

L'INDICE

DEI LIBRI DEL MESE

Aprile 2016 Anno XXXIII - N. 4 € 6,00



LIBRO DEL MESE: quel disgraziato di Louis-Ferdinand Céline
Quando i POSTINI mediavano la COMUNICAZIONE
La visualizzazione e la nascita della vita MODERNA
L'ethos della TOLLERANZA in Claudio Magris



www.lindiceonline.com

SommarìO

EDITORIA

- 2 **Una città e un successo: Bologna Children's Books Fair**, di Giovanna Zoboli

SEGNALI

- 5 **La scrittura umoristica e satirica di Umberto Eco**, di Giuseppe Zaccaria
- 6 **Lo strano caso del prof. Eco e la musica**, di Franco Fabbri
- 7 **David Bowie: la musica come teatro**, di Piepaolo Martino
- 8 **I profughi siriani in Turchia**, di Murat Cinar e **HAKAN GÜNDAY Ancóra**, di Santina Mobiglia
- 9 **Il Mediterraneo antico in una controversa opera di sintesi e divulgazione**, di Elisabetta Starnini e Daniela Marchiandi
- 10 **Se non sei rilevante per l'oggi non lo sarai per il domani. Intervista a Jonathan Franzen e JONATHAN FRANZEN Purity**, di Ennio Ranaboldo
- 11 **Viva Santa Maria: Juan Carlos Onetti nuovamente disponibile**, di Luca Terzolo
- 12 **Frantz Fanon: uno spettro agita il presente**, di Roberto Beneduce
- 13 **La sensibilizzazione all'ambiente attraverso i cartoni animati**, di Federico Paolini
- 14 **Paolo Nori tra commenti social e riflessione critica**, di Andrea Cirolla
- 15 **La saggistica sulla Grande guerra italiana: un bilancio**, di Marco Mondini
- 16 **Le metamorfosi dello spionaggio post guerra fredda al cinema e nelle serie tv**, di Luca Malvasi

LIBRO DEL MESE

- 17 **LOUIS FERDINAND CÉLINE Lettere alle amiche**, di Gabriella Bosco e Ornella Tajani

PRIMO PIANO

- 18 **FILIPPO TUENA Memoriali sul caso Schumann**, di Beatrice Manetti e Maria Teresa Arfini
- 19 **VITTORIO GALLESE e MICHELE GUERRA Lo schermo empatico**, di Ruggero Eugeni e Fiorenzo Conti

ANIMALI

- 20 **HELEN MACDONALD Io e Mabel**, di Andrea Casalegno
ANGELO TARTABINI Crimini contro l'ambiente, di Maurilio Orbecchi

NARRATORI ITALIANI

- 21 **Guardare, percepire, immaginare. Intervista a Angelo Ferracuti e ANGELO FERRACUTI Andare, camminare, lavorare**, di Francesco Migliaccio
- 22 **CLAUDIO MAGRIS Non luogo a procedere**, di Andreina Lavagetto
VELSO MUCCI Mercato delle pulci, di Claudio Panella
- 23 **LUCA DONINELLI Le cose semplici**, di Daniele Piccini
LAURA LIBERALE Planctus, di Claudia Boscolo
MASSIMO LOCURATOLO, ALESSANDRO SERENA e DAVID LARIBLE Consigli a un giovane clown, di Maria Vittoria Vittori

PAGINA A CURA DEL PREMIO CALVINO

- 24 **GIOVANNI DI GIAMBERARDINO e COSTANZA DURANTE Giallo banana**, di Annarita Merli
RAIMONDO QUAGLIANA Mondo ridens, di Loretta Junck
ALESSANDRO MUSTO Via Artom, di Laura Mollea

LETTERATURE

- 25 **THOMAS HARDY Nel bosco**, di Norman Gobetti
DAVID LEAVITT I due hotel Francfort, di Fiorenzo Iuliano
- 26 **MARLON JAMES Breve storia di sette omicidi**, di Francesco Cattani
AMÉLIE NOTHOMB Il delitto del conte Neville, di Claudia De Lillo
- 27 **VERA BRITTAIN Generazione perduta**, di Anna Nadotti
DRAGO JANČAR Stanotte l'ho vista, di Igor Fiatti

POESIA

- 28 **JĚZIM HAJDARI Delta del tuo fiume**, di Giulia Molinarolo
JO SHAPCOTT Della mutabilità, di Pietro Deandrea
AFRIC MCGLINCHAY La buona stella delle cose nascoste, di Esterino Adami

STORIA

- 29 **TIMOTHY SNYDER Terra nera**, di Guri Schwarz
PAUL CORNER Italia fascista, di Antonio Bechelloni
- 30 **IACOPO ONNNIS (A CURA DI) La dignità dell'uomo. Luigi Pintor ragione e passione**, di Monica Pacini
CHIARA GIORGI Un socialista del Novecento, di Roberto Barzanti
FRANCESCO TORCHIANI L'oltretevere da oltreoceano, di Filomena Fantarella
- 31 **PAOLO MORANDO '80. L'inizio della barbarie**, di Anna Tonelli
MADDALENA GRETTEL CAMMELLI Fascisti del terzo millennio, di Riccardo Frola
Babele: Populismo 3, di Bruno Bongiovanni

PAGINA A CURA DI INTESA SANPAOLO

- 32 **Restituzioni: i restauri del patrimonio artistico pubblico in mostra a Milano**

ARTE

- 33 **IULIAN GARDNER Giotto e i francescani**, di Alessio Monciatti
BARBARA AGOSTI e SIMONETTA PROSPERI VALENTI RODINÒ (A CURA DI) Le postille di padre Sebastiano Resta ai due esemplari delle vite di Giorgio Vasari, di Alessandro Morandotti
PININ BRAMBILLA BARCILON La mia vita con Leonardo, di Chiara Gauna

TEATRO

- 34 **VASILII IVANOVIČ NEMIROVIČ-DANČENKO La mia vita nel teatro russo**, di Francesca Romana Rietti
RENATA M. MOLINARI, OLIVIERO PONTE DI PINAO e MARCO MAGAGNIN (A CURA DI) Il catalogo storico Ubulibri 1979-2011, di Doriana Legge
VSEVOLOD MEJERCHOL'D Sul teatro, di Franco Ruffini

RELIGIONI

- 35 **FRANCESCA SBARDELLA Abitare il silenzio e STEFANIA PALMISANO Exploring new monastic communities**, di Roberto Alciati
VITO MANCUSO Dio e il suo destino, di Giovanni Filoramo

ANTICHISTICA

- 37 **JAMES MORWOOD Adriano**, di Anna Ferrari
SERGIO AUDANO e GIOVANNI CIPRIANI (A CURA DI) Aspetti della fortuna dell'antico nella cultura europea, di Alice Borgna
LUCA DELLA BIANCA e SIMONE BETA Il dono di Dioniso, di Franco Pezzini

FOTOGRAFIA

- 38 **ALESSANDRO NIGRO Ritratti e autoritratti surrealisti**, di Tiziana Serena
MICHELE MARI e FRANCESCO PERNIGO Asterusher, di Marco Maggi

NEUROSCIENZE

- 39 **CLAUDIO POGLIANO Senso lato**, di Francesco Paolo de Ceglia
AURELIO MUSI Freud e la storia, di Mauro Maldonato

QUADERNI

- 41 **Ragionar teatrando, 10: Scoprire Virgilio Sieni (Le Sacre e Isolotto)**, di Samantha Marenzi
- 42 **Effetto film: Steve Jobs di Danny Boyle**, di Hamilton Santità

SCHEDE

- 43 **GIALLI E NERI**
di Fernando Rotondo, Franco Pezzini e Mariolina Bertini
- 45 **INFANZIA**
di Fernando Rotondo, Annalisa Strada, Matteo Galli e Ennio Ranaboldo
- 46 **NARRATORI ITALIANI**
di Alessandra Quarta, Miriam Begliuomini e Franco Pezzini
- STORIA**
di Lorenzo Marchese e Maurizio Griffo

Le immagini di questo numero sono di **FEDERICO GASTALDI** che ringraziamo per la gentile concessione.

Federico Gastaldi nasce ad Alessandria in un'afosa notte estiva di 24 anni fa. Viene presto incoraggiato dai suoi genitori verso la carriera artistica vista la sua scarsissima attitudine alle materie scientifiche. Decide così di frequentare l'Istituto europeo di design di Torino dove si diploma in illustrazione nel 2013. Nello stesso anno si classifica secondo al concorso *Previsioni del tempo* indetto dall'Associazione autori di immagini che premia i migliori talenti emergenti. Attualmente vive ad Alessandria dove lavora come illustratore freelance, dal 2016 è rappresentato nel mondo dall'agenzia americana Salzman International. Solitamente i suoi lavori caratterizzati da un tratto molto semplice e pulito, traggono spunto dall'attualità, dalla letteratura e dalla società.



PALAZZO DUCALE_GENOVA

Genova
Palazzo
Ducal
Fondazione per la Cultura



SEBASTIÃO SALGADO GENESI

27 febbraio | 26 giugno 2016



Sebastião Salgado, Sud del Djânet, Algeria, 2009 © Sebastião Salgado/Amazonas Images/Contrasto

www.palazzoducale.genova.it

La scrittura umoristica e satirica di Umberto Eco

Una risata ci illuminerà

di Giuseppe Zaccaria



Fondamentale è il ruolo giocato dal motivo del “riso” nel *Nome della rosa*. Jorge diventa un *serial killer* per impedire che venga conosciuto il libro di Aristotele sulla commedia, di cui Eco, sublime manipolatore (e fantamanipolatore) dei linguaggi altrui, non esita a inventare e proporci l’incipit. Ma perché Jorge odia il riso, ritenendolo il nemico numero uno della religione in cui fanaticamente crede? Il riso è pericoloso perché mette in discussione ogni valore e ordine esistente. Le eresie si possono combattere ed estirpare, non il riso, che induce a ridere dell’autorità, togliendo a essa ogni sacralità, e rivelando quello che potremmo definire pirandellianamente il “re nudo”. Cristo, sostiene Jorge a conferma della sua tesi, non ha mai riso. Guglielmo da Baskerville gli oppone che il ridere è proprio della natura umana e che gli animali non ridono. Contro il fanatismo del vecchio cieco (una cecità non profetica, ma intellettuale e morale) Guglielmo ritiene che la funzione del riso sia quella di “far ridere la verità”, tanto da risultare un prezioso alleato della conoscenza.

Tutto questo viene non solo detto, ma anche citato. E proprio la citazione consente di ricavare dal testo i suoi significati profondi, andando oltre la lettera delle parole, per attingere a quel livello allegorico che Eco, grande esperto della filosofia medievale, ben conosceva (basti leggere il capitolo sulla “pansemosi metafisica” in *Arte e bellezza nell’estetica medievale*, Bompiani 1979). Prendiamo questa battuta ironica di Jorge da Burgos: “E così la parola di Dio si manifesta attraverso l’asino che suona la lira, l’alocco che ara con lo scudo, i buoi che si attaccano da soli all’aratro, i fiumi che risalgono le correnti, il mare che si incendia, il lupo che si fa eremita!”. Non è facile (Eco è stato anche un grande dissimulatore) ma neppure impossibile che qualcuno ricordi i titoli dei capitoli di un famoso libro di Giuseppe Cocchiara, *Il mondo alla rovescia* (Feltrinelli, 1963). Eco non fa altro che riprenderli, per metterli in bocca al suo personaggio.

Il gioco non è ovviamente gratuito, ma rientra nell’ambito della grande tematica carnevalesca che percorre il romanzo, costituendone il sotterraneo filo conduttore. Ma parlare di letteratura carnevalesca, o carnevalesizzata, significa chiamare in causa il grande teorico russo Michail Bachtin, che ha visto nel carnevale l’equivalente del genere romanzesco. Potremmo quindi parlare, più in generale, di una macrocitazione bachtiniana, che conferisce al *Nome della rosa* tutta la complessità dei suoi significati ideologici, legati allo “scoronamento” e al ribaltamento dei ruoli, alla contestazione e all’irrisione della mentalità e delle mode ufficiali.

Non solo di significati però, bensì anche di significanti si tratta. Il famoso sogno di Adso, mentre in chiesa si canta il *Magnificat*, è uno straordinario esempio di scrittura carnevalesca che, se da un lato si richiama esplicitamente alla *Coena Cypriani*, dall’altro si caratterizza non solo come citazione ma come emulazione del plurilinguismo di Rabelais. In queste pagine si susseguono parole in libertà, iperboli, inversioni, chiasmi, antitesi, ossimori, anfibologie, in un vertiginoso procedimento di accumulazione caotica che rompe ogni argine (forse, oltre a Rabelais, Eco aveva in mente anche il prediletto Joyce, quello del monologo di Molly).

I riferimenti al *Nome della rosa* ci sono serviti per caratterizzare alcuni procedimenti tipici anche della scrittura umoristica e satirica di Eco, che rappresenta, rispetto alla scrittura

saggistica e narrativa, l’ambito criticamente meno esplorato, anche se particolarmente brillante e vivace, di una straordinaria attività critico-teorica e creativa. Qui il riso non funziona come citazione, ma si serve talora di altre citazioni, per sprigionare le sue capacità insieme divertenti e demistificanti, mescolando, all’insegna della parodia e del *pastiche*, l’elemento comico e l’elemento serio. È noto che, nel suo onnivoro “ecumenismo”, Eco ha saputo intelligentemente unire gli opposti di natura ludica e scientifica, l’alto e il basso, sdoganando prodotti culturali prima ritenuti indegni di attenzione. Si è occupato di fumetti e di romanzi d’appendice (nel *Cimitero di Praga* si può riconoscere il Bresciano del famigerato *Ebreo di Verona*); presso Bompiani ha diretto la collana filosofica “Idee nuove”, già stata di Banfi e di Paci, ma ha anche dato vita alla collana “Amletica leggera”, dove nel 1972 usciva il *Come farsi una cultura mostruosa* di Paolo Villaggio, rivisto e introdotto dal suo editor.

L’uso modale del “come”, a inizio frase, scandisce i quarantacinque capitoletti del sommario di *Come viaggiare con un salmo-*

dei labirinti burocratici (*Come sostituire una patente rubata*). Non a caso, in *Come presentare un catalogo d’arte*, reale presentazione, dal sapore *dada*, di una mostra del pittore Antonio Fomez, Eco parla delle “regole del citazionismo postmoderno”, che, utilizzando la tecnica del rovesciamento e dello “scoronamento”, costituisce la base della sua operazione contraffattoria e parodica (nella quale non mancano, peraltro, elementi di riflessione profonda).

Se nella scrittura postmoderna si trovano congiunti l’alto e il basso, l’elemento serio non cancella quello faceto, ma da questo può trarre alimento. È quanto accade nelle *Bustine di Minerva*, che, pubblicate per anni sull’“Espresso”, sono state in gran parte raccolte – quelle che vanno dal 2000 al 2015 – in *Pape Satàn Aleppo. Cronache di una società liquida* (pp. 480, € 20, La nave di Teseo, Milano 2016). C’è da dire subito che la genesi frammentaria della raccolta, in qualche modo assimilabile alla tecnica del *puzzle*, non pregiudica in alcun modo la sua organica unitarietà. Questa è dovuta non solo alla divisione per così dire tematica

attorno alla quale le “bustine” vengono accorpate, ma alla filigrana stessa del legame che le unisce; quella di un dialogo ravvicinato con il lettore, realizzato attraverso un procedimento cordialmente divagante e digressivo, assimilabile a quelle opere che, secondo il Pirandello del saggio sull’*Umorismo*, sono “scomposte, interrotte, intramezzate di continue digressioni”. In queste pagine Eco offre l’immagine più compiuta di sé come critico dei costumi di una realtà postmoderna alla ricerca di se stessa, della propria identità e dei propri valori. Siamo in presenza di un intellettuale impegnato, che non offre soluzioni consolatorie ma, nel denunciare fenomeni come quelli del bullismo o del razzismo, coglie la complessità e le contraddizioni profonde di questa nostra – stando a Bauman – “società liquida”, invitando il lettore a una sorta di “cooperazione interpretativa” nella discussione sui grandi temi della contemporaneità.

Con lo stile brillante che gli appartiene, ammiccando con l’intelligenza dell’ironia e, talora, del gioco di parole, Eco demistifica gli odierni miti della massificazione e del consumismo: dal culto dei telefonini al bisogno di apparire, che crea, nel regno della chiacchiera televisiva, i suoi effimeri eroi di cartapesta. Il rapporto fra presente e passato lo porta a sottolineare il ruolo della memoria, storica e individuale, che, anche quando si guardi a essa con nostalgia, non si traduce mai nel comodo rifugio del *laudator temporis acti*, ma tiene conto di una continuità considerata, dialetticamente, nel divenire della storia, che non deve essere dimenticata (il presente ingloba la tradizione di un passato non di rado precorritore). Eco si fa così portatore di un pensiero problematico, che, non rinunciando a difendere una precisa posizione di parte, introduce forti elementi di riflessione e di giudizio, rifiutando sia lo sterile pessimismo degli “apocalittici” sia il connivente ottimismo degli “integrati” (l’utilità di internet non esclude le manipolazioni da cui occorre difendersi, assumendo un atteggiamento criticamente maturo e consapevole). Non viene meno, in altri termini, quell’idea della ricerca intellettuale che aveva avuto una sorta di proiezione archetipica, o di medievale primogenitura, nello spirito laico e progressista di Guglielmo da Baskerville. ■

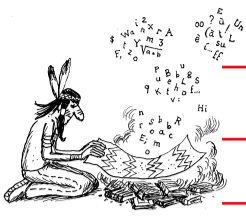
giuseppe.zaccaria@lett.unipmn.it

G. Zaccaria è professore emerito di letteratura italiana

Segnali

Giuseppe Zaccaria*Ridere con Eco***Franco Fabbri***Eco e la musica***Pierpaolo Martino***David Bowie sperimentatore estremo***Murat Cinar e Santina Mobiglia***Günday e l’inquieta Turchia***Elisabetta Starnini
e Daniela Marchiandi***Il Mediterraneo di Broodbank***Ennio Ranaboldo***Franzen: ultimo romanzo e intervista***Luca Terzolo***Le nuove edizioni di Juan Carlos Onetti***Roberto Beneduce***Le feconde idee di Frantz Fanon***Federico Paolini***Goldrake educatore ambientale***Andrea Cirolla***Nori tra social e critica letteraria***Marco Mondini***La Grande guerra italiana***Luca Malavasi***Le spie del cinema dopo la guerra fredda*

ne (pp. 208, € 10, La nave di Teseo, Milano 2016), che formalmente si presenta come un manuale di istruzioni per l’uso; un uso, evidentemente, tutt’altro che pratico, o praticamente fruibile, se solo si pensa alla sventurata conclusione di un viaggio in compagnia del suddetto pesce. Un classico, tra i pezzi inseriti, si può considerare *Come mangiare in aereo*, gustosissima rappresentazione dell’ardua lotta ingaggiata dalle forchette con i piselli, che alla fine “o s’infilano nel collo o nella braghetta”. La godibilità dei testi è data dalla capacità di ricavare, a partire anche dalle situazioni più normali, effetti di deformazione e distorsione semantica, con una tecnica dello straniamento che dà luogo a soluzioni caricaturali e grottesche, paradossali. Anche per Eco, come scriveva un umorista dell’Ottocento, “l’Arte può essere, anzi deve essere altresì paradossale”, dal momento che “il paradosso è un’idea, che batte in breccia un’opinione comune, un pregiudizio, un errore accettato”, demistificando le visioni convenzionali della realtà. Queste riguardano non solo le abitudini, gesti e manie della vita quotidiana (*Come comperare gadget*, *Come usare la cuccuma maledetta*, *Come non usare il telefonino cellulare*), ma coinvolgono i vezzi e le mode intellettuali (*Come fare le vacanze intelligenti*, *Come scrivere un’introduzione*), senza dimenticare i riferimenti alla cultura di massa (inutile ricordare l’importanza di Eco semiologo e massmediologo), gli spunti della fantapolitica (*Come evitare di cadere nei complotti*) o il tortuoso sadismo



L'inspiegabile ritirata dopo le grandi promesse di Opera aperta

Lo strano caso del prof. Eco e la musica

di Franco Fabbri

Non ho mai conosciuto Umberto Eco. Non sono stato suo allievo, non ho passato notti con lui a raccontarci barzellette; la sua cultura sterminata e raffinata, il suo spirito e la sua leggerezza li ho potuti apprezzare solo dai libri e dalle "Bustine". È il suo funerale l'ho guardato su un sito web. È vero, ci siamo scambiati qualche lettera: è sempre stato gentile e generoso. Però ho letto moltissimo di quello che ha scritto. Lo considero più di un maestro: molto di quello che so discende dalla lettura dei suoi libri e dalle ramificazioni di quelle letture, ma soprattutto alcune delle mie amicizie più care e intellettualmente produttive, da quasi quarant'anni a questa parte, sono state cementate dall'interesse comune per Eco e la semiotica. La mia ammirazione per quest'uomo e per le sue teorie è fuori discussione: come tutti quelli che lo hanno amato (lo si è visto nei giorni immediatamente successivi alla sua morte), mi è impossibile parlare di lui senza dire qualcosa di me.

Eppure, non riesco a unirmi al coro di elogi incondizionati che sono risuonati dal 19 febbraio in poi, perché "l'uomo che sapeva tutto", su un aspetto tutt'altro che marginale della cultura e dei suoi stessi interessi, mi ha lasciato insoddisfatto, e non da oggi. Parlo della musica; ed è paradossale, se è vero che *Opera aperta* (Bompiani, 1962), il libro che fece conoscere Eco come un intellettuale acuto e profondo, un innovatore, iniziava così (dopo l'*Introduzione*, in un saggio intitolato *La poetica dell'opera aperta*): "Tra le recenti produzioni di musica strumentale possiamo notare alcune composizioni contrassegnate da una caratteristica comune: la particolare autonomia esecutiva concessa all'interprete..." e proseguiva citando Stockhausen, Berio, Pousseur, Boulez. Due anni più tardi, la sua *Prefazione a Le canzoni della cattiva coscienza* di Michele Straniero, Sergio Liberovici, Emilio Jona e Giorgio De Maria, dopo ampie riflessioni sui concetti di "canzone diversa" e "canzone gastronomica", e dopo aver discusso del Cantacronache, di Gaber, Celentano e Rita Pavone, concludeva così: "Il libro dei nostri quattro autori va quindi accolto come un primo passo (una indispensabile *pars destruens*) di una discussione la cui prosecuzione si fa sempre più urgente". Dunque la musica (di qualsiasi genere) era così importante per Eco, a quei tempi, da modellare lo stesso concetto di "opera aperta", o da costituire uno dei pilastri di una riflessione (non rimandabile!) sui caratteri e le funzioni della cultura di massa. La *Prefazione* al libro dei quattro autori ricomparve poco tempo dopo in *Apocalittici e integrati* (Bompiani, 1964), con un titolo nuovo (*La canzone di consumo*) e senza l'accento finale all'urgenza della discussione, ma sempre rimarcando che "una analisi sempre più approfondita dei comportamenti di fruizione del prodotto artistico di consumo non potrà che chiarirci l'ambito entro il quale ci muoviamo". Eco stava in quegli anni sviluppando la sua teoria semiotica, della quale i passi principali furono *La struttura assente* (Bompiani, 1968), *Le forme del contenuto* (Bompiani, 1971), *Segno* (Istituto Editoriale Internazionale, 1973), il *Trattato di semiotica generale* (Bompiani, 1975). Ma in quelle sue opere gli accenni alla musica sono sempre più scarsi, come pure in *Lector in fabula* (Bompiani, 1979), *Semiotica e filosofia del linguaggio* (Einaudi, 1984), *I limiti dell'interpretazione* (Bompiani, 1990), *Kant e l'ornitorinco* (Bompiani, 1997), nonostante che in ciascuna siano sviluppati spunti che avrebbero potuto trovare (e in effetti hanno trovato, per mano di altri) applicazione alla riflessione filosofico-semiotica sulla musica. Non è facile spiegare quella che appare come una vera e propria ritirata dal discor-

so sulla musica, dopo quel penetrante rigoglio iniziale, senza entrare in aspetti dell'estetica musicale e della semiotica che a molti non sono familiari. Ma ci proverò ugualmente.

Nel prezioso volumetto di Umberto Eco *Segno* si può leggere il passaggio che segue, collocato quasi al termine di un paragrafo dal titolo *Segni distinti in rapporto al loro significato*: "In ogni caso non si possono tacere altre distinzioni operate su questa base, come quella fra segni che hanno valore semantico (rinviano a un significato) e segni che hanno puro valore sintattico ed esprimono solo le loro reciproche relazioni. Tali sarebbero i segni matematici e particolarmente i segni musicali. Quest'ultimo atteggiamento si è fatto strada come reazione

caso sentì il bisogno di riferire, e comunque non con il medesimo tono prudente ma simpatetico, sulle eventuali obiezioni da parte di ambienti intellettuali contrari per qualche ragione a quel tipo di studi. Ed è quasi paradossale, perché Eco dava (giustamente) per buona l'osservazione che "coltivare o reprimere gli odori corporali naturali diventa discriminante se si vuole essere ammessi in una comunità hippie o in un club per dirigenti d'azienda", ma sembrava accettare l'idea – almeno, lo possiamo dedurre per estrapolazione – che i poemi sinfonici di Richard Strauss o la musica da film che su quelli si è modellata (pensiamo a *Gewitter und Sturm* nella *Alpensinfonie* op. 64 di Strauss, o alla colonna sonora di *Vertigo* di Bernhard Herrmann) non rimandino ad alcunché se non alla propria struttura sintattica o a "dinamismi psicologici", oppure, in alternativa, non siano davvero musica.

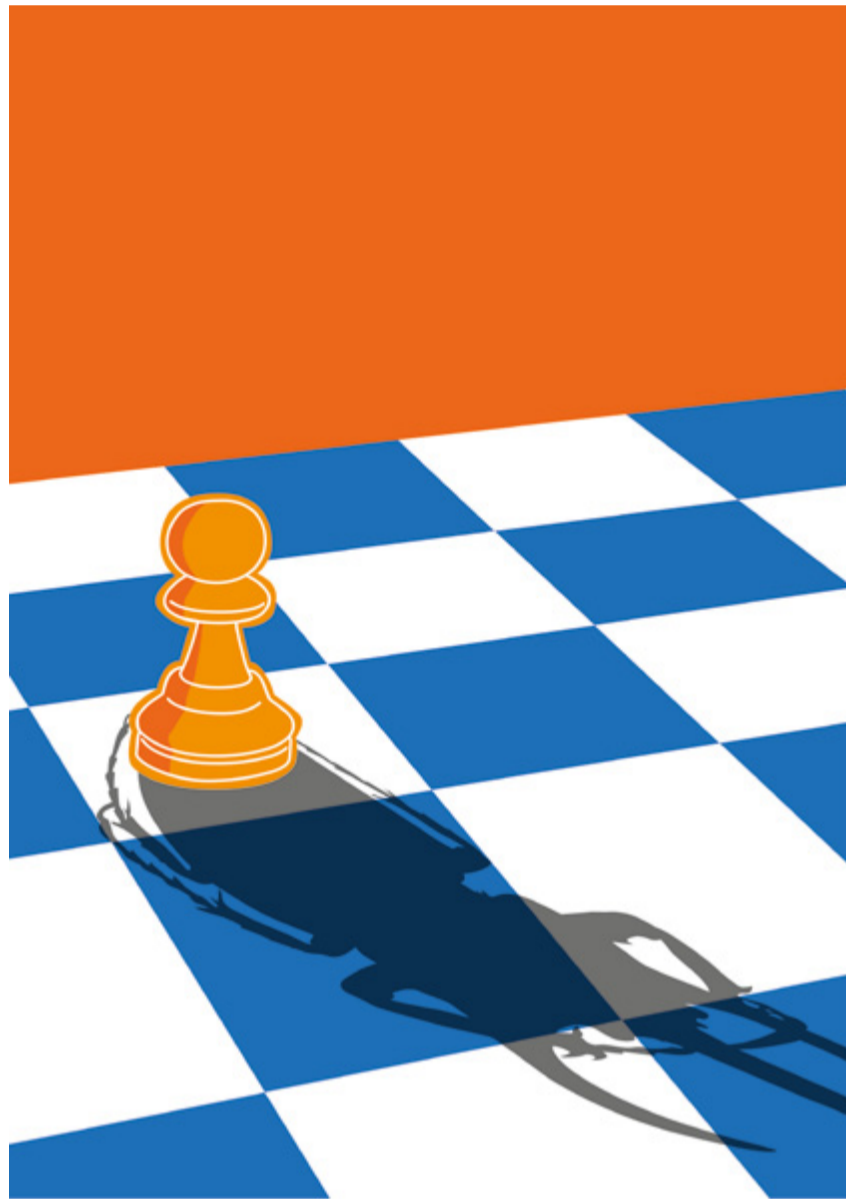
Insomma, man mano che Eco sviluppava una teoria potente che forniva strumenti per studiare qualsiasi manifestazione della cultura in quanto segno, tendeva a rinchiudere la musica in una bolla, dove l'estetica formalista della musicologia tedesca dell'Ottocento (Eduard Hanslick), con le sue propaggini ancora oggi diffuse, poteva vivere tranquilla; anzi, le offriva un salvacondotto teorico, concentrandosi sugli aspetti sintattici e lasciando in ombra quelli semantici e pragmatici. Non è stato il solo: tale era il prestigio della musicologia formalista e delle sue affermazioni sulla totale asemantività della musica, e tale il discredito delle più ingenuie fra le posizioni contrarie – si cita spesso a questo proposito *How Music Expresses Ideas* (International Publishers, 1952), un saggio del critico statunitense Sidney Walter Finkelstein, propugnatore del realismo socialista e responsabile delle posizioni teoriche sulla musica del Partito comunista degli Stati Uniti – che l'idea di una semiotica della musica radicalmente antiformalista fece fatica a svilupparsi, e lo fece comunque fuori dal campo di interessi della musicologia tradizionale.

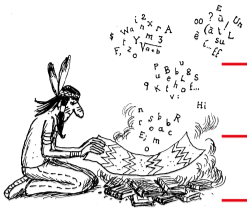
Mi guardo bene dal sostenere che la semiotica di Eco sia paragonabile a una teoria delle scienze dure, ma quei suoi accenni sempre più radi e sempre più marginali alla musica fanno pensare a un fisico-cosmologo che abbia finalmente sviluppato una "teoria del tutto" relativistico-quantistica, e poi crei uno spazio riservato dove tutto è ancora perfettamente spiegabile con il geocentrismo di

Tolomeo e gli epicicli. Non penso proprio che questo sia avvenuto per una qualche debolezza della teoria: a partire dalle premesse di Eco, e fin dalla fine degli anni settanta, i semiotici della musica hanno sviluppato strumenti di comprensione della significazione e della comunicazione musicale che senza difficoltà lo stesso Eco avrebbe potuto elaborare. Resta, dunque, la ragione biografico-sentimentale, basata sulla lunga frequentazione – negli anni decisivi della prima maturità – con gli ambienti delle avanguardie musicali, con Luciano Berio, e più tardi con compositori e musicologi coinvolti nella fondazione del Dams di Bologna: tutti intellettuali di valore, certamente non descrivibili come estremisti del formalismo post-hanslickiano, ma compartecipi di un senso comune che trovava di cattivo gusto "certo descrittivismo" e ridicoli gli "uccellini cinguettanti", e soprattutto lontanissimi dall'ambito della comunicazione e della musica di massa, dove lo sviluppo di una semiotica della musica avrebbe offerto le ragioni e gli stimoli più convincenti. ■

www.francofabbri.net

F. Fabbri insegna storia della popular music al Conservatorio di Parma





David Bowie creatore di nuove estetiche e sperimentatore estremo

La musica come teatro

di Pierpaolo Martino

In una scena chiave di *Velvet Goldmine*, un film diretto nel 1998 da Todd Haynes che narra la vicenda del glam rock attraverso la figura del cantante Brian Slade, quest'ultimo viene interrogato in una sorta di circo mediatico da alcuni giornalisti; uno di questi gli chiede di parlare del rapporto tra sé e il suo *alter ego* della finzione scenico-musicale, vale a dire Maxwell Demon, una creatura dello spazio che diventa un messia del rock per essere distrutto dal suo stesso successo (chiaro riferimento allo Ziggy Stardust di Bowie). Slade risponde citando un celebre aforisma di Wilde tratto da *Il critico come artista*: "L'uomo è meno se stesso quando parla in prima persona. Dategli una maschera e vi dirà la verità". Ebbene, tutta l'epopea del glam è una storia di maschere costruite a tavolino al fine di mettere in discussione ogni visione rigida ed esclusivista riguardo a questioni di *gender*. È possibile, in realtà, leggere non solo la vicenda del Bowie-Stardust ma tutta l'epopea bowiana in termini teatrali. Bowie è stato un maestro della reinvenzione, un artista che sapeva portare maschere e costruire personaggi in grado di mettere in discussione ogni approccio normale e normativo all'idea stessa di identità. Parlare della musica di Bowie come teatro significa in realtà tradurre il suo discorso artistico in una sorta di "dialogo tra dialoghi" in cui la musica interroga altri linguaggi artistici e in cui l'immagine, la parola letteraria e il suono (musicale) si ridefiniscono a vicenda.

Sin dagli inizi della sua carriera, negli anni della *Swinging London*, Bowie manifesterà la sua insofferenza rispetto alle pretese di autenticità del rock coevo. Bowie aspirava al contrario a un'arte che potesse porsi come vero e proprio elogio dell'artificio. Nel 1967 avvenne l'incontro seminale con Lindsay Kemp, il celebre mimo scozzese che, oltre a formare Bowie in senso teatrale, lo introdusse alla cultura *queer* di quegli anni. La serietà decadente di Kemp spinse Bowie a costruire la sua carriera in termini di distacco ironico rispetto a ogni singola performance. In realtà agli inizi della sua vicenda artistica, per sentirsi a proprio agio, cercò di nascondersi dietro una maschera, adottando uno stile di recitazione basato su un'economia gestuale con cui riusciva a comunicare al suo pubblico che quello che stava facendo non era altro che mettere in scena un ruolo, una performance da decostruire.

Un'altra influenza fondamentale sarà lo stile (e il design) orientale; come in Wilde, l'Oriente divenne possibilità di pensare e presentare l'androginità come una sorta di iperstilizzazione basata su fantasie trasgressive su creature mono o bisessuate. Alcuni degli abiti di Ziggy Stardust erano stati creati dal giapponese Kansai Yamamoto, mentre i migliori scatti del periodo *glam* furono firmati da Masayoshi Sukita. Bowie – che nel 1964 aveva lavorato per un'agenzia pubblicitaria londinese – aveva già compreso, durante la campagna in difesa dei *Long-Haired Men*, che costruendo un'immagine in cui si confondessero il maschile e il femminile poteva riuscire a catalizzare l'attenzione dei media. Nel suo periodo *glam*, il cantante capì come il corpo vestito fosse letteralmente in grado di "riscrivere" il genere; il suo *gender bending* divenne così liberatorio per un'intera generazione.

Bowie fu in grado di creare un'estetica diversa per ogni album, muovendosi da uno stile all'altro, fondendo gli elementi più diversi. La filosofia orientale lo aveva portato a considerarsi un *empty vessel* da ridefinire ogni volta in modo diverso; eppure i *changes*, le scelte e le mutazioni furono dettati anche dal mercato, in un processo in cui paradossalmente sperimentazione avanguardistica e successo di massa finirono per coincidere.

Nella costruzione visiva delle sue maschere – da Ziggy Stardust ad Aladdin Sane, da Halloween Jack al Sottile Duca Bianco, da Pierrot all'artista mainstream in *Let's Dance* – un ruolo centrale fu giocato, oltre che dalla fotografia, anche dalla televisione e dal cinema; è opportuno qui ricordare, oltre alle apparizioni a *Top of the Pops* e al film su Ziggy Stardust, che Bowie fu un attore straordina-

rio, in pellicole culto quali *L'uomo che cadde sulla terra* (1976) e *Furyo* (1983). Un discorso a parte meritano i video girati tra il 1979 e il 1985 in pieno boom Mtv; se come sostiene Chambers "le canzoni di Bowie erano dei piccoli film", i video di questo periodo, oltre ad avere una finalità commerciale, erano in grado di sviluppare o ridefinire alcuni personaggi, ponendosi, con la loro enfasi sull'idea di processo, come commento e racconto per certi versi autobiografico. Si tratta di esercizi intertestuali in grado molto spesso di eccedere la musica, come nel video di *Look Back in Anger* (1979) con i suoi riferimenti a *Il ritratto di Dorian Gray* di Wilde.

Ogni performance visiva e musicale di Bowie appare dunque un esercizio di "scrittura", e lui stesso può essere considerato un "testo" culturale che esige un complesso esercizio di lettura. Anche i testi delle canzoni presentano una dimensione teatrale, grazie alla loro capacità di "risuonare", come avrebbe detto Michail Bachtin, della parola altrui.



Il primo Bowie, vale a dire quello che scrive la celebre *Space Oddity* (1969), era un avido lettore di fantascienza e nello specifico di autori (Philip K. Dick, Ray Bradbury, Isaac Asimov) in grado di articolare un messaggio filosofico. *Space Oddity* fu la risposta a *2001: Odissea nello spazio* di Kubrick; il film in realtà era tratto dall'omonimo romanzo di Arthur C. Clarke che colpì molto il giovane cantante per il senso di isolamento e alienazione che emergeva dalle pagine; questo stesso senso di alienazione doveva caratterizzare un altro celebre brano del primo periodo, ossia *The Man Who Sold the World* ispirato alla novella *The Man Who Sold the Moon* di Robert A. Heinlein, nonché al Jack Kerouac di *Sulla strada*. Se il personaggio di Ziggy sarà scritto con un approccio pienamente teatrale, la sua estensione, ossia Aladdin Sane e in particolare due dei brani inclusi nell'album (*Watch that Man* e *Aladdin Sane*) risentono dell'influenza di un romanzo di Evelyn Waugh, *Corpi Vili* (1930), che descrive una Londra prebellica e pre-apocalittica abitata, per dirla con le sue parole, da "gente frivola, decadente e stupida". *Diamond Dogs* (1974) fu invece inizialmente pensato come un musical su *1984* di Orwell, ma la vedova di Orwell non avallò il progetto. Tuttavia qui Bowie fu in grado di creare un paesaggio verbale e musicale in grado di tradurre alla perfezione – anche grazie a una tecnica di *cut-up* che rimanda a William Burroughs – i contenuti orwelliani, come si evince dalla *title-track* e da brani come *1984* e *Big Brother*. Con *Station to Station* (1976) Bowie dismise definitivamente le sue maschere *glam*, si

trasformò nel Sottile Duca Bianco, figura che se da un lato rimanda al suo interesse per l'immaginario nazista dall'altro si pone come riferimento al Duca di Milano, Prospero, protagonista di *La Tempesta*, ultimo dramma o meglio *romance* di Shakespeare. L'intenzione teatrale lo portò qui a operare una sintesi di tutte le sue influenze e a un elogio dell'idea stessa di arte come processo.

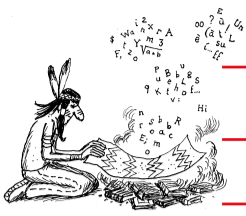
Sarà, insieme ad altri fattori, la lettura di Christopher Isherwood, con le sue descrizioni della Berlino prebellica, a spingere Bowie a trasferirsi nel 1976 e a "riscrivere" la città nei suoi tre capolavori pensati con Brian Eno, vale a dire *Low*, "Heroes" e *Lodger* (i primi due 1977, il terzo 1979). Negli anni ottanta e novanta si misurerà con due scrittori che avranno in contesti diversi la capacità di raccontare con grande efficacia le culture giovanili: nel 1986 comporrà alcuni brani per la colonna sonora della versione filmica del romanzo *Absolute Beginners* di Colin MacInnes, ambientato nel 1958, mentre nel 1993 scriverà la colonna sonora dell'adattamento televisivo di *Il Buddha delle periferie* di Hanif Kureishi, ambientato negli anni settanta. Nel 1995 pubblicherà, invece, un *concept album* molto complesso, *1. Outside*, influenzato dal romanzo di Peter Ackroyd *Hawksmoor* (1985).

In Bowie i testi, sebbene molto densi e allusivi, rappresentano solo una componente del suo discorso musicale: si tratta di narrazioni parziali che hanno bisogno di una forma diversa di scrittura, che è quella sonora. La testualità del pop, come hanno dimostrato studiosi come Franco Fabbri, Philipp Tagg e Simon Frith, eccede il verbale per includere elementi necessariamente performativi. E qui occorre misurarsi nuovamente con la dimensione corporea, in un processo in cui il suono diventa teatro. La voce stessa di Bowie è uno strumento destabilizzante e imprevedibile che ci fa pensare all'arte come forma di divenire, capace d'ironia. Il cantante enfatizza volontariamente la sua voce utilizzando inflessioni spesso esagerate, grottesche, per far comprendere al pubblico che ogni sua canzone è una performance consapevole. Bowie, in breve, non fa che mettere in scena la sua voce. Di qui l'uso del falsetto e i salti di ottava con cui giocare con l'identità di genere o le alterazioni elettroniche che sin dai tempi di *The Laughing Gnome* ci proiettano in una sorta di palcoscenico sonoro. C'è poi nell'opera dell'artista inglese una componente drammatica essenziale che è data dal dialogo tra il cantante e i suoi musicisti. Nella sua capacità di articolare un sound pluristilistico e pluridiscorsivo, Bowie è riuscito a dialogare con paesaggi e personaggi sonori imprevisi e imprevedibili. Si va dalle inflessioni spagnole di *The Man Who Sold the World* pensate da Visconti, al pianismo *free* di Mike Garson in *Aladdin Sane*, dalle sonorità liquide dei sintetizzatori di Eno in *Low* e "Heroes", ai virtuosismi chitarristici di Robert Fripp in *Scary Monsters*, dalle ritmiche disco di *Let's Dance* al chitarismo drammatico di David Torn in *Heathen* sino a giungere al sassofono libero e imprevedibile di Donny McCaslin in *Blackstar*, pubblicato due giorni prima della sua scomparsa. Qui Bowie metterà in scena la sua stessa fine attraverso un album che, paradossalmente, grazie al sound aperto, caratterizzato dalle intuizioni improvvisative dei musicisti e dalla sua straordinaria *performance* vocale, sarà in grado proprio di eccedere ogni idea di chiusura e conclusione.

L'eredità forse più importante di Bowie è nell'esser stato in grado di far capire al suo pubblico che la musica – in quanto immagine, parola e suono – altro non è che uno spazio teatrale il cui senso risiede proprio nella risposta, nella comprensione rispondente e soprattutto "affettiva" (come si è visto in questi ultimi mesi) da parte dei suoi ascoltatori, che, tra *sound and vision*, finiscono per diventare i veri protagonisti del suo discorso musicale. ■

pierpaolo.martino@uniba.it

P. Martino insegna letteratura inglese all'Università di Bari



I recenti accordi tra Turchia e Ue e il destino dei rifugiati siriani

Un mercato di calciatori, lavoro minorile e prostituzione

di Murat Cinar

Gli accordi tra il governo della Repubblica di Turchia e la Commissione Europea in merito agli immigrati si sono appena conclusi dopo discussioni sempre più accese e intricate: ma proviamo a vedere chi sono esattamente e cosa trovano queste persone che cercano un futuro migliore e un rifugio in Turchia. Secondo l'Organizzazione internazionale del lavoro (Oil), nel 2004 in Turchia si trovavano circa un milione di immigrati. Poche settimane fa, precisamente l'11 marzo 2016, il quotidiano inglese "Independent" usciva con un articolo che, parlando esclusivamente dei rifugiati siriani, dava la cifra di ben 2,7 milioni. Dunque, come pure secondo i dati del 2015 pubblicati dall'Acnur (Alto commissariato delle nazioni unite per i rifugiati), la guerra in Siria, oltre a far crescere i numeri dei migranti presenti in Turchia, ha portato questo paese anche in cima alla lista di quelli che accolgono più rifugiati siriani nel mondo.

Nel 2004, secondo il report diffuso dall'Oil, i migranti provenivano per la maggior parte dai paesi ex-sovietici. Svolgevano lavori domestici, erano lavoratori e lavoratrici del sesso oppure trovavano un impiego nel settore edile. Mentre oggi il primo gruppo più numeroso è quello dei siriani, il secondo gruppo più grande comprende le persone provenienti dall'Iraq e dall'Iran. La maggior parte di questi sono maschi e, oltre che nel settore edile, lavorano anche in quello tessile. Sempre secondo i dati dell'Oil, in Turchia si trovano anche persone che utilizzano il paese unicamente come transito. Questo terzo gruppo comprende le persone provenienti dai seguenti paesi: Afghanistan, Pakistan, Bangladesh, India, Marocco, Algeria, Egitto e Somalia. Esattamente come specifica nel suo libro *Kimse Duymaz* (Ayizi Kitap, 2012) l'autrice turca, Elif Özer, uno dei lavori che finiscono per praticare le donne provenienti dagli ex-stati sovietici è quello del sesso. Secondo Özer le motivazioni di questo fenomeno sono varie, legate al sistema patriarcale nel loro paese d'origine, alla povertà diffusa, alla cultura sessista ivi dominante nel mondo lavorativo, alla presenza della tratta delle donne tra questi paesi e la Turchia, all'immagine distorta e ingannevole della Turchia che si crea in quelle società ed infine al complesso e inadeguato sistema legislativo in materia d'immigrazione tuttora vigente in Turchia. Paese dove si è imposta, come è noto, una censura crescente sui media, persino su internet, e ne è un esempio l'accesso impedito al blog del bravo fumettista Latuff per le vignette satiriche pubblicate sul suo sito latuffcartoons.wordpress.com (sotto libera licenza Creative Commons).

Nel report pubblicato dall'Associazione di solidarietà e cultura africana di Turchia (Ascat) si evidenzia lo stesso problema sottolineato da Elif Özer, ossia un limitato, complesso e incompleto sistema di leggi e procedure amministrative. Oltre a questo punto molto importante, nel report si parla di un altro aspetto interessante, quello del mercato del calcio, denunciato dalla regista Reyhan Tuvi nel film *Ofsayt*, prodotto nel 2010, che racconta la storia del giovane calciatore Festus Okey morto nel 2007 durante la detenzione presso il commissariato di Beyoğlu: una vita di speranze per diventare un campione famoso e ricco, finito poi nel giro dello sfruttamento lavorativo e delle condizioni abitative precarie. Nel report diffuso dall'Ascat, basato sulle ricerche accademiche del dottorando Koray Özdil dell'Università di Sabanci, si sottolinea come la Turchia, e in modo particolare Istanbul, sia diventato un mercato enorme di calciatori africani. Secondo l'Ascat si tratta per la maggior parte di

nigeriani: ma se trovano un'opportunità sportiva, è quasi sempre in divisioni amatoriali, con paghe miserabili che obbligano l'immigrato a svolgere un'altra attività lavorativa per mantenersi. Inoltre, secondo le ricerche di Özdil, anche se un migrante africano incontra un'occasione valida per diventare professionista, le questioni legate al permesso di soggiorno non gli permettono poi di proseguire la carriera sportiva.

Il caso più attuale e dolente è la condizione dei circa tre milioni di rifugiati siriani che si trovano in Turchia. Secondo una ricerca effettuata da Murat Erdoğan, ricercatore all'Università di Hacettepe, in Turchia esistono almeno venti campi profughi costruiti per loro. Tuttavia in questi campi vive soltanto il 12 per cento dei rifugiati siriani e dunque, secondo lo studioso, il problema maggiore si concentra nelle città, dove queste persone vivono con un permesso temporaneo e quindi non hanno tutti i diritti che avrebbe un rifugiato comune, e in primo luogo si vedono negato il diritto al lavoro. Anche se nella sua ultima dichiarazione il vice-primo ministro, Numan Kurtulmuş, aveva annunciato un cambiamento legislativo in tal senso, a tutt'oggi non risulta messo in atto. Questa situazione precaria fa pertanto dipendere i rifugiati siriani dai sistemi di assistenzialismo oppure li spinge a svolgere lavori sottopagati o addirittura a diventare lavoratori del sesso.

Il primo febbraio, il portale di notizie in turco della Bbc annunciava il fatto che due aziende tessili britanniche, H&M e Next, avrebbero ammesso che nei loro laboratori di produzione in Turchia lavorassero anche minorenni siriani. La prostituzione come impiego obbligato, che si sta diffondendo anche tra le immigrate siriane, è diventata un fenomeno evidente soprattutto dopo l'arresto di una madre residente nella città di Adana, accusata di aver gestito il commercio sessuale delle sue figlie e sorelle. La donna, Ayşe Vakkaf, nel suo interrogatorio del 9 agosto 2015, richiamava l'attenzione sulla situazione precaria in cui si trovano i rifugiati siriani in Turchia con questa semplice ammissione: "Non potevamo più mantenerci senza i nostri uomini che sono in Siria, senza un impiego, in queste condizioni di povertà".

È questo il quadro drammatico della condizione dei migranti, siriani compresi, di cui mancano le cifre ufficiali. Buona parte di loro, dal 20 marzo 2016, secondo l'accordo firmato tra la Turchia e la Commissione europea, saranno respinti dalle isole greche. Verso quale destino in Turchia? ■

muraticinar81@gmail.com

M. Cinar è giornalista presso l'agenzia di notizie internazionali Presenza

Trafficante di uomini a nove anni

di Santina Mobiglia

Hakan Günday

ANCÓRA

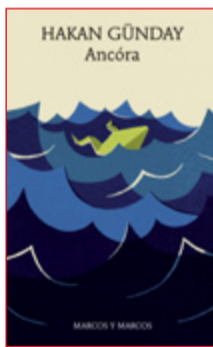
ed. orig. 2013, trad. dal turco
di Fulvio Bertuccelli, pp. 491, € 18,
Marcos y Marcos, Milano 2016

La letteratura turca appare attraversata da una inquieta interrogazione del passato e presente del proprio paese alla luce di temi universalizzanti. Hakan Günday, già noto in Italia per *A con Zero* (Marcos y Marcos, 2015) e vincitore in Francia con *Ancóra* del Prix Médicis 2015, si dimostra una delle nuove voci più interessanti. "La differenza tra l'Oriente e l'Occidente è la Turchia. Non so se sia il risultato della sottrazione tra Est e Ovest, ma la distanza tra essi è grande quanto la Turchia (...) Il nostro paese è un ponte antico, con un piede scalzo a Oriente e l'altro infilato in una scarpa a Occidente, da cui transita qualsiasi merce illegale", scrive nel suo ultimo romanzo. Un romanzo duro, complesso, ambizioso nella costruzione ma di avvincente lettura per la cruda realtà che illumina tra le pieghe oscure dell'attualità: quella dei fantasmi invisibili che sono i profughi migranti in carne e ossa, nascosti nei tir o trattati come merce in deposito in antri bui durante l'inferno del viaggio che li porta dalle frontiere orientali dell'Anatolia agli scafisti greci, in cerca di un paradiso tutt'altro che garantito dall'esperienza dell'inferno. *Daba* ("ancora, di più") è l'unica parola che sanno dire in turco: ancora acqua, cibo, aria... bisogni primari di sopravvivenza appesi al filo dei loschi interessi dei trafficanti a trasportare senza perdite la merce numerata ricevuta in consegna.

Scritto in forma di confessione da parte del protagonista-narratore, figlio di un trafficante di esseri umani di nome Ahad (*daba* al rovescio), ha l'impatto di un perturbante *Bildungsroman* postmoderno il racconto di questo sottomondo senza leggi visto attraverso gli occhi spaesanti del piccolo Gazâ: "Mio padre cercava un apprendista (...) divenni un trafficante di esseri umani. A nove anni...". E a nove anni fa morire asfissiato un giovane profugo afgano, chiuso nel ca-

mion in cui aveva dimenticato (forse per ribellione al padre tiranno?) di accendere il ventilatore. Quel mondo che prospera protetto dalla corruzione e dall'ipocrisia è l'unico che conosce e interroga, in cerca di risposte su dove stia il confine tra il bene e il male. Vittima e al tempo stesso aguzzino, nel suo ruolo di custode della cisterna sotterranea in cui sono imprigionati i migranti in transito, ne fa un campo d'osservazione antropologica delle dinamiche spontanee o provocate all'interno del gruppo, che diventa il crudele laboratorio sperimentale da cui trae conferma di una cupa visione della società e del potere come guerra di tutti contro tutti, stato di natura hobbesiano dove la sottrazione al dominio è fondata sulla paura.

Uno spartiacque del racconto è segnato dall'incidente apocalittico in cui il loro camion, con tutto il carico umano trasportato, cade in un precipizio mortale. Unico sopravvissuto, liberato dalla morte del padre, il giovane inizia una nuova vita, legge, studia, ma non riesce a evitare il risucchio nel cuore di tenebra del suo passato. Attraversa il delirio della follia, della droga, della violenza. A salvarlo sarà infine l'unico barlume di coscienza non acquietata che aveva continuato a farsi sentire in lui attraverso l'origami, una rana di carta, ricevuto in dono dal gentile afgano morto per causa sua. Il cui nome, Cuma, in turco Venerdì, appare un richiamo cifrato al Robinson, più che di Defoe, di Céline: un modello riconosciuto, quello del *Voyage*, in molte dichiarazioni di Günday che però apre uno spiraglio meno nichilistico e misantropico al termine della notte raccontata nel suo viaggio. Una storia che mescola inverosimiglianze, eccessi visionari con qualche ridondanza nella seconda parte, a spaccati di graffiante realismo nella messa a fuoco di una condizione di nuova schiavitù, come a scagliare sassi in molte direzioni per smuovere le acque stagnanti dell'indifferenza. Il modello celiniano in parte addomesticato vale anche per lo stile di scrittura di Günday, basato su un parlato ellittico, iperbolico, sarcastico che trova la sua forza nell'incalzante ritmo narrativo sincopato, ben reso nell'ottima traduzione.





Il Mediterraneo antico in una controversa opera di sintesi e divulgazione

Le sirene di Albione?

di Elisabetta Starnini e Daniela Marchiandi

UNA SINTESI ESEMPLARE

Il libro di Cyprian Broodbank, *Il Mediterraneo. Dalla preistoria alla nascita del mondo classico*, (trad. italiana di Daniele Cianfriglia e Chiara Veltri, pp. 672, € 95, Einaudi, Torino 2015) esce in versione italiana solo due anni dopo l'edizione inglese, apparsa nel 2013 col titolo *The Making of the Middle Sea*, accompagnato dal giudizio di Ian Morris, della Stanford University che lo ha definito "Un libro eccezionale: il migliore contributo alla storia del Mediterraneo degli ultimi sessanta e più anni, da quando uscì *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II* di Braudel". Sir Colin Renfrew, emerito archeologo e professore dell'Università di Cambridge lo ha, altrettanto entusiasticamente, definito "Grandioso e avvincente (...). Un'importante impresa intellettuale (...) uno di quei rari libri – non me ne viene in mente nessun altro – in cui lo studio dell'epoca preistorica confluisce armoniosamente nel periodo storico del mondo antico. Va lodato come un'opera rilevante, che stabilisce nuovi standard culturali, di coerenza e di leggibilità".

Da menzionare che il libro, già oggetto di numerose recensioni positive tra cui anche quella di James Davidson sul "The Guardian", ha vinto nel 2014 il Wolfson Prize for History. L'autore, Cyprian Broodbank, è professore di archeologia del Mediterraneo allo University College di Londra. Date queste premesse, non è facile mettere in luce gli aspetti critici del testo, ma come spesso succede per le edizioni non in lingua originale, la prima nota dolente è la traduzione, soprattutto nell'uso di terminologie specifiche. Quando si legge "i pollini e l'antracite", è evidente che il termine originale andava tradotto con carboni e non con antracite: un errore che si ripete più volte. La casa editrice evidentemente non ha previsto il coinvolgimento di lettori specialisti per una revisione prima di mandare in stampa un volume prezioso, venduto in edizione elegante a caro prezzo. Nella prospettiva preistorica, l'ambito di competenza di chi scrive, Broodbank fa sua la prospettiva dell'antropologo americano Jared Diamond, esplicitata nel suo famoso saggio *Armi, acciaio e malattie. Breve storia del mondo negli ultimi tredicimila anni* (Einaudi, 2014), secondo la quale la presenza di un mare chiuso, la conformazione del territorio circostante, la collocazione in una fascia latitudinale che consente un certo clima e quindi la presenza di certi ambienti e risorse naturali peculiari, fanno sì che solo nel Mediterraneo e attorno a questo mare l'uomo abbia potuto, incontrandosi e scontrandosi per millenni, inventare, scoprire, sperimentare, sviluppare tutte le conoscenze che ci hanno portato a quella che oggi definiamo la "civiltà occidentale". Altrettanto pienamente condivisibile l'assunto che "se non capiamo il passato più remoto e le sue traiettorie verso il presente, non riusciremo mai a cogliere la condizione della nostra umanità e a comprendere la situazione attuale, né il futuro imminente", prospettiva storica di *longue durée* la cui importanza però sfugge a gran parte della nostra accademia.

Il volume è diviso in undici capitoli, il primo dei quali – intitolato emblematicamente *Una storia di barbari* – funge da premessa, scritta con un linguaggio narrativo e scorrevole; ricollegandosi all'opera innovativa di Braudel spiega le ragioni del testo e ricorda quell'immensa distesa di tempo che in modo del tutto inadatto viene chiamata preistoria in gran parte del Mediterraneo, sottolineando che "mai, metteva in guardia lo stesso Braudel, dire che la preistoria non è storia". In questo capitolo, lucidamente, Broodbank definisce l'Africa settentrionale come la grande lacuna, a causa di una carenza di conoscenze riguardo allo sviluppo delle culture più antiche, che ci costringe a osservare un quadro sbilanciato verso le coste settentrionali e orientali del bacino mediterraneo, ma tenta di analizzarne le ragioni storiche, archeologiche e ambientali. Il se-

condo capitolo è una sintesi della storia geologica, delle condizioni tettoniche, ambientali e climatiche che rendono speciale questa zona del globo. E qui emerge la presenza di alcune particolari risorse naturali che saranno poi oggetto di raccolta, ricerca, distribuzione, scambio, commercio e arricchimento da parte delle popolazioni che hanno vissuto nel bacino mediterraneo. Con il terzo capitolo entriamo nella narrazione storica ripercorrendo le orme dei primi ominidi che, circa 1,8 milioni di anni fa, raggiunsero le sponde del Mediterraneo, mentre il quarto è interamente dedicato alla colonizzazione di *Homo sapiens*. Magistrale è la sintesi dei problemi legati alla neolitizzazione, ovvero all'introduzione dell'economia di produzione per la sussistenza, contenuta nel capitolo seguente. Sono toccate tutte le grandi tematiche coinvolte in questo processo, esponendo in modo chiaro, aggiornato e ben equilibrato – in relazione alle diverse teorie interpretative e scuole di pensiero – gli avvenimenti cruciali succedutisi in circa cinque millenni e che portarono alla scomparsa del mondo dei cacciatori-raccoglitori mediterranei. Infine, merita apprezzamento il ricco apparato di illustrazioni di ottima qualità, per un volume che farà storia, scritto dalla prospettiva delle fonti archeologiche, una sintesi esemplare utilizzabile come manuale universitario, una lettura obbligata per chiunque si interessi della storia del nostro mare.

elisabetta.starnini@unito.it

E. Starnini insegna preistoria e protostoria all'Università di Torino



IL GIGANTE DAI PIEDI D'ARGILLA

Le cronache portano quotidianamente alla ribalta il mare di mezzo, quella sorta di lago che unisce le terre che divide e che, ora come non mai, sembra alimentare i timori più ancestrali e inconfessabili degli Europei. Il Mediterraneo è da diversi anni un oggetto storiografico di grande fascino, una sorta di sirena su cui Fernand Braudel ha scritto un libro che rimane insuperato. In molti sono stati ammaliati, per lo più, curiosamente, studiosi anglosassoni. Broodbank nasce egeista, specialista di civiltà cicladica, e si cimenta in un progetto che definire ambizioso è riduttivo: passare in rassegna la storia mediterranea su un arco temporale di qua-

si due milioni di anni, secondo un criterio che si propone di essere globale – e di utilizzare pertanto tutte le fonti documentarie a disposizione – e con l'intento dichiarato di individuare fili rossi che, al di là dei luoghi e delle epoche, contribuiscano a identificare una sorta di principio guida informatore della storia dell'area, una *Mediterranean-ness*.

Il risultato è discutibile, sia nel metodo sia nei contenuti. Le categorie ermeneutiche sono parziali e fortemente condizionate da un approccio di segno marcatamente preistorico, che, se da un lato può certo contribuire ad ampliare proficuamente l'orizzonte dello storico, rischia però di divenire banalizzante, e anche fuorviante a tratti, nel momento in cui è usato a prescindere dalle altre fonti e dal dibattito relativo. Se concetti come l'ecologia, e dunque la storia del clima, della flora e della fauna, oppure la complementarietà economica tra le comunità di pianura e le comunità di montagna sono strumenti di indagine privilegiati negli orizzonti cronologici più remoti, diventano meno adeguati (e anche meno euristici) se applicati ad ambiti cronologici per cui disponiamo di dati più abbondanti provenienti da altre fonti, a cominciare da quelle scritte, come è il caso di larga parte del periodo preso in esame. Dal canto loro, le fonti scritte, provenienti da *media* e da culture quanto mai eterogenei, avrebbero forse richiesto di essere valutate criticamente, e non semplicemente di essere raccontate. Lo *storytelling*, del resto, che non era forse l'obiettivo dell'opera originale, ma che certo è quello dell'iniziativa editoriale promossa da Einaudi e rivolta al grande pubblico, richiede un linguaggio chiaro, agile, in grado, soprattutto, di calamitare l'attenzione del lettore. Anche a questo proposito, tuttavia, il tessuto dell'opera è fortemente discontinuo: pezzi narrativi molto felici e godibili, avvincenti a tratti, spesso arricchiti dalla descrizione sapiente di paesaggi immaginari (forse appena un po' troppo dipendenti da stereotipi mediterranei più moderni), si alternano a pezzi molto complessi, che sembrano conservare la tortuosità di ragionamenti *in fieri* e la forma di appunti, tanto che non sempre risultano immediatamente comprensibili nemmeno allo specialista. Se il lettore comune, dunque, faticherà sicuramente più di una volta a raccapezzarsi in uno zibaldone di dati che lo rimbalzano incessantemente da una parte all'altra del Mediterraneo, lo specialista, d'altro canto, impiegherà non molto ad accorgersi che si tratta di una sintesi colossale costruita su una letteratura quasi esclusivamente anglosassone e spesso secondaria, un gigante dai piedi d'argilla nella sostanza. A chi frequenta per mestiere la storia mediterranea, infatti, salterà immediatamente agli occhi, scorrendo la bibliografia, l'assenza dei nomi dei grandi storici e dei grandi archeologi italiani e francesi che hanno fatto la storia del Mediterraneo del primo millennio (con la colpa insanabile, evidentemente, di non averla scritta in inglese). A urtare la sensibilità dello specialista contribuirà poi anche una serie di *monstra* partoriti da traduttori evidentemente non avvezzi al linguaggio dell'antichistica: etnici come italiano (invece di italico o italota), samiano (invece di samio), tiriano (invece di tiri), foceno (invece di focese o foceo), cariano (invece di cario) provocano sussulti; lo stesso capita nel vedere isole come l'Eubea trattate come città ("rispetto a Eubea"; "da Eubea"; "a Eubea") o città trattate come isole ("la Calcide"). I sussulti diventano una sincope quando la civetta simbolo di Atena che caratterizzava la monetazione ateniese, e che non per niente campeggia oggi sull'euro greco, è stata trasformata in un gufo. Penso che chi studia per lavoro abbia il dovere della divulgazione e che il lettore abbia il diritto di pretendere una buona divulgazione. ■

daniela.marchiandi@unito.it

D. Marchiandi insegna storia greca all'Università di Torino



Purity: il nuovo imponente romanzo di Jonathan Franzen

Se non sei rilevante per l'oggi non lo sarai per il domani

Intervista a Jonathan Franzen di Ennio Ranaboldo

“A avrebbe scritto il grande libro, il romanzo capace di assicurargli un posto nel moderno canone americano. Un tempo bastava aver scritto *Lurlo e Furore* o *Fiesta*. Ma oggi conta la dimensione. Lo spessore, la lunghezza”. E Charles che parla, il romanziere frustrato, marito di Leila, una delle protagoniste del suo romanzo. Allora *Purity* ha oltre seicento pagine. La dimensione importa davvero, o il suo personaggio-autore è pura parodia?

Credo di scrivere libri di taglia media. Si contino le pagine di *Underworld*, o di *Infinite Jest*, o dell'*Arco baleno della gravità*, e quelle dei miei libri: vedrà che sono assai misurato, nella lunghezza. Ma se di parodia si tratta, è comunque quello che pensa Charles, bloccato dopo il buon successo del suo primo libro. In realtà, molta della narrativa più importante del ventesimo secolo americano è di modesto formato: consideri Faulkner, Hemingway, pensi al *Grande Gatsby*, al *Giorno della locusta*, ai racconti di Flannery O'Connor. A un certo punto – e credo la cosa abbia avuto origine nelle università – si è imposta la nozione incongrua che occorresse scrivere un libro monumentale per accedere al canone. È una sventura per molte ragioni, non ultima l'implicita premessa sessista: tutti questi autori maschi impegnati a scrivere il loro... enorme libro; non occorre essere terribilmente freudiani per capire dove si va a parare! Penso che l'intera questione sia una sciocchezza e, naturalmente, se il povero Charles avesse continuato a scrivere romanzi brevi avrebbe forse potuto avere una vita felice. Ma sentiva questo bisogno, questo imperativo e la cosa ha, in un certo senso, distrutto la sua carriera.

I personaggi di *Purity* si muovono tra Germania dell'Est, Colorado e California, e la giungla boliviana. E la storia si snoda nell'arco di due generazioni, dagli anni cinquanta a oggi. È la prima volta che un suo romanzo è ambientato oltreoceano e attraversa epoche diverse, vero?

Ci sono state, nei miei libri precedenti, cose che accadevano fuori dagli Stati Uniti; nelle *Correzioni*, ad esempio, ci sono materiali lituani, e vicende in India nel mio primo romanzo (*La ventisettesima città*, 1988), ma *Purity* è una storia decisamente più internazionale. Il fatto inevitabile poi è che sto invecchiando, e la mia vita inizia a estendersi su più di un'epoca. Non ho mai avuto un grande interesse per il romanzo storico, e non ne ho ambientati, che so, nel XVI secolo, ma gli anni ottanta e i primi anni settanta sono una storia diversa. Io c'ero!

***Purity* è anche una storia di figli e di genitori, soprattutto di madri; di scontri generazionali, di amore protettivo e perverso, e di strategie per la sopravvivenza e una qualche non elusiva identità.**

Crescere. Se scrivi romanzi spero sempre sia un processo interessante; è la base di ogni *Bildungsroman*: come evolvere dall'adolescenza a un qualche tipo di funzionalità matura. Una prerogativa perenne del romanzo e, per il lettore, una storia perennemente interessante. Evadere dal luogo puramente reattivo in cui ti trovi da adolescente per ritrovarti in qualche forma attiva di esistenza adulta. Sono contento se noti che invito il lettore a confrontare le madri, che sono tre, del romanzo. Ho deliberatamente scritto un libro in cui si parla di madri? Sì, certo, era uno dei miei intenti. La battuta che cita esprime il punto di vista di Leila, una persona che avrebbe voluto dei figli ma non ne

ha avuti; quindi si avverte uno struggimento, un forte sentimento di mancanza. Ma si deve stare attenti a che cosa si desidera, come madre! È il caso di Katya, il cui scabroso rapporto con il figlio pianterà per sempre, nella mente ossessionata di Andreas, la domanda: non sarebbe forse stato meglio non fossi mai nato?

***Purity* è il nostro presente e molto spazio occupa la più invasiva delle sue strutture, la rete. Ma c'è anche un'appassionata centralità dei personaggi, un omaggio alla complessità delle storie reali, all'irriducibilità individuale. Andreas, la cui vita cattura ogni possibile ambiguità, e distruttività, della rete, pensa tra sé: “Gli sembrava che la rete fosse dominata dalla paura: la paura dell'impopolarità e della marginalità, la paura di mancare qualcosa di importante, la paura di essere attaccato, o dimenticato”.**

Dove cominciare? Spero che in Italia non si parlerà di *Purity* come di un romanzo su internet perché non lo è. Sono rimasto esterrefatto, dopo la pubblica-

ni, ed emergere del tutto indipendente. Il libro non è davvero ostile alla rete. È Andreas che si sente intrappolato dal suo stesso personaggio. Lo scrittore agisce per esagerazioni e concentrazioni di quello che si trova normalmente diluito nell'esperienza di ogni giorno. E *Purity* è stato scritto in un tempo in cui la gente si pone domande su quanto la rete influenzi la propria identità, nella misura in cui questa è riflessa da ciò che ognuno dice di sé e da cosa altri dicono di noi. C'è quest'ansia diffusa. E Andreas è esempio di qualcuno la cui identità è così dentro la rete da sentirsi svanire, strangolato dal proprio personaggio virtuale; una crisi che lo porta naturalmente a fare confronti tra la società autoritaria in cui è cresciuto, la Germania dell'Est degli anni settanta, e l'insidiosa pervasività della rete.

Mi pare che Andreas sia anche una sorta di moderno eroe tragico, e il fatto che la sua vicenda accada nell'era di internet sembra più circostanziale che fondamentale...

Mi piace questa lettura. Sebbene Andreas sia molto insicuro, sua madre è una studiosa di Shakespeare; lui stesso riflette su Amleto, e sulla tragedia. Non credo di averci pensato in termini del tutto consapevoli ma è vero, è la prima volta che mi cimento con un personaggio compiutamente tragico. E il fatto che la sua ineludibile traiettoria si compia nel tempo di internet ha naturalmente molto meno a che fare con la rete di quanto non ce l'abbia con la natura, compromessa, corrotta e vulnerabile, del personaggio.

Infine, vorrei la sua opinione su un'osservazione di David Foster Wallace, citata dal critico Tom Bissell: “Wallace era convinto che l'uso mimetico di simboli culturali pop mettesse a repentaglio la serietà della narrativa, datandola al di qua del Platonico Sempre in cui dovrebbe risiedere”.

Credo che, in prospettiva storica, si possa sostenere che la letteratura che abita pienamente e profondamente il proprio tempo resista meglio e più a lungo. Pensiamo a Shakespeare, a confronto con alcuni grandi classici francesi. Racine, ad esempio, provava strenuamente a scrivere qualcosa di puro ed eterno, e ha certamente prodotto ottime cose. Ma la

straordinaria vitalità, l'empatia di Shakespeare con la lingua e con il suo pubblico, proprio perché radicati nel suo tempo, hanno reso le sue storie immortali. Paradossalmente, è proprio quando si cerca di uscire dal tempo che ci si condanna alla caducità: in fondo, se non sei rilevante per l'oggi non lo sarai certamente mai per il domani. C'è poi un'altra cosa, ovvia. Non posso pensare di scrivere per lettori immaginari dei prossimi cinquant'anni. Non sarò vivo tra cinquant'anni, e non me ne importa davvero nulla! La sola cosa che mi preme è tentare di offrire qualcosa di buono ai lettori che, come me, sono vivi oggi. Mi preoccupa però che nelle traduzioni in lingue e per lettori distanti dagli Stati Uniti – penso al pubblico cinese – non sempre i riferimenti culturali e popolari di un romanzo come *Purity* siano comprensibili. A volte possono essere indecifrabili anche per un lettore tedesco o italiano. Ma, per fortuna, internet sa tutto e non dimentica nulla. Per quanto sia oscuro il riferimento, naturalmente a condizione che la civiltà duri, sarà sempre possibile rintracciare la fonte e il contesto. Quindi, in un certo senso, internet ci ha liberato da ogni preoccupazione eccessiva sulla durata e la comprensione delle cose, e questo non è certo un male. ■

Bellissimi hacker nella giungla boliviana

Jonathan Franzen

PURITY

ed. orig 2015, trad. dall'inglese di Silvia Pareschi, pp. 642, € 22, Einaudi, Torino 2016

Jonathan Franzen è tra i pochi scrittori americani viventi capace di calarsi nella contemporaneità culturalmente più connotata, reinventandola e intensificandola, senza rischiare obsolescenza istantanea; anzi, riuscendo a fabbricare una fenomenologia memorabile e immaginativamente potente del nostro tempo. Con *Purity*, Franzen intassa la vecchia Europa ad America, nord e sud, passato e presente, in una saga ambiziosa che è anche un costante mescolarsi di generi: romanzo di formazione, thriller, avventura e distopia; e di registri narrativi, dall'intimo al quasi picaresco, con molto humor nero e pathos. Tre le storie principali, fittamente intrecciate, che precipitano verso un sorprendente *denouement* di cui non diremo parola. C'è la protagonista eponima, Pip (*Purity* Tyler), una giovane piena di debiti, talentuosa e sperimentatrice, con una madre reclusa e dal passato misterioso. C'è Andreas, il figlio del privilegio e dell'*apparatchik* diventato adulto nella Germania dell'Est degli anni settanta, con genitori influenti e una madre folle; implicato in vicende oscure, diventa, dopo la caduta del muro di Berlino, il carismatico

eroe globale della controinformazione, a capo di una corte iper-tecnologica di bellissimi hacker, immersa nella giungla boliviana. Ci sono infine Tom, il fondatore di un'agenzia di stampa indipendente, e la sua amante e collaboratrice Leila, agguerrita giornalista investigativa, moglie di Charles, accademico e romanziere in crisi. La dinamica entropizzante, e a tratti claustrofobica, della narrazione fa da contrappasso alla globalizzazione della storia e alla virtualizzazione del reale: un universo dove quasi nessuno è veramente ciò che appare, dove allignano minacciose, ma anche bizzarramente promettenti, le conseguenze di un passato insepolto e irrisolto; le collusioni, i conflitti e i molti misteri che intersecano e apparentano – letteralmente – le vite dei personaggi. E poi la lotta senza quartiere per il potere, per il controllo e lo sfruttamento delle “fonti”, a fini politici e personali, dove il confine tra informazione e disinformazione, tra realtà e invenzione è assai esile, quando non del tutto inesistente. Ma il vero protagonista è, ovviamente, il nostro presente, consumato e trasformato dal nuovo disordine digitale del mondo, in cui deflagrano e si ricompongono di continuo le gerarchie sociali, e in cui la trama del vissuto privato diviene permanente dimensione pubblica; insomma, l'intera, fluida, incontrollabile, caotica realtà che è la cifra del secolo.

E. R.

ne in Germania e in Spagna, dove si è detto non solo che era un libro su internet ma che io, notoriamente, odio la rete. Ora, è cosa un po' insulsa. Uso la rete tutti i giorni, amo la rete, è molto utile e per molte cose. Sono però aspramente critico sui *social media* e ho serie preoccupazioni sul fatto che la rete, apparentemente libera e democratica, sia di fatto diventata proprietà di quattro grandi imprese. Non penso che, in quest'ambito, la concentrazione di potere sia una buona idea, e credo che i fondamenti economici della rete siano orrendi, soprattutto per i giornalisti e gli scrittori *free-lance*, e per molte altre persone. È capitalismo in *overdrive*, e il capitalismo, come sappiamo, non tende esattamente a un'equa distribuzione dei beni. Mi preoccupano – e provo qualcosa tra lo sdegno e l'ilarità – le promesse utopiche di Silicon Valley: possiamo invece, per favore, smettere tutti di fare finta che si stia lavorando per fare del mondo un posto migliore?

Queste sono le mie opinioni personali però, e come scrittore avverto l'obbligo di spingerle ai margini. Non userei mai un romanzo per formulare una critica sociale, promuovere un mio qualunque convincimento. Esattamente il contrario: il romanzo deve essere un caso convinto contro le prozie più radicate opinio-



Dopo tanti anni è di nuovo disponibile l'opera di Juan Carlos Onetti

¡Que viva Santa Maria!

di Luca Terzolo

“Tutti noi, i notabili, noi che ci fregiamo del diritto di giocare a poker al Club Progreso... tutti noi sappiamo com'è un funerale a Santa Maria”. Ma questo funerale che il dottor Diaz Grey vede arrivare al cimitero è un funerale diverso. Un carro funebre tirato da “cavalli nani” seguito da una sola persona: un ragazzo con al guinzaglio un capro. E il ragazzo non è un ragazzo qualunque: è Jorge Malabia, erede di una delle famiglie più altolocate della cittadina. Il dottore, in una fitta serie di incontri con Jorge che un po' vuole raccontare la verità, un po' ammantarla di vanterie e un po' occultarla di menzogne (“l'adolescenza; i conflitti sciocchi, l'irresponsabilità, l'inutile durezza”), viene a sapere che nella povera bara c'era Rita. Rita, già cameriera di Juanita, la vedova del fratello di Jorge, aveva reincontrato Jorge a Buenos Aires dove conduceva una vita da accattona e prostituta accompagnata da un capretto bianco (forse una reminiscenza dell'Esmeralda di *Notre-Dame de Paris*).

Alla ricostruzione della vicenda partecipa anche Tito (un laido personaggio, ma cosciente di esserlo, che il dottore incontra mentre adesca con le classiche caramelle dei piccoli mendicanti), compagno di studi e di deboscia di Jorge durante gli studi nella capitale. Si narra di una coabitazione in tuguri sempre più miseri, in baracche cadenti, con Rita che cerca di guadagnare soldi e Jorge che ozia su un pulcioso giaciglio donando ad anarchici i molti soldi che la famiglia gli manda per mantenersi agli studi: una sorta di temporanea discesa agli inferi di stampo un po' dostoevskijano. Questa in rozza e stilizzata sintesi la vicenda narrata in *Per una tomba senza nome*.

Il dottor Diaz Grey, che qui funge quasi da investigatore, è uno dei personaggi principali che Juan Carlos Onetti (Montevideo 1909 - Madrid 1994) chiama ad agire sul palcoscenico rappresentato dalla cittadina di Santa Maria.

Non tutti i romanzi e i racconti di Onetti vi sono ambientati. Un esempio è il perfetto romanzo breve *Gli addii* dove l'azione (anche se per l'opera di Onetti parlare di “azione” è sempre molto improprio) si svolge attorno a un sanatorio: la voce narrante è quella del padrone di una bottega che racconta dell'arrivo di un malato ex campione di pallacanestro; splendida la sua prima apparizione: “Avrei voluto non aver visto dell'uomo, la prima volta che entrò nel negozio, nient'altro che le mani; lente, intimidite e goffe, con movimenti senza fiducia... quasi a voler chiedere scusa per il loro gestire disinteressato”.

Ma è indubbiamente Santa Maria la grande invenzione di Onetti. Una sonnolenta cittadina sulle sponde di un lento fiume senza nome. Non è casualmente che abbiamo usato la metafora del “palcoscenico” per indicare la sua funzione.

Un torpido vortice insensibile al fluire del tempo trascina i personaggi dalla periferia al centro della narrazione e viceversa. In *Raccattacadaveri* il dottor Diaz Grey assolve come al solito un ruolo importante (attore e contemporaneamente narratore). È lui, d'accordo con il farmacista Barthé, ad aver fatto venire a Santa Maria Larsen, soprannominata con disprezzo Raccattacadaveri o solo Raccatta, per organizzare e gestire un postribolo. Ma un ruolo altrettanto importante è quello di José Malabia che è al centro di una seconda storia (ma qual è la prima e quale la seconda?) che alla prima si intreccia. Proprio José assiste, con l'amico Tito, all'arrivo del treno che porta nella cittadina Larsen e tre prostitute. È lui che racconta che Larsen “precedeva le donne di mezzo passo e la mano destra gli pendeva con un mazzo di fiori, rachitici” e che “capi-tanava il tacchettio delle donne sulla pensilina, le

guidava con la vittoriosa sicurezza del suo passo, col dondolio fiducioso delle spalle”. Ma la storia “privata” di José è quella del suo amore per Julita, la vedova del fratello. Un amore che si consuma in notti di parole deliranti (Julita, pazza come molte delle donne di Onetti, è convinta di essere incinta del marito morto) poi anche di sfrenata carnalità. Il tutto mentre Rita, la sua cameriera (quella che abbiamo già incontrato col capretto al guinzaglio) si giace con Marcos, il fratello di Julita...

Questa storia d'amore, dalla conclusione ovviamente tragica, si incrocia con quella diciamo così politica in cui gli oppositori del postribolo (guidati da padre Bergner, parente dei Mabaila) riescono a espellere Larsen da Santa Maria.

Le vicende narrate in *Raccattacadaveri* sono antecedenti a quelle di *Cantiere* (scritto però prima),

pio, sicuro che dai colpi dei suoi tacchi nascesse la verità, anche se avvizzita”). È ora di riconoscere definitivamente in questo patetico, laido tombolotto dall'andatura pomposa uno dei grandi personaggi della letteratura novecentesca.

Sempre lode alla benemerita Sur che ha reso nuovamente disponibile dopo tanti anni l'opera di Onetti. Speriamo che tra le prossime uscite (il proposito è quello di pubblicarne l'opera completa) non manchino i racconti di *Triste come lei*. Spesso indispensabili per illuminare la genesi dei romanzi maggiori e sempre di assoluta e autonoma perfezione e godibilità. Quello che dà il titolo alla raccolta rimane scolpito nella memoria, oltre che per la storia tragica e claustrofobica, per la descrizione dello scavo nel rinselvatichito giardino della casa (la solita disorganica casa di Santa Maria, non a caso de-

nominata “Villa Petrus”) di strambi acquari “sparsi con deliberata asimmetria e sproporzionati per qualunque tipo di fauna si volesse allevarvi”. Straziante *Un sogno realizzato*: un impresario teatrale non certo di successo accetta di mettere in scena, con la collaborazione di un attore che lo sfotte con il tormentone “Perché lei, si sa, si è rovinato con l'Amleto...”, il sogno di una donna nella quale da subito percepisce qualcosa “come un nastro bianchiccio e molle di follia”.

Quasi picaresco e mirabilmente costruito *Jacob e l'altro*: si materializzano a Santa Maria Jacob von Oppen, anziano campione di lotta, e il suo manager, il “principe” Orsini (“era nato per convincere, per creare il clima umido e tiepido in cui fiorisce l'amicizia e si accettano le speranze”). Qui, a Santa Maria, accetta la sfida un giovane e forzutissimo “turco” (siriano, in effetti), spinto dalla fidanzata

che aspira al ricco premio. La storia è raccontata da tre punti di vista: quello del narratore, di Orsini e del medico che tenta di resuscitare lo sconfitto. Ma anche i racconti “minori”, o almeno non così celebri, riservano sorprese. Nell'*Album* (un racconto del 1953, antecedente quindi alla pubblicazione del *Cantiere*) un personaggio cerca di imitare l'andatura di Raccattacadaveri (“Attraversò diagonalmente... con l'andare ereditato dal suo amico Raccatta, cercando di appoggiare sull'asfalto fangoso la rotondità di un peso che non aveva”). Forse è la prima apparizione in assoluto di Larsen. Una apparizione indiretta, riflessa in uno specchio distorto. Perfettamente “onettiana”. *Il possibile Baldi*, uno dei più antichi (1936), anticipa il tema che sarà poi all'origine del personaggio di Brausen, il creatore, l'inventore di Santa Maria: il desiderio di reinventarsi in un'altra vita “possibile” per correggere la banale realtà della propria. Baldi allontana il molestatore di una ragazza recitando la parte del duro. E la recita continua a esclusivo beneficio della donna “salvata” creando con accenti orgogliosi e reticenti un'identità romanzesca e avventurosa: sordide taverne dell'angiporto di Marsiglia, la Legione Straniera, la spietata Africa delle miniere di diamanti. Perfetto, crudele ribaltamento del Baldi “che ha una fidanzata, uno studio da avvocato, il sorriso rispettoso del portinaio”, che vive “una lenta vita idiota, come tutti”. E che rimpiange di non aver avuto il coraggio di accettare “che la vita è qualcos'altro, che la vita è quello che non si può fare in compagnia di donne fedeli e di uomini sensati”. *Triste come lei* è impreziosito da una illuminante *Nota* di Angelo Morino. Assolutamente da leggere. Da non leggere invece la *Prefazione* di Antonio Moresco a *Per una tomba senza nome* col suo ridicolo tentativo attualizzante di presentare Onetti come appetibile ai cultori delle “saghe”. ■

luca.terzolo@alice.it

L. Terzolo è lessicografo



il romanzo più complesso e forse più affascinante di Juan Carlos Onetti. Anche quello che si avvale della “scenografia” più complessa: le quinte e i fondali sono più incisi, più “realistici”. Due gli scenari principali: quello della Jeremias Petrus Spa, il cantiere del titolo, di cui Larsen (inopinatamente tornato a Santa Maria dopo esserne stato cacciato) è diventato l'improbabile direttore generale e quello del giardino dove corteggia Anjelica Inés, la figlia di Petrus, irrimediabilmente folle. Da una parte “un cubo grigio di cemento scrostato, una

I libri

Per una tomba senza nome, ed. orig. 1959, trad. dallo spagnolo di Dario Puccini, pp. 116, € 14, Sur, Roma 2016

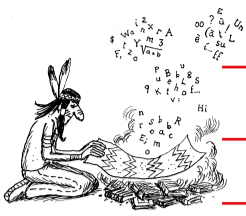
Gli addii, ed. orig. 1954, trad. dallo spagnolo di Dario Puccini, pp. 131, € 8, Sur, Roma 2015

Raccattacadaveri, ed. orig. 1965, trad. dallo spagnolo di Enrico Cicogna, pp. 298, € 16, Sur, Roma 2014

Il cantiere, ed. orig. 1961, trad. dallo spagnolo di Ilide Carmignani, pp. 233, € 15, Sur, Roma 2013

Triste come lei e altri racconti, ed. orig. 1976, trad. dallo spagnolo di Angelo Morino, pp. 307, Einaudi, Torino 1981

rovina invasa di sagome di ferro arrugginito e di inutili, incomprensibili apparecchiature”. Dall'altra un bersò di listoni di legno “dipinti di un blu ormai sbiadito” e una vasca rotonda dalla quale arriva “un odore umido, gelato e profondo, un odore notturno o per occhi chiusi”. E tra i due scenari, simboli ugualmente fallimentari, Larsen, col suo impossibile anelito di rivalsa e con la sua inconfondibile, identitaria, “recitata”andatura (“Si avviò... dondolando al suo ritmo premeditato, breve e am-



Frantz Fanon: studi, scritti inediti e nuove edizioni e traduzioni

Uno spettro agita il presente

di Roberto Beneduce

Le idee di Frantz Fanon continuano a nutrire una produzione sconfinata di lavori (negli Stati Uniti, solo nel 2015, sono stati pubblicati tre libri sulla sua opera: Lewis Gordon, *What Fanon Said: A Philosophical Introduction to His Life and Thought*, Fordham U.P., New York; Peter Hudis, *Frantz Fanon. Philosopher of the Barricades*, Pluto Press, New York e Christopher J. Lee, *Frantz Fanon. Toward a Revolutionary Humanism*, Ohio University Press), numeri speciali di riviste gli vengono consacrati, nuove traduzioni delle sue opere vedono la luce, mentre la pubblicazione di scritti inediti conferma l'ampiezza sorprendente dei suoi interessi e la capacità di disarcionare le verità dominanti.

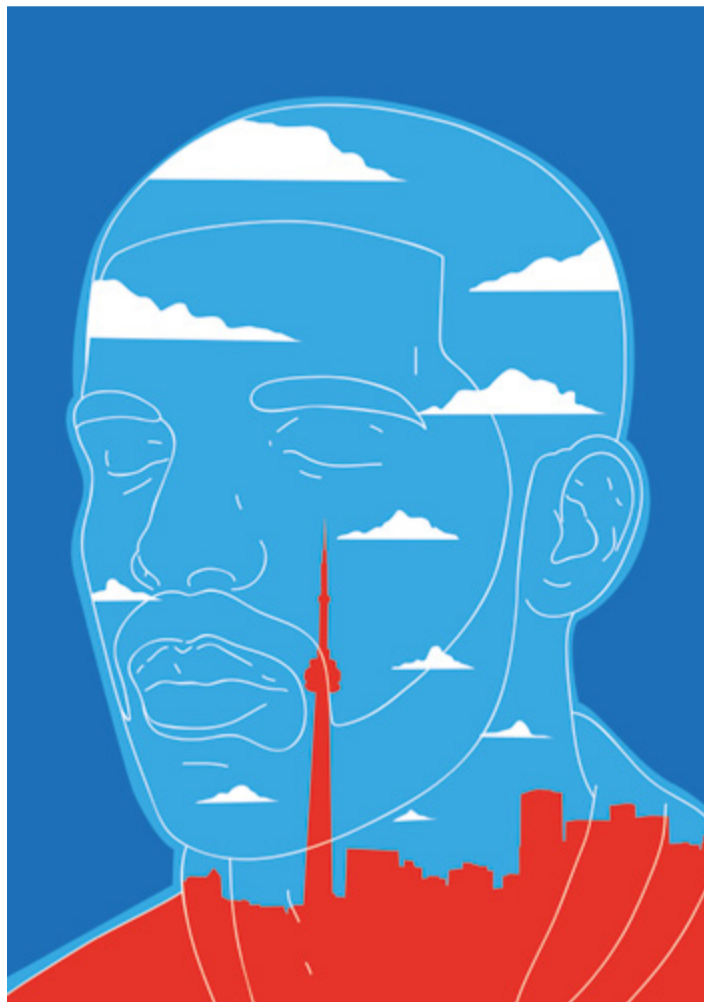
Come uno spettro, egli agita il presente anche quando non riusciamo a trovare nelle sue parole una risposta ai nostri dubbi. "Fanon *dérangé*", mi diceva qualche settimana fa Alice Cherki, psichiatra e psicoanalista che ha lavorato a Blida con Fanon e scritto uno dei suoi ritratti più densi (*Frantz Fanon. Portrait*, Seuil, 2000). È questo "disturbo" a rappresentare forse il contributo più prezioso di un pensiero che resiste alle classificazioni e sembra essere fatto per accompagnare le nostre peregrinazioni in un presente non meno turbolento e inquieto. Dove cominciare? La nuova edizione di *Pelle nera, maschere bianche*, curata da Vinzia Fiorino e tradotta da Silvia Chiletta (pp. 236, € 20, Ets, Pisa 2015), ha restituito al lettore italiano la tensione di una scrittura che inaugura un genere unico, dove quel "dio nel corpo smarrito" (Valéry) che Fanon stesso cita, scuote il lettore e lo mantiene insonne. Come altrimenti reagire a un testo dove il sapere psichiatrico è rivelato, da un Fanon allora appena ventisettenne, in tutta la sua violenza epistemologica e presunzione? A una riflessione che, dai susulti del suo stesso corpo, avanza senza esitare verso l'analisi dell'alienazione ovunque essa si riproduca?

Non sorprende che Edward Said abbia ammesso i suoi debiti nei confronti di Fanon. Nella decostruzione delle rappresentazioni dell'uomo arabo riconosciamo lo stesso cammino intrapreso da Fanon quasi trent'anni prima. Said e Fanon condividono una comune preoccupazione: scoprire in che modo queste rappresentazioni si fanno dettaglio, penetrano nell'immaginario e – con la complicità dei dominati stessi – diventano egemoniche. Traccia preziosa che gli studiosi della psichiatria coloniale avrebbero percorso in tutte le loro vertigini, e che Fanon rivela attraverso una miriade di aneddoti, riferimenti storici o letterari. Ma a differenza degli accademici della postcolonia, Fanon deve misurarsi con un triplice nodo: l'esperienza del nazismo, del razzismo e della colonia. Nasce qui la sua "clinica del reale" (Achille Mbembe) e un percorso unico fra gli enigmi e le patologie del riconoscimento (si veda Viola Carofalo, *Un pensiero dannato. Frantz Fanon e la politica del riconoscimento*, Mimesis, 2013), imprescindibile anche quando lo si critica per non aver considerato l'assoggettamento dei dominati attraverso il desiderio ("il dispositivo fantasmatico di un desiderio senza limiti", scrive Mbembe in *Critique de la raison nègre*, La Découverte, 2013), impedendosi così di anticipare il post-coloniale, o aver immaginato un mondo coloniale senza sfumature (ma il ritratto dell'algerino incerto se ricorrere o no all'ospedale dei bianchi, non racconta proprio di queste ambivalenze?). Tuttavia a quest'ultima a critica non riesco a rispondere in modo soddisfacente. È vero, in Fanon le sfumature sono poche, come del resto accade a chi sfugge per miracolo a due attentati mortali, cura i corpi e la follia dei torturati, assiste al massacro di una popolazione bloccata e affamata nei "campi di raggruppamento", che alla fine della guerra conterà quasi un milione di morti e avrà nella memoria ferita degli *barkis* la più tragica figura dell'ambivalenza.

L'Algeria di Fanon ha purtroppo perso i colori pastello. Ciononostante, Fanon torna oggi ad abi-

tare un'Algeria sospesa, che sembra averlo dimenticato in fretta, ossessionata com'è dai ricordi freschi della guerra civile e delle incertezze di un potere politico imbalsamato. Fanon riappare nel Sudafrica del postapartheid e della xenofobia, nel Sudamerica delle lotte per la terra e, proprio come uno spettro, non sempre risponde alle nostre domande. Vorrei riprendere però rapidamente alcuni degli scritti dove sono formulati in modo inequivocabile temi decisivi. A cominciare dal ruolo dell'identità religiosa nella lotta anticoloniale e dal rifiuto della tentazione identitaria (la minaccia del cosiddetto "repli sur soi", formula invocata quasi come un mantra nel contemporaneo dibattito francese).

È preziosa, a questo riguardo, una breve lettera



che Fanon indirizza ad Ali Shariati (1933-1977), il sociologo e rivoluzionario iraniano incontrato a Parigi, colui che avrebbe coniato la nozione di "Sciismo rosso" e tentato di promuovere un islam aderente ai progetti del nazionalismo terzomondista. Scrivendo sulla responsabilità dell'intellettuale e l'urgenza di infondere lo spirito di "un'altra umanità (...) nel corpo stanco dell'Oriente musulmano", Fanon aggiungeva: "Rianimare lo spirito settario e religioso ostacolerebbe molto un'unità già difficile da realizzare, allontanando questa nazione (l'Algeria) ancora inesistente (...) dal suo avvenire ideale e respingendola verso il passato" (in *Frantz Fanon. Écrits sur l'aliénation et la liberté* curato da Jean Khalifa e Robert Young, La Découverte, Paris 2015). Per Fanon, fondare la lotta anticoloniale in chiave religiosa significava uccidere il progetto politico di una nazione indipendente (egli è certo distante dall'idea, oggi comune, del religioso come spazio di azione politica). Non sorprende la diffidenza con la quale fu accolto questo rivoluzionario nero, che non parlava l'arabo, e non era musulmano.

Fanon non è un culturalista, è superfluo ripeterlo: le parole con le quali si disfa di Mannoni e delle sue interpretazioni della cultura malgascia in *Pelle nera, maschere bianche* stanno lì a ricordarlo. Ma gli si farebbe torto se si dimenticasse l'originale analisi che egli avvia della cultura e delle sue metamorfosi. Se si oppone al recupero di un passato culturale inerte e zombificato (tale perché così lo ha reso il dominio coloniale), Fanon non cessa infatti di in-

terrogare che cosa quelle tradizioni celano nei loro più oscuri recessi. Sono gli scritti meno noti, spesso firmati con altri psichiatri, a rivelare la sua curiosità per le eziologie popolari della follia o il valore dei rituali terapeutici. Lettere, libri, articoli incompleti o non firmati (come accadeva spesso sulle pagine di riviste come "El Moudjahid" o "La conscience Maghrébine"), offrono del suo rapporto con la cultura un'immagine assai più ricca e articolata di quanto non sostenga la moda dell'anti-etnopsichiatria.

L'Italia ha accolto questi materiali precedendo, ancora una volta, come fu già per l'indimenticabile lavoro di Giovanni Pirelli, altri paesi, senza dubbio in ragione della particolare storia che hanno avuto da noi la psichiatria e l'etnopsichiatria. Ma di Fanon in Italia, colpevole una censura accademica che non risparmiava nemmeno case editrici prestigiose, si parla di rado (felice eccezione l'articolo di Menozzi, apparso sulla rivista "Interventions"), e il lavoro di Neelam Srivastava, pubblicato nella raccolta di Khalifa e Young, si limita a ricordare il Fanon di Pirelli, tacendo le recenti traduzioni dei suoi inediti pubblicati in Italia (come l'*Introduction aux troubles de la sexualité chez le Nord Africain*, tradotto su "Alfabeta2" da Cesare Bermani nel 2011).

Ciò che rende importanti questi e altri scritti è però soprattutto l'intreccio fra psichismo, alienazione e storia, i primi presi negli scatti dell'altra, a rifletterne la minaccia, la violenza, le aperture. Esempio è a questo riguardo il capitolo su radio e psicopatologia, o quello sulle politiche del velo e il ruolo della donna algerina nella lotta anticoloniale, dove Fanon descrive l'esperienza di un corpo femminile catturato nei giochi del mimetismo e nella scoperta, ben oltre i limiti di quanto assegnatogli dal ruolo di militante rivoluzionaria, di una libertà e un desiderio sino a quel momento sconosciuti. Ciò che più di ogni altra cosa lo interessa è comprendere che cosa è una cultura costretta dal dominio coloniale a vivere in uno stato di "agonia continua", ma capace di rinnovarsi nel corso della lotta ("La maschera inespressiva o attonita si anima, e le braccia hanno tendenza a lasciare il corpo"). Se tutti riconoscono che Fanon è figlio del suo tempo e che alcune delle sue asserzioni rivelano come l'ansia di chi sembra già sapere di avere dinnanzi a sé poco tempo, non dovremmo stupirci di trovare nei suoi testi affermazioni che oggi non condivideremmo o accoglieremo con esitazione.

La questione della violenza e delle masse rurali, da un lato, quella della mascolinità e del genere dall'altro, sono i luoghi sui quali più la critica si è accanita, tracciando con scrupolo quasi ossessivo i limiti di un Fanon la cui traiettoria politica e intellettuale non sarebbe che il riflesso di una nevrosi appena dissimulata (questa la stizzosa lettura di Albert Memmi e di Françoise Vergès). *Fanon dérangé*... Tuttavia una lettura minuziosa permette di riconoscere in Fanon una ben diversa prospettiva: quella che la violenza, pur necessaria ("Al livello degli individui, la violenza disintossica"), rimane una maledizione. Fanon è perfettamente consapevole di come la violenza non cesserà con la fine della colonia (un'altra delle sue profezie), e di quanto il futuro delle persone e delle società coloniali sarà a lungo "ipotecato". La vera questione per lui (e molto più chiaramente di quanto non intraveda Sartre: illuminante a questo proposito il contributo di Judith Butler, *Violenza, non-violenza: Sartre su Fanon*, in "aut aut", n. 344, 2009) è come queste masse di donne e uomini diseredati, umiliati, violati, deumanizzati, possano entrare nuovamente sulla scena della storia: soggetti in grado di agire e di decidere ("Portare l'uomo a essere azionale", scrive in *Pelle nera, maschere bianche*), non più e non solo di "reagire". ■

roberto.beneduce@unito.it

R. Beneduce insegna antropologia culturale all'Università di Torino



La sensibilizzazione all'ambiente attraverso i cartoni animati

Più di Thoreau e Engels poterono Goldrake e Heidi

di Federico Paolini

Tra la seconda metà degli anni ottanta del Novecento e il primo lustro del decennio successivo, il movimento ambientalista assunse una dimensione di massa. Il processo di pubblicizzazione delle questioni ecologiche (l'edizione, nel 1963, di *Primavera silenziosa* di Rachel Carson e, nel 1972, di *Il cerchio da chiudere* di Barry Commoner, nonché gli articoli dedicati dalle principali testate nazionali al rapporto *I limiti dello sviluppo*); il progressivo aggravarsi dei problemi ambientali che affliggevano le aree urbane (inquinamento delle acque e dell'aria, carenza di verde pubblico, costruzione di quartieri periferici privi delle più elementari infrastrutture sanitarie); la paura di una catastrofe atomica (il grave incidente alla centrale di Černobyl' del 26 aprile 1986) convinsero un numero sempre maggiore di persone a sostenere le organizzazioni ambientaliste. All'inizio degli anni ottanta, le quattro principali associazioni italiane (Wwf, Lega per l'ambiente, Lipu e Italia Nostra) organizzavano complessivamente 76.000 iscritti. Intorno alla metà degli anni novanta, il Wwf arrivò a contare 281.000 soci, Legambiente 115.000, Greenpeace 40.000, la sezione italiana degli Amici della Terra circa 25.000.

Per dirla con Giovanni Sartori, una buona parte degli iscritti a queste associazioni erano stati (o erano ancora, si pensi all'importanza dei Panda club nelle campagne associative del Wwf) video-bambini. Pur depurando il concetto dall'accezione prevalentemente negativa utilizzata dal politologo (*Homo videns*, 1997), è senz'altro vero che, per la prima volta nella storia, i bambini e gli adolescenti degli anni settanta e ottanta del Novecento hanno ricevuto un *imprinting*, uno stampo formativo fortemente influenzato dalla televisione e, in modo particolare, da un nuovo modello narrativo: quello rappresentato dagli *anime* (film di animazione) di provenienza giapponese.

A questo punto ci si chiederà quale possa mai essere il nesso fra l'affermazione dell'ambientalismo di massa e il successo dei cartoni animati di consumo. Eppure il *trait d'union* c'è ed è meno occulto e astruso di quanto si possa immaginare. Nel senso che – e qui ha ragione Sartori – l'immaginario dei video-bambini di quegli anni è stato profondamente colonizzato dalle serie televisive andate in onda in quel periodo. Non ci sembra insensato, quindi, affermare che la vicinanza ai problemi ambientali di quelle generazioni (ben più sensibili dei loro genitori, cresciuti nel mito *sviluppista* del miracolo economico) non sia dovuta tanto alla reale conoscenza dei termini della questione ambientale, quanto al fascino esercitato su di loro da quegli universi di cartone popolati da coloratissimi eroi, robot, animali antropizzati e paesaggi fiabeschi dalle tinte pastello.

Come vedremo, la retorica narrativa degli anime è pervasa dai continui richiami alla natura e alla pressante necessità di tutelarla. Per i bambini e gli adolescenti degli anni settanta e ottanta (i primi del benessere diffuso), l'adesione all'ambientalismo organizzato appare, quindi, molto più legata all'emergere di un vago sentimento ecologista veicolato dalla cultura visiva di massa (gli anime del nostro discorso, ma, più in generale, l'offerta televisiva dell'epoca: si pensi ai documentari messi in onda da programmi quali *Quark* e *Big Bang* negli anni ottanta) che ad approfondite letture della *Dialectica della natura* di Friedrich Engels o di *Walden* di Henry David Thoreau. Insomma dove non poterono Engels e Thoreau, poterono Goldrake e Heidi.

Gli anime della *golden age* televisiva possono essere suddivisi in tre universi narrativi: l'epica dei robot; il racconto favolistico della vita quotidiana; gli anime per bambini con protagonisti animali antropomorfi.

Al primo appartengono le storie dei *mecha*, i robot combattenti (*Atlas Ufo Robot-Goldrake*, *Mazinger Z*, *Il Grande Mazinger*, *Jeeg robot d'acciaio*, *Gundam* e i meno noti *Daltantious*, *God Sigma*, *Daitarn 3*). Le serie *mecha* hanno uno schema narrativo uniforme: da un lato vi sono gli eroi positivi;

dall'altro i rappresentanti del male, il cui scopo è quello di assoggettare la terra per impossessarsi delle sue risorse e rendere schiava la popolazione.

Si tratta di narrazioni decisamente antropocentriche, influenzate dal mito della modernizzazione tecnologica e dal clima geopolitico dell'epoca, dominato dalla guerra fredda e dalla costante paura di una catastrofe nucleare (si pensi al successo di film quali *Sindrome cinese*, diretto da James Bridges nel 1979 oppure *The Day After/Il giorno dopo*, diretto da Nicholas Meyer nel 1983). Le trame di questi anime, però, possono essere lette anche in chiave ambientale, come una metafora dell'allora nascente dibattito sui "limiti dello sviluppo": al centro della narrazione, infatti, vi sono i conflitti per assicurarsi gli usi delle (scarse) risorse disponibili. Questa tematica – presente in tutte le serie – è facilmente individuabile in *Atlas Ufo Robot-Goldrake*, dove il

storia della cinematografia, le cui opere – *Nausicaä della Valle del vento*, *Il mio vicino Totoro*, *Principessa Mononoke* – sono dense di richiami alle tematiche ambientali) esalta la montagna come luogo di libertà in cui le giornate, libere dai formalismi cittadini, consentono ad Heidi di esprimere il proprio amore per gli animali (il cane Nebbia, le caprette del nonno, gli uccelli, le creature del bosco...) e la natura (i pascoli delle malghe dove correre a piedi nudi...). Nel cartoon, la natura assume un ruolo quasi taumaturgico: il contatto con l'ambiente incontaminato e benigno della montagna, infatti, aiuta Clara (incontrata da Heidi a Francoforte, nella casa dei Seseman) a guarire dalla poliomielite.

In *Doraemon* (1973, poi 1979, trasmesso per la prima volta in Italia su Rai 2 nel 1982), un gatto robot proveniente dal XXII secolo (*Doraemon*) aiuta – grazie ai suoi gadget ipertecnologici (chiamati *ciusky*) – un bambino del XX secolo (Nobita, altruista, maldestro e pigro) nelle sue avventure di vita quotidiana (i compiti, i giochi con gli amici, l'amicizia con la bambina Shizuka di cui Nobita è segretamente innamorato...). I richiami ai temi ambientali sono presenti in molti episodi: la serie, infatti, affronta i problemi dell'inquinamento urbano, degli animali in estinzione, del consumo di suolo, della scarsità energetica (in modo particolare quella generata dalla seconda crisi petrolifera del 1979).

All'universo degli anime per bambini con protagonisti animali antropomorfi appartiene una serie di enorme successo come *L'ape Maia* (1975, trasmesso per la prima volta in Italia su Rai 2 nel 1980) che racconta le avventure di un microcosmo di insetti antropizzati (Maia, il fuco Willi, la cavalletta Flip, il ragno Tecla) proponendo ai bambini la magia dei piccoli animali che popolano i prati con venti anni di anticipo rispetto ad un film dal successo planetario quale *Microcosmo-Il popolo dell'erba* (1996). Il debito con la tradizione disneyana è evidente e, forse, vale la pena ricordare che anche i cartoni animati creati da Walt Disney nascono in un clima fortemente influenzato dall'allora nascente ecologismo. In particolare, i primi protagonisti dell'animazione disneyana (si pensi alla *Silly Symphony Three Little Pigs/I tre porcellini* del 1933 o a *Bambi* del 1942) appaiono influenzati dal "conservazionismo progressista", caratterizzato da una rappresentazione rigidamente dicotomica del mondo animale: da una parte gli animali buoni, da tutelare (gli uccelli, i cervidi); dall'altra quelli cattivi (ritenuti, cioè, dannosi: il lupo e il coyote, sistematicamente cacciati fino alla soglia dell'estinzione). Nel 2013, su "Biodiversity and Conservation" è apparso un articolo (*Anthropomorphized species as tools for conservation: Utility beyond prosocial, intelligent and suffering species*) in cui gli autori sostengono che l'antropomorfizzazione degli animali contribuisce a migliorare la predisposizione delle persone verso i progetti di conservazione: questo perché, a detta degli autori, le persone tendono a relazionarsi positivamente con le specie animali nelle quali intravedono delle somiglianze con il comportamento umano. L'altro lato dell'antropomorfizzazione è, però, una percezione distorta del mondo naturale: le qualità umane attribuite agli animali, infatti, spingono le persone a ignorarne o sottovalutarne i reali comportamenti (le cronache danno sempre più spazio alle disavventure, a volte prive di lieto fine, in cui incappano proprietari di animali non proprio domestici).

Per concludere, con queste brevi note si vuole suggerire che è possibile (e, forse, necessario?) esaminare un tema complesso, nevralgico e divisivo come l'ambiente e la sua declinazione politica, l'ambientalismo, inserendoli in un vasto contesto culturale e sociale, per sottrarre l'analisi agli ideologismi che stanno progressivamente colonizzando anche il dibattito scientifico. ■

I libri

Keywords for Environmental Studies, edited by Joni Adamson, William A. Gleason, David N. Pellow, NYU Press, New York 2016

Fabrizio Modina, *Super Robot Files 1963-1978: L'età d'oro dei robot giapponesi nella storia degli anime e del collezionismo*, Edizioni BD, Milano 2014

Robin L. Murray and Joseph K. Heumann, *That's All folks? Ecocritical Readings of American Animated Features*, University of Nebraska Press, Lincoln 2011

Daniel Valentin Simion, *Il dizionario dei cartoni animati: 1980-2008*, Anton, Sasso Marconi 2009

Rikao Yanagita, *Anime university. L'improbabile scienza dei cartoni animati giapponesi*, Kappa, Bologna 2007

Saburo Murakami, *Anime in tv: Storia dei cartoni animati giapponesi prodotti per la televisione*, Yamato video, Milano 1998

Giovanni Sartori, *Homo videns. Televisione e post-pensiero*, Laterza, Bari-Roma 1997

Larry Gonick, Alice Outwater, *The Cartoon Guide to the Environment*, Harper Collins, New York 1996

Marco Giusti, *Dizionario dei cartoni animali*, Valardi, Milano 1993

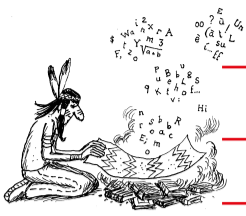
Umberto Eco, *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano 1964

popolo di Vega aspira ad invadere la terra in quanto le radiazioni vegatron hanno reso invivibili i pianeti precedentemente conquistati. Nel primo episodio (*Alcor e Actarus*), inoltre, il co-protagonista Alcor-Koji Kabuto ritiene indispensabili gli scambi pacifici con i popoli alieni poiché la terra "ha quasi esaurito le sue risorse". In tutti i *mecha*, inoltre, la natura ricorre continuamente sia nell'ambientazione che nei dialoghi: ancora in *Atlas Ufo Robot-Goldrake*, il protagonista Duke Fleed-Actarus, dopo la conclusione delle più aspre battaglie, ripete a sé stesso che deve fare tutto il possibile per salvare il "meraviglioso" pianeta terra e la sua "meravigliosa" natura.

All'universo del racconto favolistico della vita quotidiana appartengono anime dalla grande popolarità, quali *Heidi* e *Doraemon*. In *Heidi* (1974, trasmesso per la prima volta in Italia su Rai 1 nel 1978), appare evidente il dualismo natura-ambiente antropizzato: da un lato ci sono le Alpi Svizzere dove abita il nonno della bambina in simbiosi con il cane Nebbia, le capre e la montagna; dall'altra la città (Francoforte) con il suo paesaggio indifferente e la rigida organizzazione sociale non priva di ottusità (simboleggiata dall'educatrice Rottenmeier). Il messaggio veicolato dal regista Isao Takahata e dal responsabile del layout (Hayao Miyazaki, destinato a diventare uno dei più influenti animatori della

federico.paolini@unina2.it

F. Paolini insegna storia globale del mondo contemporaneo alla Seconda Università di Napoli



Paolo Nori al bivio fra commenti social e riflessione critica

Il misterioso oblò che si affaccia sul mondo

di Andrea Cirolla

“Chi legge Paolo Nori, diventa Paolo Nori” scrive Benedett@. “E in quella pelle lì o ti trovi a tuo agio oppure devi uscirne subito. Io mi ci trovo talmente bene (...)”. Emmuli va dal generale al particolare, e commenta così *La bambina fulminante*, il secondo romanzo per ragazzi scritto da Nori, pubblicato da Rizzoli nel 2015: “Carino però non ha proprio una storia e all’inizio può sembrare divertente ma poi esagera e inizia un argomento e mentre lo racconta ne inizia un altro e non si capisce più niente”. Del resto, spiega Ciccioenri, “ogni autore ha il suo stile, le sue cifre, i suoi meandri, le sue strutture (...). Il fatto è che lo stile di ogni autore (...), per quanto ‘uguale’ nel tempo, subisce variazioni ed evoluzioni. A me sembra che Nori, nonostante ci metta sempre molta poesia, scriva sempre lo ‘stesso’ libro”. Spetta a Ettore1207 tirare le fila: “Nori è un Autore dicotomico, o piace molto o non piace per nulla. A me piace molto, e i suoi libri di solito mi danno dipendenza, non riesco a smettere”.

Di letteratura critica su Nori non ne manca. Si sono occupati di lui, tra gli altri, Andrea Cortellessa, Emanuele Trevi, addirittura uno storico, Giovanni De Luna. Ci sono professori e giornalisti culturali di generazioni diverse, ugualmente fidelizzati, che recensiscono ogni sua uscita: due esempi, uno per caso, sono Marco Belpoliti e Alessandro Beretta. Nell’anno accademico 2009/2010, a Bologna, gli è stata persino dedicata una tesi di laurea. Eppure quei quattro commenti, pescati nel social network anobii.com, in questa pagina sembrano funzionare meglio, esprimono più genuinamente, con più sintesi ed empatia, la natura e il carattere, le cause d’interesse e gli effetti dei libri di Nori sui suoi lettori.

Gli effetti: è vero e riscontrato che chi legge Nori, spesso, si sente Nori. Il suo stile fa scattare un meccanismo mimetico, ancorché transitorio, nel linguaggio di chi lo riceve. Lo testimonia una recensione del romanzo *Siamo buoni se siamo buoni* (Marcos y Marcos, 2014) firmata da Marco Renzi della rivista “Il Mucchio Selvaggio”, un esperimento poco riuscito che inizia così: “Ecco, tra gli scrittori italiani di adesso, mi vien da dire, che non sono troppi quelli riconoscibili già dalle prime righe. Ma uno che si chiama Paolo Nori lo metterei tra questa gente qua”.

Quanto alla “centrifugacità” e alla ripetitività, i dubbi di Emmuli e Ciccioenri sono fondati. Ma non è che i libri di Nori siano pieni di divagazioni: la divagazione è proprio un loro elemento strutturale, una tecnica usata consapevolmente e con perizia, tutto il contrario dell’affastellamento; è un sistema edilizio ed edificante, specie fino a un certo punto, oltre il quale, ovvero negli ultimi romanzi, avanza impercettibile la novità della trama.

Inoltre, scrivere “sempre lo stesso libro” non è un effetto collaterale, nel lavoro di Nori. La somiglianza tra i suoi testi è un fenomeno più profondo, che non si esaurisce nelle ripetizioni di frasi, paragrafi e intere pagine, all’interno di uno stesso libro o da un libro a un altro, nei tormentoni semantici e sintattici, nel gioco costante con la propria biografia (*l’otofiksjo*), nelle ricorrenti riflessioni sulla meraviglia, sulla vita quotidiana contrapposta alla vita settimanale, mensile o semestrale, e negli elenchi di “espressioni parassite” (“se c’è uno sciopero, è generale, se c’è una folla, è oceanica, se c’è un lupo, è solitario” ecc.). E qualcosa di più profondo, e riguarda lo stile.

La bibliografia di Nori offre l’effetto di una serialità senza progressi, però non senza sviluppi, seppure impercettibili, come si è detto. Come in ogni serialità – dice bene Ettore1207 – i libri di Nori creano dipendenza; superate le prime pagine, una volta messi in situazione dal linguaggio, è difficile smettere. Ma non solo i libri di Nori: anche i libri tradotti da Nori, e quelli curati da Nori. Ciò che non riesce ad altri, riesce a Nori: lavorare in abbondanza e nella qualità, dubitando sempre di quel che si vede e si compie, tenendo sempre accesa la macchina della meraviglia e mai spenta quella dell’attenzione, così che quell’abbondanza diventi una grande famiglia, eterogenea e coerente: dai romanzi e i discorsi alla curatela dei *Repertori dei matti delle città* (di Milano, Bologna, Roma e Torino), piccoli libri pubblicati nel 2015 da Marcos y Marcos (cfr. “L’Indice” 2016, n. 2) e nati da altrettante scuole di scrittura tenute da Nori in quelle città, contenenti brevi e brevissime descrizioni, storie di gente stra-

Baistrocchi di recente (ma se fosse una, di nuovo impercettibile, rivoluzione? Se la somiglianza cessasse un’altra identità?). Anzi, fuor di parentesi: se fosse davvero una rivoluzione? L’ultimo romanzo, *Manuale pratico di giornalismo disinformato*, pubblicato sempre da Marcos y Marcos nel 2015, tra le tipiche divagazioni, raccontando fatti paralleli ai fatti della vita dell’autore, come i corsi di scrittura o le polemiche scaturite da alcuni articoli pubblicati su un quotidiano di destra, conduce in fondo al volume più esplicitamente che mai una trama, con due morti violente e addirittura un colpo di scena finale.

Chiusa la parentesi, tornando al punto, rivoluzionario o no che sia, l’ultimo romanzo di Nori riapre la questione aperta e chiusa da ogni altro suo libro, aggiungendo un ulteriore grado di chiarezza, confermando che la sua serialità è data non tanto dagli elementi ricorrenti quanto dalla lingua, che gode dell’eccezionalità di non aprire soltanto una questione di stile – poi sempre la stessa, sterile e già tutta sviscerata: la scrittura che mima l’italiano parlato a Parma – ma di essere e provocare azione. La teoria è superata dalla vita, anzi di fronte alla vita la teoria scompare o neanche esiste. Ci sono come una consustanzialità e un isomorfismo, per usare parole difficili e oltretutto imprecise, tra lo stile dell’autore e il carattere del narratore interno, che è poi il carattere dell’autore trasfigurato, e tra espressione e identità, se si intende con identità, per così dire, l’insieme delle smagliature che nell’affiorare dell’espressione si mostrano al lettore, e attraverso le quali, sempre per così dire, si può cogliere una visione del profondo, della sorgente della voce, per il resto inaffiorabile.

Nori non sembra applicare alla materia, cioè alla sua esperienza, una forma, cioè la sua lingua: sembra accedere all’esperienza solo attraverso la lingua, quasi la lingua fosse un codice di decrittazione della realtà delle cose, o un posto dove succedono le cose, le persone, i paesaggi, le storie e le situazioni – per citare con Nori Raffello Baldini –, o uno strumento necessario, o una rivelazione personale, comunque tutt’altro che una maniera stilistica di distinguersi. Ciò che ne viene fuori è il libro, l’articolo di giornalismo disinformato, il post sul blog paolonori.it, la traduzione, il corso di scrittura, insomma una nuova cosa sulla scena delle cose, una cosa nata da quelle cose che rappresenta un nuovo episodio della realtà, la nuova puntata di una serie che fa dire al lettore, quando la conclude, tra sé e sé, “e la prossima, quando esce?”, immaginando che già esista e debba solo venir fuori, prima o poi, da un flusso che da qualche parte continua e non si ferma mai col singolo episodio, sia esso in forma di libro, di articolo di giornalismo disinformato, di post sul blog, di traduzione, di corso di scrittura, un flusso che continua rimanendo inaccessibile, separato, oltre i confini della realtà del lettore o dell’ascoltatore, sbirciabile soltanto, e sbirciabile soltanto quando lo decidono l’autore e il suo editore, e fondamentalmente quando l’autore decide di aprire per il tempo di un libro, di un articolo di giornalismo disinformato, di un post sul blog, di una traduzione, di un corso di scrittura, il misterioso oblò che si affaccia sul suo mondo.

andreacirolla@gmail.com

A. Cirolla è critico letterario





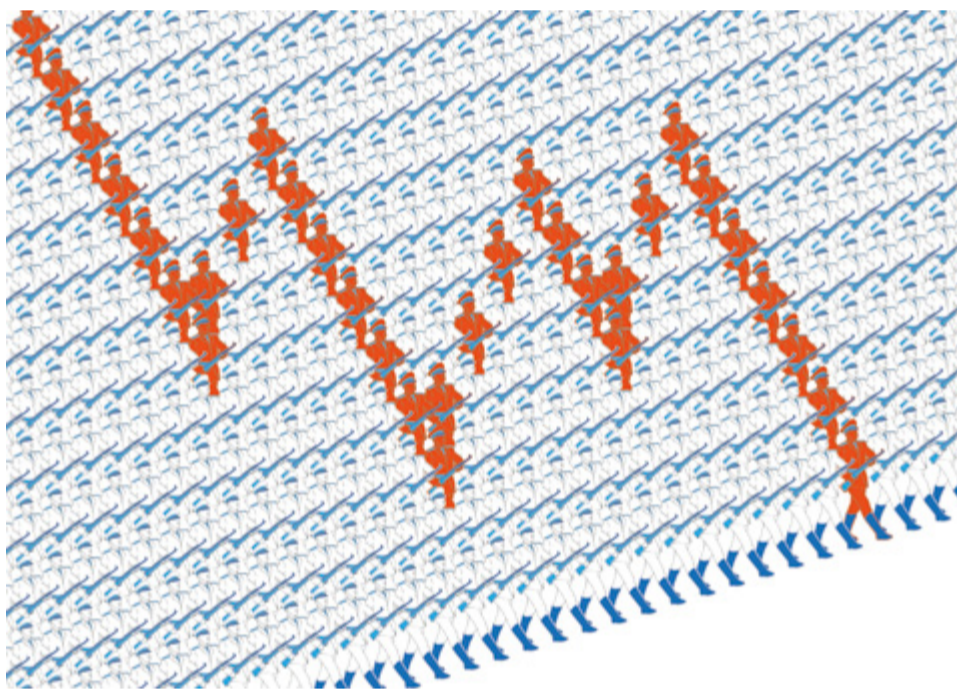
La saggistica sulla Grande guerra italiana: un bilancio

Santi, dei, armi e borghesi

di Marco Mondini

Sono almeno due i fattori comuni che hanno caratterizzato (fino a ora) l'esplosione editoriale di saggi sulla Grande guerra che ha accompagnato, anche in Italia, il centenario. Il primo, è stato la tendenziale ritrosia di molti editori (fortunatamente non di tutti) a puntare su monografie di ricerca originali. Che questo sia successo per il disorientamento delle case editrici italiane specializzate in saggistica, o per la scarsità di proposte convincenti da parte della nuova leva di storici è ancora difficile a dirsi. In ogni caso, se si esaminano gli scaffali delle librerie italiane, non si può fare a meno di notare l'abbondanza di traduzioni di opere di successo provenienti dal mercato di lingua inglese (con qualche rara apparizione tedesca o francese) e le ristampe di alcuni testi classici della storiografia dei decenni scorsi: prediligere i titoli di comprovato successo è stata un'altra opzione condivisa da quasi tutti gli attori del campo editoriale del nostro paese. Naturalmente, si tratta di scelte ampiamente legittime, e in alcuni casi anche benefiche perché concorrono a rimettere in circolazione (e in discussione) volumi che hanno segnato le scansioni del discorso pubblico sul primo conflitto mondiale in Europa. Che *La Grande Guerra e la memoria moderna* di Paul Fussell, o *Terra di nessuno* di Eric J. Leed, abbiano rifatto la loro comparsa nel catalogo de Il Mulino (entrambi nel 2014), è solo un bene; a quarant'anni dalla loro prima apparizione, si tratta di opere che non hanno perso nulla della loro capacità di stimolare una riflessione critica e articolata a proposito dell'impatto della guerra moderna sul panorama mentale. Allo stesso modo, la rapida traduzione di *14. Der Grosse Krieg* di Oliver Janz per Einaudi (1914-1918. *La Grande Guerra*, 2014), o di *The Sleepwalkers* di Christopher Clark per Laterza (*I sonnambuli. Come l'Europa arrivò alla Grande guerra*, 2013), ha offerto alla disponibilità di un pubblico ampio due tra le opere di sintesi più brillanti degli ultimi anni. Il che non toglie che la relativa lontananza di proposte interpretative forti sulla guerra italiana sia sconcertante, in particolare, proprio per la marginalità che il caso italiano ancora subisce nel contesto della storiografia internazionale. Tanto più preziosi, dunque, appaiono quei saggi che propongono letture innovative sull'Italia attraverso il primo conflitto mondiale, sia attraverso il recupero di fonti trascurate o dimenticate, sia arricchendo il quadro ermeneutico attraverso prospettive originali, sia infine sistematizzando dati e letteratura esistenti. Tra i titoli da segnalare, in quest'ultimo filone, vi è il saggio di Lorenzo Benadusi *Ufficiale e gentiluomo. Virtù civili e valori militari in Italia 1896-1918* (pp. 400, € 20, Feltrinelli, Milano 2015). Non si tratta propriamente di una ricerca sui protagonisti o sulla cultura del conflitto mondiale: fuoco del volume è, piuttosto, lo sforzo di fissare nella "commistione tra sfera militare e società civile" e dunque "nell'identikit dell'ufficiale", il carattere, la mentalità, i valori e gli orientamenti politici di un settore sociale determinante per interpretare la storia italiana del Novecento, quei "borghesi in uniforme" che l'autore individua come la "parte più nazionalizzante" del giovane stato unitario e i legittimi eredi dei padri risorgimentali. Il volume di Benadusi parte da due punti di forza: il primo è il recupero e il tentativo di sintesi di quasi trent'anni di letteratura, a partire dai primi saggi di storia militare sociale negli anni ottanta fino alla ricerche più recenti sulla cultura di guerra, sviluppate anche in Italia sulla scorta della lezione della scuola di Péronne. L'autore è molto efficace nel rilevare come, per troppo tempo, i radicati pregiudizi antimilitaristi abbiano impedito lo sviluppo degli studi sul ruolo dell'élite militare di professione, determi-

nando quel processo di demonizzazione dell'esercito che, a partire specialmente dagli anni sessanta, ha di fatto orientato gli studi sulla guerra nel senso unico del vittimismo, "un susseguirsi ininterrotto di orrori e carneficine". Un'altra qualità del testo è lo sforzo di valorizzare le proposte più stimolanti del paradigma culturalista di guerra: le riflessioni sul senso della morte, sul cameratismo, sull'*ethos* eroico rappresentano dei compendi di estrema utilità. Più problematiche sono alcune delle categorie che l'autore utilizza in questo denso (ma a volte disorientante) viaggio attraverso la cultura militare (per dirla con Isabel Hull) italiana. "Borghesi in uniforme" è una formula ricorrente che suscita qualche perplessità. L'autore conosce bene la distinzione tra professionisti delle armi e ufficiali di complemento, civili prestati al servizio militare svolto con le spalline da ufficiale. Tuttavia, questa differenza fondamentale per identità di gruppo, *background* sociale e culturale, autopercezione e non da ultimo capacità di memoria critica, sfuma



progressivamente nel corso delle pagine: ma va considerato che la letteratura di testimonianza della prima guerra mondiale verrà articolata soprattutto da giovani ufficiali di complemento radicalmente ostili ai propri colleghi di mestiere. Il ritratto collettivo che emerge del corpo ufficiali, inoltre, si basa sulla collazione di una vasta messe di fonti edite di genere (e tempistiche) piuttosto disomogenei: sarebbe auspicabile, qui, un'analisi del campo della cultura di guerra (oltre che della cultura militare) che permetterebbe di segnalare quei profondi *clivages* che marciano per tutto il Novecento il mondo di chi veste l'uniforme e combatte, ma spesso per esigenze e con scopi molto differenti.

Nel settore delle riscoperte critiche si muove invece Mario Isnenghi con una delle operazioni più interessanti sul tema Grande guerra: il recupero di una fonte particolarmente difficile della guerra italiana quale il diario di guerra di Benito Mussolini (*Il mio diario di guerra*, Il Mulino, pp. 225, € 18, 2016). Pubblicato originariamente a puntate sulle pagine del "Popolo d'Italia" tra il dicembre 1915 e il febbraio 1917, quando il futuro duce si ferì nel corso di un'esercitazione e venne evacuato: il diario è stato per molti decenni un testo tabù. Isnenghi ricorda che nell'edizione originale di *Il mito della Grande Guerra* non lo considerò come una fonte utilizzabile: era il 1970, e i pregiudizi di ordine ideologico potevano condizionare fortemente anche un saggio sulla letteratura di guerra, come l'autore avrebbe poi riconosciuto nella postfazione all'edizione del 1989. Il saggio critico di Isnenghi fa oggi giustizia dell'oblio in cui era caduto il giornale mussoliniano, ma anche di una storia testuale particolarmente complessa, a partire dalle continue interpolazioni (e omissioni) che caratterizzarono le

edizioni del ventennio, e quelle più o meno clandestine di età repubblicana. Viene così valorizzato uno sguardo particolarmente interessante sulla realtà della trincea ma anche (e forse soprattutto) sull'autorappresentazione dell'interventista e personaggio pubblico in carriera Mussolini: un soggetto anomalo nella società in grigioverde (in possesso dei requisiti minimi per partecipare ai corsi ufficiali ne fu cacciato per inaffidabilità politica, evento che gli permise di costruirsi il mito personale di semplice fante tra i fanti di prima linea), ma anche un acuto osservatore del disincanto e della prosaicità della comunità dei combattenti italiani. "Amano la guerra questi uomini? No. La detestano? Nemmeno. L'accettano come un dovere che non si discute", recita una delle pagine più note e giustamente sottolineate del *carnet de guerre* dell'ex rivoluzionario socialista: è il "popolo non guidato" che sollecita l'interesse dell'uomo politico al fronte.

Nel campo delle proposte interpretative, infine, è ancora Il Mulino a offrire due saggi in grado di offrire sguardi radicalmente differenti sulla guerra, e per molti versi complementari. Il primo è *Riti di guerra. Religione e politica nell'Europa della Grande Guerra* di Sante Lesti (pp. 264, € 24, 2015), un saggio di storia culturale comparata sulla mobilitazione religiosa in Francia e Italia tra 1914 e 1918. La ricerca di Lesti ruota attorno a uno degli eventi più straordinari della cultura di guerra, la consacrazione al Sacro Cuore di Gesù di interi eserciti in nome della crociata contro il nemico demoniaco. L'11 giugno 1915 la Francia repubblicana, laica e rivoluzionaria, consacrava le proprie armi al Sacro Cuore: "la démarche la plus importante de toute la guerre", come avrebbe detto monsignor Gauthey ai suoi diocesani. Il 5 gennaio 1917, era la volta delle armate italiane. Che l'esercito del bigotto generale Cadorna e del suo stato maggiore frequentato da padre Gemelli si votasse alle sfere celesti per

la vittoria, non dovrebbe sorprendere: ma Lesti conduce il lettore all'interno di una leva in massa di santi e dei nell'Europa cristiana impegnata a massacrarsi sui campi di battaglia, parte integrante di una mobilitazione degli spiriti per la guerra totale che attraversa tutti i paesi in guerra e che si sposa tranquillamente con l'isolamento della figura papale nella sua condanna dell'"inutile strage".

Sempre per Il Mulino Gastone Breccia ha pubblicato *1915: l'Italia va in trincea* (pp. 324, € 24, 2015), un saggio critico, estremamente articolato e profondo sull'esercito italiano, la sua preparazione, la sua condotta e i suoi inizi di guerra. Nel contesto più vasto e già negletto della storia di guerra degli ultimi decenni, lo studio degli eserciti, delle armi, della dottrina e dei generali ha goduto di ancor minore fortuna. Che si sia trattato, anche in questo caso, di pregiudizio o di miopia culturale, è difficile da stabilire: una inossidabile tradizione di ufficiali in pensione autopromossi a storici, e la tendenza delle forze armate a considerare i propri archivi come una proprietà privata aperta a una ristretta casta di sodali, sono elementi che possono forse piegare il discredito della storia militare in Italia. Breccia ha dimostrato tuttavia di poter operare una rivoluzione in questo senso proponendo un lavoro che non è solo affascinante per l'appassionato, ma è indispensabile per chiunque voglia avvicinarsi allo studio della guerra. Almeno, per chiunque voglia evitare il paradosso di parlare di un conflitto di cui non conosce gli elementi di base, la geografia, e lo svolgimento. ■

marco.mondini@unipd.it

M. Mondini insegna storia militare all'Università di Padova



Al cinema e nelle serie tv le metamorfosi dello spionaggio post guerra fredda

Nel regno della paranoia la *suspense* è archeologica

di Luca Malavasi

Vecchio, inutile, sorpassato: nell'ultimo capitolo della saga di James Bond (*Spectre*, 2015, cfr. "L'Indice" 2015, n. 12), il neonominato capo dei servizi segreti, Max DeBingh (nome in codice "C") non perde tempo e diplomazia per dissimulare il suo disinteresse nei confronti del programma "00" e, più in generale, delle spie in carne e ossa, superate dai tempi e dalla tecnologia. Adesso, mescolando fondi pubblici e privati, C sogna di dare vita a una specie di doppio digitale del mondo, un fantasma capace di sorvegliare e processare, controllare e proteggere costantemente (si veda il libro di Jonathan Crary *24/7 Il capitalismo all'attacco del sonno*, pp. 134, € 18, Einaudi, Torino 2015). Un progetto alternativo alla tradizione dell'agente segreto sul campo ("one man in the field") dall'emblematico titolo "I nove occhi", che vorrebbe segnare anche il passaggio definitivo dalla licenza di uccidere a quella di spiare (e poi, magari, uccidere).

Come gli altri tre capitoli della stagione Daniel Craig, *Spectre* è, piuttosto apertamente, una nuova avventura di James Bond e, insieme, un film sulla possibilità di mettere in scena, oggi, una nuova avventura di James Bond. Nel 2006 il cambio d'attore – parallelo all'arrivo di Paul Haggis in sceneggiatura accanto a Neal Purvis – ha coinciso, non a caso, con la realizzazione di *Casino Royale*, un *reboot* che ha riportato la saga all'inizio, all'atto di nascita dell'eroe inventato da Ian Fleming nei primi anni cinquanta, inaugurando al tempo stesso un *subplot*, sviluppato poi di film in film, tutto centrato sulla verifica della tenuta fisica e psicologica (e cioè storica e mitologica) del personaggio. Come a chiedersi se oggi, nella società della sorveglianza orwelliana realizzata o, per dirla con Byung-Chul Han (il filosofo più apocalittico e lucido di tutti) del panottico aprospettico, hanno ancora diritto di cittadinanza figure discrete, individuali e individuate, fisicamente limitate, come l'agente segreto o la spia per compiere operazioni che i sistemi di sorveglianza e il "potere performativo" dell'informatica possono svolgere in modo molto più economico, pulito, silenzioso. E la questione, come s'intuisce, tocca direttamente non solo il corpo di Bond ma anche, più in generale, quello di un intero immaginario culturale.

Al tempo stesso, e al di là della risposta (efficace e cavalleresca) che la recente filmografia bondiana è riuscita a dare alla questione storica e alla propria ragion d'essere, uno dei fenomeni più appariscenti degli ultimi anni è proprio il ritorno, tra cinema e televisione, della figura della spia e/o dell'agente segreto e, insieme, in molti casi, dei contesti storici e culturali di cui queste figure sono state protagoniste: primo tra tutti quello della guerra fredda. Un ritorno da intendere, in primo luogo, proprio come la reazione fisica (e forse politica), non priva di un coefficiente di paura nei confronti dello "sciame digitale", alla contemporanea società panottica che oblitera costantemente la propria natura spionistica, sostituendo corpi, avventure e volti con protesi, azioni programmate e flussi di *bigdata*; quasi un monito implicito nei confronti dei cittadini digitali che, travolti dall'iper-comunicazione e dal costante invito al racconto e all'esposizione del sé (tra museo e pornografia), finiscono per dimenticare troppo facilmente (ma non colpevolmente: è il principio della società della trasparenza) che l'attuale regime del controllo "si realizza là dove il suo soggetto si denuda non in conseguenza di una costrizione esterna, ma di un bisogno auto-prodotto" (Byung-Chul Han, *La società della trasparenza*, Nottetempo 2015). Ancora: in questa produzione, accanto a un nostalgico commiato, più o meno esplicito, da un immaginario, il ritorno della spia – soprattutto quando proiettato nel contesto contemporaneo – finisce spesso per caricarsi di un valore "meta": funziona, cioè, come strumento di analisi

del principio spionistico inscritto nella società contemporanea. Spie che spiano lo spiare, insomma. È quanto accade in *London Spy*, miniserie britannica in cinque puntate trasmessa dalla Bbc nel 2015 e ideata da Tom Rob Smith, l'autore del celebre *Bambino 44* (diventato un film nel 2015), primo capitolo di una trilogia romanzesca ambientata nella Russia di Stalin. La breve relazione che unisce lo spiantato Danny al ricco e misterioso Alex (bruscamente conclusa dalla morte di quest'ultimo che, si scoprirà, lavorava per il Secret Intelligence Service), scopre un mondo di cui Danny, sempre in ritardo sugli eventi, finisce per intravedere non tanto la trama ma il funzionamento (con l'aiuto di una spia vecchio stile, Scottie): un mondo fondato sull'invisibilità e, esemplarmente, sull'impossibilità di ordinare in senso lineare gli eventi, perché il panottico è, appunto, aprospettico; non c'è un punto da cui Danny possa vedere, mentre il suo tentativo di soluzione del mistero che circonda la vita e la morte di Alex è costantemente illuminato e sorvegliato da ogni lato, dappertutto e da ciascuno. Solo tornando indietro nel tempo e nella storia (per l'esattezza al 1957), come fa Spielberg in *Il ponte delle spie* (2015), è possibile ritrovare una recipro-



ca di sguardo, una *timeline* (che anzi diventa un conto alla rovescia, fino a generare un sentimento puro di *suspense*, là dove, in *London Spy*, non può che esservi paranoia) e una topografia: così, il film può finire, come un *western*, con lo scambio frontale della spia sovietica, Rudolf Abel, con il pilota americano Francis Gary Powers, presso il Ponte di Glienicke, tra Berlino Ovest e Potsdam, statunitensi da una parte, sovietici dall'altra. Ma, più di tutto, l'artefice della soluzione (un avvocato newyorkese) può essere socialmente riconosciuto: nel finale, su un tram affollato, mentre torna a casa; riconosciuto, additato, silenziosamente ringraziato dal sorriso dei suoi concittadini. L'invisibilità dello spionaggio contemporaneo (e la globalizzazione economica della politica e del potere), invece, crea qualche problema anche alla costruzione dell'eroe (non a caso, la strada scelta dall'ultimo Bond è quella della sua decostruzione; quanto a Danny, nessun riscatto narrativo possibile). Due racconti, val la pena notare, in cui l'uomo qualunque viene condotto, o travolto, dalle circostanze, così da mettere a tema, più o meno chiaramente, proprio la questione dell'allenamento al ruolo fornito dalla produzione culturale; e un uomo qualunque, almeno per metà, è anche il protagonista di *The Night Manager*, una miniserie statunitense del 2016 (ma basata su un romanzo di John Le Carré del 1993, *Il direttore di notte*, Mondadori, 1996, aggiornato per l'occasione). Jonathan Pine è, in realtà, un ex-soldato dell'esercito britannico, che ha però scelto di tornare alla vita civile nel ruolo di direttore (notturno) d'albergo. Il reclutamento da parte dei servizi segreti inglesi e poi l'ingresso nel corrotto mondo del luciferino Richard Roper da parte di Pine

si rivela, ancora una volta, un'indagine per metà spostata verso il confronto (qui implicitamente favorito dai venticinque anni che separano romanzo e serie tv) tra due diversi immaginari culturali (e due diverse accezioni dello spiare e dell'essere spiati). Tutto più semplice, insomma, per scrittori e cineasti, quando a fronteggiarsi erano due blocchi, come rivela la serie tv *The Americans* (iniziata nel 2013 e giunta alla terza stagione), ambientata in piena America reaganiana (mentre la meno riuscita *Deutschland 83*, produzione tedesca di otto episodi trasmessi nel 2015, torna al 1983, tra la Germania Est e Ovest). A Washington, le spie del Kgb Philip ed Elizabeth si fingono, da almeno quindici anni, americani, e soprattutto il primo, dopo tanti anni, sta lentamente apprezzando il capitalismo a scapito del comunismo, trascinato in questa rivalutazione dai due figli che nel capitalismo ci sono nati, e che dei genitori ignorano professione e provenienza. L'intensità dello sviluppo sentimentale (Philip ed Elizabeth, a poco a poco, si scoprono marito e moglie al di là della finzione) e l'intelligenza dell'analisi socioculturale fanno di *The Americans* una delle produzioni più interessanti della contemporanea *quality tv* statunitense, ma non c'è dubbio che buona parte del suo fascino risiede nella messa in scena (sempre puntuale) di una specie di archeologia spionistica e, al tempo stesso, per tornare ad Han, di un sistema panottico perfettamente aprospettico, vale a dire, fondato su un unico centro di propagazione dello sguardo dispotico. Tempi lontanissimi, e che fanno quasi sorridere, come il gioco dei travestimenti, emblema di una "doppiezza" pesante lontana anni luce dalle logiche della finzione e della simulazione contemporanee. Ma, giustamente, la serie – come pure la britannica *The Game* (6 episodi, 2014), ambientata nel 1972 e centrata sul tentativo, da parte di alcuni agenti dell'MI5, di disinnescare un'operazione di destabilizzazione politico-sociale della Gran Bretagna da parte del Kgb – mette da parte qualsiasi tentazione mitologica, scegliendo la strada di un realismo quotidiano. Il fascino archeologico di

The Americans dipende, in larga parte, proprio da questa scelta stilistica, che traduce l'inevitabile "farsi storia" (antica) della spia e del suo lavoro.

Quanto al contemporaneo, disinnescata la mitologia, preme sulla figura della spia e della sua professione qualcosa di simile a un'instabilità figurativa. Lo rivelano, come detto, gli ultimi capitoli della saga bondiana; ancora meglio, lo rivela una serie tv, *Homeland* (che nella distribuzione televisiva italiana diventa *Homeland-Caccia alla spia...*), iniziata nel 2011 e arrivata alla quinta stagione. Che merita di essere citata, in conclusione, non solo per la sua straordinaria capacità di intercettare e rielaborare i meccanismi (prima di tutto di sorveglianza) della società contemporanea, ma anche perché si impone come un testo "teorico" in merito al destino della *spy story* e, in particolare, del suo "eroe". Protagonista della serie, infatti, è un'analista della Cia, Carrie Mathison, "the smartest and the dumbest fucking person" (così per il suo capo, Saul): bipolare, costantemente tirata tra il controllo della situazione e la follia, tra la riduzione razionale della complessità e l'abbandono paranoico al caos, Carrie è l'emblema della dimensione malata della contemporanea società del controllo, perché rivela come nell'eccitamento e nell'iperattività dello sguardo sia inscritta anche la sua inibizione. Il destino disturbato della spia Carrie riflette insomma, in senso propriamente storico, la realtà e la struttura del panottico contemporaneo. La sua logica spionistica e i suoi tanti, troppi occhi. ■

luca.malavasi@unige.it

La mente invasa da un potente ronzio

di Gabriella Bosco

Louis-Ferdinand Céline
LETTERE ALLE AMICHE

ed. orig. 1979, a cura di Colin W. Nettelbeck, trad. dal francese di Nicola Muschitiello, pp. 257, € 15, Adelphi, Milano 2016

Grandissimo scrittore, come persona un disgraziato. Lui stesso – Louis Destouches, in arte Louis-Ferdinand Céline – ha voluto creare di sé quest'immagine e ha fatto di tutto per renderla vera. Quando nel 1937 pubblicò *Bagatelles pour un massacre* fu il primo a definirlo un libro “abominevolmente antisemita”. E però anche, sin dall'uscita del *Voyage au bout de la nuit* nel 1932, fu consapevole di aver scritto un romanzo geniale. In prima persona sapeva di essere un caso, e non deve stupire che da tre quarti di secolo continui a venir considerato tale.

Certo sconvolge leggere nella corrispondenza alle amiche ora pubblicata da Adelphi come si rivolse a N. (è l'ultima delle lettere a lei indirizzate che il volume riporta) il 21 febbraio del 1939: “Che notizie atroci!... Quando riceverà questa lettera a che punto sarà l'Europa? Stiamo sopra a un vulcano... I miei piccoli drammi non sono niente a confronto dei suoi (per adesso) ma tuttavia la tragedia è alle porte... In conseguenza del mio atteggiamento antisemita ho perso tutti i miei incarichi (Clichy, ecc.) e mi presento in tribunale l'8 marzo. Vede che anche gli ebrei sono dei persecutori... purtroppo! Devo dire che tutta la Francia è filosemita – tranne me credo – sicché è chiaro che ho perso! Ma mi dia notizie di lei N., un saluto affettuosissimo da Louis”. Parole gravi, di un *pauvre type* come lo definì Malraux, espressione riferita alla sua miseria morale. N. era ebrea, suo marito era morto a Dachau pochi mesi prima.

E Céline avrebbe continuato la rovinosa discesa agli Inferi pubblicando *L'École des cadavres* e poi ancora *Les Beaux Draps*, rispettivamente nel 1938 e nel 1941, altri due pamphlet violenti e infami come e più del primo. Eppure il romanziere rimane quel che era stato: straordinario, *grand écrivain*, continuando a citare Malraux. Inventore di una scrittura rivoluzionaria, coraggioso, profondo, sì, perfino profondamente umano.

Partiamo allora da un punto, la guerra. Céline visse sia il primo che il secondo conflitto mondiale. Nel corso dei primi mesi della Grande guerra venne ferito alla testa e la sua mente fu invasa allora da un potente ronzio che non lo avrebbe più lasciato, sordo da un orecchio per sempre. Con l'udito, Louis Destouches aveva perso nell'esperienza alienante e barbara di quella guerra, nell'orrore della trincea, la propria integrità. Ne nacque il suo *alter ego*, un misto di cinismo e consapevolezza che da allora in poi si aggirò tra le pagine dei suoi romanzi, o meglio dei romanzi di Céline, nome che assunse nel farsi scrittore (era il nome di sua nonna, unico affetto forte, forse, degli anni infantili).

Un *alter ego* concepito perché si facesse carico dell'uomo, lasciando che il dolore, il male, l'odio, la violenza verbale e l'abiezione invadessero il pensiero, la vita, le scelte. In un processo di autodegradazione e d'incanaglimento insieme lucido e totalmente folle.

Da qui il caso, caso di coscienza apparentemente senza via d'uscita: come conciliare il romanziere geniale e il repellente individuo? In Francia rimane un argomento tabù, anche se i tentativi per uscire dall'impasse sono stati fatti a più riprese e da varie parti.

Lo scorso anno, quando venne all'Università di Torino, Philippe Forest – romanziere e saggista oggi tra i più apprezzati per l'originalità delle sue posizioni e la rara intensità della sua scrittura, oltre che per il valore e la bellezza delle storie che racconta – invitato proprio a parlare del “caso Céline” sul quale aveva avuto occasione di riflettere di recente, si stupì dello spazio che riservarono alle sue parole la nostra radio e la nostra stampa, con titoli espliciti e nessuna reticenza. Si stupì perché quello che Forest propose, nella lezione che fece per i nostri studenti, è un atteggiamento per ora poco condiviso. Prendeva infatti le mosse, il suo discorso, dall'iniziale pacifismo dell'autore del *Voyage*, dall'antimilitarismo, antinazionalismo, antipatriottismo di cui proprio il *Voyage* aveva testimoniato, dalla posizione anarchica che in quelle pagine Céline aveva assunto, reduce dall'esperienza della guerra che ai suoi occhi traumatizzati non avrebbe dovuto ripetersi mai, deciso a far di tutto per comunicare al mondo il proprio rifiuto di quell'orrore. Solo dopo, negli anni trenta avanzati, quell'iniziale rivendicazione di rifiuto si era trasformato in desiderio – criminale tanto quanto suicida – di mettersi al servizio di una causa politica, quella dell'estrema destra, fascista e nazista.

E fu allora che scrisse i pamphlet, quei testi in cui, ancora prima della guerra mondiale, ancora prima della Shoah, in maniera isterica e totalmente ignobile, invocò lui stesso lo sterminio degli ebrei che indicava come i responsabili della catastrofe vissuta dalla Francia e dall'Europa e come i preparatori della nuova guerra che avrebbe definitivamente distrutto il continente. “Questo fu il suo crimine”, disse Forest l'anno scorso a Torino. “Ciò che gli si rimprovera, giustamente, è di essere stato il propagandista isterico dell'ignominia antisemita in Francia, prima e durante la Seconda guerra mondiale”. Ricordò anche che negli stessi anni Louis Aragon faceva un percorso analogo per quanto opposto, avallando una politica altrettanto omicida, quella che stava conducendo Stalin in Unione Sovietica. Aragon, che all'uscita del *Voyage*, nel contesto dello scalpore suscitato e della polemica per il mancato Goncourt, aveva detto tutto il suo entusiasmo per quel libro, all'epoca considerato tanto in Francia quanto all'estero come di sinistra, di estrema sinistra (Forest ha pubblicato pochi mesi fa da Gallimard una poderosa bio-

grafia di Aragon, che ha preso le copertine dei quotidiani per l'acume critico di cui dà prova – *Aragon*, Gallimard, Paris 2015). Se ne entusiasmò al punto da proporre a Elsa Triolet di tradurlo in russo (traduzione del *Voyage* che venne pubblicata nel 1934, sia pure dopo aver subito una pesante censura). E cercò di portare Céline sulla strada della sinistra comunista rivoluzionaria, scontrandosi però con un atteggiamento in lui refrattario a qualsivoglia ideologia “ottimista” (senza contare che per parte sua Céline non nutriva stima per Aragon: nella corrispondenza privata lo definiva un *supercon*).

Rispetto all'“eterno processo” intentato a Céline come a tutti coloro che hanno fatto scelte inaccettabili pur essendo grandi per qualche aspetto della loro esistenza, l'autore di *Tutti i bambini tranne uno* (Alet, 2005) come di *Anche se avessi torto* (Alet, 2010), il Forest che rifiuta di esprimere il suo consenso allo scandalo rappresentato dalla morte di un bambino, propone una considerazione apparentemente semplicistica e però inoppugnabile: il genio letterario che fu Céline è la stessa persona che scrisse i pamphlets. In altri termini, dice Forest, è assurdo voler dimenticare il pamphlettista per salvare il romanziere, o viceversa buttare quest'ultimo per via del pamphlettista. Entrambi sono stati. Vale però la pena di chiedersi se c'è nei romanzi di Céline una parola compassionevole, di pietà, per il male da lui conosciuto nella



Donne come tappe di un viaggio

di Ornella Tajani

“Sono L.F. Céline ma anche Destouches. Non ci sono misteri!”, esclama l'autore in una delle *Lettere alle amiche*. Colin W. Nettelbeck, curatore della raccolta, fornisce gli apparati utili a illuminare i tenebrosi, sdruciolevoli anni trenta attraverso i quali si snoda la corrispondenza di Céline con sei donne, spesso amanti e sempre privilegiate confidenti. È un periodo particolare della sua biografia sentimentale, che sta tra il rientro negli Stati Uniti del grande amore Elizabeth Craig, cui è dedicato *Voyage au bout de la nuit*, e l'incontro con la futura moglie Lucette Almanzor. Ma è anche un decennio cruciale per la formazione dell'autore: nel 1932 il successo del *Voyage*, unito alla delusione per il mancato Goncourt (che andrà invece a Guy Mazeline per *Les loups*); poi la

faticosa stesura di *Mort à crédit*, 1936; in seguito i pamphlet antisemiti con i quali Céline si marchierà a fuoco per sempre. E, in sottofondo, il rombo della guerra imminente.

“Per leggere bene queste lettere bisogna aver chiaro che ciascuna di queste donne rappresenta una tappa nel viaggio che Céline compie verso la condizione di *uomo pubblico*”, sottolinea Nettelbeck: una condizione certamente non facile da accettare per un autore che, in un biglietto a Simone Saintu, posto

e ai relativi pamphlet pubblicati, presenti in varie missive, si mitiga solo quando Céline scrive a N., un'insegnante di ginnastica ebrea austriaca. Con lei l'autore sembra avere un'intimità particolare, che procede per vie sotterranee. Si firma quasi sempre soltanto “Louis”, a volte le dà del tu, si lascia andare a confidenze che sfiorano il patetico: “Mia madre che diventa vecchia. Mia figlia che diventa grande... E io che non divento più giovane”. L'eccesso tuttavia resta il registro preferito, così in una stessa lettera si legge uno sfogo come “Ho voglia di morire più che di vivere” e, poche righe dopo, riferendosi a conoscenze comuni, “Bisognerà pure che si vada a letto tutti insieme un giorno o l'altro”. Per l'autore è costante la preoccupazione che N. sia al sicuro dalla follia di Hitler; eppure il suo commento alla notizia della morte del marito di N. a Dachau sancirà l'inevitabile rottura tra i due.

Dopo poche lettere inviate a Elisabeth Porquerol, giornalista belga che recensì il *Voyage*, si passa alla corrispondenza con Évelyne Pollet, anche lei belga e scrittrice. Con Pollet si crea una sintonia da colleghi, ravvivata dal fatto che l'autore si dichiara “fiammingo per parte di padre e bruegheliano d'istinto”, e le lettere sono disseminate di consigli e commenti letterari (“La difficoltà sta nel trovare un tono irresistibile. Il resto va da sé”), cosa non frequente per Céline, la cui prima, singolarissima dichiarazione di poetica si avrà nel 1955 con gli *Entretiens avec le Professeur Y*. Le ultime due corrispondenti sono affinità elettive sul piano artistico: Karen Marie Jensen, ballerina danese dal magnifico talento, e Lucienne Delforge, pianista che l'autore arriva a chiamare “mio doppio”. Con Karen, bella giramondo, Céline è particolarmente sentimentale: al suo confronto si sente vecchio e nelle lettere a lei indirizzate emerge un pensiero della morte costante, orizzonte mentale privilegiato per lui, in letteratura come nella vita.

Oltre a costituire una galleria di ritratti, queste lettere offrono frammenti di storia del secolo filtrati attraverso l'esperienza che l'autore fa del mondo (il soggiorno negli Stati Uniti, paese in cui individua un “lirismo da Galeries Lafayette” e “entusiasmi da ascensore”; la deludente scoperta della Russia; la prigionia in Danimarca). Al centro, è chiaro, trionfa lui, il medico terrorizzato dalla solitudine e dalla miseria, che affermava di non avere opinioni, “come l'acqua”: un meteorite in parte ancora inesplorato, come lo definisce Henri Godard, il quale sottolinea che, dopo il *Voyage*, a scrivere è sempre Céline-Bardamu, anche nelle lettere. Sulla pagina le due identità si fondono nel gusto per la provocazione, nell'attitudine alla malinconia e al disincanto: i ferri del mestiere di chi sosteneva d'aver sul tavolo “un enorme mucchio d'Orrore in sospenso” da sistemare prima di farla finita.

ornellatajani@hotmail.it



sua esperienza del reale – del reale bellico, ma anche della povertà, della malattia, dell'ingiustizia vissute un giorno dopo l'altro come medico nel dispensario di Clichy dove esercitava gratuitamente. E vale la pena di risponderci che c'è. Si pensi alle pagine sulla morte di Bébert. Questo il Céline cui prestare orecchio – quello che sta dalla parte del vero – cui peraltro ha dato voce per decenni Fabrice Luchini portando sulla scena l'*alter ego* di Céline a incarnare Bardamu, il protagonista del *Voyage*: un'interpretazione che ha lasciato a bocca aperta la stessa Lucette Almanzor, la vedova dello scrittore (vivente, centoquattrenne), l'ex ballerina che visse con lui l'esilio e le conseguenze del suo collaborazionismo.

gabriella.bosco@unito.it

G. Bosco insegna lingua e letteratura francese all'Università di Torino

non a caso in apertura al volume, prorompe in un sofferto “Purtroppo sì, sono io!”, cioè “l'autore più detestato dopo Zola”.

Come in un caleidoscopio, ogni corrispondenza riflette nel rapporto con l'amica di turno un profilo di Céline lievemente diverso, sfumando di volta in volta la voce del maestro dello *style émotif*. Erika Irrgang è una studentessa tedesca con la quale l'autore si mostra paterno e prodigo di consigli che vanno dall'esistenziale all'erotico. Lei, “bella, viziosa, brillante”, si rivela anche disordinata, bugiarda, un po' ladra (“Deve giurarmi che non andrà più a rubare alla Samaritaine”). È in queste lettere che Céline, mentre già nel 1934 profetizza “l'unione europea si farà nel sangue”, talvolta conclude con un “Heil Hitler!”, tanto più agghiacciante perché usato in maniera ambigualmente ironica.

Le allusioni all'antisemitismo

O. Tajani insegna lingua e traduzione francese all'Università degli Studi eCampus

Variazioni sull'incompiutezza

di Beatrice Manetti

Filippo Tuena MEMORIALI SUL CASO SCHUMANN

pp. 252, € 19,
Il Saggiatore, Milano 2015

Filippo Tuena è un esploratore di terre incognite e un cacciatore di fantasmi. Da anni lavora sui limiti e le possibilità della forma romanzo, al confine tra invenzione, *memoir*, inchiesta narrativa e ricostruzione storica. E da sempre è fedele alla piccola costellazione di nuclei tematici privilegiati che si è coagulata intorno alla sua formazione di storico dell'arte, alla sua attività di antiquario e alla sua passione per la musica. Con *Memoriali sul caso Schumann*, che è insieme un racconto di fantasmi alla maniera di Henry James e un'inchiesta dal risultato indecidibile come le "inquisizioni" di Sciascia, Tuena porta alle estreme conseguenze entrambe queste linee di ricerca, che ne hanno fatto una voce unica nella narrativa italiana degli ultimi vent'anni.

Il suo interesse per il compositore tedesco è di lunga data ed è documentato da un breve testo del 2005, *Fantasma di Schumann a Manhattan*, nato su invito della pianista Maria Pia Carola per accompagnare l'esecuzione dei *Kreiseriana* e che insieme a *Il diavolo a Milano* compone un dittico fantastico sulla moltiplicazione dell'io dei vivi e dei morti. L'"altro" è del resto il vero protagonista della narrativa di Tuena almeno a partire da *Ultimo parallelo* (2007), la ricostruzione della spedizione antarctica di Robert Scott, che nel 1912 raggiunse il polo sud appena cinque settimane dopo Amundsen e morì insieme alla sua squadra nel disastroso viaggio di ritorno. L'uomo in più, incappucciato e avvolto in un mantello bruno,

che compare nei ricordi degli esploratori e che Eliot riprenderà nella *Terra desolata*, cammina al fianco di chi marcia e non gli si rivela. È un'allucinazione e un annuncio di morte, naturalmente, ma anche un ambiguo "persecutore", nel senso che a questa parola ha dato Julio Cortázar nel racconto omonimo ispirato a Charlie Parker. Il persecutore è colui che perseguita e colui che persegue e quasi ogni protagonista dei libri di Tuena ne incarna il duplice significato: Michelangelo vecchio e malato in *La grande ombra* (2001), che vuole rientrare a Firenze eppure rifiuta i ripetuti inviti di Cosimo dei Medici; Bix Beiderbecke disfatto dall'alcol in *Stranieri alla terra* (2012), che la notte di San Valentino attraversa Manhattan per raggiungere l'obitorio del Bellevue; e Robert Schumann, appunto, perseguitato dai propri fantasmi e fantasma egli stesso per tutti coloro che hanno assistito al suo lento annientamento nella clinica psichiatrica di Enderich.

Non per niente il cuore del mistero degli ultimi due anni della sua vita sono le *Geistervariationen*, il cui tema gli fu cantato, così riferisce alla moglie Clara, dallo spettro di Schubert. Ma il gioco degli sdoppiamenti non si esaurisce qui: perché il fantasma che appare a Schumann è reduplicato dal fantasma di Schumann stesso, che per molti anni dopo la sua morte continua a ossessionare le voci narranti dei sei memoriali; e perché le *Variazioni del fantasma* sulle quali indaga vanamente Rosalie Leser si riflettono nella struttura del libro, che potrebbe legittimamente intitolarsi *Variazioni sul fantasma*.

Nelle *Variazioni Reinach* (2005), dedicato anch'esso all'indagine su un compositore e sulla sua opera (in quel caso un compositore sconosciuto e un'opera

apparentemente dissolta nel nulla), Tuena aveva già sperimentato una forma di narrazione frammentaria, iterativa e eterogenea, che si ispirava apertamente a questo genere musicale. Lì il tema era ripreso e modificato da un'unica mano, quella dello scrittore; qui il procedimento è ulteriormente complicato dalla polifonia dei narratori e dalla varietà dei generi adottati, i più soggettivi, tra l'altro, quindi i più esposti al rischio dell'inattendibilità (memorie, diari, lettere, dialoghi e monologhi trascritti). Ciascun testimone è guidato da un punto di vista idiosincratico e da una diversa forma di coinvolgimento; e ogni capitolo è la voluta di una spirale che si allontana sempre di più, anche cronologicamente, dal suo centro, come a dire che l'indagine è infinita e destinata a restare non finita.

L'incompiutezza, del resto, è un altro dei temi chiave di queste "variazioni": incompiuta la vita di Schumann, ossessionato fino all'ultimo dal terrore di non aver espresso nulla di originale; incompiuta la vita di Rosalie Leser, che muore il 18 maggio 1896 senza aver ricevuto la lunga lettera di Brahms che chiude il libro, anch'essa interrotta e mai spedita; incompiuta soprattutto, malgrado i riconoscimenti del suo genio, la vita dello stesso Brahms, che dopo aver vampirizzato il maestro prendendone il posto al fianco di sua moglie e riscrivendo la sua musica scopre di aver vissuto la vita di un altro. Quell'altro che insinua negli scritti dei suoi "persecutori" precisazioni e commenti in una lingua frantumata e che sembra irridere infine anche il suo autore: "(e bla bla bla; e bla bla)". ■

beatrice.manetti@unito.it

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

Primo piano

Se il fantasma è una realtà

di Maria Teresa Arfini

La storia che Filippo Tuena ci racconta attraverso le testimonianze di sei persone è reale e ben documentata: sono gli ultimi due anni e mezzo di vita di Robert Schumann, che, dopo aver tentato di suicidarsi buttandosi nel Reno a Düsseldorf il 27 febbraio 1854, fu internato per suo volere nella clinica per malattie mentali di Enderich, presso Bonn, ove morì il 29 luglio 1856. Le persone che narrano i fatti, secondo una prospettiva in parte cronologica, in parte ritornando più volte ai momenti cruciali del tentato suicidio, sono: Rosalie Leser, amica non vedente di Clara, la moglie del compositore; Elise Jung, la sua dama di compagnia; il violoncellista Christian Reimers; Ludwig Schumann, il quartogenito di Robert e Clara, vissuto in manicomio per più di trent'anni; un'imprecisata Katarina, dama di compagnia di Rosalie Leser dopo il congedo di Elise Jung; e per finire Johannes Brahms.

Rosalie Leser apre la rassegna delle testimonianze con una lunga lettera indirizzata a Brahms e datata maggio 1896. Leser morì il 18 maggio dello stesso anno, tre giorni prima di Clara, e non poté leggere la risposta di Brahms, che il compositore cominciò a scrivere (nella finzione letteraria) ma non terminò né spedì. Fu Rosalie Leser a ospitare Clara e i bambini nei pochi giorni intercorsi fra il tentativo di suicidio e il ricovero di Robert a Enderich, il 4 marzo 1854: era dunque ben al corrente di tutti i fatti e delle emozioni vissute dalla famiglia in quello sciagurato periodo. La donna, grande appassionata di musica, confessa a Brahms che lo stimolo che le ha scatenato inquieti e dolorosi ricordi è stata la recente esecuzione della sua Ballata op. 10 n. 1, che "traduce" in musica la ballata popolare scozzese *Edward*, letta dal compositore nella versione di Johann Gottfried Herder. La ballata fu composta nel periodo in cui Schumann fu internato, ovvero la primavera del 1854, e poté essere pubblicata soltanto nel 1856, per intercessione di Clara. Il testo è assai macabro: nel dialogo una madre costringe il figlio a confessare di aver ucciso il padre; Brahms inscena questo dialogo col solo pianoforte, costruendo le risposte del figlio con un tratto stilistico tipico di Schumann, ovvero la dissonanza metrica, la non coincidenza del metro reale col metro che ci si aspetterebbe. ■

È questa la chiave di lettura, non troppo esplicitata, di tutta la vicenda, almeno nella costruzione letteraria di Tuena. Nella lettera mai conclusa e mai spedita che chiude la rassegna, Brahms ritorna su questa e altre composizioni, di Schumann e sue, e arriva a confessare il rimorso di aver "ucciso" metaforicamente il suo vero padre artistico: Robert Schumann. Di avergli sottratto il genio, di essere stato l'immagine nella quale, come Narciso, il compositore s'è riflesso, perdendosi.

Altri specchi d'acqua ricorrono nei racconti: quello più suggestivo è l'Ellesponto del mito di Ero e Leandro, che quest'ultimo attraversava ogni notte a nuoto per visitare l'amata sino a morire affogato la volta in cui il lume che ella accendeva per guidarlo si spense; è la vicenda che ispira *In der Nacht*, il quinto dei *Fantasiestücke*, op. 12. Schumann stesso, immergendosi sempre di più nell'oscura profondità delle acque, non vede più il lume che lo guida e si perde. Il brano però che costituisce il perno degli intrecci di narrazioni sono le *Geistervariationen*, il tema in Mi bemolle maggiore con cinque variazioni cui Schumann lavorò prima e dopo il tentativo di suicidio. Schumann dichiarò che tale tema gli fu dettato dal fantasma di Schubert, oppure di Mendelssohn, oppure cantato da un coro angelico. Nella finzione di Tuena è il fantasma di Schubert a visitare il collega e a comparire anche nei sogni di Rosalie Leser: di qui la scorretta traduzione che si trova nel libro, ovvero *Variazioni del fantasma*, al singolare e non al plurale come in tedesco. È su questo brano in particolare che Rosalie Leser vuole ottenere da Brahms una spiegazione, soprattutto vuole sapere perché anche lui abbia voluto – osato? – comporre e pubblicare una serie di variazioni sullo stesso tema, il suo op. 23 a quattro mani.

Nella narrazione di Tuena il fantasma è una realtà, inspiegabile e inspiegata, come le frasi in corsivo e tra parentesi che costellano il memoriale di Rosalie e contrapuntano le altre narrazioni. Chi le ha pronunciate? Il fantasma? Schumann stesso in uno dei frammenti della sua psiche?

Queste frasi parzialmente sgrammaticate somigliano anche agli appunti del povero Ludwig Schumann, che ricorda a sprazzi quelle giornate della sua infanzia quando il padre scappò di casa saltando dalla finestra, e al discorso di Schubert fantasma nel sogno inquietante di Rosalie. Che questi elementi siano tutti collegati – in maniera sovranaturale – lo si evince dal resoconto del violoncellista Christian Reimers, cultore dell'occultismo e dedito allo spiritismo come anche Schumann negli ultimi anni. Ma neppure questi tentativi di spiegazione dei fatti, paralleli alla medicina scientifica, sono riusciti ad alzare il velo di oscurità che grava su tutta la vicenda. ■

arfinimt@alice.it

M. T. Arfini insegna musicologia storica all'Istituto Europeo di Design di Milano



Quanto ci siamo evoluti davanti al grande schermo?

di Ruggero Eugeni

Vittorio Gallese e Michele Guerra

LO SCHERMO EMPATICO

CINEMA E NEUROSCIENZE

pp. 318, € 25,

Cortina, Milano 2015

In un film piuttosto divertente di alcuni anni fa il dottor Michael Hfuhruhurr, un eminente neurochirurgo, si innamora perdutamente di un cervello appartenuto alla dolce signora Anne Uumellmahaye, fino a decidere di trapiantarla sulla perfida moglie Dolores. *Ho perso la testa per un cervello* (*The Man with Two Brains*, Rob Reiner, 1983) costituisce una buona metafora di quanto sta accadendo in una parte degli studi sul cinema: questi stanno effettivamente cercando di innestare alcuni risultati delle neuroscienze contemporanee sul corpo un po' invecchiato della teoria del film.

Si tratta in parte di un fenomeno sintonizzato con il più ampio contesto delle *humanities*: il successo incontrato negli ultimi venti anni circa dalle tecniche di *brain imaging* ha portato come è noto a un fiorire di neuro-discipline, dalla neuroestetica alla neuroetica. Nel caso degli studi cinematografici tuttavia l'incontro tra neuroscienze e teoria va oltre la moda del momento e si innesta su tre fenomeni di più ampio raggio. In primo luogo, esiste una solida tradizione di confronto tra teoria del cinema e studi sulla mente risalente agli studi di Hugo Münsterberg all'inizio del Novecento e successivamente alla lezione della filmologia franco-italiana degli anni quaranta e cinquanta. In secondo luogo, l'avvento delle neuroscienze si collega a una più ampia tendenza alla "naturalizzazione" della teoria del film che nasce alla metà degli anni ottanta del Novecento in area anglosassone, con la contestazione dell'approccio semiotico-psicanalitico di matrice francese. In terzo luogo l'attenzione neuroscientifica si salda con l'emergere o il riemergere nella teoria del film contemporanea di un consistente filone fenomenologico. Il volume di Gallese e Guerra si situa in quest'ultima area e costituisce forse il più compiuto tentativo di collegamento tra fenomenologia del film e neuroscienze attualmente presente nella teoria del cinema.

Il libro nasce dall'incontro tra un neurobiologo (Gallese) e un giovane studioso di cinema (Guerra), pienamente rispettosi l'uno delle competenze dell'altro. Per un verso dunque molti luoghi e autori significativi della teoria del cinema subiscono una proficua rilettura: dai teorici americani degli anni dieci, ben conosciuti da Guerra (Münsterberg, Freeburg) a quelli russi del montaggio (Kulešov, Ėjzenštejn), fino ai più recenti fenomenologi del film (Sobchack, Marks). Per altro verso, il volume si basa su una conoscenza approfondita e di prima mano dei più recenti risultati delle neuroscienze, con particolare attenzione alla "scuola di Parma"

(cui Gallese appartiene) e alle scoperte legate ai neuroni specchio. Infine, non è da trascurare il fatto che i due autori siano anche accaniti cinefili, e che l'argomentazione si appoggi costantemente su illuminanti esempi cinematografici, da Herzog a Kubrick, da Hitchcock a Siodmak, da Demme a Bergman. L'idea centrale del volume è che la nostra esperienza del mondo è incarnata, relazionale, multisensoriale e pragmatico-motoria. I quattro termini sono reciprocamente legati: non mi limito a "guardare" il bicchiere che è di fronte a me, ma "immagino" il tipo di interazioni che posso intrattenere con esso mediante il mio corpo (posso prenderlo, portarlo alle labbra, ecc.) e le sensazioni non puramente visuali che ne derivano (per esempio quelle tattili), ancor prima di agire; oppure, se qualcun altro sta portando il bicchiere alle labbra, "vivo" l'azione come se la eseguissero io. In altri termini noi adoperiamo una serie di risorse psicologiche e neurali sia per interagire praticamente con il mondo sia per "comprendere" quanto accade intorno a noi: gli autori parlano a questo proposito di "simulazione incarnata" e, nel caso della relazione intersoggettiva, di "consonanza intenzionale".

Nel caso specifico dell'esperienza cinematografica, intervengono due aspetti qualificanti. In primo luogo, se l'esperienza diretta del mondo è definibile *zubanden* (con termine heideggeriano: il mondo è direttamente soggetto alla presa del soggetto), quella di una qualunque narrazione è *vorhanden*: il mondo è in questo caso rappresentato "davanti" a lui. L'idea degli autori è che i meccanismi di simulazione incarnata che operano nel primo caso non vengono affatto meno nel secondo, anzi semmai si rafforzano; solamente, essi sono ora riferiti alle coordinate di un universo "altro" rispetto a quello ordinario. Gli autori parlano a questo proposito di una *simulazione liberata*.

La simulazione liberata si applica a ogni tipo di narrazione, sia essa orale, scritta, visiva o audiovisiva; nel caso del cinema subentrerà tuttavia una seconda particolarità: lo spettatore si trova di fronte al movimento preconstituito di una serie di "corpi", e dunque entra in un regime di consonanza intenzionale più o meno intensa con essi. Egli vede muoversi infatti davanti ai suoi occhi i corpi degli attori, ma anche quello della macchina da presa (espresso attraverso la dislocazione del punto di vista), e infine quello del film nel suo complesso con i suoi flussi sensibili e i suoi salti di montaggio. E in ciascuno di questi casi lo spettatore coglie qualità e intenzionalità specifiche dei movimenti, in quanto li riferisce alla propria esperienza in prima persona della motricità intenzionale.

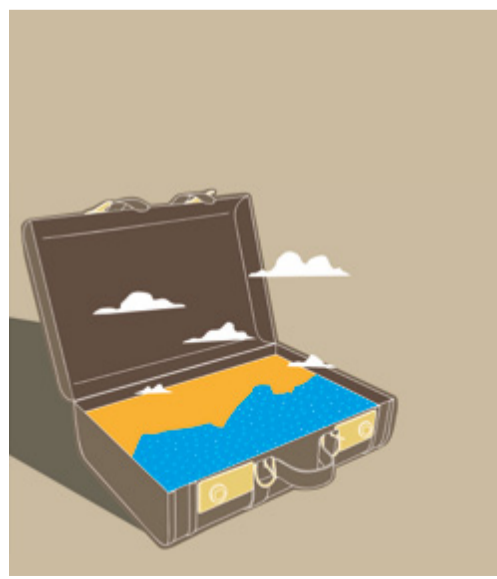
Sulla base di queste idee Gallese e Guerra analizzano alcuni nodi dell'esperienza di visione del film. Vengono anzitutto presi in considerazione i movimenti di

macchina "soggettivi", che cioè incarnano (o sembrano incarnare) il movimento di personaggi del film adottandone il punto di vista e l'andamento motorio. In secondo luogo, vengono analizzati gli stacchi di montaggio come possibili attivatori di continuità o discontinuità. Su questi due argomenti gli autori riportano alcuni importanti esperimenti condotti con il metodo dello *scanning* elettroencefalografico (Eeg) ad alta densità del cervello degli spettatori. Il libro si dedica quindi alla qualità "tattile" dello sguardo dello spettatore cinematografico, che sembra talvolta sfiorare o toccare oggetti, corpi e volti sullo schermo e, ci dicono Gallese e Guerra, lo fa davvero, stante la costitutiva integrazione tra vista e tatto che si produce a livello neurale. L'ultimo capitolo è infine dedicato alle trasformazioni dell'esperienza cinematografica e audiovisiva nella contemporanea situazione "post-cinematografica": una condizione che valorizza fortemente le interazioni incarnate dello spettatore sia con i mondi finzionali (gli sguardi in prima persona delle *action cameras*, i nuovi esperimenti di realtà virtuale) sia con gli stessi dispositivi mediatici (gli schermi *touch*, le *consoles* di videogiochi basate sull'interazione gestuale).

Queste ultime considerazioni ci sembrano portare alla luce una questione che attraversa di fatto l'intero volume. Non c'è dubbio che il cinema nasce e si sviluppa lavorando su e con le risorse e le condizioni fisiologiche e psicologiche del proprio spettatore: un cinema per (poniamo) la *Trypedalia cystophora* (una cubomedusa larga dieci millimetri e dotata di ventiquattro occhi) costituirebbe un dispositivo fisico e simbolico un po' differente. Rimane tuttavia da chiarire se e quanto l'esperienza del cinema a sua volta modifichi e plasmi tali condizioni. Quanto, in altri termini, "abbiamo imparato" ad assistere a uno spettacolo di immagini in movimento maturando abilità specifiche negli ultimi cento anni circa di evoluzione della nostra specie; e quanto tali abilità, pazientemente sedimentate, vengano oggi sfidate e riplasmate dalle nuove esperienze post-cinematografiche. ■

ruggero.eugeni@unicatt.it

R. Eugeni insegna semiotica dei media all'Università Cattolica del Sacro Cuore



Contaminazioni fisiologiche

di Fiorenzo Conti

C'è una lunga e affascinante storia sulle relazioni tra fisiologia (e più tardi neurofisiologia e neuroscienze) e cinema. È una storia che risale al 1867, quando il fisiologo francese Étienne Jules Marey inizia a studiare la locomozione e inventa strumenti per visualizzare in dettaglio le sequenze motorie per definire le posizioni di una figura nello spazio in rapporto al tempo; questi strumenti si rivelano però insufficienti. S'avvicina così ai "giochi filosofici" (zootropi, fenachistoscopi, stroboscopi) con i quali si creava l'illusione del movimento; studia la fotografia, segue i lavori del fotografo Eadweard Muybridge e costruisce strumenti e dispositivi (vere scenografie). La rivoluzione si compie quando Marey realizza i



primi cronofotografi a placca fissa, con i quali ottiene fino a cento immagini al secondo, seguiti (negli anni 1888-1893) da quelli a pellicola mobile (vere cineprese) e dal cronofotografo analizzatore-proiettore reversibile. Nella Station Physiologique, Marey crea i suoi celebri dispositivi: gli sfondi neri contro i

quali uomini in tuta nera con linee bianche lungo gli arti e punti bianchi alle articolazioni effettuano movimenti, offrendo un modo nuovo di vedere e quantificare il movimento che ispirerà molti futuri studi di cinematica. Oggi, correttamente, molti attribuiscono a Marey un ruolo primario nell'invenzione della cinematografia, che era di fatto già stata inventata ben prima del 22 marzo 1895, data della prima proiezione dei Lumière.

Molto presto ci si comincia poi a chiedere quali siano gli effetti che il cinema ha sulla mente e sul corpo degli spettatori e nel 1907 Edmund Haines pubblica sulla rivista "Moving Picture World" un articolo fondato sull'idea che se si vuole veramente migliorare l'esperienza filmica, prima ancora che lavorare sulla narrazione, occorre capire a fondo "our physiological capacity for receiving impressions". La storia diventa via via più complessa: ci si chiede poi quale sia la via per generare più stimoli ed emozioni nello spettatore e si giunge a un'interessante separazione tra il modo di filmare

il corpo del cinema americano (più basato sull'espressione del viso) e di quello europeo (più incentrato sul movimento del corpo). Inoltre, si formulano ipotesi, molte delle quali resteranno senza verifica sperimentale o cadranno nel dimenticatoio. Una però va ricordata, per il suo sapore quasi profetico: nel 1924, Ėjzenštejn infatti scriveva: "siccome la percezione emozionale si ottiene tramite la riproduzione mo-

toria dei movimenti dell'agente da parte del percipiente, soltanto un movimento che obbedisca agli stessi procedimenti secondo i quali si svolge normalmente in natura, può provocare una tale riproduzione". Quest'affermazione richiama immediatamente la funzione del meccanismo a specchio (basato sui neuroni specchio) descritto dai fisiologi parmensi e adattato da molti, purtroppo in maniera a volte superficiale, ai campi più diversi. Il legame tra cinema e meccanismo a specchio chiude, per ora, la lunga storia delle relazioni tra cinema e fisiologia-neuroscienze e questo passaggio non poteva che derivare dalla fruttuosa relazione tra uno dei fisiologi che hanno scoperto i neuroni specchio (Vittorio Gallese) e uno storico del cinema (Michele Guerra): insieme hanno scritto un'opera che, per la bella scrittura e per l'avvincente sviluppo delle argomentazioni, riesce a tenere il lettore incollato (quasi "incarnato") alle pagine fino a che non ha raggiunto la fine.

L'ipotesi di Gallese e Guerra è basata sull'applicazione all'interazione tra film e spettatore del concetto di "simulazione incarnata", ovvero della possibilità di stabilire, tramite il meccanismo "a specchio" relazioni con le azioni, le sensazioni e le emozioni di altri. Applicato al mistero del cinema, questo significa che, al di là dell'interpretazione logica del contenuto e delle sue implicazioni, c'è qualcos'altro che ci lega al "grande schermo". Questo qualcos'altro, semplificando non poco, è che sul piano sensoriale, motorio e, soprattutto, emozionale quando guardiamo un film noi comprendiamo e sentiamo nella nostra carne ciò che vediamo e ascoltiamo. E questo è legato appunto al fatto che il cervello non solo comprende le azioni, le sensazioni e le emozioni degli attori, ma le vive come se occorressero al corpo al quale appartiene. L'ipotesi viene spiegata senza troppi tecnicismi, ma con ampia dovizia di ragionamenti e riferimenti a film classici e alla letteratura neuroscientifica ed è suffragata dai risultati dei primi specifici studi sperimentali. Nel capitolo finale, Gallese e Guerra si avventurano nello stimolante tentativo di sottoporre la loro ipotesi ai cambiamenti dei supporti che ci permettono di vedere un film (dal grande schermo al "piccolo schermo", cioè allo schermo di smartphone o iPod) e, con grande sollievo dei cinefili, propongono che i meccanismi che valgono per il grande schermo valgono, con i dovuti aggiustamenti, anche per il piccolo schermo, suggerendo che il mistero del cinema molto probabilmente rimarrà immutato ancora per molto. Un tema affascinante trattato da due autorità nei rispettivi campi che non mancherà di stimolare, e far ulteriormente progredire, l'incredibile storia dei rapporti tra cinema e funzioni cerebrali. ■

f.conti@univpm.it

F. Conti insegna fisiologia umana all'Università Politecnica delle Marche

Becco possente e artigli d'acciaio

di Andrea Casalegno

Helen Macdonald

IO E MABEL

OVVERO L'ARTE DELLA FALCONERIA

ed. orig. 2014, trad. dall'inglese

di Anna Rusconi,

pp. 294, € 19,50,

Einaudi, Torino 2016

Chiunque sia stato colpito da una grave perdita deve in qualche modo perire, prima di risorgere. Molti sono i modi di perire, anche se il più comune è un periodo più o meno lungo, più o meno profondo di depressione. Il tempo del lutto può durare mesi, anni o decenni, e assumere le forme più diverse. Ma non si può risalire prima di aver toccato il fondo.

Ancora più vari sono i modi per risorgere, perché ognuno ha il suo.

Tutti però allungano le loro radici nelle profondità affettive dell'inconscio. Helen Macdonald ha raccontato il suo in *Io e Mabel*, come l'edizione Einaudi titola l'originale *H is for Hawk* (2014), che in patria ha vinto due importanti premi per la letteratura non-fiction.

Helen è una scrittrice e naturalista inglese, che dal 2004 al 2007 è stata docente e ricercatrice presso il dipartimento di storia e filosofia della scienza di Cambridge. Verso la fine di quel periodo morì d'infarto suo padre, un grande fotografo. Helen ha una passione per i falchi. Fin da bambina è un'appassionata divoratrice di libri sulla nobile arte della falconeria, che furono per lei quel che furono i libri d'avventura per i ragazzi della generazione di mio padre e per la mia. E fin da bambina ha imparato da suo padre che per osservare gli uccelli l'arma segreta è la pazienza.

Tanto più lo sarà per addestrarli. Crescendo Helen diventa una falconiera esperta, che "ha fatto volare decine di falchi". La falconeria non è solo la materia che studia e insegna a Cambridge, è il suo lavoro, la sua vita. Risorgerà, dunque, addestrando al volo e alla caccia un esemplare di astore femmina: Mabel.

L'astore è una specie particolarmente grande e selvaggia di falco: "Una cosa strana, fatata, ferina, feroce e crudele". È lo stesso animale che scelse di addestrare uno degli scrittori di riferimento di Helen, Terence Hanbury White (1906-1964), il reinventore delle leggende arturiane. *La spada nella roccia* (1938) e gli altri suoi libri sui cavalieri della Tavola Rotonda ispirarono il celebre cartone animato della Disney e anche il musical *Camelot*, che prende nome dalla reggia di Artù.

Non altrettanto noto è che White fu un uomo profondamente infelice, tormentato per tutta la vita da un'omosessualità non accettata e da fantasie sadiche; né che fu un appassionato di falconeria, alla quale dedicò un libro assai controverso, *The Goshawk* ovvero *L'astore* (1951). È il diario, forse un po' romanzato, della sua lotta personale con l'astore Gos, del tenta-

tivo maldestro, violento, malsano di addestrarlo: una specie di sfida con se stesso che si conclude con un fallimento, ovvero con la fuga del rapace.

Helen Macdonald decide di raccontare la storia dell'addestramento di Mabel, ovvero il percorso della sua rinascita, in contrappunto con l'addestramento di White: non per fare bella figura nel confronto con quel pasticciaccio, ma perché *The Goshawk* è stato per lei da bambina un libro rivelatore, la sua lettura una sorta di rito d'iniziazione. La morte del padre l'ha risospinta a forza nella dimensione dell'infanzia.

Ma che c'entriamo noi lettori in tutto questo? Noi che forse non abbiamo mai visto un falco, e che probabilmente saremo inorriditi

leggendo i particolari raccapriccianti delle battute di caccia con l'astore, della ferocia sanguinaria con cui il rapace dilania le sue prede: conigli, scoiattoli, fagiani, ogni essere che viva e palpiti in aria o al suolo, purché di dimensioni tali da poter essere straziato dal suo becco possente e dai suoi artigli d'acciaio.

Come potrà un percorso così anomalo, ammesso che possa guarire Helen, guarire noi dal nostro lutto?

L'anomalia non sta nella decisione di voltare le spalle ai rapporti umani e rifugiarsi nella natura selvaggia, nella dimensione che Jack London, nei suoi racconti sul Grande Nord, chiama il "wild". Anche se non abbiamo tutti a di-



sposizione le distese selvagge del Canada o dell'Alaska, non c'è cosa più comune che rifugiarsi nella solitudine e nella natura in un periodo di lutto.

Helen però non se ne va a camminare nei boschi. Si isola e vive per mesi a contatto con un essere non umano: un essere selvaggio completamente dominato dal bisogno più che dal desiderio di uccidere. Helen ama la sua astore; e fin qui niente di strano. E ciò che di solito capita a chiunque viva con un animale. Helen però, a poco a poco, s'identifica completamente con Mabel, guarda il mondo con i suoi occhi, rinuncia alla propria

umanità. Questo non è l'addestramento di un rapace: è una discesa agli inferi. La morte del padre l'ha colpita a tradimento, lasciandola priva di tutto: "Niente padre, niente compagno, niente figlio, niente lavoro, niente casa". Ebbene, Helen la trasforma nella morte dell'uomo. E diventa un rapace. L'addestramento di Mabel, dunque, non è affatto la rinascita. È la fase precedente, è il perire. Andando a caccia con Mabel, Helen ha assunto "la sua prospettiva estranea, la sua inumana lettura del mondo".

Quando viene la rinascita? Quando, toccato il fondo, Helen comincia a percepire, con il corpo prima che con la mente, che la sua attività è parte della malattia, non della cura.

Un giorno Mabel, ferocemente affamata, improvvisamente confonde Helen, nascosta fra i cespugli, con la sua preda e la colpisce con violenza in piena fronte. Con il viso coperto di sangue, Helen si riscuote. "Tornai a casa, mi sedetti sul divano e scrissi il discorso in memoria di mio padre". Quel discorso che non riusciva a scrivere da mesi le esce "di getto nel giro di venti minuti, con un piccolo cerotto rotondo appiccicato in fronte".

Alla commemorazione Helen racconta un episodio molto bello dall'infanzia di suo padre e ritrova l'abbraccio delle tante persone che l'hanno amato; anche quello di un giovane aspirante fotografo "salvato" dai suoi consigli. Durante il viaggio di ritorno, finalmente, ha "il cuore che canta". Però è anche "furibonda con se stessa": come ha potuto dimenticare che "le mani umane sono fatte per tenere altre mani"?

È questa la rinascita. Soltanto ora Helen comprende le ragioni profonde del fallimento di White, e del fascino che il suo libro aveva esercitato su di lei. "Una parte piccolissima e vecchissima di me l'aveva sempre saputo. Avevo voluto scivolare oltre i confini del mondo per riportare indietro l'astore di White. E con quell'astore volare in cerca di mio padre e riportarlo a casa".

Adesso l'addestramento di Mabel può concludersi nel modo giusto, perché "diventiamo più umani quando scopriamo che cosa significa non esserlo". Adesso Helen vuol bene a Mabel come a un essere autonomo, un rapace, non più come alla proiezione onnipotente di se stessa. Mabel uccide, sì, ma non è crudele: crudele può essere soltanto l'essere umano che si identifica con lei.

H is for Hawk confuta una volta di più il pregiudizio per cui solo i testi di fiction possono definirsi capolavori letterari.

Alla fine la sua lettura ha davvero curato anche noi. Tuttavia le parole di *Io e Mabel* non sono di Helen Macdonald: sono state scelte una per una da Anna Rusconi che, traducendolo, ha scritto un libro magnifico. L'ho letto con il testo inglese a fianco e posso dire soltanto (sono traduttore e capisco il mestiere): mi piacerebbe saper tradurre così. Ho riscontrato, bensì, due lacune: sei parole su trecento pagine, due piccoli tagli deliberati, non due sviste. Da una traduttrice come lei possiamo accettarli. ■

casalegno.salvatorelli@gmail.com

A. Casalegno è giornalista

Non ammazziamo i gorilla

di Maurilio Orbecchi

Angelo Tartabini

CRIMINI

CONTRO L'AMBIENTE

TUTELIAMO LE SCIMMIE

PER SALVARE L'UOMO

pp. 172, € 19,90,

Liguori, Napoli 2015

"Colui che comprende il babuino contribuirà alla metafisica più di Locke" scrisse Darwin nel 1838 dopo aver scoperto quale fosse l'origine delle specie. Raramente previsione fu più azzeccata. Gli umani e le altre scimmie, infatti, condividono gli stessi sistemi emotivi trasmessi loro dai progenitori comuni. Per questo motivo studiare il sistema affettivo dei primati non umani, un sistema non mascherato dai processi cognitivi corticali come quelli di *Homo sapiens*, contribuisce a far luce sulla realtà di ciò che si nasconde dietro i nostri comportamenti e pensieri. L'etologia cognitiva e la psicologia animale comparata sono, per questo motivo, ormai discipline indispensabili sia per la psicologia cognitiva e dinamica, sia per la filosofia della mente.

Ma come faranno psicologi e filosofi del futuro a capire l'uomo se non ci saranno più scimmie da studiare nel loro ambiente originario? Questa domanda sorge spontanea dopo la lettura dell'interessante libro dello psicologo animale comparato, Angelo Tartabini, un resoconto diretto delle sue ricerche ed esperienze sul campo in vari paesi del mondo.

Tutti i primati antropomorfi, oranghi, gorilla, scimpanzé, bonobo, sono ad altissimo rischio di estinzione per un insieme di fattori che vanno dall'aumento della temperatura, alla deforestazione indiscriminata, all'inquinamento, ai safari, al bracconaggio, fatti che avvengono soprattutto nei paesi socialmente ed economicamente più deboli, proprio quelli dove vivono le scimmie. Le cifre sono impressionanti: a fronte di sette miliardi di primati umani, sono rimaste poche decine di migliaia di oranghi, gorilla, bonobo e circa duecentomila scimpanzé.

In Africa, dal 1990 ad oggi, è stato sottratto ai gorilla metà del loro territorio originario. In questo continente ci sono sedici generi di scimmie in via di estinzione. Questo vuol dire che nel 2020, quindi tra meno di un lustro, molte specie di scimmie che vivono ancora in questa parte del mondo non si potranno più vedere in libertà.

Le multinazionali cinesi delle estrazioni minerarie stanno provocando danni incalcolabili all'ambiente e agli animali, anche con la caccia e favorendo il bracconaggio. Ricchi psicopatici di successo, azionisti e manager di Pechino e Shanghai, si diletano a cacciare scimmie, inclusi gli scimpanzé. Il costo di uno scimpanzé alla fonte è di 25.000 dollari circa, un gorilla può valere anche 40.000 dollari, cifre molto allettanti per gli afri-

cani, denari che sono divisi tra più persone tanto che le autorità, non estranee a questo commercio, preferiscono chiudere ambedue gli occhi. Come se non bastasse, si aggiungono anche i bracconieri locali, combattuti dai governi con pene dure, fino alla fucilazione, che in questo modo riforniscono zoo, zoo safari, bioparchi in maniera illegale, e soddisfano il mercato di persone ricche e insensibili che le comprano per tenerle in schiavitù, al guinzaglio, come fossero animali da compagnia.

In alcune nazioni la situazione è ancor più drammatica: la ricchezza forestale dell'Etiopia, un paese in cui vivono una proscimmia e un'altra decina di specie di scimmie, è ridotta al lumicino e i processi di rimboschimento in atto

sono lenti e insufficienti. In Namibia le multinazionali del turismo, in aree private, organizzano dei safari in cui è possibile uccidere, naturalmente a pagamento, animali selvatici, incluse le scimmie. Per partecipare si paga una cifra minima di 10.000 dollari americani e tutto avviene alla luce del sole. Il fatto più sconvolgente è che le autorità della Namibia, luogo dove sono rimaste solo una proscimmia e due specie di scimmie, sostengono che questo tipo di caccia è positivo perché ridurrebbe il bracconaggio.

Tra le situazioni più preoccupanti vi è quella di Togo, Ghana e Benin. Questi tre Paesi in passato sono stati devastati dalla deforestazione e ora l'espansione demografica non favorisce il loro sviluppo. Ciò sta mettendo in grave pericolo le poche specie di scimmie rimaste che sono poco meno di una decina.

La condizione del Sud America non è certo migliore: in Argentina la deforestazione ha raggiunto livelli impressionanti, e le quattro specie di scimmie sudamericane che sopravvivono in questo paese si trovano in luoghi molto limitati del Nord, ai confini con il Brasile e il Paraguay. In Ecuador la foresta ricopre ancora il 50 per cento del suo territorio, ma le multinazionali del petrolio, numerose in quella zona, stanno mettendo in pericolo gli equilibri naturali di tutto il paese in cui vivono ancora diciannove specie di scimmie.

Il libro di Tartabini non è però soltanto un'appassionata e coinvolgente denuncia della situazione. In primo luogo la sua ricerca vuol essere lo stimolo e la speranza per una presa di coscienza della grave situazione ambientale attuale mondiale, un invito a prendere provvedimenti seri che salvino i primati non umani coi quali *Homo sapiens* condivide legame di attaccamento, inibizione all'incesto, egoismi, altruismi, emozioni, stati affettivi e mille altri comportamenti sociali che il nostro narcisistico antropocentrismo riteneva caratteristiche esclusive della nostra specie. ■

maorbecchi@gmail.com

M. Orbecchi è medico e psicoterapeuta



Guardare, percepire, immaginare

Intervista ad Angelo Ferracuti di Francesco Migliaccio

Che cosa l'ha portata a eleggere i luoghi visitati? Ha inciso forse la conoscenza pregressa di qualche collega o il valore culturale e letterario del luogo?

Ho cercato di andare dove l'immaginario dell'Italia era più forte, mettendo insieme luoghi eterogenei. Montagna e mare, provincia e aree metropolitane, anche alcune isole. Seguendo certo quelli che erano i desideri della mia immaginazione, ma anche tenendo conto dell'immaginario sociale, degli insediamenti culturali e industriali che più di altri fanno le identità e il conio complessivo del paese, ma sempre fortemente suggestionato dalla presenza di alcuni scrittori italiani del Novecento che fanno parte della mia formazione e che sono un po' il *fil rouge* del libro: Biamonti, Bianciardi, Fenoglio, Mastronardi, Pasolini, Volponi, tanto per citarne alcuni. C'è poi l'Etna con tutta la sua straordinaria forza di natura, lo Zen di Palermo come luogo della periferia-mondo, la modernità di Milano, l'Hotel House di Porto Recanati, ma anche una Italia più remota e segreta, fatta di piccoli paesi, terre quiete come quelle molisane o marchigiane, le Dolomiti venete e le alture del Trentino. Tutti frammenti che messi insieme cercano di dare un'idea dell'Italia, oggi.

Nelle ultime pagine scrive che "i brevi reportage sono stati spesso scritti sul campo (...) e hanno mantenuto la forma della presa diretta; perché anche a causa della mancanza di tempo hanno subito al massimo una seconda stesura, con correzioni e aggiunte". Mi sembra uno spunto fecondo per ragionare sulle condizioni odierne della scrittura. La forma della "presa diretta" da una parte permette di sperimentare un contatto ravvicinato con le cose. Al contempo le parole nascono in carenza di tempo. Che cosa significa essere scrittori nell'epoca dove tutto pare accelerato e simultaneo?

Non si può fare a meno di cercare di comprendere e vivere il proprio tempo, pur non amandolo. Può essere una scelta a volte anche radicale, dolorosa, e di rifiuto: la grande letteratura nasce anche da questa rottura profonda. Credo che il reportage come forma narrativa sia oggi più malleabile del romanzo, quella che di più riesce a cogliere la complessità perché è un sedimentato di tutto, passato e presente, immaginazione e realtà, citazioni e presa diretta. Da anni cerco di fare reportage con i modi del narratore, cioè raccontando la cronaca, le storie della storia, con le armi della scrittura, quelle della letteratura, cosa che riesce a distanziarmi da quelli del giornalista, che fa un altro mestiere. Ma del giornalista conservo volutamente il brivido della presa diretta, cioè scrivere subito per domani, che è una bella sfida, e incontrare le persone e i loro destini con empatia. In questo libro ho cercato di mantenere, per scelta, quella che è una scrittura primaria, senza quasi

mai cambiare i connotati a posteriori a quelle che a volte sono state anche delle illuminazioni, con tutto il portato percettivo e di pensiero appunto poco mediato. Tutto il libro è così, il diario di un *flâneur*, di uno libero di organizzare il suo racconto senza spiegare niente, di costruirlo nel modo più possibilmente naturale. È dal 2002 che non scrivo più *fiction*, è la mia risposta corporale alla società mediatica, scrivere libri in movimento, viaggiando, quasi aggredendo la realtà, tornando nei luoghi tantissime volte.

Pochi mesi fa lo stato ha collocato in borsa il 40 per cento del capitale di Poste Italiane. Possiamo prevedere che questa scelta influirà sui lavoratori. Come vede questo processo, lei che in passato si è occupato di lavoro in *Le risorse umane* e in *Il costo della vita*?

Ho scritto di lavoro ma non mi ritengo un esperto, a me interessa la condizione umana in un grande momento di trasformazione sociale. Certo che la privatizzazione influirà, probabilmente ci sarà un'accelerazione.

Ma i lavoratori hanno comunque un'arma per far valere i propri diritti e dire la propria sulle scelte delle aziende, partecipare e dare forza al sindacato, difendendo i contratti collettivi e i diritti, soprattutto con la mobilitazione quando è necessario. Altrimenti saranno altri a scegliere per loro. La vera assente nell'Italia di oggi è proprio la politica, che non è quella dei partiti, ma l'interesse alle cose collettive, al bene comune; questa è la vera deriva culturale prodotta dal neoliberalismo nell'ultimo ventennio. Un'idea individualistica, egoistica dell'esistenza.

Spesso – e penso alle visioni di Taranto e di Palermo – lo sguardo si sofferma sul "degrado". È una parola che si pronuncia sovente e su cui vorrei riflettere. Che cosa s'intende per "degrado"? Ho avuto la sensazione che spesso, nel libro, vi sia una polarità netta fra la bellezza e le umane lettere da una parte, il "degrado" dall'altra.

Forse è una cifra dell'Italia, del mondo di oggi, la struggente



bellezza del passato e l'estremo degrado del presente, il centro e la periferia. Intendo per degrado l'incapacità di governo, cattiva amministrazione, fuga dalla partecipazione ma anche devastazione paesaggistica. Taranto e l'Ilva riescono a creare scenari apocalittici, e sono il frutto di uno sviluppo che è al capolinea, la contraddizione tra ambiente e produzione industriale, dove di lavoro si sopravvive ma si muore. Lo Zen di Palermo è una specie di mondo a parte con regole proprie, darwinismo sociale agli estremi e anti-stato molto forte.

Secondo me più che tra degrado e bellezza, il libro cerca di raccontare nei luoghi lo scontro tra naturale e artificiale, e proprio quelli che vengono definiti dei posti "arretrati" rispetto ai canoni della presunta modernità, sono quelli che ho amato di più e che maggiormente resistono all'omologazione dell'Occidente globalizzato. Bari vecchia, i quartieri a ridosso del porto di Genova, quello di Pietralata a Roma, la Barbagia: lì c'è ancora un'Italia autentica e popolare, vi resta nel bene e nel male qualcosa di comunitario e di collettivo.

Nelle pagine dedicate alle grandi città – penso a Firenze, a Roma – il narratore si confronta con i fenomeni di trasformazione urbana. In questi anni si discute molto di "riqualificazione" e di "rigenerazione" dei quartieri. Un abitante del quartiere san Nicola, a Bari, afferma: "Una volta c'era sempre vita, adesso solo la movida notturna, durante il giorno tutto è morto". Come può riflettere la letteratura su questi fenomeni?

Credo di essere un osservatore militante. Guardare, percepire, immaginare è il lavoro quotidiano che ogni scrittore fa con i sensi esercitando un pensiero critico. C'è in Italia come ovunque una lotta nei luoghi tra naturale e artificiale, come dicevo, tra lotta per mantenere una autenticità, una propria antropologia, e l'invasione barbarica della globalizzazione che vorrebbe omologare gli habitat e gli stili di vita, le culture, per renderci tutti dei consumatori conformisti ignoranti e ciechi, cioè incapaci di guardare ma soprattutto di immaginare un altro mondo, rispetto a quello che viene definito il migliore dei mondi possibili. La letteratura può raccontare l'invisibile dell'esistenza, ma anche rendere visibili le derive sociali, creare degli allarmi, allertare le coscienze, produrre senso. C'è una frase molto bella a riguardo di Gore Vidal, che cito spesso: "Nelle miniere di carbone in America, i minatori portano spesso con sé un canarino. Lo mettono nel pozzo, e quello canta. E se per caso smette di cantare, per i minatori è il momento di uscire: l'aria è velenosa. Per me, noi scrittori siamo canarini".

francesco.migliaccio87@gmail.com

L'estinzione degli angeli mediatori

Angelo Ferracuti

ANDARE. CAMMINARE. LAVORARE

L'ITALIA RACCONTATA DAI PORTALETTERE

pp. 352, € 18, Feltrinelli, Milano 2015

Nel suo trattato di angelologia Michel Serres ha scritto che "ormai siamo occupati a trasmettere messaggi. A Ercole che porta la mazza, ad Atlante portatore del cielo, e anche a Prometeo donatore del fuoco agli uomini, si succedono gli angeli-messaggeri" (Michel Serres, *La légende des anges*, Flammarion, 1993). Come appare il mondo dal punto di vista dei nunzi messaggeri? È la domanda all'origine di *Andare. Camminare. Lavorare*. Angelo Ferracuti racconta un'Italia osservata dai postini, "messi notificatori" e mediatori nel mondo della comunicazione. Il lettore può rinvenire un mosaico di "microcosmi" – descrizioni di paesi, quartieri di città, agglomerati periferici – disegnati da un narratore che s'affida alla guida di un portalelettere autoctono. Durante queste esplorazioni s'instaura una certa complicità fra i viandanti perché anche chi scrive è stato portatore di messaggi nelle Marche.

Ogni postino conosce bene il suo territorio e così nei resoconti risuona un tono di familiarità. Senza l'aiuto di Sabrina, portalelettere a Ballarò, il narratore non avrebbe "visto niente": la soglia d'accesso a una conoscenza intima del quartiere non sarebbe stata "mai varcata veramente". In verità il narratore conosce anche un altro espediente per orientarsi: la reminiscenza letteraria. Trieste risuona dei versi di Saba, il Ponente ligure si dà a vedere con gli occhi di Biamonti, le borgate romane trattengono ancora le parole di Pasolini. Nell'Irpinia dell'Italia interiore è la voce viva di Franco Arminio, scrittore "paesologo", a evocare il mondo intorno: "Sulla piazza ci sono a passeggio altri tre dei suoi uomini libro, non capisci più se li ha inventati lui o se esistevano già prima". Così, la mediazione dei

messaggeri e della letteratura ammantano i luoghi di un'atmosfera di quieto riconoscimento.

Qualcosa, tuttavia, sta cambiando. La società degli uomini s'amministra ormai in flussi di informazioni che circolano entro una rete di connessioni simultanee: agli angeli messaggeri abbiamo sostituito il sistema invisibile della comunicazione globale. Allora il postino "è l'ultimo residuo della città comunitaria in una società dove ormai si comunica con gli strumenti tecnologici, è lui il vecchio grande fratello di un mondo ormai scomparso". Estinzione degli angeli mediatori. E anche la letteratura incontra un analogo destino di lenta sparizione. In un bar di Firenze il narratore scopre che "ieri è morto uno degli ultimi grandi scrittori italiani, Sebastiano Vassalli". Lo sguardo familiare sul mondo s'origina da mediazioni ultime che si volgono ormai al tramonto.

I postini sono angeli della nostalgia per le cose trascorse: "La civiltà contadina è ormai il ricordo (con nostalgia) di un altro secolo, una citazione del passato che ha fatto posto al turismo". Essi conservano la memoria d'un mondo che si disfa lungo una storia di progressivo decadimento. Contemplano il bello perduto mentre s'allontana. L'epoca nuova, per loro, è un cumulo di macerie da osservare con un certo distacco: paesaggi di "barbarie", periferie "degradate", deserti corrosi dal consumismo turistico. Angela, il messaggero di Castel Volturno, percorre la Domiziana e racconta: "Una zona ipoteticamente fiorentina è diventata una delle più degradate della regione, qui succede di tutto, c'è gente che ruba la corrente, si allaccia su quella pubblica, manomettono i contatori".

Dove sono gli angeli che ci indicano il non ancora visto, l'inatteso, l'invisibile? Ecco a Lampedusa un portalelettere ci mostra il "punto" da cui osservare il Cie, fortino di norma vietato agli sguardi.

F. M.



Nominare la materia

di Andreina Lavagetto

Claudio Magris

NON LUOGO A PROCEDERE
pp. 362, € 20, Garzanti, Milano 2015

Decine di personaggi realmente vissuti, nella storia grande o in piccole storie sconosciute, compaiono, in sapiente deroga a ogni ordine riconoscibile, nel romanzo di Claudio Magris: i gerarchi nazisti – Rainer e Globočnick innanzitutto – che il 20 aprile 1945, in un'atmosfera di crepuscolo della storia, festeggiano il compleanno del Führer al castello di Miramare, sul litorale di Trieste; i resistenti cchi che nel maggio 1942, nei pressi di Praga, fanno saltare l'automobile di Heydrich; gli abitanti di Lidice, massacrati tredici giorni dopo per rappresaglia; Otto Schimek, giovanissimo soldato austriaco che a Machowa rifiuta di sparare ai civili polacchi e per questo viene giustiziato dalla Wehrmacht (ma è andata davvero così?); Alberto Vojtěch Frič, etnografo e botanico praghese che dai viaggi nel Gran Chaco porta nella sua città, all'inizio del Novecento, una collezione di piante



che gli ispirano allucinate e lucide riflessioni sulla guerra e la morte nel mondo vegetale; don Marzari che a Trieste, il 30 aprile 1945, dà il segnale dell'insurrezione; i torturatori e i torturati di Villa Triste; i liberatori di Trieste – partigiani italiani e sloveni, brigate titine – che si scontrano in città in una battaglia di fratelli.

Questi uomini sono sempre legati a un'arma, sia essa arco e freccia, sciabola, obice della Grande guerra, fucile mitragliatore, *shrapnel* o *Panzerabwehrkanone*; divisa, giberna o maschera antigas; sedia da elettroshock; banconota e moneta. Se entrano nella narrazione, e si mischiano a personaggi invece inventati, è perché le loro armi sono confluite in una raccolta: uomini e armi articolano il racconto magrisiano della collezione e del collezionista. Raccolta di oggetti che – frutto di ricerche ostinate, ma anche di felici casualità – riguardano e rappresentano la guerra: autoblindo, un carro armato sovietico, dragamine, granate; casse di libri, armadi di documenti. Il collezionista li ha individuati e inseguiti; li ha trasportati, distribuiti e ammassati in luoghi diversi intorno a Trieste in attesa di trovare una sistemazione adatta al suo grande progetto di museo. Un museo della guerra, ma non in gloria della guerra: al contrario, "Ares per Irene. Ovvero Arcana Belli. Museo Totale della Guerra per l'avvento della Pace e la disattivazione della Storia". Questo è il nome (non proprio lieve) a lungo pensato. Perché, esponendo l'oscenità del massacro e della distruzione, si "inverte" il tempo e si decreti l'insussistenza della morte.

Il collezionista non riuscirà a vedere il suo museo: in uno dei suoi capannoni, nel disordine di centinaia di pezzi accatastati, muore di notte in un incendio, disteso nella cassa che gli fa da letto. Ma non

muore con lui il disegno di "Ares per Irene": mentre quell'uomo ambiguo, assai noto a Trieste per il suo ruolo nel dramma della liberazione, ha cercato in vita, inutilmente, il sostegno delle istituzioni cittadine, incontrando solo l'ipocrita inerzia della burocrazia e il naufragio nei debiti, altre, più recenti istituzioni si dimostrano ora sensibili alla sua idea e decidono di esporre, in passi e momenti successivi, gli oggetti di una collezione di cui si stenta a definire le dimensioni. Non è facile dare scansioni a un patrimonio che si presenta come un pozzo di oggetti disparati in attesa di una possibile sintassi. Il compito viene affidato a Luisa Brooks, una giovane studiosa che, nel flusso di coscienza e nel discorso indiretto libero, si alterna all'io

narrante del collezionista, e alla narrazione in terza persona. Giorno e notte Luisa vive con l'idea del museo: ragiona su come disporre gli oggetti nelle sale, proiettare sulle pareti filmati, fotografie e scritte che li accompagnino, integrare video e brani musicali, affiancare un'antica sciabola giapponese a una moderna macchina di distruzione. Luisa vuole sì compenetrino la concretezza visiva e volumetrica dell'esposizione e il flusso delle parole lasciate dal collezionista. Luisa pone così il lettore dinanzi alla "nomenclatura": perché il trauma visivo del museo della guerra andrà accompagnato dalla parola del suo inventore, custodita nei quaderni, e quale parola può essere meno impropria del termine tecnico, dell'indicazione strettamente specialistica?

Progettista e archivistica immersa nel pensiero della violenza e della morte, Luisa si ritrova a ripercorrere la sua storia familiare: figlia di Sara, ebrea triestina scampata agli orrori dell'occupazione tedesca, e del sergente Joseph Brooks, nero americano arrivato a Trieste con l'88esima divisione. Il "sole nero e caldo" acceso dalla passione e dalla tenerezza di Brooks riesce a dissolvere la feroce sofferenza che chiude Sara in una morsa di apatia e di sfinito: per la morte della madre Deborah rastrellata dai tedeschi e finita in Risiera; e, ancor più, per la (presunta?) delazione di Deborah ai danni di una famiglia amica. Brooks significa anni felici in cui Sara conosce l'amore vero degli amanti, e Luisa un caldo amore paterno: impara le storie e i canti di un altro popolo da sempre cacciato, venduto, violato, sterminato. I figli di due popoli perseguitati, di "due esili plurisecolari", si ritrovano nella sospensione di una temporanea salvezza. Finché il sergente Brooks non muore in un incidente all'aeroporto di Aviano, e tutto torna all'abitudine del dolore.

La chiave e il cuore del museo, Luisa lo sa, è un oggetto assente: sono, fra i quaderni del collezionista, quelli che mancano, andati

perduti o fatti scomparire. Là si parlava di San Sabba, della camera e del forno, delle scritte dei deportati sui muri: con i nomi (pare) delle spie e dei traditori triestini. Nomi sui quali è scesa la calce, imbiancando quelle pareti e cancellando per sempre peccati e responsabilità che nessuna collezione e nessun museo potranno riportare alla luce. E Luisa, alla fine della lunga convivenza con il pensiero del collezionista, decide di non seguirlo fino in fondo, e anzi di lavorargli contro: alla negazione della morte, da lui vista come illusione da dissolversi con l'"inversione" del tempo, Luisa contrapporrà, nel suo progetto di museo, il trionfo della morte, la sua inconfutabile presenza. Sia questa a contrapporsi alla guerra.

Non è tanto nella raffinatezza della composizione che il romanzo ha il suo vero punto di forza. All'interstualità, complessa e agile, al repentino mutare delle istanze narranti e dei piani temporali, al rimando e alla citazione, all'ironia e allo scherzo, all'infiltrazione saggistica dell'ordito romanzesco i lettori dell'opera narrativa di Magris sono abituati: è inseparabile da una mente tanto colta il corrispondersi e l'intrecciarsi di temi e trame. Ciò che, dando voce al bisogno di verità e all'ethos della tolleranza attraverso il sapere (ethos di cui è amarissima testimonianza l'ultimo capitolo), conferisce a *Non luogo a procedere* la sua potenza è, mi pare, la passione lessicale, la contrazione quasi lirica di interi brani, là specialmente dove si tratta di "nominare" ciò a cui la guerra – "naturale" processo di distruzione – necessariamente riconduce: la materia, nobile o meschina. Il sangue, il fango, la neve molle, la terra ghiacciata o ardente,



lo sperma, l'acqua quieta o rombante dei fiumi amazzonici e africani, il succo delle piante, la carne amata oppure violata e torturata, il vento e il mare, la roccia calcarea delle foibe, il fumo dolciastro della Risiera.

Il romanzo, come Magris scrive nella Nota di chiusura, è liberamente ispirato a Diego de Henriquez e alla sua collezione di cimeli bellici, ora proprietà del Comune di Trieste. Il "Civico Museo della guerra per la pace Diego de Henriquez", che espone, intanto, una parte della collezione, è stato inaugurato il 28 luglio 2014.

a15@unive.it

A. Lavagetto insegna letteratura tedesca all'Università Ca' Foscari di Venezia

Un uomo del suo secolo

di Claudio Panella

Velso Mucci

MERCATO DELLE PULCI
SCRITTI INEDITI E RARI 1930-1963a cura di Alberto Alberti,
prefaz. di Massimo Raffaeli,
pp. 264, € 15,
Scalpendi, Milano 2015

La figura di Velso Mucci (1911-1964) sta progressivamente recuperando un suo spazio legittimo fuori dall'oblio a cui sembrava essere condannata. Un primo momento della sua riscoperta risale al 2009, quando Massimo Raffaeli curò per l'editore Fermenti la plaquette intitolata *Tempo e maree: poesie scelte, 1930-1964*, un'antologia che oltre al poemetto eponimo annoverava composizioni già apparse nel più rilevante volume di versi licenziato in vita da Mucci, *L'età della terra* (Feltrinelli, 1962), che uscì con una prefazione di Natalino Sapegno e gli valse un premio Chianciano *ex aequo* con Andrea Zanzotto.

Per iniziativa dell'erede Alberto Alberti, nel 2011 si è poi tenuto a Bra un convegno di studi in celebrazione del centesimo anniversario della nascita dello scrittore, nato a Napoli in seguito a uno dei molti spostamenti lavorativi del padre ma da madre braidese, i cui atti sono stati editi nel 2012 da Scalpendi con il titolo *Conoscete quest'uomo*. In quello stesso anno Scalpendi ha anche ripubblicato con la cura di Renzo Pepi il joyciano *L'uomo di Torino*, l'unico romanzo scritto da Mucci poco prima della morte prematura avvenuta a Londra, dove si era trasferito nel 1962 per perfezionare l'inglese. Del romanzo, ambientato per intero a Torino nella notte del 7 novembre 1925 e uscito postumo da Feltrinelli nel 1967, è tra l'altro in cantiere una trasposizione cinematografica. Nel 2015, infine, Alberti ha raccolto in questo *Mercato delle pulci* molte delle prose letterarie e saggistiche che l'autore disseminò in varie sedi.

Mercato delle pulci è il titolo dello zibaldone di aneddoti, idee, epigrammi e aforismi che Mucci compilò tra il 1940 e l'inizio degli anni cinquanta, lasciandolo sostanzialmente inedito. Il volume curato da Alberti si apre con questo testo e attraverso di esso, felicemente, con un ritratto del pittore Luigi Spazapan, figura esemplare di artista attivo a Torino, non provinciale ma emarginato prima dal fascismo e poi dal mercato, come tanti altri amici e sodali di Mucci, uno per tutti lo scrittore Giacomo F. Natta (citato più volte), habitué dei caffè romani del secondo dopoguerra. Seguono quindi ricordi e profili fulminei di Mino Maccari, l'artista e direttore della rivista "Il Selvaggio" dove Mucci esordì ventenne come critico musicale, di Francesco Carchedi, filosofo e poeta, di

Nicola Ciarletta, co-fondatore di "Il Costume politico e letterario".

Il volume è poi composto di altre tre parti: nella seconda vengono proposti i testi riuniti nei primi libri di Mucci, da *Le Carte e altri scritti* del 1940 a *Scartafaccio 1930-1946* del 1948, con altri apparsi a partire dai primi anni trenta in riviste quali "Il Selvaggio" o "Alfabeto"; nella terza si trovano recensioni e critiche dedicate ad autori quali Sinisgalli, Arpino, Sibilla Aleramo, affiancando brani già comparsi sulle pagine de "Il Contemporaneo", "La Fiera Letteraria" o "Rinascita" a prefazioni, note introduttive, editoriali ed elzeviri, e a una serie di scritti di Mucci su Cardarelli; la quarta presenta infine alcune prose sparse datate 1949-1963. A completamento di quest'opera già

ponderosa di recupero di autografi e ritagli per lo più conservati nel Fondo donato dalla famiglia della vedova Dora all'Istituto storico della Resistenza e della Società contemporanea di Cuneo, Alberti ha annunciato anche la prossima pubblicazione di *Uomini e terre. Quaderno Rosso*, in cui

Mucci stesso volle raccogliere i propri scritti politici e i carteggi con personalità di primo piano del Pci, da Alicata e Trombadori a Togliatti.

In Mucci coesistero infatti il militante del Pci, l'uomo di lettere, il collezionista di esperienze e di amicizie illustri a Torino, a Parigi, dove trascorse la seconda metà degli anni Trenta co-gestendo una galleria d'arte insieme al cugino Sandro Alberti, e poi a Roma. Qui lo colse al lavoro nella stampa di una serie di raffinate litografie un ritratto memorabile di Bruno Fonzi (da *Quei giorni al Babington*, "Il Mondo", 5 settembre 1974): "Erano i tempi in cui l'adesione al marxismo si rifletteva sull'aspetto generale della persona. In Mucci, il tipo villereccio che riusciva a comporre era in pittoresco contrasto col poeta e letterato di fine cultura. (...) Scamicciato, le maniche rimboccate, lavorava di lena al suo torchio per tutta la giornata. Verso mezzogiorno arrivava la moglie Dora con una sporta di cibarie (...). Un quadro intensamente proletario, che però crollava verso l'imbrunire, quando un'Alfa di grossa cilindrata, con autista in divisa, veniva a prenderli per ricondurli alla loro elegante palazzina ai Parioli".

Oltre che al narratore e al poeta, il lavoro di Alberti rende quindi oggi giustizia anche al Mucci scrittore d'arte, critico, cronista, intellettuale a tutto tondo. A colui che fu fino in fondo un "uomo del suo secolo", come scrive Raffaeli nell'introduzione a questo volume, intitolata non a caso *Il sangue intellettuale* con rimando a Lautréamont: "Toute l'eau de la mer ne suffrait pas à laver une tache de sang intellectuelle".

claudio.panella@unito.it

C. Panella è dottore di ricerca in letterature comparate presso l'Università di Torino

In viaggio con il naso rosso

di Maria Vittoria Vittori

Massimo Locuratolo,
Alessandro Serena e David Larible
CONSIGLI A UN GIOVANE CLOWN
pp. 262, € 22, *Mimesis, Milano 2015*

Poche figure sono così immediatamente presenti, nell'immaginario collettivo, come quella del clown. Eppure, in questa sua universale, radicata e sempre disponibile presenza, il clown è artista di grande complessità, come attesta senza ombra di dubbio il libro che Massimo Locuratolo e Alessandro Serena, tra i più importanti esperti in materia di circo, comicità e clownerie, hanno composto prendendo come riferimento David Larible, "il clown dei clown". Ecco dunque, in prima battuta, il tratto originale di questo saggio (arricchito peraltro da magnifiche immagini e illustrazioni, molte delle quali provenienti dall'archivio Cedac): assumere il clown non solo come oggetto di interesse e di studio, ma anche come compagno di viaggio e di narrazione. Attraverso il tracciato esperienziale e artistico di Larible è possibile valutare e raccontare secondo una diversa prospettiva la portata di quella ricchissima tradizione di arte comica e clownesca che, a partire dalla piazza della Commedia dell'Arte, si è poi riversata, con le più sorprendenti trasformazioni, nella pista del circo, sul set cinematografico, sul palco teatrale.

Ma esaminiamolo più da vicino, quest'artista pluripremiato che ha scelto come divisa da clown un sobrio, per quanto abbondante, completo a quadretti bianchi e neri e il berretto del Monello chapliniano: la sua carta d'identità lo dichiara nato nel 1957 a Verona, ma con origini francesi, dovute al nonno paterno, e prettamente circensi, poiché il padre,

Eugenio, si è formato all'interno del circo Travaglia mentre la madre, Lucina, proviene dal circo Casartelli. E dunque David è uno che il mestiere l'ha imparato a pranzo, come recita il titolo di uno dei capitoli del libro, ovvero in quella "quotidianità pedagogica" che rende gli artisti circensi così duttili e versatili nella pratica di molteplici discipline. Precoce la sua vocazione artistica: ha solo otto anni quando decide di voler diventare clown; siamo nella metà degli anni sessanta, periodo in cui – come ricordano gli autori – l'arte clownesca, dopo i fasti del passato e le innumerevoli celebrazioni letterarie, artistiche e cinematografiche, sembra entrare in un cono d'ombra. Ma il viaggio di questo clown capace di riaccendere di colpo i riflettori dell'attenzione internazionale è appena iniziato e per compierlo Larible si affida non solo alle preziose indicazioni che gli arrivano dalla tradizione – familiare e collettiva – ma anche e soprattutto alle esperienze di lavoro. Tra tutte, s'impongono due: la prima comprende i dodici anni trascorsi presso il rutilante Ringling Bros. and Barnum & Bailey, ambiente di lavoro che prevede una spettacolarità immediatamente fruibile e dove David, ampliando incessantemente il proprio repertorio, conquista il ruolo di grande star con una risonanza mediatica inimmaginabile da noi. La seconda esperienza fondamentale si svolge all'interno del circo Roncalli, interamente imperniato su un progetto filologico, "il circo del c'era una volta", come lo definiscono gli autori. È qui che David affina e rimodella il suo repertorio trasformandolo, attraverso un'infallibile gestione dei tempi comici e un progetto di regia che tiene insieme numeri e gag, in chiave teatrale.

Come una specie di cagnetto nero

di Daniele Piccini

Luca Doninelli
LE COSE SEMPLICI
pp. 840, € 23,
Bompiani, Milano 2015

Il più recente romanzo di Luca Doninelli, *Le cose semplici*, si presenta come una scommessa: il grande romanzo in cui far culminare le preoccupazioni e i motivi di un'intera carriera narrativa, l'opera in cui giocare tutto. L'estensione del romanzo e i suoi stessi temi impongono al lettore di sottoscrivere un patto impegnativo: dare al testo lo statuto di opera decisiva, accettandone le prospettive estreme. Qui infatti, in sintonia con certa narrativa profetica e con il racconto post-umano di *La strada* di McCarthy, non si racconta una storia, ma l'ultima storia narrabile:



quella della fine della civiltà come la conosciamo e della resistenza, in questo dopo-storia, dell'umano.

Ciò significa che anche la letteratura è chiamata a una messa in discussione, a interrogarsi sulla sua necessità. La letteratura che narra la fine e fronteggia il disastro di ogni sistema è sollecitata a rispondere da un fondo estremo di povertà, di nudità. Dunque si tratta di un romanzo impegnativo, per dimen-

sioni e temi, ma non per ricerca di complessità narratologica, né per virtuosismo espressivo. Il piano dell'opera è all'apparenza piuttosto lineare. Il meccanismo applicato per far procedere il racconto è quello del manoscritto, anzi dei manoscritti ritrovati. Scartafacci annotati da un uomo immerso nel disfacimento del mondo, che si riprecchia, disarmato, nella propria residua umanità. Una sola confessione, tra quelle che compongono il libro e fondano la finzione, è invece di sua moglie (protagonista già del racconto del marito), che intercala il suo punto di vista a quello del narratore principale.

Dodò, come lei lo chiama, e Chantal sono i protagonisti della vicenda, funzionali a raccontare un collasso definitivo del mondo.

Per vent'anni, quando comunicazioni e collegamenti crollano, rimangono separati, lei a New York a rifondare un'istituzione di tipo universitario, lui a Milano. Città che non sono più città, forme di società che sono ormai esplose li vedono confessarsi sotto la lente storia del loro rapporto: lei matematica geniale, lui letterato col sogno di diventare scrittore. Si ritroveranno, ma come trasformati, avendo superato se stessi e la propria leggenda.

La trama è, come si diceva, lineare. Si tratta di un romanzo non a intrigo, ma morale, filosofico: una fabula che serve a scandagliare il fondo dell'uomo, rovistando dove tutto giunge a una decisione, a un riconoscimento. Per questo il libro vive di un giudizio acuminato sullo stato delle cose e dell'interrogativo essenziale sulla verità, sul senso ultimo di ogni storia. La parola è una lama che penetra nel vivo di qualunque problema, obbligata dalla costruzione narrativa a caricarsi di una densità semantica ultimativa. Il romanzo azzarda molto, con qualche germe anche manzoniano, e, nonostante alcune zone di debolezza, vince la scommessa e adempie al suo compito: riesce a costringere il narratore (e l'autore) con le spalle al muro. Sapienziale e lenticolare, questa dostoevskijana discesa nel sottosuolo rifa della letteratura una *summa* drammatica, totalizzante, ma non chiusa in sé, essendo la sua ragione, sembra dire l'autore, nello stare di fronte. Il libro termina sulle parole di Mark, specie di figlio adottivo di Chantal e Dodò, che si chiede le ragioni della scrittura del narratore: "La morte aveva cominciato a fare la sua comparsa accanto a lui, come una specie di cagnetto nero, apparentemente inoffensivo, ma che non se ne andava via. Forse questo era ciò che gli mancava quando, giovane e felice, sognava, senza mai intraprenderla, una carriera di scrittore".

daniele.piccini@hotmail.it

D. Piccini è critico letterario

Nella memoria degli afflitti

di Claudia Boscolo

Laura Liberale

PLANCTUS

pp. 158, € 10,

Meridiano Zero, Bologna 2015

Terza parte di un trittico sulla morte composto da *Tanato-party* (Meridiano Zero, 2009) e *Madreferro* (Perdisa, 2012), *Planctus* di Laura Liberale affronta il superamento del lutto da parte di alcuni pazienti di un improvvisato psicodrammatista. Attraverso varie attività che prevedono la messa in scena dell'evento luttuoso, la sua ripetizione, l'evocazione dei fantasmi che popolano la memoria degli afflitti, Liberale ci accompagna in un viaggio – non solo figurato: i protagonisti viaggiano effettivamente in automobile verso una misteriosa meta – nella sofferenza reale e immaginata, imposta o autoimposta, evocando temi universali come il rapporto con la madre, con il disagio psichico, con lo strappo da una persona cara. Non mancano rabbia e commozione, tuttavia ironia, sarcasmo e momenti di genuina comicità sono preponderanti.

Ognuno dei ventitré capitoli di *Planctus* – tranne quello, brevissimo, conclusivo – è suddiviso in sottosezioni dedicate esplicitamente ai singoli personaggi: la Gotica, il Sopravvissuto, la Maliarda, la Vulnerata. Quattro persone di età e percorsi di vita molto diversi fra loro e apparentemente incompatibili. Altre sottosezioni sono intitolate a questioni tecniche – ad esempio *Principi educativi della relazione con il paziente che muore* – dove però Liberale non si esercita nella saggistica, ma mantiene la forma narrativa raccontando qualcosa di apparentemente irrelato alla trama del romanzo, eppure in realtà connesso a essa, cioè le ragioni più intime per cui la voce narrante, un addetto alle pubbliche relazioni recentemente

licenziato, si reinventa come psicodrammatista. L'elemento autobiografico irrompe nella finzione senza tuttavia creare un effetto straniante, ma fondendosi nella trama in modo del tutto naturale. Siamo quindi davanti a un oggetto narrativo, un sottotipo del romanzo che ibrida la finzione con altri generi.

Liberale aveva già trattato del suo lutto nella silloge poetica dedicata alla morte del padre *Ballabile terreo* (Edizioni d'If, 2011). Come gli altri due romanzi, anche quest'ultima prova narrativa, e in particolare l'inserito autobiografico, riverbera l'esperienza poetica di Liberale, nella brevità del dettato, nella lingua evocativa e fortemente connotata, nell'utilizzo di preziosismi, di termini rari o di prestiti dal linguaggio scientifico. Vere e proprie poesie sono i componimenti incastonati nel capitolo XVI, il secondo dei quali definito "pseudoversi" dalla stessa autrice, o il suo "personale adattamento dell'Edda poetica", che, come noto, è un testo allitterante e disadorno, lasciando intendere che la vicenda di Roberto (il Sopravvissuto) è di natura mitica, e riprendendo motivi legati all'origine del dolore dell'uomo. Emergono inoltre in quest'opera – come nelle precedenti – le conoscenze di filosofia indiana, disciplina in cui l'autrice si è specializzata.

Planctus di Laura Liberale occupa un posto significativo nella produzione letteraria italiana contemporanea per la perfezione della lingua, la sapienza narrativa e l'universalità dei temi che vi si incontrano. Di sicuro lascia il lettore con la sensazione di avere affrontato un testo complesso e insolito, e fa auspicare per questa autrice una giusta attenzione. ■

claudia.boscolo@gmail.com

C. Boscolo è dottore di ricerca in italianistica alla Royal Holloway University of London

HERB RITTS



IN EQUILIBRIO



contrastobooks.com

Parodia di genere tra botox e buffet

di Annarita Merli

Giovanni Di Gamberardino
e Costanza Durante

GIALLO BANANA

pp. 272, € 16,
Neri Pozza, Vicenza 2015

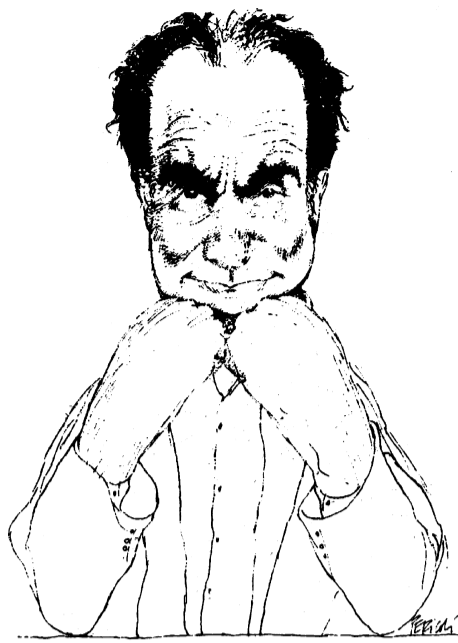


Un nobile squattrinato decide di suicidarsi impiccandosi. Prepara con cura il cappio, come faceva lo stralunato barone Rizieri in *Sedotta e abbandonata*. E come il barone Rizieri era salvato dall'arrivo provvidenziale di Vincenzo Ascalone, anche il conte Vittorio Maria Canton di Sant'Andrea è salvato dal tempestivo sopraggiungere di Gelasio, il maggiordomo di origini siberiane, col vassoio della cola-

zione. Abbondante, perché i centodieci chili del nobile romano hanno bisogno di nutrimento.

Giallo è nel titolo, giallo è il colore della copertina: non c'è dubbio, ci deve scappare il morto. Anzi la morta, la contessa Polly Castaldi Cestelli, nota per aver partecipato al reality televisivo *L'isola dei famosi*. Siamo a Roma, nell'ambiente che nutre la rubrica *Cafonal* di Dagospia e le sue feste. I personaggi ci sono tutti: nobili dai doppi, tripli cognomi, tra i quali soltanto Caio Castaldi Cestelli, il vedovo di Polly, ha soldi veri; stilisti con i lineamenti ingessati dal botox; conduttori di celebri rubriche televisive; attricette in cerca di notorietà o già sul viale del tramonto; belli delle fiction; fotografi che preferiscono tenersi gli scatti dei personaggi famosi invece di pubblicarli, per poi poter ricattare le proprie vittime (ricorda qualcosa?); vincitori di reality televisivi; politici, sempre affamati, anche di buffet. Tra i politici spicca l'onorevole Daniela Palanche, con i suoi visoni. Ce n'è per tutti, per la destra e per la sinistra del parlamento, in una girandola di personaggi fasulli, inutili, corrotti, vuoti, con i loro scheletri nell'armadio.

Il tono è leggero, ironico, caricaturale. Alcuni personaggi compaiono addirittura col loro nome (Simona Ventura, Marco Travaglio). Per altri è di un'evidenza lampante il modello originario. Tra tutti spicca Vittorio Maria Canton di Sant'Andrea, definito già nella copertina "il principe investigatore" e che per tutto il libro si affannerà invano, a specificare di essere soltanto un conte. Vittorio appartiene alla categoria degli investigatori dilettanti. Non è un poliziotto, un carabiniere, un magistrato, un medico legale, un avvocato, ma possiamo intuire che gli capiteranno molti altri casi da risolvere. Del resto tempo libero ne ha, essendo sostanzialmente nullafacente, come si conviene a un nobile decaduto, ma avendo anche una grande attitudine a risolvere le parole crociate, a osservare i particolari, a collegare informazioni apparentemente disparate, a riflettere. Una coppia di giallisti, quella degli autori, che guarda avanti. Il loro principe sicuramente si affiancherà ai tanti commissari *et similia* che tanto successo hanno avuto e hanno nella nostra recente narrativa. Ma qui c'è la sfumatura banana, ovvero una scoperta volontà parodistica del genere stesso in cui si inserisce il libro. Gamberardino, finalista al Premio Calvino nel 2009 con l'originale e filosofico *Aristeo e le api* (diventato nell'edizione pubblicata da Socrates *La marcatatura della regina*), non a caso, come la collega di scrittura Costanza Durante, ha una formazione da sceneggiatore. ■



La letteratura torna per strada

di Loretta Junck

Raimondo Quagliana

MONDO RIDENS

RACCONTI

pp. 113, € 10,
AAS Press, Palermo 2015



“Un blog, un festival letterario itinerante, alcuni laboratori di scrittura creativa. AAS nasce da tanti scrittori, lettori, performer, fotografi, grafici, tutti accomunati dall'idea che l'arte dà piacere e questa, nelle sue varie forme, ha bisogno di tornare per strada, sporcarsi, riprendere contatto con la gente”. È la stimolante presentazione, in rete, del gruppo che fa capo al

blog aperturastrappo.blogspot.it – i cui interessi vanno dalla letteratura alla musica, dalla grafica al teatro, all'azione sociale contro la mafia – e della casa editrice palermitana, che fa parte del circuito Editori allo scoperto. “I libri – scrive Raimondo Quagliana – sono venduti nel corso dei *reading* e delle presentazioni ma anche online (su Ibs e Amazon) per autofinanziare l'attività dell'associazione”.

La Sicilia continua ad apparirci un vivaio di esperienze culturali alimentate da una grande tradizione. Cui sembra guardare anche Quagliana, che negli anni scorsi ha affidato al Premio Calvino tre suoi manoscritti: i racconti di *Vita sul tetto e altri scompigli* (presentato nella XXIV edizione, 2011) e di *Sarò breve* (XXV edizione, 2012) e il romanzo *Chioccioline e altri esseri alati* (XXVI edizione, 2013), tutti segnalati dal Comitato di lettura. In questo suo *Mondo Ridens*, insieme a racconti nuovi, ci ha fatto piacere ritrovarne alcuni che avevamo già letto apprezzandone la verve, l'inventiva e lo sguardo ironico, e disincantato. Narrazioni brevi, solo apparentemente svagate, prendono spunto da un gioco di parole, da un'osservazione estemporanea e danno luogo, talvolta, a un raffinato *divertissement*, altre volte invece aprono a interrogativi inquietanti. Certi racconti iniziano con invenzioni grottesche dal sapore acidulo, che sembrano nascere da un moto di ribellione, e vi si avverte un atteggiamento critico su un uso della tecnologia che non tiene conto dell'elemento umano, si tratti della “presse à homme” di *Riuso* o dei bambini meccanici di *Giocattoli*; in altri l'intento satirico investe temi di attualità, come in *Il treno più lungo del mondo*, che ha nel mirino certi progetti faraonici e inutili; in molti il riflettore si accende sui comportamenti e sui tic sociali o individuali (*Cibo per gatti*, *Corposità e bouquet del Tavernello*, *Acidedica*, *Linea rossa*, *Baciare*, *Alta fedeltà*). Spesso l'autore si diverte a giocare in modo elegante con le parole, come in *La maionese furiosa*, o utilizza il luogo comune che esaspera fino a farlo scoppiare come una bolla di sapone, traendone gli effetti esilaranti che si apprezzano in *Barba e capelli*, forse il racconto più spiritoso e divertente della raccolta. Nel complesso, il lavoro di Quagliana trova qui la cornice più adatta per valorizzare le doti che già avevamo riconosciuto alla sua scrittura concisa e personale. ■

Il mondo in una via

di Laura Mollea

Alessandro Musto

VIA ARTOM

pp. 317, € 15,
RaiEri, Roma 2016



“La reputazione di via Artom e del reticolo rettangolare di stradine affiancate era terribile in tutta la città soprattutto negli anni ottanta, ma facevamo a migliorare. ‘Via Artom’ era una coppia di parole che a Torino evocava immediatamente, con suprema potenza, l'eroina e i suoi esangui adepti, i tossici. Ad ogni modo, quasi nessun torinese era mai stato in via Artom, se non chi vi abita-

va”. Le vicende narrate in *Via Artom* di Alessandro Musto non hanno niente a che fare con eroina e tossici: nel romanzo via Artom diventa lo snodo simbolico di tre narrazioni distinte, che tali rimangono quasi fino alla fine. La prima riguarda Fabio che in via Artom ci abita e nel 2003 assiste al crollo del palazzo simbolo degli operai Fiat di prima immigrazione e dei problemi sociali che avevano reso emblematico il nome della via; la seconda narrazione riguarda il giovane Tariq e la sua migrazione dal Marocco alla comunità Crocivia di San Salvario; la terza riprende invece gli ultimi anni di vita del giovane Emanuele Artom, dal 1941 alla morte avvenuta nel 1944. Il *trait d'union* dei tre fili narrativi è il personaggio di Enrica, giovane fotografa che abita in via Sacchi nell'appartamento che era stato della famiglia Artom, che va a fotografare il crollo del palazzo, che aggancia prima Fabio e poi Tariq per farne i protagonisti di una mostra fotografica su migranti, pregiudizi, odio razziale. *Via Artom*, segnalato nel 2015 alla ventottesima edizione del Premio Italo Calvino e primo classificato alla quarta edizione del Premio La Giara, è un romanzo che rivela numerosi pregi, primo fra tutti la capacità di racchiudere un mondo intero in una via, un mondo dove le coordinate spazio-temporali variano e risultano al tempo stesso ben saldate tra loro, perché accomunate dalle dinamiche e dalle tematiche (la periferia di una città e le periferie del mondo; la in/capacità di accogliere il diverso da sé; inclusione, esclusione e persecuzione sociale; la memoria e la storia come scrigno su cui lasciamo accumulare polvere; le ondate migratorie del passato e quelle attuali...). *Via Artom* diventa quindi una sorta di caleidoscopio in grado di dar vita a una molteplicità di narrazioni simmetriche e alternate, tenute insieme da una struttura semplice e regolare, che scandisce per capitoli le vicende di Fabio/Tariq/Emanuele.

Avvincente il “racconto nel racconto” del secondo capitolo, quando l'affabulatore Abdellatif, presunto zio di Tariq, narra la fuga di Driss Rabeh ai compagni di viaggio nel buio cassone del camion che li sta trasportando a Melilla, dove tenteranno di varcare la frontiera con la Spagna. Singolare e riuscita l'idea di raccontare la storia di Emanuele Artom in seconda persona, un “tu” pieno di empatia e ammirazione per la figura storica, restituita con precisione e competenza, senza peraltro cadere nel didascalismo. Interessante la resa del *milieu* culturale della famiglia Artom (e delle altre famiglie ebraiche che vivevano a Torino prima della guerra). Questo e altro ancora. Un esordio brillante. Un romanzo che fa dialogare presente e passato, rapportandosi a entrambi in maniera convincente. ■

LA GIURIA

L'Associazione per il Premio Italo Calvino è lieta di comunicare i nomi dei giurati che valuteranno i testi finalisti della XXIX edizione:

Paola CAPRIOLO
Angelo GUGLIELMI
Niva LORENZINI
Christian RAIMO
Filippo TUENA

Premio Italo Calvino

Premio letterario per scrittori esordienti

29° edizione



Cerimonia di

PREMIAZIONE

24 maggio, ore 17.30

Circolo dei Lettori di via Bogino 9, Torino

Cambiare idea

di Norman Gobetti

Thomas Hardy

NEL BOSCO

ed. orig. 1887, trad. dall'inglese
di Stefano Tummolini,
pp. 441, € 9,50, Fazi, Roma 2015

Scritto nel cuore del decennio che si apre con *Ritratto di signora* (1881) e, passando per *Il dottor Jekyll e Mr Hyde* (1886), si chiude col *Ritratto di Dorian Gray* (1890), *The Woodlanders* (ora riproposto da Fazi con il titolo *Nel bosco* in una traduzione già uscita nel 1995) non è certo, fra quelli della sua epoca, uno dei romanzi che abbia lasciato maggior traccia di sé. Thomas Hardy non possiede né la superba sottigliezza di Henry James né la meravigliosa arguzia di Oscar Wilde, e nemmeno la felicità immaginativa di Stevenson, però ha dalla sua un'ostinata volontà di dire le cose come stanno, di raccontare senza pudore le assurdità dell'esistenza umana.

Ebbe una vita lunghissima. Nato nel 1840 e morto nel 1928, fu contemporaneo sia dei vittoriani sia dei modernisti, ma riuscì a non essere né l'uno né l'altro. Troppo schietto e scandaloso per essere un vittoriano, troppo semplice e mesto per essere un modernista ("il buon piccolo Thomas Hardy" lo chiamava velenosamente Henry James, mentre più generosamente Virginia Woolf lo definiva "un'anima mite e piena di umanità"), Hardy rimane una figura scomoda e inclassificabile, e forse per questo così interessante.

Anche nell'ambito della sua produzione narrativa, ben più clamore avrebbero suscitato i due romanzi successivi, lo straziante *Tess dei d'Urberville* (1891) e il nerissimo *Jude l'oscuro* (1895), tuttavia *Nel bosco* merita, per tenuta narrativa e densità contenutistica, di stare accanto ai più celebri fratelli maggiori. Di solito viene ascritto, insieme a *Sotto gli alberi* (1872), *Via dalla piazza folla* (1874) e *La brughiera* (1878), al filone "agreste", particolarmente caro a Hardy ma non altrettanto

ai lettori del nostro tempo. Sarebbe però assai riduttivo leggerlo come l'ennesimo apologo sull'innocenza della campagna e la corruzione della città. Certo, l'evento scatenante che dà avvio alla narrazione è il ritorno al paese natio di Grace Melbury, figlia di un commerciante di legname, dal college dove per soddisfare l'ambizione paterna ha ricevuto un'educazione borghese, ma la lacerazione interiore della protagonista fra urbana raffinatezza e rurale autenticità non è qui che un caso di studio, emblematico di un fenomeno ben più generale e profondo, ovvero l'assoluta incapacità degli esseri umani di reggere il timone della propria vita.

Il disastroso *deus ex machina* della storia, George Melbury, padre perduto innamorado delle proprie idee su come dovrebbe essere la vita della figlia, è in questo senso una figura di una drammaticità quasi insostenibile. Personaggio a metà fra un Goriot e un villico da operetta, al principio del romanzo Melbury vorrebbe, per far pace con la propria coscienza, dare la figlia in moglie al coltivatore di mele e fabbricante di sidro Giles Winterbone, figlio di un vecchio rivale a cui lui in giovinezza ha sottratto la fidanzata. Ma Grace è diventata troppo bella, troppo colta e troppo esigente per accontentarsi di sposare un contadino,

o almeno questo è quel che pensa suo padre, e così, dopo molto tergiversare, Melbury cambia idea, incoraggiando lo sventurato matrimonio fra la figlia e Edred Fitzpiers (il contrasto fonetico, e semantico, fra i nomi dei due pretendenti di Grace non potrebbe essere più marcato), fascino medico condotto nonché aristocratico decaduto e decadente.

Ma questo è solo l'inizio, perché per tutto il romanzo i personaggi non fanno altro che cambiare idea, dato che ogni decisione che prendono finisce per produrre conseguenze esattamente contrarie a quelle desiderate. Come sempre in Hardy, il destino si accanisce con implacabile crudeltà,

così che quello che potrebbe essere un idillio rurale si rovescia nel suo opposto, una tragedia con venature da romanzo gotico.

Ne è un esempio il bellissimo incipit. Sulla strada che da Bristol scende nel cuore del Dorset (che Hardy chiamava con l'antico nome di Wessex), compare un barbiere diretto al villaggio di Little Hintock. Ad attenderlo c'è "una ragazza seduta su una sedia di salice, intenta a lavorare alacramente alla luce del fuoco, che ardeva brillante nel camino". Questa scena d'interno, che l'autore paragona a un *post-Raffaelite picture* (in italiano curiosamente reso con "quadro impressionista"), non ha, a dispetto delle apparenze, nulla di bucolico, poiché il lavoro che la ragazza sta "alacramente" compiendo è massacrante: per tutta la notte deve sezionare in quattro con una roncola delle verghe di nocciolo per preparare centinaia di stecche per l'intelaiatura dei tetti. Ma il peggio deve ancora venire, poiché il barbiere piomba su di lei col favore delle tenebre per convincerla ("come il diavolo col dottor Faustus") a cedergli l'unica cosa bella che possiede, la lussureggiante chioma castana, che servirà (e qui viene in mente l'Edgar Allan Poe più grottesco e feticista) a rinfoltire la capigliatura della più ricca signora del circondario, Mrs Felice Charmond.

Marty in un primo momento rifiuta ("Non lo farò. Ho troppo a cuore la mia bellezza per guastarla"), ma poi la ritroviamo mentre cammina "con la ferrea concentrazione di chi è mosso da un fine particolare" in direzione della bottega del barbiere, e nel suo cestino c'è "un pacchetto di carta marrone, e nel pacchetto i riccioli castani". Anche Marty, insomma, che fra tutti i personaggi del libro è la più fedele a se stessa (e al suo amore infelice per Giles, il presunto promesso sposo di Grace), ha cambiato idea.

E lo stesso Giles, che pure con Marty condivide la rettitudine morale e l'umile stoicismo che invece fanno difetto tanto a Grace quanto al dottor Fitzpiers, cambia continuamente idea sul matrimonio inizialmente prospettato da Melbury. È davvero fatta per lui, quell'incantevole ragazza che, col nuovo sguardo conferitole dalla cultura borghese, contempla "foglie che brillavano nel sole della sera, tra le quali vivaci fanciulle nel fiore degli anni, graziosamente abbigliate con accostamenti di blu, marrone, rosso e bianco, giocavano ridendo e parlottando fra loro", laddove lui vede "gli alberi di mele e le fattorie di sempre"? Per tutto il romanzo Giles e Grace cercano di rispondere a questa domanda, ma rispondere a domande come queste, sembra dirci Hardy, non rientra nelle facoltà concesse agli esseri umani.

Nelle ultime pagine del libro, Melbury, ormai ridotto all'ombra di se stesso dalla ripetuta frustrazione di ogni suo progetto, dice alla figlia: "Le cose vanno molto male. Ma perché fai di tutto per farle andare ancora peggio?". È la domanda che Hardy rivolge a ciascuno di noi.

norman.gobetti@laposte.net

N. Gobetti è traduttore

Lisbona come limite estremo

di Fiorenzo Iuliano

David Leavitt

I DUE HOTEL FRANCFORT

ed. orig. 2013, trad. dall'inglese
di Delfina Vezzoli,
pp. 247, € 22, Mondadori,
Milano 2015

Con *I due hotel Francfort* David Leavitt si confronta, ancora una volta, con il romanzo storico, ambientando nella Lisbona del 1940 le vicende di due coppie di espatriati americani. L'amicizia tra Edward e Iris, spregiudicati giramondo e autori di gialli di successo con lo pseudonimo di Xavier Legrand, e Pete e Julia, cittadini americani residenti a Parigi e in fuga dall'occupazione nazista, nasce e si consolida sullo sfondo di una città sospesa. A Lisbona, infatti, la guerra sembra essere un'eco lontana, temuta da tutti e allo stesso tempo esorcizzata da una quotidianità che si sforza di restare indifferente a quanto succede nel resto d'Europa.

Come già sperimentato in *Mentre l'Inghilterra dorme*, che con *I due hotel Francfort* condivide più di qualche tratto in comune, Leavitt prova a tradurre nella dimensione della città e dello spazio urbano il senso di un tempo interrotto, di uno stato di eccezione prodotto, ancora una volta, dalla guerra. Nel romanzo del 1993 (noto, tra l'altro, per l'accusa di plagio mossa a Leavitt dal poeta Stephen Spender), sono Londra e soprattutto la sua metropolitana a funzionare da contrappeso topologico, immobile e allo stesso tempo cangiante, della guerra di Spagna del 1936. La Lisbona di questo romanzo, in maniera non molto dissimile, rappresenta un limite geografico e temporale, "la fine dell'Europa" - chiosa Pete, voce narrante del testo -, il confine estremo dell'occidente.

Le due coppie protagoniste del romanzo incrociano le loro storie tra alberghi, ristoranti, casinò e caffè all'aperto. La topografia della città è parte essenziale del testo, tanto che una mappa di Lisbona è riprodotta all'inizio del volume, e altrettanto importanti sono gli spazi che ospitano le esistenze precarie dei personaggi, e sono da questi ultimi ridefiniti e risignificati. Al dipanarsi della storia in senso puramente orizzontale si accompagna una seconda architettura narrativa, nella quale gli elementi non si limitano a dislocarsi nello spazio ma si sovrappongono, si riflettono, evocano e duplicano luoghi e persone provenienti dal passato, oppure si cancellano a vicenda. I due hotel del titolo sono, in questo senso, esemplificativi, forse in maniera fin troppo esplicita: a Lisbona ci sono infatti due alberghi diversi che tuttavia hanno quasi lo stesso nome, il Francfort Hotel e l'Hotel Francfort, e in ciascuno alloggia una delle due coppie protagoniste del romanzo.

Tra i quattro protagonisti, come è prevedibile, si crea un rapporto

di cordialità e amicizia. Tra i due uomini, Edward e Pete, nasce poi una storia d'amore di cui Iris viene a conoscenza, mentre Julia passa le sue giornate giocando a carte e rimpiangendo l'appartamento parigino nel quale viveva con Pete, ritratto in una copia di "Vogue" che i due portano con sé in tutti i loro spostamenti. La storia tra Edward e Pete, che a un certo punto diventa il fulcro dell'intera narrazione, finisce male, come capita spesso nei romanzi di Leavitt: anche in questo caso, come in *Mentre l'Inghilterra dorme*, la conclusione infelice di un rapporto sbilanciato e vissuto tra sotterfugi e inganni coincide con la risoluzione finale del romanzo. I numerosi personaggi che punteggiano il testo, tra i quali la cagnetta Daisy, compagna inseparabile di Iris ed Edward, appaiono e scompaiono dalle vite dei quattro protagonisti. Non a caso uno degli elementi spaziali più ricorrenti del testo è quello delle "porte girevoli" (oltre che gli ascensori), metafora facilmente decifrabile degli istanti di spazio/tempo nei quali le vite dei vari personaggi vengono riprese e immediatamente cristallizzate, per poi essere lasciate andare lungo il loro corso.

Se il legame con *Mentre l'Inghilterra dorme* è evidente, non meno significativo è il debito di *I due hotel Francfort* nei confronti della letteratura modernista americana. Non si tratta tanto di ripercorrere le vite dei personaggi, né di raccordarle all'avvenire incerto che li aspetta, una volta che la nave Manhattan, che alla fine riesce a salpare e portare via la grande folla degli espatriati in attesa, sarà finalmente al sicuro nel porto di New York. Si tratta piuttosto, suggerisce Leavitt, di rassegnarsi all'impossibilità di individuare un significato e un ruolo definito per ogni persona e ogni luogo.

Nella sezione finale del romanzo, a molti anni di distanza, Pete racconta l'epilogo della storia affidandosi a due opere, scritte, rispettivamente, da Xavier Legrand e Georgina Kendall, la misteriosa zia di Julia incontrata per caso a Lisbona, sulla cui identità i due coniugi dibattono a lungo. L'artificio del romanzo nel romanzo suggella il rifiuto dell'autore di concludere la storia in maniera convenzionale, e soprattutto esprime la consapevolezza che non c'è nessuna storia che possa mai dirsi conclusa, proprio perché resterà sempre qualche zona d'ombra, un filo che scappa dalla trama scompaginandola irrimediabilmente. Per questo motivo, è emblematico uno dei brani del romanzo di Legrand che Pete cita: "Quando tutto potrebbe significare qualcos'altro, come si fa a sapere se qualcosa ha qualche significato?". Il raffinato gioco di specchi di Leavitt si chiude su una nota scettica.

iuliano@unica.it

F. Iuliano insegna letteratura anglosassone all'Università di Cagliari



La violenza violenta di Kingston

di Francesco Cattani

Marlon James

BREVE STORIA
DI SETTE OMICIDIed. orig. 2014, trad. dall'inglese
di Paola D'Accardi,
pp. 686, € 24,50,
Frassinelli, Milano 2015

È un romanzo forte *Breve storia di sette omicidi*, vincitore del Man Booker Prize 2011. Si tratta della terza opera di Marlon James, autore giamaicano e professore di letteratura postcoloniale e scrittura creativa presso il Macalester College in Minnesota. Muovendosi tra realtà, finzione, intrigo e pettegolezzo, James crea una versione (un *dub*, per riprendere la cultura reggae che fa da sfondo all'intera vicenda) dell'attentato subito nel 1976 da Bob Marley. Il "cantante", mai esplicitamente nominato, è visto solo attraverso lo sguardo di altri personaggi i cui destini sono (in)direttamente a lui legati. Le speculazioni attorno all'evento diventano un pretesto per ripercorrere, anche al di fuori dei suoi confini, la storia della Giamaica, dagli anni settanta post-indipendenza agli anni novanta. Le prime tre parti sono ambientate in una fase storica durissima per il paese, ancora giovane ma già sull'orlo del collasso alla vigilia di due elezioni in cui entrano in campo crimine organizzato, forze politiche opposte e ingerenze della Cia, preoccupata di un avvicendamento dell'isola a Cuba. Le ultime due, invece, raccontano la diaspora giamaicana attraverso le rotte della droga, spostandosi nella New York anni ottanta, in una Bushwick che può ricordare la Baltimora di *The Wire*, lontana dalle riqualificazioni odierne e non molto diversa dai ghetti di Kingston. La copertina dell'edizione italiana riporta un commento di Irvine Welsh che lo descrive come "uno strepitoso romanzo sul potere, sulla corruzione e sulla menzogna": pur essendo presente tutto questo, esso è più di un *crime fiction* o un *gangsta novel* e i personaggi che lo popolano non sembrano corrotti (quanto meno moralmente) mentre lottano per gridare la loro verità.

Opera corale, è stata definita dalla giuria del Man Booker Prize "sorprendente e impressionante per la serie di voci e registri che utilizza". L'autore mette in scena una variegata umanità attraverso una ottantina di personaggi di diversa provenienza ed estrazione sociale, a riprendere quella eterogeneità che caratterizza la storia e la geografia dei Caraibi. Il testo procede attraverso un susseguirsi incalzante di capitoli brevi (pallottole, quasi) affidati a una decina di narratori molto diversi tra loro: criminali, sicari, trafficanti, ragazzini membri di gang, ma anche funzionari della Cia. E poi due testimoni quasi inconsapevoli dell'attentato, i quali sembrano costituire la spina dorsale del ro-

manzo: Alex Pierce, giornalista musicale statunitense che ricorda Timothy White, l'autore della biografia di Marley *Catch a Fire*, e la splendida figura di Nina Burgess, esponente di quella complessa middle class giamaicana e unica voce femminile narrante che accompagna il lettore con i suoi errori, illusioni e paure.

È un romanzo umanamente disumano *Breve storia di sette omicidi*. A volte si ha come l'impressione di soffocare in quella violenza che caratterizza la quotidianità delle vite in scena, sempre pronta a eromperci in maniera barocca e splatter. In un'intervista per "Interview Magazine", James ha dichiarato: "la violenza deve essere violenta. Si può finire in una sorta di pornografia della violenza, ma è necessario rischiare quella pornografia". Molte recensioni hanno parlato di un'estetica della violenza, anche se l'intento dell'autore pare essere diverso. Nel corso del testo si fa riferimento più volte al V. S. Naipaul di *The Middle Passage* (1962): "Quel tipo dice che West Kingston fa così schifo al cazzo che non puoi manco fotografarla, perché la bellezza del processo fotografico mentirebbe sulla sua reale bruttezza. Oh l'hai letto? Fidati, perfino lui s'è sbagliato. La bellezza della frase che ha scritto mente comunque su quanto è brutto quel posto. Così brutto che non dovrebbe produrre nessuna bella frase, mai". Non c'è romanticizzazione e non si mente sulla "schifezza" del ghetto, ma questo non toglie dignità a personaggi che non sono limitati (anche nella voce) dalla loro provenienza e non si esauriscono nel loro ruolo.

Ma c'è qualcosa di più inquietante che aleggia su tutto. Non si tratta dell'anarchia che domina tanto Kingston, in cui si può solo "vedere e aspettare" e in cui la pace è evitata perché non remunerativa, quanto la New York disperatamente malata di crack. A un certo punto si ha l'impressione che i personaggi che si stanno raccontando siano degli spettri, i quali, come il vecchio marinaio di Coleridge, bloccano il lettore e lo costringono ad andare avanti, ad ascoltare le loro versioni. Il romanzo si apre proprio con le parole: "Ascoltate. I morti non smettono mai di parlare", pronunciate da Sir Arthur George Jennings, il politico assassinato che ritorna a chiudere ogni parte del romanzo, una figura tra il coro della tragedia greca e il *calypsonian* della tradizione caraibica. C'è un momento in cui si abbandona il bisogno di capire cosa sia realmente accaduto (tanto, come recita il proverbio giamaicano che anticipa il testo, "se non è andata così, ci è andata vicino") e, spinti da una forma di rispetto, ci si lascia trasportare dalle parole: il loro bisogno di raccontare si trasforma nel nostro bisogno di sentire.

È un romanzo ambizioso *Breve storia di sette omicidi*. James dà a ogni personaggio una voce e una personalità capaci di modificarsi a seconda delle situazioni e dei diversi periodi in cui l'opera è ambientata. Il testo si muove costantemente tra diversi registri. Innanzi tutto il linguaggio forte, "alto" del ghetto: l'autore mostra le possibilità del creolo come mezzo di espressione artistica potente, inserendosi in quella tradizione aperta da Louise Bennett, Edward Kamau Brathwaite, George Lamming e Sam Selvon; da sottolineare come si tratti di una lingua impossibile da tradurre, per la quale invece Paola D'Accardi riesce a trovare una soluzione che bene funziona. Ma si ritrova anche l'inglese americano della tv e del cinema, quello di *Starsky & Hutch*, *Hazard* o dell'ispettore Callaghan, con cui i personaggi sono cresciuti. E poi l'inglese letterario. Sono molteplici i riferimenti individuabili dietro alla scrittura di James: l'immaginario biblico che deriva da quel rastafarianesimo centrale all'opera e alla cultura giamaicana; il giornalismo americano, come il personaggio stesso di Pierce sottolinea, non quello di Hunter S. Thompson ma quello di Gay Talese (molte recensioni ricordano il suo "Frank Sinatra ha il raffreddore", altro ritratto *in absentia* di un cantante); ma anche il William Faulkner di *Mentre morivo* e il Roberto Bolaño di *I detective selvaggi*. Alcuni critici hanno sottolineato come il romanzo rappresenti una nuova generazione di scrittori caraibici rivolta più agli Stati Uniti e alle Americhe in generale che non alla ex-madrepatria britannica. Tuttavia è difficile non descrivere il testo come dickensiano. Nell'intervista già citata, James ha sottolineato come Dickens sia stato influente per la sua formazione: "mi considero un dickensiano nel senso che ci sono aspetti del raccontare in cui ancora credo: trama, sorpresa, suspense". E Dickens si ritrova totalmente nella trama funambolica e sorprendente, nei "piccoli" personaggi con la loro umanità sopra le righe, nella lingua che si piega alla volontà dell'autore. Un grande romanzo di un grande scrittore.

fcattani@gmail.com

F. Cattani è assegnista di ricerca all'Università di Bologna.

Assassinare l'invitato

di Claudia de Lillo

Amélie Nothomb

IL DELITTO
DEL CONTE NEVILLEed. orig. 2015, trad. dal francese
di Monica Capuani, pp. 93, € 14,
Voland, Roma 2016

Un conte che dà l'ultima festa nel giardino del suo castello, prima di venderlo perché i castelli sono lussi sfrenati che l'aristocrazia non può più permettersi. Una figlia adolescente e irrequieta, dall'infatuato nome Sérieuse, incapace di provare alcunché, anestetizzata dalla sua età confusa e tetra. La predizione di una veggente all'uomo: "Durante il ricevimento lei ucciderà un invitato". "Mi scusi?". "Stia tranquillo. Andrà tutto a meraviglia".

Un po' tragedia, un po' giallo, un po' farsa, *Il delitto del conte Neville*, ventiquattresimo romanzo di Amélie Nothomb, descrive, con spietata ironia, il piccolo mondo della nobiltà belga, aggrappata a tradizioni senza tempo, isolata e avulsa da un paese altrimenti all'avanguardia.

Il racconto è un omaggio a Oscar Wilde e al suo *Il delitto di Lord Arthur Savile* ma è, soprattutto, un ritratto, a dire dell'autrice, "fedelissimo", della famiglia Nothomb che tuttavia, nel leggerlo, racconta Amélie, invece di incupirsi in una rovinosa autocoscienza, "ha riso di gusto, domandandosi chi fossero quei bizzarri signori della storia".

La premonizione, di cui il conte non dubita neppure per un istante perché il destino è una strada segnata e ineluttabile, è spaventosa e funesta. No, non perché l'omicidio sia, in sé, una macchia scellerata ("Può accadere a chiunque, per caso o per mille altre ragioni plausibili", riflette lui tra sé). L'inaccettabile aberrazione sta nell'uccidere un ospite, categoria eletta in seno alla specie umana: "L'assassinio premeditato di un invitato è la dimostrazione, incredibilmente volgare, che non si conosce l'arte di ricevere", spiega Evvard, amico

del protagonista e massimo esperto di storia dell'aristocrazia belga. "I miei genitori, quando ero piccola, accoglievano, a casa, fino a mille ospiti al mese. Mio padre, a loro e non a noi, offriva il meglio di sé. Deve essere allora che ho cominciato a coltivare il sogno dell'assassinio dell'invitato. Ed è per resistere a questa insopportabile tentazione che oggi, a casa mia, non ricevo mai nessuno", è la lettura autobiografica dell'autrice.

Come Lord Savile, il conte Neville si interroga a lungo sul nome della possibile vittima, allo scopo di minimizzare il danno, ma soprattutto l'infamia, di un atto tanto inopportuno e scortese. Fino a quando Sérieuse, con la folle ma ferrea logica degli adolescenti ("Io mi domando e vi domando - dice la Nothomb al suo pubblico - come siamo riusciti a sopravvivere alla nostra adolescenza?"), gli propone una via di uscita.

Nel *Delitto del conte Neville* ci sono la consueta grazia affilata e arguta di Amélie Nothomb, l'uso preciso, chirurgico, delle parole, il geniale neologismo *ressentis* (traddotto in italiano con l'altrettanto felice e inesistente *sentiti*), ridicola e pretenziosa nobilitazione di un imperscrutabile sentire, la consapevolezza ironica del mondo intorno, un sottile gioco di porte scorrevoli.

Da quando pubblicò il suo primo romanzo, la prolifica e puntuale autrice (lavora tutti i giorni, dalle 4 alle 8 del mattino e pubblica un libro l'anno, pur scrivendone ben di più) non rinnega nulla della sua produzione passata, considera ogni creazione un parto e ogni storia un figlio. Eppure, dice, "sto andando verso una sempre maggiore brevità e concisione. Probabilmente il mio duecentocinquantesimo romanzo, visto che ho intenzione di continuare a scrivere ancora a lungo, sarà un haiku".

cla.delillo@gmail.com

C. de Lillo è giornalista e conduttrice radiofonica



79° MAGGIO MUSICALE FIORENTINO

ALBERT HERRING

Opera in tre atti di BENJAMIN BRITTEN

TEATRO DELLA PERGOLA

Firenze, dal 21 al 31 maggio 2016



www.operadifirenze.it

Esasperante interruzione di una vita beneducata

di Anna Nadotti

Vera Brittain
GENERAZIONE PERDUTA
TESTAMENT OF YOUTH
ed. orig. 1933, trad. dall'inglese
di Marianna D'Ezio,
pp. 636, € 16,
Giunti, Firenze 2015

Roland Aubrey Leighton, 1895-1915. Edward Brittain, 1895-1918. Victor Richardson, 1895-1917. Geoffrey Thurlow, 1895-1918.

In questa lista di nomi, o piuttosto di lapidi, sta il cuore dell'autobiografia di Vera Brittain (1893-1970) che l'editore Giunti pubblica finalmente in italiano, e a un prezzo lodevolmente contenuto, anche se con qualche neo redazionale e un titolo discutibile, su cui tornerò. L'edizione originale di quest'opera risale al lontano 1933, per i tipi di quel glorioso editore che fu Victor Gollancz (nel risguardo erroneamente riportato come Gollanez), che dalle sue stanze affacciate su una Brick Lane londinese che si andava affollando di ebrei fuggiti dall'Europa orientale, fece uscire libri fondamentali per molte generazioni a venire.

“Da quasi dieci anni sentivo il bisogno di scrivere qualcosa per mostrare a tutti quello che la guerra in sé e il periodo successivo hanno significato per gli uomini e le donne che sono nati poco prima che scoppiasse”, scrive l'autrice nella premessa. Per raccontare la tragedia di una “generazione di puri di cuore” aveva già tentato la strada del romanzo e ipotizzato la pubblicazione di pagine di diario, ma sceglie infine di cimentarsi nel terreno della memorialistica, fino allora appannaggio esclusivamente maschile, lasciandoci questo fluviale “atto d'accusa contro una civiltà”. Divenuto subito un best-seller, è tornato nelle classifiche dei libri più venduti grazie alla riedizione Virago Press del 1978, alla serie BBC del 1979, e al film di James Kent, *Testamento della gioventù*, nel 2014.

Colpisce, in questa disperata biografia generazionale, il rifiuto di ogni eroismo, ma anche un'incredibile franchezza su se stessa e i propri limiti. Protagonista indiscussa su una scena aradata coi propri ricordi, Brittain riconosce senza mezzi termini la sua colpevole ed egoistica indifferenza iniziale – “Quando scoppiò la Grande Guerra mi apparve come un'esperante interruzione dei miei progetti personali” –, e ammette che né il conflitto sino-giapponese, né le guerre boere, tra fine Ottocento e primo Novecento, avevano oscurato la sua spensierata infanzia borghese in una piccola città dello Staffordshire. Con altrettanta sincerità riconosce di aver subito il fascino romantico

del tragico patriottismo di Roland Leighton, il giovane poeta di cui era innamorata, destinato a morire in una trincea “per riparare un filo spinato in una notte di luna”.

Beneducata e bella, e come tale destinata a diventare “una donna insignificante”, Brittain difende con tenacia il diritto di studiare e il desiderio di scrivere. “A diciotto anni, a una giovane donna intellettualmente curiosa non possono più bastare i bei paesaggi”, e poco importa se il narcisismo di provincia considera lei “ridicola”, e invece giusto e naturale che suo fratello e i suoi amici – gli adorati quattro moschettieri che la guerra spazzerà via – vadano a Cambridge e a Oxford. Virginia Woolf non aveva ancora scritto *Una stanza tutta per sé*, rileva Brittain con rammarico. Lei intanto prende a prestito libri sui movimenti delle donne, si tiene stretta la *Storia di una fattoria africana* di Olive Schreiner e passa ore a “congetturare emozionate” interrogandosi sulle contraddizioni di una società che condannava le donne all'irrelevanza. “Così non mi accorsi che i giornali del 29 giugno riportavano la notizia dell'assassinio di un sovrano europeo il cui nome mi era sconosciuto, in una città dei Balcani che non avevo mai sentito nominare”.

Volente o nolente, la giovane donna brillante ma tutto sommato ancora vittoriana è costretta a fare i conti con l'Impero in cui è cresciuta e a far posto alla storia, che ci

racconta inserendo nella narrazione passi del proprio diario, lettere e poesie sue e dei suoi interlocutori. Intende scrivere un *mémoire* documentato ma anche “leggibile come un romanzo”, e se si prende qualche libertà quanto a esattezza documentaria, lo esplicita ricorrendo a un abile artificio narrativo, “secondo il mio diario...”. Perché fino a quel momento “ciò che importava veramente erano le appassionanti vicende delle nostre vite private, e adesso all'improvviso fatti pubblici e vite private erano diventati inseparabili”.

Il cambiamento di registro è netto. L'attentato di Sarajevo, con i suoi oscuri retroscena politici, ha

spezzato i sogni di Vera e cambiato il suo sguardo, le sue riflessioni, i suoi obiettivi esistenziali. Roland, “con la sua arrogante fiducia in se stesso”, si è arruolato ed è partito per il fronte, seguito di lì a poco dagli altri moschettieri, e Vera ha cominciato l'attività di infermiera che la porterà negli ospedali di Londra e di Malta e negli ospedali da campo del fronte francese, sperimentando libertà e orrori prima impensabili: “Tranne condividere il letto, non c'è cosa riguardo alla loro intimità che non abbia fatto nel corso di quattro anni” dice del suo lavoro con i feriti, e con ammirabile franchezza aggiunge, “e ho ancora motivo di ringraziarli per la competenza che ho acquisito sul funzionamento del corpo maschile”. Il montaggio delle lettere che i due fidanzati si scrivono in questo periodo è la testimonianza preziosa e sofferta di una duplice metamorfosi: in Vera, accanto alla nostalgia e agli interrogativi sul futuro, comincia a prendere forma quel pacifismo alla cui causa dedicherà l'intera esistenza, mentre in Roland si consolida una disillusione raggelante: “Somiglio a un fantasma nel vuoto per te? Tu per me somigli piuttosto al personaggio di un libro, o a qualcuno che si sogna ma non si è mai incontrato”.

Di fronte a una simile resa alla distruttività della guerra, Brittain, con la consueta lucidità, commenta: “Non avevo ancora realizzato che solo un completo adattamento, che offusca il gusto, il talento e persino i ricordi, rende la vita tollerabile a chi si trova faccia a faccia con la guerra nei suoi momenti peggiori”. A tale adattamento – che l'amato fratello Edward contrasta con una musicale mitezza che purtroppo non lo salverà –, Vera oppone una strenua difesa della propria indipendenza, una resistenza etica ed estetica all'orrore – la luce di Malta non si arrende al plumbeo grigiore delle navi da guerra –, l'impegno nella battaglia per il suffragio. Pur di fronte ai corpi dilaniati, cerca un barlume di senso, qualche grammo di fiducia, e va elaborando il nesso fra femminismo e pacifismo.

Quando nel 1933 pubblica il suo *mémoire*, il trauma da esplosione era da tempo oggetto di studio per medici e psichiatri, e Septimus Warren Smith aveva smesso di sentir cantare gli uccelli in greco e di aggirarsi nelle strade di Londra dove camminava anche la Signora Dalloway, ma non è un caso che Virginia Woolf scriva nel suo diario, come lo strillo in copertina non manca di ricordare, che è “stata sveglia l'intera notte per leggerlo”.

Abbiamo buone ragioni per continuare a farlo, non importa se di notte o di giorno. Sono molte le chiavi di lettura di questo *Testament of Youth*, testamento di una gioventù che aveva ben poco in comune con Hemingway e gli scrittori americani a Parigi che Gertrude Stein definì generazione perduta: da qui le mie riserve sul titolo scelto per l'edizione italiana, che avrebbe meritato anche una maggior cura nella resa dei testi poetici. ■

A. Nadotti è traduttrice e consulente editoriale

Più che fascino

di Igor Fiatti

Drago Jančar
STANOTTE L'HO VISTA
ed. orig. 2010, trad. dallo sloveno
di Veronika Brečelj,
pp. 216, € 18,
Comunicarte, Trieste 2015

“Stanotte l'ho vista come fosse viva”; “...in questa nostra terra sempre fredda”. *L'incipit* e *l'explicit* possono rivelarsi campioni alquanto utili e indicativi al fine di sondare un'opera narrativa. Nel caso dello scrittore sloveno Drago Jančar, del suo romanzo *Stanotte l'ho vista*, i due frammenti appena citati confermano oltremodo la valenza “economica” di tale valutazione: le parole di apertura e di chiusura manifestano l'essenza dell'intreccio: il racconto delle vicissitudini di una giovane e affascinante signora di Lubiana, attraverso lo spazio mitteleuropeo e il suo *limes* balcanico.

A narrare le vicende di Veronika Zarnik provvedono cinque personaggi, che marciano per gradi l'abisso verso cui si avvicina e in cui sprofonda l'universo narrativo: il secondo conflitto mondiale. A raccontarci per primo di Veronika è un ufficiale di cavalleria del regio esercito jugoslavo, suo amante di un tempo; seguono la madre, un medico della Wehrmacht, la governante e un partigiano. Veronika “aveva qualcosa che faceva sì che l'amassero l'autista, i due cavalli, il giovane ufficiale di cavalleria a cui la sua presenza, i suoi capelli biondi, la sua risata, le sue carezze e baci facevano girare la testa”. “Era più che fascino”. Attraverso la presenza-assenza di questa donna della ricca borghesia, la polifonia del romanzo restituisce l'accelerazione delle doglie della storia. I travagli delle storie umane s'intersecano invece ai suoi margini, nelle sue periferie investite dall'entropia; “il treno correva sempre più veloce come se niente potesse fermarlo”. La sua corsa travolgerà da ultimo l'idillio dell'Alta Carniola, il *buen retiro* di Veronika e di suo marito Leo, “i signori del castello”.

Eccentrica, disinibita, eclettica, la figura femminile attorno alla quale turbinano gli eventi si definisce e al contempo si cela. Narratore dopo narratore, i suoi tratti non si fissano; il *ductus* è materico. La ritroviamo a spasso per le strade di Lubiana col suo “alligatorino proprio carino”; “lei che aveva studiato a Berlino e che ascoltava Beethoven”, lei, “prima donna in Jugoslavia a ottenere il brevetto di pilota”, lei che “si interessava di tutto il possibile, di sport, di danze, di cavalli, di arte, di tutto”; lei, che, come rimarkano i ricordi del medico tedesco, “forse aveva solo paura, forse non voleva avere a che fare con un tempo così atroce. Anche se aveva a che fare con persone che, lo volessero o no, erano intrappolate in quel tempo”. Lei,

così “bella, lontana e irraggiungibile” nelle memorie del partigiano; “Veronika era un'altra cosa”, l'incarnazione del desiderio.

Stanotte l'ho vista è un romanzo che percorre i rivoli della storia. La narrazione si distende negli spazi che marcano solitamente la poetica di Jančar: la distesa infinitamente quieta del paesaggio mitteleuropeo, un paesaggio letterario ed estetico. Questo romanzo si segnala tuttavia per un'apertura liminare verso lo spazio balcanico dell'ex Jugoslavia: oltre la corona di vette alpine, oltre Lubiana, Maribor e Kranj, oltre Zagabria, l'Istria e Fiume, con l'isola di Cherso in lontananza, il racconto irrompe nella Serbia centrale attraverso la passione di Veronika per l'uf-

ficiale serbo. L'irrazionalità (un po' stereotipata) della *mahala* tzigana si diffonde così per osmosi poetica nella Mitteleuropa, assieme alle acque del fiume Morava.

Nella sua opera, Jančar in passato ha immerso la sua penna nell'*humus* mitteleuropeo di fronte al *gran récit* jugoslavo e titi-

no: pur negando di nutrire qualsiasi forma di sentimento nei confronti dell'Austria-Ungheria, quest'autore si è abbandonato alla saga absburgica della famiglia Trotta ritratta da Joseph Roth; si è affacciato dal balcone dei Trotta con la speranza di sentire almeno un'eco fioca e lontana della Marcia di Radetzky. In *Stanotte l'ho vista* tale eco è sì percepibile, riecheggia nel testo, ma la cesura storica del secondo conflitto mondiale sovrasta e distorce l'utopia regressiva. È un romanzo che pare volutamente rinunciare allo scandaglio per provare a cogliere in superficie l'insignificanza, il suo valore, la sua evidenza, anche nelle circostanze più drammatiche.

L'essenza della travagliata biografia di Jančar e la sua poliedrica figura autoriale possono ora venir richiamate, senza voler scadere in *causerie*. La sua provenienza, la miseria dei piccoli stati dell'Europa centrale (per parafrasare lo storico ungherese István Bibó), abilita la rievocazione della sua dissidenza all'epoca di Tito: si veda la pena detentiva per diffusione di propaganda ostile. A dispetto di un'opera copiosa e articolata, i lettori italiani sinora hanno potuto sfogliare pochi scritti di questo esponente portante della narrativa slovena contemporanea. La ricezione dell'opera di Jančar merita una chiosa, una constatazione critica ed encomiastica al contempo: *Stanotte l'ho vista* è il suo terzo romanzo tradotto in italiano; nei casi precedenti, la traduzione ci è giunta oltre due decenni dopo le edizioni originali; questa volta l'attesa si è attestata al lustro. ■

igor.fiatti@gmail.com

I. Fiatti è dottore di ricerca in Letterature comparate all'Università di Torino



Un modo cieco di vedere

di Esterino Adami

Afric McGlinchey

LA BUONA STELLA DELLE COSE NASCOSTE

ed. orig. 2012, trad. dall'inglese di Lorenzo Mari,
prefaz. di Raphael d'Abdon,
pp. 189, € 13, L'arcolao, Forlì 2015

Nata in Irlanda e cresciuta in Africa meridionale (in particolare Zimbabwe), Afric McGlinchey è voce poetica singolare nel panorama delle letterature anglofone, capace di sintetizzare una pluralità di stili, temi e immagini. La sua raccolta, il cui titolo fa riferimento alla stella che in primavera guida i nomadi nelle loro peregrinazioni, dipinge metafore vivide e momenti intimi, fluttuando fra spazi geografici e sentimenti umani. Molte di queste poesie seguono i sentieri dell'anima e le loro biforcazioni, ponendo l'enfasi sull'unicità creativa della persona poiché "quello che vedi tu non è quello che vedo io", anche nelle questioni affettive quando, con una metafora gastronomica che sottilmente evoca Salman Rushdie, si legge che "dai tempi dell'arca sono ancora la metà di una coppia / che i ricordi in salamoia li passa in un barattolo". La scrittura raffinata, impreziosita da termini provenienti da lingue africane (dall'Afrikaans allo Shona), indaga quindi una dimensione personale, sociale e reale, offrendo momenti di riflessione, alla ricerca di un "modo cieco, differente / di vedere". Ma si tratta anche di uno sguardo su aspetti più cupi e drammatici della vita, in situazioni ambigue e oscure, di separazione e di dolore: "Una stella nascente, / così simile a lui, il suo sguardo fissato / su di lei come una luce di proscenio, / attraverso notti di fiori putrescenti / in questa casa lupesca. / Non c'è da stupirsi che lei sia scappata / di casa a diciassette anni". Vi è tuttavia un pensiero per

la vita che procede, un senso di vicinanza per le nuove generazioni che innocentemente e voracemente affrontano le cose quotidiane, mentre costruiscono la propria esperienza: "Apprezzo, dunque, la gioventù che non conosce la guerra, / le perdono la fame impaziente, / ne prendo i momenti di dolcezza". Attingendo al suo bagaglio di memorie, in *Cielo bianco* la poetessa dipinge accessi contrasti, cromatici e suggestivi, nel paese dei "popoli del sole", ricordando però il "freddo ghiacciato" di altri luoghi. Il componimento ruota attorno alla visione della scrittrice nel momento in cui torna nella terra natia e medita sul dipanarsi della sua vita: "L'Africa si sta dissolvendo, così come un guizzo di luce / sciorina immagini totemiche, memorie della mia infanzia". Il tema del distacco ritorna con regolare cadenza, "l'osservo, questa vita di Harare / che ho lasciato", e fornisce linfa creativa all'idea del viaggio, della diaspora, della migrazione, sia come percorso individuale dell'autrice nei suoi spostamenti fra paesi e continenti, sia come movimento e simbolo della condizione umana, come nel caso dei richiedenti asilo di origine russa a cui fa riferimento la poesia *Il giorno della lettera rossa*. Il sogno, la memoria, il desiderio sono importanti tasselli nella poesia di McGlinchey, resi come parole e come segni, anche se la poetessa si domanda "ti ricorderai / di cos'è fantasia, cos'è reale?", mentre esplora mondi narrativi e immagini mnestiche. L'autrice, anche per ragioni biografiche, sembra appartenere a un contesto cosmopolita che filtra ampiamente nelle sue opere, ma la nostalgia per l'Africa è sempre viva e pulsante, e irrompe in immagini caotiche, in uno scenario fatto di "asfalto che si scioglie e fumi di diesel; aria polverosa, / erba bruciata del *vlei*, petali intensamente profumati / di ieri oggi e domani", con una ciclicità che avvolge il tempo e lo spazio.

Patrie matrigne

di Giulia Molinarolo

Gëzim Hajdari

DELTA DEL TUO FIUME / GRYKË E LUMIT TËND

prefaz. di Giorgio Linguaglossa,
pp. 172, € 15,
Ensemble, Roma 2015

"Vado via Europa, vecchia puttana viziata" è il grido d'addio che segna l'inizio del lungo viaggio di *Delta del tuo fiume*: "Incenderò le vecchie lingue arrugginite, / mi scrollerò di dosso identità, cittadinanze e patrie matrigne". Scandita aritmicamente da componimenti brevi, canti più distesi e dal sapore epico e dalla versificazione libera che talvolta si scioglie in prosa poetica, l'ultima raccolta di Gëzim Hajdari, come un autentico diario di viaggio, emerge dal torpore di una nostalgia immobilizzante che segnava le opere precedenti per esplorare il mondo circostante.

Privato della propria patria, il poeta mescola la propria identità con quella di altre terre e popolazioni, migrando da un paese all'altro: dai furiosi temporali albanesi alle vie affollate di Roma, dalle sabbie del Golfo Persico ai monsoni sud-est asiatici, i nuovi

mondi, tenuti a distanza da una poesia pittorica ed evocativa, vengono resi materialmente sensibili per mezzo di una precisa denominazione delle cose (come nel caso dell'individuazione rigorosa della vegetazione locale) e di una chiara idea poetologica, quella di creare una poesia intima, vicina alla natura e agli oggetti quotidiani, "una poesia come il vino della vigna, come i fichi d'india, come il pane della campagna".

Al centro della riflessione poetica di Hajdari c'è ancora una volta l'attenzione meticolosa alla scelta linguistica: come viene dichiarato nel "manifesto" poetico che chiude la raccolta, per ridare vita alla poesia è necessario ridare vita alla parola, ritornare alle origini e alla sua identità divina, recuperare "il senso epico, musicale e civile". Il viaggio non è solo lo spostamento da una regione all'altra del mondo, ma anche movimento da una lingua all'altra: la doppia pagina, terreno d'incontro fra lingua italiana e albanese, è ora rinvigorita dall'uso delle lingue tradizionali (kiswahili, bambara, turco, tagalog, luganda...) con cui l'autore entra in contatto durante i suoi viaggi e che, mai come prima, irrompono prepotentemente nella

struttura poetica. In questo viaggio intorno al mondo la scrittura diviene quindi mimesi di temi e motivi tradizionali, per giungere a un'esigenza di fusione e totalità: "Il mio corpo: una grotta nera, / rimbomba di gridi, gemiti e tam-tam; / ho perso il mio nome dell'Est. // A forza del tuo amore, sono diventato Africa". La natura, selvaggia e antropomorfa fa da sfondo, fondendosi voluttuosa con le figure femminili e marcatamente erotiche che dominano la scena.

Ugualmente potenti sono le invettive politiche, che emergono anche in quest'ultima opera di Hajdari, punto cardine di una scrittura poetica che vuole confrontarsi con il presente e rompere con la versificazione tradizionale. I suoni affilati e talvolta spigolosi sono qui tuttavia attenuati da un tema musicale ininterrotto; i versi migranti dalla Cina all'Uganda, dalle Filippine all'Albania, dal Vietnam all'India, sono tenuti insieme dal *fil rouge* dei canti tradizionali. Una musica soffiata e leggera echeggia tra le terre straniere e risuona tra i richiami del muez-zin e le nenie d'amore africane, i canti dei Nizam e le chitarre di Cebu; come mi ha detto l'autore in un'intervista concessami nel 2015, "è un libro che vive sospeso tra popoli, identità, memorie, culture, lingue, ma anche musiche. La poesia è musica, e se non è musica non è poesia". ■

giuliamolinarolo@gmail.com

G. Molinarolo è dottore in culture moderne comparate all'Università di Torino

Lezioni di anti-geografia

di Pietro Deandrea

Jo Shapcott

DELLA MUTABILITÀ

ed. orig. 2010, trad. dall'inglese
di Paola Splendore,
pp. 165, € 15,
Del Vecchio, Roma 2015

La poesia di apertura, intitolata come la raccolta, affronta direttamente il tema autobiografico della malattia: "Troppe delle cellule migliori del mio corpo / prudono, frastagliate, inacerbite / in questa gelida primavera." Ciò ispira un'espansione della mente verso l'assoluto: "Alza lo sguardo e con la coda dell'occhio coglierai / eclissi, foglia d'oro, comete, angeli, lampadari, / raggiungi se vuoi".

L'intero volume si sviluppa proprio su queste due direzioni. L'orecchio interno è rivolto alle sensazioni corporee: "Sentivo le membrane / del mio corpo tremare per il fluido / che contengono, e il flusso mastoso della linfa, / il pulsare accelerato del sangue."

A questo si alterna la tensione verso il mondo, che spazia dalla sua architettura ("I muri hanno polmoni e palpebre / e pinne di vetro, e pinne di pietra / per guidarci nell'aria urbana") al formicolio ubriacante della natura, reso così creativamente in italiano dal testo originale a fronte: "Cosa c'è nel ligustro / che si muove tra i rami / e le foglie morte? (...) Sono io, che giro vorticando / tra il fogliame bruno, ridendo / e facendo l'occhiolino a ogni / bagliore del sole / che c'è-e-non-c'è, c'è-e-non-c'è, c'è-e-non-c'è".

In molte parti della raccolta interiorità ed ambiente si fondono, in modo che mente e sensazioni corporee assorbano il mondo reale: "inspiro e divento tutto quel che vedo". Ma la realtà è fagocitata dalla voce poetica anche in forme meno concettuali, più dirette, se non magico-realiste: "Potrei ingoiare il vocabolario, / ispirare fughe intere in tedesco e in latino, / strofinarmi la pelle con le note per far cantare i pori". Si può provare ad estrarre una biglia di giada inserita nell'orecchio per facilitare il sonno usando un "piccolo sottomarino con la cordicella. / Lascio entrare un colibrì: le ali le fecero il solletico, / colpì la giada col becco. Il gattino / rifiutò di infilare la zampa nel buio della sua testa, / la lumaca era troppo lenta da sopportare. La biscia / fece un sonnellino nel condotto auricolare".

Sono questi i modi in cui Shapcott costruisce ponti tra i mondi più disparati, una delle qualità intrinseche della poesia. Questa pluripremiata raccolta, pregevolmente pubblicata da Del Vecchio, si chiude con una mappa concettuale (di cui però non è chiara la fonte) che vuole essere una sorta di guida anarchica alla lettura, tanto auto-ironica quanto significativa delle connes-

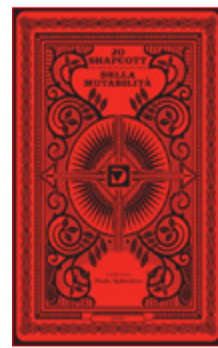
sioni brulicanti in questi versi. L'introduzione dell'autrice allarga poi i termini del discorso definendo questo approccio "anti-geografia", laddove l'incubo non consiste nel vagare ma in un "esilio dal viaggio, e il conseguente contrarsi dell'immaginazione (...) la storia insulare dell'Inghilterra, la piccola Inghilterra, è finita". Shapcott omaggia come suo modello ispiratore la poetessa Elizabeth Bishop, "americana riluttante", mentre la postfazione di Splendore individua anche una presenza sottotesto delle metamorfosi ovidiane, e della tradizione poetica inglese sulla natura effimera dell'esistenza. Verrebbe da pensare a *Mutability* (1816) di Shelley ("Siamo come nuvole che velano la luna a mezzanotte; / così irrequiete sfrecciano, e sfavillano, e fremono"), ma la conclusione malinconica di questo breve componimento, "niente nel mondo può durare, eccetto la mutevolezza", condivide poco con la vitale esplosione di sensazioni e sentimenti dell'immaginario shapcottiano, con la sua "poesia panteistica senza vezzi bucolici", come scrive il 14 febbraio Maria Baiocchi su "Alias-il manifesto".

A questo riguardo va aggiunto che *Della mutabilità* non è un rapporto a due tra voce poetica e mondo, ma coinvolge nelle sue compenetrazioni anche il prossimo, come ad esempio il compagno malato: "Desidero la notte quando sono artefice / del tempo che ci resta e solo la sua cara / pelle di vecchio tra noi, così sottile che potrebbe sciogliersi / contro i miei seni sotto la calda coltre". Una zia senescente diventa anch'essa maestra di sconfinamenti sensoriali: "non desideri mai / andare al mercato e perderti / tra le pentole, la frutta e gli scampoli di stoffa? Non vuoi / fare esperimenti con la pioggia, nasconderti nelle tempeste / coprirti il corpo con uno strato sottile di / gocce di pioggia? Non vuoi vendere online / le tue unghie tagliate?". La presenza inquietante di uno scorpione sulla parete della camera da letto ispira una serie di giustificazioni per ucciderlo, che diventano anche tagliante ammissione di fragilità umana verso altre forme di vita: "L'ammazzo per essere certa che vivrò. L'ammazzo per sentirmi viva. L'ammazzo perché sono più debole di lui. L'ammazzo perché non lo capisco. (...) L'ammazzo perché rifiuta di parlarmi".

Insomma, l'altro da sé è pienamente coinvolto, e non ultimo il lettore, cui si chiede indulgenza per questo "estatico" atteggiamento: "Mio pubblico, / perdona mi, e dimentica quel che / sta accadendo nelle mie cellule. / È a te che penso / e, alzando la voce, / è a te che parlo, a te". ■

pietro.deandrea@unito.it

P. Deandrea insegna letteratura inglese all'Università di Torino



La Shoah tra storia e futurologia

di Guri Schwarz

Timothy Snyder
TERRA NERA
L'OLOCAUSTO

TRA STORIA E PRESENTE
ed. orig. 2015, trad. dall'inglese
di Roberta Zuppet,
pp. 553, € 26,
Rizzoli, Milano 2015

Timothy Snyder è uno degli storici più brillanti della sua generazione. Ha acquisito notorietà internazionale con il suo quarto libro, intitolato *Bloodlands* (*Terre di sangue. L'Europa nella morsa di Stalin e Hitler*, Rizzoli 2011), in cui rilegge i massacri di civili tra Polonia, Ucraina, Bielorussia, Russia e paesi Baltici alla luce delle politiche di controllo sociale e repressione attuate tanto dal nazismo quanto dal comunismo stalinista. Un'operazione che ha fatto alzare più di un sopracciglio, primariamente per lo sguardo comparativo che reintegra lo sterminio degli ebrei all'interno di una storia più vasta, sottraendolo dunque a una dimensione di unicità.

Il senso e la portata delle provocazioni di Snyder – tanto in *Bloodlands* quanto in *Black Earth* (*Terra nera*) qui presentato – vanno letti nella cornice degli infiammati dibattiti che hanno segnato l'ultimo decennio di studi sulla Shoah. In Italia ne è arrivata una limitatissima eco, e può essere utile rievocarli almeno per sommi capi. Schematizzando all'estremo, si possono identificare due principali linee di tendenza. Una prima più tradizionale o conservatrice – incarnata principalmente ma non esclusivamente da studiosi israeliani quali Dan Michman e Omer Bartov, e a cui si può in parte associare lo storico britannico recentemente scomparso David Cesarani – insiste nel porre al centro di ogni lettura del fenomeno Shoah la storia dell'antisemitismo europeo, negando o minimizzando l'utilità di confronti e comparazioni con altre esperienze genocidarie, tanto in Europa quanto fuori del continente. La seconda fa invece proprio della comparazione, e di operazioni che spostano il fuoco dell'analisi dalla storia dell'antisemitismo a quella del colonialismo, il suo perno analitico primario. In questo caso i protagonisti sono stati storici come Donald Bloxham e Dirk Moses. A questa seconda linea, con i dovuti distinguo, può essere associato anche Snyder.

Terra nera è un libro denso, dall'architettura complessa e molto difficilmente riassumibile: tantissimi gli spunti, vastissima la bibliografia di riferimento, amplissime e straordinariamente varie le fonti utilizzate. Si apre con un'analisi del pensiero e della visione di Hitler, rilanciando una lettura intenzionalista delle politiche di espansione e sterminio del regime nazista. Al centro della scena Snyder pone il ragionamento ecologico (ovvero sull'ambiente, le risorse e le popolazioni)

elaborato dal dittatore nazista. Su questo offre un'analisi non priva di acutezza ma al contempo non particolarmente originale, segnata da forti debiti nei confronti della letteratura precedente e in particolare dei contributi di Philippe Burrin e Christian Gerlach.

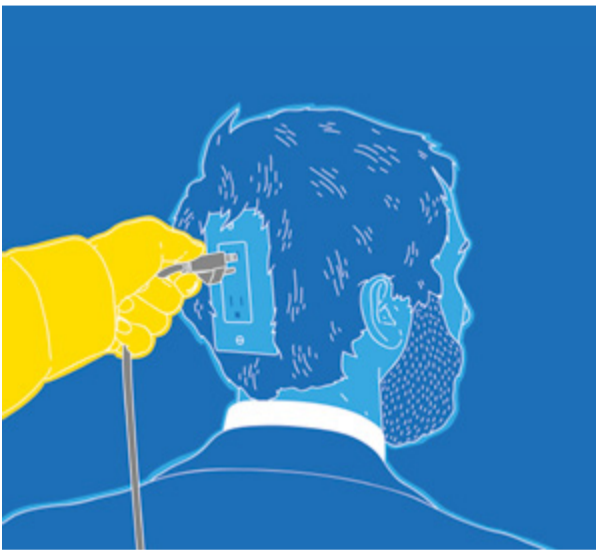
L'assunto è che la visione, quasi un "piano", di Hitler spieghi molto dei passaggi successivi. Questa diviene dunque la prospettiva con cui si leggono l'avvio della seconda guerra mondiale e l'invasione della Polonia nel 1939: i polacchi e la Polonia potevano essere un alleato e uno strumento per la campagna antisovietica e antiebraica, oppure semplicemente un "territorio da cui questa guerra sarebbe potuta essere mossa". Perché abbia prevalso la seconda opzione è spiegato nel secondo capitolo, dedicato all'evoluzione dei rapporti polacco-tedeschi, nonché alla politica interna polacca. Sempre alle dinamiche interne polacche, e in particolare al ruolo giocato dalla minoranza ebraica, è dedicato il

terzo capitolo, *La promessa della Palestina*, forse il più debole del libro. Nei capitoli sulla Polonia degli anni trenta Snyder tocca mille problemi ma senza soffermarvisi a lungo, e spiazzava il lettore passando subito oltre. Uno dei punti su cui insiste in modo più efficace è il processo di deliberata costruzione di uno spazio di anarchia, attraverso la destrutturazione dello stato. Su questo ritorna più volte, dichiarando che è la distruzione dello stato a rivelarsi poi la chiave che consente la liberazione di energie devastatrici che si dispiegano nelle politiche di sterminio. Ciò risalta in particolare modo nel capitolo intitolato *La duplice occupazione*, che si riferisce alla complessa vicenda polacca, tra occupazione nazista e sovietica. Qui, riprendendo spunti già formulati in *Bloodlands*, mette bene in evidenza l'interrelazione tra i due regimi totalitari e le loro politiche, indagando l'intreccio perverso di dinamiche sociali, politiche e culturali che contribuiscono a devastare l'impalcatura dello stato e dell'ordine sociale, generando la precondizione per l'esplosione di forme di violenza radicale. Appare paradossale che, in un testo in cui è fortissima l'impronta intenzionalista, la parte forse più interessante e acuta si sviluppi proprio in questo capitolo che presenta un'analisi marcatamente funzionalista, illustrando nel dettaglio le dinamiche che hanno luogo nella Polonia occupata, lacerata, contesa.

Dopo il capitolo intenzionalista e dopo l'analisi funzionalista dei processi socio-politici che conducono alla guerra e determinano le

sorti dei territori occupati dai due regimi avversari, l'autore opera un altro cambio di piano: passa alla ricostruzione dei vissuti dal basso. Il nono e il decimo capitolo sono infatti costruiti a partire dalle voci degli individui travolti dagli eventi: ebrei, partigiani, salvatori e persecutori. Sono capitoli ben scritti e coinvolgenti in cui le straordinarie competenze linguistiche dell'autore sono messe bene a frutto. Appare curioso collegare piani così diversi in un libro dalle dimensioni contenute, eppure era quello che l'autore aveva dichiarato essere il suo obiettivo sin dal

Prologo: coniugare prospettiva politica, internazionale, coloniale, multifocale (considerando non solo la prospettiva nazista ma anche quelle di altri attori), e infine umana. I primi quattro elementi rinviano a dinamiche e processi politico-ideologici e alle relazioni di potere tra apparati e regimi, l'ultima all'esigenza di documentare "il tentativo di sopravvivere quanto quello di uccidere, raccontando sia degli ebrei che cercarono di restare in vita, sia dei pochi non ebrei che provarono ad aiutarli, accettando la complessità intrinseca e irriducibile degli individui e degli incontri". Sempre nel *Prologo*, l'autore aveva fatto anche una rapida allusione al fatto che quella storia tremenda parla ancora a noi oggi, e che comprendere quelle vicende significa sforzarsi di "capire noi stessi". Snyder è conseguente con la sua affermazione e la riprende tanto nel titolo quanto nella conclusione, dove rilancia quello spunto fino a suggerire che cambiamenti climatici, sovrappopolazione e competizione per le materie prime potrebbero portare il nostro mondo a



crollare come quello dell'Europa degli anni trenta. Un passaggio non adeguatamente problematizzato e che dunque appare forzato e retorico.

Complessivamente il volume – che pur contiene diversi elementi interessanti – non sembra pienamente riuscito. La volontà di trattare tante questioni diverse, e di provocare su tutto, fa sì che l'architettura complessiva risulti instabile e traballante. Inoltre, il gioco di specchi tra passato, presente e futuro non si rivela un filtro analitico utile e alla fine il volume non convince fino in fondo né come analisi del passato, né come monito per il futuro. ■

guri.schwarz@gmail.com

G. Schwarz insegna storia contemporanea all'Università di Pisa

Un popolo di reclusi, condannato all'entusiasmo

di Antonio Bechelloni

Paul Corner

ITALIA FASCISTA

POLITICA E OPINIONE POPOLARE
SOTTO LA DITTATURA

ed. orig. 2012, trad. dall'inglese
di Fabio Degli Espositi, pp. 392, € 28,
Carocci, Roma 2015

È questa la versione italiana – non solo tradotta, ma aggiornata nell'apparato critico-bibliografico e adattata, grazie a opportuni sfolteamenti e qualche integrazione, al pubblico italiano – di un libro originariamente concepito in inglese (*The Fascist Party and Popular Opinion in Mussolini's Italy*, Oxford University Press 2012). L'autore ha qui messo a profitto la sua familiarità con il fascismo italiano – fin da uno studio giovanile sulle sue origini a Ferrara, tuttora autorevole e sovente citato – cui si è aggiunta in epoca più recente una frequentazione, come docente e studioso, della storiografia, soprattutto in lingua inglese, dei regimi totalitari sia di destra sia di sinistra.

L'espressione "opinione popolare", presente nel sottotitolo, è importante per capire la specificità dell'approccio dell'autore e riflette la confluenza nel volume del suo duplice campo d'interessi. Il lettore tenderebbe piuttosto a far seguire l'aggettivo "pubblica" al sostantivo opinione, tanto che un illustre recensore dell'edizione inglese di questo lavoro in tutta innocenza utilizza indifferentemente i due termini quasi fossero sinonimi. L'autore non fornisce nel libro una giustificazione del sottotitolo, ma la troviamo nell'introduzione a un volume collettaneo da lui curato sui totalitarismi (*Il consenso totalitario. Opinione pubblica e opinione popolare sotto fascismo, nazismo e comunismo*, Laterza 2012). Dove acquista il senso di una scelta dettata da due simmetrici e opposti rifiuti: quello di una visione edulcorante del fascismo, che dà per scontata l'esistenza di un'opinione pubblica laddove la manifestazione di una pluralità di opinioni nello spazio pubblico è di fatto negata, e quello di una visione dei regimi totalitari comunisti che l'autore definisce "da guerra fredda", in quanto basata sul presupposto della pura e semplice soppressione da parte dello stato totalitario di qualsiasi manifestazione di sentimenti e/o pensieri da parte di un popolo ormai totalmente passivo.

Riferito a "opinione", il termine "popolare" in ogni caso sembra a noi altrettanto discutibile, se non ancor più, del termine "pubblica", con l'aggiunta dell'anacronistico ricorso a un aggettivo che, accoppiato ufficialmente al sostantivo democrazia, ha dato luogo, non

solo nel passato, a sinistri ossimori (aggirati nell'originale inglese, dove *popular* mantiene una distanza dalla denominazione *People's Democracy*).

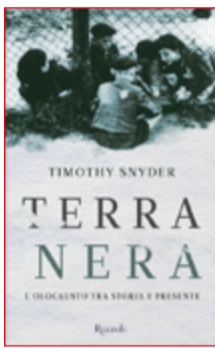
Lo scavo da ricercatore esigente e smalzato, tuttavia, che sta dietro questo titolo infelice è del più grande interesse e produce un testo che non delude mai il lettore tanto per l'originalità dell'assunto che per la finezza dell'analisi. Paul Corner si misura con acribia con un tema che, dalla metà degli anni settanta, dopo l'uscita del volume della biografia mussoliniana di Renzo De Felice dedicato agli anni del consenso, ha fatto scorrere fiumi d'inchiostro. Corner non nega l'esistenza di un consenso al regime, ma in primo luogo ne colloca lo zenith intorno al 1929 piuttosto che nella prima metà degli anni trenta con-

testando così la cronologia defelicianiana. Ma è soprattutto nel rivisitare la natura e lo spessore di tale consenso –

senso per difetto, in un certo senso, nella misura in cui il dissenso era sistematicamente e capillarmente represso – che si rivela la fecondità e l'originalità dell'approccio. Lo storico inglese si avvale di una ricerca indiziaria, basata essenzialmente, ma non solo (compaiono anche lettere e diari di gente comune), su fonti fasciste. Ne è stata a torto contestata l'affidabilità proprio per la provenienza politicamente omogenea e in un certo senso ufficiale, trattandosi di note e rapporti di funzionari ai relativi superiori gerarchici. Gli autori appartengono comunque a una tipologia differenziata: fiduciari, federali, prefetti, spie infiltrate negli ambienti più vari, per cui tali fonti si controllano corroborandosi ma anche contraddicendosi a vicenda. Ne emerge quindi il quadro complesso, sfaccettato e del tutto convincente di una sorta di paradossale progressione del conformismo parallela a un calo vertiginoso di adesione e convinzione. Cosa d'altronde della quale gli stessi dirigenti fascisti erano consapevoli, come emerge ad esempio dall'osservazione di Giuseppe Bottai secondo cui l'onnipresenza del partito nella vita degli italiani cresceva di pari passo alla sua impotenza a influenzarne comportamenti e pensieri. Al centro dell'analisi, la parabola del Partito nazionale fascista (che purtroppo non figura, diversamente dall'edizione inglese, nel titolo del volume) dall'ascesa degli anni venti al declino inarrestabile nel corso della guerra, ma già visibile ancor prima del giugno 1940. È questa la tesi forte di Corner sintetizzata in una formula felice: il partito era fallito nella sua missione principale, non riuscendo a far sì "che il conformismo coatto si trasformasse in adesione convinta e spontanea" da parte degli italiani. ■

antoniolechelloni@wanadoo.fr

A. Bechelloni ha insegnato *civilisation italienne* all'Università di Lille 3



Da Piana dei Greci a Harvard

di Filomena Fantarella

Francesco Torchiani

L'OLTRETEVERE DA OLTREOCEANO L'ESILIO AMERICANO DI GIORGIO LA PIANA

pp. 295, € 32, Donzelli, Roma 2015

In pochi, forse in pochissimi, sanno chi sia stato Giorgio La Piana. È lo stesso Francesco Torchiani, autore del libro, ad ammettere nella sua introduzione che molti avrebbero avuto difficoltà a riconoscere l'ex sacerdote siciliano "in quel gentleman perfettamente a suo agio tra i membri del corpo accademico" di Harvard.

La biografia di Torchiani ha così il merito di riempire un vuoto ricostruendone meticolosamente la vicenda, e non senza piglio critico. Nato nel 1878, nel paesino di Piana dei Greci, La Piana compì i primi studi nel seminario di Monreale e nel 1900 vestì l'abito talare, che però "macchiò" quasi subito di simpatie moderniste. Anche La Piana non fu immune da quella crisi religiosa e spirituale che scosse il mondo cattolico già dalla fine dell'Ottocento, nell'intento di conciliare con la fede il mondo moderno e la scienza. La "peste modernista" (così il vituperio di Pio X nella *Pasce* del 1907), che voleva applicare il metodo critico anche alla lettura dei testi sacri, minacciava la chiesa su due fronti: quello sociale, con la sua "secolarizzazione rivoluzionaria", che andava ad insidiare "il disegno di società perfetta e immutabile di cui la chiesa era custode"; e quello dello studio dei testi sacri, che si voleva sottoporre al vaglio della ragione. È evidente che, a fronte di queste rocciose chiusure dell'ufficialità cattolica, non vi era spazio alcuno per chi – come La Piana – affrontava i temi della chiesa



con spirito critico. Fu così che nel 1913 La Piana si imbarcò per l'America, dove raggiunse i fratelli in Wisconsin. Dopo un periodo trascorso nella città di Milwaukee, si trasferì a Cambridge, nel Massachusetts, e lì ottenne una cattedra alla Harvard Divinity School. Qui divenne subito docente stimato e temutissimo, tanto che George Mosse ricordò che proprio La Piana gli aveva fatto passare "i peggiori minuti" della sua vita, durante l'esame di ammissione al dottorato in storia. A Cambridge La Piana divenne il punto di riferimento degli esuli antifascisti e, primo fra tutti, di Gaetano Salvemini, che così scrisse di lui: "La sua influenza su di me è stata enorme. Perché è un uomo di grande buon senso e perfetto equilibrio morale. Ha sempre funzionato su di me come 'stabilizzatore.' Sono d'accordo su tutte le sue idee fondamentali per la vita morale, scientifica e politica. Ma io sono un impulsivo. Lui è quieto e meditativo". Una consonanza di idee che fu suggellata nel 1943 con un lavoro scritto a quattro mani: *What to do with Italy?* Uno scritto importantissimo, che individuava tra le cause del fascismo proprio l'incrocio incestuoso tra lo stato e la chiesa. E che inoltre martellava sulla incompatibilità tra la democrazia moderna e la chiesa quale unica detentrica della verità. Tema questo che dominerà le riflessioni di La Piana anche dopo la fine della seconda guerra mondiale, ancora una volta in piena concordanza con Salvemini, che sosteneva le stesse tesi dall'Italia, dove era ritornato alla fine del conflitto. Il lavoro di Torchiani è importante anche per questo: perché propone al lettore riflessioni ancora estremamente attuali sull'eterno conflitto tra stato e chiesa.

Un ragazzo del secolo scorso

di Monica Pacini

LA DIGNITÀ DELL'UOMO

LUIGI PINTOR RAGIONE E PASSIONE

a cura di Jacopo Onnis

pp. 246, € 13,

Ediesse, Roma 2015

Il volume curato da Jacopo Onnis per ricordare un maestro del giornalismo italiano a novant'anni dalla sua nascita è un libro pieno di garbo e di affetto: un libro gentile, per usare una parola tanto cara a Luigi Pintor (Roma, 1925-2003). Il testo si compone di tre parti. Nella prima, che è la più corposa, sono raccolti ventinove scritti di memoria e di testimonianza, in gran parte inediti, nati da interviste del curatore. Onnis chiede agli autori di partire da sé, dalle esperienze private e professionali condivise con Pintor per abbozzarne un ritratto che si apre a ventaglio sulla storia del Novecento: la famiglia, la morte del fratello Giaime, la militanza nella Resistenza e nel Pci; l'impegno a "l'Unità" (1946-64) e nella direzione del "manifesto" (1969-95); l'amore e l'amicizia; lo stile del polemista e dello scrittore testamentario.

Gli intervistati sono in prevalenza uomini, della stessa generazione di Pintor o di quella successiva: i giovani adulti del sessantotto, di estrazione borghese e con una formazione universitaria, che hanno affiancato il gruppo storico del "manifesto" tra gli anni settanta e ottanta. Il giornalismo, la televisione, i partiti, il parlamento e l'università sono i loro mondi, ma alla vita del "manifesto" hanno preso parte anche operai militanti e sindacalisti. Le loro testimonianze meriterebbero di essere riprese per sondare i rapporti tra classi, culture, città, isole e metropoli nell'Italia del boom economico e del Sessantotto. Dolorosa è l'assenza dei figli di Luigi (entrambi prematuramente scomparsi) e manca lo sguardo di chi può averlo conosciuto da



bambino o da adolescente.

Attraverso i racconti di compagni di banco, di partito e di giornale si tratteggiano famiglie di comunisti e si compie un viaggio in Italia: l'asse principale corre tra Roma e Cagliari, ma si toccano le fabbriche di Bergamo e di Torino, la Napoli dei circoli di cultura. Confini e caratteri di queste famiglie mutano in rapporto alle cesure della storia (1945, 1962-63, 1968-69, 1989-

91) e alle diverse proposte politiche formulate per affrontare il cambiamento. La tensione e la difficoltà a coniugare uguaglianza, libertà e disciplina producono spaccature e radicalismi all'interno del comunismo italiano con il loro seguito di famiglie di non allineati, radiati, eretici e sconfitti, tra loro sodali e litigiosi.

La seconda parte del libro presenta una scelta di scritti e discorsi: quasi tutti articoli del "manifesto" (1971-2003). Accanto ad anniversari o fatti di cronaca, gli scritti privilegiano nodi di lungo periodo della critica radicale di Pintor al sistema: la denuncia delle responsabilità dei partiti di governo nel modellare una repubblica decostituzionalizzata e padronale, illegale e iniqua; le distorsioni della modernità; le prospettive di una sinistra etica e pacifista in uno stato d'emergenza permanente (Balcani, Iraq).

Chiude il volume un'appendice di documenti che invita a confrontare gli orizzonti del "manifesto" delle origini e del presente, nel passaggio dall'Italia dei lettori di carta, divisi tra protesta e astensione, monopoli e autogestioni, ai flussi di notizie dell'era digitale, dove le differenze sono infinite e complicate da identificare e la nozione di sinistra si è disfatta insieme ai confini tra cultura alta e bassa.

monicapacini@libero.it

M. Pacini è assegnista di ricerca in storia contemporanea all'Università di Firenze

Primato della coscienza e frenesia costruttiva

di Roberto Barzanti

Chiara Giorgi

UN SOCIALISTA DEL NOVECENTO

pp. 276, € 30,

Carocci, Roma 2015

Nell'idea di socialismo che Lelio Basso (1903-1978) coltivò per tutta la vita c'era un che di eroico e di molto religioso: un'ansia che disdegnava riduttivi compromessi e tattiche di corto respiro. Questa energia etica ben risalta nell'accuratissima biografia di Chiara Giorgi, che segue il carismatico protagonista di tante battaglie dagli anni della formazione al 1948, allorché da segretario di partito si trovò a promuovere una linea frontista non nelle sue corde. Non sarebbe stata né la prima né l'ultima volta che Basso avrebbe vissuto con sofferta disciplina un drammatico scollamento tra gli obiettivi più sentiti e i condizionamenti dei rapporti di forza. Dall'analisi del cammino percorso dalla prima fiera opposizione al fascismo fino alla Costituente si capiranno ora meglio i fondamenti di una visione che ebbe spiccati caratteri originali e incorse in duri ostacoli.

Socialista del Novecento Basso certo lo fu come pochi, ma innegabile è il retaggio, anche in lui percepibile, delle diatribe della Seconda Internazionale, della divaricazione tra massimalismo e riformismo che aveva attraversato i partiti europei. Basso muove dal marxismo umanistico appreso alla scuola di Ugo Guido Mondolfo e dall'esaltazione della cultura come "coscienza storica" teorizzata da Piero Gobetti. Tra il 1919 e il 1925, tra la conclusione, cioè, del liceo e gli studi universitari alla facoltà di giurisprudenza di Pavia, egli si immerge in un'attività che fonde ricerca intellettuale e iniziativa di protesta. L'attrazione verso il neoprotestantesimo conferisce un timbro non genericamente messianico al suo socialismo. Il rifiuto di un episodico riformismo e la sdegnosa critica alla socialdemocrazia risentono – sottolinea Giorgi – di un'interpretazione lontana sia dalle incrostazioni positivistiche che da un generico movimentismo privo di seri e concreti progetti. Approfondendo, quindi, la lettura che Basso fa di Marx e l'incidenza in lui formidabile degli scritti di Rosa Luxemburg si ha il quadro di un universo mentale mai rassegnato agli schemi più diffusi. Il suo Marx usa gli istituti della democrazia per il rovesciamento della prassi e Luxemburg simboleggia una via non burocratica, esclude scorciatoie blanquiste/leniniste, abbaglianti e autoritari leaderismi. Da questo insieme di suggestioni, che in taluni passaggi sfiora un provocatorio eclettismo, Basso trae sostanziali motivi, che

lo portano a polemizzare via via contro il frontismo e contro ogni forma di militanza non alimentata da un'attiva partecipazione critica, personale e collettiva.

Tra le molte acquisizioni nuove di questa bella biografia sono da inscrivere la forte incidenza esercitata dal pensiero di Rudolf Otto – oggetto della seconda laurea, in filosofia – e il valore da Basso attribuito alla dimensione religiosa in quanto tale, costitutiva di un personalismo antiborghese, antitromantico e antinazionalistico. Egli non esita a confessare di sentirsi socialista e marxista non meno che democratico e liberale: e queste categorie sono chiamate a fondersi in un concezione radicalmente rinnovata della scelta – esistenziale e pratica – di edificare una società socialista. La triade



Pisacane-Gobetti-Salvemini riassume non solo il travaglio di tre età, ma mette in luce la necessità di confluenze che superino risapute separatezze. L'asfittica democrazia borghese può essere una categoria vuota ed il fascismo addirittura manifestarsi, giunge ad ammonire Basso, come "il corollario e lo sbocco della democrazia".

Si comprende come, partendo da simili premesse, Basso abbia sperimentato enormi difficoltà nel far combaciare la sua ambiziosa concezione con le posizioni del Mup prima, del Psiup più tardi. E come la sua trascendente "frenesia costruttiva" l'abbia sovente isolato o marginalizzato. Nell'elaborazione della carta costituzionale il suo apporto è stato decisivo su più punti. L'art. 3 marcava esplicitamente il divario tra declinazione astratta dell'uguaglianza e l'effettiva sua realizzazione, imprimendo un dinamismo programmatico all'intero impianto. E con l'art. 49 consacrava i partiti quali "libere associazioni che nascono sul terreno della società civile": proteggendoli da regolamentazioni e controlli statuali, faccende pericolose per la piena espansione delle loro libertà, esaltava il pluralismo della repubblica dei partiti. La degenerazione lottizzatrice del loro decadimento non è stata la sola delusione di un uomo politico che si affermò anche come eccezionale pedagogo ed educò tanti giovani che ora potranno più da vicino apprezzare il suo fiducioso attaccamento al "primato della coscienza". Taluni rammenteranno le parole con cui annunciò, al XXXV congresso del Psi (Roma, ottobre 1963), l'inevitabile separazione da quanti preferivano la pasticciata avventura del centrosinistra. Erano le stesse, emblematiche, che Lutero aveva pronunciato davanti a Carlo V, a Worms: "Sto fermo qui. Non posso far altro".

roberto.barzanti@tin.it

R. Barzanti è studioso di storia contemporanea

L'abbondanza perduta

di Anna Tonelli

Paolo Morando

'80

L'INIZIO DELLA BARBARIE

pp. 232, € 16,

Laterza, Roma-Bari, 2016

L'Italia nordista, paninara, beccera, rampante, razzista. Quella che grida "forza Etna" e inneggia al celodurismo, quella che si identifica nei *wild boys* e si picchia per un paio di Timberland, quella che si svela al "sex telephone" e rincorre il mito dei capitani d'industria, quella che sogna l'opulenza e si arresta davanti ai problemi dell'integrazione. Tutto questo, con altre numerose sfaccettature, è l'Italia degli anni ottanta. Un paese dove si mescolano ancora gli echi del piombo e le confessioni dei pentiti del terrorismo con le prospettive e i desideri di una vita spensierata e votata al massimo godimento. Paura e ricerca di felicità, lotta (anche armata) ed evasione, immagine e sostanza, profondità e superficialità. Tutte anime che convivono senza che una prevalga sull'altra. È troppo riduttivo etichettare gli anni ottanta solo come riflusso e disimpegno, meccanica reazione alla stagione dei movimenti e alle piazze insanguinate. Dentro un decennio così complesso che non può esaurirsi in un semplice prima e dopo, convivono e si scontrano tendenze diverse e contraddittorie che devono portare a un'interpretazione non a senso unico e soprattutto non semplificatoria.

È invece lecito chiedersi, come fa provocatoriamente l'autore senza peraltro dare una risposta articolata oltre il titolo, se gli anni ottanta coincidano con l'incipit della barbarie, intesa in senso lato, racchiusa fra l'ossessione di "fare i soldi per mezzo dei soldi" e la legittimazione delle "trame di sesso e di potere". Certo, sono evidenti i segnali di questa deriva che avrebbe contagiato poi i periodi successivi. Ma diventano altrettanto essenziali simboli e riti di cambiamento che, senza darne un'accezione in senso positivo o negativo, finiscono per caratterizzare un'epoca. Siamo di fronte a un paese più laico e disincantato, con un senso di incertezza che produce la cultura dell'immediatezza e la costruzione di un'identità basata non più su quei valori cresciuti con la Resistenza e la Liberazione, ma su altri parametri: lo stile, l'apparenza, un modo di autorappresentarsi non anonimo e soggettivamente appagante. Le parole sono sempre meno un elemento unificante per l'identità di gruppo a favore dell'immagine che diventa più importante dell'esperienza. Nasce la nuova figura del consumatore che, come hanno dimostrato gli studi di Paolo Capuzzo ed Emanuela Scarpellini, non è un semplice terminale passivo di un processo che lo sovrasta, ma contribuisce attivamente ad attribuire significato al processo di consumo tramite il suo modo di essere. Si spiegano così, come suggerisce l'autore, i successi del Ciao della Piaggio, del Moncler, dello skateboard, degli orologi digitali Casio,

del Cacao Meravigliato di Arbore, dell'irresistibile cult *Sposerò Simon Le Bon* (1986). A questa affermazione di una cultura individualista e arrivista si affidano le aspettative di arricchimento e di riconoscimento sociale, arrivando a coltivare quel fenomeno del rampantismo, incarnato da coloro che aspirano a posizioni di potere, di imitazione dello yuppismo americano.

Paolo Morando ha un grande vantaggio rispetto al tema trattato. Essendo un giornalista, non deve avere il rigore scientifico che sostiene i libri degli storici costretti a dare conto delle fonti e dei conseguenti modi di leggerle e interpretarle. Questo non significa che la sua non sia una ricostruzione puntuale e molto documentata, soprattutto grazie all'utilizzo dei giornali. Ma è affidato al lettore il giudizio attraverso un viaggio coerente, spesso anche molto divertente o disarmante, che deve portare a capire il senso di quel decennio. L'autore mette in guardia fin dall'inizio sul rischio nostalgia da parte di coloro che sono ancorati al "ricordo di un'età dell'abbondanza poi mai più ritrovata". E proprio per questo il racconto-reportage – come recita la quarta di copertina – non indugia sul *vintage*, sulla cronaca complice, sul facile scandito dal refrain di Raf *Cosa resterà degli anni ottanta*, ma sceglie alcuni percorsi che intrecciano pubblico e privato, politica e società, mentalità e costume.

Resta da chiedersi, e sia gli studi storici che politologici lo stanno facendo, se si può trovare una linea di continuità che lega gli anni ottanta alla realtà contemporanea. È però un interrogativo che non si può sciogliere semplicemente di fronte ad alcuni eventi dirimenti (il declino delle ideologie e dei partiti di massa, solo per citarne uno) che hanno modificato radicalmente la fisionomia del rapporto fra politica e società e fra passato e presente. Si può con certezza ribadire che gli anni ottanta hanno innescato un processo che poi ha accelerato altre e più complesse dinamiche: alcune hanno tratto alimento dalle radici di quella voglia di edonismo sfacciato, altre invece si sono sviluppate proprio in opposizione ad esso. Il paese "barbaro e feroce" c'era allora e c'è anche adesso. Ma sappiamo che la storia non si ripete mai uguale a se stessa.

anna.tonelli@uniurb.it

A. Tonelli insegna storia contemporanea all'Università di Urbino



Babele. Osservatorio sulla proliferazione semantica

Populismo 3, s. m. *Babele* aveva a suo tempo scritto (cfr. "L'Indice" 1999, n. 1) che il termine in questione, sul terreno paraideologico e giornalistico-mediatico, si era in parte, con i governi Prodi e D'Alema, nel *prêt-à-porter* lessical-politico, più o meno quietamente assopito. Tale giudizio, in quella stagione, non era del tutto errato, ma neppure destinato a durare a lungo o addirittura per sempre. Ci si limitava così ad affermare che il "populista", vomitato inizialmente dalla presunta seconda repubblica – che non sia mai esistita ora lo sappiamo, tanto che *Babele* l'ha resa un sostantivo monoverbale, cfr. "L'Indice" 2014, n. 5 – poteva essere o il demagogo che esaltava per fini propri i caratteri ritenuti distintivi del popolo o anche il paternalista velleitario e chiacchierone che idealizzava senza costrutto quegli stessi caratteri. Sopravviveva però, e giustamente sopravvive, l'analisi storica del populismo. La parola intorno al 1870 nacque infatti in Russia: *narodničestvo* (народничество) germinato da *narod* (popolo, cioè *people*, ma anche *nation* o *folk*). Descriveva la forma di socialismo che, in Russia appunto, individuava nei contadini, e non negli operai, il soggetto rivoluzionario. Il veicolo della redenzione sociale era inoltre l'*obščina*, vale a dire la comune rurale, e non, come per i socialisti occidentali, lo sviluppo capitalistico, corruttore, per i populistici russi, di quel proletariato che del capitalismo stava diventando parte integrante. I contadini russi, insomma, vivevano già in un socialismo che andava pienamente realizzato eliminando lo zarismo, i proprietari terrieri, la burocrazia amministrativa, i militari, la stessa vita urbana. Nel 1891 venne poi fondato a Cincinnati, negli Stati Uniti, il People's Party, destinato a un effimero successo. Fu questo un partito dei piccoli *farmers*. Si dotò di connotati antiplutocratici, xenofobi, antiafroamericani e antisemiti, oltre che di una visione complottistica della

storia. A partire dal 1893 ebbe a circolare il sostantivo autoctono (non tradotto cioè dal russo) *populism*. Sui giornali americani la parola cominciò però ad essere usata in senso negativo. Nel 1912 il People's Party non esisteva più. Da allora nessun movimento politico si autodefinì populista. In letteratura si arrivò comunque, in Francia, nel 1929 e negli anni successivi, a discorrere di "romanzo populista": si pensi a *Hôtel du Nord* di Eugène Dabit, da cui fu tratto il celebre film di Marcel Carné. Nel traslato, tuttavia, ebbe poi a prevalere il significato negativo dell'inglese (demagogia, claustrofilia ruralistica, patriarcalismo, antimodernismo, ecc.). E la scienza politica di più paesi, negli anni cinquanta e sessanta, definì "populistici" taluni regimi autoritario-demagogici dell'America Latina (varghismo, peronismo, l'Apra in Perù, ecc.).

Ora il termine si è destoricizzato, anche se, in qualche raro caso, in Italia, è stato usato, ma non dagli storici, per definire il mussolinismo. È infatti rispuntato come sinonimo di demagogia densa di promesse al popolo o addirittura di contratti televisivi con un popolo inteso come somma delle gerarchie che lo compongono: al centro, dal 2001, vi è stato il berlusconismo. Prevalde una prospettiva nettamente "di destra", ma ingrassatasi talora con elementi che possono apparire, confusamente, "di sinistra" (si veda Di Pietro). Obiettivo polemico sono le tasse, la politica in quanto tale, l'immigrazione, l'europeismo. Sono poi comparsi, diversi e non diversi da Salvini, i pentastellati di Casaleggio, gli unici, questi ultimi, ad accogliere, per autodefinirsi, il termine. Il fenomeno si affianca peraltro alla crisi della forma-partito. Si trova anche in Svizzera, Francia, Inghilterra, Danimarca, Germania, Grecia, Spagna, Olanda.

BRUNO BONGIOVANNI

Presi a cinghiate

di Riccardo Frola

Maddalena Gretel Cammelli

FASCISTI
DEL TERZO MILLENNIO
PER UN'ANTROPOLOGIA
DI CASA POUND

pp. 126, € 12, Ombre corte, Verona 2015

In una recente intervista Pierluigi Battista ha dichiarato di considerare il fascismo e l'antifascismo come due capitoli conclusi di una storia che "non appassiona più" nessuno: fenomeni residui, tenuti in vita da gruppetti di nostalgici, (Casa Pound e i Centri sociali) numericamente e politicamente irrilevanti. Maddalena Gretel Cammelli ci invita a considerare la questione con maggiore cautela. Secondo l'autrice, il fascismo sarebbe, al contrario, "sempre meno una nostalgica memoria

e sempre più una questione di attualità. In tutta Europa (...) dentro e fuori i parlamenti; partiti e gruppi nazionalisti e neofascisti riempiono la scena politica e mediatica". Per capire se prendere sul serio il fascismo del terzo millennio l'autrice ha condotto una ricerca antropologica quinquennale studiando, frequentando e ascoltando i militanti di Casa Pound nella loro casa-ambiente all'Esquilino. Le pagine più

antropologiche dipingono una "comunità totale", quasi religiosa, in cui immergersi modificando completamente la propria vita, in contrapposizione a un mondo ostile, ripudiando logica e ragione a favore di istinti, emozioni e spavalderia incoerente. Un'immersione che diventa corporale durante i concerti della *band* di Gianluca Iannone (leader di Casa Pound), quando i novelli fascisti si prendono a cinghiate fra loro in una sorta di rito liturgico, (la "cinghiamattanza"), officiato dal capo. Ma il maggiore interesse del libro sta nel vaglio e critica del programma politico di Casa Pound che l'autrice riassume per sommi capi: avversione all'usura; opposizione alla finanza internazionale, alla privatizzazione delle banche, alla moneta unica; ritorno alla "sovranità popolare

sull'emissione di tutti gli strumenti di pagamento" e sovranità nazionale in campo militare, con tanto di ripristino della leva obbligatoria per la "difesa del territorio"; statalizzazione della Banca d'Italia. Questo *corpus* teorico è una ripresa *tout court* di quello "sciovinismo economico", tipico di tutti i nazionalismi contemporanei, che limitandosi ad attaccare "specifici capi espiatori" cui addossare il peso della respon-

sabilità della crisi", svela il suo vero temperamento, e le sue reali intenzioni. L'idea di sottrarre la ricchezza ai "vampiri", ai "parassiti" dell'alta finanza per restituirla al popolo lavoratore, segnala l'autrice, è la stessa che animò il ventennio nero tedesco con l'intenzione di "distogliere l'attenzione delle masse (...) dalla concreta problematica sociale ed economica e indirizzarlo verso l'antisemitismo". Al di là del fondamentalismo culturale esibito per la purezza identitaria della nazione da non contaminare, emerge secondo l'autrice un antisemitismo "strutturale", celato sotto la superficie di un anticapitalismo *ad personam*, orientato contro le banche e la speculazione. Ciò che il libro non analizza, però, è la sempre più inquietante convergenza di orientamenti politici e culturali apparentemente opposti a Casa Pound, sugli stessi temi e parole d'ordine, a volte quasi alla lettera. La critica ristretta al capro espiatorio della finanza, con una riverniciatura di anticapitalismo no-euro, è oggi patrimonio di molte concezioni antagoniste che si rappresentano come antifasciste; di intellettuali mediatici che si dichiarano "allievi di Marx e Gramsci" auspicando il ritorno alla sovranità nazionale, come Diego Fusaro; e di un numero sempre maggiore di cittadini che non si riconoscono più nelle vecchie identificazioni politiche: una convergenza che sembra annunciare la nascita di un nuovo populismo trasversale.

riccardo.frola@tiscali.it

R. Frola è giornalista

I restauri del patrimonio artistico pubblico promossi da Intesa Sanpaolo

La bellezza ritrovata: Caravaggio, Rubens, Perugino e Lotto

Dal primo aprile al 17 luglio 2016 la grande mostra delle opere restaurate nel biennio trascorso si terrà alle Gallerie d'Italia (Piazza Scala, sede museale e culturale di Intesa Sanpaolo a Milano). Tra le 145 opere singole, riportate alla pubblica fruizione, ci sono dipinti di Caravaggio, Rubens, Perugino e Lotto oltre a manufatti artistici di importanti maestri dell'arte su un arco temporale di oltre trenta secoli. Nel programma anche opere provenienti dalla Slovacchia, dove ha sede una delle banche estere del gruppo.

Milano ospita, per la prima volta, la mostra conclusiva della XII edizione di *Restituzioni* il programma curato da Carlo Bertelli e Giorgio Bonsanti, che dal 1989 rappresenta il grande impegno di Intesa Sanpaolo nel campo della salvaguardia e della tutela del patrimonio artistico nazionale. La presentazione della mostra di *Restituzioni* a Milano riveste una particolare importanza per Intesa Sanpaolo. Essa rappresenta infatti la sintesi tra le due iniziative portanti di *Progetto Cultura*, il programma con il quale la banca pianifica e realizza di triennio in triennio i propri interventi a sostegno della cultura: le *Gallerie d'Italia*, polo museale creato dalla banca per rendere fruibili dal pubblico le proprie collezioni d'arte con sede a Milano, Napoli e Vicenza, e il programma di *restauri*.

Da 27 anni il gruppo Intesa Sanpaolo sostiene finanziariamente, con cadenza biennale, il restauro di opere d'arte appartenenti a musei pubblici, privati o ecclesiastici, siti archeologici e chiese di tutta Italia individuate insieme a consulenti scientifici sulla base di proposte presentate dagli enti ministeriali. La scelta delle opere segue un unico criterio: ascoltare le esigenze dei territori per valorizzarne l'identità attraverso interventi motivati dall'effettiva necessità e urgenza del restauro. L'obiettivo è sempre quello di recuperare manufatti rappresentativi della varietà del patrimonio storico-artistico italiano, sia in termini cronologici sia in termini di materiali e tecniche: pittura su tavola e tela, affreschi, mosaici, scultura in marmo o pietra, in bronzo, manufatti tessili, oreficeria, ecc. Non si tratta soltanto di capolavori d'indubbia risonanza, ma anche di opere che sono vicine a noi e contribuiscono a costruire il vissuto artistico del territorio. Al termine degli interventi di ciascuna edizione, le opere restaurate sono esposte in una mostra itinerante, organizzata da Intesa Sanpaolo, dove il pubblico può apprezzare il risultato confrontando il prima e il dopo.

La XVII edizione ha numeri da record: ha sostenuto il restauro di 54 nuclei di opere d'arte, per un totale di 145 singoli manufatti, provenienti da Abruzzo, Calabria, Campania, Emilia-Romagna, Lazio, Liguria, Lombardia, Marche, Piemonte, Puglia, Toscana e Veneto. Sono 36 gli enti ministeriali preposti alla tutela e alla valorizzazione delle opere

del patrimonio nazionale coinvolti e 46 gli enti proprietari; 62 i restauratori impegnati nel programma e 60 gli studiosi che hanno contribuito alle schede del catalogo. Le opere esposte provengono da siti archeologici, musei e luoghi di culto di tutta la penisola e ci faranno fare anche un viaggio nel tempo: sono datate dall'antichità al primo Novecento, un arco temporale di oltre 30 secoli di storia dell'arte, e rappresentano in modo paradigmatico il percorso compiuto dall'arte italiana, con alcuni esempi di realtà lontane, come l'imponente statua egizia naofora di Amenmes e Reshpu, proveniente dal Museo civico archeologico di Bologna, una rara armatura giapponese conservata nell'Armeria reale di Torino o tre rilievi lignei del Monte Calvario di Banská Štiavnica nella Repubblica slovacca.

RESTITUZIONI: LA MOSTRA

Gallerie d'Italia, Piazza della Scala 6, Milano

Orari

dal martedì alla domenica, ore 9.30 - 19.30

(ultimo ingresso ore 18.30)

giovedì ore 9.30 - 22.30

(ultimo ingresso ore 21.30)

chiuso lunedì

Biglietto

intero € 5 euro, ridotto € 3

Informazioni

numero verde 800167619

info@gallerieditalia.com

www.gallerieditalia.com

Tra le tante opere, si potranno ammirare reperti archeologici come il cosiddetto *Cavaliere di Marafioti*, grande statua in terracotta del V secolo a.C. rinvenuta in mille pezzi a inizio Novecento nella Locride, appartenente al Museo archeologico nazionale di Reggio Calabria, o il grande mosaico pavimentale del I secolo a.C. proveniente da una *domus* di Ravenna, accanto a capolavori del medioevo, come la famosa *Croce di Chiaravalle* del Museo del duomo di Milano. A livello pittorico, saranno presentate al pubblico opere rinascimentali di autori quali Francesco del Cossa, Vittore Crivelli e un'eccezionale *Adorazione del bambino* di Lorenzo Lotto nonché la *Crocifissione tra la Vergine e san Girolamo*, grande pala d'altare del Perugino; dei secoli successivi, vanno citati il *Cristo risorto*, uno dei capolavori di Rubens, il *Ritratto di cavaliere di Malta* di Caravaggio, le opere di Luca Giordano, Sebastiano Ricci e Francesco Valaperta, per arrivare al primo Novecento, rappresentato da un dipinto di Carlo Carrà.

Restituzioni 2016 si presenta con due grandi novità: nelle Gallerie di Piazza Scala si potranno ammirare i capolavori dell'arte insieme a testimonianze preziose del costume e delle tradizioni artigianali italiane, come i costumi delle maschere della commedia dell'arte o i paramenti per il culto religioso. L'edizione di quest'anno si distingue dalle precedenti anche per l'inclusione dei territori europei sedi delle banche estere del gruppo Intesa Sanpaolo. Il primo paese a essere coinvolto è la Repubblica slovacca. Saranno in mostra tre rilievi lignei barocchi del 1744-1751 provenienti dal Monte Calvario di Banská Štiavnica e raffiguranti la *Pietà*, *Gesù saluta la madre* e *Caifa condanna Gesù*.

Restituzioni è una mostra unica nel suo genere in quanto affianca all'opportunità di ammirare insieme opere di solito sparse sul territorio nazionale la possibilità di scoprire l'arte del restauro, una disciplina che, in Italia, riunisce intorno allo stesso tavolo figure professionali diverse: il restauratore, lo scienziato e lo storico dell'arte, un'eccellenza del nostro paese, che lo pone all'avanguardia a livello internazionale. Le più attuali tecniche utilizzate dai restauratori di tutte le regioni coinvolte in *Restituzioni* sono raccontate lungo il percorso espositivo

attraverso i filmati delle fasi salienti dei lavori, oltre a essere disponibili sul sito www.restituzioni.com, insieme alle schede storico-artistiche e alle relazioni di restauro corredate dalle foto del prima, durante, dopo gli interventi su ciascuna opera. Poiché la XVII mostra *Restituzioni* è ospitata alle Gallerie di Piazza Scala, il pubblico può anche assistere direttamente a come si svolge un restauro. Infatti presso l'officina di *Restituzioni*, che si trova all'interno della sede museale, è attualmente attivo il cantiere di restauro dell'affresco ottoniano della chiesa di San Pietro all'Olmo, nel quale la restauratrice ricomponne, come in un immenso puzzle di cui non si conosce l'immagine, gli oltre 10.000 frammenti ritrovati nel sottosuolo della chiesa.

Dal 1989 a oggi, sono oltre 200 i siti archeologici, le chiese e i musei che hanno beneficiato del programma *Restituzioni*; oltre un centinaio i laboratori qualificati incaricati dei restauri, distribuiti da Nord a Sud della penisola, e altrettanti gli studiosi coinvolti nella redazione delle schede storico-critiche per i cataloghi. In totale, oltre 1.000 opere restituite al territorio di appartenenza e alla pubblica fruizione. *Il viaggio nella bellezza ritrovata* racconta come far rinascere opere che sono il ritratto dell'Italia, opere esemplificative della ricchezza e dell'ecletticità di un patrimonio artistico che spazia dalle arti maggiori a quelli minori e mette in evidenza come si sia evoluto il *made in Italy* nei secoli, forte di quelle competenze di maestria e saper fare che ancora oggi alimentano la creatività del nostro paese. Non solo: in un momento in cui conservare e conoscere il passato diventa una forma di resistenza, ogni restauro presentato da *Restituzioni 2016* è di fatto un presidio di civiltà e, come ci racconta l'esperienza di Expo 2015, elemento identitario dell'Italia nel mondo.

Intesa Sanpaolo interpreta da sempre il proprio impegno in campo culturale e artistico quale vera e propria assunzione di "responsabilità sociale", ritenendo che un'impresa bancaria di rilevanza nazionale debba concorrere alla crescita del proprio paese da un punto di vista sia economico sia culturale e civile. Fedele a questa filosofia, con l'ambizione di condividere i propri sforzi con un pubblico sempre più ampio e diversificato, in occasione della mostra di *Restituzioni*, il biglietto ha il costo ordinario (intero € 5, ridotto € 3, gratuito fino a 18 anni e per le scuole) e consente l'accesso ai palazzi e alle collezioni permanenti delle Gallerie.

In concomitanza con la mostra *La Bellezza Ritrovata. Caravaggio, Rubens, Perugino, Lotto e altri 140 capolavori restaurati*, la città di Milano propone – all'interno del palinsesto culturale *Ritorni al Futuro* – un itinerario nei suoi musei alla scoperta dei capolavori recentemente restaurati. ■



Altare funerario di C. Telegennio Antho, terzo quarto del I secolo d.C. Firenze, Gallerie degli Uffizi



Pieter Paul Rubens, *Cristo risorto*, 1615-1616 ca. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria Palatina, Palazzo Pitti Foto di Claudio Giusti, Studio Garosi, su gentile concessione del Mibact

L'impresa della vita

di Chiara Gauna

Pinin Brambilla Barcilon
LA MIA VITA CON LEONARDOpp. 118, ill. b/n e colore, € 19,90,
Electa, Milano 2015

È quasi la storia di una relazione amorosa – lunga, difficile e totalizzante – quella che Pinin Brambilla Barcilon racconta in questo piccolo e bellissimo libro: 118 pagine che si leggono d'un fiato e lasciano un'alta dose di energia. A novant'anni compiuti, l'autrice è tornata sull'impresa della vita, il restauro del *Cenacolo* di Leonardo, uno dei più importanti del Novecento, per complessità, gestione, durata e risultati acquisiti. Iniziato nel 1977 e concluso nel 1999, il lavoro condotto quasi in solitaria da Pinin Brambilla ha permesso di recuperare uno dei massimi capolavori della maniera moderna italiana, segnato da una tormentata storia conservativa.

Il racconto inizia dalla fine, dal giorno dell'inaugurazione del restauro, che la narratrice ripercorre sul filo della sua temperatura emotiva di allora, innervata da una sottile malinconia. È questa la prima di una serie di felici scelte narrative. I punti importanti della storia di quel restauro ci sono tutti – l'avvio perplesso, i grandi problemi, i momenti di *impasse*, il clamore mediatico, i compagni di viaggio, i risultati insperati – ma raccontati dal punto di vista sensibile e inquieto della restauratrice. È una sensibilità che Brambilla rivendica con orgoglio, come suo peculiare strumento del mestiere, insieme a una disciplina ferrea, a un rigoroso senso di responsabilità e a una grande umiltà. Sono molti i passi in cui l'autrice ricorda i tormenti, le notti insonni, le insofferenze, le illuminazioni, i sensi di colpa, ma anche le giornate di sole o di vento, che accompagnarono il lavoro. Non fu facile essere

una restauratrice donna e indipendente a capo di un'impresa di tale importanza. Forte della formazione acquisita nella bottega di Mauro Pelliccioli, dei nuovi strumenti metodologici affilati da Cesare Brandi e dei restauri condotti nei decenni precedenti, Pinin Brambilla affrontò l'avventura, affiancata da Franco Russoli, Stella Matalon e Carlo Bertelli, che si succedettero alla soprintendenza milanese, da Giovanni Romano e dallo stesso Brandi, membri del comitato di settore del ministero, e dal 1982 da Renzo Zorzi, grande regista della politica culturale dell'Olivetti, discreto quanto risolutivo sostegno. Pur accompagnata, fu però compito della restauratrice ingaggiare un dialogo solitario, fatto di empatia, concentrazione e lucidità, con l'enigma intellettuale e sentimentale di Leonardo, una "creatura difficile", eseguire l'intervento sul corpo vivo della pittura, centimetro per centimetro, e infine decidere la difficile restituzione dei valori espressivi di quell'opera. La scelta di una reintegrazione pittorica tonale delle lacune, a fronte di una iniziale ipotesi di neutro omogeneo, che avrebbe rischiato di bruciare la leggibilità delle tante restituzioni ottenute, fu maturata lentamente, per prove successive. È questo uno dei risultati forse oggi più affascinanti del lavoro e del racconto di Pinin Brambilla, perché non previsto dall'inizio e genialmente efficace per la lettura visiva coerente dell'opera, che andrebbe oggi accompagnato anche dalla pubblicazione della documentazione fotografica raccolta, a testimonianza non solo del dopo, ma anche del prima e del durante, che quasi abbiamo già dimenticato. A libro chiuso, ci si sente risanati e quasi restaurati: in un'epoca di (in)certezze narcisistiche, inerzie di metodo e vuoti di senso, è vitale recuperare un dialogo con il proprio lavoro, che significa anche accettarne la fatica e la lentezza, le inquietudini e le sfide.

Affinità elettive nel Trecento

di Alessio Monciatti

Julian Gardner

GIOTTO E I FRANCESCANI
TRE PARADIGMI DI COMMITTENZA
ed. orig. 2011, trad. dall'inglese
di Serena Romano, pp. 157, 16 ill.,
€ 24, Viella, Roma 2015

La consapevolezza dello speciale rapporto fra Giotto e i francescani è molto precoce e rimonta a Riccobaldo ferrarese che nella *Compilatio chronologica* cita opere di Giotto ("pictor eximius") nelle chiese dei minori di Assisi, Rimini e Padova. Julian Gardner sceglie tre emergenze della vicenda che portò Giotto ad imporsi ancora giovane e che ne percorse l'intera parabola artistica: *La Stigmatizzazione per San Francesco* di Pisa, *La cappella Bardi a Santa Croce* e *Le Vele della chiesa inferiore di Assisi*. A ognuna è dedicato un capitolo, emblematico di istanze e dinamiche sottese a caposaldi della storia pittorica in Italia.

Il volume traduce *Giotto and His Publics. Three Paradigms of Patronage* (Harvard University Press, 2011), che riuniva le *Berenson Lectures* di Villa I Tatti, e inaugura una collana diretta da Serena Romano.

La tavola firmata del Louvre è contestualizzata a partire dal ri-

conoscimento delle insegne araldiche dei Cinquina (o Cinquini), una famiglia di banchieri pisani in rapporti con la Curia, che aveva consolidato la sua posizione proprio al tempo di Bonifacio VIII. Fra i "cambiavalute" delle grandi compagnie fiorentine emergono le aspirazioni della committenza magnatizia dei Bardi, in relazione al programma della chiesa e alle necessità dell'Ordine e rispecchiata in un ciclo alieno da accenti miracolistici, che va trasformando la relazione "tra uno spettatore immaginario e il reale mondo dell'osservatore".

Delle Vele, "tutte con invenzioni capricciose e belle" (Vasari), è indagato con finezza il significato delle Allegorie, nella loro novità e per l'ufficialità della collocazione. L'esattezza iconografica riflette un frangente di grandi discussioni all'interno dell'Ordine, in particolare circa la Povertà, che campeggia assiale al *Gloriosus Franciscus*. Prudentemente entro il 1319 (quando la città cadrà in mano ghibellina) e prima dell'esplosione della disputa nei primi anni venti, Gardner ne riconosce magistralmente la chiave di lettura nel "commento apocalittico" dei partimenti architettonici, che

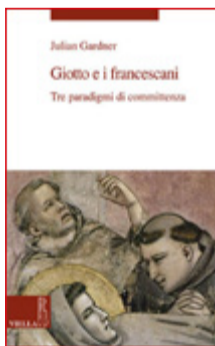
consente di riconoscerne un valore salvifico, ma senza farle dire più di quanto non vi avrebbe letto un devoto contemporaneo.

Il valore del trittico di saggi si rivela nel rispetto del carattere singolare e circostanziale dei "tre paradigmi". Proprio per il respiro e l'importanza dei contesti francescani, pesano però la riduzione ad affinità repertoriali della rivisitazione nell'opera pisana di scene del ciclo agiografico della chiesa superiore di Assisi (coerente con una tradizione di studi ben nota ma ormai esausta) e, sulla stessa falsariga, la considerazione della cappella Bardi precedente alla cappella Peruzzi in Santa Croce e alle Vele.

Si impongono, comunque, la finezza dell'analisi iconografica e l'equilibrio esegetico, la vastissima conoscenza del contesto culturale e la presentazione, mai forzata, di fonti raccolte e meditate in decenni di ricerche. In una prospettiva storico-culturale Gardner ci fa ancora una volta riflettere su aspetti originali e fondanti della realtà figurativa: oververbia, conclude, su come "fuori dalle costruzioni biografiche o storiche, lo spettatore viene impegnato in un discorso pittorico che può pienamente capire solo chi ha preparazione teologica, capacità di analisi, e un'immaginazione acrobatica (imaginative agility) to reveal its full intellectual power".

alessio.monciatti@unimol.it

A. Monciatti insegna storia dell'arte medievale all'Università del Molise



Un singolare e attraente ciarlatano

di Alessandro Morandotti

LE POSTILLE DI PADRE
SEBASTIANO RESTA AI DUE
ESEMPLARI DELLE VITE
DI GIORGIO VASARI
NELLA BIBLIOTECA
APOSTOLICA VATICANAa cura di Barbara Agosti
e Simonetta Prosperi Valenti Rodinò
trascrizione e commento
di Maria Rosa Pizzoni,
pp. 248, € 30,
Biblioteca Apostolica Vaticana,
Città del Vaticano 2015

Scrittore arido, se guardiamo alle opere date alle stampe, tra orazioni funebri, panegirici in latino e poco altro, Sebastiano Resta (Milano 1635 - Roma 1714) passò il suo tempo a postillare fonti artistiche, spesso possedute in più esemplari di lavoro, e a montare libri di disegni utili a percorrere momenti diversi della storia dell'arte italiana, anche in questo caso ricchi di annotazioni significative. Padre oratoriano, si spostò da Milano a Roma nel 1661 per rimanervi fino alla morte, mantenendo però stretti legami con la madre patria e intensando corrispondenze e relazioni con i più aggiornati collezionisti ed eruditi italiani ed europei.

È inutile dire quanto sia progredita la ricerca su Resta collezionista e storiografo dopo lo studio di apertura di Arthur E. Popham apparso sulle pagine della rivista "Old Master Drawings" del 1936, dove quel "singular, but not unattractive, charlatan, as his detractors would call him" veniva definito come padre nobile della *connoisseurship* nell'Europa del Settecento.

Solo in questi ultimi trent'anni sono riemersi molti volumi di disegni già Resta tra i fondi delle biblioteche e dei Gabinetti dei disegni italiani ed europei, e al contempo è stato possibile documentare gli stretti legami del padre milanese con le voci più aggiornate della letteratura artistica italiana (da Giovanni Pietro Bellori a Filippo Baldinucci, da Carlo Cesare Malvasia a padre Pellegrino Orlandi).

È risultato infine chiaro che le sue postille alle numerose fonti conservate nella propria biblioteca di lavoro sono un tentativo frammentario ma consapevole di scrivere una storia dell'arte italiana alternativa a quella di Giorgio Vasari; al centro della ricostruzione storiografica di Resta c'è la figura di Correggio, il padre della scuola "lombarda" (da intendere per estensione come l'intera area padana) già per Vasari. Resta lo insegue costantemente, come collezionista e come studioso, e ne sancisce, su basi stilistiche, il viaggio romano (che Vasari negava), necessario ad aggiornarsi su Raffaello e Michelangelo, nonché l'apprendistato presso Mantegna, indicazioni che gli studi odierni sul pittore hanno confermato e precisato.

Ci ricorda ora tutte queste acquisizioni Simonetta Prosperi Valenti, vera e propria calamita degli studi restiani negli ultimi quindici anni, nelle pagine introduttive del più recente volume

che lo riguarda, appena uscito per i tipi della Biblioteca Apostolica Vaticana.

Il volume è un ulteriore passo avanti per la ricerca e sancisce l'incontro tra esperienze di studio diverse e complementari; il lavoro da tempo avviato da Prosperi Valenti in merito alla verifica attributiva dei disegni Resta e alla storia del collezionismo a lui coevo si salda all'impegno di Barbara Agosti come editrice di testi antichi e conoscitrice attenta delle *Vite* di Vasari.

L'ossatura del libro è però costituita dalle note di commento alle due copie postillate dell'edizione torrentiniana delle *Vite* (quella del 1550) conservate alla Biblioteca Vaticana, esemplari già conosciuti da molto tempo e indagati da altri ricercatori ma mai studiati nel loro complesso; il paziente lavoro da "enigmista", utile a identificare persone, luoghi e opere d'arte citate da Resta a implemento delle informazioni del testo vasariano, è di una giovane ricercatrice, Maria Rosa Pizzoni.

Sulla base di quanto emerge da queste verifiche, Barbara Agosti, che arriva nel mondo un poco avventuroso di padre Resta con freschezza di sguardo e forte delle proprie competenze filologiche, offre una chiave di lettura molto efficace dell'uso strumentale del Vasari da parte del padre filippino, entro una cornice storiografica molto ben definita. In questo senso, la preziosa disamina delle numerose edizioni vasariane postillate, che si susseguono già a ridosso dell'uscita della torrentiniana (e poi ancora fin entro il Seicento) rivendicando i meriti delle scuole artistiche trascurate da Vasari, è davvero rivelatrice. Tra proteste e contumelie, Vasari è bersaglio privilegiato di molti artisti e scrittori italiani e stranieri (anche El Greco rivendica il ruolo di Tiziano non adeguatamente messo in luce a suo parere nelle *Vite*) e Resta sta perfettamente in questa linea critica, in anni in cui le opere a stampa (guide, raccolte di biografie) uscite in diverse città d'Italia a gloria degli artisti locali garantivano molte sponde anti-vasariane.

Non si contano le notizie "positive" che Resta offre, a commento delle *Vite*, nelle sue perustrazioni pressoché quotidiane delle chiese e dei palazzi di Roma e di Napoli (con ricordi costanti di quelli di Milano), ma quello che emerge in modo chiaro dalle ricerche di Agosti è il metodo di lavoro di padre Resta. Le due copie del Vasari da lui possedute erano usate in modo complementare e se uno dei due volumi serviva per prendere rapidi appunti di fronte alle opere durante le sue visite a edifici sacri e profani, l'altro veniva utilizzato per riflessioni a tavolino più ponderate; senza che venisse mai meno il ritmo sin copato della prosa di uno scrittore più adatto al rapido "schizzo" che all'opera compiuta.

alessandro.morandotti@univ.it

A. Morandotti insegna storia dell'arte moderna all'Università di Torino

L'altra metà della memoria

Francesca Romana Rietti

Vladimir Ivanovič Nemirovič-Dančenko
LA MIA VITA NEL TEATRO RUSSOMEMORIE DEL CO-FONDATORE
DEL TEATRO D'ARTE DI MOSCAa cura di Fausto Malcovati,
pp. 191, € 20, Dino Audino, Roma 2015

L'autobiografia di Nemirovič-Dančenko era rimasta finora inedita in Italia. Scritta nella seconda metà degli anni trenta, durante il periodo peggiore dello stalinismo, venne pubblicata nel 1937 in inglese, e poi con qualche variante in russo nel 1938. Ancora oggi nella vulgata sul Teatro d'Arte di Mosca – lo aveva scritto anche Angelo Maria Ripellino negli anni sessanta nella sua voce per l'*Enciclopedia dello Spettacolo* su Nemirovič – si associa Stanislavskij alla figura dell'artista creativo e Nemirovič a quella dell'organizzatore. L'edizione italiana di questo libro, curata da Fausto Malcovati che è autore anche della prefazione, è dunque un'occasione per cambiare lo sguardo su questo sodalizio. Dalle pagine di Nemirovič emergono, senza autocompimenti, il suo ruolo di drammaturgo, critico e pedagogo e i suoi profondi legami con la realtà culturale del suo tempo, ancor prima del fatidico primo incontro con Stanislavskij allo Slavjanskij Bazar nel 1897. *La mia vita nel teatro russo* è un ritratto, intimo e dall'interno, di una stagione eccezionale dell'arte e della letteratura russa, in cui l'autore intreccia alcune sue vicende personali che portarono all'incontro con Stanislavskij e alla nascita del Teatro d'Arte, al ricordo di alcuni autori. Čechov fra tutti. È intorno a Čechov che ruotano, direttamente e non, le prime cinque parti di questa edizione italiana. Sono forse le pagine più intense e liriche, ricche come sono di frammenti dal loro epistola-

rio. Attraverso il racconto del suo legame con Čechov, è come se Nemirovič lasciasse trapelare più che altrove le ragioni del suo malcontento nei confronti di quello che definisce "il teatro di vecchio stile". Incastonate al centro di queste pagine, stanno le due parti dedicate all'incontro con Stanislavskij e alla nascita del Teatro d'Arte, il cui cuore è il capitolo nono – quello dalla stesura più lunga e difficile, come scrive lo stesso Nemirovič – che racchiude in un esercizio di estrema sintesi l'essenza del suo lavoro di regista con gli attori e con gli autori. Le ultime tre parti del volume sono dedicate a Gor'kij, alla prima tournée europea del Teatro d'Arte e all'incontro tra Nemirovič e Tolstoj nel corso delle trattative affinché il Teatro d'Arte possa ottenere l'esclusiva a mettere in scena il dramma tolstojano *Il cadavere vivente*. Nella sua prefazione Malcovati solleva i problemi posti dalle omissioni e dai silenzi cui l'autore è costretto per ovviare alla censura imposta dal potere bolscevico. Come già Stanislavskij, anche Nemirovič raccoglie le sue memorie negli anni successivi alla rivoluzione e termina il suo racconto tra il 1906 e l'incontro con Tolstoj, che muore nel 1910. Che cosa non ha voluto raccontare Nemirovič – si chiede il curatore – in particolare, del suo sodalizio con Stanislavskij? A suo avviso ciò che manca nelle memorie è affidato alle lettere. Dà notizia della pubblicazione, nel 2003 in Russia, di un epistolario in quattro corposi volumi, ma non ne cita neppure un frammento, ed è un peccato. Ci troviamo di fronte a un libro interessante e importante. Tuttavia l'edizione lascia qualche interrogativo. Per esempio, non è chiaro se sia stato tradotto dall'edizione russa (come lascia supporre la curatela di Malcovati) o da quella inglese. Inoltre: Nemirovič ha ommesso ogni data. Il lettore sarebbe stato lieto di trovarne almeno qualcuna in nota.

L'ambiente contagioso
di un editore palestra

di Doriana Legge

IL CATALOGO STORICO
UBULIBRI 1979-2011a cura di Renata M. Molinari,
Oliviero Ponte di Pino
e Marco Magagnin

pp. 112, € 15,

Fondazione Arnoldo

e Alberto Mondadori, Milano 2015

Questo catalogo storico è la conclusione di una prima fase di lavoro sul Fondo Franco Quadri-Ubulibri a cura della Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, con il contributo dell'Associazione Ubu per Franco Quadri. Con la cura di Marco Magagnin e Chiara Bottani si percorre la successione di testi e collane dove affiorano le linee editoriali, i progetti e le tendenze della casa editrice fondata e diretta per più di trent'anni da Franco Quadri (1936-2011).

Non è stato un "editore" Franco Quadri, forse proprio tutt'altro. Ha vissuto la casa editrice come esperienza teatrale, con i limiti e le visionarietà di chi il teatro lo vive realmente, con i tratti freschi e irruenti di una creatività proteiforme. La longevità della Ubulibri testimonia di quanto le doti manageriali siano prescindibili quando libertà ed energie hanno la meglio.

Quello di Franco Quadri era un ambiente contagioso, non c'è stato antidoto per nessuno dei collaboratori più stretti. Se successo c'è stato è proprio per questo contagio.

È complicato razionalizzare un percorso di questo tipo, ripercorrerne le vicissitudini, in una ricostruzione analitica che dia conto di visionarietà e impulso programmatico insieme. Il catalogo restituisce il resoconto di una totalità e fa del libro-oggetto il testimone prezioso di un percorso fluido, lo spazio tangibile dedicato alla formazione teatrale (ma anche cinematografica) di tutta una generazione, e di quelle successive. Ubulibri è stata anche una palestra, una casa del teatro a suo modo. Ha diffuso e creduto in un'idea dello spettacolo come cultura teatrale.

Difficile dire se abbia creato un mercato o intercettato un'urgenza. Certo è che di questa frenesia editoriale l'Italia aveva bisogno. I lettori si sono fatti spettatori, e viceversa. Una comunità teatrale è stata impreziosita di un tesoro librario che ora è la sua arma per una conoscenza specifica e artico-

lata. Uno sguardo critico, a tratti erudito, sempre curioso.

La Ubulibri è stata un'esperienza di gruppo, la sua forza è ancora lo scambio attivo tra palco, platea, spettatori e lettori. Un filo di continuità tra l'esperienza sociale del teatro e la stanza intima del lettore. Il patrimonio che ci lascia è uno strumento utile per incidere sulla riflessione e sulla contemporaneità del teatro, ma anche del cinema e degli audiovisivi in tempi più recenti. Ha indicato la via per una memoria teatrale multiforme, ha mostrato come il rapporto tra pagina e scena sia un elemento vivo, e non univoco.

Il catalogo racconta di un percorso inedito che ha fatto leva sulla fragilità della memoria, elemento costitutivo del teatro, facendone terreno fertile per discussioni e processi conoscitivi, rielaborazioni del sapere lungo percorsi inaspettati e inediti. È il cuore pulsante della frenesia di Franco Quadri, il suo personale lascito, e con personale qui s'intende tutt'altro che privato, piuttosto un bene comune. La carta e il formato raccontano di quel mondo in cui la cura per i dettagli è fondamentale, un inesausto bisogno di ambire al bello. ■

dorianalegge@gmail.com

D. Legge insegna discipline dello spettacolo all'Università dell'Aquila

Poi arrivò in scena la rivoluzione

di Franco Ruffini

Vsevolod Mejerchol'd

SUL TEATRO
SCRITTI 1907-1912ed. orig. 1968, trad. dal russo
di Leonardo Franchini,
pp. 128, € 15,
Dino Audino, Roma 2015

Introvabile ormai la precedente pubblicazione del 1962 presso Editori Riuniti (*La rivoluzione teatrale*, a cura di Giovanni Crino), destinata agli addetti quella nel primo dei quattro tomi degli *Ecrits sur le théâtre* (a cura di Béatrice Picon-Vallin, *La Cité-L'Age d'Homme*, 1973-1992), l'edizione per i tipi della Dino Audino di *Sul teatro*, con una nuova traduzione e una prefazione di Raissa Raskina, è un'occasione per parlare ancora, oltre il libro, di Vsevolod Mejerchol'd. Cominciando dalla sua morte. Mejerchol'd fu giustiziato, dopo un processo farsa e atroci torture, dal regime di Stalin il 2 febbraio 1940. Confessò, naturalmente, e inutilmente ritrattò. Le sue ultime parole, ancora più raggelanti nella terza persona da verbale giudiziario, furono: "Credo nella verità, e ci credo perché la verità trionferà".

Il suo libro esce nel 1913. Non aveva ancora quarant'anni, ed era già titolare di una teatrografia d'eccezione. Eppure, si può dire che la sua carriera era appena agli inizi. Il libro del 1913 raccoglie i testi che accompagnano e commentano quel primo tratto della sua attività.

E poi? Nei quasi trent'anni di vita che ancora lo aspettano inventa e propaga la biomeccanica; firma – tra i tanti altri spettacoli memorabili – *Il Revisore* (1926), uno dei capolavori del secolo; promuove iniziative di ricerca sul teatro e la sua storia, coinvolgendo studiosi di prestigio; dissemina un'intensa attività pedagogica per attori di professione e per proletari dilettanti, al fine di "qualificare la vita", come si diceva nella sinistra radicale, più e oltre che di farne attori qualificati. È solo una sparuta campionatura per temi. Perché non scrisse nessun altro libro? Non gli mancavano certo gli argomenti né il talento letterario, basta leggere il libro del 1913.

Non lo scrisse, è un fatto, e lo studioso deve stare ai fatti. Il che non significa che debba accettarli senza porre domande. Si chiamano ipotesi, le domande dello studioso, e sono il sale della sua cucina. Se ne abusa, le sue pietanze risultano immangiabili; se lo elimina del tutto, però, sono desolatamente insipide. La nostra ipotesi è che non lo scrisse perché nel libro del 1913 c'era già tutto. Non tutto l'edificio del suo teatro, ovviamente, ma le fondamenta: tutte e per intero.

A uno sguardo retrospettivo, l'opera di Mejerchol'd può essere vista come un progetto sistematico di "liberazione" del teatro. Il teatro non dev'essere una tribuna dello "scrittore per la scena", e

nemmeno una sintesi di tutte le altre arti. Dev'essere un'arte autonoma, che risponde solo alle sue proprie leggi. La ricerca e la sperimentazione pratica di tali leggi fu il filo conduttore di tutta la sua attività. Per fondarla solidamente era necessario porre alcuni presupposti. Primo: il teatro è "teatro teatrale". Ha le sue convenzioni, è "teatro di convenzione". Secondo: il protagonista del teatro è colui che risponde solo alle convenzioni della scena. Né l'autore, dunque, o lo scenografo, e nemmeno il regista. È l'attore. Terzo e ultimo: lo strumento espressivo privilegiato dell'attore è quello che lo differenzia – insieme al fratello danzatore – da qualsiasi altro artista, il "corpo in movimento".

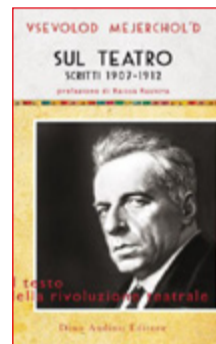
Tutt'e tre queste pietre di fondamenta sono posate nel libro del 1913. Il "teatro di convenzione" è lo slogan, incessantemente ribadito, della battaglia

contro lo psicologismo alla Stanislavskij. Al cosiddetto "teatro del triangolo", che fa del regista l'interlocutore diretto dello spettatore, Mejerchol'd contrappone il modello del "teatro lineare": che allinea, appunto, nell'ordine autore, regista e, ultimo – faccia a faccia con lo spettatore – l'attore. E il "corpo in movimento" viene indicato come l'eredità delle stagioni autenticamente teatrali del teatro. Raccogliere e valorizzare quell'eredità, prima ancora che un impegno professionale, è per l'attore un dovere etico. Non serviva altro.

"Da giovane scrivevo – disse nel 1935 – ma quando sono diventato più sicuro del mio mestiere ho smesso (...). Scrivere non serve. Meglio concentrarsi sui propri pensieri". Lo riferisce Fausto Malcovati nell'introduzione a *L'attore biomeccanico* (Ubulibri, 1993). Concentrarsi sui propri pensieri, e metterli alla prova del lavoro pratico. Esemplarmente lo fece nel famoso Studio sulla via Borodinskaja, tra il 1913 e il 1917. Poi arrivò la rivoluzione, e il teatro fu chiamato a una prova più impegnativa. Non solo liberare se stesso e l'attore, ma contribuire, con i propri strumenti, alla liberazione del proletario lavoratore. Era la stessa battaglia, solo in un campo più vasto. Mejerchol'd la condusse con la stessa intransigenza, solo ampliandone in proporzione, e senza esclusione di colpi, il raggio d'azione. Restò solo, con l'unico appoggio *in extremis* dell'antagonista teatrale di sempre. Eretto suo malgrado a monumento del realismo socialista, Stanislavskij cedette pubblicamente la poltrona di regista per *Rigoletto* al "formalista" Mejerchol'd. Non servì a niente. Genio del teatro e rivoluzionario vero, per la sua rivoluzione del teatro e attraverso il teatro, Mejerchol'd dovette pagare con la vita. ■

franco.ruffini@libero.it

F. Ruffini ha insegnato storia dello spettacolo all'Università di Roma Tre



Catering, fatturati e poco ascetismo

di Roberto Alciati

Francesca Sbardella

ABITARE IL SILENZIO

UN'ANTROPOLOGA IN CLAUSURA
pp. 247, € 25, Viella, Roma 2015

Stefania Palmisano

EXPLORING NEW
MONASTIC COMMUNITIES

THE (RE)INVENTION OF TRADITION

pp. X-195, £ 60,
Ashgate, Farnham 2015

L'11 ottobre 1965, nel terzo anniversario dell'inizio del concilio ecumenico, ha luogo la votazione conclusiva dello schema del decreto sul rinnovamento della vita religiosa. L'esito è inequivocabile: votanti 2142, *placet* 2126, *non placet* 13, nulli 3. L'ufficio stampa del concilio aggiunge che "il risultato, pressoché plebiscitario, è stato accolto da un vivo applauso" ("L'Osservatore Romano", 11-12 ottobre 1965). Molte sono però state le discussioni che hanno portato a questo consenso e maggiormente concentrate su due punti, evidentemente, controversi: il senso della clausura e l'apertura del variegato universo monastico al mondo (il cosiddetto apostolato). La povertà e la preghiera devono diventare, negli intenti del clero riunito in concilio, una testimonianza dinanzi al mondo ed essere praticate in forme che siano comprese dall'uomo "moderno".

Esattamente cinquant'anni dopo, una sociologa e un'antropologa pubblicano i risultati di due ricerche pluriennali, che consentono di fare un primo bilancio delle trasformazioni auspiccate dal concilio Vaticano II per la forma di vita monastica cattolica. Ciò che immediatamente colpisce è come i due punti oggetto di serrate discussioni sopra menzionati restino ancora di estrema attualità e, di fatto, irrisolti. Le due studiose si applicano ad altrettante forme di vita monastica considerate profondamente diverse e quasi in antitesi l'una all'altra: a prima vista, infatti, la clausura carmelitana francese e le nuove comunità monastiche post-conciliari (tra cui, la comunità di Bose è certamente l'esempio più noto) sembrano non avere nulla in comune. Sin dalle prime pagine del suo libro Palmisano, appellandosi alle testimonianze dei membri di questi nuovi gruppi monastici e all'analisi condotta sul campo, precisa questo in maniera chiara ed esplicita. I monaci delle nuove comunità monastiche sono perlopiù laici, provengono da diverse confessioni cristiane, lavorano fuori della comunità e intrattengono stretti rapporti col mondo. Le carmelitane studiate da Sbardella invece vedono nella porta, nelle grate e nel silenzio del convento la loro condizione necessaria per contemplare Dio e ogni relazione con l'esterno è mediata dalla superiora o dal diaframma simbolico del par-

litorio.

Nonostante questo, la lettura in parallelo rivela somiglianze notevoli. Ci sono almeno cinque "marcatori" che lasciano intendere come le forme di vita monastica descritte in questi due libri siano sostanzialmente simili, nonostante gli evidenti esercizi di distinzione messi in atto dagli agenti dei due campi. Primo marcatore: il digiuno. Sia in clausura sia a Bose (la comunità su cui Palmisano si sofferma maggiormente) il digiuno è limitato a pochissimi giorni all'anno e resta comunque facoltativo. Secondo marcatore: internet. Bose è stata la prima nuova comunità monastica ad avere un sito internet e dal 2006 ogni monaco ha un suo personale indirizzo di posta elettronica (come ogni azienda o istituzione che si rispetti). Anche in clausura qualcuno ha libero accesso al web e per ragioni non secondarie, essendo questo il modo migliore per fare

acquisti senza dover interloquire *de visu*. Terzo marcatore: l'istituzione ecclesiastica. Il vescovo è, secondo il diritto canonico, colui che sorveglia su qualsiasi forma di vita monastica e, nuova o tradizionale che sia, nessuna comunità sfugge al suo occhio. In entrambi i casi i rapporti non sembrano essere sempre idilliaci, ma tutti gli agenti sono consapevoli come sia questo difficile equilibrio a determinare la floridezza del gruppo. Quarto marcatore: l'approvvigionamento esterno. Altresì detta *outsourcing*, questa pratica rappresenta simbolicamente la tarda economia capitalistica; tuttavia, sia le monache di clausura sia la comunità di Bose sono costrette a fare i conti col problema. I praticanti la vita monastica invecchiano e, a quanto pare, i rincalzi scarseggiano. Le monache studiate da Sbardella hanno già ceduto e in alcuni giorni della settimana si fanno recapitare pietanze pronte da un servizio di catering. A Bose, nonostante questa pratica – così come il lavoro salariato di residenti in zona – sia considerata un abominio con conseguenze devastanti per la comunità, non si esclude che negli anni a venire debba essere seriamente presa in considerazione. Quinto marcatore: la divisione del lavoro. Com'è noto,

la divisione del lavoro svolge una chiara funzione di produttività, ma al contempo anche di controllo sociale poiché determina una parziale coincidenza fra gli interessi del sistema e gli interessi di tutti coloro che svolgono una mansione all'interno del processo produttivo. Qualunque sia il prodotto, la macchina funziona perché tutti, o quasi, si controllano a vicenda, diventando gli uni responsabili della bontà del lavoro altrui. Pur limitandoci al lavoro manuale, le carmelitane che producono ostie o i monaci di Bose che confezionano marmellate e pubblicano libri devono prestare massima attenzione al rapporto

entrate-uscite, al prezzo e alla qualità delle farine, alla manutenzione delle macchine, all'amministrazione del "buon padre di famiglia", e soprattutto devono essere certi che ciascun addetto svolga la propria mansione con scrupolo. Il bilancio della comunità di Bose si aggira attorno al milione di euro all'anno e, quantomeno, si pone un problema di reinvestimento degli utili.

Al termine di questo confronto, una riflessione si impone: i nuovi monaci e le carmelitane di clausura sono certamente forme di vita religiosa, ma non ascetiche. Presupporre che monachesimo e ascetismo siano sinonimi rischia un fraintendimento di non poco conto. Come già scriveva Max Weber, l'asceta è colui che non agisce, che si svuota di tutto ciò che ricorda in qualche modo il mondo, attraverso una serie di esercizi o pratiche (o antropotecniche) che gli consentono ogni operare, interno ed esterno, per raggiungere l'unione mistica con Dio. È la vita perfetta simile a quella degli angeli. Ma se una monaca in clausura si addormenta durante la preghiera (o non partecipa perché affaticata durante il periodo mestruale) non è grave e si dice, bonariamente, che "si è addormentata sul cuore di Gesù". A Bose l'ideale dell'atleta di Cristo che lotta per diventare perfetto e quindi simile a Dio è rigettato: come Palmisano riporta dalla viva voce di un membro della comunità, la conversione si compie ogni giorno e ogni eccesso è biasimato. Le due autrici mostrano chiaramente come il richiamo a una qualche origine sia sempre presente e per spiegarne la ragione si rifanno a un fortunato saggio del sociologo Jean Ségué sul monachesimo come esempio di utopia realizzata: nuova o vecchia che sia, la comunità monastica costruisce la sua immagine attraverso un processo genealogico che la lega a un'origine più o meno mitica, ma certamente eroica. Ma come ci ha insegnato Michel Foucault, le utopie consolano perché aprono vasti viali e giardini ben piantati. La forma di vita ascetica sembra essere più a suo agio nell'eterotopia, laddove il linguaggio comune è minato e i luoghi comuni perdono senso. La clausura francese e le nuove comunità monastiche provano quanto la relazione fra ascetismo e monachesimo sia sempre istituita in un dato momento, esattamente quando lo spezzare, l'aggravare, l'inquietare, l'inardire dell'eterotopia ascetica devono essere necessariamente neutralizzate se si vuole ricondurle alla storia di un "noi" monastico. ■

roberto.alciati@unito.it

R. Alciati insegna storia del cristianesimo all'Università di Torino



Nuovi brividi spirituali

di Giovanni Filoramo

Vito Mancuso

DIO E IL SUO DESTINO

pp. 463, € 20,
Garzanti, Milano 2015

In questo suo ultimo libro Vito Mancuso prosegue il tentativo di costruire una prospettiva teologica al passo coi tempi, in grado di venire incontro alle esigenze di spiritualità e di giustizia, sfuggendo all'incombente nichilismo. Dopo il libro di teologia fondamentale *Io e Dio, Dio e il suo destino* mira a costruire una teologia sistematica. I personaggi principali sono Deus, Dio, Destino, Trinità: Deus come concezione tradizionale del teismo, Dio come tentativo di costruire una nuova immagine del divino, Destino come fondamento divino del tutto, Trinità come rilettura personale del mistero trinitario cristiano. Le due immagini della copertina (il Dio corrucciato che crea Adamo, e la creazione degli astri e delle piante dipinti da Michelangelo sulla volta della Cappella Sistina) riassumono i due temi principali del libro. Da un lato, l'immagine michelangeloiana di Dio sintetizza il modo in cui la tradizione teologica cristiana avrebbe rappresentato l'onnipotenza divina come un signore violento e dominatore: una falsa idea di Dio, che Mancuso denomina Deus, creato dal potere religioso per alimentare se stesso, una divinità dominata dall'arbitrio e dalla volontà di potenza, violenta crudele sanguinaria. Dall'altro, una nuova immagine di Dio, in relazione dialettica e (auto) creativa col mondo come principio permanente e vitale del tutto, un Dio fondatore del bene e della giustizia, che si esplica secondo tre distinti modi di essere: il Padre in quanto sorgente del mondo, il Figlio Logos in quanto logica del mondo, lo Spirito santo in quanto luce del mondo. Il modello concettuale è fornito dal panenteismo, una sorta di bioteologia fondata su di un Dio evoluto e depotenziato, privo di tratti personali. Di conseguenza, il libro è articolato in due parti. La prima, più corposa, è la *pars destruens*, che decostruisce il concetto di Deus, smascherando "le tesi che hanno ridotto Dio a un imbarazzante Grande Dittatore del mondo". La seconda, concentrata soprattutto nel capitolo IX, su queste rovine, getta le basi di una nuova immagine di Dio fondata su di un rapporto tra Dio e il mondo in grado di navigare tra le due classiche concezioni del divino: il teismo e il panteismo. Il libro di Mancuso si iscrive in una corrente di pensiero che, dopo la "morte di Dio" annunciata da Nietzsche e la teologia della morte di Dio degli anni sessanta del Novecento, ha riaperto la questione alla luce dell'esigenza di "tenere in sospenso" Dio per discernere meglio le figurazioni che vanno abbandonate da quelle che, "re-immaginate", possono nuovamente coinvolgerci esistenzialmente. Alcuni pensatori, secondo le suggestioni del filosofo Richard Kearney, si sono dimostrati sensibi-

li a una nuova forma di coscienza religiosa per la quale sarebbe Dio stesso a "tenersi in sospenso": mentre si dona senza riserve all'uomo, al tempo stesso egli si sottrae a ogni evidenza oggettiva che s'impone, lasciando così aperto lo spazio ermeneutico della libera indagine critica e della libera progettazione umana. Altri, come Mancuso, hanno cercato di rivalutare la filosofia del processo inaugurata da Alfred North Whitehead tra le due guerre e diventata nel secondo dopoguerra una teologia processuale più recentemente denominata panenteismo.

Lasciando a teologi e filosofi il giudizio in merito, confesso che, leggendo, come storico, il libro di Mancuso, non ho potuto fare a meno di provare un senso di vertigine. Secoli, anzi, millenni di riflessione teologica vengono liquidati, anzi rottamati, con impressionante facilità, sulla base di giudizi che ta-

lora possono anche essere condivisibili – e in ogni caso non sono mai originali, avendo dietro di sé una storia secolare di critiche a Deus, da Celso e Porfirio a Voltaire e al nuovo ateismo – ma più spesso non lo sono. Un solo significativo esempio relativo a quanto Mancuso osserva in merito alle antiche eresie e in particolare

allo gnosticismo, affrontato superficialmente (nessuno studioso serio sosterrebbe più oggi la tesi di uno gnosticismo presente già nei testi del *Nuovo Testamento*) e di cui sfugge il tratto più caratteristico: il fatto che l'origine del male è nell'abisso stesso, che lo sconfigge confrontandosi con esso e debellandolo fin dall'inizio. Ma ciò che più colpisce è il livore antiecclesiastico e antidogmatico dell'autore. La decostruzione di Deus e della sua immagine onnipotente persegue in fondo lo scopo di decostruire l'essenza stessa del potere ecclesiastico, fascista come il suo Dio. E questo, attraverso la decostruzione dei pilastri dogmatici della fede cattolica: il mistero della crocifissione e del suo valore redentivo; il mistero trinitario qui riletto in una tipica chiave modalistica (le tre "persone" della trinità come modi di essere dell'unico Dio che si manifesta e si realizza nel mondo) e così via. Del cristianesimo come religione dogmatica rimane poco o nulla. Al suo posto una religiosità volatile e liquida, un Dio che "pone in armonia gli elementi del mondo attirando e conferendo una direzione all'essere, costruendo così isole di ordine all'interno dell'oceano del disordine cosmico": un Dio-energia *new age* che potrà anche solleticare i gusti di lettori alla ricerca di nuovi (?) brividi spirituali, forse anche un Dio antifascista, come conclude l'autore nell'epilogo, ma che difficilmente potrà essere pregato e che altrettanto difficilmente potrà scuotere le menti, far tremare i cuori, suscitare dubbi angosce speranze. ■

giovanni.filoramo@unito.it

G. Filoramo insegna storia del cristianesimo all'Università di Torino



La tua storia #vistadaqui

CAMBIA PROSPETTIVA: POTRAI CONOSCERE
TORINO ATTRAVERSO LE STORIE DI CHI VIVE
QUOTIDIANAMENTE LA NOSTRA IDEA DI CITTÀ

Il progetto

#vistadaqui è un nuovo modo di raccontare Torino. La Compagnia di San Paolo è al fianco della Città nel suo percorso di recupero artistico, culturale e di valorizzazione territoriale, sociale e imprenditoriale: un impegno costante per costruire la Torino di oggi e immaginare la Torino di domani.

La sfida

Attraverso una panoramica interattiva dalla Mole Antonelliana, composta da oltre 60.000 scatti a 140 metri di altezza, puoi scoprire le esperienze di chi vive la città ogni giorno, sfogliare le immagini d'archivio e conoscere gli interventi sul territorio. Riscopri la tua città su vistadaqui.compagniadisanpaolo.it



Cerca Compagnia di San Paolo su



vistadaqui.compagniadisanpaolo.it

Ombre sul ritratto

di Anna Ferrari

James Morwood

ADRIANO

ed. orig. 2013, trad. dall'inglese
di Biagio Forino,
pp. 215, € 12,
Il Mulino, Bologna 2015

“Ad un tempo serio e gioviale, affabile e contegnoso, sfrenato e controllato, avaro e generoso, schietto e simulatore, crudele e mite, e sempre in ogni cosa mutevole”: così l'*Historia Augusta* (Hadr., 14, 1), una delle due fonti che ci parlano di Adriano (l'altra è il libro 69 della *Storia Romana* di Dione Cassio) riassume le caratteristiche dell'indole dell'imperatore, una delle figure più affascinanti e insieme sfuggenti dell'antica Roma. Una personalità piena di contraddizioni, stando ai testi, per meglio comprendere la quale non aiutano neppure i ritratti: numerosi, levigati, opachi, di marmo o di bronzo, a ben guardare non rivelano davvero nulla di lui se non l'immagine convenzionale e classicheggiante del sovrano illuminato.

È perciò una sfida particolarmente stimolante proporre una biografia dell'imperatore che aiuti il grande pubblico a comprenderne le infinite sfumature del carattere: una sfida ancor più difficile se si pensa a quell'ingombrante macigno che incombe sulla strada di chiunque voglia cimentarsi con una biografia adrianea, rappresentato dalle *Memorie di Adriano* (1951) di Marguerite Yourcenar. Un masso meravigliosamente scolpito, non c'è dubbio, ma tale – per il suo peso letterario e la sua capacità di agire prepotentemente sull'immaginazione storica – da condizionare chiunque si proponga di imboccare quella strada, dettandone in qualche misura il passo e l'itinerario.

James Morwood, autore di un *Adriano* uscito in edizione originale inglese nel 2013 e ora tradotto da Biagio Forino per il Mulino, è tuttavia storico tale da non lasciarsi influenzare oltre il lecito. Il suo lavoro, calibrato sulle fonti più accreditate, è rigoroso ma insieme accessibile, come quasi sempre capita di constatare nelle letture di alta divulgazione anglosassone (e assai più di rado, purtroppo, nelle nostre).

È tuttavia, anche se, con eleganza, il masso rappresentato dal romanzo della Yourcenar viene scavalcato e lasciato da parte, un libro su Adriano destinato al vasto pubblico non può dare per scontati certi particolari a effetto, che certo minuzie non sono. Come la storia di Antinoo, per esempio: sulla quale, infatti, il libro si apre e sulla quale torna anche più avanti. Senza inutili fronzoli e maliziosi compiacimenti tutte le pedine sono disposte sulla scacchiera: c'è il giovane bellissimo Antinoo, amante dell'imperatore; c'è la passione di quest'ultimo

per la caccia; c'è il problematico rapporto di Adriano con la moglie Sabina; c'è quella misteriosa “morte per acqua” del giovane, annegato nel Nilo nel 130 d.C. Indubbiamente quell'episodio può fungere da punto focale della complessità della figura imperiale, ed è a partire da qui che Morwood prende le mosse per la sua ricostruzione.

Una ricostruzione che non trascuri l'infanzia e la giovinezza del futuro imperatore in quella remota Spagna che aveva già dato i natali a personaggi illustri come l'imperatore Traiano o il filosofo Seneca, e la cui centralità per le sorti dell'impero viene messa in luce in un apposito capitolo. I primi passi di Adriano nella vita pubblica, che lo vedono al fianco di Traiano e impegnato sul campo durante le spedizioni daciche, sono l'occasione per indagare su Adriano soldato, sui rapporti tra il condottiero e i suoi uomini e sulla concatenazione di eventi che lo portarono a diventare imperatore, adottato da Traiano sul letto di morte come suo successore. Né, naturalmente, può mancare, in un discorso sui risvolti militari dell'operato adrianeo, qualche accenno al Vallo britannico e ai suoi tesori epigrafici.

La multiforme attività dell'imperatore non si limita però alle imprese militari (più di mantenimento che di conquista) e alle opere difensive: forse nessuno sul trono di Roma fu impegnato quanto Adriano in una così frenetica attività edilizia (che lo vide talvolta in aperto contrasto con il grande architetto Apollodoro di Damasco), nella costruzione di ville superbe come quella di Tivoli, e nel collezionismo d'arte, che contribuì al diffondersi di un gusto solitamente etichettato come “classicismo adrianeo”.

Lungi dal proporre una ricostruzione oleografica, Morwood non nasconde gli aspetti più sconcertanti della figura e dell'operato di Adriano, incantato dalla cultura greca ma di estrema durezza nei confronti della popolazione ebraica, attento a rinsaldare mediante frequenti viaggi i rapporti con le regioni più disparate dell'impero ma pronto a usare la mano pesante contro gli stessi sudditi che fino al giorno prima lo avevano incensato. Alla fine di questo agile percorso, occorre riconoscere che le ombre continuano ad addensarsi sul ritratto di Adriano senza che la luce che pur vi viene proiettata copiosamente riesca a fugarle del tutto. Lo stesso Morwood si astiene dal trarre impossibili conclusioni. La chiave per capire questa figura seducente ed enigmatica resta, tutto sommato, quella dell'ambiguità. Intrinseca, forse, alla natura stessa dell'impero e alle sue più svariate forme e manifestazioni, come già Tacito aveva lapidariamente annotato in una sentenza memorabile messa in bocca al caledone Calgaco: “là dove fanno il deserto, gli danno il nome di pace”.

archeoanna@libero.it

A. Ferrari è saggista e studiosa di antichità classiche

Antichistica Da Dante a Isadora Duncan

di Alice Borgna

**ASPETTI DELLA FORTUNA
DELL'ANTICO NELLA
CULTURA EUROPEA**

a cura di Sergio Audano
e Giovanni Cipriani
pp. 257, € 20,
Il Castello, Foggia 2015

Quasi a un anno esatto dalla XII Giornata di studi sulla Fortuna dell'antico, un appuntamento ormai canonico per l'antichistica italiana, compare il volume che ne raccoglie gli *Atti*, una puntualità encomiabile che favorisce lo svilupparsi del dibattito scientifico di cui il Centro di Studi Emanuele Narducci si fa promotore. La potente eco dei classici, la cui ricerca costituisce il tratto distintivo delle Giornate di Sestri Levante, questa volta conduce il lettore da Dante a Isadora Duncan danzante sulla scalinata di Cnosso, passando per i furti letterari di Marino, la nascente scienza moderna di Cartesio e un insolito Goethe teorico del colore.

Nel primo contributo, *La storia di Roma in Dante*, Francesca Fontanella mostra come l'Alighieri rilegga il passato di Roma più da una prospettiva vicina a Livio e Virgilio che non servendosi della mediazione di autori cristiani come Orosio. Roma, infatti, viene presentata come un'istituzione contemporanea, prolungatasi nel tempo a partire da un nobile passato di cui l'era di Augusto aveva costituito l'apice. A Giovan Battista Marino è invece dedicato il corposo saggio di Grazia Maria Masselli *A lezione di magia: Falsirena e le sue maestre nell'“Adone” del Marino*, che occupa ben ottanta pagine. Difficile, infatti, sarebbe stato tributare meno spazio a un autore che del capillare riutilizzo dei modelli ha fatto la cifra della sua tecnica compositiva, una *inventio* scaltra e divertita, che nel caso della maga Falsirena si rivela un sapido miscuglio di tratti strappati a diversi personaggi, distanti fra loro per cronologia e funzioni, una raffinata *summa* della tecnica magica precedente che, tuttavia, continua a fallire nel tentativo, in amore, di “fermar (...) d'un fuggitivo il passo”. Uno dei momenti storici in cui la fortuna dell'antico si tramuta in sfortuna è mostrato al lettore da Francesca Romana Berno, *Seneca contro Cartesio? Appunti sulla ricezione delle “Naturales Quaestiones” nel XVII secolo*. Il confronto tra il commento di Libert Froidmont (latinizzato *Libertus Fromondus*) alle *Naturales Quaestiones* senecane edite da Giusto Lipsio e la produzione contemporanea di Cartesio mostra, infatti, il testo classico sconfitto dall'attitudine sperimentale della nascente scienza moderna. Fromondus scrive in latino e cita la Bibbia e gli autori antichi, mentre Cartesio, la cui prima stesura

è in francese, alle *auctoritates* ha già sostituito disegni, calcoli ed esperimenti.

Lunga fortuna ebbe, invece, la figura dell'“innamorato di un'immagine”, come ben mostra Tiziana Drago nel suo studio (*La lettera fittizia: percorsi letterari tra antico e moderno. Riflessioni sul topos del simulacro*). Prendendo le mosse dalla missiva tardoantica in cui il pittore Filopinax si dichiara a Cromation, la fanciulla da lui stesso creata, l'autrice segue lo sviluppo di un motivo, spesso declinato nella variante del “fidanzato della statua”, che rende oggettiva la tensione tra arte e natura. Dal medioevo di William di Malmesbury il percorso giunge fino alle soglie della contemporaneità con Mario Praz e Mario Baldini, che, nella delicata novella *Paolina fatti più in là*, racconta di una rarefatta notte d'estate trascorsa a Villa Borgheese nell'ammaliata contemplazione di Paolina Bonaparte.

Dalla materialità del marmo, l'indagine si sposta al campo del colore con il dotto articolo di Alessia Bonadeo (*I colori nell'antichità classica: lessico e cromie. Suggestioni da Goethe*), dedicato alla complessa questione del lessico cromatico greco e latino, che spesso riferisce contemporaneamente singoli aggettivi di colore a entità che, tuttavia, la nostra sensibilità

ascrive a sfere differenti. Con il consueto percorso diacronico che caratterizza i diversi interventi, anche questa indagine si apre nel tempo fino a raggiungere Goethe, che nel complesso saggio *Zur Farbenlehre* (*La teoria dei colori*) coglie nell'alterità del lessico di colore antico non la conseguenza di un deficit che riflette uno stadio evolutivo ancora primitivo, bensì il portato di uno sguardo libero e autentico sulla realtà.

Nell'intervento conclusivo Silvia Romani (*L'impero “en travesti”. La nascita di Minosse all'inizio del 1900*), con prosa raffinata conduce il lettore tra l'Europa e gli Stati Uniti di inizio Novecento, quando la scoperta di Cnosso generò un interesse così virale per la cultura minoica da portare alla rapidissima diffusione di reperti, oggi di autenticità per lo meno discussa, che all'epoca furono però oggetto di contese stellari tra musei e collezionisti. Con passaggi quasi da romanzo giallo l'autrice prova a comprendere le ragioni di un fenomeno così globale e, al tempo stesso, così fiducioso nell'autenticità di ciò che si pensava provenisse dalla collina di Kephala. Soggiogato dal fascino di una cultura che continuava a restare fondamentalmente sfuggente, il Novecento rispose al silenzio dei reperti e delle tavolette fondendo il mondo di Minosse con la società che l'aveva riportato alla luce, in un immaginario osmotico che costituisce un reale *unicum* nella storia della civiltà occidentale.

alice.borgna@uniupo.it

A. Borgna è assegnista di ricerca all'Università del Piemonte Orientale

Versa ancora vino

di Franco Pezzini

Luca Della Bianca e Simone Beta

IL DONO DI DIONISO

**IL VINO NELLA LETTERATURA
E NEL MITO IN GRECIA E A ROMA,**
pp. 211, € 16,
Carocci, Roma 2015

Già curatori anni addietro di un affascinante *Oinos. Il vino nella letteratura greca* (Carocci, 2002), in questo nuovo volume il saggista e romanziere Della Bianca e il filologo classico Beta approfondiscono e ampliano il percorso, con un'analisi anche più ricca del panorama ellenico e un allargamento al mondo romano fino alle sue pagine ultime. Un'opera dunque di vertiginosa densità, documentatissima, ma scritta con elegante chiarezza, e che per l'importanza delle implicazioni meriterebbe un utilizzo anche per gli studenti. Azzardando una schematizzazione brutale sul contenuto di un testo tanto lussureggiante, *Il dono di Dioniso* provoca idealmente il lettore su tre piste: a partire da quella più materiale di pratiche agricole e sociali sul frutto della vite nel mondo greco e latino. Dal rapporto insomma, a monte, con tecnica e scienza della vinificazione agli utilizzi medici e zootecnici del vino, e fino alle più pratiche ricadute nel consumo: percentuali di annacquamento consigliate (non veniva consumato puro), istituti del simposio (ruolo del simposiarca, gioco del cottabo, brindisi...), memorie storiche di annate eccezionali o rimedi pratici contro l'ubriachezza (come il cavolo o, improbabilmente, l'ametista). Ma dal vino come prodotto si passa alla sua dimensione culturale più ampia, a valori e disvalori da esso idealmente catalizzati. Rimedio per gli affanni, fonte di creatività, stimolo all'amore, portatore di verità (per l'allentarsi dell'autocontrollo), attraverso poeti e pensatori il vino è riconosciuto come elemento-cardine della vita sociale, e sorta di momento critico per la valutazione dell'uomo: si pensi alle derive grottesche delle cene romane, con gli eccessi cui giungono i convitati per poter bere di più. Se d'altronde “nell'età più remota accostarsi al vino significava rischiare conseguenze ancora sconosciute (...). Un principio etico-religioso basilare stabilisce (col tempo) che bere vino è azione da compiere insieme ad altri uomini, ai propri pari”, dalle libagioni dei poemi omerici “a un'istituzione che rappresenta un punto di incontro fra l'umano e il divino: il simposio”. Il rapporto con il vino non si esaurisce cioè in una dimensione di misura etica umana, ma attraverso infinite letture mitiche guarda al rapporto col trascendente. E con uno dei più imprevedibili immortali, quel Dioniso Signore dell'ebbrezza ormai credibilmente riconosciuto dio greco: a rammentare che la sua ambiguità non promana da qualche selvaggia landa esotica ma appartiene alle nostre radici.

franco.pezzini@tin.it

F. Pezzini è saggista

L'arma poetica della posa

di Tiziana Serena

Alessandro Nigro
RITRATTI E AUTORITRATTI
SURREALISTIFOTOGRAFIA E FOTOMONTAGGIO
NELLA PARIGI DI ANDRÉ BRETON
pp. 238, 67 ill., € 23,
Cleup, Padova 2015

Le fotografie dei surrealisti hanno tenuto in scacco per lungo tempo la capacità della storiografia di decifrarle. I testi che se ne sono occupati, soprattutto a partire dagli ottanta con gli interventi dirompenti di Rosalind Krauss, Jane Livingston e Dawn Ades, hanno avuto il merito di sottolineare la posizione tanto pervasiva quanto paradossale della fotografia all'interno di quel movimento artistico e intellettuale che Walter Benjamin aveva etichettato come l'ultimo istante, luminoso e scintillante, dell'intelligenza europea.

Per i surrealisti la fotografia rappresentò il medium della modernità, la capacità di svelamento nel gioco della soggettività dai proto-selfie, realizzati nelle cabine del photomaton, fino alle possibilità liberatorie del montaggio di immagini spaesanti.

Si tratta di una fotografia praticata da numerosissimi artisti della galassia surrealista, da soli e soprattutto in gruppo come vera e propria pratica creativa collettiva. Una fotografia che tra essi veniva scambiata e rimaneggiata fino a divenire oggetto di riappropriazioni e trasformazioni: da (presunto) documento a vera e propria sostanza poetica. Una fotografia quindi intensamente usata ma stranamente taciuta negli scritti del surrealismo, tranne eccezioni tardive come nel caso di Salvator Dalí.

Negli anni duemila, una seconda ondata di studi ha messo a fuoco le tematiche più importanti riguardanti l'uso della fotografia nel movimento surrealista: a partire dal ruolo delle artiste, fino all'importanza viscerale della pratica del montaggio e del fotomontaggio. Il volume più importante, dal quale prende le mosse il libro di Nigro, è decisamente il catalogo della più aggressiva e persuasiva mostra sul tema, che raccoglieva l'eredità di trent'anni di studio sull'argomento. Con il titolo *La Subversion des images* (Centre Pompidou, 2009) si voleva sottolineare un aspetto fondamentale: come nel movimento surrealista l'impiego della fotografia non fosse meramente strumentale, quanto teso a sovvertire il suo congenito realismo per piegarlo, fino a distorcerlo, a favore della sua interiorizzazione nel mondo degli artisti.

Il libro di Nigro punta sull'aspetto dell'interiorizzazione da diverse angolature. È quanto permette l'accostamento di realtà eterogenee, legittimando inoltre la pratica del fotomontaggio. Ed è quanto giustifica il passaggio fra più artisti delle fotografie, imponendo problemi di metodo filologico qualora esse vengano considerate come fonti peculiari e non mere piatte

immagini fotografiche, meritevoli di un'avvertita attenzione.

Il libro è suddiviso in quattro capitoli il cui avvio prende corpo dalla disamina di quelle che appaiono essere fra le maggiori icone del surrealismo, tanto che nell'ordine dei capitoli sfilano: il ritratto realizzato da Man Ray di André Breton in posa di fronte a *L'énigme d'une journée* di Giorgio De Chirico (1922); i celebri montaggi dell'autoritratto di Breton al microscopio e quello che egli realizza di Paul Éluard (1930); l'immanicabile fotomontaggio *Le phénomène de l'extase* di Salvator Dalí (1933); le immagini dialogiche fra Claude Cahun e Marcel Moore. Tutte queste icone sono considerate da un'angolatura di sghembo, verificate nella densa tessitura culturale

e figurativa del periodo, riscoperte infine nella loro rinnovata semiosi di fonti complesse, quasi tridimensionali.

In filigrana emergono numerose questioni di metodo. In questo senso, il primo capitolo è fra i più emblematici e pone una rosa di nuove questioni alle opere: come si interroga una fotografia del 1922

realizzata da Man Ray dell'ancora poco noto Breton, che appare semisdraiato dinanzi a un imponente sfondo pittorico, quando questo è un dipinto di De Chirico collezionato dall'amico Éluard? Dove e perché è stata costruita la posa di questa immagine? Qual è stato il ruolo di Man Ray e quale quello degli artisti coinvolti nel concepire questa fotografia? Come si interroga questa fonte quando questa non è da considerarsi un'unica immagine poiché si presenta in diverse varianti: fra il positivo e il negativo, fra diverse versioni del positivo (dai provini a contanto a stampe, con note manoscritte o meno, fino a quella in cui risulta addirittura invertita), il tutto prodotto in altrettante diverse date, con disparate finalità, fra cui anche la pubblicazione in determinate riviste?

Le risposte vengono fornite al lettore in un crescendo di analisi di numerosi indizi, in cui la storia del movimento surrealista si intreccia con quella del collezionismo delle opere di De Chirico nel mercato parigino e presso i surrealisti stessi, e della storia della fotografia con Man Ray in prima fila come interprete e collaboratore stretto delle riprese fotografiche. A caratterizzare ulteriormente questo volume è la capacità di inserire l'analisi in un'inquadratura generale che riguarda la cultura visuale del periodo. Così ad esempio il riferimento al film *Nosferatu. Una sinfonia dell'orrore* di Friedrich Wilhelm Murnau (1922) è funzionale a interrogarsi per via di ipotesi successive sul suo funzionamento come erogatore di stimoli visivi sia per la fotografia di Man Ray e di Breton, sia per l'opera di Breton stesso, il quale del resto aveva affermato come la sua idea di automatismo fosse strettamente debitrice certamente dell'occultismo, ma innanzitutto della fotografia e del

cinema.

Non perdono mordente filologico i capitoli intermedi fra verifiche di stereotipi e analisi visive delle varie fonti figurative. L'ultima parte del volume tratta il tema delle fotografie realizzate all'insegna del travestimento e del gioco intellettuale fra Cahun e Moore, soprattutto a partire dall'analisi dei testi letterari che vedono coinvolte le due protagoniste. L'intenzione è di riscattare le loro fotografie dal ruolo di meri autoritratti e di uscire dal binario della biografia prevalentemente concentrata sui temi dell'identità di genere e delle scelte sessuali. Stereotipi che vengono smentiti in parte da nuove fonti. Fra queste spicca, con l'ironia con la quale si tira un coniglio fuori dal cappello, la fotografia della vetrina della libreria parigina José Corti. Vi scorgiamo uno degli autoritratti più famosi di Cahun (con camicia a scacchi e allo specchio), che smentisce il giudizio della critica che lo ha sempre reputato essere un'immagine esclusivamente intima e privata.

La nota fotografia della testa deformata di Cahun, *Frontière humaine*, è analizzata nel contesto delle pagine della rivista "Bifur" dove apparve in prossimità dei fotogrammi tratti da *La linea generale* di Sergej Ėjzenštejn. Il film, nonostante fosse in quel momento censurato a Parigi, era conosciuto attraverso le immagini pubblicate nelle riviste francesi e viene presentato da Nigro come uno dei modelli d'ispirazione. Con lo stesso criterio d'analisi, che indaga contesti culturali e visivi il più possibili ampliati, vengono descritti i fotomontaggi per il celebre volume *Aveux non avendus* (*Confessioni non rese*, 1930) con testi di Cahun e immagini di Moore. Sottoposti alla prova dell'occhio dello storico dell'arte, questi fotomontaggi vengono chirurgicamente rimontati in un ampio mosaico di riferimenti visivi e culturali. Complessivamente quindi il volume restituisce un contesto ampio e articolato, per molti versi inedito e carico di future implicazioni sul piano storiografico. ■

tiziana.serena@unifi.it

T. Serena è vicepresidente della Società italiana di studi per la fotografia

Gli spettri non dormono

di Marco Maggi

Michele Mari
e Francesco Pernigo

ASTERUSHER

AUTOBIOGRAFIA PER FETICCI

pp. 112, ill., € 16,
Corraini, Mantova 2015

“Perché l'arte era forma, era ritmo, era segno, ma ciò a cui s'aggrappava erano le cose, ed erano le cose ad essere ricordate dai lettori e dagli spettatori, le orride cose che ci sopravvivranno”. Come per l'Erich Auerbach personaggio di *Tutto il ferro della Torre Eiffel* (2002), la letteratura è per Michele Mari un intossicante e indispensabile rituale di feticci. Il “morbido bibliotecario e filologo solo” aveva adunato i suoi nella *Wunderkammer* di *Mimesis*. Il realismo nella letteratura occidentale: “Il corno suonato da Rolando a Roncisvalle, il basileo di Lisabetta, il fazzoletto di Desdemona, la pelle di zigirino (prima che si fosse ristretta del tutto!), il ‘capolavoro sconosciuto’ di Frenhofer, quella curiosa frolla a forma di conchiglia inzuppata da Marcel nel suo the, il barattolo azzurro con il veleno per topi di Emma Bovary, il carapace dorato di Des Esseintes, ah poterli avere, toccare, allineare su uno scaffale al posto dei libri!”; Mari compone in *Asterusher* un’“autobiografia per feticci”, accostando brani dei suoi libri agli oggetti che li hanno ispirati, fotografati da Francesco Pernigo.

Come suggerisce la crasi del titolo, tra Jorge Luis Borges ed Edgar Allan Poe, il recinto sacro dei feticci è per Mari la casa, già oggetto di una trattazione tra mesmerismo e suggestioni calviniane (dalle *Città invisibili* in *Fantasmagonia* (Einaudi, 2012): le mura e soprattutto gli oggetti come ricettacolo degli spiriti che li hanno vissuti; la casa che,

spopolata dello sguardo dei suoi abitanti, si percepisce “cieca ed immota come si percepisce la roccia”: quanti specchi, nelle fotografie delle case di città e di campagna dell'autore, manifestano il punto di vista degli oggetti, il loro segreto abitare le nostre stanze vuote! Interni come ritratti di trapassati.

In Walter Benjamin, compartecipe dell'ossessione feticcistica di Auerbach in *Tutto il ferro della Torre Eiffel*, il fenomeno aveva assunto il nome di “aura”: “Avvertire l'aura di una cosa significa dotarla della capacità di guardare”; poi – secondo il Benjamin storico – era iniziata l'era della riproducibilità tecnica, era arrivata la fotografia, e con ciò quello sguardo delle cose (il genitivo è

soggettivo) era andato spengendosi. Come presumere allora di restituire l'aura, lo sguardo degli oggetti che, inquietando, ha messo in moto la scrittura, proprio attraverso la fotografia? La risposta di Mari è in piena ortodossia benjaminiana: il montaggio, l'accostamento delle parole agli oggetti che le hanno ispirate, produce un contagio per cui le immagini si ricaricano d'aura; l'incantamento del feticcio, trasmesso alle parole, da queste rifluisce verso le immagini, re-incantandole (non a caso, i testi precedono le immagini, nei novanta “iconotesti”, esattamente quarantacinque per casa, che compongono *Asterusher*). Il segreto per salvare le immagini dei nostri amati spettri è continuare a raccontarli: “In realtà – recita un distico di Heiner Müller che potrebbe andare in esergo a *Asterusher* – gli spettri non dormono / loro cibo preferito sono i nostri sogni”. ■

marco.maggi@usi.ch

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



Ho le mani e quindi sono

di Francesco Paolo de Ceglia

Claudio Pogliano

SENSO LATO

IL TATTO

E LA CULTURA OCCIDENTALE

pp. 350, € 36,

Carocci, Roma 2015

Mi hanno sempre colpito le testimonianze di quanti sostengono di aver vissuto una esperienza extracorporea: di essere migrati dalle proprie carni e di aver distintamente visto persone e oggetti. Non di averli toccati sentendoli duri o cedevoli, lisci o scabri, caldi o freddi, perché si presuppone che nel tatto debba necessariamente esservi un corpo percipiente che risulti in qualche modo affetto da un oggetto percipito. Nella visione invece si registerebbe la realtà così com'è, nella propria dimensione ontologica, quasi che si potesse vedere senza occhi, senza cervello, senza corpo. Ma che rapporto c'è tra vista e tatto?

Molto è stato scritto sull'oculocentrismo della cultura greca e su come, ad esempio, la stessa parola *idea* abbia a che fare con l'*oraio*, il guardare con gli occhi del corpo e della mente. Per di più, dagli anni cinquanta del secolo scorso non sono mancati studiosi che hanno enfatizzato la "fecondità" della vista rispetto agli altri sensi: sarebbe stata una rinnovata attitudine nei confronti della visualizzazione a svolgere un ruolo determinante nella nascita della civiltà moderna e della sua scienza. E questo anche grazie all'invenzione della stampa, che avrebbe creato, nelle parole di Italo Calvino, "un mondo speciale, un mondo fatto di righe orizzontali dove le parole si susseguono una per volta". Un mondo bidimensionale, cioè, in cui non sarebbe rimasto spazio per le percezioni extravisive.

Il tatto sarebbe dunque scomparso? Significa cioè che l'*homo videns* non tocca e non riflette più sul modo in cui, entrando in relazione tattile con gli oggetti, egli conosce il mondo esterno e costruisce il proprio sé? In termini più generali, come si è articolato nella

cultura occidentale il complesso rapporto tra i sensi? Sono queste le domande a cui cerca di dare risposte *Senso lato. Il tatto e la cultura occidentale* di Claudio Pogliano: "Senso lato allude quindi a uno spazio indefinito e oscuro, ripieno di elementi eterogenei, che sempre adesca e confonde". L'opera, frutto di numerosi anni di riflessioni, mette insieme una straordinaria messe di materiali provenienti da ambiti assai diversi (filosofia, scienza, letteratura, pedagogia, arte ecc.) per scandagliare come negli ultimi venticinque secoli si siano costruite gerarchie di sensi in cui – e questa è la sorpresa – non è stata sempre la vista a essere premiata.

È vero infatti che un ricercatore attento al metodo come Francesco Bacone si riproponeva di escludere dalla propria scienza ciò che non fosse *on the faith of eyes*, ma parlava anche del tatto come di un affidabile interprete della natura. Del resto, lo stesso Galileo, che pur costruiva un mondo fatto di pura dimensionalità geometrica, era pienamente consapevole delle limitate possibilità offerte dalla vista.

E questo anche perché gli uomini del tempo, molto più di quelli dei secoli successivi, vivevano in una realtà generosa di stimoli sensoriali: erano soggetti per così dire ancora *en plain air*, come del resto testimonia la medicina paracelsiana, tutta occhi e naso. Non che il tatto non possa ingannare: di ciò essi erano perfettamente consapevoli. Ma, come anche la ricchissima letteratura tardo ottocentesca scrutinata da Pogliano avrebbe dimostrato, si era fiduciosi che su portata e natura della conoscenza tattile si potessero trovare risposte immediate e univoche.

Un'attenzione particolare merita l'ultimo capitolo, così acuto e delicato nel trattare i confini del corpo da apparire quasi lirico. Si tratta di una sezione dedicata alla mano. Anzi alle mani, perché esse in un medesimo soggetto non sono mai uguali come due gemelli identici, ma ciascuna ha il suo modo di essere e di conoscere. Mani enormi, come quelle che dagli anni trenta i neurologi si sono divertiti a dise-

gnare negli *homunculi*, buffi personaggi grafici i cui organi sono più o meno grandi a seconda della sensibilità agli stimoli. Mani pensanti, come quelle degli artisti, le quali sembrano sapersi muovere, conoscere e interagire con gli oggetti al di là di ogni ordine cosciente e deliberato, tanto da legittimare la domanda "la mia mano pensa realmente?", come si chiede Tullio Pericoli. Con quale risposta? "Se la mano trasmette le proprie impressioni, quasi fosse un essere autonomo, con una mente e una capacità creativa, dobbiamo riconoscerle un'identità. Certo non posso dimenticare che la mano è mia, che è legata a me attraverso il braccio e fa parte di me, ma allo stesso tempo sento che è una parte che si stacca da me".

Il percorso ricostruito da Pogliano è, anche in questo, antichissimo, ma rivela sin dai suoi inizi i due orientamenti di massima su cui un po' tutti si sarebbero confrontati nei secoli a venire. Per Anassagora l'uomo è il più intelligente degli animali per il fatto di avere le mani, mentre per Aristotele queste ultime gli sono state date a cagione della sua intelligenza perché la natura fornisce strumenti solo a chi sia in grado di servirsene. Chi ha ragione? Forse entrambi, come negli anni venti del novecento avrebbe chiarito Henri Focillon, non uno scienziato, bensì un docente di archeologia medievale cresciuto tra gli artisti: perché se per un verso l'uomo ha fatto la mano, emancipandola dai vincoli del mondo animale, per un altro è la mano ad aver fatto l'uomo, rendendolo quello che è. Anassagora e Aristotele erano infine riconciliati.

È impossibile render conto in poche battute di un libro ricchissimo: una storia gnoseologica alternativa che confronta i grandi nomi della cultura occidentale con personaggi pressoché sconosciuti, ma di cui Pogliano riesce a cogliere il guizzo di genio o perlomeno un atteggiamento rivelatore di come questo o quel problema venisse percepito in un dato contesto. Alla fine del libro resta la sensazione di possedere un corpo pensante e cosciente più della mente stessa. Un corpo fatto di pelle, di mani e di piedi con anime tattili in cui si segmenta, moltiplica e complica quello che fino a ieri chiamavamo *cogito*.

francescopaolo.deceglia@uniba.it

F. P. de Ceglia insegna storia della scienza all'Università di Bari

Pensiero vivente

di Mauro Maldonato

Aurelio Musi

FREUD E LA STORIA

pp. 110, € 11,90

Rubbettino, Roma 2015

Un destino paradossale ed enigmatico ha avvolto la storia. Utopie capovolte, strappi e cuciture impossibili, fanno da cornice a un'esperienza sospesa, priva di direzione, definitivamente congedata dal passato. Il progresso, ormai ostaggio della tecnica, ha fissato il filo del tempo attorno ad un presente illeggibile. Lo sfinimento febbrile delle "leggi della storia" ha lasciato campo libero a un meccanismo che si riproduce all'infinito, indifferente al destino degli uomini che utilizza nei propri ingranaggi. Come decifrare il senso di una storia che ci sovrasta e in cui siamo tuttavia inseriti? Come venire a capo dell'intreccio di miriadi di vite individuali, dell'immensa varietà di imprese, miti, sentimenti, teorie e valori costruiti dall'umanità nel suo cammino?

Con *Freud e la storia*

Aurelio Musi prova a gettar luce nel cuore di tenebra della storia. Si tratta di un libro esigente, colto, che assume fino in fondo le difficoltà di una visione unitaria della storia e, insieme, il drammatico impoverimento dell'analisi dei fatti, ormai abbandonati al loro puntiforme accadere, non più rappresentabili in una forma compiuta. Musi prende atto che le chiavi della storia sono definitivamente perdute. Il senso storico, sembra dirci, non è un luogo esterno agli uomini e il divenire non è l'espressione di una sequenza meccanica da cui potersi separare per guadagnare un punto di vista superiore. Il senso storico dell'uomo nasce dalla decisione umana. La storia è conoscenza dell'uomo da parte dell'uomo, percezione del passato attraverso un pensiero vivente e impegnato. Tale è la condizione umana, tale la sua natura, tale il problema della storia. E noi ne siamo investiti in pieno. Davanti al caotico flusso degli eventi vi è la finitezza del singolo, che è poi la sproporzione tra l'indigenza del nostro conoscere e l'inafferrabilità dell'accadere, tra la necessità e l'infedeltà della memoria.

D'altra parte, che la storia sia afflitta da "illusioni ottiche" è noto da tempo. A cominciare da come, in certe epoche e presso certi popoli, la felicità è stata ritenuta una fortuna o una sfortuna in rapporto al fiorire o al declinare di una determinata condizione storica. Non è stato forse così per la gremità classica, per il Rinascimento e così via fino ai nostri giorni? Allora, più che pretendere di tramandare oggettività, la storia dovrebbe raccontare l'azione umana: le opere e le gesta, lo spazio pubblico e la sfera privata. Per quanto difficile, andrebbe rac-

contato l'uomo a partire dalle "correnti calde" dell'inconscio, dei desideri, delle motivazioni, per temperare le "correnti fredde" della razionalità o, peggio, di una pretesa oggettività che rende irrilevante l'azione dei singoli uomini.

L'uomo non conosce assolutezze. La brevità della vita non ci lascia il tempo di liberarci da ciò che, per caso, siamo. Siamo obbligati ad essere quel caso del destino che per noi è il nostro passato. E, per quanti sforzi facciamo, per quanti progetti concepiamo, per quanti doveri assolviamo, l'ultima parola spetta a una indeterminazione che dipende dal passato, dal presente e dal futuro. Come ebbe a dire Marx, "gli uomini fanno la storia, ma non sanno la storia che fanno". Eppure, questa non è una sconfitta della riflessione: è, anzi, la sua forza. Perché apre alla possibilità, alla responsabilità. È così che l'uomo partecipa della storia. Il senso è il segno delle esperienze storiche concrete, in cui egli ha a che fare con qualcosa

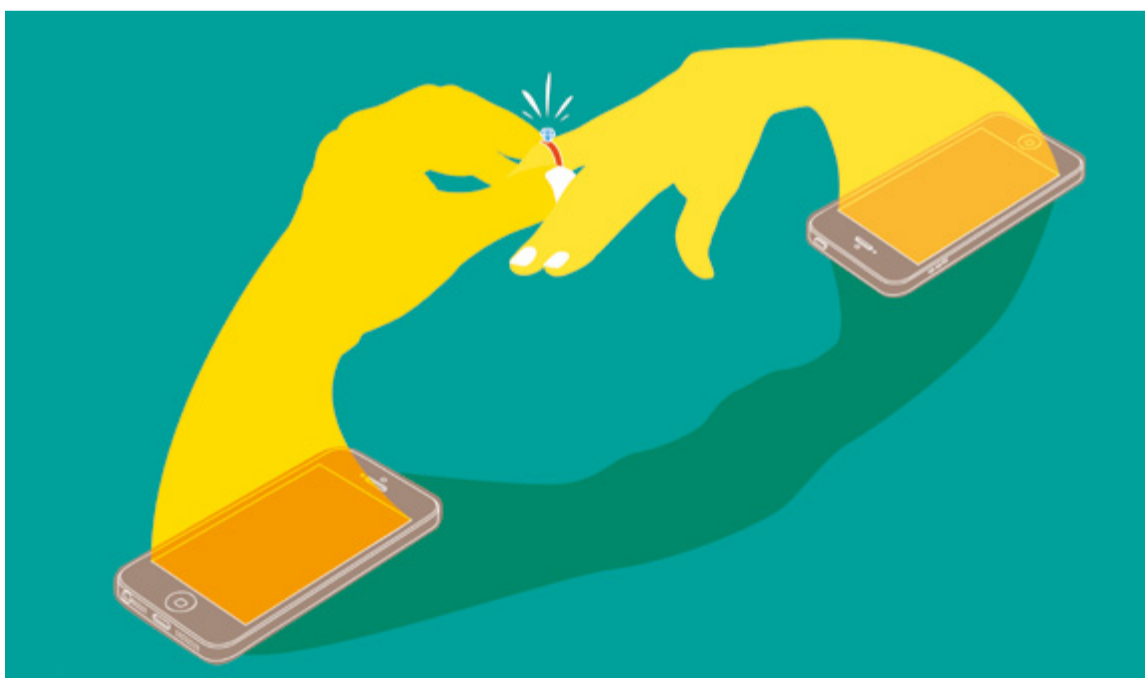
che non dipende interamente da lui. L'esperienza del male, l'irrazionalità, l'aggressività, la guerra, la morte, sono la prova più evidente che un senso nelle cose esiste e che ha un peso massiccio nella storia. Il baratto tra la felicità e la propria (presunta) sicurezza non riguarda, del resto, solo i singoli uomini, ma investe in pieno l'intera *Kultur*. Tutte le ipotesi di riforma e di trasformazione devono farci i conti.

Musi richiama opportunamente Freud che riflette sulle potenze numinose, spaesanti, primordiali, che abitano l'uomo. Per comprenderne la natura, bisogna capire in che modo il razionale possa nascere dall'irrazionale, in che modo la stessa conoscenza sia espressione di potenze sconosciute, che possiamo solo intuire, mediante analogie e simboli che si esprimono nei sogni, nella fantasia, nell'immaginazione. Come quando ci appaiono immagini di cui possiamo riconoscere l'azione sulla coscienza: diventandone consapevoli, possiamo togliere loro un potere totale sulla coscienza.

La domanda cui siamo tutti chiamati a rispondere è dunque: esiste uno spazio oltre il determinismo nichilistico, l'assenza di senso e l'esistenza di un senso oggettivo, cui tutto è subordinato e che nulla concede alla libertà umana? Sì, esiste! È stare nella storia senza essere della storia, fuori dall'idolatria della storia. Ma è un impegno senza consolazioni, un cammino sul difficile bilico tra la libertà e la schiavitù, il bene e il male, l'indifferenza e la decisione, la disperazione e la speranza. ■

m.maldonato@gmail.com

M. Maldonato insegna psicopatologia generale all'Università della Basilicata



DA 30 ANNI INSIEME PER UNA SINISTRA ILLUMINISTA

**Islam, donne
democrazia**

**LUCIA ANNUNZIATA
DACIA MARAINI
ÉLISABETH BADINTER
NECLA KELEK
ALICE SCHWARZER**

**Sicurezza e libertà
ai tempi del terrorismo**

**GIOVANNI DI LORENZO
JOSEP RAMONEDA
ROBERTO ESPOSITO
FERNANDO SAVATER
ROBERTO TOSCANO**

Politica e giustizia

**ROBERTO SCARPINATO
e il ministro della Giustizia
ANDREA ORLANDO**



e inoltre saggi e articoli di

**Rosencher, Sciuto
Grudzińska Gross
Sierakowski, Stasiński
Modzelewski, Clech
Pellizzetti, Origgi, Cucchi
Pasini, Barbacetto
Monti, Iacoboni**



PER FESTEGGIARE I 30 ANNI DELLA RIVISTA
IN ALLEGATO DUE REPRINT CON TESTI DI
UMBERTO ECO E MASSIMO CACCIARI

IN EDICOLA, IN LIBRERIA, SU IPAD E IN EBOOK

MICROMEGA.NET

Scoprire Virgilio Sieni: Le Sacre e Isolotto

Ragionar teatrando, 10

di Samantha Marenzi

Quando Marenzi

Una coreografia e un assolo. Due occasioni per il pubblico romano di guardare, nell'arco della stessa stagione, il lavoro di Virgilio Sieni. A vederli così, a distanza ravvicinata, si ha l'impressione di "scoprire" Sieni. Nonostante i decenni di attività, la fama, i riconoscimenti anche istituzionali, rimane l'impressione di una scoperta, con tutta la sorpresa e la meraviglia che le scoperte comportano. Sieni è uno dei coreografi più significativi della scena europea. Direttore della sezione danza della Biennale di Venezia, è riuscito a fare della sua lunga storia nel teatro, nella danza e nella pedagogia un patrimonio riconosciuto e condiviso. Ha saputo rimettere al centro la questione del corpo umano, la sua fragilità, il potenziale espressivo, il suo silenzio e la sua lingua. La coreografia, realizzata per i danzatori della sua compagnia, è *Le Sacre*, da *Le Sacre du Printemps*, al Teatro Argentina. L'assolo è *Isolotto*, presentato a Roma nell'ambito di Equilibrio-Festival della nuova danza, all'Auditorium parco della musica. Il primo titolo è un omaggio alla storia della danza, il secondo a quella del danzatore. Vedendo i due spettacoli, la storia della danza e la storia del danzatore appaiono come due livelli di una riflessione che va al di là dell'affermazione della propria identità artistica, e da cui affiora un lungo e coerente dialogo tra una dimensione personale del corpo e un'altra più ampia, per la quale il movimento diventa strumento di indagine sulla natura umana. Sono due strati dello scavo di Sieni nell'ambito di quella che egli chiama l'archeologia del gesto, il richiamo a una memoria millenaria conservata nel corpo: memoria di un'intera civiltà, di storie e di vite che lasciano tracce nelle arti figurative, nelle narrazioni di una cultura, nei credi, nei riti. La danza, per Sieni, può risvegliarne la consapevolezza, farle riemergere attraverso la tessitura coreografica intesa spesso come terreno di scambio tra danzatori e non professionisti.

Seguendo questa idea, Sieni ha dato vita a una compagnia (fondata nel 1992) con la quale approfondisce il linguaggio coreografico e realizza produzioni scandite da grandi cicli tematici; a un Centro di produzione nazionale per la danza (Cango, dal 2003) dedicato alla trasmissione, spazio di ricerca per giovani danzatori orientato verso le pratiche della danza in relazione al territorio e all'arte; a una Accademia sull'arte del gesto (fondata nel 2007) aperta a persone di tutte le età, bambini, anziani, non vedenti, dove l'apprendistato dei linguaggi del corpo è nutrito dal supporto di artisti e studiosi di diverse discipline, dalla creazione di azioni coreografiche in natura o in spazi museali. Accanto alla ricerca, alla formazione, all'esplorazione dei confini tra tecnica e natura del movimento, nutrita dai diversi livelli di esperienza della danza, c'è la creazione di spettacoli.

Prima di *Le Sacre*, vediamo, nella penombra, un *Preludio*. Sei danzatrici allineate, nude, formano un unico corpo asincrono, che seziona la musica in piccole micro-azioni e si muove lento nello spazio, mentre i singoli corpi che lo compongono agiscono rapidi, quasi sul posto, mossi dal ritmo delle loro articolazioni. È una

scena in movimento e insieme un montaggio di immagini fisse. Un'impressione di stop-motion che permette allo spettatore di vedere insieme il corpo, e la forma più grande di cui è un frammento. Il *Preludio* è una sorta di introduzione al rito, quello, musicato da Igor' Stravinskij nel 1913, de *Le Sacre du printemps*, uno scandalo (nella coreografia di Vaclav Nijinskij) divenuto un classico che ha attraversato generazioni, paesi, culture, generi, stili e tecniche di danza. In *Le Sacre* di Sieni, per dodici danzatori, gli "interpreti danno vita a una foresta di gesti generati da un arcipelago di risonanze e di stratificazioni legate ai molteplici livelli ritmici che scandiscono la partitura musicale. In questo luogo costruito da centinaia di traiettorie, il sacrificio riunisce intorno a sé una comunità di danzatori chiamata a creare il luogo del rito depositando le fitte trame di danze soprammesse, cercando di superarsi nel cogliere, tra intuito e struttura, l'elemento della durata". Leggendo la scheda di pre-



sentazione dello spettacolo si percepisce il grande lavoro di frammentazione (dei movimenti), di moltiplicazione (delle traiettorie), e di costruzione di un insieme, che è *ensemble* coreografico e comunità umana. Un senso di appartenenza forte apparenta i corpi e le persone, perfette macchine ai limiti del virtuosismo e al tempo stesso figure fragili in bilico tra l'aria e la terra, fiduciose della presa delle mani degli altri che le spogliano della gravità. Insieme creano il luogo del rito, che è, anche, il rito dello spettacolo.

Il tema de *Le Sacre du printemps*, ricostruito o reinventato, ha attraversato la storia della danza del Novecento (basti citare, tra le tante, le versioni di Leonid Mjasin, Mary Wigman, Maurice Béjart, Pina Bausch, Martha Graham, Min Tanaka, Carlotta Ikeda). Dal balletto al butō, dalla Modern Dance alla performance, *La Sagra* è un modello trasversale di "tradizione", che convoca la dimensione pagana e rituale nei differenti codici coreutici. Ogni nuovo autore che l'affronta è sfidato a maneggiarne l'eredità scolpendola attraverso il suo stile, che appare con chiarezza alla luce delle interpretazioni precedenti. Quello di Sieni riverbera nei dodici danzatori di *Le Sacre*, che lo abitano con grande maestria tecnica. Lo stes-

so stile che vediamo condensato nel suo corpo e intrecciato a tutti i fili che compongono la sua lunga esperienza, quando interpreta le undici danze di *Isolotto*, con la musica dal vivo del chitarrista Eivind Aarset. Un lavoro che arriva dopo quindici anni dalla sua ultima creazione da solista, *Solo Goldberg*.

Isolotto è il nome del quartiere fiorentino dove Sieni è nato, un quartiere popolare edificato negli anni cinquanta sulle rive dell'Arno, tra la città e la campagna. Nell'assolo che ne prende il nome la traccia biografica deborda dalla dimensione personale e si consegna a una storia che è di tutti gli uomini, la storia, che si ripete, del corpo e della vita. "Le danze in serie che compongono *Isolotto* si aprono alle coincidenze per esplorare le infinite diramazioni del corpo, quasi a ripercorrere (...) tutte le fasi di crescita dell'uomo, tutti i tratti della vita. A partire dalle azioni primarie – camminare a quattro zampe, alzarsi, inchinarsi, voltarsi – la gravità si fa sostanza dello sguardo dando luogo a un atlante inedito sul corpo della danza". Tutte le immagini di danza parcellizzate nella foresta di gesti della coreografia di Sieni, ancora vive nella memoria degli spettatori di *Le Sacre*, riaffiorano in *Isolotto* assorbito in un corpo solo, che agisce con enorme libertà dentro alla padronanza. I suoi tic, le abitudini e i gesti automatici diventano la punteggiatura tra una partitura e l'altra. Diventano una zona di confine tra la tecnica e la naturalezza del corpo che la ha digerita. Undici partiture che ripercorrono lo stesso disegno nello spazio in cui Sieni entra, restando sempre a vista, entrando e uscendo dalla danza e non dal palcoscenico, aggiustando la sua presenza ad ogni inizio, fino a quando la ripetizione si rompe, e il movimento si libera dal tracciato. Un gesto della mano, un leggero spostamento del peso, un movimento della testa a ma-

nifestare il passaggio da uno stato all'altro del corpo, da un volume all'altro dello stare nella danza.

Ma, al di là della tecnica, da dove arriva la danza? Da dove viene quando passa dal corpo piena di immagini, memorie, idee, piena di intelligenza anche quando è libera dal concetto e dal racconto? Da dove viene quando le mani la spingono nello spazio, la testa la insegue, i piedi la contengono?

In ciascuna delle undici partiture Sieni si esplora, si sorprende nella leggerezza e nel peso, nell'azione e nell'emozione, nel ritmo variabile della sua andatura. Così sembra, agli occhi di chi guarda. Sembra che nel gioco e nella gioia del movimento lui si scopra, e scopra le possibilità di un corpo che conosce, nel quale pare stare comodo e forzare la comodità per andare a cercarsi in movimenti che contengono, piccola e riconoscibile, tutta umana, la sorpresa. Così, dopo anni che lo conosciamo, di nuovo scopriamo Sieni. E dietro una danza meravigliosa, scopriamo la meraviglia del corpo che si lascia abitare dalla danza. ■

samantha.marenzi@yahoo.it

S. Marenzi è dottore di ricerca in discipline dello spettacolo all'Università di Roma 3

Ragionar teatrando, 10

Samantha Marenzi

Le coreografie di Virgilio Sieni

Effetto film

Hamilton Santia

Steve Jobs di Danny Boyle

Padri vs figli

di Hamilton Santia



Steve Jobs di Danny Boyle,

con Michael Fassbender, Kate Winslet, Jeff Daniels, Seth Rogen e Michael Stuhlbarg, Usa 2015

Quando muore Steve Jobs, il 5 ottobre 2011, il mondo viene preso da un vero e proprio delirio collettivo. C'è addirittura chi organizza veglie funebri davanti agli Apple Store. Non è morto un imprenditore, uno *storyteller* artefice della percezione Apple (per cui un iPod o iPhone non sono oggetti ma segni di distinzione culturale): è morto un guru. Tutto questo a prescindere dalle controversie legate alla sua biografia personale, alle contraddizioni insite nel sistema di produzione industriale dei prodotti Apple e agli effetti deterioranti di questa narrazione per cui si assiste a scene paradossali di gente che si mette in coda giorni prima della data di uscita per comprare un nuovo prodotto. Steve Jobs non è un imprenditore, è un culto. Apple non è un prodotto, è una storia.

Raccontare questa figura attraverso una semplice biografia sarebbe stato riduttivo. Un esperimento simile è stato fatto da Joshua Michael Stern con *Jobs* (2013) ma non è stato particolarmente apprezzato (Metacritic segna un tasso di gradimento del 44 per cento). Il film, diretto da Danny Boyle e, soprattutto, scritto da Aaron Sorkin, usa la figura di Jobs come un *pivot* per raccontare sostanzialmente un romanzo familiare.

Steve Jobs è un racconto di figli contro i padri. Jobs (Michael Fassbender), è al tempo stesso figlio alla continua ricerca di conferme e padre in conflitto con se stesso per accettare o meno l'esistenza della figlia Lisa. Padre assente ma al tempo stesso ingombrante. Figlio insubordinato verso il padre simbolico John Scully (l'amministratore delegato di Apple, Jeff Daniels); obbediente verso la madre, anche lei simbolica, Joanna Hoffman (la sua assistente personale interpretata da Kate Winslet); violento e prevaricatore verso i suoi fratelli Steve Wozniak (cofondatore di Apple) e Andy Hertzfeld (programmatore del Macintosh). Steve Jobs è il *pivot* attorno a cui ruotano le sue ossessioni, le sue manie di grandezza e il suo campo di distorsione della realtà. Non è la prima volta che Aaron Sorkin ha a che fare con questi temi, già alla base di un altro importante lavoro su una figura controversa della società contemporanea: l'inventore di Facebook Mark Zuckerberg. Ai tempi di *The Social Network* (David Fincher, 2010) numerosi critici tra cui la scrittrice Zadie Smith hanno osservato gli stretti legami tra il film e *Quarto Potere* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941). Legami che possiamo incontrare anche qui. Questa materia, infatti, permette di ritornare su alcuni grandi *topoi* della narrazione americana: l'individualismo, il professionismo, il successo non come generatore di soldi ma come affermazione personale, l'essere *larger than life*. Storie che nascono da rifiuti e strappi violenti (Kane dalla sua infanzia; Zuckerberg rifiutato dal sistema sociale; Jobs respinto dalla sua prima famiglia adottiva), mosse dal raggiungimento di un'idea: piegare il mondo ai propri vole-

ri o, quantomeno, ricostruirlo a propria immagine e somiglianza. Nella realtà il magnate dei media cui si ispira il Kane di Welles, cioè William Randolph Hearst, amministrava il consenso quando i giornali rappresentavano il principale veicolo per la costruzione dell'opinione pubblica; Marc Zuckerberg ha piegato al suo social network tutta l'infrastruttura di internet; Steve Jobs ha creato una religione che vede in lui un'inedita figura di dio-profeta-figliol prodigo.

Steve Jobs era in grado di creare attorno alle presentazioni dei prodotti Apple un'attesa e un'aspettativa impareggiabili. Joanna Hoffman nel film gli ripete spesso della necessità di "to manage expectation" proprio per evitare di cadere a terra dopo aver cercato di volare verso il sole. La presentazione è il centro

Lisa, annuncia (nel momento in cui, in contemporanea, sembra fare pace con il suo ruolo di padre) di volerle mettere in tasca "mille canzoni" (l'iPod). La preparazione del momento sacro che, tra l'altro, non viene mai mostrato perché ci si ferma un secondo prima. Quando Jobs entra sul palco, si passa alla sequenza successiva. È un canovaccio: Jobs cerca di controllare ossessivamente tutto quello che succede; Joanna cerca di tenere sotto controllo il campo di distorsione della realtà del fondatore della Apple; Steve Wozniak cerca dal fratello maggiore un segno di riconoscimento; Andy Hertzfeld e Chrisann, la madre di Lisa, vengono sostanzialmente prevaricati nei loro tentativi di costruirsi un'identità dentro il "sistema Jobs"; Lisa cerca l'approvazione del padre. Un crescendo che culmina con i tre dialoghi più significativi, quelli con il padre simbolico John Scully. Tutto uguale, tutto diverso. Strofa-ritornello.

È proprio il secondo confronto con Scully a definire, più di altri momenti, la forza evocativa di *Steve Jobs*. 1988. Mancano pochi minuti al lancio mondiale di Next, nuovo, attesissimo, prodotto messo in piedi da Steve Jobs dopo la sua cacciata dalla Apple. Siamo in una sala secondaria della San Francisco Opera House, dove Jobs non si aspetta di trovare Scully. I due non si parlano da quattro anni, dalla notte in cui il consiglio di amministrazione, in seguito al fallimento del progetto Macintosh, forzato dallo stesso Jobs a decidere tra lui e Scully ("Because artists lead and hacks ask for a show of hands"), decide di sbarazzarsi del suo fondatore. I due cominciano a parlarsi. Danny Boyle – che la critica ha elogiato per aver fatto un passo indietro rispetto alla sua fama di regista pop e barocco – gestisce benissimo il tempo drammatico di quello che è un vero e proprio duello. Lascia il campo agli attori, lascia il campo alle parole. Organizza i flashback incrociati (sia quello in cui Scully va a casa di Jobs per comunicargli la soppressione del progetto Macintosh; sia la notte del consiglio d'amministrazione) per costruire un crescendo che funziona da solida base per parole sempre più intense, sempre più urlate, sempre più drammatiche. È forse il primo momento in cui Boyle mostra Jobs veramente turbato. Scully mette Jobs davanti al suo fallimento, squarciando per un momento il campo di distorsione della realtà. Il figlio che vuole uccidere il padre, il padre che vuole salvare quello che il figlio sta distruggendo. Il figlio che viene cacciato e alla fine, dieci anni dopo, ritorna per riprendersi quello che era suo, uccide il padre simbolico e si riappropria della storia che ha sempre voluto raccontare: da un garage con suo fratello, a inventare il futuro. ■



della liturgia della Apple. La sacra messa. Ecco perché Sorkin decide di costruire il film attorno a tre momenti, le tre presentazioni di prodotti significativi per la storia di Jobs: il Macintosh (la catastrofe), il Next (il piano diabolico), l'iMac (il ritorno/il successo). Una struttura che ritorna, si ripete come una canzone: strofa-ritornello, strofa-ritornello, strofa-ritornello. E non è un caso che le canzoni rivestano così tanta importanza: Jobs che vuole cambiare una citazione da Dylan subito prima di entrare sul palco per presentare il Macintosh; Jobs che discute delle differenti versioni di *Both Sides Now* di Joni Mitchell prima di lanciare Next con la figlia Lisa; Jobs che, sempre a

hamiltonsantia@gmail.com

H. Santia è dottorando in storia del cinema all'Università di Torino

Schede

Gialli e neri

Lodovico Festa, LA PROVVIDENZA ROSSA, pp. 530, € 15, Sellerio, Palermo 2016

Lodovico Festa, dirigente Pci e poi collaboratore del "Foglio" di Ferrara ci sorprende non poco per la capacità di scrivere un romanzo tra il giallo d'indagine e il noir politico, e per parlarci, dall'interno del grande partito, di quegli anni non più di ferro e fuoco, non ancora da bere, ma di persistenti passioni collettive intrecciate a legittime ambizioni individuali. Il 31 ottobre 1977 a Milano una bella fioraia appassionata attivista della sezione Sempione, che fa convivere l'impegno politico della lotta contro la speculazione edilizia e la difesa dell'ambiente, quello sindacale nell'area fiori della Confesercenti (contrattare della Confcommercio) e quello culturale di animatrice del gruppo teatrale e del circolo Garcia Lorca dell'Arci-gay, oltre a una vita sessuale piena ma "non sventata", viene uccisa da un'arma tedesca della seconda guerra mondiale. Terrorismo nero o rosso? Interessi affaristici calpestati? Racket dei fiori? Epaminonda e la 'ndrangheta? Amanti traditi? Commerci sessuali o d'altro genere? Armi nascoste dimenticate ritrovate? E da dove vengono quei ventotto milioni che la compagna ha in banca? Si avviano due indagini: quella della polizia, attenta a non calpestare i piedi del Pci e quella interna del partito, intenzionato a promuovere la giusta indignazione dei militanti per la vile provocazione (fascista?), ma non oltre un certo limite per non guastare l'immagine di tranquilla forza di governo con una nuova stagione di scontri violenti. L'inchiesta viene affidata al vicepresidente della commissione probiviri, che apparentemente si occupa di vegliare sulla moralità degli iscritti, ma in realtà svolge compiti più complessi di intelligence e sicurezza, diretta da ex-partigiani di massima affidabilità, riservatezza e decisioni pronte. Preoccupano l'apparato soprattutto la ricomparsa di quella *Machinenpistole* e l'inspiegabile somma, mentre il segretario provinciale sembra manifestare "una punta di fastidio" per una faccenda che lo "distoglieva dalla missione: il tesseramento" (in calo peraltro). Più dell'indagine poliziesca, avvince soprattutto, però, almeno per i lettori meno giovani, la rimemorazione dei rituali e misteri burocratico-curiali, resi talora con un eccesso di registro grottesco, ma sotto cui traspare una realtà vissuta direttamente, dove si capisce che i fili portanti delle politiche municipali si annodavano fondamentalmente intorno alle scelte urbanistico-immobiliari. Con qualche sassolino che l'autore si toglie dalla scarpa e qualche schizzo che poteva risparmiarsi, come l'accenno ai "grandi giornalisti che (...) finivano per essere nient'altro che ebbri moralisti senza più il senso del reale" (Montanelli? Bocca?). Con lampi di ironia e umorismo in cui solo un velo d'affetto attenua il rischio del ridicolo: per preti informati circa traffici di fiori e altro nei cimiteri a chi rivolgersi, "all'Arci-Tonaca o alla Cgil-Sacrestani?". Dopo due settimane e mezzo il bravo "poliziotto rosso", con "qualche maceria morale" lasciata dietro e la coscienza tirata come caucciù, arriva a capo dell'omicidio, che in verità ha un movente e una spiegazione piuttosto esili, propri di chi non possiede i ferri del mestiere del giallista, piuttosto il passo del politico, come mostra l'*ex-cipit* molto autobiografico.

FERNANDO ROTONDO

Alessandro DeFilippi, VIENE LA MORTE CHE NON RISPETTA. UN CASO DEL COLONNELLO ANGLÉSIO, pp. 287, € 18, Einaudi, Torino 2015

Come già nella prova precedente *La paziente n. 9* (Mondadori, 2012) a cui questo romanzo si ricollega per ambiente e perso-

naggi, il narratore-psichiatra torinese propone maliziosamente ai lettori una storia con il "doppio fondo": nel senso della possibilità di accostarla come a più dimensioni, a più livelli di profondità. A una prima lettura si tratta di un giallo più o meno tradizionale – teso, ottimamente costruito e convenientemente nero – con una storia di omicidi a Genova in un secondo dopoguerra in cui il passato sembra non passare: una storia di vite segnate da eventi terribili, ma che il narratore sa porgere con vivido colpo d'occhio documentale – luoghi, abiti, situazioni dell'Italia "nuova" – e un'ironia sempre ben temperata. Un uf-



I disegni della sezione SCHEDE sono di Franco Matticchio

ficiale dei carabinieri diviso tra l'ombra della prima moglie (plausibilmente morta, ma non riesce a crederlo e il corpo non è stato ritrovato) e un nuovo amore troppo giovane, una convalescenza che potrebbe estrometterlo da un caso che lo coinvolge forse troppo personalmente, le connotazioni atroci dei delitti e gli strani messaggi associati alle vittime... Fin qui il linguaggio del giallo/nero, ma il lettore si rende conto che c'è dell'altro, come velato o richiamato per sottrazione: è il diabolico autore è pronto a sviare le letture "facili", a far trovare l'esca. Nell'apparente ammicciare all'oggi: non solo nella scelta di un investigatore in divisa – in un'Italia dove l'archetipo dell'indagatore popolare conosce uno slittamento sempre più marcato verso le istituzioni – ma nello spazio dedicato dal romanzo alla cucina, quasi a novellare le passioni di Nero Wolfe ai giorni delle manie da *foodie*. Un gioco alla moda, dunque? No, niente affatto. Sia perché la cucina di cui l'autore tratta con perizia e comunque rispetto del contesto narrativo ha un preciso e personissimo sapore di passato familiare (non la *madeleine* ma – potremmo dire – il cappon magro) che offre spessore e autenticità; e in realtà tutta la storia, i personaggi, i drammi respirano questo senso né facile né conciliante di un tempo che corre, che è già passato. Sia perché il vero "doppio fondo" è un altro: e riguarda la connessione tra la storia di Anglésio e le vicende dei romanzi precedenti, qui solo vagamente evocate. Qualcosa che la menzione dei *Lamed Vavnik*, i trentasei Giusti che permettono al mondo di sopravvivere, traghettata dalle logiche superficiali – passioni, ideologie, voltafaccia – agli abissi interiori dell'uomo, e virtualmente alla vertigine escatologica di un confronto col Male.

FRANCO PEZZINI

Ingar Johnsrud, GLI ADEPTI, ed. orig. 2015, trad. dal norvegese di Eva Kampmann, pp. 511, € 20, Einaudi, Torino 2016

Una piccola chiesa candida e spoglia, colpita dal fulmine sotto un addensarsi di apocalittici nuvoloni: la copertina, con le sue suggestioni gotiche, è forse quanto di meglio ha da offrire questa opera prima di Ingar

Johnsrud, volume iniziale di una trilogia che ne svilupperà ulteriormente la trama. Benché l'autore sia norvegese, il suo modello è lo svedese Jo Nesbø. Come nella serie di Nesbø incentrata su Harry Hole, anche qui abbiamo un poliziotto osteggiato da superiori cinici e prepotenti; il ritmo dell'azione è incalzante; la storia affonda le sue radici nell'epoca del nazismo, come l'intreccio de *Il Pettiroso* di Nesbø (forse il suo capolavoro, del 2000, uscito da Piemme nel 2011 e da Einaudi nel 2015) rievocava il destino di un gruppo di svedesi impegnati a Leningrado a fianco dell'esercito tedesco. Come in *Il Pettiroso*, la trama è articolata su due piani temporali: nel presente assistiamo alle indagini su una setta di cristiani millenaristi, decimata da un killer; nel passato, seguiamo le vicende di un emulo di Mengele, il dottor Elias Brinch che, in nome delle sue ricerche sulle razze, compie mostruosi esperimenti sui prigionieri di un campo da lui diretto. Il filo che collega l'eugenetica nazista alla setta cristiana "La Luce di Dio" non è dei più plausibili, ma il lettore, abilmente frastornato dai continui colpi di scena, può anche non accorgersene. Il principale elemento di novità dovrebbe esser dato dalla presenza della detective musulmana Kafa Iqbal, che affianca il norvegese Fredrik Beier e riporta sulla retta via le indagini, inizialmente orientate verso il terrorismo islamico; ma, almeno in questo primo scomparto della trilogia, Kafa non presenta peculiarità psicologiche di un qualche interesse, e resta, nella sua insignificanza, un mero, insipido omaggio alla logica della correttezza politica.

MARIOLINA BERTINI

Sophie Hénaff, LA BRIGATA DEI REIETTI, ed. orig. 2015, trad. dal francese di Margherita Botto, pp. 295, € 18,50, Einaudi Torino 2016

Giornalista di "Cosmopolitan", Sophie Hénaff esordisce nel poliziesco con questo romanzo che in Francia ha avuto un notevole successo di pubblico e un paio di premi. Il punto di partenza della storia è la costituzione di un'anomala "brigata di sfigati" in cui i capi della polizia parigina intendono convogliare un certo numero di elementi indesiderabili per toglierli dalla circolazione e costringerli a lavorare su vecchi casi dalla soluzione ormai estremamente improbabile. Si trovano così riuniti in una piccola armata Brancaleone anticrimine una poliziotta dalla pistola facile, un alcoolista, un gay che ha sfidato il conformismo dei suoi superiori e un certo numero di altri colleghi che per qualche ragione sono caduti in disgrazia presso le alte gerarchie. La brigata dei reietti si vede assegnare come sede un vecchio appartamento affacciato sulle Halles, con vista panoramica su una città tanto riconoscibile quanto irreali: "nel tetto di zinco al di là della piazza si aprivano i *vasistas* e in quella Parigi da cartolina ti chiedevi chi sarebbe comparso per primo, se Toulouse-Lautrec o il topo di *Ratatouille*". Una Parigi dunque a metà strada tra i cartoni animati e il lunapark postmoderno del *Moulin Rouge* di Baz Luhrmann: uno scenario accattivante per un gruppo di personaggi tutti in vario modo gradevoli, con perdonabili anomalie che nel procedere del lavoro d'indagine si trasformano miracolosamente in risorse. La scrittura nervosa di Hénaff parrebbe antitetica rispetto a quella di Simenon, ma abbiamo qui, come nei più classici racconti di Maigret, due casi apparentemente indipendenti che invece si intrecciano, e le qualità umane degli individui che smentiscono i loro ruoli gerarchici: chi ama il genere coglie una segreta continuità. La traduzione di Margherita Botto è eccellente.

M. B.

Gialli e neri

Infanzia

Narratori italiani

Storia



FONDAZIONE
BOTTARI
LATTES



Premio Bottari Lattes Grinzane

s e s t a e d i z i o n e

Cerimonia di Designazione Sezione **Il Germoglio**

Sabato **16 aprile 2016** ore 10,30

Teatro Sociale - Sala Storica

Piazza Vittorio Veneto, 3 - Alba (Cn)

Interventi di

Maurizio Molinari – *Direttore La Stampa*

Enrico Tallone – *Casa Editrice Alberto Tallone*



Con il patrocinio di



MINISTERO
PER I BENI E
LE ATTIVITÀ
CULTURALI



Comune di
Alba



Comune di
Grinzane Cavour



Con il sostegno di



FONDAZIONE
CASSA DI RISPARMIO
DI CUNEO



BANOR
SFR SPA



GATTINA
-Terre del Barolo-



BANCA D'ALBA
BANCHE E COOPERATIVE



Scuola Regionale Piemontese Cuneo
Grinzane Cavour



Info: **Fondazione Bottari Lattes** • Via Marconi, 16 • 12065 Monforte d'Alba (Cuneo)

T +39 0173.789282 • F +39 0173.789671 • eventi@fondazionebottarilattes.it • www.fondazionebottarilattes.it



Jo Weaver, PICCOLA ORSA, ed. orig. 2016, trad. dall'inglese di Carla Ghisalberti, pp. 32, € 16, Orecchio Acerbo, Roma 2016

Il primo albo per bambini dell'autrice e illustratrice inglese richiama alla mente l'altro classico contemporaneo *Non dormi, piccolo orso?* di Martin Waddell, non tanto per i personaggi, quanto per le situazioni e le azioni della madre e della cucciola: movimenti e operazioni elementari, soprattutto sentimenti e stati d'animo, affetti ed emozioni essenziali, basici in quanto ripercorrono e riassumono l'abc dell'introduzione alla vita. Due soli personaggi, niente colori ma bianchi/neri/grigi per tavole pastose e sfumate, pochissime parole a pagina, con sapiente montaggio quasi cinematografico di primi piani (l'orsa che si affaccia dalla tana invernale), campi lunghi (la coppia che trotterella nei campi), panoramiche (il bosco, il lago, il cielo attraversato da stormi, la valle innevata). Piccola Orsa compie il suo apprendistato alla vita, dalla sortita all'aperto al letargo invernale: la conoscenza dei piccoli animali, i giochi d'estate, la pesca, le fresche nuotate, i frutti maturi d'autunno, il vento irrequieto, l'arrivo della neve e il ritorno nella vecchia tana dove "c'era odore di casa. Nel tepore dell'oscurità Grande Orsa e Piccola Orsa si accoccolarono insieme, aspettando la primavera". Nell'abbraccio fra mamma e cucciola si esprime ed esalta una poeticità che non è frutto di retorica, ma deriva dalla ordinarietà e quotidianità, quasi banalità, di gesti e tenerezze che traggono maggior forza ancora dalla lentezza – cioè normalità – con cui si sviluppano, e in tal modo favoriscono il naturale dispiegarsi di modi di vita sereni e armoniosi con l'ambiente tutto, da quello vivente a quello inanimato. Non succede nulla di strano o di speciale, ma tutto è come deve (dovrebbe) essere una vita qualsiasi, di tutti.

Da tre anni

FERNANDO ROTONDO

Pier D. Baccalario, THE GOLDEN LEGEND 1. L'AVVERSARIO, pp. 158, € 14,50, San Paolo, Milano 2016

L'esergo di Chesterton mette sull'avviso il lettore adulto. L'autore, prolifico e mai corri-vo, dopo la trilogia *The Lock* del 2015, dà il via a una nuova serie di tipo urban-fantasy-escatologica, par di capire dal primo volume, dove va in scena "la solita battaglia del bene contro il male", come sospetta il tredicenne protagonista Jay, ovvero tra Pescatori e Avversari. Forse angeli e diavoli visto che tra i primi c'è una Maria dai lunghi capelli, un gigante biondo Michele che agita una spada di fuoco e il prete Nicola, e gli altri sono gli Snakes, come i serpenti del videogames, un mix di sgherri mafiosi, black bloc con passamontagna o skinheads e una figura diabolica che si moltiplica in cento doppi. Oggetto del contendere è anzitutto una scatoletta di pelle di cocodrillo contenente una carta d'osso costruita con un pezzo della clavicola niente-meno di Caino, che può comprare qualsiasi cosa e aprire ogni porta e che cade fortuitamente in mano a Jay. Secondo obiettivo: far perdere le elezioni alla candidata che vuol mettere in galera i criminali e far vincere il competitore liberi-tutti. I fatti sono dannatamente e avventurosamente complicati tra fughe nelle fogne, animali parlanti, agguati, sorprese e un gioco di parole inglesi decisivo. Qualche *topos* è scusabile: Jay è segnato sul braccio da una ferita rotonda come una medaglia procuratagli da una goccia di sangue infetto del *villain* (vedi Harry Potter) ed ascolta una conversazione rivelatrice tra gli Snakes nascosto in un parcheggio (come Jim nel barile di mele). Nessuno è perfetto, nemmeno Baccalario, che pure è uno dei massimi teorici e costruttori italiani della serialità moderna fatta di storie autoconclusive le cui puntate possono aumentare secondo il successo, ma sempre lungo la linea orizzontale prefissata e cioè inserendo nuovi episodi e sviluppi che però approdano al finale previsto, con personaggi fissi che hanno il fascino di vecchi amici che ritornano. **Da undici anni**

F. R.

Siobhan Dowd, LE ROSE DI SHELL, ed. orig. 1998, trad. dall'inglese di Sante Bandirali, pp. 298, € 14, uovonero, Crema 2016

L'autrice Siobhan Dowd è morta nel 2007 a 47 anni. Il primo libro che ha pubblicato, *Le rose di Shell*, è uscito in Italia alcuni anni fa per Salani ma viene oggi ripubblicato da uovonero (che ha in catalogo tutte le sue opere) con una nuova traduzione di Sante Bandirali. Conosciamo questa notevolissima scrittrice inglese come esploratrice lucida di temi estremi: la malattia, la morte, il sacrificio, il mistero. Il suo precedente lavoro uscito in Italia con uovonero era *Il riscatto di Dond* (2014), la storia di una tredicenne destinata al sacrificio da una religione crudele, sull'isola di Inniscaul. La narrazione, lì, iniziava alla vigilia del compleanno, in un'atmosfera crepuscolare, e sposava il punto di vista della giovanissima Darra. Una notte di rivelazione, un breve e intenso lasso di tempo in cui la protagonista esplorava sentimenti e situazioni che lei non aveva mai avuto modo di sperimentare: l'amore e l'odio. Era una storia intessuta di un sapore antico, di strutture arcaiche, di figure archetipe a elevato valore simbolico; pensata per lettori molto giovani, era anche una lettura soddisfacente e infinitamente strarificata per i più grandi e gli adulti. *Le rose di Shell* affianca a questi temi il gusto per l'intrigo, sfumandolo in un giallo ovattato

libri di Dowd, è rimarchevole per qualità della narrazione (abilmente resa nella traduzione di Bandirali), per la trama non prevedibile e per la resa d'insieme, che riassume i tratti di un mondo spietato e li riscatta obliquamente in un lavacro di dolore e delusione che però rende più chiari gli obiettivi di vita. Tutti i proventi dei libri scritti da Siobhan Dowd sono devoluti alla fondazione voluta dall'autrice per favorire l'avvicinamento alla lettura dei ragazzi svantaggiati. **Da 11 anni**

ANNALISA STRADA

Jacob e Wilhelm Grimm, TUTTE LE FIABE, ed. orig. 1812-1815, a cura di Camilla Miglio, con 24 tavole di Fabian Negrin, pp. XXXV-667, € 35, Donzelli, Roma 2015

Soltanto nel 2015 sono usciti (novità o ristampe) in Italia almeno una ventina di titoli dei fratelli Grimm. Quasi tutte le principali case editrici hanno da tempo la loro edizione tascabile, più o meno completa, dei *Kinder- und Hausmärchen*, alla lettera *Fiabe di bambini e del focolare*, nella più parte dei casi semplicemente *Fiabe*. Per tacere delle decine di antologie uscite presso gli editori più disparati, specializzati in letteratura per l'infanzia, in volumi ampiamente illustrati. Ciò che tutte queste edizioni hanno in comune, è che si basa-



dai toni della vita piatta e pettegola della provincia irlandese. La vicenda si svolge appunto in Irlanda, nella contea di Cork, nell'anno 1984, come precisa il testo, anche se potrebbe essere un qualsiasi altro momento sospeso nel passato inesistente della narrazione. Shell Talent ha perso la madre Moira poco più di un anno prima dei fatti narrati ed è sopraffatta dalle incombenze domestiche e dalla cura di cui hanno bisogno il fratello minore Jimmy e la sorellina Trix. Il padre, sconvolto dalla vedovanza, ha abbandonato il lavoro e, all'inizio del racconto, si è trasformato in un ardente devoto; tuttavia il suo esagerato slancio religioso deborderà lentamente nella foschia di un dolore che non trova altra soluzione se non l'alcol. Shell si dibatte tra l'indigenza, l'inadeguatezza sociale (che diventa disagio scolastico e relazionale) e i dubbi di fede. A far da debole argine alla sua graduale deriva verso il margine della visibilità è solo l'amica Bridie, ma il barcollante legame tra le due s'infrange in via definitiva contro lo scoglio di Declan, scanzonato giovanotto dal presente brillante e dal futuro ancor più luminoso, che – forse per gioco, forse per sincera curiosità – seduce Shell. Attorno al nodo centrale della gravidanza indesiderata di Shell e alla sua risoluzione si svolge una trama lucida che con estrema abilità cita e annulla tutte le questioni che sfiora: dalla violenza domestica alla solitudine del lutto, dal ruolo delle figure genitoriali alle maligne insinuazioni dei malpensanti che pesano più delle prove certe. *Le rose di Shell*, come tutti i

esatto, arriva, con straordinario tempismo l'edizione italiana, tradotta – con notevole gusto e straordinaria semplicità – nonché curata da Camilla Miglio per i tipi di Donzelli, la casa editrice non per l'infanzia che dà più spazio in assoluto al genere fiaba. Sempre per Donzelli, nel 2012, Zipes e Miglio, in realtà, avevano già dato vita a una importante anticipazione dell'attuale volume (*Principessa Pel di Topo e altre 41 fiabe da scoprire*) che conteneva le fiabe escluse dalle edizioni successive ovvero pesantemente rimaneggiate. A dare ancor più rilievo e prestigio a quel volume pilota, già allora, si erano aggiunte alla traduttrice e al curatore, anche le splendide illustrazioni dell'artista d'origine argentina Fabian Negrin. E anche per questo volume Negrin ha prodotto ben ventiquattro coloratissime e originalissime illustrazioni di queste fiabe che, in realtà, non solo per colpa di Disney, sembrerebbero aver esaurito ogni potenzialità iconica. E invece Negrin riesce a inventare, per esempio, una Raperonzolo *jeune fille en fleur* con tanto di seno nudo o i nani di Biancaneve straziati dalla morte della fanciulla, un po' Bruegel e un po' *Mangiatori di patate* di Van Gogh. **Per tutti**

MATTEO GALLI

Carlo Collodi, LE AVVENTURE DI PINOCCHIO, pp. 326, € 290, Tallone, Alipignano 2015

Pinocchio, il libro italiano globale e senza tempo perché innestato, come solo una manciata di grandi classici dell'umanità, nell'immaginario collettivo del mondo intero per quanto, naturalmente, non sempre in incarnazioni desiderabili. Un *Pinocchio* in ogni casa quindi, e meglio ancora se sarà il *Pinocchio* di Tallone: il volume, letteralmente fatto a mano, lo si leggerà a figli e nipoti e passerà, impreziosito dal godimento del testo e del manufatto, ad una riconoscente generazione successiva.

Quella casa-bottega che ha visto passare, e attivamente collaborare, autori come Neruda, Contini, Merini, Zolla, Ceronetti, intellettuali di rango e presidenti della repubblica ha, l'anno scorso, generato un altro prodigio. 420.000 i caratteri impiegati nella composizione, durata molti mesi, del *Pinocchio*. 326 pagine composte a mano con caratteri Garamond incisi nel 1910 da Henri Parmentier: una pagina all'ora, più o meno (come ama dire Enrico Tallone: "la velocità di un buon compositore a mano è la stessa di un cattivo dattilografo"). Sette le tirature su carte diverse: tutte ricavate da fibre nobili, come lino, cotone, canapa e senza additivi, così che la carta risulti al tatto e alla vista "limpida, vellutata, che sa di pane, con un'anima e una voce" (parole di Carlo Magnani, citato da Maurizio Pallante nella sua cronaca dei Tallone, pubblicata da Scheiwiller nel 1989); carte prodotte, con non casuale prossimità naturalmente, a Pescia in provincia di Pistoia, di cui Collodi è frazione. Una tiratura complessiva di poche centinaia di pezzi, di cui circa duecento esemplari – termine che, considerato il carattere manuale dell'opera, assai meglio si addice del seriale "copie" – sono stati impressi su una speciale carta turchina di puro cotone evocante, naturalmente, i capelli dell'eponima Fata. Superfluo decantare le virtù dell'edizione, rigorosa sia nella scelta filologica (è il testo, incorrotto ed effervescente di espressioni dialettali, licenziato da Collodi per la prima stampa del 1883, e liricamente illustrato da Carlo Chiostrì), e illuminante per i preziosi saggi a fondo volume. Vale invece la pena soffermarsi sulla pura, sensuale, inebriante godibilità del manufatto, compresa la sua straordinaria maneggiabilità: un libro di Tallone, per quanto ovviamente bellissimo in ogni sua parte, non è concepito per la contemplazione estetica, non ha natura o affettazione da prodotto di lusso, ma assolve ad una razionale e modernissima funzione: la migliore esperienza possibile di lettura. **Per tutti**

ENNIO RANABOLDO

Francesca Fornario, LA BANDA DELLA CULLA, pp. 321, € 19, Einaudi, Torino 2015

Dopo l'approvazione del decreto Cirinnà, che ha diviso il parlamento, *La banda della culla* di Francesca Fornario è una lettura di grande attualità, in cui si ritrovano molti dei temi che hanno animato il recente dibattito pubblico, raccontati attraverso immagini di vite quotidiane rese paradossali dalle leggi italiane o dalla loro assenza. I vuoti e le sturture legislative rappresentano in questo libro molto più di un semplice sfondo, essendo le cause delle disavventure dei suoi sei protagonisti. Claudia e Francesco, Veronica e Camilla, Giulia e Miguel sono tre coppie che condividono il sogno di avere un figlio; per realizzarlo, devono affrontare tante difficoltà, le stesse che si trovano a vivere le giovani donne spesso chiamate a scegliere tra famiglia e carriera, quanti vorrebbero ricorrere alla fecondazione eterologa e si trovano di fronte ai vuoti legislativi mai colmati dopo la dichiarazione di incostituzionalità della legge 40, e le coppie dello stesso sesso, a cui l'ordinamento non riconosce l'essere famiglia. Nel ricostruire le assurdità e i paradossi che accompagnano i sei protagonisti, il libro raccoglie contesti che saranno familiari al lettore, storie in cui soltanto il nome dei personaggi è un'invenzione. Da questo punto di vista, Francesca Fornario ha scritto un romanzo politico: è difficile, infatti, non riconoscere molti degli appuntamenti mancati dell'agenda parlamentare degli ultimi anni e i dibattiti più importanti dei nostri tempi, dalla precarietà lavorativa alle condizioni delle periferie cittadine; dal giornalismo che manca di indipendenza al reato di clandestinità. Tutti questi argomenti sono affrontati senza cedere a quell'atteggiamento moralista che spesso si ritrova in certa satira italiana e ciò grazie all'acuta ironia della Fornario e alla piega *noir* che la trama del libro prende dopo che le coppie si conoscono nella sala d'aspetto di una ginecologa romana. A partire da questo incontro la storia scorre velocemente, scandita da numerosi colpi di scena e capace di muovere nel lettore sentimenti diversi a distanza di poche pagine. Romanzo politico, si diceva, in cui l'autrice da una parte non esita a mettere in evidenza i difetti e le doppie morali di certi politici, dall'altra non manca di farsi gioco dell'atteggiamento dei movimenti sociali che cercano di combattere le ingiustizie a partire da pratiche quo-

tidiane. E così, Francesco con poche ma efficaci battute riesce a mettere a nudo le contraddizioni di un impegno politico che, spesso, non fa i conti con la realtà e fa sorridere: "Fatevi l'autogestione, lo scambio di buone pratiche, la democrazia diretta, il rifiuto delle gerarchie e delle deleghe, le torte rustiche vegane cotte al forno con la pasta madre. Perché io ora devo lavorare a nero la domenica per un cazzo di capitalista cinese che vende sottomarche della Coca-Cola per procurarmi i soldi per il nido", tuona lo studente modello di un'università privata costretto dalla nascita di un figlio a lasciare gli studi. La realtà, insomma, con la sua durezza domina il racconto e lascia poco spazio alla speranza. "Nessuno vince la guerra", dice Claudia in un monologo molto bello verso la fine del romanzo, dall'indubbio gusto amaro. Non è però un senso di rassegnazione a prevalere alla fine del racconto: i protagonisti sfidano la legge per avere giustizia e, anche quando tutto sembra perso, non si arrendono. *La banda della culla* è un romanzo comico e disperato, di cui il lettore conosce i retroscena, perché sono gli stessi con cui fa i conti quotidianamente, ma che gli consente di ridere del peggio dell'Italia.

ALESSANDRA QUARTA

Giorgio Manganelli, CERIMONIE & ARTIFICI, pp. 174, € 12, Arago, Torino 2015

Si potrebbe sintetizzare con "spettacolo", nelle diverse forme di teatro, cinema e televisione, il nocciolo di questa raccolta, curata da Lietta Manganelli e inclusiva di testi scritti dal padre fra gli anni sessanta e ottanta; senonché nulla interviene a camuffare l'idiosincrasia dello scrivente verso qualsiasi forma di spettacolarizzazione. "Ho del teatro una idea piuttosto perplessa, e tuttavia eccitata; un sistema di diffidenze, irritazioni e imprecise speranze. Mi irrita che a teatro ci siano attori e pubblico (...). Vorrei definire il teatro: occupazione verbale, gestuale e visiva di uno spazio privilegiato. Privilegiato significa che il pubblico è 'fuori'. Proibiti gli applausi, sconsigliato l'ingresso. L'attore è ammesso a operarvi nella misura in cui esibisce indubitabili indizi di inconsistenza e deperibilità". Dall'analisi del teatro elisabettiano a quello irlandese di inizio Novecento, passando per le commedie

di Molière e le tragedie di Alfieri, Manganelli affida la riflessione critica talvolta alla misura del saggio letterario, talvolta alla concentrazione dell'apoforisma. La riflessione su teatro e letteratura, pur ironicamente contrappuntata, porta alla severa ricerca di uno spazio totale, ascetico, libero dal narcisismo degli attori, fatta eccezione per l'entusiastico resoconto dell'esperienza attoriale al fianco di Gassman e Monicelli, in occasione di *Conoscete veramente Mangiafoco* (1981). Fra le non numerosissime pagine dedicate al cinema, relegato a comparsa sullo sfondo, spicca l'aperta critica a *Novecento* di Bertolucci. Del teatro come cerimonia e artificio la televisione è rovesciamento degradante ma gustosamente descritto, fra gli altri, in *Duro colpo per la teologia se sopprimessero il "Carosello"* (1975). Ancora, attorno al dipolo teatro-televisione ruota la preziosa riflessione sul linguaggio. Di fronte a quello "masticato, quello dei giornali e della Tv, quell'italiano basico in cui stiamo affondando" la lingua teatrale, shakespeariana in particolare, è baluardo creativo e proprio perciò difensivo: "Questo evento fatto di parole non lette ma pronunciate, e dunque fonicamente plastiche, e di non parole, di luoghi mentali, di inesistenti invenzioni, di epifanie e di magherie (...). La cultura ha collaborato autorevolmente alla creazione di un linguaggio inerte, indifferente alle esperienze, un linguaggio classificatorio, un gergo statale e con la tredicesima. È, da sempre, il linguaggio della 'scuola'. Il linguaggio di Shakespeare non è né 'colto' né 'intellettuale': è semplicemente totale. Il resto è silenzio".

MIRIAM BEGLIUMINI

Anna Berra, BARCHI, BIDELETTI E BAMBOLE BRUCIATE, pp. 250, € 12, Enrico Casaccia/CO.RE, Fossano (Cn) 2015

Un romanzo picaresco, quest'avventura collegata con la prima opera dell'autrice, *L'ultima ceretta* (Garzanti 2003), attraverso un paio di ritorni-cameo: la storia dell'inseguimento da parte della troppo innamorata Morgana del bel partner sparito - in realtà



un ambiguo, insopportabile vanesio - da Torino a Venezia, a Nizza e poi nuovamente a Torino. Come negli antichi romanzi greci, mille incidenti sembrano separare i due amanti: lui appare e scompare in un rondò illusionistico, emergono figure bizzarre, si consumano incidenti ed equivoci, attentati ecoterroristici fai-da-te, siparietti sessuali e improbabili fughe. E in tutto il quadro regna un vago clima libertino, giocato con lievità nelle vicende surreali della *quest*, nel sapore un po' equivoco del rapporto con un fratello lontano, nel personaggio stesso dell'amico bidello (del titolo) cultore di efebi; ma l'aspetto ironico, scanzonato e fantasiostissimo è temperato da un retrogusto amarognolo, e la realtà non è quella in cui Morgana ha cercato di credere. Se *L'ultima ceretta* - per dichiarazioni dell'autrice - doveva intitolarsi *Bevimi*, a evocare insieme la cifra vampiresca e la suggestione di *Alice*, in questo *Barche* siamo ancora in un mondo paradossale alla Lewis Carroll, in un continuo rilancio d'incontri onirici, surreali. Un contesto cui ben risponde, come nel precedente, il gioco d'ambienti: qui dalla Torino-Wonderland a una Venezia labirintica da *feuilleton*, una Costa Azzurra dal sentore d'affanno e d'irrisolto, e magari - concluso il giro - a nuove fughe.

FRANCO PEZZINI

Luca Baiada, RACCONTAMI LA STORIA DEL PADULE. LA STRAGE DI FUCECCHIO DEL 23 AGOSTO 1944: I FATTI, LA GIUSTIZIA, LE MEMORIE, pp. 331, € 25, ombre corte, Verona 2016

Raccontami la storia del Padule è anzitutto uno sforzo d'onestà. L'aspetto corposo del volume è quello di una ricostruzione storiografica in cui si mischiano senza soluzione di continuità dati puntuali, lacerti di interrogazioni processuali e, in mag-

gioranza, interviste e commenti dagli anni quaranta a oggi di molte persone coinvolte in prima persona nella strage del Padule di Fucecchio, in Toscana, il 23 agosto 1944, a opera dei soldati del Reich. La materia si accumula per brevi capitoli tematici in un andirivieni temporale, rifiutando la soluzione di comodo di una ricomposizione lineare ed esterna (non si possono riprodurre i dettagli di "un vasto eccidio, durato ore e composto da episodi sparpagliati", gli strascichi e i traumi, anche se ciò comporta il rischio dell'"impunità, la confusione, l'oblio"). Poi confluisce nell'esperienza di un altro testimone, fermo su una soglia temporale postuma: Baiada stesso, che di stragi belliche si è occupato in qualità di magistrato in un processo del 2012 agli ultimi militari tedeschi reperibili, presso il tribunale militare di Roma. L'autore implica se stesso come collettore delle testimonianze della "stragedia" (definizione acuta di un anziano contadino del posto), senza ridursi alla neutralità: si commuove, giudica ma ha anche il coraggio di ammutolirsi dove intuisce che il tempo, lungi dal chiudere certe questioni, ne manda irreversibilmente i pezzi alla deriva ("L'ultima parola su questo crimine non è possibile" è l'inizio); si sbilancia con un'identificazione autobiografica, annodando alle sequenze dell'eccidio schizzi della propria famiglia e della Resisten-

za pisana. È una posizione non isolata nella nostra narrativa attuale, che punta sempre più su inchieste ad alto tasso di coinvolgimento: raccontare, anche negli altri testi della collana "Documenta", presuppone una tensione emotiva più che un'aspirazione scientifica, la verità parziale e confusa di chi è sommerso negli eventi viene preferita all'esattezza della storiografia canonica. Non conta decidere se sia da preferire l'uno o l'altro metodo - Baiada, nelle ricche bibliografie conclusive dei capitoli e nell'indice finale delle vittime, ci mostra che essi devono almeno provare a integrarsi. Ciò che conta, per noi lettori, è ascoltare le voci dei testimoni, attraverso la mediazione, visibile e autocritica, dell'autore. *Raccontami la storia del Padule* assume così i contorni di una metaforica camera di consiglio, da cui non possiamo uscire: abbiamo tutti i dati per capire e, se vogliamo, prendere posizione, ma non spetta a noi uscire ed emettere la sentenza. Spesso, un libro riuscito si riassume in questa stanza priva di porte.

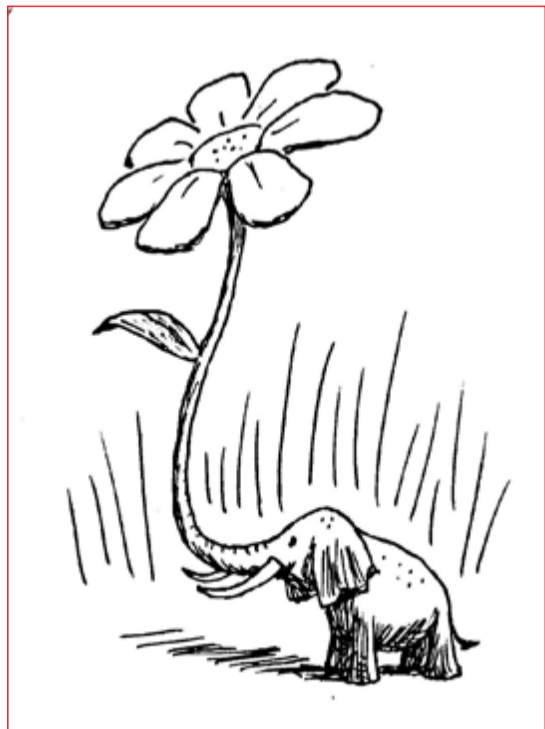
LORENZO MARCHESE

Massimo Sciarretta, LA CHIESA DEI POVERI E LA DITTATURA. QUANDO FRANCESCO ERA SOLO BERGOGLIO. BRASILE 1964-1985, pp. 252, € 33, FrancoAngeli, Milano 2016

Il sottotitolo attualizzante non deve ingannare. Il libro di Sciarretta non è un *pamphlet* scritto per lucrare sulla popolarità del primo papa sudamericano, ma è una documentata ricerca storica. Di più, esso

nasce da una esigenza etico-politica: ricostruire la memoria di un'esperienza politica e religiosa del tutto singolare, quella di una chiesa che ha saputo contrastare un regime politico oppressivo. Durante la lunga fase di dittatura che la repubblica brasiliana ha conosciuto a partire dagli anni sessanta del secolo scorso, la resistenza al regime militare è stata promossa e sostenuta dalla chiesa cattolica. Essa ha coinvolto non solo sacerdoti comuni, ma le strutture ufficiali che, man mano, si sono schierate, in modo sempre più convinto, con l'opposizione. Un orientamento poi condiviso anche dai vertici vaticani. Sullo sfondo di questa azione si contestualizza anche una corrente di pensiero religioso nata proprio in quel torno di tempo, cioè la teologia della liberazione. Ripensata nel contesto di quella azione di attivo contrasto alla dittatura essa non appare come una impropria mescolanza di riflessione religiosa e tardo marxismo terzo-mondista, bensì come una drammatica presa d'atto delle responsabilità civili che una fede cristiana seriamente vissuta non può rifiutare. Per ricostruire quel travagliato periodo storico, l'autore ha esaminato una ricca mole di fonti inedite ed inedite. Materiale rinvenuto presso gli archivi di polizia, volantini e fogli volanti, testimonianze di prima mano di protagonisti di quella stagione come Frei Betto o Leonardo Boff. Sciarretta non lo dice in modo esplicito, ma dalla ricostruzione traspare la volontà di additare una dimensione religiosa che crede alla convivenza pacifica, rifiutando la violenza e il fondamentalismo.

MAURIZIO GRIFFO



12 APRILE – 15 LUGLIO
CONCORSO FOTOGRAFICO

Una foto #vistadaqui può diventare un dono

**PARTECIPA CON UN TUO SCATTO AL
CONCORSO FOTOGRAFICO E DIVENTA
FILANTROPO PER UN GIORNO.**

**IN PALIO 10.000€ DA DESTINARE
AD UN'ASSOCIAZIONE NON PROFIT
DEL TERRITORIO A TUA SCELTA.**

Raccontaci la tua storia attraverso una fotografia.
Scrivici in un massimo 140 caratteri perché ti è caro
questo scatto.

Condividi la tua foto e la tua storia su Facebook, Instagram,
Twitter o sul sito vistadaqui.compagniadisanpaolo.it

Tra le 20 immagini più votate, una giuria selezionerà
il vincitore che avrà la possibilità di donare 10.000€
ad un ente non profit del territorio, a propria scelta.
Le quattro immagini più votate dalla rete riceveranno
inoltre un Abbonamento Torino Musei.

**Leggi il regolamento e partecipa su
vistadaqui.compagniadisanpaolo.it**



Cerca Compagnia di San Paolo su



vistadaqui.compagniadisanpaolo.it

Tutti i titoli di questo numero

AUDANO, SERGIO / CIPRIANI, GIOVANNI (A CURA DI) - *Da Dante a Isadora Duncan* - Il Castello - p. 37

BACCALARIO, PIERDOMENICO - *The golden legend 1. L'avversario* - San Paolo - p. 45
BAIADA, LUCA - *Raccontami la storia del Padule* - Ombre corte - p. 46
BENADUSI, LORENZO - *Ufficiale e gentiluomo* - Feltrinelli - p. 15
BERRA, ANNA - *Barche, bidelli e bambole* - Enrico Casaccia/CO.RE - p. 46
BRAMBILLA BARCILON, PININ - *La mia vita con Leonardo* - Electa - p. 33
BRECCIA, GASTONE - *L'Italia va in trincea* - Il Mulino - p. 15
BRITAIN, VERA - *Generazione perduta* - Giunti - p. 27
BROODBANK, CYPRIAN - *Il Mediterraneo. Dalla preistoria alla nascita del mondo classico* - Einaudi - p. 9

CAMMELLI, MADDALENA GRETTEL - *Fascisti del terzo millennio* - Ombre corte - p. 31
CÉLINE, LOUIS-FERDINAND - *Lettere alle amiche* - Adelphi - p. 17
COLLODI, CARLO - *Le avventure di Pinocchio* - Tallone - p. 45
Consigli a un giovane clown - Mimesis - p. 23
CORNER, PAUL - *Italia fascista* - Carocci - p. 29

DEFILIPPI, ALESSANDRO - *Viene la morte che non rispetta* - Einaudi - p. 43
DELLA BIANCA, LUCA / BETA, SIMONE - *Il dono di Dioniso* - Carocci - p. 37
DI GIAMBERARDINO, GIOVANNI / DURANTE, COSTANZA - *Giallo banana* - Neri Pozza - p. 24
DONINELLI, LUCA - *Le cose semplici* - Bompiani - p. 23
DOWD, SIOBHAN - *Le rose di Shell* - Uovonero - p. 45

ECO, UMBERTO - *Come viaggiare con un salmone* - La nave di Teseo - p. 5
ECO, UMBERTO - *Pape Satàn Aleppe* - La nave di Teseo - p. 5

FANON, FRANTZ - *Pelle nera, maschere bianche* - Ets - p. 12
FERRACUTI, ANGELO - *Andare, camminare, lavorare* - Feltrinelli - p. 21
FESTA, LODOVICO - *La provvidenza rossa* - Sellerio - p. 43
FORNARIO, FRANCESCA - *La banda della culla* - Einaudi - p. 46
FRANZEN, JONATHAN - *Purity* - Einaudi - p. 10

GALLESE, VITTORIO / GUERRA, MICHELE - *Lo schermo empatico* - Cortina - p. 19
GARDNER, JULIAN - *Giotto e i francescani* - Viella - p. 33

GIORGI, CHIARA - *Un socialista del novecento* - Carocci - p. 30

GRIMM, JACOB E WILHELM - *Tutte le fiabe* - Donzelli - p. 45

GÜNDAY, HAKAN - *Ancóra* - Marcos y Marcos - p. 8

HAJDARI, GËZIM - *Delta del tuo fiume* - Ensemble - p. 28

HARDY, THOMAS - *Nel bosco* - Fazi - p. 25
Il catalogo storico Ubulibri 1979-2011 - Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori - p. 34

HÉNAFF, SOPHIE - *La brigata dei reietti* - Einaudi - p. 43

MANGANELLI, GIORGIO - *Cerimonie & artifici* - Aragno - p. 46

MARI, MICHELE / PERNIGO, FRANCESCO - *Asterusher* - Corraini - p. 38

MCGLICHEY, AFRIC - *La buona stella delle cose nascoste* - L'arcolaio - p. 28

MEJERCHOLD, VSEVOLOD - *Sul Teatro* - Audino - p. 34

MORANDO, PAOLO - *80. L'inizio della barbarie* - Laterza - p. 31

MORWOOD, JAMES - *Adriano* - Il Mulino - p. 37

MUCCI, VELSO - *Mercato delle pulci* - Scalpendi - p. 22

MUSI, AURELIO - *Freud e la storia* - Rubbettino - p. 39

MUSTO, ALESSANDRO - *Via Artom* - RaiEri - p. 24



NEMIROVIČ-DANČENKO, VASILIJ IVANOVIČ - *La mia vita nel teatro russo* - Dino Audino - p. 34
NIGRO, ALESSANDRO - *Ritratti e autoritratti surrealisti* - Cleup - p. 38
NORI, PAOLO - *Manuale pratico di giornalismo disinformato* - Marcos y Marcos - p. 14
NOTHOMB, AMÉLIE - *Il delitto del conte Neville* - Voland - p. 26

ONETTI, JUAN CARLOS - *Gli addii* - Sur - p. 11
ONETTI, JUAN CARLOS - *Il cantiere* - Sur - p. 11
ONETTI, JUAN CARLOS - *Per una tomba senza nome* - Sur - p. 11
ONETTI, JUAN CARLOS - *Raccattacadaveri* - Sur - p. 11
ONNIS, JACOPO (A CURA DI) - *La dignità dell'uomo. Luigi Pintor ragione e passione* - Ediesse - p. 30

PALMISANO, STEFANIA - *Exploring new monastic communities* - Ashgate - p. 35
POGLIANO, CLAUDIO - *Senso lato* - Carocci - p. 39

JAMES, MARLON - *Breve storia di sette omicidi* - Frassinelli - p. 26

JANČAR, DRAGO - *Stanotte l'ho vista* - Comunicarte - p. 27

JOHNSRUD, INGAR - *Gli adepti* - Einaudi - p. 43

LEAVITT, DAVID - *I due hotel Francfort* - Mondadori - p. 25

Le postille di Padre Sebastiano Resta ai due esemplari delle vite di Giorgio Vasari - Biblioteca Apostolica Vaticana - p. 33

LESTI, SANTE - *Riti di guerra* - Il Mulino - p. 15

LIBERALE, LAURA - *Planctus* - Meridiano Zero - p. 23

MACDONALD, HELEN - *Io e Mabel* - Einaudi - p. 20

MAGRIS, CLAUDIO - *Non luogo a procedere* - Garzanti - p. 22

MANCUSO, VITO - *Dio e il suo destino* - Garzanti - p. 35

QUAGLIANA, RAIMONDO - *Mondo ridens* - AAS Press - p. 24

SBARDELLA, FRANCESCA - *Abitare il silenzio* - Viella - p. 35

SCIARRETTA, MASSIMO - *La chiesa dei poveri e la dittatura* - FrancoAngeli - p. 46

SHAPCOTT, JO - *Della mutabilità* - Del Vecchio - p. 28

SNYDER, TIMOTHY - *Terra nera* - Rizzoli - p. 29

TARTABINI, ANGELO - *Crimini contro l'ambiente* - Liguori - p. 20

TORCHIANI, FRANCESCO - *L'oltretrevere da oltreoceano* - Donzelli - p. 30

TUENA, FILIPPO - *Memoriali sul caso Schumann* - Il Saggiatore - p. 18

WEAVER, JO - *Piccola orsa* - Orecchio Acerbo - p. 45