Sniper*.

Louisiana, distribuito da Lucky Red (vietato ai minori di 14 anni), mostra un cinema duro, anche estremo, libero dai filtri della messa in scena convenzionale: mesi per conoscere e per ottenere la fiducia delle persone che poi hanno acconsentito a mostrarsi al suo sguardo, così come sono nella loro realtà autentica, ben oltre il ruolo di attore non professionista; centocinquanta ore di girato ridotte poi ai novantadue minuti di durata effettiva; non c'è trama, ma c'è un eccellente lavoro di montaggio, curato, non a caso, da Marie-Hélène Dozo, da sempre collaboratrice, oltre che di Minervini, dei fratelli Dardenne. Cinema del reale di altissima qualità. ■

fravaz_tin_it@hotmail.com

F. Pettinari è critico cinematografico

La trappola familiare

di Carla Ammannati



Forza maggiore di Ruben Östlund
con Lisa Lovén Kongsli, Johannes Kuhnke, Clara e Vincent
Wettergren, Francia / Danimarca / Germania 2014

Il film *Forza maggiore* del quarantenne regista svedese Ruben Östlund, vincitore del Premio della Giuria nella sezione *Un Certain Regard* al festival di Cannes 2014, è ambientato in una stazione sciistica (*Les Arcs*) delle Alpi francesi e mette in scena una famiglia svedese, composta dal padre Tomas (Johannes Kuhnke), la madre Ebba (Lisa Lovén Kongsli) e i loro due bambini Vera e Harry (Clara e Vincent Wettergren), durante una vacanza sulla neve. È una famiglia campione, esemplare, attraverso la quale lo sguardo del regista intende rivelare la complessità del legame coniugale. È questo il tema del film. A farne le spese, fatalmente, il desiderio. L'incomunicabilità profonda traspare, infatti, nelle diverse inquadrature. Il regista sceglie il tempo lento della macchina fissa: l'occhio che guarda va a fondo, dice al di là delle parole, mostra l'ineffabile. Molto opportunamente il commento musicale, vera e propria voce del film, è il terzo movimento (*Presto*) del concerto *L'estate* (op.8 *Le quattro stagioni*) di Vivaldi: il tema è la tempesta, che violino, archi e basso continuo restituiscono nel suo lento avvicinarsi e poi nel suo rovesciarsi violento, finale, sulla terra. Ad amplificare la percezione di una minaccia che incombe sul paesaggio fatto di montagne maestose, possenti quanto indifferenti alle sorti degli omoncoli che le calpestanto, gli spari ritmati dei cannoni da neve: scoppi spaventosi che evocano una guerra latente, prossima a esplodere. Piccoli ma significanti gesti segnalano, del resto, il disagio già nella prima parte del film.

C'è un altro modo, nel film, di vivere la vita e l'amore. Una figura femminile incarna questa terza possibilità: Charlotte (Karin Myrenberg). Lei si dichiara in vacanza dalla famiglia. La vediamo in spensierata compagnia di uomini ogni giorno diversi. Dice a Ebba che ha due figlie e un marito, dunque alcuni rapporti transitori e uno stabile, sereno. Se le figlie stanno bene? Certo, lei è un genitore responsabile, dà loro sicurezza. E se fosse suo marito a tradirla? Se lui stesse bene ne sarebbe contenta. Anche in caso di abbandono? Certo non le farebbe piacere, ma lei non fonda la sua autostima sul rapporto con una sola persona, ci sono altre figure im-

portanti nella sua vita. Ebba conclude che, semplicemente, la sta provocando. La libertà individuale è difficilmente contemplabile nell'orizzonte culturale di ognuno di noi ma il film la include, meritoriamente, nelle *chance* di tutti.

Intanto la coppia formata da Ebba e da Tomas si avvia sempre di più intorno al tema della fuga egoistica di Tomas. Che egli nega, per di più. Fino alla capitolazione finale, quando in un accesso di pianto che ha tutto il sapore di un crollo di nervi, Tomas ammette di essere vittima dei suoi istinti. E di averle mentito e di averla tradita. Il rospo è sputato e la barca su cui navigano, bambini a bordo, appare davvero a rischio d'inabissamento.

Nella conclusione del film la famiglia appare, tuttavia, ricomposta. Mentre sciano in una pista segnalata ma in mezzo a una nebbia fitta, Ebba si perde nel bianco abbacinante che trasforma tutte le forme in ombre e fantasmi. È il momento del riscatto per Tomas. Che, toltisi gli sci, va a cercarla. I bimbi soli, immobili, chiamano i genitori. *Suspence*. Dopo alcuni, lunghi secondi di schermo vuoto e cecità assoluta, ecco emergere i contorni di Tomas che torna portando in braccio Ebba. Ce l'abbiamo fatta, tutto bene. L'impressione dello spettatore è che non solo Tomas, Ebba, Vera e Harry siano salvi, ma l'intero genere umano. La famiglia come argine al caos, alla follia. Come principio ordinatore del mondo.

È il momento del ritorno. Le note della musica vivaldiana scatenano una tempesta che rotola giù dalle cime innevate e tutto travolge. Il pulman che percorre gli stretti tornanti della montagna ha alla guida un autista che spaventa, prima di tutti, Ebba. La quale dalla paura è dominata. Sparge il panico tra i passeggeri, quest'uomo è ubriaco, dice. Fino a che pretende che le venga aperta la porta e, per prima, scende. Tutti quanti, contagiati dall'ansia di Ebba, si precipitano a terra. E prendono a camminare, infreddoliti, verso la valle. Solo una donna rimane sull'autobus, si tratta di Charlotte. Lei si fida. Oppure accetta il rischio. ■

carlaamm@alice.it

C. Ammannati è scrittrice e insegnante

Schede

Narratori italiani

Evelina Santangelo, NON VA SEMPRE COSÌ, pp. 217, € 19, Einaudi, Torino 2015

Più che un romanzo, l'ultimo libro di Evelina Santangelo, lo si può considerare un apologo, una sorta, per così dire, di medicamento contro la depressione imperante. Il titolo stesso esprime tale intento. La protagonista del libro, dal cui punto di vista viene narrata la vicenda, è una donna dei nostri tempi (senza nome, per sottolinearne l'emblematicità), presumibilmente una quarantenne o poco più, ancora piacente, non molto consapevole del suo *attrait*, presa com'è dalla sussistenza quotidiana (è una delle tante precarie della scuola, un'insegnante di sostegno ormai considerata superflua in nome della "buona scuola") e dalla gestione di una figlia appena approdata all'adolescenza, senza aiuto da parte di un marito defilato grazie a un provvidenziale divorzio. Tutto attorno a lei sembra sfaldarsi, venir meno: non più storie con uomini, per quanto estemporanee e poco soddisfacenti, non più lavoro coerente con studi e aspirazioni, un appartamento in insidiosa decadenza. Non a caso il romanzo inizia con "la prima cosa a franare era stata la bella sedia norvegese". "Lei" si sente insicura, sempre sottoposta al giudizio degli altri, le sue risposte sono incerte, a meno che non abbia trangugiato una sufficiente dose di tequila boom boom. Si sente in "libertà vigilata". Vigilata, in realtà, dalla propria insicurezza. A un certo punto decide di prendere il volo (superando la vintage *Paura di volare*, e forse alludendo all'altrettanto vintage *Porci con le ali*), e di dare fuoco al mondo sulla scorta di Cecco Angiolieri, ai cui celebri versi (*S'io fossi foco...*) è intitolata la seconda parte (utopistica) del romanzo. Si lascia coinvolgere da un amico nel progetto di una bicicletta ecosostenibile, fatta di materiali riciclati, soprattutto di cartone, "un cartone che non sa di essere un cartone". Inconsapevole insomma, come il calabrone, il quale se avesse coscienza del peso del proprio corpo e della propria modesta apertura alare, precipiterebbe al suolo. Il messaggio è chiaro e simpaticamente consolatorio. Le cose migliori del romanzo, come sempre in Santangelo, sono gli ambienti quotidiani e le relazioni di prossimità, che l'autrice sa tratteggiare con mano sicura, con carveriano dono della sintesi. E così riusciti, e non stereotipati, sono i ritratti delle due generazioni, fra le quali, in un certo modo "lei" si trova schiacciata: la nuova generazione, quella della figlia (tutta social media, ma non per questo non bramosa di affetto), e quella del padre, agganciata al luminoso passato degli anni sessanta, pervasi dall'idea di un progresso e di un miglioramento indefiniti. Anni, oggi lo vediamo bene, di grande slancio che sfociarono negli anni settanta (non solo di piombo, ma anche delle grandi riforme della scuola, del diritto di famiglia e della sanità, come ci ricorda l'autrice). Personaggio davvero bello quello del padre, svampito e compulsivo ottimista, a cui perdoniamo che abbia votato sì al referendum sul divorzio: le cose bisogna costruirle per farle durare, così lui pensa, a proposito del matrimonio come a proposito di auto e frigoriferi. Nuovista sì, ma con *juicio*, insomma.

MARIO MARCHETTI

Arturo Lanocita, VOGLIO VIVERE ANCORA, a cura di Andrea Paganini, pp. 295, € 24, L'ora d'oro, Poschiavo 2014

La produzione delle case editrici della Svizzera italiana è spesso poco visibile qui da noi e meriterebbe maggior attenzione. Di grande fascino, ad esempio, è questo romanzo ambientato durante la Rivoluzione francese, mai apparso in volume, che l'autore, esule in Svizzera, pubblicò sotto pseudonimo nel 1944 sul "Corriere del Ticino". Redattore del "Corriere della sera" e romanziere all'epoca di qualche successo, Lanocita rivisita, in *Voglio vivere ancora*, la narrazione alla Dumas, fitta di colpi di

scena e attraversata dalle tempeste della storia. La buia Parigi del Terrore è rievocata magistralmente: "Le fiammelle delle rade lanterne che, ai crocicchi, più che illuminare il cammino, segnavano i punti d'orientamento, erano un tremolante baluginio annegato nella caligine. Dall'acque del vicino canale s'innalzavano, per stagnare a mezz'aria, vapori cinerei, agitati a tratti da brevi, collieriche folate di vento". Incentrato sulla storia d'amore tra una giovanissima aristocratica, che va tra mille pericoli alla ricerca del fratellino rapito, e un poeta che incarna l'idealismo rivoluzionario, *Voglio vivere ancora* si avvicina, nell'intreccio, al modello popolare del *feuilleton*. Se ne differenzia però nella scrittura elegante e sorvegliatissima, nel rigore della ricostruzione storica, evidentemente nutrita di amplissime letture di prima mano, e nella garbata ironia che pervade la voce del narratore rimandando, in modo piuttosto evidente, al modello manzoniano. Il bel saggio del curatore che chiude il volume ci informa in modo esauriente sulla biografia di Lanocita, dal periodo dell'internamento in vari campi profughi, durante la guerra, alla successiva affermazione, nel dopoguerra, come apprezzato critico cinematografico, scomparso nel 1983.

MARIOLINA BERTINI



I disegni della sezione SCHEDE sono di Franco Matticchio

LA MEMORIA DI ELVIRA, pp. 260, € 10, Sellerio, Palermo 2015

È un libro piccolo, e prezioso, il volume numero mille della collana "La memoria" che giunge nel segno e nel ricordo della sua fondatrice, Elvira Giorgianni Sellerio (1936 - 2010). Nata nel 1979, questa collana che porta nel nome un istinto rifondatore, e nell'eco i nomi di Enzo Sellerio, Sciascia, Bufalino, racchiude in sé (a partire dal formato piccolo e rettangolare, dal blu ideato dal marito fotografo Enzo Sellerio) quella particolare riconoscibilità che ha condotto l'avventura di tutto un gruppo di persone, guidate dalla "Signora", ben oltre i confini della città di Palermo. Via Siracusa, la sede della casa editrice Sellerio, è diventata il perno non solo intellettuale ed artistico, per la storia dell'editoria italiana. Leggendo infatti i molteplici interventi, i ricordi più o meno brevi, tutti diversissimi l'uno dall'altro, ciò che più colpisce è il ricorrere del termine "istinto". Per condurre la sua ricerca, tra i manoscritti che arrivavano fino al soffitto e letteralmente sommergavano la scrivania dell'ufficio, Elvira Sellerio ha coltivato una delle qualità più rare, e meno usuali, nelle persone. La sua raffinatezza, la sua capacità di ascolto, la passione e la severità del volto e dell'atteggiamento (pronte a sciogliersi non appena fosse realizzabile una sintonia di orizzonti) hanno partecipato del suo istinto non solo in senso professionale, ma umano. Masolino D'Amico, Santo Piazzese, Andrea Camilleri, Luisa Adorno, Luciano Canfora, fra gli altri, hanno riferito aneddoti e ricordi molto privati in alcuni casi, in altri già

noti; soprattutto, come si diceva, diversissimi l'uno dall'altro. Questa capacità di ascolto, quest'attenzione autentica all'altro è un talento vero e proprio, il carattere necessario e imprescindibile per dare direzione a un sogno. Masolino D'Amico ricorda come lei appartenesse a quella non comune categoria di donne che "hanno la classe di coloro che non hanno bisogno di dimostrare niente"; Santo Piazzese in un contributo piuttosto ricco ricorda la sua passione per le sigarette Benson, e traccia un omaggio che offre diversi spunti e colma alcune curiosità sul rapporto sempre delicatissimo tra editore e autore. Ma Elvira Sellerio non era un editore qualunque. E questa condizione emerge quanto più sembrano voci individuali e solitarie quelle raccolte in questo libro: è proprio la loro consistenza di testimonianze così uguali e così diverse l'una dall'altra, a far filtrare in controluce la figura di questa donna che appare straordinaria anche a chi non ha avuto modo di conoscerla di persona. Salvatore Silvano Nigro firma delle pagine importanti, il cui titolo *Ubbidire a se stessi* può essere il filo conduttore tra tutte le esperienze rievocate dagli amici, i collaboratori, gli scrittori e i critici riuniti intorno a questo vero e proprio laboratorio di idee e progetti. Ubbidire a se stessi è infatti forse il primo imperativo categorico per esistere e resistere anche in momenti di grande crisi.

RAFFAELLA D'ELIA

Franca Cavagnoli, LUMINUSA, pp. 158, € 18,50, Frassinelli, Milano 2015

Immergersi nel romanzo *Luminusa* è come immergersi in quelle acque tanto diafane quanto spettrali dell'isola di Lampedusa, e da esso riemergere come i più fortunati dei profughi di cui Cavagnoli racconta, comporta una grande rivoluzione. Mi sento in dovere di suggerire al lettore che abbia in mano *Luminusa* di ricordare che l'autrice è anche una rinomata traduttrice (tra gli altri, premio nazionale del Ministero dei Beni Culturali per la traduzione 2015): Cavagnoli infatti racconta di Luca (un nome volutamente comune, un nome parlante: ognuno di noi è Luca), un ragazzo del nord che arriva a Lampedusa per dare una mano e insieme per trovare il proprio posto, il proprio ruolo nel mondo. Quando non lavora come cameriere in un ristorante e non presta attività di volontariato, Luca si dedica con poetica passione a un piccolo museo di *objets trouvés*, di cose sparse, perse, perdute, arrivate con i barconi, dal mare, ma senza proprietario. Un piccolo museo, erede diretto di una personalissima *wunderkammer*, in cui raccogliere gli oggetti smarriti di chi non ce l'ha fatta, di chi non è arrivato. E una poesia, in basso come didascalia, a raccontare i contorni di una storia che Luca può solo immaginare. In questo modo, come il traduttore (sia detto assai banalmente) traduce da una lingua all'altra, allo stesso modo Luca traduce la storia disgraziata di chi non è arrivato, attraverso la poesia, in immaginarie storie di felicità. E Cavagnoli traduce l'autentico dovere della letteratura: illuminare tutti i pezzi dei mondi possibili. E sono tutti questi pezzi (quelli del cuore di Luca, i pezzi di vita trovati sulla spiaggia, i pezzi del barcone, i pezzi di carta velina su cui Luca scrive le sue poesie, i pezzi-capitoli in cui è suddiviso il romanzo, i pezzi delle speranze svigorite) a riflettersi in altri pezzi, quelli del cuore dell'amico cui Borges dedica versi indimenticabili che, per amore di suono e ritmo (cui Cavagnoli non rinuncia mai nel suo delicato e possente *Luminusa*) citerò anche in originale: "No puedo evitar tus sufrimientos cuando alguna pena te parta el corazón./ pero puedo llorar contigo y recoger los pedazos para armarlo de nuevo" ("Non posso evitare la tua sofferenza, quando qualche pena ti tocca il cuore, / però posso piangere con te e raccogliere i pezzi per rimetterlo a nuovo"). Siamo così inquinati da libri ben ingegnati e pieni di "belle trovate", che raramente ricordiamo che la bellezza può assumere una forma così semplice.

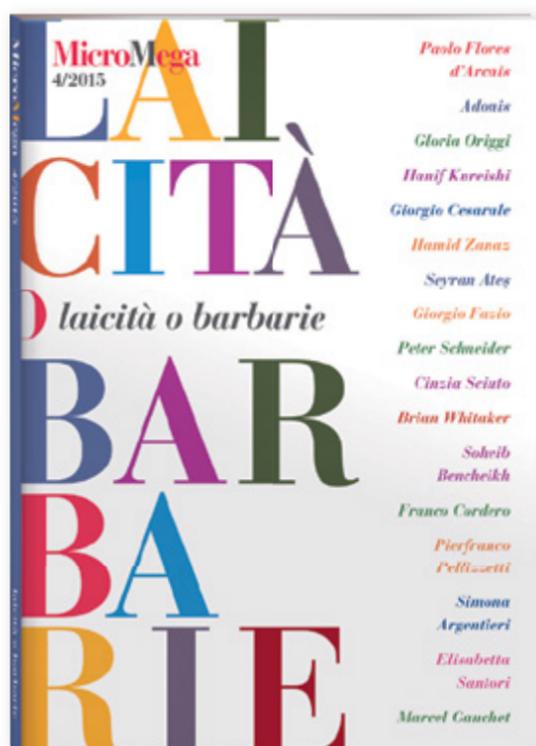
ANGELO MOLICA FRANCO

Narratori italiani

Storia

Letterature

Infanzia



Undici tesi sulla laicità

*È possibile un islam
secolarizzato?
Voci progressiste contro
il multiculturalismo*

laicità o barbarie

PAOLO FLORES D'ARCAIS

*La democrazia tra ateismo intransigente del disincanto ed egemonia islamica sulla rivincita oscurantista del Sacro: tertium non datur. Un saggio 'politically incorrect' che esce contemporaneamente in francese (*Le Débat*) e spagnolo (*La maleta de Portbou*)*

MARCEL GAUCHET

ADONIS

HANIF KUREISHI

HAMID ZANAZ

SEYRAN ATEŞ

PETER SCHNEIDER

BRIAN WHITAKER

SOHEIB BENCHEIKH

e inoltre saggi e articoli di:

FRANCO CORDERO

PIERFRANCO PELLIZZETTI

SIMONA ARGENTIERI

ELISABETTA SANTORI

Giulia Guazzaloca, STORIA DELLA GRAN BRETAGNA (1832-2014), pp. 269, € 26, Mondadori, Milano 2015

Dalle nostre parti, se la cultura della Gran Bretagna è stata diffusamente analizzata, non ha però mai preso piede una solida tradizione di studi storici su quella realtà politica, economica e sociale. Eppure, il Regno Unito è stato il modello di liberalismo cui molti italiani, a torto o a ragione, hanno per decenni fatto riferimento. Giulia Guazzaloca, docente di scienze politiche presso l'Università di Bologna, propone un affresco dell'ultimo secolo e mezzo, condendolo, all'occasione, di utili rimandi alle parallele vicende italiane. In tale ricostruzione vengono sfatati alcuni miti, ad esempio quello del presunto bipartitismo perfetto, che nel Regno Unito, come dimostra l'autrice, non si è mai di fatto compiuto, anche per il continuo e proficuo processo di autoridefinizione dei partiti maggioritari; oppure la favola di quell'omogeneità linguistica e geografica che molti ritengono acquisita, oltremare, da tempi immemorabili. L'eccezione britannica spicca proprio in questi caratteri d'irriducibile eterogeneità. L'hanno alimentata le tradizioni autonomistiche locali, mai del tutto estinte, così come la varietà religiosa (anglicani, presbiteriani, protestanti, calvinisti, cattolici) e un sistema politico che (nel quadro virtuoso dei rapporti fra la Camera dei Lord, la Camera dei Comuni e una corona quasi sempre attenta ad assecondare gli umori popolari) ha saputo assorbire i più acuti contrasti all'interno della logica liberale; tranne, forse, che nella selvaggia repressione dell'indipendentismo irlandese. L'analisi giunge non al 2014, come recita il titolo, ma al 2010: ne resta fuori la clamorosa apparizione del populismo con lo UK Independence Party di Nigel Farage.

DANIELE ROCCA

Federica Morelli, L'INDIPENDENZA DELL'AMERICA SPAGNOLA. DALLA CRISI DELLA MONARCHIA ALLE NUOVE REPUBBLICHE, pp. 234, € 17, Le Monnier, Firenze 2015

Tante furono le indipendenze che portarono alla nascita dei singoli stati latino-americani. Il processo di emancipazione ispano-americana si dispiegò nel tempo, conobbe fasi di crisi e arretramento, per poi avanzare di nuovo, e si differenziò da regione a regione di un continente molto vasto. La storiografia latino-americana negli ultimi trent'anni ha modificato molti assunti e tesi, rovesciandole. Federica Morelli ha contribuito in tal senso con vari studi, di cui questo libro risulta un bilancio ulteriormente aggiornato e una sintesi assai utile anche per i non specialisti. Non si trattò di guerre di indipendenza anticoloniali, bensì di un effetto del crollo della monarchia spagnola e del suo impero. Ancora una volta a innescare tutto ciò furono le conseguenze della rivoluzione francese, e, nello specifico, l'invasione di Napoleone in Spagna. Collassando d'improvviso l'impero spagnolo furono favorite le lotte indipendentistiche delle colonie americane. Di qui anche una certa tortuosità dei percorsi che condussero alla costruzione dei nuovi stati nazionali. L'innescò del processo risale solo in parte alla guerra dei Sette anni, assai influente per la secessione nordamericana. La lealtà al monarca spagnolo non fu allora intaccata. Interessante è l'analisi delle controversie che sorsero dentro le nuove realtà territoriali nascenti dopo il 1808 sul significato del termine "pueblo", soggetto che avrebbe dovuto impersonare la sovranità in assenza del re. Dalla frammentazione del vasto impero scaturirono prima guerre civili, poi guerre tra eserciti realisti e rivoluzionari. La partecipazione popolare fu importante. Lungo l'Ottocento l'estensione dei diritti di cittadinanza si sarebbe però scontrata con una società etnicamente gerarchizzata.

DANILO BRESCHI

Gennaro Carotenuto, TODO CAMBIA. FIGLI DI DESAPARECIDOS E FINE DELL'IMPUNITÀ IN ARGENTINA, CILE E URUGUAY, pp. 241, € 14, Le Monnier, Milano 2015

Parte di una ricerca più ampia della quale speriamo di vedere presto i risultati compiuti, questo libro di Carotenuto costituisce un significativo contributo sulle dittature civico-militari in America Latina, sulla più ampia questione della cosiddetta "giustizia di transizione", cioè sulla controversa fase post-dittatoriale, e sull'uso delle fonti orali. Al centro del libro sono infatti una ventina di interviste a figli di *desaparecidos* e *desaparecidas* nei paesi del cono

razionalistico da tempo imperante, contribuendo ad articolare le dottrine autoritarie e totalitarie? Esse furono accomunate dalla pratica dittatoriale, ma presentarono specifiche peculiarità: dalla priorità statolatrica del fascismo a quella razzistica e bellicistica dell'hitlerismo, dalla conservatrice "dittatura della ragione" salazarista all'oscurantismo cattolico franchista. Fatta ruotare, fin dalle sue radici, su quell'illuminante perno che è la storia del pensiero, ma non senza qualche incursione sociologica, l'analisi comparata dell'*entre-deux-guerres* si mostra in questo studio singolarmente chiara e penetrante.

(D. R.)



LA MEMORIA DEI FIORI. IL DIARIO DI RYWKA LIPSYCZ, a cura di Alexandra Zapruder, ed. orig. 2014, trad. dall'inglese di Letizia Sacchini, pp. 208, € 14,90, Garzanti, Milano 2015

Rywka è una ragazza ebrea originaria di Lodz che, in seguito all'invasione nazista della Polonia, viene rinchiusa, insieme alla sua famiglia, nel ghetto della città. Come la sua coetanea Anne Frank, Rywka sceglie di mettere per iscritto in un diario i suoi pensieri e le sue emozioni. Nell'arco di pochi mesi (il diario inizia nell'ottobre del 1943, quando ormai Rywka ha perso entrambi i genitori, ha assistito alla deportazione dei fratelli e si conclude bruscamente nell'aprile del 1944) si assiste a una progressiva maturazione dell'autrice, una bambina che, da sola, deve imparare a diventare donna in un mondo ostile. La ragazza trova nella scrittura un rifugio dagli orrori della vita nel ghetto, una consolazione al dolore per la morte dei genitori, uno sfogo in cui riversare le paure per il futuro. Ma la scrittura è anche un atto di vita, di testimonianza e di resistenza spirituale e culturale all'annientamento. La religiosità che fa da sottofondo alle riflessioni dell'autrice contribuisce a dare originalità al diario: Rywka infatti è cresciuta in una famiglia ebrea ortodossa e la fede in Dio è sempre presente nelle sue parole. La storia di come questo diario si sia conservato è avvincente quanto le sue pagine: ritrovato nella primavera del 1945 tra le rovine del crematorio di Auschwitz da una dottoressa al seguito dell'Armata rossa, fu da lei custodito fino alla morte, avvenuta nel 1983. Soltanto negli anni novanta sua nipote lo trovò tra gli oggetti di famiglia e, intuendone l'inesimabile valore, lo portò con sé negli Stati Uniti, dove nel frattempo si era trasferita. Qui, dopo anni di ricerca, riuscì a individuare un'istituzione, il Centro per l'Olocausto della California del Nord, in grado di stabilirne l'autenticità e di farlo tradurre e pubblicare.

ELENA FALLO

Vittorio Dan Segre, STORIA DELL'EBREO CHE VOLEVA ESSERE EROE, pp. 288, € 16,50, Bollati Boringhieri, Torino 2015

La straordinaria vita di Dan Segre fa da sfondo alle vicende che si susseguono nel libro: diciassettenne, fugge alla persecuzione razziale e va a combattere

nel 1939 in Palestina, per ritornare in Italia durante la seconda guerra mondiale come membro della Brigata ebraica. Partecipa alla guerra di indipendenza di Israele contro gli stati arabi e stringe amicizia con Ben Gurion. Dopo il 1948 dà avvio alla carriera diplomatica, che svolge prima all'ambasciata israeliana a Parigi e, in seguito, in Madagascar. Negli anni sessanta si dedica con successo alla carriera accademica, insegnando in diverse università italiane e statunitensi. Giornalista per testate italiane e straniere, nel 1974 è tra i fondatori, insieme a Indro Montanelli, del quotidiano *Il Giornale*. Nel 1997 fonda l'Istituto studi mediterranei presso l'Università della Svizzera italiana a Lugano, dove approfondisce il ruolo che, secondo lui, dovrebbe avere Israele nel panorama internazionale: dovrebbe cioè trasformarsi in un paese neutrale, sul modello della Svizzera e riuscire quindi a far convivere, in armonia, popoli con lingue, culture e religioni diverse. Questo libro è più cose insieme: è, in parte, un'autobiografia, in cui l'autore, mentre compie un viaggio nel passato, si cimenta anche in un percorso introspettivo, cercando di dare risposte a domande che lo assillano fin dall'adolescenza, facendo i conti con se stesso e con il proprio passato, in una specie di commiato finale alla vita. È, in parte, anche un diario, in cui le riflessioni personali si intrecciano con quelle, più generali, di ordine politico e religioso. A tratti, infine, assume la fisionomia di un dialogo filosofico, in cui personaggi realmente esistiti si affiancano a personaggi, molto probabilmente inventati, con lo scopo di discutere di temi, esistenziali e politici, cari all'autore.

E. F.

Giacinto Militello, LA PROSPETTIVA LIBERALSOCIALISTA. UNO SGUARDO SUL FUTURO DELLA SINISTRA, pp. 202, € 13, Ediesse, Roma 2015

Il titolo dell'introduzione formula una domanda che si sono posti in molti: "il Pd - si chiede l'autore - può diventare un partito liberalsocialista?". Militello esordì nel 1960 come presidente dell'Unione goliardica italiana e fu personalità di spicco nella corrente (se una corrente era) guidata nel Psi da Lelio Basso. Successivamente ha avuto un *cursum* alto quale sindacalista, presidente dell'Inps, membro dell'Antitrust agli albori. Il rovello delle battaglie giovanili socialiste, però, non l'ha abbandonato e, se oggi riassume il senso della sua esperienza ponendola sotto il concetto di "liberalsocialismo", lo fa per darne una versione attuale, consapevole di speranze alternative e di sconfitte inesorabili. "Liberalsocialismo - scrive - significa (...) proteggere gli esclusi e valorizzare in maniera corretta il talento". La strada imboccata dal Pd appare anche a lui tutt'altro che tesa a un'interpretazione moderna dei "valori fondativi della cultura liberalsocialista". È critico verso l'eredità postcomunista che circola nel Pd, ma non vede in Renzi un leader che sappia evitare le secche del populismo o, peggio, della "melassa della pratica centrista". Spezza lance a favore della cogestione delle imprese da parte dei lavoratori. Un obiettivo che il sindacato italiano non ha mai condiviso. E anche "liberalsocialismo" è stata categoria mai in auge. Chi legge le fiere pagine autobiografiche della prima parte ritrova il suo stile di argomentazione, capace di persuadere con insistenza. A proposito della spaccatura, che dette vita (effimera e grigia) al Psiup, confessa: "Non mi domandai allora, ma lo faccio serenamente oggi, se per costruire l'unità della sinistra la scissione del Psi del 1964 fosse stata una decisione giusta". Il dubbio, per quanto sereno, rimane senza risposta.

ROBERTO BARZANTI

Peter Handke, SAGGIO SUL CERCATORE DI FUNGHI, ed. orig. 2013, trad. dal tedesco di Alessandra Iadicicco, pp. 174, € 15, Guanda, Parma 2015

Ci voleva un autore scafato come Handke per imbastire una storia del genere, annunciata fin dal titolo come *Versuch*, ossia tentativo ma anche prova, esperimento (l'ultimo di una serie iniziata nel 1989 con il *Versuch über die Müdigkeit*) un libretto sulla stanchezza intesa come forma di contemplazione della coscienza. Diciamo subito: questo quinto tentativo può deludere il lettore in quanto il racconto dilaga spesso nel *divertissement*, in un gioco virtuosistico lungo la tastiera delle citazioni e dei generi più svariati, dal poetico al minuziosamente botanico, dal parodistico all'autobiografico, per chiudersi a cerchio con un *happy end* fiabesco. Ma per gli appassionati del celebre autore oggi ultrasettantenne sarà facile ritrovare, se pur in volatili schegge sparse tra il terriccio del sottobosco, scintille di una luminosa poesia ben resa dalla traduzione. La storia si apre nel dopoguerra di un villaggio sloveno: l'anonimo narratore ricorda un compagno "scomparso", le sue scorribande nei boschi in cerca di funghi, lo stupore infantile dell'amico, il suo "mettersi in ascolto" perdendosi come "un eletto" nell'incanto della natura: squarci di lirismo, aliti goethiani di un incipit che celebra il locus tedesco per eccellenza, il *Wald*, la foresta col suo stormire di fronde, il buio nel folto, il mormorio del vento. Il congedo dall'infanzia è segnato dalla svolta nel mondo: il cercatore adolescente vende funghi per acquistare trattati scientifici. Mancava nella letteratura il personaggio del micologo, tanto più con un ramo di follia, e Handke ne tira i fili con mosse sempre più serrate. Nell'amico adulto, divenuto noto penalista, la ricerca dei boleti diventa una passione travolgente, fino alla smania ossessiva. Il *Pilznarr* si rintana in giacca e cravatta con i suoi fascicoli tribunali nel silenzio della foresta e ne ritorna carico di ogni sorta di miceti che infligge a ospiti e familiari. Sembra infine perdere il senno quando, nel bel mezzo di una seduta di magistrati in toga, si calca in testa una lepiota provera. Dall'estasi iniziale per una natura che "galleggia" di finferli si arriva ben presto al "panico" di un anziano sfatto che si aggira lacero nel verde con le unghie nere di terra. Abbandonato dalla moglie, l'amico d'infanzia scompare per un anno. Segue lieto fine: eccolo riemergere, il micologo, e come? Col passo allegro del bambino, nel "povero" giardino virgiliano, ossia nella storia che il narratore sta appunto scrivendo. Le ultime pagine sono un ritrovarsi amicale in una domesticità perduta, ambientata in quella campagna francese in cui l'autore vive, tra la Senna e Versailles. A Handke, si sa, piacciono gli spaghetti olio e aglio e la maglia fatta a mano. Qui si aggiungono i funghi in quanto *Last Wilderness*, ultimi esemplari di una flora impassibile alla manomissione umana, esseri che non ammettono di essere "coltivati e civilizzati". La scrittura diventa allora resistenza a una realtà snaturata, ridotta a "clone" commerciale come gli champignon d'allevamento. Con un pizzico di parodia medievaleggiante, nel finale la coppia di amici si mette in marcia nel verde. Il sipario cala sulla sigla sacrale di una ricomposizione conviviale. Tutti a tavola i due cavalieri con dama: e dove? Nell'*Auberge du Saint Graal*.

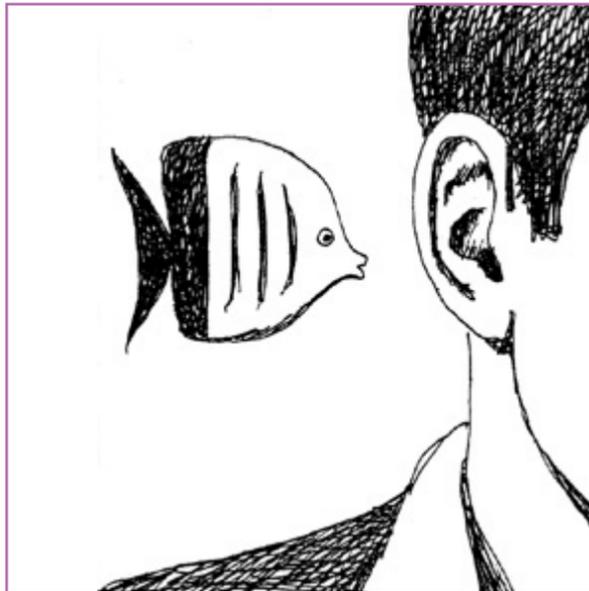
ANNA CHIARLONI

Erich Kästner, TACCUINO '45. UN DIARIO DEL TRACOLLO DEL TERZO REICH, ed. orig. 1961, a cura di Arminio Focher, pp. 183, € 16, Mattioli 1885, Fidenza 2015

Uno sguardo inedito sugli ultimi mesi della Germania nazista. Kästner (1899-1974), autore per l'infanzia, poeta e brillante giornalista noto fin dagli anni trenta per la sua prosa mordace, fu tra gli intellettuali tedeschi che non scelse l'esilio, benché il suo *Fabian* (1931), romanzo di agguza critica sociale,

fosse finito nel rogo dei libri inscenato nel 1933. Nell'ampia prefazione Focher ci restituisce i dettagli di un'esistenza nella Berlino in guerra: liberale e antimilitarista, Kästner riesce a pubblicare prima firmandosi con uno pseudonimo, poi a campare aggregandosi a una troupe cinematografica dell'Ufa in trasferta in Tirolo. Gli appunti (opportunitamente intercalati dal curatore con brevi richiami al decorso bellico) vanno dal febbraio all'agosto 1945. Sono stenogrammi che narrano il collasso del Terzo Reich attraverso immagini fulminanti. Colpisce l'ostinato fanatismo nazista degli ultimi mesi. La primavera conta 20.000 morti sotto le bombe nella sola capitale ma ancora Hitler lancia al fronte adolescenti in divisa con l'ordine di far saltare i panzer russi, "finché quei ragazzini venivano dilaniati insieme ai carriarmati". Berlino è accerchiata, in Italia cede il fronte tedesco, e ancora Goebbels promette al popolo tedesco la vittoria, mentre sui giornali del 18 aprile sfreccia la parola d'ordine hitleriana: "Il bolscevico morirà dissanguato innanzi alla capitale del Reich!". Dal ministero della Propaganda che continua imperterrita a commissionare film sul regime, all'anziano postino claudicante che di casa in casa consegna l'ingiunzione ai dipendenti dell'Ufa d'isciversi a un corso per *Standschützen* (Milizia territoriale), in tutta questa cronologia spicciola si vede bene l'oliato funzionamento della macchina statale. Kästner osserva l'apparato dall'interno, a distanza ravvicinata; e proprio qui sta l'interesse del diario perché rivela aspetti talora minori rispetto alle devastanti tragedie provocate dal nazismo ma che tuttavia consentono di entrare nelle pieghe di un sistema che fino all'ultimo marcia compatto verso l'abisso.

(A. C.)



Honoré de Balzac, TEORIA DELL'ANDATURA, ed. orig. 1833, a cura di Franco Rella, pp. 99, € 14, Moretti & Vitali, Bergamo 2015

Sono arrivate simultaneamente in libreria due edizioni, economiche ma molto eleganti e ben accessoriate, della balzachiana *Théorie de la démarche*: un'edizione francese, presso la casa editrice parigina Mille et une nuits, a cura di Paolo Tortonesi, che corregge e arricchisce, con molte preziose puntualizzazioni, il commento della classica edizione della Pléiade, e una nuova traduzione italiana, presso Moretti & Vitali, cui Franco Rella ha premesso un bello studio sul pensiero di Balzac e sulla fortuna della sua poetica presso gli scrittori delle generazioni successive, da Flaubert a Simenon. Paradossalmente, per il lettore del XXI secolo, il Balzac più accessibile non è quello dei grandi capolavori romanzeschi, sovrabbondanti in virtuosistiche descrizioni, ma quello delle narrazioni brevi o dei piccoli, brillanti trattati come questo. Nella *Teoria dell'andatura* Balzac coniuga l'ironia dell'amato Sterne e la dottrina del creatore della fisiognomica, Lavater, per cercar di trovare "la chiave degli eterni geroglifici dell'andatura umana". Come la lucciola non può fare a meno di emettere segnali luminosi, l'uomo, per Balzac, non può fare a meno di rivelare i propri segreti attraverso il linguaggio dei gesti. Inoltre il movimento si collega, per Balzac al problema centrale

dell'esistenza umana: il dispendio di energia. I successi e gli insuccessi di ogni individuo, come la sua stessa longevità, dipendono dalla sua capacità di controllare il dispendio energetico. Strettamente connessa, come sottolinea Franco Rella, alla filosofia di Balzac, la *Teoria dell'andatura* è però anche un godibilissimo studio di costume, un incantevole palcoscenico sul quale sfilano davanti a noi i parigini dell'età di Luigi Filippo: signore eleganti che volano verso un appuntamento amoroso, accademici sempre in posa, militari impettiti, finanzieri corpolenti, artisti ribelli ad ogni regola del vivere borghese.

MARIOLINA BERTINI

Octave Mirbeau, LE PERLE MORTE E ALTRI RACCONTI, trad. dal francese di Albino Crovetto, pp. 85, € 8, Il Canneto, Genova 2015

Se per i contemporanei Octave Mirbeau (1850-1917) fu soprattutto un caustico polemista anticlericale e antiborghese, e un audace esploratore del mondo dell'eros, la critica di oggi lo sta riscoprendo come uno tra i narratori più significativi della *belle époque*. Questa raccolta di testi pubblicati su vari periodici tra il 1882 e il 1900 ci rivela un aspetto poco noto del suo talento: la capacità di creare atmosfere di impalpabile angoscia, nelle quali affiora gradualmente un segreto indicibile oppure matura un macabro dramma. A metà strada tra i racconti di Poe e le *pièces* del Grand Guignol, gli scenari di questi racconti sono popolati di crani insanguinati che rotolano, di bionde bimbe innocenti che attirano i passanti in trappole mortali, di fantasmi vendicatori che aleggiano sull'oceano, di folle in preda a una violenza ottusa e contagiosa. Non manca la nota dell'esotico, che si diffonde anche nei luoghi della mondanità parigina, dal momento che per Mirbeau "non esiste giungla più terribile di quel boudoir, con la sua foresta di profumi e di peccati, dove il pittore rappresenta sguardi come liane, sospendendo strani fiori di seduzione e mistero al di sopra di quelle acque glauche e profonde che sono gli specchi e i cristalli in cui essi si moltiplicano all'infinito". Come scrive Ida Merello nella sua bella *Introduzione*: "Per Mirbeau, scrittore senza speranza, ogni ordine si regge sull'ipocrisia. La sola vera arma è rappresentata dalla scrittura, capace di scuotere le coscienze e di seminare un'inquietudine fruttuosa. Per questo è attento alla forma e intraprende strade nuove, diventando uno dei primi scrittori sperimentali: destabilizza la narrazione e rompe con ogni consuetudine del romanzo, anticipando la sensibilità delle avanguardie novecentesche".

(M.B.)

Nick Hornby, Funny Girl, ed. orig. 2014, trad. dall'inglese di Silvia Piraccini, pp. 373, € 18,50, Guanda, Parma 2015

Cresciuta all'ombra del mito di Lucille Ball, protagonista di *I Love Lucy*, la più popolare sit-com televisiva americana degli anni cinquanta, Barbara rinuncia al titolo di reginetta estiva di Blackpool, cittadina a nord dell'Inghilterra, per fuggire a Londra con la speranza di calcare le orme della sua eroina. A sei anni dal suo ultimo romanzo (*Tutta un'altra musica*, Guanda, 2009), Nick Hornby torna con una storia carica di nostalgia, portando il lettore sul set di *Barbara (e Jim)*, una sit-com di finzione prodotta e ambientata nella Londra della seconda metà degli anni sessanta. I toni del romanzo sono perfettamente in linea con la semplicità di Barbara, stereotipo della ragazza di provincia, condotta da ingenuità, passione e buona sorte sino alle copertine dei tabloid e ai salotti di Downing Street. In *Funny Girl* l'autore si destreggia in intriganti parallelismi che agiscono su più livelli. Sul piano metanarrativo, spensieratezza e irriverenza tipiche delle

sit-com riecheggiano nei toni del romanzo e nelle vicissitudini dei personaggi. L'abilità di Hornby fa però sì che i toni leggeri della narrazione non comportino la banalizzazione dei temi più impegnativi trattati nel romanzo, tra cui l'emancipazione femminile, l'accettazione dell'omosessualità e il dibattito tra cultura elevata e cultura di massa, in un momento cruciale nell'affermazione della televisione come mezzo di comunicazione per eccellenza. Inoltre, come da tradizione, personaggi e dialoghi sono punti cardine della narrativa di Hornby.

In bilico tra le proprie vite private e quelle dei personaggi della serie, il cast spazia dall'essenzialità di Barbara, alla superbia di Clive, relegato a una vita tra parentesi nel ruolo del co-protagonista Jim. La squadra di produzione, composta dal regista di estrazione oxfordiana Dennis, e dagli autori Tony e Bill, permette al lettore un accesso privilegiato al mondo della creazione artistica, probabilmente traendo ispirazione dalla recente esperienza di Hornby nell'industria dell'intrattenimento. La costruzione dei personaggi è infine corroborata da foto documentali e cameo di personaggi pubblici ed eventi reali dei tempi che invitano il lettore a interrogarsi sull'effettiva esistenza di una serie intitolata *Barbara (e Jim)*, presumibilmente trasmessa dalla BBC e contraddistinta da un tepore tipico dei primi anni della televisione.

STEFANO MORELLO

George Packer, I FRANTUMI DELL'AMERICA. STORIE DA TRENT'ANNI DI DECLINO AMERICANO, ed. orig. 2013, trad. dall'inglese di S. Rota Sperti, pp. 489, € 25, Mondadori, Milano 2014

Seguendo la struttura narrativa della trilogia americana di John Dos Passos, George Packer propone una storia ugualmente alternativa dell'America degli ultimi tre decenni. Tuttavia, al contrario del grande romanziere degli anni venti e trenta, le cui storie mescolavano personaggi "inventati", figure storiche e collage di cronaca contemporanea, i personaggi del cronista del "New Yorker" sono reali. Quella che scopriamo nel libro di Packer è una storia "frantumata" (o meglio "srotolata", come suggerisce il titolo originale) di un'America divenuta strumento di un apparato finanziario senza scrupoli; una storia inquietante narrata attraverso una serie di ritratti così intimi da dare voce persino ai pensieri dei protagonisti. Tra quei "frantumi" troviamo non solo politici ed economisti come Jeff Connaughton, lobbista e insider di Washington deluso della politica americana, Colin Powell, Robert Rubin, e Dean Price, ma anche l'imprenditore come Sam Walton, fondatore della catena di supermercati più grande al mondo, Wal-Mart, la cui biografia ripercorre la ben nota parabola americana del *self-made man*. E ancora lo scrittore Raymond Carver, Peter Thiel, co-fondatore di PayPal, e i celeberrimi Oprah Winfrey e Jay-Z. L'idea di una storia controcorrente, raccontata attraverso voci sparse, non è del tutto inedita: l'aveva fatto anche Randy Shilts, per esempio, in *Guerra al Virus*. Quello che manca nello "srotolamento" descritto da Packer è proprio un filo conduttore che colleghi tutte queste storie per dare un senso all'intera indagine. Sorvolando sul contesto economico e politico più ampio, Packer si limita a esporre i sintomi di un sistema malato di denaro invece che offrire un'interpretazione convincente delle cause che hanno portato alla crisi dell'America nel nuovo secolo e, perché no, di proporre una soluzione. Ma in effetti, la crisi che Packer sottolinea velatamente è proprio quella che deriva da un sistema che dà troppa libertà ai suoi singoli membri. È però fuori dubbio che tra tutti questi ritratti e occasionali momenti di saggezza risuoni un segnale d'allarme, anche se difficile da cogliere nel trionfalismo tipicamente americano delle storie di Packer: negli ultimi tre decenni, Packer sembra voler ammettere, i valori democratici americani sono stati sfiutati dal poderoso richiamo del capitalismo e dall'ipocrisia di un *establishment* "truccato per vincere".

ROBERT MOSCALIUC

DIREZIONE

Mimmo Cándito direttore responsabile
mimmo.candito@lindice.net
Mariolina Bertini vicedirettore

COORDINAMENTO DI REDAZIONE

Beatrice Manetti, Santina Mobiglia,
Massimo Vallerani

REDAZIONE

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

Monica Bardi

monica.bardi@lindice.net

Daniela Innocenti

daniela.innocenti@lindice.net

Elide La Rosa

elide.larosa@lindice.net

Tiziana Magone, redattore capo

tiziana.magone@lindice.net

Giuliana Olivero

giuliana.olivero@lindice.net

Camilla Valletti

camilla.valletti@lindice.net

Vincenzo Viola L'Indice della scuola

vincenzo.viola@lindice.net

COMITATO EDITORIALE

Enrico Alleva, Arnaldo Bagnasco, Andrea Bajani,
Elisabetta Bartuli, Gian Luigi Beccaria, Cristina
Bianchetti, Bruno Bongiovanni, Guido Bonino, Gio-
vanni Borgognone, Eliana Bouchard, Andrea Carosso,
Francesco Cassata, Loris Campetti, Andrea Casale-
gno, Guido Castelnuovo, Alberto Cavaglion, Mario
Cedrini, Anna Chiarloni, Sergio Chiarloni, Marina
Colonna, Carmen Concilio, Alberto Conte, Piero
Cresto-Dina, Pietro Deandrea, Piero de Gennaro,
Giuseppe Dematteis, Tana de Zulueta, Michela di
Macco, Franco Fabbri, Giovanni Filoramo, Anna
Elisabetta Galeotti, Gian Franco Gianotti, Claudio
Gorlier, Davide Lovisolo, Fausto Malcovati, Danilo
Manera, Diego Marconi, Sara Marconi, Franco Ma-
renco, Walter Meliga, Gian Giacomo Migone, Luca
Glebb Miroglio, Mario Montalcini, Alberto Papuzzi,
Darwin Pastorin, Franco Pezzini, Cesare Pianciola,
Telmo Pievani, Renata Pisu, Pierluigi Politi, Nicola
Prinetti, Marco Revelli, Alberto Rizzuti, Giovanni
Romano, Gianni Rondolino, Franco Rositi, Elena
Rossi, Lino Sau, Domenico Scarpa, Rocco Sciarone,
Giuseppe Sergi, Stefania Stafutti, Ferdinando Taviani,
Mario Tozzi, Maurizio Vaudagna, Anna Viacava,
Paolo Vineis, Gustavo Zagrebelsky

REDAZIONE L'INDICE ONLINE

www.lindiceonline.com

Laura Savarino

laura.savarino@lindice.net

Federico Feroldi

federico.feroldi@lindice.net

EDITRICE

Nuovo Indice Società Cooperativa

Registrazione Tribunale di Roma n. 369 del
17/10/1984

PRESIDENTE

Sergio Chiarloni

AMMINISTRATORE DELEGATO

Mario Montalcini

CONSIGLIERI

Gian Giacomo Migone, Luca Terzolo

DIRETTORE EDITORIALE

Andrea Pagliardi

UFFICIO ABBONAMENTI

tel. 011-6689823 (orario 9-13).

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

Cinisello (Mi) - tel. 02-660301

STAMPA

SIGRAF SpA (via Redipuglia 77, 24047

Treviglio - Bergamo - tel. 0363-300330)

il 26 giugno 2015

COPERTINA DI FRANCO MATTICCHIO

L'Indice usps (008-884) is published monthly for €
100 by L'Indice Scarl, 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

**Shane Peacock, LA RAGAZZA SCOM-
PARSA. IL TERZO CASO DEL GIOVANE
SHERLOCK HOLMES, ed. orig. 2009,
trad. dall'inglese di Edy Tassi, p. 264,
€ 14, Feltrinelli, Milano 2015**

La persistenza nell'immaginario di personaggi letterari capaci di diventare miti moderni è testimoniata da Sherlock Holmes, oggetto di infiniti tentativi di rivisitazioni, imitazioni, prequel, sequel, spin-off, boote (quando un eroe o una storia passata vengono lucidati e fatti rivivere ai nostri giorni). Avviene anche nei libri per ragazzi, dove si contano in Italia tre serie aperte: *Young Sherlock Holmes* (De Agostini), *Sherlock, Lupin & io* (Piemme) e questa giunta al terzo capitolo. Il futuro re dei detective (con molte licenze storico-biografiche) è un adolescente povero, orfano di madre, insultato e maltrattato quale mezzo-ebreo, ma in possesso di grandi doti intellettuali nonché di smisurati orgoglio e ambizione e frustrato perché non gli vengono riconosciuti i meriti. Ha però un mentore, un vecchio e geniale farmacista alchemico esperto di pugilato e arti marziali, che gli insegna a procedere con metodo scientifico, a non saltare alle conclusioni. Il ragazzo mette a frutto le sue capacità di osservazione e deduzione (anche se Eco ha spiegato che in realtà si tratta di abduzione), in una storia che alle caratteristiche tipiche dell'indagine poliziesca unisce quelle dell'avventura d'azione e mistero, per risolvere un complicato caso di doppio rapimento della figlia di un Lord ministro reazionario e spietato con criminali, proletari e reietti e pessimo padre di una figlia peraltro aristocraticamente malmostosa. Il giovane investigatore, partendo da una filigrana su un foglio di carta, raccoglie fatti e indizi e trae alcune semplici deduzioni e conclusioni. Apprezzabile la ricostruzione storico-sociale di Londra fine Ottocento classicamente divisa tra ricchezza e miseria, lusso e degrado. Sherlock si vede in sogno: "Ha ventisette anni ed è riuscito a realizzare i suoi progetti. È diventato un detective come non ce ne sono al mondo, e tutti lo sanno". **Da dodici anni**

FERNANDO ROTONDO

**Beatrice Masini, SIATE GENTILI CON LE MUC-
CHE. LA STORIA DI TEMPLE GRANDIN, ill. di
Vittoria Facchini, p. 108, € 12,90, Editoriale
Scienza, Firenze 2015**

La collana Donne nella scienza illustra in agili volumetti la biografia di persone (Hack, Fossey, le sorelle Curie e altre) salite ai vertici nei rispettivi ambiti di ricerca, soprattutto svolgendo il proprio percorso scientifico e professionale entro particolari vicende di vita. Temple Grandin è affetta da autismo, che non è come molti credono una forma di ritardo mentale, ma una anomalia del sistema nervoso, le cui caratteristiche più evidenti sono la tendenza a chiudersi in sé stessi e a respingere i contatti fisici, il bisogno di ripetere schemi fissi, la concentrazione ossessiva su interessi particolari, magari bizzarri, ma talora diventando esperti con notevoli capacità: musicali, di calcolo, di memoria visivo-fotografica, il "pensare per immagini" come dice Temple. Che dopo una infanzia difficile, soprattutto a scuola, trova finalmente un istituto adatto, in campagna, con un prof speciale che la consiglia e orienta, tra mucche e cavalli disturbati e maltrattati che impara ad accudire e amare. Temple scopre di sentire come un animale, vede il mondo da dentro la testa di una mucca, dal suo punto di vista. Va all'università, si laurea, diventa docente, scrive articoli e libri, inventa la "strizzatrice", una "macchina degli abbracci" che contiene gli animali da allevamento avviati a morire, ma rasserenandoli e placando le loro paure. Beatrice Masini, che racconta in maniera felicemente partecipe ma oggettiva, pone una domanda che non si può eludere: le modifiche cambiano



il destino degli animali? No, ma lo migliorano, garantiscono di morire con dignità. Obiettivamente, gli studi e le scoperte di Temple Grandin valgono più per la conoscenza dell'autismo e il modo di rapportarsi con gli autistici, superando pregiudizi, che per la causa degli animali, verso i quali sembra che il massimo che si possa fare è "essere gentili". In appendice una decina di pagine approfondisce in termini chiari ma rigorosi il tema dell'autismo. **Da dieci anni**

(F. R.)

Benji Davies, LA BALENA DELLA TEMPESTA, ed. orig. 2013, trad. dall'inglese di Anselmo Roveda, p. 26, € 13,50, Edt - Giralangolo, Torino 2015

Una storia semplicissima, con due soli personaggi umani, papà e figlio, sei gatti, una piccola balena, uccelli, su un'isola. L'uomo va a pescare tutti i giorni e Nico resta solo a giocare, ma un giorno dopo una terribile tempesta trova sulla sabbia una balenottera spiaggiata. Prima la rinfresca con un po' d'acqua, poi la carica su un carretto, la deposita nella vasca da bagno, le tiene (si tiene) compagnia, le racconta della sua vita sull'isola ("la balena era un'ottima ascoltatrice") e le porta anche da mangiare dei pesci. Ma è preoccupato su cosa avrebbe detto - "si sarebbe arrabbiato trovando una balena in bagno"? - il papà. Che invece capisce che Nico si sente solo, e Nico a sua volta capisce che bisogna riportare la nuova amica in mare, al suo posto, perché "era la cosa giusta da fare, anche se era difficile dirsi addio". Ma da allora pensa spesso alla balena della tempesta e spera sempre, un giorno, il prima possibile, "di rivedere la sua amica". L'ultima tavola mostra Nico che fa un picnic sulla spiaggia con il papà e un gatto e saluta una balena e una balenottera (forse è la sua) che rispondono con le code dal mare. L'autore, già vincitore

di premi per libri per bambini, svolge un tema sulla solitudine, l'amicizia, la generosità e la solidarietà senza pedagogismi e moralismi, con una poeticità raffinata ed essenziale nel testo (grazie anche al limpido contributo di Anselmo Roveda, pure lui scrittore per bambini) e nelle illustrazioni. L'adulto che legge dovrebbe invitare il piccolo ascoltatore a individuare e a soffermarsi sui particolari, come i gatti spesso seminasconditi e gli uccelli. Davies è anche illustratore di un altro albo di Linda Sarah, *Sulla collina*, pure questo incentrato sul tema dell'amicizia fra tre bambini, dapprima difficoltosa e poi giocosa e serena. **Da quattro anni**

(F. R.)

Jeanne Willis, BUON COMPLEANNO BOA!, ed. orig. 2014, trad. dall'inglese di Claudia Valentini, ill. di Tony Ross. 32, € 13,50, Il Castoro, Milano 2015

È l'albo illustrato più adatto, come dice il titolo, per un regalo sorpresa per il compleanno di un bambino di tre, quattro, cinque, sei anni. Essenziale nella sua semplicità. Iterativo in un crescendo che porta il piccolo ad anticipare la ripetizione sempre gradita di qualcosa già visto, e subito dopo sbalordisce con una nuova variazione, un'invenzione, una soluzione ancora una volta sorprendente. Chiarissimo nel testo da leggere o ascoltare e nelle tavole di un maestro come Tony Ross, che non si limita a illustrare le parole ma aggiunge particolari, enfatizza, aumenta la bellezza della storia. Allegro e divertente per gli eccessi di realismo che spingono la narrazione fino a esiti surreali. Raccontarlo è facile, ma senza avere l'albo davanti si rischia di produrre l'effetto di chi racconta una barzelletta senza esserne capace, non fa ridere. È il compleanno del piccolo Boa, che naturalmente attende tanti regali fantastici. Il pacco di Orango è enorme, un magnifico pianoforte, ma i serpenti non hanno dita per suonarlo. Né orecchie per reggere gli occhiali da sole portati da Scimmia, né mani per le mufole di Tigre o capelli per la spazzola di Bradipo o piedi per il pallone di Formichiere. È il compleanno più brutto di sempre per il povero Boa in lacrime, e al danno sembra aggiungersi la beffa quando l'amico Stercorario arriva con una montagna di "ci-siamo-capiti cosa". Finché la pioggia fa crescere un seme nascosto nella palla di letame e poi una piantina e quindi un bellissimo albero, il regalo perfetto - vedere per credere - per il compleanno di un serpente. Il quale, a sua volta, è anche "il miglior regalo di sempre" per un bambino. **Da tre anni**

(F. R.)

COME ABBONARSI ALL'“INDICE”

☐ Abbonamento annuale alla versione cartacea (questo tipo di abbonamento include anche il pieno accesso alla versione elettronica):

Italia: € 55

Europa: € 75

Resto del mondo: € 100

☐ Abbonamento annuale solo elettronico (in tutto il mondo):

Consente di leggere la rivista direttamente dal sito e di scaricare copia del giornale in formato pdf.

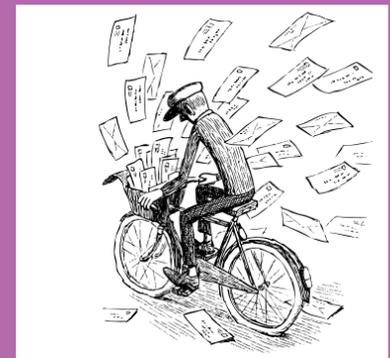
€ 45

Per abbonarsi o avere ulteriori informazioni è possibile contattare il nostro ufficio abbonamenti:

tel. 011-6689823 - abbonamenti@lindice.net.

Per il pagamento:

Carta di credito, conto corrente postale N. 37827102 intestato a "L'Indice dei Libri del Mese" o Bonifico bancario a favore del NUOVO INDICE Società Cooperativa presso BeneBanca (IT08V083820100000130114381)



Tutti i titoli di questo numero

ALAMEDDINE, RABIH - *Io, la divina* - Bompiani - p. 28
AMBASCIANO, LEONARDO - *Sciamesimo senza sciamesimo* - Edizioni nuova cultura - p. 10
AMIS, MARTIN - *Il dossier Rachel* - Einaudi - p. 27

BALZAC, HONORÉ DE - *Teoria dell'andatura* - Moretti & Vitali - p. 46
BELTING, HANS - *Facce* - Carocci - p. 32
BERTACCINI, TIZIANA - *Le Americhe Latine nel Ventesimo secolo* - Feltrinelli - p. 20
BERTOCCO, GIANCARLO - *La crisi e le responsabilità degli economisti* - Brioschi - p. 37
BOBBIO, NORBERTO / Pavone, Claudio - *Sulla guerra civile* - Bollati Boringhieri - p. 21
BORGA, UGO LUCIO - *Il sudario di latta* - Marcovalerio - p. 34
BOTTAZZINI, UMBERTO - *Numeri* - Il Mulino - p. 35
BRUNETTI, BRUNO - Derobertis Roberto (a cura di) - *Identità, migrazioni e postcolonialismo in Italia* - Progedit - p. 17
BUSI, GIULIO / Ebg, Raphael - *Giovanni Pico della Mirandola* - Einaudi - p. 25

CALOGERO, GUIDO - *Quaderno laico* - LiberiLibri - p. 38
CAROCCI, SANDRO - *Signorie si Mezzogiorno* - Viella - p. 18
CAROTENUTO, GENNARO - *Todo cambia* - Le Monnier - p. 45
CASICCA, ALESSANDRO - *Narrare le grandi crisi* - Mimesis - p. 19
CATERINI, ANDREA - *Giordano* - Fazi - p. 22
CAVAGNOLI, FRANCA - *Luminusa* - Frassinelli - p. 43
CELENZA, CHRISTOPHER S. - *Il Rinascimento perduto* - Carocci - p. 25
CERATTO, PAOLO / Prono, Franco - *Caterina Boratto* - Piazza - p. 33
CHAPOUTOT, JOHANN - *Controllare e distruggere* - Einaudi - p. 45
COHEN, MARCEL - *La scena interiore* - Ponte alle Grazie - p. 28
COLETTE - *La stella del vespro* - Del Vecchio - p. 28

DAN SEGRE, VITTORIO - *Storia dell'ebreo che voleva essere eroe* - Bollati Boringhieri - p. 45
DAVIES, BENJI - *La balena della tempesta* - Edt - Giralangolo - p. 47
DE ROSSI, ANTONIO - *La costruzione delle Alpi* - Donzelli - p. 40
DI NOLFO, ENNIO - *Il mondo atlantico e la globalizzazione* - Mondadori - p. 20
DI PAOLO, PAOLO / Biferali, Giorgio - *Viaggio a Roma con Nanni Moretti* - Lozzi - p. 33
DI SALVIA, FRANCESCO PAOLO MARIA - *La circostanza* - Marsilio - p. 24

ESPADA, ARCADI - *L'autentica impostura* - Le Monnier - p. 20
EZZAT, EL KAMHAWI - *Vergogna tra le due sponde* - Ensemble - p. 17

FANTE, JOHN - *Lettere 1932-1981* - Einaudi - p. 27
FARINELLA, VINCENZO - *Alfonso I d'Este* - Officina libraria - p. 32
FEBBRARO, PAOLO - *Leggere Seamus Heaney* - Fazi - p. 6
FENOGLIO, BEPPE - *Il libro di Johnny* - Einaudi - p. 15
FERRARI, PAOLO / Massignani, Alessandro - *1914-1918 la guerra moderna* - FrancoAngeli - p. 19
FRANK, LEONHARD - *L'uomo è buono* - Del Vecchio - p. 29

GANDINI, LEONARDO - *Voglio vedere il sangue* - Mimesis - p. 33
GARDINI, NICOLA - *Lacuna. Saggio sul non detto* - Einaudi - p. 5
GANI GALLINO, TILDE - *Non avevo sei anni ed ero già in guerra* - Einaudi - p. 21
GRIFFITHS, PAUL - *La musica del Novecento* - Einaudi - p. 31
GUAZZALOCA, GIULIA - *Storia della Gran Bretagna* - Mondadori - p. 45

HANDKE, PETER - *Saggio sul cercatore di funghi* - Guanda - p. 46
HORNBY, NICK - *Funny girl* - Guanda - p. 46

KÄSTNER, ERIC - *Taccuino '45* - Mattioli 1885 - p. 46
LANOCITA, ARTURO - *Voglio vivere ancora - L'ora d'oro* - p. 43

LAUDISA, FEDERICO - *Albert Einstein e l'immagine scientifica del mondo* - Carocci - p. 35
LUZZI, GIORGIO - *Troppo tardi per Santiago* - Aragno - p. 26

MMARASCO, WANDA - *Il genio dell'abbandono* - Neri Pozza - p. 23
MARCASCIANO, PORPORA - *AntoloGaia* - Alegre - p. 7
MARRA, DORA - *Croce bibliofilo* - Biblohuose - p. 19
MARTONE, CORRADO (A CURA DI) - *Scritti di Qumran* - Paideia - p. 39
MASINI, BEATRICE - *Siate gentili con le mucche* - Editoriale scienza - p. 47
MATTEI, UGO - *Il benicomunismo e i suoi nemici* - Einaudi - p. 36
MILITELLO, GIACINTO - *La prospettiva liberalsocialista* - Ediesse - p. 45
MINSKY, HYMAN P. - *Combattere la povertà* - Ediesse - p. 36
MIRABEAU, OCTAVE - *Le perle morte e altri racconti* - Il Canneto - p. 46
MONTEMARANO, MARCO - *La ricchezza* - Neri Pozza - p. 23
MORELLI, FEDERICA - *L'indipendenza dell'America spagnola* - Le Monnier - p. 45
MORTARA GARAVELLI, BICE - *Silenzi d'autore* - Laterza - p. 5
MOZZI, GIULIO - *Favole del morire* - Laurana - p. 22

NOVE, ALDO - *Addio mio Novecento* - Einaudi - p. 26
NUSSBAUM, MARTHA C. - *Emozioni politiche* - Il Mulino - p. 38

OLENDER, MAURICE - *Razza e destino* - Bompiani - p. 16
PACKER, GEORGE - *I frantumi dell'America* - Mondadori - p. 46

PATRIZI, GIORGIO - *Gadda* - Salerno - p. 30
PEACOCK, SHANE - *La ragazza scomparsa* - Feltrinelli - p. 47
PEZZINI, ISABELLA - *Introduzione a Roland Barthes* - Laterza - p. 9

RENDELL, RUTH - *La crociata dei bambini* - Mondadori - p. 12
RIFKIN, JEREMY - *La società a costao marginale zero* - Mondadori - p. 37
ROSCOCHER, MASSIMO - *Il papa guerriero* - Il Mulino - p. 18

SACKS, OLIVER - *Diario di Oaxaca* - Adelphi - p. 40
SAINT MARC, STÉPHANIE DE - *Nadar* - Johan & Levi - p. 34
SANTANGELO, EVELINA - *Non va sempre così* - Einaudi - p. 43
SBARBARO, CAMILLO - *Lettere a Alceste Angelini* - San Marco dei Giustiniani - p. 26
SBARBARO, CAMILLO - *Lettere a Giovanni Solari* - San Marco dei Giustiniani - p. 26
SCIPTON, ALYN - *Nuova storia del jazz* - Einaudi - p. 31
SELLERIO, ELVIRA - *La memoria di Elvira* - Sellerio - p. 43
SITI, WALTER (A CURA DI) - *Granta 6 L'invisibile* - Rizzoli - p. 22

THOREAU, HERNY DAVID - *Walden ovvero vita nei boschi* - Einaudi - p. 40
TIMM, UWE - *La volatilità dell'amore* - Mondadori - p. 29
TRICOMI, ANTONIO - *Nessuna militanza, nessun compiacimento* - Galaad - p. 30
TSABARI, AYELET - *Il posto migliore del mondo* - Nuova editrice Berti - p. 27

VERRI, GIACOMO - *Racconti partigiani* - Biblioteca dell'immagine - p. 24
VINAY, TULLIO - *Speranze umane e speranza cristiana* - Edizioni dell'Asino - p. 39

WILLIS, JEANNE - *Buon compleanno boal!* - Il Castoro - p. 47

ZAPRUDER, ALEXANDRA (A CURA DI) - *La memoria dei fiori* - Garzanti - p. 45
ZARDI, PAOLO - *XXI secolo* - Neo - p. 23