

# L'INDICE

## DEI LIBRI DEL MESE

Gennaio 2019 Anno XXXVI - N. 1 € 7,00



LIBRO DEL MESE: David Mendelsohn cantore, insegnante e novello Telemaco  
Cucirmi i bottoni e le labbra: diari e rinascite di SUSAN SONTAG  
Moretti, Santiago: i comunisti e l'Italia degli anni settanta non torneranno più  
I BIANCHI non pensano molto lontano, parola di YANOMAMI



[www.lindiceonline.com](http://www.lindiceonline.com)

## ABBONARSI ALL'“INDICE”

Abbonamento annuale alla versione cartacea  
(versione digitale inclusa):

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

Abbonamento annuale solo digitale:

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

€ 40 (in tutto il mondo)

È possibile abbonarsi e avere ulteriori informazioni consultando il  
nostro sito ([www.lindiceonline.com](http://www.lindiceonline.com)) oppure contattando il nostro

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

Per il pagamento:

Carta di credito e Paypal (tramite sito)

Conto corrente postale N. 37827102

Bonifico bancario a favore di NUOVO INDICE srl

IBAN: IT49K0200801105000105137379

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

### DIREZIONE

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

### COORDINAMENTO DI REDAZIONE

Giaime Alonge, Mariolina Bertini, Cristina  
Bianchetti, Bruno Bongiovanni, Guido  
Bonino, Giulia Carluccio, Andrea Carosso,  
Francesco Cassata, Anna Chiarloni,  
Gianluca Coci, Pietro Deandrea, Franco  
Fabbri, Elisabetta Fava, Elisabetta Grande,  
Vittoria Martinetto, Walter Meliga, Franco  
Pezzini, Federica Rovati, Mirella Schino,  
Rocco Sciarone, Giuseppe Sergi.

### REDAZIONE

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

Monica Bardi  
[monica.bardi@lindice.net](mailto:monica.bardi@lindice.net)

Elide La Rosa  
[elide.larosa@lindice.net](mailto:elide.larosa@lindice.net)

Tiziana Magone, redattore capo  
[tiziana.magone@lindice.net](mailto:tiziana.magone@lindice.net)

Camilla Valletti  
[camilla.valletti@lindice.net](mailto:camilla.valletti@lindice.net)

Vincenzo Viola L'Indice della scuola  
[vincenzo.viola@lindice.net](mailto:vincenzo.viola@lindice.net)

COMITATO EDITORIALE

Enrico Alleva, Silvio Angori, Arnaldo

Bagnasco, Andrea Bajani, Elisabetta Bartoli,

Gian Luigi Beccaria, Giovanni Borgognone,

Eliana Bouchard, Loris Campetti, Andrea

Casalegno, Guido Castelnuovo, Alberto  
Cavaglion, Mario Cedrini, Sergio Chiarloni,  
Marina Colonna, Carmen Concilio, Alberto  
Conte, Piero Cresto-Dina, Piero de Gennaro,  
Giuseppe Dematteis, Tana de Zulueta,  
Michela di Macco, Anna Elisabetta Galeotti,  
Gian Franco Gianotti, Gabriele Lollì, Davide  
Lovisolo, Danilo Manera, Diego Marconi,  
Sara Marconi, Gian Giacomo Migone, Luca  
Glebb Miroglio, Mario Montalcini, Alberto  
Papuzzi, Darwin Pastorin, Cesare Pinciola,  
Telmo Pievani, Renata Pisu, Pierluigi Politi,  
Nicola Prinetti, Marco Revelli, Alberto  
Rizzuti, Giovanni Romano, Franco Rositi,  
Elena Rossi, Lino Sau, Domenico Scarpa,  
Stefania Stafutti, Ferdinando Taviani,  
Maurizio Vaudagna, Anna Viacava, Paolo  
Vincis, Gustavo Zagrebelsky

### REDAZIONE L'INDICE ONLINE

[www.lindiceonline.com](http://www.lindiceonline.com)

### Fabrenheit 452

Luisa Gerini

[luisa.gerini@lindice.net](mailto:luisa.gerini@lindice.net)

Laura Savarino

[laura.savarino@lindice.net](mailto:laura.savarino@lindice.net)

### EDITRICE

Nuovo Indice srl

Registrazione Tribunale di Torino n. 13

del 30/06/2015

### PRESIDENTE

Silvio Pietro Angori

### VICEPRESIDENTE

Renzo Rovaris

### AMMINISTRATORE DELEGATO

Mario Montalcini

### CONSIGLIERI

Sergio Chiarloni, Gian Giacomo Migone,  
Carlo Degiacomi, Mario Marchetti

### DIRETTORE EDITORIALE

Andrea Pagliardi

### UFFICIO ABBONAMENTI

Gerardo De Giorgio

tel. 011-6689823 (orario 8,30-12,30)

[abbonamenti@lindice.net](mailto:abbonamenti@lindice.net)

### CONCESSIONARIE PUBBLICITÀ

Solo per le case editrici

Argentovivo srl

via De Sanctis 33/35, 20141 Milano

tel. 02-89515424, fax 89515565

[www.argentovivo.it](http://www.argentovivo.it)

[argentovivo@argentovivo.it](mailto:argentovivo@argentovivo.it)

Per ogni altro inserzione

Alessandra Caiafa

tel. 347 5646805

[alessandra.caiafa@lindice.net](mailto:alessandra.caiafa@lindice.net)

### DISTRIBUZIONE

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

20092 Cimisello (Mi) - tel. 02-660301

### STAMPA

SIGRAF Srl (via Redipuglia 77, 24047

Treviglio - Bergamo - tel. 0363-300330) -

21 dicembre 2018

COPERTINA DI FRANCO MATTICCHIO

## Un porno-catalogo colto, raffinato e disegnato a biro

di Andrea Pagliardi

Guillaume Apollinaire

### LES ONZE MILLE VERGES

illustrazioni di Guido Giordano,  
prefazioni di Dino Aloi, Claude Debon  
e Piero Gondolo della Riva,

pp. 324, € 150,

Il Pennino, Torino 2018

Ipersessualità, pederastia, sodomita, lesbismo, onanismo, violenza, voyeurismo, feticismo, ninfomania, esibizionismo, sadismo, masochismo, pedofilia, gerontofilia, zoofilia, coprofilia, frotteurismo, necrofilia, orge, stupri e omicidi: il porno-catalogo sfoggiato in *Les Onze Mille Verges* di Apollinaire è pressoché completo. Pubblicato per la prima volta a Parigi nel 1907 sul mercato clandestino e cautelativamente firmato "G.A." il romanetto giovanile di Apollinaire supera per depravazione e oscenità le perversioni del Divin Marchese.

In una sorta di Grand Tour europeo all'insegna del porno *L'hospodar* rumeno Mony Vibescu ricerca i più sfrenati piaceri della carne a Parigi, Bucarest e San Pietroburgo, tra assassini sull'Orient Express, messe nere pedopornografiche e baccanali scatologici. Scoppia la guerra russo-giapponese e il principe, durante l'assedio di Port Arthur, viene catturato e condannato morte mediante fustigazione: dovrà ricevere una vergata da ciascuno degli undicimila soldati dell'armata nipponica, un grottesco contrappasso dove sesso, sangue e morte si fondono in un'orgia granguignolesca.

Il romanzo è in realtà una caricatura della società del tempo, ricca di citazioni letterarie e di riferimenti a personaggi realmente esistiti, con ironiche allusioni alla politica militare e diplomatica delle potenze europee all'inizio del Novecento. È però anche uno sberleffo al simbolismo e al moralismo cattolico à la Claudel: le verghe sono undicimila come le vergine della leggenda di Sant'Orsola, che scelsero il martirio

invece di assecondare le smanie di sesso dell'esercito di Attila. *Les Onze Mille Verges*, (che sarà presentato il 10 gennaio al Circolo dei lettori di Torino e le cui tavole saranno esposte dal 1 al 16 marzo 2019 alla Little Nemo Art Gallery, di Torino) negli anni, è stato tradotto in quasi tutte le lingue del mondo (tranne l'arabo), ma è facile comprendere per quale motivo le versioni illustrate siano pochissime. Raffigurare in modo letterale le aberranti situazioni descritte da Apollinaire, peraltro con considerevole abbondanza di dettagli, rischia di risultare pornograficamente ridondante e al tempo stesso decisamente riduttivo nel restituire la com-



sità del testo e la pluralità dei livelli di lettura. Tre esempi. L'editore francese André Sauret nel 1984 affianca al romanzo 48 incisioni di Picasso raffiguranti scene di sesso che, però, non hanno un rapporto diretto col testo. Vincenzo Jannuzzi nel 1979 per l'editore Carlo Peirano realizza un adattamento a fumetti del libro di Apollinaire; Jannuzzi privilegia il racconto per immagini, e pur rimanendo fedele al testo, ne sacrifica una grande parte, racchiudendolo nei balloon e nelle didascalie. Il risultato è un fumetto pornografico che, seppure ha il pregio di conservare l'oscena crudezza dell'opera di Apollinaire, perde il surreale umorismo dell'ori-

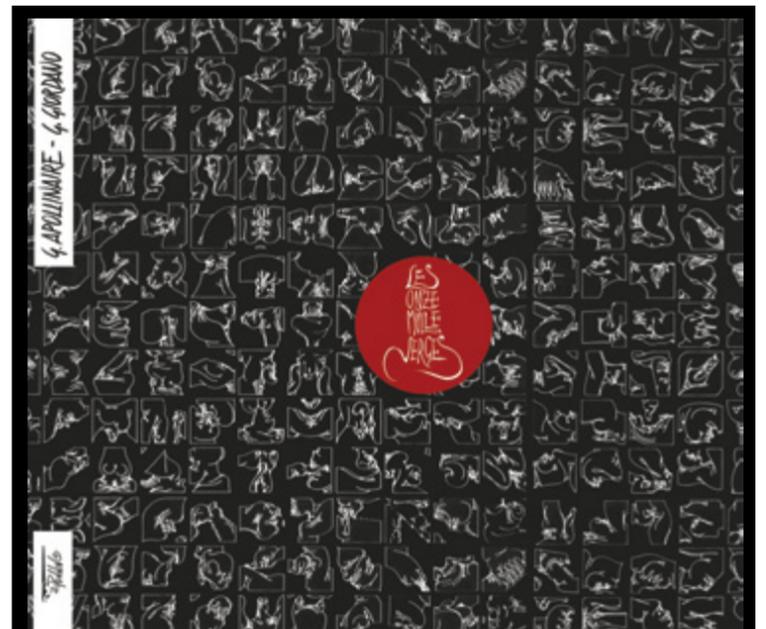
ginale. Anche il Tanino Liberatore, l'autore di *Ranxerox*, si è cimentato nell'impresa nel 2011, scegliendo di illustrare il testo in modo classico, con strepitose tavole a tutta pagina che ritraggono corpi nudi di uomini e donne in pose assai più caste di quelle descritte nel testo. L'acre bellezza del lavoro di Liberatore è proprio nell'infedeltà dei disegni che, fatalmente, creano un lo scollamento tra testo e immagini.

Veniamo ora al libro in oggetto, un'edizione di gran pregio del romanzo di Apollinaire illustrata da Guido Giordano, artista piemontese con trascorsi nell'illustrazione, nella scultura, nella grafica e nel design. Giordano tenta una strada completamente diversa e pubblica per l'editore Il Pennino una versione illustrata di *Les Onze Mille Verges* che nulla ha a che fare con quelle che l'hanno preceduta. Nel sontuoso volume di gran formato il testo di Apollinaire, nell'originale francese, si trova al centro della doppia pagina e occupa circa un terzo dello spazio: è interamente circondato dalle immagini e la sua suddivisione, a volte solo due o tre righe per pagina, è scandita dalle illustrazioni, tutte rigorosamente realizzate con la penna biro. Giordano dirige l'orchestra e, come Apollinaire, gioca in modo ironico e grottesco con il romanzo (Mony Vibescu è ritratto con le fattezze di Apollinaire), dettando il ritmo in una continua danza di forme e corpi: sessi curvilinei si dischiudono sulla carta con una fisicità che, pur senza nulla nascondere, non cerca mai un consenso facile e morboso, mentre lascia esplodere un citazionismo iconografico sbalorditivo, che spazia dal cinema all'arte moderna e contemporanea, dal fumetto all'architettura, dalla pubblicità alla musica pop. Un caleidoscopio futurista colto e raffinato che nella rappresentazione più o meno metaforica degli amplessi accosta nella stessa pagina Dick Tracy a Picasso, Jovanotti a Daumier, Barbarella a Pistoletto passando per Mirò, Bosch e Manzoni. Le famose scatolette di quest'ultimo sono genialmente usate per accompagnare le scene scatologiche insieme a un aforisma dello stesso Apollinaire che recita con sarcasmo

“C'est par la quantité de l'oeuvre d'art que l'on mesure la valeur d'un artiste”. Quante sono 11.000 vergate? Un'idea quasi dolorosa possono darcela le quattro tavole in cui Giordano le riporta una per una, scrivendo in fitte matrici a tutta pagina tutti i numeri da 1 a 11.000. Le tavole sono anche un omaggio a Roman Opalka, l'artista franco-polacco che dedicò la sua vita a scrivere su tela i numeri da 1 a infinito.

Analogie e rimandi trionfano sulla letteralità creando un capolavoro di giocoleria grafica a tutto tondo capace di sfidare da pari a pari la feroce bulimia intellettuale ed ero-

gica dell'autore. Il postmoderno di trent'anni fa, raggelato in architetture pompose di timpani e colonne che spesso non sono altro se non una tragicomica celebrazione di se stesso, acquisisce qui, *post mortem*, il suo significato migliore e più ampio: sfidare il moderno con ironia, creare un universo visivo intessuto di specchi deformanti in grado di rendere omaggio al passato mescolando alto e basso, sangue e sperma in unico calderone ribollente che, come già Apollinaire, rende vana e borghese la distinzione tra buono e cattivo gusto.



Le illustrazioni di questo numero sono di GUIDO GIORDANO che ringraziamo per la gentile concessione e sono tratte da *Les Onze Mille Verges* di Apollinaire, Il Pennino, 2018.

Guido Giordano è nato a Cuneo nel 1947 e si è laureato in architettura a Torino, dove vive e lavora. Ha indirizzato la propria attività nelle sperimentazioni di varie tecniche espressive, dedicandosi a scultura, illustrazione, grafica, design, arte applicata e legatoria moderna. È sempre stato attratto dal segno e lo ha tradotto in codici in continua espansione ed evoluzione. Giordano ha iniziato a esporre dal 1968 partecipando a numerose mostre personali e collettive sia in Italia che all'estero. È intervenuto in alcune chiese della diocesi di Cuneo e ha partecipato a edizioni grafiche di “La Stampa”, “Stampa Sera” e “Torinosette”. Per la casa editrice Priuli&Verlucchi ha realizzato il libro *Le strade di Torino* (1987). Le textures segnate, simili a ideogrammi, sono diventati il segno distintivo del suo stile. Sono suoi, a Cuneo e provincia, il portale in bronzo della parrocchiale di Madonna delle Grazie, particolari decorativi sugli arredi sacri per le Chiese di Sant'Ambrogio, di San Pio X e di Roata Canale, l'ovale in bronzo sull'ingresso del cimitero di Roccavione, il bassorilievo in bronzo posto sulla tomba di Cesare Pavese a Santo Stefano Belbo.

## Sommario

## ILLUSTRATORE DEL MESE: GUIDO GIORDANO

- 2 **GUILLAUME APOLLINAIRE**, *Les Onze Mille Verges*, di Andrea Pagliardi

## SEGNALI

- 5 *Diari e rinascite di Susan Sontag: ritratto dell'intellettuale da giovane, 1*, di Silvia Nugara
- 6 *Diari e rinascite di Susan Sontag: ritratto dell'intellettuale da giovane, 2*, di Fiorenzo Iuliano
- 7 *Riflessioni sulla regia d'opera*, di Elisabetta Fava
- 9 *La lezione di Rosanvallon: la controdemocrazia come antidoto al populismo*, di Giovanni Allegretti
- 10 *Il revival editoriale di Arthur Schnitzler*, di Igor Fiatti
- 11 *Memorie e biografie di Sylvia Beach, la libraia che pubblicò l'Ulisse di Joyce*, di Elisabetta D'Erme
- 12 *Malattia di Alzheimer: l'epidemia silenziosa della nostra epoca*, di Armando Genazzani

## LIBRO DEL MESE

- 13 **DANIEL MENDELSON** *Un'Odissea*, di Alessandro Iannucci, Stefania Lucamante e Beatrice Manetti

## RIVOLUZIONE FRANCESE

- 15 **JEAN-CLÉMENT MARTIN** *Robespierre*, di Daniele Di Bartolomeo
- PIERRE MICHON** *Gli undici*, di Marco Viscardi

## SCIAMANI

- 16 **DAVI KOPENAWA E BRUCE ALBERT** *La caduta del cielo*, di Francesco Remotti
- SERGIO BOTTA** *Dagli sciamani allo sciamanesimo*, di Irene Becci

## LUIGI MENEGHELLO

- 17 **MARIO MIRRI** *La guerra di Mario*, di Renato Camurri
- FRANCESCA CAPUTO E ETTORE NAPIONE** (A CURA DI) *Ma la conversazione più importante è quella con te*, di Diego Salvadori

## POESIA

- 19 **ANTONELLA ANEDDA** *Historiae*, di Giuliana Adamo
- FRANCESCO NAPPO** *I passerai di fango*, di Luca Lenzini
- PAOLO VALESIO** *Esploratrici solitarie*, di Giorgio Luzzi

## BIOGRAFIE

- 20 **GIULIO MONTENERO** *Parlandone da amico*, di Lorenzo Renzi
- SIMON WINCHESTER** *Il professore e il pazzo*, di Vittorio Coletti

## LETTERATURA TEATRALE

- 21 **MARIO LUZI** *Teatro*, di Stefano Verdino
- NICCOLÒ MACHIAVELLI** *Teatro*, di Valter Boggione
- PASQUALE STOPPELLI** (A CURA DI) *Teatro in versi da restituire a Niccolò Machiavelli*, di Federico Della Corte

## NARRATORI ITALIANI

- 22 **RAFFAELE RIBA** *La custodia dei cieli profondi*, di Mauro Maraschi
- UGO MAUTHE** *Qunellis*, di Erik Balzaretto
- LUIGI LOLLINI** *La controfigura*, di Alessandro Stillo
- 23 **MARINO MAGLIANI** *Prima che te lo dicano altri*, di Claudio Panella
- UMBERTO PIERSANTI** *Anime perse*, di Enzo Rega
- DANILO SOSCIA** *Atlante delle meraviglie*, di Chiara Dalmasso

## LETTERATURE

- 24 **RICARDO PIGLIA** *Solo per Ida Brown*, di Federica Arnoldi
- STEVE ERICKSON** *Shadowbalm*, di Andrea Pitossi
- PATRICK MODIANO** *Ricordi dormienti*, di Mariolina Bertini
- 25 **SELMA DABBAGH** *Fuori da Gaza*, di Elisabetta Benigni
- ŽIVKO ČINGO** *Grande madre acqua*, di Ljiljana Banjanin

## CLASSICI

- 26 **VLADIMIR NABOKOV** *Lezioni di letteratura*, di Giuliana Ferreccio
- MARY SHELLEY** *Frankenstein*, di Paolo Bertinetti

## ARTE

- 27 **IVAN FOLETTI** *Oggetti, reliquie, migranti*, di Saverio Lomartire
- GIORGIO VILLANI** *Un atlante della cultura europea*, **DAVIDE LACAGNINA** (A CURA DI) *L'officina internazionale di Vittorio Pica e Vittorio Pica e la ricerca della modernità*, di Alessandro Botta

## FOTOGRAFIA

- 28 **PAOLO GIOLI** *Etruschi e*
- ROBERTA VALTORTA** *Paolo Gioli*, di Tiziana Serena
- FABIO SPERANZA** (A CURA DI) *Alphonse Bernoud pioniere della fotografia*, di Antonello Frongia
- TEJU COLE** *L'estraneo e il noto*, di Marco Maggi

## MUSICA

- 29 **MANFRED HERMANN SCHMID** *La notazione musicale*, di Marco Bizzarini
- AA. VV.** *I ritratti del museo della musica di Bologna*, di Gabriele Bucchi
- JOHN SZWED** *Billy Holiday*, di Simone Garino

## STORIA

- 30 **CHRIS WICKHAM** *L'Europa nel Medioevo e Intervista all'autore*, di Vito Loré
- 31 **GIACOMO TODESCHINI** *Gli ebrei nell'Italia medievale*, di Pierre Savy
- ANTONIO FRUGONI** *Incontri tra Medioevo e Rinascimento*, di Lucio Biasiori
- 32 **LUCIANA CASTELLINA** *Amori comunisti*, di Anna Tonelli
- MARTINA MENGONI** *Variazioni Rumkowski*, di Alberto Cavaglian

## SCIENZE

- 33 **STEFANO TURILLAZZI** *Le politiche degli insetti e*
- DONATO A. GRASSO** *Il formicaio intelligente*, di Enrico Alleva e Michela Colombo
- ILONA JERGER** *E Marx tacque nel giardino di Darwin*, di Luca Munaron

## SCUOLA

- 34 **GIUSEPPE DEIANA** *Laicità e religione, una proposta in 17 tesi per l'istruzione pubblica*, di Simone Lanza

## SOCIETÀ E CULTURA

- 35 **STEFANO RAPISARDA** *La filologia al servizio delle nazioni*, di Lorenzo Tomasin
- TOM NICHOLS** *La conoscenza e i suoi nemici*, di Maria Luisa Bianco

## EFFETTO FILM

- 37 *Santiago, Italia* di Nanni Moretti, di Giaime Alonge

## LA TRADUZIONE

- 38 *I libri impossibili* di Philippe Forest, di Gabriella Bosco



EDITRICE BIBLIOGRAFICA

www.bibliografica.it • bibliografica@bibliografica.it



## STORIE DELLA SCIENZA

Riflessioni, idee e racconti sulla scienza che fu

Le sfide intellettuali più ambiziose della storia della cultura per studiosi e appassionati, raccontate con un taglio divulgativo

## NELLA STESSA COLLANA

**Paolo Savoia**  
COSMESI E CHIRURGIA  
Bellezza, dolore e medicina nell'Italia moderna

**Claudio Pogliano**  
STORIE DI CERVELLI  
Dall'antichità al novecento

**Carlo Bovolo**  
I CATTOLICI ITALIANI E LA SCIENZA  
Il discorso apologetico sulla stampa clericale nell'età del positivismo

**Francesco Barreca**  
LA SCIENZA CHE FU  
Idee e strumenti di teorie abbandonate

**Annarita Angelini**  
MATEMATICA E IMMAGINAZIONE  
NEL RINASCIMENTO

Francesco Hayez, *La Meditazione*, 1851, olio su tela, cm 92,5 x 71, Verona, Galleria d'Arte Moderna "Achille Funi"

26 ottobre 2018  
17 marzo 2019

# romanticismo

[gallerieditalia.com](http://gallerieditalia.com)



[museopoldipezzoli.it](http://museopoldipezzoli.it)



#RomanticismoMilano

Gallerie d'Italia - Piazza Scala  
Museo Poldi Pezzoli



INTESA  SANPAOLO



Con il patrocinio di



# Segnali



Diari e rinascite di Susan Sontag: ritratto dell'intellettuale da giovane, 1

## Cucirmi i bottoni e le labbra

di Silvia Nugara

Susan Sontag è stata una di quelle intellettuali pubbliche che gli americani chiamano *social critic*, impegnata e appassionata sia sul fronte politico sia su quello delle arti e delle lettere. È stata caustica e sensibile autrice di saggi e discorsi sul potere delle immagini, sulla pace e sulla guerra, sulle concezioni sociali di malattie come il cancro o l'Aids ma anche di romanzi (*Il benefattore*, *Il kit della morte*, *L'amante del vulcano*) e commedie teatrali (dalla riscrittura ibseniana *Donna del mare* a *Cosa viviamo ora* sull'Hiv). Ha insegnato, diretto quattro film tra lunghi e corti, diversi allestimenti scenici e scritto quasi in continuazione sin da giovanissima. Quando è morta a settantun anni il 28 dicembre 2004, non ha lasciato disposizioni circa le sue carte inedite, i suoi scritti non raccolti in volume o non finiti. La decisione sul che farne è dunque spettata al figlio David Rieff, anch'egli scrittore, tra l'altro di un volume dedicato al lutto per la madre dal titolo *Senza consolazione*. Finché si è trattato di raccogliere interventi pubblici, David non ha avuto troppo filo da torcere, dando alle stampe nel 2007 un volume apparso in Italia l'anno seguente con il titolo *Nello stesso tempo*.

I veri dilemmi etici sono sorti di fronte ai diari personali della scrittrice, più di un centinaio di taccuini e fogli sparsi stesi dall'adolescenza fino agli ultimi anni della sua vita. Rivelare o meno quanto, nelle opere destinate al pubblico, Sontag passava sotto silenzio o lasciava trasparire solo in filigrana? Nell'introduzione a *Rinata. Diari e taccuini 1947-1963*, apparso negli Stati Uniti nel 2008 e che solo ora Nottetempo dà alle stampe per la prima volta in Italia con la traduzione di Paolo Dilonardo, Rieff scrive: "L'unica conversazione che abbia mai avuto con mia madre a proposito dei diari ebbe luogo quando aveva appena scoperto di essersi ammalata e ancora non si era riaccesa in lei la convinzione che sarebbe sopravvissuta anche a quel cancro del sangue, come agli altri due cancri di cui aveva sofferto in precedenza. La conversazione consistette in una sola frase sussurrata: "Sai dove si trovano i diari". Non disse nulla in merito a ciò che avrebbe voluto che ne facessi".

Sontag aveva venduto il proprio archivio alla Ucla inclusi i *journals and notebooks* senza imporre particolari restrizioni di accesso, ragione per cui David ha preferito assumersi il compito di organizzare e presentare questi materiali piuttosto che lasciare lo facessero altri. *Rinata* è il primo di tre volumi e abbraccia gli anni dai quattordici ai trenta di Sontag, un periodo di grande (tras)formazione della sua persona durante il quale studiò moltissimo, frequentò le Università di Berkeley, Chicago e Harvard, scoprì la sessualità, il suo desiderio per le donne e per gli uomini, ebbe relazioni tormentate con Harriet Sohmers Zwerling e Maria Irene Fornés, si sposò con Philip Rieff, ebbe un figlio, divorziò, insegnò, visse a Oxford e a Parigi, viaggiò e infine si trasferì a New York. Il volume termina nell'anno in cui uscì il suo primo romanzo, *Il benefattore*, di cui alcuni appunti lasciano trasparire il lavoro preparatorio nutrito dallo studio di Freud a cui insieme al marito avrebbe dovuto dedicare un volume poi uscito a sola firma di lui. Un anno dopo, nel 1964, sarebbe apparso anche il notissimo saggio sull'estetica *camp* scritto nella forma di note, punti, liste che il diario rivela esserle particolarmente congeniale, come dimostrano per esempio le sparse "note sul ma-

trimonio", le "note sull'interpretazione" ma anche le liste di buoni propositi e prescrizioni che Sontag si rivolgeva.

"Riservare il pensiero per la scrittura, parlare meno"; "non ripetermi; non cercare di essere divertente; sorridere meno (...); cucirmi i bottoni + cucirmi le labbra (...); chiedermi perché al cinema mi mangio le unghie; non prendermi gioco della gente, non essere sarcastica": passi come questi rivelano una delle funzioni affidate alla scrittura diaristica, quella che Foucault, citando Plutarco, chiamò "ethopoietica" cioè di costruzione del sé attraverso l'enumerazione di principi d'azione o obiettivi da raggiungere. In *Rinata*, la scrittura media tra il precetto e la sua incorporazione ricorrendo al verbo "dovere" e soprattutto all'imperativo impersonale: "Regole + doveri per il compimento dei 24 anni 1. Avere una postura migliore 2. Scrivere a mia madre 3 volte alla settimana 3. Mangiare meno 4. Scrivere almeno due ore al giorno 5. Mai lamentarsi pubblicamente (...) del denaro 6. Insegnare a leggere a David". A ciò si



sommano lunghe liste di libri da leggere, di film visti, di parole e nozioni appena apprese a testimonianza dell'ipertrofica volontà di una scrittrice che credeva nel sé come progetto da compiere a ogni costo: "a volte è necessario farsi strada col coltello. A volte si finisce per rivolgere il coltello contro se stessi" scriverà nel 1978 in un saggio dedicato agli scritti autobiografici di Benjamin. In quello stesso testo, Sontag parlerà del diario intimo degli scrittori come "strumento esemplare nella carriera nella coscienza".

La scrittura diventa e inventa il soggetto:

### I libri di Susan Sontag

*Rinata. Diari e taccuini 1947-1963*, ed. orig. 2008, trad. dall'inglese di Paolo Dilonardo, pp. 358, € 22, Nottetempo, Milano 2018  
*As Consciousness Is Harnessed to Flesh: Journals and Notebooks, 1964-1980*, Farrar, Straus and Giroux, 2012  
*Nello stesso tempo. Saggi di letteratura e politica*, a cura di Paolo Dilonardo e Anne Jump, Mondadori, 2008  
*Pellegrinaggio*, Archinto, 2004  
*Contro l'interpretazione*, Mondadori, 1998  
*Sotto il segno di Saturno*, Einaudi, 1997  
*Il benefattore*, Mondadori, 1996

### I libri su Susan Sontag

David Rieff, *Senza consolazione: gli ultimi giorni di Susan Sontag*, Mondadori, 2009

ci sono pagine del 1957-58 in cui Sontag chiarisce che tenere un diario significa anche offrire un'alternativa al proprio vissuto, proprio come quando sceglie di raccontare in forma romanzata la separazione e il lungo viaggio in Europa che ne seguì. *Rinata* restituisce una Sontag implacabile con se stessa quando soffre di "diarrea della bocca e costipazione della macchina da scrivere" ma la sua severità non risparmia neppure un mostro sacro come Thomas Mann di cui a quattordici anni aveva amato follemente *La montagna incantata* tanto da leggerlo due volte di seguito. Nel 1949, quando a soli sedici anni era già una matricola a Berkeley, lo intervistò ricavandone impressioni che riflettono la presunzione della studiosa in erba: "con la loro banalità i commenti dell'autore tradiscono il libro"; "scarsa conoscenza dell'inglese".

In quello stesso anno, dopo una notte di scorribande alcoliche a San Francisco, per la prima volta Susan fa l'amore con Harriet, esperienza rivelatrice, inebriante, che le squardina sotto gli occhi una sconfinata voglia di vivere: il che le fa apparire sotto una luce cupa una vita solo dedicata all'erudizione. È interessante seguire la passione con cui la giovane Sontag vive le avventure dello spirito e della carne interrogandosi su come conciliare sete di conoscenza e sete di esperienza. Difatti, questi diari raccontano i primi passi nell'evoluzione di uno sguardo sul mondo e del linguaggio in cui si esprime l'ambiziosa adolescente che non lesina punti esclamativi ("vivere è una cosa enorme!"; "Sesso e musica! Così intellettuale!!") e nota come in *Demian* di Hermann Hesse "l'imperturbabile soprannaturalismo dell'ultima parte (...) è uno choc rispetto ai parametri realistici impliciti nella prima parte". La maturità è riservata al secondo volume in attesa di traduzione e al terzo ancora in via di pubblicazione negli Usa.

*Rinata* è la narrazione di un'esistenza in cui anche l'attività mentale produce effetti di corpo, come quando nel 1961 Sontag descrive la lettura come una tossicodipendenza che produce postumi simili a quelli di una sbornia. Nel dissidio tra mente e corpo, la scrittura è sutura: "devo rendere cognitivo il sesso e sensuale la conoscenza - per correggere lo squilibrio attuale". Il pensiero di Sontag è incarnato, affonda le radici nel vissuto, nell'esperienza galvanizzante dell'innamoramento e della sensualità o nei tormenti del disamore, del matrimonio, di una maternità conflittuale. Al figlio riserva parole affettuose ma nel 1962, quando il bambino ha ormai dieci anni e gli strascichi legali del divorzio sono burrascosi, appunta: "Le tre condanne che ho scontato: l'infanzia, il matrimonio, l'infanzia di mio figlio". Anche i silenzi sono eloquenti: Sontag non racconta la gravidanza e i primi tempi da madre. Le pagine che mancano sono quelle della vita che prende il sopravvento ma anche quelle della depressione che inibisce ogni vitalità quando per Sontag scrivere è vivere e viceversa. Ma il desiderio di scrivere, afferma nel 1959, è anche connesso alla sua omosessualità: "Ho bisogno di questa identità come di un'arma, da contrapporre all'arma che la società usa contro di me". Scrivere, come vivere, a volte è tanto impegnativo da annientarci ma basta persistere e resistere per godersi, dopo ogni fatica, una rinascita.

silvia\_nugara@hotmail.com

S. Nugara è dottore di ricerca in scienze del linguaggio e specialista in studi di genere

**Silvia Nugara e Fiorenzo Iuliano**

*Diari e rinascite di Susan Sontag*

**Elisabetta Fava**

*Riflessioni sulla regia d'opera*

**Giovanni Allegretti**

*La lezione di Rosanvallon: la controdemocrazia come antidoto al populismo*

**Igor Fiatti**

*Il revival editoriale di Arthur Schnitzler*

**Elisabetta D'Erme**

*Le memorie di Sylvia Beach la libraia che pubblicò l'Ulisse di Joyce*

**Armando Genazzani**

*La malattia di Alzheimer*



## Diari e rinascite di Susan Sontag: ritratto dell'intellettuale da giovane, 2

### Il giornale intimo di una custode della cultura

di Fiorenzo Iuliano

È una giovanissima Sontag quella che affastella nei diari, in maniera istintiva e priva di filtri, le proprie esperienze e impressioni fino a produrre una mole piuttosto considerevole di appunti (l'edizione italiana è di oltre 350 pagine, cfr. p. 5). La precocità delle sue esperienze – intellettuali, professionali, sessuali – è una delle cifre essenziali di questi diari, che, soprattutto per quanto riguarda la prima sezione, scritta da una Sontag adolescente, sembrano riecheggiare le pagine del Rilke di *Malte Laurids Brigge*, testo sovente ricordato tra quelli più amati dall'autrice. Soprattutto la prima parte del volume ritorna ossessivamente sulla propria formazione intellettuale, essenzialmente letteraria e, come sottolinea il curatore del volume e figlio dell'autrice David Rieff, attenta alla letteratura europea più che a quella americana. Rilke, Kafka e, in misura minore, Mann, sono tra gli autori che ritornano più spesso nelle pagine del diario, quasi a confermare la convinzione di Sontag che tutti i romanzi tedeschi siano romanzi di formazione (come esplicitamente sostiene a proposito di *La montagna incantata*), e, in questo senso, particolarmente adatti a restituire voce e senso alla sua esistenza sempre a metà strada: tra Europa e America, letteratura e filosofia, eterosessualità (e maternità) e identità lesbica, ossessione per il corpo e desiderio costante di liberarsi del suo peso e delle sue urgenze e costrizioni.

Come è facile intuire, uno degli altri elementi più interessanti e controversi di queste pagine è proprio la assoluta eterogeneità degli argomenti affrontati, e il caos – forse più apparente che reale – con cui Sontag registrava vicende personali, riflessioni, osservazioni sui temi più svariati, e elenchi (di libri, di film, di vicende vissute). Il caos è più apparente che reale perché in realtà non è impossibile individuare almeno due essenziali temi portanti dell'intero volume: da un lato, c'è la volontà ostinata di tenere un diario intimo, che può essere letto, retrospettivamente, come un'autobiografia disordinata e tutt'altro che autocelebrativa. La necessità di rendere conto delle proprie esperienze, infatti, cede continuamente ai bisogni dell'autocoscienza, al desiderio di sondare se stessa in modo da rendere conto delle ragioni di determinate scelte, e macerarsi sui dubbi e sulle incertezze legate soprattutto alla propria vita privata. D'altra parte, invece, queste pagine mettono in luce la consapevolezza di Sontag del proprio ruolo "pubblico", di studentessa nei primi anni e scrittrice e intellettuale in seguito. In particolare, sarà la scelta tra il ruolo di filosofa – o studiosa e esperta di filosofia – oppure quello di "custode della cultura", come lei stessa si definisce, a tormentare Sontag e a farle sollevare dubbi costanti sulla propria attività di studiosa e scrittrice.

Questi due aspetti della propria vita, la sfera privata e quella pubblica, diventano quindi due percorsi distinti, ma mai completamente indipendenti, della sua scrittura, entrambi sofferti, lacerati e laceranti, fatti di pagine o talvolta di righe interrotte e di singole frasi che si presentano isolate, in maniera quasi accidentale, a chi legge. Quando si traduce in scrittura, inoltre, la giustapposizione tra la scena privata e intima e la dimensione pubblica sembra rispondere a una logica inversa e complementare. Maggiore è l'intensità del processo di autoanalisi e di introspezione che si rintraccia nei taccuini, più essenziale e stringato diventa lo stile,

che infatti passa dall'espressione incontrollata e quasi fluviale del proprio mondo emotivo ed erotico, registrata nei primi anni, alle pagine più tarde, che spesso si limitano a puri resoconti cronachistici o addirittura a lunghe liste. Sono numerose le pagine costituite da soli cataloghi, infatti, che riportano, senza alcun commento o digressione, le azioni compiute durante la giornata, le persone incontrate e le parole scambiate. A questi si aggiungono gli elenchi meticolosamente compilati di libri già letti o dei quali viene programmata la lettura, le descrizioni dei propri sogni, e perfino il computo puntuale degli orgasmi.

Una parte non trascurabile dei diari è dedicata alla natura della scrittura in relazione alla conoscenza del sé. Anche in questo caso, naturalmente, non c'è nessuna sistematicità, né Sontag produce una riflessione teoretica compiuta. La natura del testo, d'altra parte,

re letto furtivamente da altre persone". Proprio perché la scrittura produce una gamma sterminata di costruzioni del sé, sembra suggerire Sontag, le modalità di raccontare se stessa sono infinite. Per questo motivo il diario è caratterizzato da uno stile ora aneddotico e colloquiale, ora invece più tradizionalmente diaristico, ora perfino prescrittivo, come quando, con piglio quasi frankliniano, Sontag impone a se stessa elenchi di doveri intellettuali e di virtù morali.

Infine, oltre all'alternanza tra dimensione pubblica e sfera intima, e all'enfasi sulla scrittura diaristica come problema direttamente legato alla creazione e alla simultanea messa in discussione della propria identità – intellettuale, politica, sessuale – almeno un altro filo conduttore può essere individuato in queste pagine. La contrapposizione mai risolta e perfino sofferta tra azione e passione percorre le pagine del diario fin

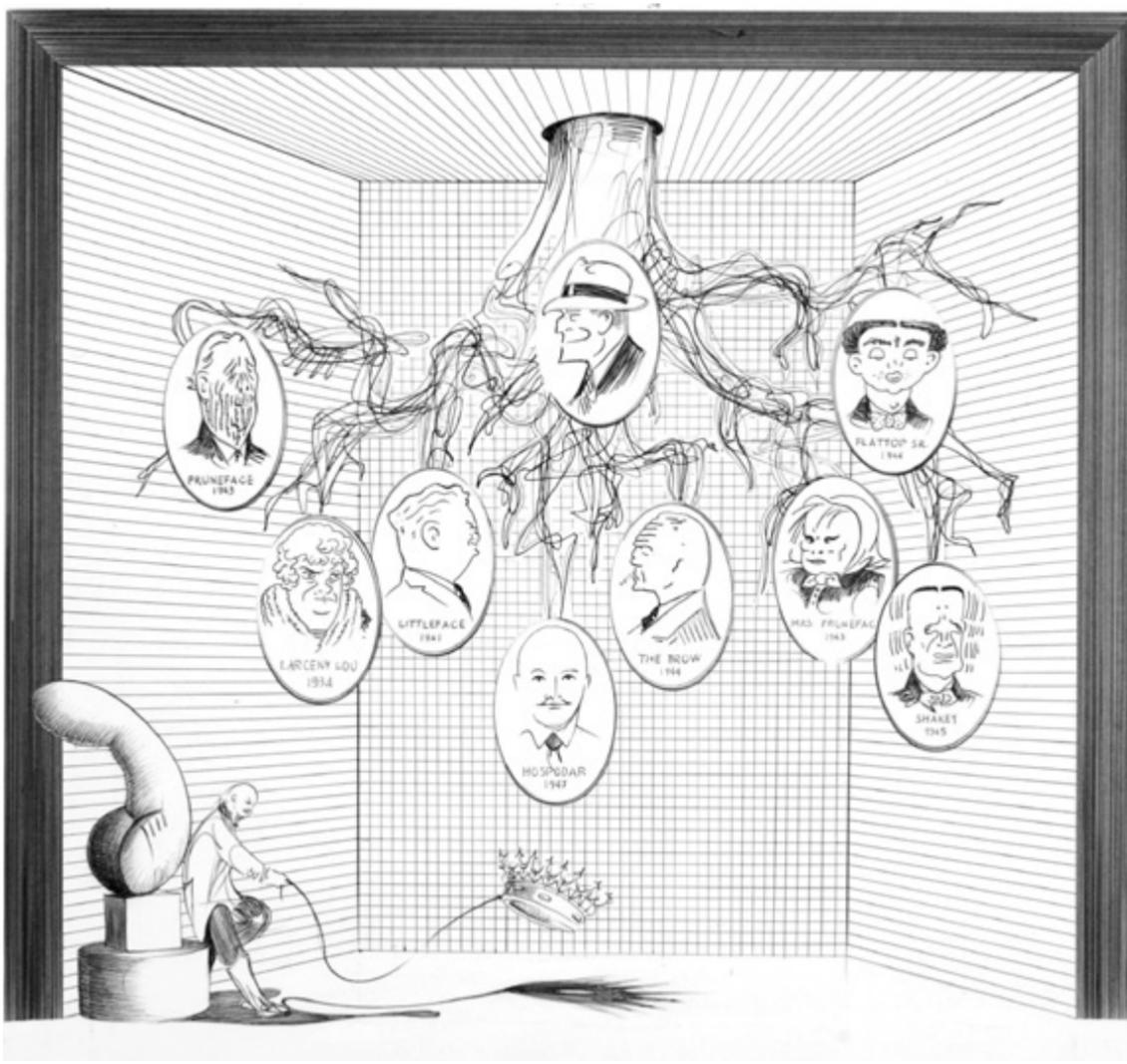
dall'inizio, per essere affrontata, pure se in modo, al solito, asistemico e mai conclusivo, nelle ultime sezioni. Non è fuori luogo vedere in questa ostinazione dell'autrice per la natura complementare o perfino equivalente dell'agire e del patire un riferimento al pensiero di Spinoza, uno dei filosofi da lei più spesso citati e apprezzati fin dalle sue letture giovanili, tanto da essere definito "il più grande dei metafisici" in una pagina del 1956, da una Sontag allora solo ventitreenne. In questo brano Spinoza è affiancato a Platone, Nietzsche e Wittgenstein, amati da Sontag in quanto filosofi "asistematici" (definizione che, almeno per quanto riguarda Platone, oggi lascia più che qualche perplessità). A essi Spinoza viene contrapposto in quanto filosofo "sistematico per eccellenza" e il cui sistema, tuttavia, Sontag suggerisce di smontare in modo da interpretarlo aforisticamente. Non è tanto l'audacia dell'allora giovanissima autrice a colpire, o la sua sfida a uno degli autori più canonici del pensiero occidentale, quanto il sospetto che le pagine di

*Rinata* possano essere lette come il tentativo, chissà quanto consapevole, di riprendere il tema spinoziano delle passioni e farne il centro della propria scrittura. In buona parte del diario, infatti, interrogandosi con ansia su quale sia la scelta più sensata tra agire e subire, Sontag arriva gradualmente a mettere in discussione la natura puramente oppositiva dei due termini, non solo perché la propria esperienza esistenziale è raccontata come un muoversi incessante e mai risolto tra entrambi, ma pure, e soprattutto, perché è nel subire, nel lasciarsi agire, che Sontag individua la forma più appagante, oltre che epistemicamente produttiva, di azione.

Azione e passione sono esplorate e raccontate nella loro sostanziale contiguità e specularità, e diventano, in maniera sempre più consapevole, i due termini attraverso i quali Sontag definisce il rapporto con la propria scrittura, il proprio impegno intellettuale e politico, la propria sessualità. Dalla prima all'ultima pagina, *Rinata* può essere quindi letto come il racconto di un corpo e di una mente che si lasciano attraversare dalle esperienze, e che solo in questa forma sofferta, quasi masochistica, di sottomissione trovano lo stimolo più efficace e più fecondo per ogni forma di azione diretta.

iuliano@unica.it

F. Iuliano insegna letteratura americana all'Università di Cagliari



## Regia d'opera tradizionale o modernizzata? Riflessioni e considerazioni

## Del tutto gratuito un water in scena

di Elisabetta Fava



Il teatro d'opera è stato fin dalle sue origini il più completo degli spettacoli, in cui musica, parola e azione si uniscono nella cornice visibile di una scena che l'opulenza delle corti sottolineava in modo particolare, ma che neanche il teatro pubblico immaginò mai di poter trascurare o minimizzare. Solo in tempi moderni, però, mette radici l'idea di un regista vero e proprio, che possa garantire l'unità di fondo dello spettacolo, curarne tutte le componenti, preoccuparsi della recitazione dei singoli e dei movimenti delle masse; nel teatro d'opera l'affermazione di questa figura fondamentale non fu facile, ostacolata com'era dalla convinzione che la musica bastasse a se stessa e che imporre al cantante l'onere di una buona recitazione fosse controproducente.

Sotto questo profilo oggi le cose sono cambiate molto, e in meglio: l'interesse per la regia d'opera, anzi, è cresciuto al punto tale che spesso si parla più della messinscena che dell'opera medesima: fatto comprensibile, perché oggi le opere si conoscono già prima di andare a teatro, mentre il dato nuovo è proprio l'emozione dello spettacolo. Che però finisce anche per diventare l'elemento imprevedibile, qualche volta provvidenziale e chiarificatore di trame e partiture non facili, altre volte invece prevaricatorio nei confronti del soggetto stesso. Il fronte critico è spesso diviso in modo pregiudiziale: chi vuole la regia modernizzata si mostrerà insofferente alla regia "tradizionale", e chi propende per quest'ultima tenderà a stroncare ogni tentativo di rivisitazione.

Il problema è troppo sfumato e complesso per poterlo risolvere nello spazio di queste righe; ma si possono proporre alcune riflessioni trasversali ai due "partiti", dal punto di vista di chi va all'opera innanzitutto per sentire, desiderando vedere qualcosa in armonia con ciò che ascolta. Questo non significa affatto che si debba sacrificare lo spettacolo alla partitura o che lo spettacolo non sia importante (altrimenti preferiremmo tutti un buon cd al pellegrinaggio nei vari teatri d'opera): ma per essere importante non deve esistere "a dispetto" della partitura, bensì in virtù d'essa. E ci sono momenti focali della partitura che lo spettacolo non deve intaccare: la meravigliosa, spiritosissima scena della seggiola nelle *Nozze di Figaro* ha già un regista, e questo regista è Mozart; per rendere bene il passo non resta che riprodurlo fedelmente, rinunciando a spiritosaggini superflue. Il sacco in cui Sparafucile occulta il cadavere di Gilda ha da essere un sacco, e dentro ha da esservi Gilda, come vuole Verdi; usare una cassapanca (Torino, Fabio Baffo) o mostrare la vittima che arriva in scena sulle proprie gambe (Palermo, John Turturro) non è un'invenzione, ma un errore che rende parodistico un momento tragico e cruciale della vicenda. Nel duello fra Don Giovanni e il Commendatore è Don Giovanni a dover ferire il Commendatore, e non il contrario (come accade invece nella regia di Claus Guth per Salisburgo); e non deve nemmeno ferirlo a tradimento (Torino, Michele Placido), ma in regolare duello; perché altrimenti si falsano o i presupposti della vicenda oppure il suo personaggio principale.

Questi sono singoli punti il cui travisamento è dannoso, ma in qualche modo circoscritto. Peggio succede, però, quando alla partitura (intesa sempre come somma inscindibile di testo e musica) viene sovrapposta un'interpretazione che col pretesto di modernizzarla in realtà la fraintende. Nel suo *Flauto magico* cinematografico Kenneth Branagh ricolloca la favola mozartiana in luoghi diversi da quelli immaginati dagli autori: immagina dietro a Sarastro e Astrifiamante guerre e sofferenze; ma nulla di tutto ciò va contro la musica, i temperamenti sono rispettati, così come i contrasti, interiori ed esteriori. Analoga operazione attualizzante andò in scena qualche anno fa a Salisburgo con la regia di Jens-Daniel Herzog: in quel caso Sarastro era il direttore di un manicomio criminale, disegnato come uno scienziato pazzo uscito dalla penna di Dürrenmatt. Qui l'attualizzazione distorceva un punto chiave del libretto, facendo del saggio e nobile

Sarastro un pericoloso maniaco; dietro all'operazione, probabilmente il desiderio di mostrarsi colti e spiazzare l'ignaro spettatore rivelandogli che il libretto di Schikaneder presenta alcune contraddizioni, la cui ragione non è mai stata del tutto chiarita. Quest'eccesso interpretativo è uno dei rischi peggiori: come nella *Carmen* di Emma Dante, in cui Micaela compare nerovestita, tra un profluvio di simboli religiosi che dovrebbero denotare l'oscurantistica bigotteria; ma Micaela non è affatto una madonnina infalzata e sessuofobica: è una donna risoluta e coraggiosa, che per ritrovare il suo uomo va da sola prima ad affrontare un reggimento, poi a inerpicarsi per gole montane scoscese, che la fanno tremare, ma non arretrare.

Un bell'esempio di trasposizione moderna dell'antico si è visto alla Staatsoper di Berlino con *King Arthur* nella regia di Sven-Erich Bechtolf e Julian Crouch: qui però era la condizione di *masque*, ossia di opera inframmezza-

arsi sola e spaventata in un luogo sinistro e selvaggio, in una periferia urbana, a uno svincolo autostradale popolato da viados e ladri: dove mai potrà crescere in tale posto inquinatissimo e cementificato la rara piantina di cui Amelia deve distillare il succo per togliersi dalla mente l'amato Riccardo? E come sentire empatia verso una stupida che in tale luogo si presenta invisionata e ingioiellata, rendendosi oggetto di una pronta e meritissima rapina?

Non urtava invece contro il senso della vicenda la regia di *Carmen* fatta negli ultimi due anni a Bregenz: che è una Seebühne, un palcoscenico sul lago, e quindi inventa a ogni spettacolo una lettura originale e "acquatica". In questo caso (cito soltanto questo particolare, ma la regia meriterebbe più spazio) *Carmen* muore annegata e non pugnalata, ma il cambiamento non produce danni; li produceva invece la bizzarra idea di Harry Kupfer di far morire Salome (Berlino, 2007) non sotto gli scudi,

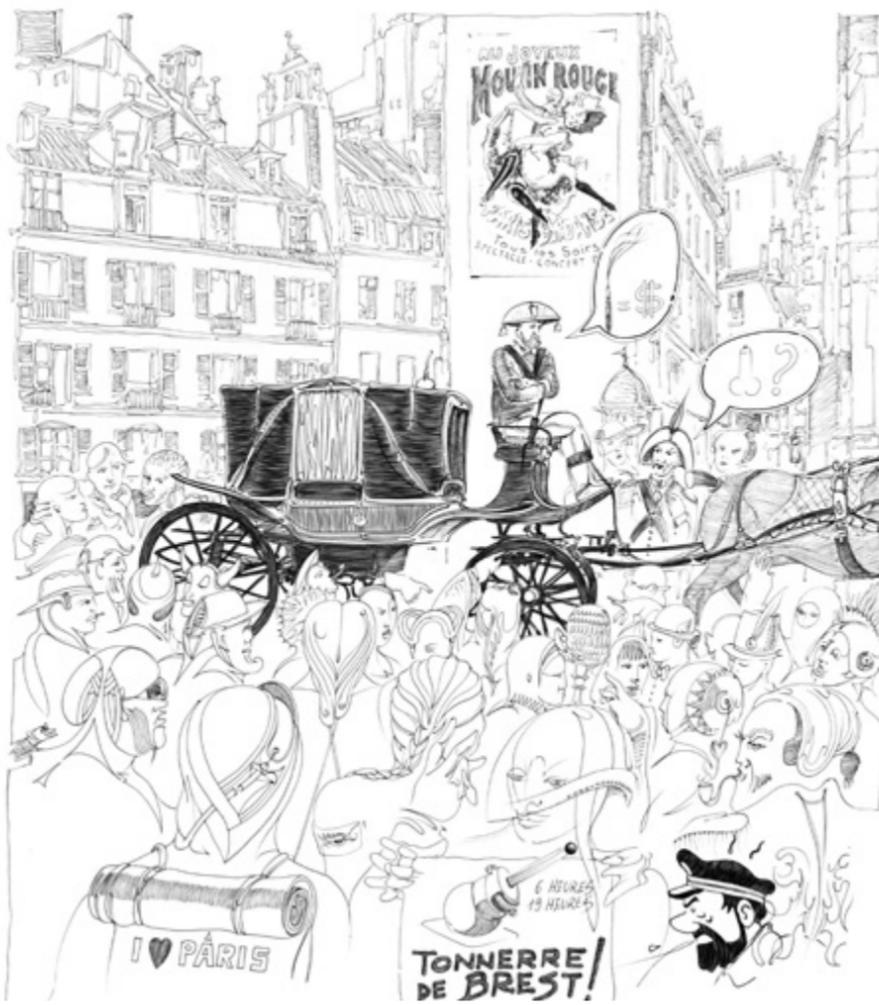
bensi per un colpo di rivoltella. Perché in questo caso il cambiamento non funziona? Perché Strauss inventa sotto la morte di Salome una musica che non corrisponde alla rapidità del colpo di pistola, ma che raffigura invece la violenza prolungata sul corpo della vittima: di cui sentiamo la rivolta, gli spasmi di lotta, le grida metaforizzate nello stridere dei fiati. Nella regia di Dmitrij Černjakov per la Scala, invece, il gesto di Alfredo Germont che, credendosi abbandonato da Violetta, si mette ad affettare rabbiosamente le carote nella cucina di casa, non andava affatto contro la musica: esprimeva tutta la furia compressa di quel momento, senza falsare lo stato d'animo del personaggio.

Il dibattito andrebbe quindi riportato su un piano di attenzione alla partitura, e non di sterile opposizione fra tradizione e modernizzazione. Lo splendido *Ratto dal serraglio* con regia di Giorgio Strehler ripreso nel giugno 2017 alla Scala suonava ancora pienamente attuale; e nella sua efficacissima essenzialità è servito fra l'altro a mostrare, nell'impetoso confronto, un punto debole di troppe regie di oggi, ossia l'*horror vacui* per cui il palcoscenico viene spesso gremito di figuranti, doppi, testimoni, in molti casi non solo inutili, ma nocivi: a Monaco di Baviera un finale della *Manon Lescaut* (due amanti soli e disperati nel deserto) era deturpato, nella regia di Andreas Homoki del 2002, da decine di figuranti vestiti da spettatori d'opera con tanto di programma di sala che assistevano alla morte per sfinito e inedia della povera Manon; la quale per giunta esalava il suo disperato "voglio il tuo volto vicino al mio" allontanandosi dal suo Des Grieux, e prima di morire aveva messo l'intero palcoscenico tra sé e lui. Un altro esempio ammirevole di essenzialità è invece l'*Elektra* straussiana di Patrice Chéreau per Aix-en-Provence, ultimo spettacolo del grande regista che ha poi giustamente circolato molto, da poco ripreso anche alla Scala.

Non parliamo infine dell'abitudine ormai quasi costante di eseguire le *ouvertures* d'opera a sipario alzato e renderle così più agite che sentite: come se la musica da sola non bastasse a farci entrare nel clima dell'azione. Forse davvero non basta più alle orecchie dell'ascoltatore contemporaneo, logorate dai troppi ascolti e dalla musica come rumore di fondo; ma compito di un buono spettacolo d'opera, dove occhi e orecchio, cervello e cuore devono essere coinvolti in pari grado, è proprio aiutare nel ricupero di questa dimensione: non prevaricare sul suono, ma aiutarlo a prendere senso in ogni momento. Non si chiede quindi affatto alla regia di passare inosservata, anzi: ma di farsi ricordare per come ha saputo far comprendere un personaggio, un sottinteso, una situazione; e non per averli ostentatamente e deliberatamente manipolati, non importa se in chiave moderna o antichizzante.

elisabetta.fava@unito.it

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



ta da dialoghi frequenti e ampi, a consentire di rimodulare gli stessi, facendo dell'intera vicenda il racconto fatto a un bambino, che lo guarda con occhi partecipi e stupiti, e conquista anche noi a una storia altrimenti davvero un po' lontana e scopertamente celebrativa. Più dubbio il risultato dell'attualizzazione di *Tristan und Isolde* da parte di Claus Guth in una regia che ha pure alcuni momenti felici (il cercarsi dei protagonisti tra la folla al principio del secondo atto); ma non è perdonabile che un momento cruciale come quello in cui Isolde dovrebbe spegnere la torcia, gesto simbolico che evoca una notte carica di senso e di desiderio, venga annichilito dalla banalità – oltretutto pochissimo visibile in scena – del clic di un interruttore che spegne l'abat-jour; per non dire di un terzo atto senza il mare: che non è ammennicolo paesaggistico facoltativo, ma fulcro della partitura, metafora del viaggio e dell'infinito, oltre che luogo dei sogni di Tristan, perché dal mare è atteso l'arrivo di Isotta. Se splendida era la resa di *Káta Kabanová* nella regia di Robert Carsen, che coglie la presenza fondamentale dell'acqua e del fiume nella partitura di Janacek e vi immerge letteralmente la scena e il villaggio, del tutto fuori luogo era invece la trasposizione del *Ballo in maschera* da parte di Damiano Michieletto in un moderno luogo distopico che non trova riscontro nel testo: del tutto gratuito un water in scena, davvero un grado zero della dissacrazione fine a se stessa; e sbagliato, perché fondato sull'incomprensione della scena verdiana e del senso della partitura, il trasferimento della grande scena di Amelia, che dovrebbe tro-

## LE NOSTRE AREE DI INTERVENTO

## I NOSTRI PROGRAMMI



ZeroSei



International Affairs



Housing

## La lezione di Rosanvallon: la controdemocrazia come antidoto al populismo

### Edificare un'umanità comune

di Giovanni Allegretti



La riedizione italiana di un'opera fondamentale di Pierre Rosanvallon, *Controdemocrazia. La politica nell'era della sfiducia* Castelvocchi 2017, con saggio introduttivo di Luca Scuccimarra) offre un prezioso contributo alla riflessione critica sulla trasformazione del quadro politico e sociale italiano, come di quello statunitense, brasiliano e di molti paesi dell'Est europeo. Già apparsa nel 2009, per l'editore siciliano Città Aperta, una prima traduzione di *Controdemocrazia* era passata inosservata. Curiosamente, il titolo risultava monco: *La politica nell'era della sfiducia*. Un errore di prospettiva, dato che la parte mancante – considerata da molti infelice perché facilmente travisabile – è il succo provocatorio del libro.

Per Rosanvallon, la controdemocrazia, intesa come “democrazia della sfiducia organizzata” di fronte alla democrazia della legittimità elettorale, è una forza vitale, un contrafforte che fa sistema con le istituzioni democratiche rappresentative, e mira a prolungarne ed estenderne gli effetti. Pertanto, non sta fuori dalla democrazia né le si oppone. Del resto, l'obiettivo primario del libro è “elaborare una teoria rinnovata delle forme democratiche dall'osservazione minuziosa dell'universo controdemocratico”, così sistematizzando un approccio latente nei libri precedenti dello studioso francese.

Tre contropoteri principali strutturano la controdemocrazia: i poteri di sorveglianza (ossia la costante vigilanza dei cittadini sul potere e il suo operato); le forme di interdizione (una sorta di potere di veto dei cittadini); l'esercizio di un potere giudicante, a partire da un'esigenza di rendicontazione dell'operato del potere che si situa quasi alle soglie del processo (come nel caso estremo dell'*impeachment*). Di ognuno, Rosanvallon rintraccia la presenza nella storia e nella contemporaneità, collocando la necessità di argomentazione discorsiva – trasversalmente – come uno degli antidoti alle derive del populismo.

Nella visione di Rosanvallon, i poteri controdemocratici sono strutturalmente instabili, in quanto “somma di pratiche senza alcuna visione d'insieme”, nate per reazione alle carenze dei governi elettorali e pertanto facilmente vittime di derive che ne alterano il senso, tali dunque da richiedere una loro “esplorazione permanente”. Ne rappresenta una deriva il populismo, convogliando la sfiducia verso l'impolitica fino a un “rovesciamento perverso degli ideali e delle procedure della democrazia”: una patologia della sorveglianza e della sovranità d'interdizione, che finisce per raffigurare le istituzioni che controlla come una “potenza nemica”, con “una passione per la denuncia che dipende più da una volontà di distruggere che dall'esercizio di una vigilanza inquietata”. “Espressione di una violenza rassegnata”, nonché “esasperazione distruttrice dell'idea del popolo giudice”, il populismo si connota per una funzione accusatoria che “assorbe in questo quadro tutta l'attività civica, allontanando così ancora, in modo strutturale, il cittadino dal potere”. Una caratterizzazione funzionale lo rivela come deriva dietro l'angolo non solo delle forme di controdemocrazia, ma anche, al tempo stesso, della democrazia elettorale rappresentativa, per la sua pretesa “di risolvere la difficoltà di rappresentare il popolo resuscitando la sua omogeneità in modo immaginario, con una radicale presa di distanza da ciò che si presume gli si opponga: lo straniero (...), l'oligarchia, i quadri dirigenti”.

La crisi di legittimità delle istituzioni che i populismi cavalciano – conseguente a “una minor leggibilità del sociale”, all'appannamento delle vecchie strutture di classe” e al declino del ruolo di intermediazione dei partiti tradizionali – si traduce per l'autore in una retorica che finisce per criticare il principio rappresentativo anche come procedura, contrapponendogli le virtù del richiamo al popolo e alla sua espressione non mediata, fatta di un largo uso di strumenti di democrazia diretta (referendum, revoca, plebiscito etc.). In tal modo, il populismo si fa “forma di

espressione politica in cui il progetto democratico si lascia totalmente assorbire e vampirizzare dalla controdemocrazia”, e diviene “la manifestazione parossistica dello e l'espressione tragica dell'incapacità di superarlo”, finendo per accelerarne il carattere impolitico, che non è assenza di volontà ma percezione d'impotenza e “vuoto di senso”: soprattutto di senso in comune.

Nel pensiero di Rosanvallon, la questione del populismo – come quella dell'autoritarismo che spesso la accompagna – è tutta interna a quella della democrazia, ancorché possa essere letto come transizione verso modelli di governo illiberali o, addirittura, totalitari. Ne aveva messo a fuoco il tema nell'efficace *pamphlet*, ora in traduzione italiana, *Pensare il populismo* (Castelvocchi 2017), la cui tesi centrale è che la sua presenza obbliga a ripensare la democrazia per realizzarla meglio, senza “moralismo indistinto” né “disprezzo altezzoso”. Ed è questa la linea di fondo della sua riflessione teorica, presente anche nella lezione inaugurale tenuta nel 2001 al Collège de France (dove Rosanvallon insegna storia politica moderna e contemporanea), come nel libro *Pour une histoire concep-*



*tuelle du politique* del 2003: la storia della democrazia è quella di un'esperienza problematica, fondata su continue tensioni e incertezze, non semplicemente un'“utopia tradita” ma un percorso “in cui si è impantanata la storia di un disincanto e di una ‘indeterminatezza’”. A partire da questa concezione, Rosanvallon sviluppa l'ambizione di pensare la democrazia lungo il filo della sua storia, vista come laboratorio attivo del nostro presente, e fa dell'approccio storicista la premessa per comprenderla nella sua complessità e ambiguità. Così, a partire dalla rivoluzione francese, ripercorre il formarsi del concetto di “popolo” (inteso come entità collettiva capace di imporre la propria volontà e divenire sovrano), che vede poi reificarsi nel discorso e nella pratica politica, pur restando “introvabile” a causa delle molteplici (e spesso incommensurabili) identità che lo compongono e delle sue tante “manifestazioni parziali”, già puntualmente analizzate in *Il popolo introvabile. Storia della rappresentanza democratica in Francia* (il Mulino 2005).

La conclusione di *Controdemocrazia* apre uno spiraglio di ottimismo. Convinto che non esista una *best way* istituzionale che da sola offra la ricetta di un soddisfacente funzionamento partecipativo, Rosanvallon addita un campo aperto da esplorare: un ventaglio di possibilità che stanno tra “il potere puramente informale dell'opinione pubblica, o dell'intervento militante” e i dispositivi costituzionali. E ne visualizza alcune: gli osservatori civici, le agenzie cittadine di giudizio, i *panels* di cittadini estratti a sorte che svolgano ruoli di commissione di inchiesta, la moltiplicazione delle autorità indipendenti. L'autore immagina (pur senza così definirlo) una sorta di ecosistema che tiene in dialogo permanente dimensioni e canali diversi. Questo è visto come necessario anche per far dialogare democrazie nazionali e nuove “forme cosmopolitiche”, riproducendo “su un livello superiore istituzioni e procedure di regolamentazione sperimentate in ambito nazionale”, anche dove non sia visibile un “*demos* costituito” ma si può nondimeno edificare “un'umanità comu-

ne”.

Su queste premesse, l'ultimo paragrafo di *Controdemocrazia*, *Lo studioso e il cittadino*, si fa più personale e autoriflessivo. Per sottrarsi all'impotenza generata “dall'oscillazione tra una lucidità disillusa e un entusiasmo ingenuo” (ossia tra quella che Thomas Mann definiva opposizione tra “l'ironia e il radicalismo” e Michael Oakeshott scontro tra “politica della fede” e “politica dello scetticismo”) è necessario formulare “una teoria della democrazia che non sia più separata dall'azione per farla vivere”. Del resto, Rosanvallon in gioventù è stato un attivo militante politico (vicino a Michel Rocard), e il suo passaggio all'Accademia non ha sepolto il suo attivismo civico, come testimonia il suo lavoro alla Fondazione Saint-Simon e la creazione di *La République des idées*: uno spazio di confronto intellettuale, al contempo fisico e virtuale, che tiene insieme un sito web, una collana editoriale ma anche una serie di fortunati convegni dove centinaia di persone discutono delle trasformazioni desiderate, indesiderate e inattese delle nostre democrazie. Della controdemocrazia teorizzata da Rosanvallon possiamo

vedere un rispecchiamento nei presupposti e nelle pratiche della democrazia deliberativa (calco dall'inglese *deliberate*, che vuol dire ponderare attentamente, discutere una questione esaminandone tutti i pro e contro) che del dibattito pubblico e della forza dell'argomentazione condotta in forma dialogica e plurale ha fatto il fulcro di un rinnovamento qualitativo dei sistemi democratici. In questo ambito va ricordato ruolo di pioniere in Italia svolto da Luigi Bobbio, che ha saputo occuparsi della faccia della luna di cui Rosanvallon si limita a tracciare tipologie possibili: le esperienze partecipative “reali” a cavallo tra la dimensione dialogica della rappresentanza e le pratiche di controdemocrazia dal basso. Anche Bobbio ha avuto un passato militante e il suo

impegno intellettuale si è sempre misurato con un attivo coinvolgimento sul terreno della politica e della normativa. Lo testimonia il peso che ha avuto nella stesura della Legge sulla partecipazione della regione Toscana (2007), come nella formulazione del Regolamento sul dibattito pubblico per le grandi opere (diventato legge nel 2018). Quest'ultima normativa – di cui non è dato sapere se il nuovo governo si sia accorto della sua coerenza – è certamente il frutto di molte battaglie del politologo torinese, a partire dalla sperimentazione diretta delle sue procedure attraverso il dibattito pubblico da lui istituzionalmente coordinato nel 2009 sull'progetto di anello stradale della Gronda di ponente a Genova, oggetto di dure contestazioni da parte di movimenti locali che era riuscito a ricomporre guidando un percorso di confronto fino a una conclusione condivisa (un'alternativa al ponte Morandi, purtroppo neppure messa in cantiere prima del tragico crollo).

Negli ultimi tempi Luigi Bobbio aveva concentrato il suo interesse su due temi interdipendenti, ben illustrati nel suo libro *La qualità della deliberazione. Processi dialogici tra cittadini* (Carocci 2013): la costruzione di sistemi partecipativi fatti di relazioni strutturate tra diversi canali e soggetti; la necessità di puntare a un ormai maturo “salto di scala” della partecipazione a livelli istituzionali diversi. I due temi, come anche Rosanvallon aveva intuito nella conclusione del suo *Controdemocrazia*, sono oggi centrali per costruire partecipativamente – da dentro e ai margini delle istituzioni – gli anticorpi al populismo, all'antipolitica o al tecnoburocratismo sterile di marca neoliberalista. Un'operazione che – per i due studiosi – va condotta umilmente, creativamente e rimboccandosi le maniche in prima persona.

giovanni.allegretti@ces.uc.pt

G. Allegretti è ricercatore presso il Centro di studi sociali dell'Università di Coimbra

## Il revival editoriale di Arthur Schnitzler

## Preferisco essere un uomo spregevole ma un grande scrittore

di Igor Fiatti



La rilettura dell'opera di un autore è alquanto problematica di per sé. A maggior ragione, si rivela complessa di fronte a una vita vissuta attraverso i travagli della storia e a un corpus letterario ragguardevole. È il caso del viennese Arthur Schnitzler (1862-1931), i cui scritti – rifuggendo da qualsivoglia criterio di rapida schematizzazione – ci rendono un *Organon* della contemporaneità. Schnitzler, nostro contemporaneo.

Si tratta di una mera espressione dell'atmosfera della *belle époque* viennese? Oppure di *Sexualpoesie*, poesia della sessualità? È lo scandaglio della decadenza austro-ungarica? Il riflesso della crisi e del frammentarsi di un universo? Intrepretare univocamente l'opera schnitzleriana, con collocazioni storico-letterarie comode e rassicuranti, economiche in sé, contribuirebbe ad addensare la sequela di luoghi comuni accumulatisi acriticamente. Gli stereotipi, segnatamente l'aspirazione della lettura in chiave storico-sociale, si evidenziano nella reale complessità se ponderiamo la rilevanza del lascito letterario di Schnitzler: versi, atti unici, drammi, commedie; novelle, racconti lunghi, romanzi; un'autobiografia degli anni giovanili e una serie di testi di varia natura (fra cui aforismi e saggi, oltre al diario di una vita e a una corrispondenza voluminosa).

Autore scrupoloso, apprensivo e nel contempo esigente, Schnitzler approntava, scriveva, correggeva le sue opere con minuzia; spesso le riscriveva più volte, non le consegnava all'editore fino a quando non ne era veramente soddisfatto. Alcuni manoscritti sono rimasti inediti sino alla sua morte, proprio per il persistere e il moltiplicarsi dei dubbi sulla qualità. "Nel complesso si sopravvaluta la mia 'umanità' a discapito delle capacità poetiche; ho espresso scherzosamente la speranza di venire un giorno considerato un individuo spregevole, e tuttavia un grande scrittore". Il *Diario* ci rende una coscienza autocritica di "uno che ha cognizione di molti, di troppi valori – e li pone forse troppo deliberatamente, troppo dialetticamente a confronto". La messa in discussione del proprio talento denota la tendenza all'autorefflessione, alla confutazione radicale di ogni realtà positiva, disposizione che ha sempre contraddistinto l'autore viennese, anche nei momenti più lieti e nel successo. Come osserva Giuseppe Farese – principale studioso italiano di Schnitzler, nonché principale traduttore della sua opera –, tale tendenza trova origine nell'inquietudine e nei tormenti di una giovinezza solo in apparenza frivola e senza pensieri.

Nel 1917, uno dei primi critici di Schnitzler ha scritto: "Una futura storia della cultura del nostro più recente passato, dovrà spiegare per quali motivi, nell'ultimo decennio del secolo scorso, siano nate a Vienna, quasi contemporaneamente, una poesia, una filosofia e una biologia della sessualità"; l'allusione riduttiva è rivolta rispettivamente alla *Sexualpoesie* schnitzleriana, a Otto Weininger (autore del discusso saggio *Sesso e carattere* del 1903) e a Sigmund Freud, alla teoria psicoanalitica. Qui rimarchiamo che Schnitzler, come Freud, proveniva da una famiglia ebrea trapiantata a Vienna; come Freud si era laureato in medicina, seppur fra molte esitazioni e soprattutto per assecondare il padre, direttore del policlino viennese. Non è pertanto un caso che le analisi tra Schnitzler e Freud gravitino attorno alla "paura del sosia", confessata dal fondatore della psicoanalisi in una lettera d'auguri per il sessantesimo compleanno dello scrittore: "Io ritengo di averla evitata per una sorta di paura del doppio. Non che io sia facilmente incline a identificarmi con gli altri, o che voglia trascurare la differenza di talento che mi separa da Lei, ma in effetti, ogni qual volta mi sono immerso nelle sue belle creazioni, ho sempre creduto di riconoscere dietro la loro parvenza poetica gli stessi presupposti, interessi ed esiti che sapevo essere miei". La formula freudiana, "la paura del doppio",

risuona nelle dichiarazioni rilasciate da Schnitzler in un'intervista (pubblicata nel 1930): "Per molti aspetti, sono il doppio del Professor Freud. Freud, un giorno, mi ha definito il suo gemello psichico. Io tratto in letteratura gli stessi soggetti che Freud esplora con un'audacia stupefacente".

La novella *Doppio sogno* – che è senz'altro uno dei testi schnitzleriani più celebri, grazie anche alla trasposizione cinematografica del regista Stanley Kubrick (*Eyes Wide Shut*, 1999) – è stata spesso invocata come prova per sostenere la tesi Schnitzler-doppio di Freud. Tuttavia questa novella, che verte attorno all'amore coniugale e ai suoi fragili equilibri mentali, non presenta gli elementi fondamentali marcanti l'originalità dell'*Intepretazione dei sogni* freudiana: il contenuto manifesto del sogno non nasconde il suo contenuto inconscio. Più che un'indagine sul divario tra regole sociali e desiderio o una ripresa della tematica dell'instabilità dei sentimenti (sviluppata tra l'altro dall'autore viennese nel ciclo drammatico *Ana-*

*tol*, 1893, e nella pièce *Girotondo*, 1900), *Doppio sogno* è un modo per riconoscere la portata rivelativa del "semi-conscio" formulato dallo stesso Schnitzler, ovvero "quel territorio intermedio fluttuante tra conscio e inconscio". Un altro punto di convergenza spesso rimarcato tra la psicoanalisi e la scrittura schnitzleriana è il monologo interiore: la prima *Monolognovelle* di Schnitzler è *Il sottotenente Gustl* (1900), la prima condotta su questo metro nella letteratura tedesca; la seconda è *La signorina Else* (1924). Al dottor Arthur Schnitzler la psicoanalisi freudiana sembrava troppo affrettata nel sottomettere l'interpretazione a schemi prestabiliti. Tale critica si estende e si evidenzia (nel 1913) attraverso la replica alla lettura psicoanalitica della sua opera, ritenuta il prodotto di "un medico delle anime" più che di uno scrittore: "A condurre nel buio della psiche ci sono, ne sono sempre più convinto, più strade di quante ne possano mai sognarsi (e interpretare nei sogni) gli psicoanalisti".

Dalla prospettiva viennese del volgare del secolo – laboratorio ed esperimento del mondo –, Schnitzler descrive forse meglio di chiunque altro la matrice delle soggettività del Novecento nel romanzo *Verso la libertà* (1908). La mancata conciliazione tra la cultura aristocratica e quella borghese viene individuata quale causa del disgregarsi socio-politico dell'universo austro-ungarico, attraverso la relazione tra il protagonista e una ragazza della piccola borghesia (il barone Georg von Wergenthin e Anna Rosner, *dramatis personae* dell'impossibile sintesi). Questo romanzo, al pari della pièce schnitzleriana *Professor Bernhardi*

(1912), mostra il dilagare dell'antisemitismo, l'affermazione della "mistica antisemita" viennese che, per stessa ammissione di Adolf Hitler nel *Mein Kampf*, ha posto le basi granitiche della *Weltanschauung* nazista. A differenza di altri autori mitteleuropei del *Finis Austriae*, Schnitzler non si contraddistingue per una posizione definita sull'identità ebraica. *Verso la libertà* è esemplare in tal senso poiché illustra scientificamente il campionario di modi e percorsi per (ri)diventare ebrei, ma non assume mai un tono perentorio. Schnitzler si appiglia al suo status di scrittore, fatto di solitudine e di dubbio personale, e rivendica la sua condizione di ebreo e di austriaco senza andare alla ricerca di un surrogato di *Heimat*. Ci viene restituita un'analisi della crisi identitaria ebraica e, per estensione rivelatrice di una situazione generale, della crisi d'identità *tout court*.

L'opera schnitzleriana è un *Organon* della contemporaneità, dei pregiudizi, delle inibizioni e dei travimenti, degli equivoci e delle ideologie, dei crimini manifesti e celati, delle cognizioni, dei piaceri e delle idiosincrasie, delle passioni, dell'istintività e del condizionamento sociale. A mo' di chiosa, riprendiamo la risposta di Schnitzler – una lettera del 3 novembre 1924 – a una delle reiterate critiche che, dopo la scomparsa dell'Austria-Ungheria, lo accusavano di essere uno scrittore del "mondo di ieri": "Non c'era allora una grande epoca e il presunto mondo sommerso e liquidato è vitale e presente come non mai. Nei singoli uomini non si è verificata la benché minima trasformazione, non è accaduto altro se non che diverse inibizioni sono state spazzate via e che ogni specie di mascalzonate e furfanterie possono essere commesse oggi con un rischio relativamente minore, in ogni senso sia morale sia materiale, di quanto non accadeva in passato. Inoltre si parla un po' di più e un po' più apertamente di allora di cibo e di denaro. Sono forse spariti dalla faccia della terra i tipi, per non dire gli individui, che ho rappresentati, e come spero, mi prenderò la libertà di rappresentare ancora per un certo tempo?".

igorfiatti@gmail.com

I. Fiatti è dottore in letterature comparate all'Università di Parigi



## I libri

*Sogni (1875-1931)*, a cura di Peter Michael Branworth e Leo A. Lensing, ed. it. a cura di Agnese Grieco, con un saggio di Agnese Grieco e Vittorio Lingiardi, tra. dal tedesco di Fernanda Rosso Chioso, pp. XXXVI-437, € 29, il Saggiatore, Milano 2018

*Il dottor Gräsler medico termale*, ed. orig. 1917, trad. dal tedesco di Sofia Dilaghi, pp. 154, € 14,50, Passigli, Firenze 2018

*Signorina Else*, a cura di Enrico Groppali, pp. 86, € 7, Feltrinelli, Milano 2018

*La signorina Else*, trad. di Stefania Trivelloni, pp. XVI-80, € 8, Rusconi, Santarcangelo di Romagna RN 2018

*La piccola commedia*, trad. dal tedesco di Gabriella Piazza, pp. 64, € 9, Lindau, Torino 2018

*Diari e lettere*, a cura di Giuseppe Farese, Feltrinelli, Milano 2006

*Il libro dei motti e delle riflessioni*, Rizzoli, Milano 2002

*Sulla psicoanalisi*, a cura di Luigi Reitani, SE, Milano 2001

*La trasparenza impossibile. Aforismi e riflessioni*, a cura di Luisa Coeta, Passigli, Firenze 2000

*Pensieri sulla vita e sull'arte*, a cura di Giuseppe Farese, Mondadori, Milano 1996

*Aforismi*, in *Opere*, a cura di Giuseppe Farese, Mondadori Milano 1993

*Giovinanza a Vienna. Autobiografia*, SE, Milano 1990

*E un tempo tornerà la pace...*, a cura di Giovanni Lonza, Feltrinelli, Milano 1982

## Memorie e biografie di Sylvia Beach, la libraia che pubblicò l'Ulisse di Joyce

### Quando Parigi era una donna

di Elisabetta d'Erme



All'inizio degli anni venti del Novecento solo un "puro folle" poteva pensare di pubblicare e distribuire un libro tabù com'era all'epoca l'*Ulisse* di James Joyce. Il novello Parsifal si materializzò a Parigi, in versione femminile, nella giovane americana Sylvia Beach, che il 17 novembre del 1919 aveva aperto sulla Rive Gauche la libreria Shakespeare and Company. Sylvia Beach, per natura ottimista, era una di quelle persone che si possono classificare nella categoria degli entusiasti o, in termini meno lusinghieri, degli *amateurs*, degli innocenti dilettanti.

Nata nel 1887 a Baltimora da una famiglia di radicate tradizioni presbiteriane, si innamorò presto di Parigi e della poesia, tanto da sperare di poter aprire un giorno una libreria francese a New York; poi però, per caso, durante un soggiorno parigino entrò nella Maison des Amis des Livres in Rue de l'Odéon 7 e conobbe la proprietaria: Adrienne Monnier. Fu amore a prima vista. Sylvia Beach cambiò idea e aprì poco distante una libreria americana, prima in rue Dupuytren e poi in rue de l'Odéon. Per la sua impresa non avrebbe potuto scegliere momento migliore. L'intelligenza americana si stava trasferendo in massa a Parigi. L'elenco dei nomi famosi di quegli espatriati statunitensi è lunghissimo, ma basterà qui ricordare T. S. Eliot, Ezra Pound, Ernest Hemingway, Robert McAlmon, Gertrude Stein e Alice Toklas, Janet Flanner, Djuna Barnes...

Le due librerie di Adrienne Monnier e di Sylvia Beach divennero presto il centro catalizzatore della vita culturale franco-americana o britannica. Stava nascendo il modernismo, nascevano piccole riviste che andavano diffuse, si sperimentava in tutti i campi, tutto veniva messo in discussione: tradizioni musicali, stili letterari, generi pittorici, abitudini sessuali. La Grande guerra aveva mietuto le giovani vite di tanti artisti e poeti, lasciando il campo libero a molte donne, impazienti di condurre una vita creativa e indipendente. Ben si adatta quindi a cogliere l'atmosfera di quel periodo il titolo del bellissimo documentario di Greta Schiller *Paris was a Woman* (2000) tratto dall'omonimo saggio di Andrea Weiss (Pandora, Londra 1995) che raccoglie i ritratti (e splendide foto) delle due donne che animavano "Odéon", il paradiso dei libri in Rue de l'Odéon, e di una marea di scrittrici, poetesse, artiste, giornaliste come la strana coppia Stein/Toklas che presiedeva il salotto di rue des Fleurs, l'"amazzone" Natalie Barney e la pittrice Romaine Brooks, ma anche Colette, Dolly Wilde, Radclyffe Hall e Una Troubridge, Djuna Barnes e Thelma Wood, Janet Flanner e Solita Sonano, Margaret Anderson e Jane Heap, Nancy Cunard, Bryher e Hilda Doolittle o ancora Mina Loy e le fotografe Gisèle Freund e Berenice Abbott.

Sì, negli anni venti *Parigi era una donna* dai mille volti e in questo suo libro di memorie, scritto negli anni cinquanta, pubblicato in Italia nel 2004 da Sylvestre Bonnard e ora riproposto da Neri Pozza nella stessa traduzione (Sylvia Beach, *Shakespeare and Company*, ed. orig. 1956, trad. dall'inglese di Elena Spagnol Vaccari, prefazione di Livia Manera, pp. 282, € 14,50, Neri Pozza, Vicenza 2018), Beach elenca tutti quei volti passati per la libreria o conosciuti in occasione di qualche festa o qualche cena. Il suo non è solo un tentativo di ricostruire l'irripetibile fascino di quel mondo che la seconda guerra mondiale avrebbe presto cancellato, ma anche e soprattutto di testimoniare i principali momenti della sua personale, titanica impresa: dare alle stampe il libro che nessuno al mondo voleva pubblicare e che si sarebbe rivelato essere una pietra miliare della storia della letteratura. Per una dilettante come Sylvia Beach l'approccio a un tale progetto fu imprudente e fiducioso, non aveva infatti nessuna esperienza come editore (ad esempio non sottoscrisse, se non ormai troppo tardi, un contratto con l'autore dell'*Ulisse*) e anche la sua stessa libreria era gestita più come un'avventura che come una impresa commerciale. La storia gloriosa della libreria editrice che in una fredda mattina del 2 febbraio 1922 attende le copie staffetta dell'*Ulisse* in arrivo col primo treno da Digione giusto in tempo per farne omaggio all'autore nel giorno del suo quarantesimo compleanno appartiene ormai ai miti fondanti del XX secolo. Non stupisce però che l'"autentica venerazione" che Sylvia Beach nutriva per il genio di James Joyce alla fine non sia stata ripagata con ugual moneta e che la loro storia non abbia avuto un lieto fine. È infatti noto che Joyce, per quanto grande, immenso scrittore, dal punto di vista umano fosse una persona inqualificabile. Così, dopo aver

sfruttato per dieci anni la povera libraia come segretaria, postina, editrice, distributrice (clandestina), traduttrice, agente pubblicitaria, consulente legale, bancomat vivente per sé e famiglia, confidente, promotrice anche delle sperimentazioni di *Finnegans Wake*, dopo averla ridotta infine sull'orlo della bancarotta, un bel giorno del 1931, dalla mattina alla sera, Joyce la scaricò per cedere i diritti

privata, al rapporto con Adrienne, agli anni difficili in cui quest'ultima la lasciò per vivere con Gisèle Freund, fino alla lunga malattia dell'amica che si concluse col suicidio nel 1955.

Oggi la scrittura autobiografica di Sylvia Beach (1887-1962), nel suo intento di essere gentile, amabile e cortese con tutti, ci appare autocensoria e a tratti superficiale; per questo sarebbe forse stato più interessante riproporre il volume di Riley Fitch, alla quale non sono sfuggiti brani che Beach decise di eliminare dalla sua autobiografia, come quello in cui parlando della sua vita amorosa elencava Adrienne Monnier, James Joyce e la libreria Shakespeare and Company come i suoi tre grandi amori e Robert McAlmon come quello mancato. Sylvia Beach era il prodotto di un'educazione puritana e veniva da una famiglia che contava tredici generazioni di pastori presbiteriani. Adrienne la chiamava "Fleur de Presbytère". Degli uomini aveva una paura fisica. Eppure questa donna minuta, sportiva e naturalmente elegante, apparentemente fragile e invece dotata di una volontà e determinazione inflessibili, realizzò quella che sembrava a tutti un'impresa impossibile, e oggi dobbiamo a lei se l'*Ulisse* esiste e non è andato in fumo in qualche stufa della Rive gauche. Esiste e seguita a essere pane per i denti affamati dei joyceani di ogni parte del mondo, dove viene tradotto nelle lingue più lontane. Incredibile a dirsi oggi è ancora all'indice in molti paesi arabi, ma tanti sono gli studenti e i lettori che proprio in quei paesi seguitano a vedere in quel libro un testo liberatorio e diremmo quasi salvifico.

L'*Ulisse* vive a ogni nuova lettura, fosse anche la centesima, e si rigenera in sempre nuove metamorfosi, come la davvero splendida trascrizione teatrale che ne fece il drammaturgo Giorgio Belledi (1933-2009) e che ora è stata pubblicata per la prima volta dalla casa editrice Diabasis col titolo *I sogni di Bloom* (pp. 182, € 15, Parma 2018). Questa azione drammatica in un prologo e tre atti da *Ulisse* di James Joyce scritta, tra il 1987 e il 1989 e mai messa in scena, stupisce per la perfetta aderenza e comprensione del testo che viene genialmente sintetizzato per il palcoscenico, compreso un essenziale mini-monologo finale di Molly Bloom. Un lavoro prezioso e stranamente sconosciuto che andrebbe finalmente realizzato da qualche coraggiosa compagnia teatrale.

Un'ulteriore metamorfosi del sacro testo originale può essere l'ambizioso romanzo di Erik Holmes Schneider *Mare Grega* (Independent Publishing, 2018), disponibile in lingua inglese su Amazon, in cui lo scrittore americano naturalizzato triestino ricrea in perfetto stile joyciano la notte del 12 gennaio 1910, quando Filippo Tommaso Marinetti arrivò a Trieste per tenere una Serata Futurista a cui parteciparono tra gli spettatori anche Italo Svevo e James Joyce. L'impianto narrativo ricalca alcuni episodi dell'*Ulisse*, in particolare Eumeo, Circe e Penelope. Nel romanzo il flusso di coscienza è naturalmente quello di Italo Svevo, che si apre a un'ironica e sofferta narrazione di sé e che progressivamente sembra coincidere con la figura di Leopold Bloom, di cui è evidentemente una delle fonti ispiratrici. L'incontro notturno tra Svevo e Joyce, suo maestro di inglese, avviene in un barocchissimo bordello dove si ritrovano i partecipanti alla Serata Futurista. Il monologo finale è affidato alla voce di Stanislaus Joyce, che deve andare a recuperare nel cuore della notte il fratello ubriaco per riportarlo a casa. *Mare Grega* (modo di dire triestino per indicare una prostituta) è per certi versi un'opera rivelatrice, che dal legato joyciano acquisisce una lingua altamente creativa, ironica e allusiva, e propone un linguaggio polisemico, multilingue, denso di iperbole e giochi di parole. Frutto di anni di ricerche, il risultato è un tour de force esilarante che getta nuova luce non solo sull'*Ulisse* a cui si ispira, ma anche sulla figura di Italo Svevo e i suoi rapporti con la sua famiglia e con lo stesso Joyce.

Sylvia Beach amò l'*Ulisse*, alla sua pubblicazione dedicò tutte le sue forze, la sua creatività, i suoi pochi mezzi e la sua ricca inventiva, e fece di questo libro il capolavoro della sua vita, tanto che il suo nome e il *brand* della "Shakespeare and Company" sono per sempre legati a quell'unico, grande libro. A quella donna paziente e agile, tenace e naive, va ancora oggi la nostra eterna gratitudine.

dermowitz@libero.it

E. d'Erme è studiosa di letteratura irlandese



dell'*Ulisse* alla Random House. La narrazione di questi fatti da parte dell'interessata è discreta, priva di enfasi o dei dettagli più umilianti, che si possono invece trovare nella bellissima e ricca biografia *La libraia di Joyce: Sylvia Beach e la generazione perduta* di Noël Riley Fitch (il Saggiatore 2004), che permette di scoprire anche lati della personalità di Beach che nelle sue memorie restano invece in ombra. In particolare quelli relativi alla sua vita

## Malattia di Alzheimer: l'epidemia silenziosa della nostra epoca

### Oltre i biscotti del tè delle cinque

di Armando Genazzani



Quando nel 1906 Alois Alzheimer descrisse a Tubingen le sue scoperte sulle demenze, l'indifferenza dei suoi colleghi certo non faceva presagire che di lì ad un secolo la malattia di Alzheimer sarebbe stata una delle principali epidemie silenziose della nostra epoca. La malattia di Alzheimer, che formalmente è caratterizzata da alterazioni del cervello che si possono rilevare solo per via autoptica, riduce progressivamente la nostra capacità di colloquiare con il mondo esterno, di essere auto-sufficienti e di utilizzare quanto di più nobile abbiamo: la nostra mente. Quante persone colpisce non è facile da dirsi con esattezza, ma le stime conservative suggeriscono che vi siano almeno cinquanta milioni di ammalati oggi sul nostro pianeta, che la possibilità di ammalarsi aumenti con l'età e che l'incidenza più alta si verifichi tra gli 80 e gli 85 anni. La nostra volontà e ambizione di vivere più a lungo, quindi, si controbilancia con la volontà di vivere in buona salute, con il tremendo spauracchio della demenza.

Negli ultimi cento anni gli antibiotici, le vaccinazioni e un significativo miglioramento dei presidi igienici molto hanno fatto per ridurre la mortalità infantile, e poi la chirurgia, la medicina, la farmacologia (ad esempio per le malattie cardiovascolari e per il diabete) molto hanno fatto per portarci in buona salute nella terza età. Gli ultimi vent'anni hanno visto anche notevoli passi avanti nella nostra lotta ai tumori, non certo sconfitti ma arginati in molti ambiti (si pensi ai tumori della prostata e del seno). Rimane quindi la malattia di Alzheimer che con il costante aumento dell'aspettativa di vita, aumenta nella sua prevalenza, e quindi ben vengano libri divulgativi che ce la spieghino.

*La mente fragile* di Arnaldo Benini è un libro breve (un centinaio di pagine, se si escludono i riferimenti bibliografici), di facile lettura, che fornisce i rudimenti della malattia di Alzheimer, dalle possibili cause ai problemi etici legati all'eutanasia. Il background dell'autore, neurologo e neurochirurgo, sono facilmente identificabili nelle pagine più belle del libro: la descrizione della malattia, i diversi stadi dell'invecchiamento cerebrale e la possibile trasformazione in demenza, i problemi pratici ed etici che la malattia comporta. È quindi rassicurante in alcune parti e diretto in altre, come dovrebbero essere le parole di un medico che ha a cuore i propri pazienti ma non li tratta in maniera paternalistica. Forse leggermente meno penetranti sono i capitoli dedicati alla eziopatogenesi della malattia, in cui l'autore reitera più volte che la direzione presa dalla ricerca moderna è plausibilmente sbagliata. L'affermazione è forse un po' troppo *tranchant* e non prende in considerazione gli argomenti della controparte, ma a onor del vero serve all'autore per ben comunicare che i farmaci basati sulle attuali ipotesi non hanno portato ai risultati attesi e che la diagnostica per immagini che al momento si vorrebbe proporre per identificare gli stati prodromici (prima dell'insorgenza della malattia) al momento non è sufficientemente supportata dalle evidenze scientifiche circa la sua utilità e accuratezza. Affermazione, questa, importantissima, in un mondo di banalizzazione della comunicazione, in cui talvolta vengono vendute per certezze quelle che certezze non sono. Di particolare impatto vi è la non banale affermazione che la malattia di Alzheimer, in quanto malattia dell'età involutiva, in cui la funzione di riproduzione della specie è oramai superata, non è soggetta a selezione naturale e il breve accenno al testamento biologico in questo ambito.

*La mente fragile* quindi fa quello che ci si aspetterebbe da un libro divulgativo. Fornisce i rudimenti della materia, affronta la maggior parte dei problemi fornendo la possibilità di andare ad approfondire quei temi che più

gli sono vicini altrove. Certo fornisce il singolo punto di vista dell'erudito autore, con il limite che, ove vi siano controversie, una prospettiva richiede sempre più punti di vista. *La mente fragile* è scritto per lettori interessati a capire la malattia, comprendere alcune delle correnti di pensiero che caratterizzano la direzione intrapresa dalla comunità scientifica e clinica, e prendere spunti per ulteriori riflessioni. È un libro di divulgazione scientifica e quindi non intende spaventarci, ma informarci ad esempio comunicando che l'unico presidio al momento conosciuto per ridurre la possibilità di demenza risiede nello stile di vita. Una delle più belle conclusioni del

treccia scoperte, retroscena, errori, e debolezze umane. Certo questo non è un libro di facile lettura, ma ci fa vedere come nella ricerca biomedica due sono gli elementi essenziali: porsi le domande corrette e trovare risposte idonee a queste domande. Le domande cruciali sulla malattia di Alzheimer sono state poste ripetutamente da Alzheimer in poi. Malgrado l'enorme mole di ricerca sviluppata in questo campo nell'ultimo secolo, le risposte tardano ad arrivare. Matteo Borri, quindi, nel suo libro si allinea con la parziale delusione espressa anche da Arnaldo Benini.

Essendo la malattia di Alzheimer in costante aumento, dobbiamo imparare anche a convivere in una società inclusiva di questi pazienti, ed è interessante notare che la letteratura non saggistica recente presenta anch'essa interessantissime proposte. Tra queste, il libro di Hendrik Groen e il libro di Francesco Muzzopappa sono particolarmente degni di nota. Entrambi libri scanzonati, entrambi fondamentali per farci vivere insieme alle nostre paure. Hendrik Groen, pseudonimo di Peter De Smet, è un caso editoriale in Olanda. Nel mondo degli *instant-book*, un best seller sicuramente non dovrebbe vedere come protagonista un pensionato ottantacinquenne che vive in casa di riposo e che intende solo scrivere un diario giornaliero della sua vita, con una velocità di racconto frenata dall'artrosi e con giorni saltati per malattia. Eppure i due libri (oltre a *Piccoli esperimenti di felicità* è stato anche pubblicato *Fin qui tutto bene*), oltre che di successo, sono appassionanti, colti, istruttivi. Giorno dopo giorno Groen descrive piccoli scandali nella casa di riposo, fa il resoconto dei piccoli e grandi acciacchi dei suoi amici, descrive soluzioni pratiche ai problemi dell'età, trova sotterfugi per rendere la vita eccitante. Soprattutto, si oppone ai coetanei che sembrano non avere alcun traguardo nella vita se non i biscotti del tè delle cinque. Fa tutto senza cattiveria e senza mestizia, con umorismo che non trascende in sarcasmo, cercando di trasmettere la sua voglia di vivere e di felicità. La sua scrittura è semplice e

accattivante, di semplicissima lettura, ma non per questo si esime dall'affrontare temi cruciali: la disabilità, l'eutanasia, la demenza, la necessità di accettare il destino. Tutto questo dalla prospettiva di un protagonista. Toccante è il racconto giornaliero della sua amica, Grietje, che lentamente scivola nella demenza: la paura associata a questa consapevolezza, i piccoli *escamotage* quotidiani per allontanare la non-autosufficienza, la vicinanza degli amici per renderle tutto più sopportabile.

Diversa è invece la scrittura di Francesco Muzzopappa: sarcastica, perfida e graffiante. Il romanzo descrive la vita frenetica di una ragazza in carriera a Milano. Scritto in prima persona, ogni tanto si deve ritornare alla copertina per accertarsi che l'autore sia un uomo, tanta la credibilità della narrazione. La vita di Chiara, che lavora a ritmi forsennati per un'agenzia di casting viene sconvolta dal ritorno a casa del padre, che soffre di Alzheimer, non più ospite gradito in una casa di riposo. Tutt'altro che *politically correct* la descrizione della malattia, con il padre che scambia la figlia per Heidi e continua a chiedere di Peter e delle caprette, scambiando la vita per un cartone animato degli anni ottanta. Nel libro anche una storia d'amore e una rivalutazione della vita frenetica richiesta in un mondo lavorativo competitivo. Alla fine, come nella vita, solo la vicendevole accettazione dei limiti e difetti porta a un avvicinamento di una figlia e di un padre malato.

armando.genazzani@uniupo.it

A. Genazzani insegna farmacologia all'Università del Piemonte orientale



libro, parlando alle angosce di ciascuno di noi, è che è inutile preoccuparsi prima del tempo.

L'Alzheimer non ha ricevuto, negli ultimi anni, così tanto spazio nel panorama editoriale quanto altre malattie quali il cancro. Forse il motivo di questo è che tutte le risorse riversate nella sua comprensione al momento non hanno dato i frutti sperati. Aspettando quindi un prossimo libro che ci racconti i progressi che faremo, ci possiamo informare sul passato leggendo il bellissimo libro di Matteo Borri, *Storia della malattia di Alzheimer*, ormai edito oltre un decennio fa. È sempre affascinante la prospettiva di uno storico della medicina, perché in-

#### I libri

Arnaldo Benini, *La mente fragile. L'enigma dell'Alzheimer*, pp. 144, € 16, Cortina, Milano 2018

Francesco Muzzopappa, *Heidi*, pp. 237, € 15, Fazi, Roma 2018

Hendrik Groen, *Fin qui tutto bene. Diario di un ottantacinquenne*, pp. 383, € 16,90, Longanesi, Milano 2016

Hendrik Groen, *Piccoli esperimenti di felicità*, pp. 330, € 14,90, Longanesi, Milano 2015

Matteo Borri, *Storia della malattia di Alzheimer*, pp. 181, € 16, il Mulino, Bologna 2012

## Se l'autore si fa cantore: come riscrivere un capolavoro

di Alessandro Iannucci

Daniel Mendelsohn

### UN'ODISSEA UN PADRE, UN FIGLIO E UN'EPOPEA

ed. orig. 2017, trad. dall'inglese  
di Norman Gobetti, pp. 307, € 20,  
Einaudi, Torino 2018

L'*Odissea*, il primo romanzo della tradizione occidentale, offre una precoce mescolanza di generi (racconto fantastico, romanzo di formazione), tecniche narrative (*flashback*, anticipazioni, sospensioni, narratore interno), stili e registri (eroico, comico), focalizzazioni tematiche (il viaggio, la nostalgia, la fedeltà, il matrimonio). L'inesauribile ricchezza della materia narrativa e di un intreccio organizzato con raffinata maestria nell'elaborare colpi di scena ha dato vita a una galleria di personaggi memorabili, simbolici e metonimici: da Odisseo che darà nome all'idea del viaggio tormentato a Mentore in cui si incarna l'uomo maturo che guida e consiglia il giovane, fino all'icona della fedeltà, il cane Argo che in una delle scene più commoventi del poema, ormai vecchio e cieco, muore dopo aver riconosciuto il padrone atteso per vent'anni.

Per tutte queste ragioni – e diversamente dall'*Iliade* – l'*Odissea* è un'opera da sempre oggetto di imitazioni, riduzioni, riscritture, parodie, trasposizioni in altri media (dal melodramma al teatro, dal cinema alle serie tv, dal fumetto ai videogiochi). Anche i tentativi non riusciti riflettono, almeno in parte, la potenza di un racconto memorabile e universalmente noto già prima della fruizione perché parte di un immaginario condiviso. Ma spesso le riappropriazioni diventano a loro volta modelli, come per questa nuova riscrittura, non a caso intitolata *Un'Odissea* a significare il suo essere uno degli anelli di una serie infinita di variazioni.

Come nel proemio dell'*Odissea* la trama è già tutta dichiarata nelle pagine introduttive con la messinscena di personaggi ed eventi esclusivamente reali. L'io narrante è il protagonista e lo stesso autore del romanzo: Daniel Mendelsohn, professore di letteratura greca al Bard College, idilliaco campus lungo le rive dell'Hudson a poche miglia da New York. Mendelsohn conosce bene Omero, ha studiato con docenti noti, non solo tra gli addetti ai lavori, come Froma Zeitlin e Jenny Strauss Clay che diventano a loro volta personaggi del libro. Il memorabile ed epico padre Jay Mendelsohn, a 81 anni, decide di seguire un suo corso sull'*Odissea* al termine del quale accompagnerà il figlio in una crociera a tema nel Mediterraneo sulle tracce di Ulisse che resterà incompiuta, non approdando mai a Itaca. Ma proprio questo risulterà "l'aspetto

più odissiano del viaggio": la vita descritta nel romanzo, così come il poema spiegato a lezione, è infatti costellata di deviazioni, imprevisti, risvolti e conseguenze inattese. E così al ritorno tutto improvvisamente precipita per una banale caduta del vecchio Jay nel parcheggio di un grande magazzino, subito prima di una riunione di famiglia. La nuda banalità del tragico, fatta di carne umana reale e sofferente, tenuta insieme da macchinari e cure mediche sofisticate, si sovrappone e completa i dolorosi naufragi di Odisseo. Questo il semplicissimo intreccio, pochi altri i personaggi caratterizzati. Tutto esplicitamente reale e diaristico, improntato a un'esattezza assoluta fin dal nome del corso tenuto da Dan, le date, gli orari delle lezioni e la bibliografia.

Se il *concept* si fermasse qui nessun editore sano di mente avrebbe mai accettato di pubblicare a proprie spese il libro: ma vi è un ulteriore e del tutto inatteso ingrediente che rende il romanzo memorabile e straordinariamente efficace oltre che godibile. Mentre si svolgono questi eventi tutto sommato banali, e comunque vi-

stosamente troppo privati per essere oggetto di racconto, il narratore che coincide solo in parte con il protagonista stesso, racconta e spiega l'*Odissea* di Omero. Il professor Mendelsohn la spiega ai suoi allievi, compreso l'inatteso padre; nel frattempo l'io narrante la spiega a noi. È una scintilla, una sola: rischiosa, perché poteva innescare una sorta di libro-saggio, erudito o peggio divulgativo. Uno degli infiniti tentativi di ri-raccontare Omero riscrivendone o riassumendone le parole. Ma la scintilla produce un evento magico e difficilmente concepibile, almeno prima della lettura di questo romanzo: spiegare Omero, citare interi versi e farne un'esegesi attenta, a tratti minuziosa, e nel frattempo raccontare le vicende minime di una storia familiare qualunque diventa infatti una miscela prodigiosa. La narrazione del rapporto padre-figlio si riverbera nella spiegazione della funzione eroica di Odisseo e Telemaco; il viaggio e i dialoghi familiari dei primi sono strumento ermeneutico per capire le avventure e le scelte spesso discutibili del protagonista. Interpretare l'*Odissea* diventa l'oggetto non di un saggio critico ma di un racconto esistenziale; il lettore è guidato da una mano robusta e sicura (quella dell'autore che è qualcosa di più ovviamente del personaggio autobiografico Dan Mendelsohn) attraverso questioni e problemi intricati, in genere lasciati alle discussioni spesso esoteriche degli addetti ai lavori.

Il livello del realismo narrativo

del romanzo è impressionante, soprattutto se rapportato agli effetti che produce sul lettore. Azioni, eventi, dialoghi e gli stessi pensieri o parole riportate sono volontariamente esibiti nella loro nuda e scarna autenticità, sia nel registro narrativo della trama (la storia umana e familiare dei due protagonisti) sia in quello descrittivo della spiegazione e interpretazione del testo omerico. Questa mimèsis è spinta al punto da annotare meticolosamente i tic linguistici, le espressioni ricorrenti, le frasi fatte (specie del padre) attraverso l'uso di un corsivo che è a un tempo citazione e messa in rilievo: sia in funzione colloquiale (*trovare da parcheggiare è stato un incubo; lascia che ci pensi io*) quando sono ricondotte a una sorta di formula epica del quotidiano (*che traffico pazzesco* scandisce le sequenze del racconto esattamente come l'espressione omerica *E quando sorse aurora dalle dite di rosa* introduce un nuovo giorno) sia con un singolare effetto paremiografico-sapienziale (*non c'è niente che non puoi fare se hai il libro giusto, perché un uomo non si tira indietro*).

Nel livello descrittivo-saggistico la mimèsis è ancora più analitica e quasi esibita. Per introdurre il libro su cui Dan da giovane aveva studiato Omero, la famosa edizione oxfordiana di Allen e Monro, ne è infatti stampata un'intera pagina all'interno del testo che è accuratamente descritta, come se si trattasse di un *power point* presentato a lezione: le preliminari indicazioni bibliografiche, il testo greco senza

alcuna traduzione a fronte, l'apparato critico con le varianti testuali e i vari emendamenti. E anche questo appassiona il lettore, specie se non si tratta di un erudito abituato a maneggiare quella edizione.

Questi due livelli non solo convivono ma si riflettono l'uno nell'altro in un prezioso meccanismo narrativo per cui il realismo documentaristico e fotografico si schiude continuamente, anche agli occhi del lettore più avveduto, nelle pieghe di un racconto che si distacca dalla manifesta opzione di aderenza al reale e innesca il fascino dell'immaginario. Mendelsohn diventa un cantore omerico. La sua voce, attraverso una scrittura mai banale o ripetitiva, guida il lettore lungo una narrazione che ha il fascino delle storie antiche, ascoltate alla sera attorno al fuoco o nella piazza durante un giorno di festa. Quando tratta la questione omerica, con la semplicità e l'efficacia che molte monografie scientifiche o didattiche non hanno sin qui trovato, o quando racconta dei problemi interpretativi su cui la sua classe discute talora viceversa – compresi gli interventi del padre spesso polemico rispetto a una comune opinione – il narratore realizza con una stessa forma stilistica l'incanto del racconto che contiene in sé gli elementi fondamentali del mito: la memorabilità, il piacere dell'ascolto, la disponibilità ad essere narrato di nuovo.

Le sezioni sulle origini della filologia classica con i *Prolegomena ad Homerum* di Wolf o su come progressivamente le performance orali dei poemi siano passate a una forma scritta potrebbero essere ritagliate e fornite a uno studente di primo anno per studiare concretamente l'*Odissea* e passare senza difficoltà un esame; d'altra parte si leggono con la stessa avidità con cui si scorrono le pagine, una dopo l'altra, per arrivare alla fine e scoprire finalmente cosa è successo a quel vecchio padre, cui ci si affeziona sempre di più, quando è caduto. La critica letteraria diventa strategia narrativa, l'esistenza è viceversa raccontata con il piglio analitico del professore di letteratura nel continuo parallelismo tra l'epopea di Odisseo e quella del padre. Interpretare i versi omerici significa così capire se stessi e la propria tormentata storia familiare.

Allo stesso modo il racconto delle lezioni non è soltanto efficace *mise-en-scène* di un seminario universitario, ma è allo stesso tempo esegesi omerica (utile all'interpretazione del poema quasi come fosse un saggio critico fitto di note a piè pagina) e rappresentazione sentimentale della duplice vicenda umana di un figlio nel mezzo del suo cammino e di un padre alla fine ormai del proprio viaggio. E la consapevolezza di una conclusione indicata nelle prime pagine come dolorosa – ma non è il caso di svelare il finale – rende ancora più drammatico e intenso questo percorso, che dalle aule di Bard arriva fino al Mediterraneo.

Il viaggio è fatica, dolore, tormento, pericolo e difficoltà come spiegato con accortezza filologica all'inizio del libro attraverso l'etimologia di parole come *voyage* (da *viaticum*, le provviste per il tragit-

## Ogni esistenza è unica e ripetibile

di Beatrice Manetti

Le storie che racconta Daniel Mendelsohn crescono e si strutturano sempre intorno ad altre storie – e non storie qualsiasi. Negli *Scomparsi* (cfr. "L'Indice" 2008, n. 7), il libro che nel 2006 ha rivelato al pubblico internazionale le doti affabulatorie di questo poliedrico intellettuale – critico, saggista, traduttore, studioso e docente di lettere classiche – l'indagine condotta fra tre continenti e due generazioni per scoprire la sorte del prozio Shmiel, della moglie e delle loro quattro figlie, inghiottiti dalla Shoah nel villaggio polacco di Bolechow, è scandita dai brani della Torah destinati alla lettura settimanale e dalla tradizione esegetica che è proliferata intorno ad essi: la creazione, l'omicidio di Abele, il diluvio e il viaggio di Noè, il patto tra Dio e Abramo, la distruzione di Sodoma e Gomorra, il sacrificio di Isacco. Così, mentre il Dio di Israele fa e disfa il mondo, punisce ed elegge il suo popolo, Mendelsohn interroga i parenti scampati al genocidio, fruga negli archivi e nei cassetti di famiglia, vola in Europa e in Australia alla ricerca di ulteriori testimoni, nel tentativo di restituire a sei "scomparsi" (sei di sei milioni, puntualizza il sottotitolo, scomparso anch'esso nella traduzione italiana) il privilegio della propria storia.

In questo nuovo libro il sottotesto con cui il testo dialoga incessantemente, e del quale reduplica peripezie e figure, è l'*Odissea*: una storia, puntualizza Mendelsohn, non solo di mariti e mogli ma anche, "e forse ancor più, (...) di padri e figli", che si intreccia, progressivamente illuminandola e quindi rendendola narrabile, con la storia di un figlio (l'autore) e di suo padre, ma anche con quella della relazione tra un insegnante e i suoi allievi, impegnati per un intero semestre nella lettura e nella discussione del poema di Omero.

La narrativa degli ultimi decenni ha sperimentato infinite variazioni di simili forme ibride, che contaminano romanzo, *memoir*, inchiesta storica, saggio, *fiction*, *non fiction* e *faction*. *Un'Odissea*, con il suo andirivieni incessante tra autobiografia, storia familiare, taccuino intellettuale e diario scolastico (in fondo il libro è anche – ed è forse, per quanto improbabile possa sembrare, il suo aspetto più avvincente – la cronaca di un seminario universitario), rientra a pieno titolo nelle coordinate di un "non-genero" che si pretende anticanonico per statuto e che è tuttavia immediatamente riconoscibile. A questi tratti, però, Mendelsohn aggiunge una pratica della riscrittura dei classici che non nasce soltanto dalla sua attitudine alla divulgazione pop di questioni complesse o dal gusto per il citazionismo ironico tipico della narrativa postmodernista. La sua fedeltà appassionata alla tradizione letteraria occidentale, della quale sono chiamati a testimoni due dei suoi testi fondativi, ci insegna che ogni esistenza è unica e ripetibile e che per raccontarla non c'è modo migliore che raccontarne un'altra già infinite volte raccontata. In questo formidabile corto circuito tra letteratura e vita, Shmiel e la sua famiglia sono sei persone singolari nella moltitudine plurale dei sei milioni di scomparsi, ma la loro traiettoria esistenziale è in qualche modo contenuta nella narrazione ebraica delle origini. Allo stesso modo, il matematico e latinista mancato Jay Mendelsohn, taciturno, solitario, fedele, inflessibile nell'onestà e nell'operosità, è sì il padre che Daniel accompagna in una crociera sui luoghi del poema omerico, ma è anche l'eroe (da lui fieramente detestato) che ha fatto quello stesso viaggio molti secoli prima. "È questo il motivo per cui sento di non aver mai davvero conosciuto mio padre finché non ho cominciato a leggere i classici".

## Basta girare in cerchio

di Stefania Lucamante

to), *journey* (da *diurnum*, cioè che dura per un giorno intero), *travel* (da *travail* a sua volta derivato da *trepalium*, strumento di tortura). Il viaggio, è un difficoltoso tornare indietro come esprime la stessa parola *Odissey* dopo una vita che non è altro che un girare in tondo, in attesa di un segnale e di una possibilità che consenta finalmente di tornare a casa.

Il padre e il figlio sono archetipi narrativi di lungo corso; Mendelsohn ne esplora il continuo rincorrersi e mutare di ruoli: il figlio Dan-Telemaco che insegue il padre-Odisseo o viceversa; ma anche il figlio ormai diventato Odisseo, perché a sua volta padre, alla ricerca del padre che solo alla fine della sua vita si mette finalmente in viaggio come Telemaco. E proprio mentre Dan il classicista è diventato il maestro di Jay, matematico in pensione con il rimpianto di non aver continuato al liceo gli studi di latino, si verifica l'ultima metamorfosi e il padre-allievo diventa il professore che guida il figlio e gli studenti a una nuova, e forse più corretta, interpretazione di Omero. Il racconto a questo punto prevale sul saggio e capire l'*Odissea* diventa una questione privata: il padre contraddice il professore con lo stesso tono con cui lo sgridava da ragazzo e presenta una lettura del testo alternativa che si snoda attraverso la capacità di comprendere la propria stessa vita. Quando il padre prende la parola, a lezione, gli studenti trattengono il fiato e prendono appunti freneticamente. Se il personaggio-professore ne resta sconcertato, e talora irritato dai continui tentativi del padre di ridurre l'esegesi al proprio universo biografico (è un bugiardo e tradisce la moglie; non è un vero eroe), alla fine il narratore ne riconosce l'autenticità interpretativa. Come ogni classicista sa bene il protagonista dell'*Odissea* incarna la figura dell'eroe narrativo, ben diverso dall'eroe epico dell'epopea tradizionale; e questo passaggio è riferito narrativamente anche attraverso la trasformazione di Jay, inizialmente caratterizzato da un rigore ossessivo, da durezza, asprezza, rigidità, assolutismo etico – esattamente come i protagonisti dell'*Iliade* – e poi sempre più simile a Odisseo e quindi *polytropos*, cioè versatile, capace di adattarsi e di compromessi, di deviazioni, viaggi e mutamenti.

Con un romanzo che resterà come modello e nuovo archetipo del narrare – e della possibilità di riscrivere un capolavoro – Mendelsohn ci ha regalato una preziosa rilettura dell'eterna vicenda di questo rapporto attraverso una originale e altrettanto preziosa rilettura critica del poema fondante l'universo romanzesco. Non possiamo che essergliene grati e commuoverci, insieme a lui, nell'ascoltare la sua storia privata e, allo stesso tempo, appassionarci a Omero grazie a quanto ha da insegnarci sull'*Odissea*.

alessandro.iannucci@unibo.it

A. Iannucci insegna lingua e letteratura greca all'Università di Bologna

Il rapporto con il proprio padre e con i padri della cultura giudaico-cristiana costituisce il tema principale del libro di memorie di Daniel Mendelsohn, docente di letteratura greca e latina. Mendelsohn insegna a Bard college, sulle rive dell'Hudson e fa la spola tra Red Hook, New York e il New Jersey dove vive la moglie con i figli. Viaggia per insegnare tra questi tre punti geografici e la cosa ha forti connessioni con il tema stesso del libro: la circolarità della cultura e della vita più in generale. Un semestre composto di sedici settimane di lezioni racchiude un periodo temporale in cui si devono ufficialmente raggiungere degli obiettivi educativi discussi e ratificati dal contratto, chiamato *syllabus*, che il docente americano firma e fa firmare ai propri studenti all'inizio del semestre. Il corso è quindi un periodo temporale che per sedici settimane unisce gli studenti a qualcuno che ha fatto dello studio la propria ragione di vivere. La sua vocazione gli consente di proporre agli allievi obiettivi esistenziali che vanno oltre lo studio e conducono in varie direzioni proprio per consentire il loro ingresso alla vita adulta.

Complesso e pieno di senso etico che informa l'intera tessitura di aneddoti e racconti che ruotano intorno al rapporto filiale, alla conoscenza, al senso dell'unione fra coniugi e altro ancora, la storia di *Un'Odissea* trova la sua cornice in uno specifico semestre in cui Daniel Mendelsohn accoglie nei

suoi seminari a Bard college un ospite d'eccezione: suo padre. Il fascino e la canonicità dell'*Odissea* risiedono negli interrogativi che si pone il protagonista e narratore Daniel: "Ma cosa significa essere se stessi?, domanda l'*Odissea*, e quanti se stessi diversi può avere una persona? Come scoprii l'anno in cui mio padre seguì il mio corso sull'*Odissea* e viaggiammo insieme sulle tracce del suo eroe, le risposte possono essere sorprendenti". L'*Odissea* è per Mendelsohn la manifestazione luminosa del potere dell'intelligenza e della curiosità umane, un periglioso viaggio in tondo di un eroe che impiega dieci anni per fare ritorno a Itaca. Al semestre a Bard segue poi una crociera in cui Daniel mostra al padre "il tortuoso, decennale itinerario del mitico eroe" e fra tutti i luoghi omerici, padre e figlio non approdano ironicamente proprio a Itaca, ma "l'*Odissea* stessa, piena zeppa com'è di improvvisi contrattempi e sorprendenti deviazioni, addestra il suo eroe alla delusione e insegna ai suoi lettori ad attendersi l'inatteso".

Il rapporto di Daniel con il padre appare rovesciato nei suoi criteri più normativi sin dall'incipit per poi tornare, mediante i ricordi, a un padre-padre in un continuo gioco di prospettive temporali e causali di grande interesse. Mendelsohn racconta due cose per lui fondamentali: aver compreso come la disciplina con cui il padre affrontava la sua ricerca di matematico non fosse altro se non la

propria dedizione alla filologia classica. Senza questo supporto, senza un approccio rigoroso ai classici, studiare non basta. E che l'amore per i classici non contraddice o non annulla l'amore per l'esattezza, ma anzi, la esalta. Senza capire il significato etimologico (l'etimologia rivela sempre un'ereditarietà linguistica e di senso dal latino e dal greco) di parole che usiamo tutti i giorni come *travail* o *journey* nessuno potrebbe comprendere il senso vero di quello che facciamo quando leggiamo i classici. Si ribaltano quindi due idee: quella della generazione dei padri che necessariamente insegnano ai figli perché, in questo caso, è il figlio, classicista, che insegna al padre, matematico, come leggere l'*Odissea*. E quella secondo cui le scienze dure (*hard sciences*) siano indispensabili e più importanti della letteratura per capire come funziona il mondo e per situarsi all'interno di questo.

"Come si fa a percorrere grandi distanze senza arrivare da nessuna parte?". Il padre matematico conosce la risposta: "Basta girare in cerchio". Per capire come funziona il mondo si può guardare anche alla circolarità del viaggio di Odisseo, una circolarità del tempo che ne nullifica la linearità newtoniana (basti pensare agli studi di Carlo Rovelli). Come è possibile, che le scienze dure e la letteratura arrivino alle stesse conclusioni? Pure, dice Jay Mendelsohn, per percorrere grandi distanze bisogna capire che le linee rette non sempre servono e non sempre sono utili. L'*Odissea* stessa non è un libro che allinea le storie in modo chiaro: eccetto il proemio le storie sono episodiche e piene di digressioni

utili secondo una tecnica definita "composizione ad anello". La linearità che Mendelsohn rispetta (con una certa dose di quel *Witz* ebraico comune a vari scrittori americani da Philip Roth a Saul Bellow) è quella della narrazione tersa e puntuale della circolarità della vita e degli affetti. In modo circolare ma non per questo meno sofferto e travagliato, il Daniel adulto scopre che la sua strada e quella del padre, da lui percepite come distanti e reciprocamente impenetrabili prima del viaggio-semester, non sono per nulla tali. L'ordine delle cose che stanno a cuore a un individuo non sempre sono di facile lettura e ci vuole una vita, anzi due, quella di Daniel e quella di Jay raccontata dal figlio, per capirlo fino in fondo. La narrazione dei rapporti filiali si muove in parallelo rispetto a un'altra non meno vitale, quella che esalta l'importanza dei classici nella nostra esistenza. Capire i classici significa capire che quello che facciamo e pensiamo oggi non è poi tanto diverso da quello che facevano Ulisse e Telemaco così come la lettura dei loro perigli e travagli quotidiani costituisce una fonte inesauribile di riferimenti al nostro quotidiano.

L'estrema importanza della figura del traduttore per la resa stilistica e per restituire il senso filologico del lavoro si rivela pienamente nella versione italiana di questo libro. Siamo grati a Norman Gobetti per l'attenta traduzione e resa di dettagli filologici presenti nel testo originale.

lucamante@cua.edu

S. Lucamante insegna letteratura italiana e comparata alla Catholic University of America di Washington D.C.

PREMIO GIORNALISTICO  
Mimmo Cándito

## GIORNALISMO A TESTA ALTA

Intitolare un premio a Mimmo Cándito - per diciassette anni direttore de "L'Indice" - significa osservare alcune linee guida: indipendenza nella ricostruzione e nella rappresentazione dei fatti; la competenza necessaria per interpretarli e collocarli in un contesto storico, geografico, e culturale; valorizzazione di un impegno per la comprensione del mondo, nessi e conseguenti condizionamenti della realtà italiana, rendendola intellegibile a chi legge.

Lo scopo non può che essere quello di premiare chi ha meglio dimostrato di sapersi avvicinare a queste caratteristiche attraverso testi in lingua italiana su media di ogni tipo (giornali, riviste, web, radio e tv). Sia attraverso il lavoro sul campo (la specialità di Mimmo), che attraverso la cronaca, l'analisi e il commento. Non il consueto premio alla carriera, ma la valorizzazione dell'impegno di nuovi protagonisti. Vorremmo che questo premio fosse uno stimolo alla conquista di nuovi spazi di libertà e a una maggiore professionalità del giornalismo italiano, contribuendo al suo rinnovamento e incoraggiando nuovi apporti.

Per partecipare, sostenere questa iniziativa e contribuire al crowdfunding in corso cliccare su

[www.retedeldono.it/premio-mimmo-candito](http://www.retedeldono.it/premio-mimmo-candito)

Per ogni ulteriore informazione:  
Susanna Braccia - 373-7007611

## La costruzione di un mito e la sua demonizzazione postuma

di Daniele Di Bartolomeo

Jean-Clément Martin

**ROBESPIERRE**

**DAL TRIBUNALE AL TERRORE**

ed. orig. 2016, trad. dal francese  
di Alessandra Manzi, pp. 272, € 22,  
Salerno, Roma 2018

Nulla era scontato nella sua vita e soprattutto quello che di lui si racconta è spesso una menzogna. È quanto sostiene l'ultimo biografo di Robespierre, il noto specialista di studi rivoluzionari Jean-Clément Martin in un libro originale intitolato *Robespierre. La fabrique d'un monstre* (Perrin, 2016). A tradurlo in Italia è stata la casa editrice Salerno, sostituendo l'accattivante sottotitolo francese con una lunga didascalia: *Dal tribunale al Terrore: successi, esitazioni e fallimenti dell'Incorruttibile, anima o enigma della Rivoluzione*. Una scelta che però esclude dalla copertina il tema centrale del libro: il ruolo ricoperto dalla demonizzazione postmortem di Robespierre nella costruzione del suo mito e nella trasfigurazione della sua figura storica.

L'intento principale dell'autore, infatti, è dimostrare che Robespierre non è stato un dittatore solitario e sanguinario, l'unico e incontrastato capo di quella fase della rivoluzione tristemente nota come il Terrore. La verità, sostiene Martin, è un'altra: l'Incorruttibile ha assunto un ruolo di rilievo inaspettato, tra difficoltà, tentennamenti e battute d'arresto e solo dopo averlo messo a morte i suoi avversari gli hanno cucito addosso l'abito del carnefice, del capro espiatorio di una tragedia politica di cui essi stessi erano stati responsabili al suo pari e, in alcuni casi, ancor di più. Per questa via Martin si spinge fino a dire che a Robespierre si dovrebbe semmai riconoscere il merito di aver restituito autorevolezza e centralità alle istituzioni contenendo entro argini legali l'escalation di violenza politica (di piazza e non solo) avvenuta in Francia tra la caduta di Luigi XVI (1792) e l'estate

del 1794. La sfida lanciata da Martin è riabilitare la figura dell'Incorruttibile con la sola forza del metodo storico.

L'autore ripercorre la vita di Robespierre cercando di non farsi condizionare dagli esiti e soprattutto dalla leggenda nera inventata nei giorni e nei mesi immediatamente successivi alla sua caduta. Lo rappresenta come un uomo del suo tempo, simile a molti altri suoi coetanei: né un predestinato, né tantomeno una figura eccezionale. Ha commesso errori, è stato messo in difficoltà dai suoi rivali, a volte non è riuscito a cogliere prontamente il senso dei momenti decisivi della rivoluzione. Ha avuto

successo, ma ne è stato anche travolto. A lungo è riuscito a tenere a bada i suoi avversari e a metterli fuori gioco. Finché egli stesso non è caduto vittima di un colpo di mano parlamentare, avvenuto nel mese di Termidoro del nuovo calendario rivoluzionario. Ordita dai suoi colleghi di governo e da personaggi che con lui – e in alcuni casi più di lui – avevano condiviso la responsabilità del Terrore, l'imboscata del 27 luglio 1794 per Martin "è un grande gesto di comunicazione compiuto da un gruppo per mantenere il potere pur dando l'impressione di un cambiamento profondo".

L'originalità di Robespierre, quindi, non deriverebbe tanto dalla sua condotta politica, ma consisterebbe piuttosto nel fatto di essere divenuto "un capro espiatorio, chiamato a giustificare la svolta più significativa della rivoluzione: tramite una propaganda spudorata lo si rese colpevole delle peggiori atrocità". Martin ha ragione nel sottolineare la mistificazione dei termidoriani. Il Robespierre che conosciamo, però, non è solo un'invenzione postuma. Martin lo sottovaluta, nonostante ammetta che "la corona di spine non gli venne posta sul capo a caso" e che "molto più di altri aveva assunto un atteggiamento sacrificale, raccogliendo consensi". Egli, infatti, traslascia

di dire che la costruzione del mito dell'Incorruttibile è iniziata ben prima di Termidoro. Su di lui si sono spese parole e paragoni mirabolanti fin dai primi anni della rivoluzione, quando la sua figura è stata associata contemporaneamente a personaggi positivi e negativi del passato: Catone, Cromwell e Silla. Insomma, l'opinione pubblica ha riconosciuto precocemente a Robespierre l'onore e l'onere di impersonare la rivoluzione trasformandolo (certo, per eccesso) nel simbolo, nel capo della rivoluzione stessa quando egli era ancora in vita.

Si ha l'impressione netta che Martin stia dalla parte di Robespierre, verso il quale mostra indulgenza, mentre appare sprezzante nei confronti dei suoi avversari e successori. L'esperienza politica che segue la caduta dell'Incorruttibile, non a caso, viene liquidata seccamente, come se con la fine di Robespierre fosse svanito per sempre il sogno di un mondo migliore. Cosicché il risultato finale dell'operazione storiografica di Martin appare ambiguo: se da un lato infatti il ruolo dell'Incorruttibile viene ridimensionato, dall'altro la sua figura continua a giganteggiare rispetto a quella dei suoi contemporanei. Eppure, come ricorda lo stesso Martin, la visione politica di Robespierre non avrebbe di certo consentito alla Francia di realizzare il presupposto di ogni convivenza politica, ovvero il riconoscimento e la tolleranza delle opinioni altrui e l'esistenza di minoranze legittime: "Quando diede forza all'intransigente riflesso di quanti sognavano una comunità omogenea, finì insomma per mettere in discussione la nozione stessa di politica nel senso moderno del termine e tagliò il ramo sul quale era seduto". Sta qui il fallimento della rivoluzione, e quindi anche di Robespierre.

Un testo del genere qualche decennio fa avrebbe provocato un dibattito infuocato. Oggi, invece, viene accolto senza clamore. È un segno dei tempi. La nostra è un'epoca in cui la rivoluzione francese ha perso la sua esemplarità, non è più un riferimento culturale condiviso da cui trarre per analogia e contrasto ispirazioni e motivazioni politiche alternative. Martin, però, sembra non rassegnarsi a questo declassamento del suo oggetto di studio. La strada per riportare la rivoluzione d'attualità non è tuttavia quella solita, ovvero la rivalutazione in positivo di un personaggio e di una stagione della rivoluzione a svantaggio di un'altra. L'operazione di Martin è più alta e sofisticata, ed è anche coerente con la nostra nuova sensibilità storica profondamente segnata dalla ricerca di una memoria condivisa degli eventi fondativi e traumatici del passato recente. Lo studioso francese pensa che ristabilendo la verità storica sulla figura di Robespierre si possa giungere finalmente a una migliore comprensione della rivoluzione francese e per questa via a una riconciliazione nazionale che, da quanto si può capire, dovrebbe passare attraverso la corretta comprensione del funzionamento della politica, e primo fra tutti dell'evento fondatore della politica moderna: la rivoluzione, per l'appunto. Un proposito alquanto ardito, ma di certo originale.

ddibartolomeo@unite.it

D. Di Bartolomeo insegna storia moderna all'Università di Teramo

## Gli animali di Lascaux in abiti repubblicani

di Marco Viscardi

Pierre Michon

**GLI UNDICI**

ed. orig. 2009, trad. dal francese  
di Giuseppe Girimonti Greco,  
pp. 144, € 16, Adelphi, Milano 2018

Dai grandi affreschi di Tiepolo per il vescovo principe di Wurzburg ai solenni animali di Lascaux. *Gli Undici* di Pierre Michon (furiosamente tradotto da Giuseppe Girimonti Greco) compiono questo viaggio dal cielo alla terra, anzi alla caverna, al sottosuolo, alle regioni oscure; dall'aereo trionfo veneziano alla dura terra segnata dal lavoro e scandita dalla bestemmia degli uomini. *Gli Undici* è il perturbante capolavoro del mai esistito pittore François-Élie Corentin: lo smisurato ritratto dei componenti del Comitato di salute pubblica che resse la Francia rivoluzionaria fra l'estate del 1793 e la primavera del 1794. *Gli Undici* sono i responsabili ultimi del terrore, gli uomini che hanno il potere di siglare le condanne a morte dei nemici reali, potenziali e immaginari del popolo, ma sono anche altrettanti uomini che avrebbero preferito "erigersi definitivamente al cospetto della Storia in qualità di scrittori anziché di commissari, in veste di Omero anziché in quella veste di Licurgo ibridato con Alcibiade (...), sorpresi che il mestiere dell'uomo sia quello di commissario – e non di scrittore".

Gli Undici dunque sono uomini che hanno rinunciato alla vocazione per impiegarsi nei ranghi della storia, i loro corpi scompaiono nel ruolo e nell'abito. Si vorrebbero solenni e sovraumani, ma la loro stoffa è identica a quella di tutti gli altri e "se gli uomini fossero fatti di stoffa che non si smaglia noi non staremmo qui a raccontare storie, no?". La voce narrante è quella di una guida che ci mantiene letteralmente di fronte al grande quadro immaginario che ha una sala del Louvre tutta per sé. Una sala che sentiamo silenziosa e immensa con l'ombra che ne nasconde i contorni. Anche la storia di Corentin è immersa nell'ombra da cui emerge ogni tanto un lampo: l'infanzia lungo la Loira, il bimbo spregiatore del lavoro cresce affogato dall'amore di una nonna fragile e devota che ha raccolto il seme di un volitivo anziano e una madre che ha offerto il suo corpo a un poeta ambizioso e destinato all'oblio. Nella sua bellissima infanzia, Corentin ha il potere di governare due donne, due gonne sempre al suo servizio. È il re del mondo, ma quel beato regno d'infanzia è labile, come labile è la gioventù alla bottega di Tiepolo che dall'alto del soffitto di Wurzburg, guardava al mondo come a un festa mozartiana. *Gli Undici* sono il romanzo dell'omniassenza della paternità, dell'infelicità di una vocazione

delusa, costretta a ripiegare sulla storia universale per compensare l'insuccesso e la sterilità della scrittura. Sono undici parricidi, undici uomini che hanno assassinato il gran padre della nazione e ora ne occupano il posto. Undici impostori, come impostore è lo stesso Corentin, il bimbo dall'infanzia regale, ora vecchio scononato che dipinge gli assassini del re, gran padre della nazione.

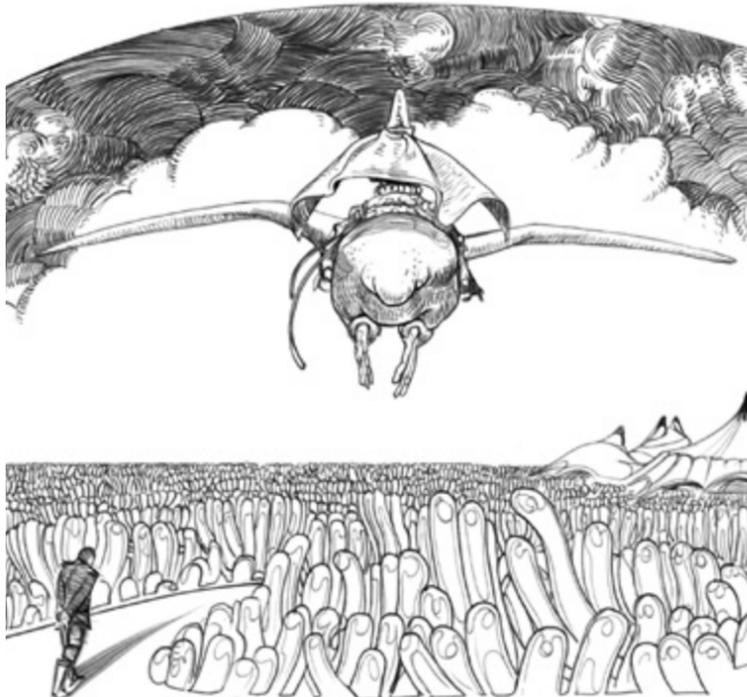
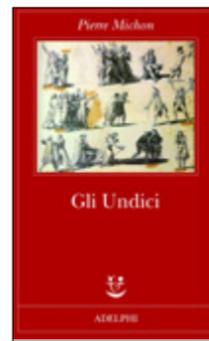
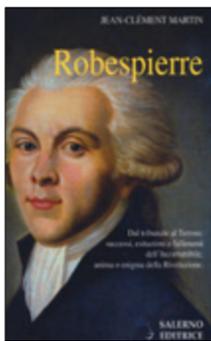
La tela che esalta i maghi del Terrore è figlia dell'ambiguità dei giochi di potere: viene commissionata segretamente, in attesa che si compia il destino di Robespierre. Al momento del suo definitivo trionfo, il dipinto verrà cacciato fuori come omaggio al suo indiscutibile potere altrimenti, al momento della sua definitiva caduta, il dipinto verrà mostrato come prova della generazione di quel potere, del tribuno del popolo metamorfizzato in tiranno.

Michon forse ha visto *Arca russa* di Sokurov: il lunghissimo piano sequenza che si svolge tutto nel labirintico Hermitage dove una voce spaesata segue il marchese de Custine, diplomatico, reazionario aristocratico del XIX secolo, che lo guida per le stanze di quello sterminato palazzo in cui si addensa, condensa e disperde la storia russa. Il vecchio Custine è a suo agio per tutti i secoli, persino di fronte alla guardie rosse non si scompone, ma lo spaventa l'irruzione del turismo di massa, la degradazione del mondo sognato (ma non realizzato) dagli Undici.

I colori di Corentin non dipingono solo uomini, dipingono tutti gli esiti possibili di una tragedia storica, di un notturno non destinato a conoscere l'alba. Quelle undici presenze sono undici manifestazioni di una più profonda potenza: "la Storia in persona, in undici persone (...) perché la Storia è terrore allo stato puro. E questo terrore ci attira come un magnete". Sono gli animali di Lascaux in abiti repubblicani. Noi stiamo lì, di fronte al vetro di cinque millimetri che protegge questo capolavoro e che ci protegge da questo quadro che saprebbe divorarci, portarci lontano dai cieli utopici di Tiepolo, giù in fondo, verso la bestemmia e il dolore, verso le forze sotterranee della storia, verso Lascaux, verso la violenza che insiste sotto alle cose e che Corentin ha in un lampo, subitaneamente, illuminato. Accostandoci al vetro che protegge il quadro vedremo la nostra figura sovrapporsi e confondersi a quei demoni abbigliati a *la Nation*. Quel vetro ci restituirebbe riflessa la nostra immagine, l'immagine dell'uomo.

vismark@gmail.com

M. Viscardi è insegnante e saggista



## I bianchi non pensano molto lontano

di Francesco Remotti

### Davi Kopenawa e Bruce Albert LA CADUTA DEL CIELO PAROLE DI UNO SCIAMANO YANOMAMI

ed. orig. 2010, trad. dal tedesco  
di Alessandro Lucera e Alessandro Palmieri,  
pp. 1072, € 35,  
nottetempo, Milano 2018

Questo libro è la trascrizione con cui un etnologo francese, Bruce Albert – nato in Marocco nel 1952, laureato a in antropologia a Paris-Nanterre nel 1985, studioso degli Yanomami del Brasile a partire dal 1975 – ha voluto riprodurre i racconti e le riflessioni di Davi Kopenawa, uno sciamano, il quale per un verso espone diversi aspetti della sua cultura, inerenti soprattutto al mondo degli spiriti, dei miti e dei riti, e per un altro verso racconta il suo incontro con i bianchi (missionari, funzionari, cercatori d'oro), nonché i pensieri che questo incontro ha provocato nel suo animo.

Anche per il lettore non specialista (non antropologo, non esperto delle società amazzoniche) dovrebbe fare un certo effetto mettersi in ascolto di un personaggio a noi contemporaneo e tuttavia così diverso dai ruoli con cui abitualmente abbiamo a che fare nella nostra vita quotidiana. Davi Kopenawa non ci è però del tutto estraneo: egli conosce il mondo dei bianchi; ha viaggiato a Parigi, a New York. Ma le sue parole ci trasci- nano inesorabilmente nella foresta amazzonica in cui è nato (attorno al 1956) e in cui continua a vivere. In effetti, se dovessimo dire qual è il personaggio più importante di tutte queste pagine, non sbaglieremmo a sostenere che è la foresta (*uribi* per gli Yanomami), oggetto di predazione continua da parte dei cercatori d'oro (alla fine degli anni ottanta, migliaia di *garimpeiros* invasero il territorio degli Yanomami portando con sé malattie, violenze, morte) e nello stesso tempo rifugio, garanzia di sopravvivenza per i suoi abitanti.

Bruce Albert ci dice che è stato lo stesso Davi Kopenawa a chiedergli di mettere per iscritto le sue parole, così da “lanciare un appello” a quello che egli chiama il “Popolo della Merce”, ben consapevole della minaccia che esso rappresenta per il “futuro del mondo umano e non umano”. Per Albert non c'è dubbio che “le profezie sciamaniche di Davi Kopenawa riecheggiano, in modo inquietante, i teorici del cambiamento climatico e dell'antropocene”. Vi è da supporre che Kopenawa non avesse letto l'articolo con cui il chimico Premio Nobel Paul Crutzen e il biologo Eugene F. Storer nel 2000 hanno introdotto la nozione di antropocene nella cultura scientifica occidentale. Ancor più rilevante è perciò l'incontro tra le riflessioni allarmate di uno sciamano amazzonico e quelle che percorrono il mondo scientifico del popolo della merce.

Si tratta di un incontro tra i due

estremi di un arco: da un lato un rappresentante dei “Popoli della Foresta” (come lo stesso Kopenawa li chiama), ossia coloro che ancora oggi vivono immersi nella più complessa e autonoma forma di vita vegetale e animale, e dall'altro i rappresentanti della più raffinata cultura scientifica e tecnologica prodotta dal popolo della città e della merce, che con la sua economia continua a devastare il pianeta, depredandone le risorse, distruggendone le principali forme di vita. In mezzo, c'è l'antropocene, cioè gli effetti trasformativi – spesso irreversibilmente – che le attività umane hanno prodotto e sempre più producono sui ritmi, i processi, le condizioni della terra, a partire quanto meno dall'epoca della rivoluzione industriale. L'antropocene è una cultura, un'enorme e intricata cultura, con le sue tecnologie, i suoi prodotti materiali, le sue teorie, i suoi valori, per cui possiamo dire che vi è una cultura dell'antropocene, ispiratrice e produttrice, ma nello stesso tempo prodotto e riflesso, di questo nuovo periodo geologico.

Vi è anche però una cultura *sull'*antropocene, e questa è fatta di analisi strumentali, di previsioni, calcoli e teorie scientifiche in relazione ai processi attuali e alle conseguenze per lo più catastrofiche che ne risultano. Ebbene, Kopenawa fa parte a pieno titolo di questa cultura *sull'*antropocene, in quanto non soltanto denuncia la distruzione che il popolo della merce continua a operare nei confronti di *uribi*, il mondo della foresta, ma illustra un'altra maniera di vivere e di pensare, quella dei popoli della foresta, nettamente alternativa alla mentalità dei bianchi. In questo modo, Kopenawa può essere considerato non solo come una testimonianza vivente, ma anche il difensore di un numero indefinito di società, le quali, in moltissime parti del mondo, hanno adottato stili di vita (di pensiero e di economia) improntate a un principio di convivenza con la natura. In altri termini, sarebbe opportuno che la cultura *sull'*antropocene vedesse affiancato al sapere scientifico contemporaneo, il sapere che etnologi e antropologi hanno da sempre raccolto e indagato presso le società che hanno studiato, anche e soprattutto se si tratta di società che i processi dell'occidentalizzazione hanno travolto e distrutto.

Kopenawa entra consapevolmente in questa cultura “su” ciò che noi chiamiamo antropocene, non soltanto perché denuncia la devastazione della sua foresta a causa dei *garimpeiros*, i cercatori d'oro, e di tutti coloro che vogliono depredarne le risorse, ma anche perché si rende conto che ciò che avviene nella terra degli Yanomami è qualcosa di molto generale, che è già avvenuto nella terra dei bianchi e in chissà quante altre parti del mondo. “Ho compreso” – afferma – “che non bastava proteggere solamente la piccola parte di foresta dove abitiamo. Per questo ho deciso di parlare per

difenderla tutta, compresa quella che gli esseri umani non abitano, e persino la terra dei bianchi, molto lontano da noi. Nella nostra lingua tutto questo è *uribi a pree* – la grande terra-foresta. Penso sia quello che i Bianchi chiamano mondo intero”.

Fare parte attiva della cultura *sull'*antropocene significa anche capire perché i bianchi si comportano in questo modo tanto distruttivo per tutto il pianeta. Emblematiche le pagine che Kopenawa dedica al “desiderio senza limiti” da cui i bianchi sono posseduti e che si traduce in un oscuramento del loro pensiero: “I Bianchi non pensano molto lontano davanti a sé. Sono sempre troppo preoccupati dalle cose del momento”; “il loro pensiero è corto e oscuro”; “i Bianchi mancano davvero di saggezza”. Le parole di Kopenawa si collegano in questo modo all'allarme lanciato da Amitav Ghosh, il quale si pone il problema della “grande cecità” che la cultura occidentale – la cultura *dell'*antropocene – manifesta proprio in relazione agli effetti devastanti che si approssimano sempre di più. Nella cultura *dell'*antropocene vi è una sorta di impotenza: un'incapacità a scorgere alternative praticabili. Grazie anche alle riflessioni di questo sciamano amazzonico, vi è da chiedersi se la grande cecità del popolo della merce sia dovuta a modi di pensare profondi, a scelte culturali che continuano ad agire in maniera inesorabilmente naturale, come “a priori storici” divenuti natura. Per il popolo della merce la natura non ha anima: è una riserva di risorse messa a disposizione dell'umanità da parte del suo Dio.

Per Kopenawa la terra-foresta (la natura), prima di essere una risorsa, è qualcosa di vivo. Egli afferma: “Penso che dovrete sognare la terra, perché ha un cuore e respira (...) Forse i Bianchi non la sentono lamentarsi, ma prova dolore, proprio come gli esseri umani”. Allo stesso modo, gli animali che vivono nella foresta sono anch'essi dotati di anima, come gli esseri umani. Le pagine che Kopenawa dedica ai temi dell'animismo fanno venire in mente le ricerche di Philippe Descola, di Eduardo Viveiros de Castro, di Eduardo Kohn, l'autore che significativamente ha voluto intitolare un suo recente volume *How Forest Think* (California University Press, 2013). Vi è da supporre che Kopenawa sarebbe molto d'accordo nel dare un aiuto ai bianchi per liberarli della loro cecità. Un aiuto importante consiste certamente nel rendere la cultura *sull'*antropocene non già un velo sottile e rarefatto, bensì un sapere doppiamente scientifico, fatto cioè dalla scienza della nostra stessa società e dalla saggezza, ma anche dalla scienza, delle società che hanno posto al centro delle loro preoccupazioni la convivenza con la natura. Dagli angoli di mondo come la foresta in cui Kopenawa ha scelto di vivere può ancora provenire l'insegnamento che consiste nel fare penetrare la cultura *sull'*antropocene nella cultura *dell'*antropocene, così che il nostro sguardo si allunghi e le nostre attività siano ispirate a una saggezza più profonda e vitale.

francesco.remotti@unito.it

F. Remotti è professore emerito di antropologia culturale all'Università di Torino

## Sguardi e riflessi tra colonizzati, colonizzatori e scienziati

di Irene Becci

Sergio Botta  
DAGLI SCIAMANI  
ALLO SCIAMANESIMO  
DISCORSI, CREDENZE, PRATICHE  
pp. 171, € 15,  
Carocci, Roma 2018

Il titolo dell'ultimo libro di Sergio Botta riprende quello dell'introduzione scritta dall'antropologa francese Roberte Hamayon, per il numero monografico di “L'Ethnographie” (vol. I, 78) sui viaggi sciamanici pubblicato nel 1982. Il sottotitolo indica come la proposta di Hamayon è qui attualizzata e completata. Si tratta in effetti di un percorso storico-epistemologico nel campo degli studi che si sono sviluppati attorno alla figura dello sciamano e che delineano quello che è diventato il fenomeno dello sciamanesimo. Come i fili di un complesso groviglio, gli argomenti accademici, politici, religiosi e culturali sono argutamente sciolti per essere reinseriti ognuno nel suo contesto narrativo. La lettura inizia con un'evocazione molto contemporanea del profilo di un'autoproclamata giovane sciamana californiana che offre un aiuto nella ricerca di forme autonome di guarigione. Partendo da questo dato empirico Botta delinea i nodi analitici che tratta uno ad uno per ritrovare, alla fine, la sciamana californiana. Chiarita, in partenza, l'assenza di una condivisa definizione accademica di quel che è lo sciamanesimo, Botta mette subito in rilievo l'ambiguità della natura delle fonti. Sia il termine “sciamano” sia quello di “sciamanesimo” sono infatti risultati di lunghi processi culturali d'astrazione e di semplificazione iniziati con le esplorazioni del XVII e XVIII secolo in Siberia. A partire dal termine etnico di *šamān* usato dai Tunguri per qualificare degli operatori rituali, inizia un *iter* di costruzione fatto di sguardi e riflessi tra colonizzati, colonizzatori e scienziati nel rapporto con l'alterità autoctona. In questo senso, la posizione che Botta adotta assomiglia a quella che l'antropologo svizzero-tunisino Mondher Kilani ha sviluppato studiando il cannibalismo e la sua percezione. L'obiettivo di Botta è capire come si sia arrivati da avvenimenti precisamente localizzati all'emergenza di una categoria globale quale quella dello sciamanesimo, caratterizzante in modo indistinto una vaga religiosità autenticamente indigena che si ritrova ormai ovunque, dall'identificazione dello sciamano come demonio a una rappresentazione di esso come autenticità pura.

Per far ciò, l'autore riprende le tre tappe storiche che Hamayon (1982) aveva identificato – invenzione, medicalizzazione e idealizzazione – completandole con altre quattro tappe. Innanzitutto, si sofferma su una tappa preliminare che traccia il momento della “scoperta” stessa degli “sciamani” in Siberia, poi aggiunge una tappa intermedia che analizza nel dettaglio i processi geografici che diffondono il discorso sullo sciamanesimo nelle Americhe e due processi successivi: una discussione dell'attuale processo di individualizzazione

e recente istituzionalizzazione del neosciamanesimo e infine del ritorno del riferimento a contesti indigeni come essenziali in una strategia di riconoscimento. Si apprende che non c'è istanza del sapere dal Seicento a oggi che non si sia pronunciata sullo sciamanesimo, sempre oscillando tra una posizione illuministica come quella di Denis Diderot e una visione romantica come quella di Johann Gottfried von Herder. Da qui in poi si sviluppa tra l'altro anche la tradizione dell'ecospiritualità per cui lo sciamano simboleggia il rapporto sano con la natura che oggi ha raggiunto un certo successo nei movimenti ambientalisti. Poco a poco, per lo sguardo occidentale, lo sciamano diventa un tipo all'interno del quale può essere inserita tutta una serie di manifestazioni dello “spirito di popoli autoctoni”. La circolazione dei discorsi dal mondo europeo a quello nordamericano crea poi le condizioni per una diffusione transnazionale del termine dall'Ottocento in poi, come dimostrano autorevoli voci enciclopediche. I rituali sciamanici ricevono interpretazioni sempre più complesse: nella storia delle religioni, con le famose analisi di Mircea Eliade sulle forme arcaiche del sacro, nello studio psicanalitico di Carl Gustav Jung degli stati estatici. Con Franz Boas, Ernesto de Martino, e Claude Lévi-Strauss, la figura dello sciamano entra a far parte dell'antropologia classica che la impiega anche per differenziazioni con i *medecine men* aborigeni o con figure ibride quali gli etnologi indigeni e informatori, ma anche con gli isterici e gli psicopatici, o gli stregoni. Il libro di Botta non offre soltanto un'ottima sintesi di queste tappe storiche e concettuali, propone un'analisi molto acuta dei fenomeni contemporanei come la cultura psichedelica e la posizione ambigua nei suoi confronti di studiosi come Michael Harner, Carlos Castaneda, o Joan Halifax che si sono tanto avvicinati all'oggetto da diventare essi stessi degli sciamani influenti al livello globale. L'apparizione contemporanea di “sciamani di plastica” viene legata ai movimenti di rivendicazione e di riconoscimento. Lo “sciamanesimo” è infatti diventato ormai luogo di lotta di potere per il riconoscimento e di resistenza a progetti coloniali diversi, che si nutrono anche di risorse economiche, turistiche, accademiche e culturali sempre a rischio di cadere in logiche consumistiche. Ironica- mente, oggi queste lotte si svolgono in contesti urbani e sono accompagnate da trasformazioni culturali più ampie come i movimenti eco-spirituali. Lo stile di Botta si distingue anche per la chiarezza con cui rende un'impressionante mole di letteratura scientifica e divulgativa accessibile, intrecciando discipline ed epoche diverse senza mai stancare o slittare in un'eccessiva semplificazione, ma proponendo una propria chiave di lettura convincente e attenta al mondo contemporaneo.

irene.becciterrier@unil.ch

I. Becci insegna scienza delle religioni all'Università di Losanna

## Una passione politica precoce

di Renato Camurri

Mario Mirri

### LA GUERRA DI MARIO

pp. 138, € 15,  
Laterza, Roma-Bari 2018

Con lo scrupolo e la precisione filologica che hanno sempre accompagnato il suo lavoro di storico, Mario Mirri precisa che il libro nasce come risposta a un lungo elenco di domande a lui rivolte da un giovane studente di un college americano.

Già il fatto che un illustre studioso, ultranovantenne, si presti a questo dialogo a distanza con un giovane (Davide Villani) appare fatto degno di nota e ci dice molto sulla personalità dello studioso pisano. Mario Mirri, allievo di Delio Cantimori e di Armando Saitta, ha trascorso tutta la sua carriera di docente presso l'ateneo pisano dove insegnò fino al 1995. Dopo la laurea in filosofia all'Università di Padova, nel 1948 era stato ammesso alla Scuola Normale con una borsa di perfezionamento riservata agli ex-partigiani. Si perfezionò nel 1951 con una tesi su ceto dirigente e politica agraria nel settecento in Toscana, lavoro che delimitò i campi entro i quali si esercitò il lungo magistero di Mirri a Pisa: la storia politica e economica del Settecento con particolare attenzione alla storia dell'agricoltura e alla storia dell'istruzione agraria.

Nella biografia di Mirri un capitolo importante è rappresentato dalla sua esperienza partigiana che lo storico pisano non ha mai voluto esibire in modo troppo appariscente, al punto che pochi sapevano che dietro il "Marietto" dei *Piccoli maestri* di Luigi Meneghelli si celava proprio lui, il più giovane di quel gruppo di studenti universitari che si erano raccolti attorno alla carismatica figura di Antonio Giuriolo. A partire dai primi anni ottanta, Mirri iniziò a occuparsi anche di storia della resistenza e dell'antifascismo, ripercorrendo e reinterpretando con gli strumenti analitici dello storico la sua personale esperienza, pubblicando vari contributi e aprendo una *querelle* storiografica con Claudio Pavone attorno alla categoria di guerra civile: discussione che non uscì mai dai confini strettamente metodologici e storici e fu condotta con grande eleganza come si conveniva a due "signori" della nostra storiografia. Non si può, dunque, leggere quest'ultimo testo di Mirri senza conoscere il suo percorso umano e intellettuale. In esso s'intrecciano due piani narrativi diversi: quello autobiografico e quello storico interpretativo.

La parte autobiografica è ricca di pagine interessanti come quelle dedicate alla storia della sua famiglia e alla sua felice infanzia. L'adolescenza di Mirri si dipana tra la Toscana e le diverse località in cui il padre viene trasferito come dipendente della società Montecatini: Bagnoli, Porto Marghera, Legnago e Vicenza, dove la famiglia Mirri arriva sul finire del 1939. Nel capoluogo vicentino Mirri rimase per un decennio, fino

al trasferimento a Pisa avvenuto nel gennaio del 1949.

Le parti più interessanti relative a quegli anni non sono tanto quelle in cui l'autore descrive la vita quotidiana sotto il fascismo, la sua partecipazione ai momenti di mobilitazione collettiva imposti dal regime, quanto il suo precoce interesse per la politica che è il vero filo rosso che attraversa tutto il volume e segna la biografia di Mirri. Un interesse che si alimenta delle prime letture (Mirri cita al riguardo alcuni lavori di Trevelyan, Omodeo e Salvatorelli) e dell'ascolto clandestino, condiviso con il padre, di Radio Londra e Radio Barcellona. L'inizio della frequenza della quinta ginnasio nel liceo vicentino, rappresenta un altro punto di svolta del suo apprendistato alla politica.

L'autore spiega che i suoi interessi si orientano da subito verso "un sistema politico liberale e democratico". Mirri comincia a condividere questi ragionamenti con alcuni suoi coetanei e con altri studenti universitari di qualche anno più vecchi. Cresce con la passione politica anche il desiderio di "fare qualcosa di più concreto". Ecco che a partire dalla primavera del 1942 mette in atto, assieme ai suoi compagni di classe, una serie di azioni di protesta che vengono raccontate nel volume assieme a un episodio cui l'autore sembra voler attribuire una certa importanza.

Nell'aprile del 1942, in occasione del Natale di Roma, Mirri, con alcuni compagni di classe, decide di marinare la scuola per non dover svolgere il tradizionale tema unico imposto dal regime in tutte le scuole del paese. Immediata la reazione da parte del Pnf locale con la convocazione dei protagonisti dell'episodio nella sede del partito, dove Mirri e compagni si trovano di fronte Luigi Meneghelli incaricato di leggere e commentare la voce sulla dottrina del fascismo della Enciclopedia Treccani, tema sul quale nel 1940 lo scrittore aveva vinto i Littoriali. L'incontro, come racconta con molto garbo l'autore, non finì nel migliore dei modi. Nei mesi successivi Mirri intensifica la sua attività politica. Con la formazione del Partito d'Azione viene coinvolto nella distribuzione della stampa clandestina e dopo il 25 luglio in varie attività di collegamento.

Nella parte centrale s'interrompe il filo autobiografico del racconto e viene dato spazio alla parte storico-interpretativa del periodo 1943-1945. Sono le pagine meno convincenti di questo lavoro nelle quali sia la descrizione dei caratteri peculiari del fascismo che la stessa esperienza della repubblica sociale italiana rivelano un certo schematismo interpretativo e una conoscenza limitata della più recente storiografia.

Ma quando il registro torna a essere di tipo autobiografico il libro ci regala altre pagine di grande interesse. Mi riferisco, in particolare, alla parte finale di *La guerra di Mario*, dove Mirri tocca tre questioni in particolare: la sua esperienza par-

## Luigi Meneghelli

tigiana, l'arresto del marzo 1945 e i maltrattamenti subiti, la scarcerazione e i giorni della liberazione vissuti a Padova. Mi soffermo solo sulla prima questione perché qui il racconto di Mirri presenta alcuni importanti elementi di giudizio. Lo storico pisano non partecipa alla prima fase dell'esperienza descritta nei *Piccoli maestri*, quella che termina con il rastrellamento del giugno 1944 provocando la dispersione del gruppo formatosi sulle montagne dell'Altopiano di Asiago attorno ad Antonio Giuriolo. Egli si unirà nei mesi successivi al gruppo che Meneghelli raduna, mettendo assieme i reduci della prima esperienza con altri giovani studenti e che operò nelle colline a nord della città di Vicenza.

Mirri rilegge criticamente l'esperienza di quei mesi, esplicitando alcuni elementi di dissenso nei confronti di Meneghelli. Il nodo del contendere riguarda il ruolo delle "bande" partigiane e in sostanza l'idea stessa di Resistenza: lo studioso pisano attribuisce a Meneghelli una visione "elitista" dell'attività partigiana che non a caso contrappone all'idea di "guerra di popolo" che egli vede perfettamente incarnata nella biografia di Giuriolo; il quale negli stessi mesi assume il comando di una brigata partigiana sull'Appennino tosco-emiliano e finirà i suoi giorni cadendo in combattimento nel dicembre del 1944.

Credo sia questo il contributo più importante che Mirri ci regala in questo libro che nasce dallo sforzo di rileggere in chiave storica una vicenda come quella dei *Piccoli maestri*, rimasta per troppo tempo prigioniera di una costruzione mitologica. In questo sforzo compiuto negli ultimi mesi della sua vita, ritroviamo la grande passione per la politica che ha sempre accompagnato la sua vita: dai citati periodi giovanili, all'esperienza partigiana, al triennio successivo alla fine della guerra quasi interamente dedicato all'attività politica prima tra le fila del Partito d'Azione e, dopo la diaspora azionista, in altre formazioni. Senza dimenticare che in fondo lo stesso suo modo di interpretare il mestiere di storico, può essere letto come la continuazione della lotta politica con altri mezzi.

renato.camurri@univr.it

R. Camurri insegna storia dell'Europa contemporanea all'Università di Verona

## Da Malo a Reading:

### ragguagli da realtà contrastanti

di Diego Salvadori

#### « MA LA CONVERSAZIONE PIÙ IMPORTANTE È QUELLA CON TE »

#### LETTERE TRA LUIGI MENEGHELLO E LICISCO MAGAGNATO (1947-1974)

a cura di Francesca Caputo e Ettore Napione,  
pp. 270, € 12, Cierre,  
Caselle di Sommacampagna VR 2018

Il carteggio tra Luigi Meneghelli e Licisco Magagnato testimonia la natura della lettera quale deposito di memoria e traccia di sé, a fronte di un discorso epistolare nelle pieghe del quale emerge il racconto di due esistenze con tutte le loro contraddizioni: missive dove la scrittura si accompagna a una tensione relazionale, refrattaria a qualsivoglia forma di solipsismo, poi divenuta cifra stilistica dell'autore di Malo. Nel configurarsi allora quale confronto e arricchimento reciproco, il dialogo a distanza dischiude il retrobottega di Meneghelli e la genesi di opere quali *Libera nos a malo* (Feltrinelli, 1963), *I piccoli maestri* (Feltrinelli, 1964) e *Pomo pero* (Rizzoli, 1974); ma parimenti conferma la portata fondativa dell'amicizia con Magagnato e il suo ruolo di mediatore segnatamente alla pubblicazione del primo romanzo.

Le ottantatré lettere – qui confluite dall'Archivio Licisco Magagnato di Verona e dalla Biblioteca Civica Bertoliana di Vicenza – si susseguono in ordine cronologico, magistralmente introdotte dai saggi di Francesca Caputo ed Ettore Napione che fanno il punto sul retrobottega meneghelliano e il ruolo assunto da Magagnato nella cultura del secondo dopoguerra. Oltre che "il primo dei miei amici" – così si legge *Nel prisma del dopoguerra* (Rizzoli, 1997) – Licisco è il *trait d'union* con quell'Italia che Meneghelli aveva lasciato nel 1947 per l'Inghilterra: destinatario di questi ragguagli dal "Paese degli Angeli", dove il senso di

spaesamento si accompagna sempre a uno sguardo retrospettivo, al desiderio di mantenersi in un costante pendolarismo (come si evince dalla lettera di apertura). Siamo, insomma, alle origini del *Dispatrio* (Rizzoli, 1993), di cui le missive iniziali anticipano non solo la partitura diegetica, ma altresì permettono di seguire le oscillazioni fra testo e avantesto: la scrittura, scrive Caputo, nasce allora "agganciata alle cose, da un'osservazione o un fatto precisi (...) interpretati poi dalla riflessione a posteriori" di Meneghelli.

Ma nel loro essere unione di memoriale e contingente, le lettere imbastiscono anche un discorso politico, tornando al *pensum* lanciato dall'esperienza resistenziale e dall'impegno del

Partito d'Azione. Ecco perché Napione, seppur con le dovute riserve, insiste sulla loro carica militante, sul loro essere "setaccio sui rapporti tra Storia e Memoria per valutare quello che era stato realmente e quello che Meneghelli ha raccontato": e nuovamente, il brano epistolare si candida a

grimaldello ermeneutico, tale da consentire un nuovo attraversamento del "Meneghelli civile e pedagogico" (volendo usare la formula di Pier Vincenzo Mengaldo), soprattutto per le pagine di *Bau-sète!* (Rizzoli, 1988). Una militanza che per Meneghelli è tuttavia destinata ad affievolirsi e sfociare nel disincanto, complice anche la distanza geografica dalla vita sociale e quotidiana dell'Italia, da cui le lettere di Licisco giungono lamentando la difficoltà di fare cultura: "Vedrò di prepararmi bene per i concorsi alle Gallerie, nella speranza di entrare in qualche sovrintendenza dove capiscano l'utilità di studiare"; "io vorrei studiare, il che una volta consideravo un lavoro".

Un carteggio, infine, che è anche storia ma soprattutto geografia di un'amicizia, in cui gli squarci di un'Inghilterra arcadica e dai tratti fiabeschi – "Questa Reading è bella e serena, piena di alberi, di belle strade, di piccole case signorili, cimiteri dove non c'è nulla di lugubre, vicini a campi di cavoli, aperti sulle strade. È bello camminare per queste strade lucide (...). Ci sono dappertutto colori dolci e sfumati, anche le luci, alla sera, sono d'un azzurro chiarissimo, che dà nel verdino, e ogni tre passi mi trovo in una sorta di aria magica" – si contrappongono al "paese reale" di Licisco, "dal quale tanto profondamente (a Malo, come a Verona; meno a Roma che a Milano) siamo costantemente separati". Due voci, allora, ciascuna delle quali rivendica la sua autonomia per poi stagliarsi in uno sfondo corale, dove Malo e Reading si aprono su altrettante costellazioni: identità che di sbieco fanno capolino nella scrittura. Perché le lettere tra Luigi Meneghelli e Licisco Magagnato sono anche questo: sguardi su realtà differenti, il cui contrasto si traduce in una prosa dagli anfratti baluginanti e in fermento.

diego.salvadori@unifi.it

D. Salvadori è assegnista di ricerca in letterature comparate all'Università di Firenze



# PALAZZO DUCALE LE MOSTRE

Genova  
Palazzo Ducale  
Fondazione per la Cultura



GENOVA  
MORE THAN THIS

SPONSOR ISTITUZIONALE  
FONDAZIONE PALAZZO DUCALE  
iren

CON IL SOSTEGNO DI  
Camera di Commercio  
Genova



# Paganini Rockstar

LA MOSTRA

INCANDESCENTE COME JIMI HENDRIX

GENOVA  
PALAZZO DUCALE  
Appartamento del Doge

19 ottobre 2018  
10 marzo 2019

WWW.PAGANINIROCKSTAR.IT

Progetto grafico STUDIO PRODESIGN - Sergio Pappalè

Genova  
Palazzo Ducale  
Fondazione per la Cultura



partecipanti alla Fondazione Palazzo Ducale



sponsor istituzionale  
della Fondazione  
Palazzo Ducale



sponsor attività didattiche  
della Fondazione  
Palazzo Ducale



sponsor tecnici



media partner



hospitality partner



## FULVIO ROITER FOTOGRAFIE 1948-2007

GENOVA / PALAZZO DUCALE  
LOGGIA DEGLI ABBATI  
08.09.2018 / 24.02.2019

info 199.15.11.121  
palazzoducale.genova.it  
mostrafulvioeiter.it

## Da Monet a Bacon

Capolavori della Johannesburg Art Gallery



17 novembre 2018  
3 marzo 2019

Palazzo  
Ducale  
Genova  
Sottoporticato



PIAZZA MATTEOTTI 9, GENOVA / WWW.PALAZZODUCALE.GENOVA.IT

## Una civile utopia

di Giuliana Adamo

Antonella Anedda  
**HISTORIAE**  
 pp. 94, € 11,  
 Einaudi, Torino 2018

Tacitiani il titolo e il linguaggio chirurgico e antiretorico dell'ultima raccolta di Anedda, fatta di storia e di storie, fatti privati (malattia, morte) e vicende pubbliche (migrazioni, guerre). Le sezioni, di lunghezza variabile, si intitolano: *Osservatorio*, *Historiae*, *Occidente*, *Animalia*, *Anatomie*, *Futuro anteriore*. Una scorsa all'indice vale una ecografia del tessuto del libro, dei fili che lo costituiscono. L'attento sguardo che indaga e si sofferma, denudandoli, sui minimi dettagli muove la poetica di Anedda, in dialogo con Elizabeth Bishop e Seamus Heaney, *inter alii*. *Quaderno* si apre con un verso dell'amato Mandel'stam che parafrasato recita: "Guardavo, avvicinandomi, un torrente di olivi", per poi concludersi negli ultimi quattro versi, ironici, con un'essenzializzazione montaliana, vv. 5-8: "Samos, spolpami, sputami sulla sabbia / con un fondo di vetro. / Pulisci la mia scorza, riscuota soltanto ciò che è vivo. / Scomponimi di atomi, lasciami attraversare dalle luci".

L'ammissione e l'accettazione della nostra fragilità e della nostra impermanenza di memoria simbolista (Baudelaire) permeano ogni sillaba dei versi profondi e discorsivi di tutta la sua poesia: "provando inutilmente / a scostare la legge dell'essere vicini e poi perduti" (*Ruinas*). A questo sentimento, sotteso a tutta la sua scrittura poetica, si accompagnano la preoccupazione per la barriera della lingua, esemplata nei passaggi tra latino (lingua della storia, della poesia, della fugacità senza consolazione), italiano (lingua madre) e sardo (lingua della memoria dei cui suoni si dichiara innamorata) – in *Limbas*, ai vv. 1-3 ironicamente dice: "Ogni tanto uso una lingua mia / la invento impastandola al passato / non la consegno se non in traduzione" – che, sulla scia di Celan, è insufficiente a dire il mondo; e la civile utopia, cifra della poetica di Anedda, di cancellare l'io percepito come inutilmente invadente. Da *Nuvole, io*: "Vorrei disfarmi dell'io è la moda che prescrive la critica / ma la povertà è tale che possiedo solo un pronome. / Al massimo lo declino al plurale. Dico noi / e mi sento falsamente magnanima. / Dire voi o tu mi dà disagio come accusare. / La terza persona mi confonde ogni volta con il sesso. / Alla fine torno all'io che finge di esistere, / ma è una busta come quelle usate per la spesa", e in conclusione, emerge a salvarci solo una memoria elettronica che rimanda alla raccolta precedente *Salva con nome* (Mondadori, 2012): "Io con l'io mi nascondo

/ chiamando a raccolta quello che sappiamo: / abbiamo paura, ancora non è chiaro come finirà la storia. / Dunque riapro la finestra dello schermo, / ritrovo il documento, esito davanti alla tastiera. / Salvo in una nuvola l'insalvabile".

Forti gli echi intratestuali, incluso il titolo nella seconda sezione, che rievocano la raccolta di poesia civile del 1999 *Notti di pace occidentale*, dal titolo antifrastico, scritta durante la guerra afgana. E di poesia civile è irrorata la nuova raccolta, bastino alcuni titoli e qualche verso sparso: da *Esilii*, con l'exergo tacitiano, l'*incipit*: "Oggi penso ai due dei tanti morti affogati" il cui sangue, nell'*explicit* "può – sì – sciogliersi nel sale"; da *Confini l'incipit* cronachistico "L'ennesima notizia della strage arriva questa sera" e l'*explicit* pieno di colpevolezza: "Resistono gli schiavi / intenti a costruire le nostre piramidi di bene"; da *Lesbos 2015* gli ultimi due versi: "fuoco vero non quello che hanno chiamato / fuoco-amico, ignaro come quello nemico di bambino". L'osservazione imparziale, non giudicante (unica "forma – data a noi umani – per amare"), umanistica raffinata dall'esercizio di storica dell'arte, di attenta sco-



«Eppure non ho senso rimpiangere il passato, provare nostalgia per quello che crediamo di essere stati. Ogni sette anni si rinnovano le cellule: adesso siamo chi non eravamo. Anche vivendo – lo dimentichiamo – restiamo in carica per poco.»

vatrice di dettagli, di traduttrice di e da discipline diverse (pittura, poesia, lingue), è imprescindibile da quella scientifica di studiosa di Darwin, che tutto vede, coglie e cataloga: dal gatto, alle buste della spesa, alle formiche (si veda la sezione *Animalia*), all'amore, alla malattia, alla morte. La natura è sempre presente, a ricordarci che ne siamo parte: "Dicono i fisici che la morte / sia presente da sempre in uno spazio esatto / posata accanto alla nascita come un lume o una mela" (*Quanti*). E che polverire siamo e saremo: "Anche vivendo – lo dimentichiamo – restiamo in carica per poco" (*Macchina*).

Sono versi popolati di vita rimossa, morte, assenza, mancanze, crepe, memoria, dolore. Davanti a cui il poeta si trova meravigliato, spaesato, impaurito, curioso, disincantato. Con quasi nessuna speranza, se non in un abbraccio, in una comprensione umana. Palpabile la presenza della madre morta. Da *Stars*: "Da morta (...) / le ho ricomposto il viso / infilando molto cotone nella gola: ha funzionato / a un tratto era di nuovo giovane, / la madre che sarebbe stata. / Anche io allora sono diventata figlia e l'ho baciata". La raccolta, alta e discorsiva, in italiano ma con qualche poesia bilingue col logudorese e auto-tradotta – la *limba* sarda e l'isola, il sale, il mare, l'ospitalità dei sardi tornano insistenti, segno di radici lontane, di memoria imperfetta, di speranzosa integrità –, si svolge tersa e armoniosa, tra qualche sciabolata verbale, improvvise epifanie, netta concentrazione, coraggiosa autoironia.

gadamotcd.ie

G. Adamo insegna letteratura italiana e comparata al Trinity College di Dublino

## Poesia Tra inno e allegoria

di Luca Lenzi

Francesco Nappo  
**I PASSERI DI FANGO**  
 pp. 182, € 16,  
 Quodlibet, Macerata 2018

La nuova raccolta poetica di Francesco Nappo inizia nel segno di Trakl, con un breve e intenso trittico: *A Georg Trakl*, *La morte di Trakl*, *Sulla tomba di Trakl*. Un omaggio così esposto, quasi una dilatata epigrafe, non è certo un episodio estemporaneo o un mero esercizio di metapoesia; rimanda, invece, a una consonanza che è di per sé indizio di una tradizione, una di quelle tradizioni che hanno la vocazione, si direbbe, a interrompersi e perciò a riapparire in modo carsico. L'*incipit* de *I passeri di fango*, insomma, con il suo omaggio al poeta di *Grodek*, induce a riflettere e sembra quasi sfidare il lettore che volesse appoggiarsi comodamente, come a una zona ben certificata del Novecento poetico, ai versi di Nappo in "dialetto" napoletano,



«Quodlibet  
 Francesco Nappo  
 I passeri di fango»

con la loro precisa topografia e il proprio carico memoriale smagliante, iridescente: per esempio *Addu laucellaro (Dall'uccellaio)*, *Pasca Pifania (Pasqua Epifania)*, *Turnanno a Piererotta a cavalluccio e pàtemo (Ritorno dalla Piedigrotta a cavalluccio di mio padre)*, *A notte e San Silvestro (La notte di San Silvestro)*, *Jennaro a Ognissante (Gennaro ad Ognissanti)*.

Sono queste tra le riuscite più evidenti di un libro che ne conta molte: l'infanzia con i suoi "prodigi" e le sue "dolcissime catastrofi" vi si specchia limpidamente, rifrangendosi nelle pagine a fronte dei diversi registri linguistici, saggi di traduzione bilingue di un originale anteriore e perduto in una "nobil lingua / bambina e incantata" (*Amalia delle spezie*). Idioma che è una patria, *Heimat* a cui tornare nel ricordo (c'è pure un *Racconto del Paradiso* a rammentarci di nuovo Trakl, con l'antecedente di Hölderlin), ma che serba in sé le verità di una mai scordata *Lectio materna*: "E a me narravi leggende vere, / il santo enigma del raro bene / ed il prodigio del male assiduo". Eppure il fondo non è elegiaco, e le frequenti schegge di latino liturgico o biblico rinviano piuttosto (come in Ranchetti, che non per caso fu tra i primissimi a individuare la qualità del poeta) alla dimensione innica, di lunga durata, notata sin dagli esordi di Nappo (*Genere*, 1996) da Giorgio Agamben.

"Misericoorde ed innode", allora, è detto il "canto d'uccelli" che si leva nell'"aurora incandescente": definizione che investe la poesia dell'autore nel suo insieme e nei suoi punti più alti, dove ogni novecentismo residuo è bruciato alla viva fiamma di una visionarietà esuberante e policroma; e tanto più è calzante, tale definizione, in

quanto ospita una di quelle sdruciole che proliferano ovunque nei libri di Nappo, in *Passeri di fango* moltiplicandosi persino all'interno dell'unità versale per una deriva che si genera da sé stessa, al limite della glossolalia e come assumendo l'eredità delle rime. Ma se c'è in Nappo l'enunciazione ellittica ed esclamativa che è del momento estatico, affermazione che si celebra in immagini pregnanti, assolute ed astanti (e può essere l'Italsider come una marina tirrenica o ionica), c'è anche un elemento tragico che rinvia ad una nozione del tempo di stampo escatologico (dov'è una tangenza più profonda con Trakl): la scena sacrificale dell'*Ora nona* non sarà, perciò, una iconografia irrelata o scissa dall'ampio repertorio di epifanie naturali che affiorano nei testi ("Come purpurei steli nel rosaio / lucenti ed ebbri di cessata pioggia / nell'incendio d'un sole autunnale"), bensì fornisce lo sfondo ultimo sul quale i colori del mondo e anche i ricordi (e anche i destini) si stagliano nel loro struggente nitore.

Il tempo che accoglie e scandisce le apparizioni mediterranee sa bene il "vento di nulla" e la "luce di nulla", tutto quel che spira e si spegne tra Getsemani e la "fradicia croce" del Golgota: così quanto riecheggia nella *Vox amissa*, "Di angeli coristi alto / silenzio, consegnata memoria", allude ad altro tempo ancora, dove futuro e passato si guardano e ricongiungano senza più angoscia; e così l'attesa si muta in litania sonora, "prece" individuale e collettiva, in cui colto e plebeo si ibridano a vicenda. Forse, infine, le apparizioni umili e sublimi raccolte con devozione da Nappo lungo la sua strada per conservare il dono e la promessa di quel tempo e di quell'idioma non volerebbero via, miracolosamente come i passeri del vangelo apocrifo in epigrafe al libro, se le immagini splendide e i frammenti che lo costellano non fossero calati in un canovaccio che prevede squarci di ordine narrativo, tali da conferire un senso allegorico ai nuclei isolati e dispersi del libro, per esempio il "mutilo remo su un greto pietroso" che "può redimer fosco naufragio" (*Sognarono i Lidii oriundo un paese*), più prossimo a Rebora che ai montaliani ossi di seppia. Appartengono a questa stirpe allegorica i "ciechi del Colosimo" di *Santa Teresa degli Scalzi*, "a passeggio nella notte, / coi bianchi bastoni rabdomanti", lo "strascinafacenne" di *P'a nonna Amaliella*, che (informa una nota) era "lo scrivano ambulante che aiutava gli analfabeti a scrivere, leggere o sbrigar pratiche", insieme ai *Gheographoi* della lirica omonima che memorabilmente (come in un vasto scenario di Lorrain rivisitato dall'"amico e maestro" dedicatario di *Sognarono i Lidii*, Ruggero Savinio), narravano "la luce dimentica e lieta tra / voci d'emporii e grida di ciurme".

luca.lenzi@unisi.it

L. Lenzi dirige la biblioteca umanistica dell'Università di Siena ed è membro del Centro studi Franco Fortini

## Papaveri scarmigliati e plebei

di Giorgio Luzzi

Paolo Valesio  
**ESPLORATRICI SOLITARIE**  
**POESIE 1990-2017**  
 pp. 187, € 20,  
 Raffaelli, Rimini 2018

Un'ampia e quanto mai utile "Testimonianza" iniziale dà conto dell'insolitamente vasto arco temporale che la stesura di questi testi occupa. Valesio ha sempre prestato una attenzione viva alle "soglie" dei suoi numerosi libri di versi: il suo prestigio di critico, già uno dei nomi di spicco dell'italianistica di questi anni nelle università statunitensi di Yale e Columbia, vanta una evidente confidenza con le buone regole, appunto, delle cosiddette "soglie" del testo; nel nostro caso, la cornice temporale della messa a punto del libro resa nota già dal titolo risulta particolarmente ampia, così da far pensare a questo come a una sorta di "iperlibro" tra altre raccolte più agili che nel frattempo vedevano la luce. Ogni poesia di questo suo recente lavoro è infatti scrupolosamente localizzata e datata, al punto che un po' tutte le zone del testo potrebbero dirsi contrassegnate da una verve diaristica, da un impianto pensato alla luce del motto "nulla dies sine linea".

Ci vorrebbe un passo per parlare di diarismo. E qui si tratta appunto di una questione di stile e di perizia settoriale. I testi scadenziati nel tempo sono frutto di un metodo adottato, ma non costituiscono, un diario: l'autore opta per una aperta e coinvolgente libertà di ideazione, di emozione, di esperienza esistenziale. Che tutto ciò venga implacabilmente contrassegnato dalle informazioni di tempo e di luogo in calce a ogni singolo testo, è presumibilmente il segno di quel piccolo "miracolo" che la luce dell'alba ci concede ogni giorno: sentirci vivi e inoltre, come appare dalla radice religiosa e alta del lavoro di Valesio (si consulti attentamente l'ultima parte del libro), non sentirci soli. Poesia di ispirazione religiosa, dunque? L'autore vanta un'altezza di esperienza, testuale e non solo, troppo pronunciata perché si possa accontentare *tout court* a questa definizione. Tra l'altro le "occasioni" dello stimolo emozionale sono le più svariate: tra esse, certamente, qualche autentica trafittura che si espone all'altro. Questa "vocazione" si trova ben disposta nella parte terminale del libro. Ma è tempo per un esempio almeno, molto breve; esempio di maestria e fermezza stilistica: "Prima di fare impallidire il viso, / le lacrime / gli regalano sangue. / Sono papaveri / scarmigliati e plebei, / puntigliano di gioie / il campo della solitudine".

giorgio.ruzzoli@libero.it

G. Luzzi è poeta

## Figlio del vento

di Lorenzo Renzi

Giulio Montenero  
**PARLANDONE DA AMICO  
TRIESTE, VICENZA,  
QUASI UN SECOLO DI VITA NELLA  
LETTERA A UN AMICO**  
pp. 215, € 16,  
Lint, Trieste 2018

Ecco il libro di un intrepido novantenne, Giulio Montenero. Montenero è l'ultimo di quei grandi triestini, "figli del vento", che hanno contribuito come pochi altri ad animare di spirito nuovo la cultura italiana del Novecento, da Italo Svevo in qua: e penso a Umberto Saba, Scipio Slataper, Giani Stuparich, Giorgio Voghera, Carolus Cergoly, Claudio Magris e molti altri, tra cui lo sloveno di Trieste Boris Pahor. Sullo sfondo, il "triestino" d'oltremare James Joyce. Tutto fa pensare che l'italianità di confine di Trieste, irrobustita, come scriveva già Slataper, di fresco sangue slavo, ci riserverà altre sorprese anche nel futuro.

Per intanto ecco una tappa fondamentale della triestinità, le memorie di Giulio Montenero, per lunghi anni direttore del Museo Revoltella di Trieste, e suo grande rinnovatore a fianco del grande architetto veneziano Carlo Scarpa (il lettore trova nel libro anche la storia tormentata di questa impresa, con le sue luci e le sue ombre). Le memorie di Montenero rievocano la sua intera vita passata a Trieste, prima nell'infanzia felice legata al ricordo delle vacanze nell'isola di Cherso, da dove veniva la mamma, poi negli anni terribili della guerra che lascia nella persone e nelle cose ferite non ancora guarite. Ma ci sono anche i ricordi del soggiorno di dieci anni di Montenero a Vicenza, come maestro elementare e come giornalista. Tutte le memorie sono scritte in forma di confidenze all'amico poeta vicentino Fernando Bandini, anche lui allora maestro e esponente del Partito socialista a Vicenza, prima di diventare docente universitario a Padova.

In undici capitoli e tre nutrite appendici, Montenero incide con la sua penna acuminata, con il suo stile sintetico e implacabile, i ricordi della sua vita. Mescola in un disegno accurato, *ne varietur*, la propria storia, le sue vedute nei campi della filosofia, dell'urbanistica e dell'ambiente, dell'arte, e in altri domini ancora. Ne viene un impasto ricco e avvincente. Pagina per pagina, si costituisce anche l'autoritratto autoironico dell'autore, personalità ora introvertita ora esuberante, esigente verso se stesso prima che verso gli altri, incline alle crisi di coscienza, ma riversata tutta nel fare: nello scrivere, da giornalista (audace detective e scopritore di amare verità e interessi nascosti) e da critico d'arte, e anche da pensatore originale, attento alle idee altrui, spesso lontano dalle vie più percorse, giudice severo e qualche volta imprevedibile. Ecco, sotto la sua penna, tutta una folla di personaggi pubblici, che contavano magari di scomparire nelle pieghe della

storia, ma di cui Montenero rievoca implacabilmente i meriti o, più spesso forse, le responsabilità. Un po', se volete, come fa Dante con alcuni contemporanei, spesso concittadini, nella *Divina Commedia*. Sono politici, amministratori locali, scrittori e giornalisti, professori universitari (soprattutto filosofi), pittori e scultori. Incollati, alcuni alle loro colpe, altri, semidimenticati non meno dei primi, portati nel cielo dei grandi, o almeno dei giusti, come nel *Sogno di Scipione* di Cicerone.

Montenero riferisce dal proprio punto di vista personale gli episodi della vita pubblica di Trieste durante la sua infanzia e giovinezza, il che vuol dire la guerra, l'occupazione della città da parte prima dei tedeschi, poi dei partigiani di Tito. Racconta delle nefandezze commesse, con una crudeltà e un desiderio di verità che non risparmia nessuno. Indaga prima di tutto il ragazzo che era allora lui stesso, e non si risparmia. Durante l'occupazione tedesca, per sfuggire alla temuta leva militare (Trieste con l'Adriatisches Küstenland apparteneva al Reich tedesco), il giovane Montenero si era presentato volontario al corpo della Guardia civica, appena fondata, apparentemente annesso ai Vigili del fuoco, ma che si rivela presto ai comandi degli stessi tedeschi. Montenero ne porta ancora il rimorso.

Munitosi della licenza magistrale, accanto ai due diplomi di maturità classica e scientifica, Montenero, timoroso di restare disoccupato nella città che langue, si trasferisce a Vicenza come maestro elementare. A spingerlo alla scelta della città è la vista di una fotografia del magnifico proscenio del Teatro olimpico. Avrà la sorpresa di scoprire che tutto il centro della città, a dire la verità incredibilmente piccolo, assomiglia a quella fotografia. Ma del tutto diversa è la periferia circostante, con le sue strade sparute, in certi casi poco più che sentieri, e le modestissime strutture scolastiche, così diverse da quelle che l'Austria aveva lasciato nella sua Trieste. Non c'è solo la scuola. Montenero entra al "Giornale di Vicenza", diventando capocronista. La cronaca lo appassiona, si presta spesso a esiti imprevedibili, ma Montenero allarga la sua attività al giornalismo di denuncia, rivolto a oggetti sociali e politici. Riesce a sfuggire alle ritorsioni che attendono spesso chi si avventura in questo campo minato. Montenero si

diverte a stanare gli interessi confindustriali nell'informazione che ne risulta deformata e diminuita, interessi a cui il giornale, che è emanazione proprio della Confindustria, è del tutto asservito. Montenero mostra Vicenza differente dalla sua Trieste, ma non inferiore. Traccia una breve storia del passaggio di proprietà della testata all'Arena di Verona, con la riduzione di prestigio e anche di quel po' di indipendenza che il "Giornale di Vicenza" aveva.

Mostra il ruolo che a Vicenza aveva ancora un'aristocrazia colta, che nella sua città, in cui la classe dominante era di origine commerciale, non c'era. Diventa amico inseparabile dei giovani socialisti e comunisti locali, costretti, dopo alcuni successi iniziali nel primo dopoguerra, a un ruolo del tutto marginale dall'estendersi dell'egemonia clericale. Tra questi giovani c'è Fernando Bandini, a cui è rivolto il libro. Montenero rievoca le lunghe conversazioni con lui, fresche e vive come fossero avvenute ieri, e riporta due sue poesie, una in italiano, una in latino.

Le memorie di Montenero vibrano di una passione politica che l'ha animato per tutta la vita, anche se sembra di capire che, buon nicodemia, l'ha tenuta in certi tempi ben nascosta. Ma che cos'è, in politica, Montenero? Si dichiara cattolico, e traccia a un certo punto del libro un bel ritratto in positivo di Papa Benedetto XVI. Ma politicamente ha sempre condannato nella Democrazia cristiana la copertura di interessi privati. Percorrendo Trieste, declina con venerazione, nelle occasioni opportune, i nomi dei grandi irredentisti, e onora, ogni volta che lo nomina, il Liceo Oberdan, che ne è stato la fucina. Ma non erano stati nazionalisti? Montenero vorrebbe che fosse altrettanto onorato l'irredentismo sloveno. Non ha forse ragione?

Montenero è stato vicino ai fondatori dell'Alpe Adria. Mettendo fine all'orgoglioso isolazionismo triestino, da direttore del Museo Revoltella ed animatore di gruppi di artisti, ha percorso a fondo la via degli incontri e delle mostre comuni con gli sloveni del Carso e dell'Istria, con le gallerie di Zagabria e di Graz. Il suo libro è anche un ritratto di Trieste, di cui ripercorre la storia e la topografia, e una panoramica dei tanti geniali artisti che hanno esposto nel suo museo e che erano diventati suoi amici personali. In questo modo Montenero fa rivivere il fascino di questo mondo di confine, senza attenuare per questo il ricordo dei drammi e del sangue che sono scorsi nel secolo breve.

Info@lorenzorenzi.it

L. Renzi ha insegnato filologia romanza all'Università di Padova

## Le fatiche del lessicografo

di Vittorio Coletti

Simon Winchester  
**IL PROFESSORE E IL PAZZO**  
ed. orig. 1998, trad. dall'inglese  
di Maria Cristina Leardini, pp. 262, € 19,  
Adelphi, Milano 2018

Da tempo alla ricerca di vite e avventure straordinarie per nutrire la sua ricca vena di biografo e saggista, Simon Winchester si è imbattuto in questo bel libro del 1998 in quelle che si sono intrecciate con una delle più straordinarie imprese lessicografiche di tutti i tempi, quella dell'*OED*, l'*Oxford English Dictionary*, durata settant'anni, conclusa nel 1928 e ovviamente seguita da una serie altrettanto corposa e lunga di aggiornamenti. È vero che la prospettiva angloamericana induce Winchester ad attribuire all'*OED* qualità e innovazioni che la lessicografia italiana, da lui pure menzionata, aveva raggiunto almeno un secolo prima (terza e quarta edizione del Vocabolario della Crusca, i monumentali dizionari storici dell'Alberti di Villanova e del Tramater), ma è anche vero che, per ampiezza di documentazione e di lemmario, per l'attenzione alla cronologia e ai contesti d'uso, per la raffinatezza e la chiarezza delle definizioni, l'*OED* fu ed è ancora il principe dei vocabolari, favorito ovviamente in questa classifica dal primato mondiale della lingua che illustra.

Un po' dunque per scarsa conoscenza delle altre tradizioni lessicografiche e un po' per l'oggettivo valore di quella inaugurata dall'*OED*, Winchester va a cercare dentro la storia monumentale e straordinaria del vocabolario inglese una vita che ha dell'incredibile. Sì, perché un'impresa come quella dell'*OED* (ma lo stesso si potrebbe dire, da più di due secoli prima, per quella della Crusca) fu opera soprattutto di volontari, appassionati, a volte maniaci, sempre innamorati della lingua, coordinati, sollecitati e corretti dal coltissimo e instancabile direttore, James Murray e dalla sua redazione di Oxford. Invero, un'operazione così complessa e vasta poteva forse essere realizzata solo da personalità tanto eccezionali quanto eccentriche. Winchester ricostruisce quella del direttore, il prof. Murray, che ad essa dedicò tutta la vita e in essa impiegò l'intera sua numerosa famiglia; accenna a quella stravagantissima del collaboratore più prolifico, il prof. Fitzedward Hall, un sanscritista che dopo una lite accademica aveva lasciato Londra

e si era ritirato e chiuso in un villaggio del Suffolk; e soprattutto racconta quella del collaboratore più accurato e metodico, il dottor William Chester Minor, migliaia di schede del quale sono entrate pari pari nel *Dizionario*.

Chi avrebbe mai detto che le voci più dotte, eleganti e precise inviate alla redazione dell'*OED* (rifornita dai numerosi collaboratori volontari che mandavano per posta le loro fatiche), venivano da un ufficiale medico dell'esercito americano chiuso da anni in un manicomio inglese? Winchester non poteva non restare folgorato dalla vita triste, tormentata dalla pazzia e fertile d'ingegno di questo medico americano, che solo dopo molti anni di collaborazione all'*OED* il direttore del *Dizionario* poté

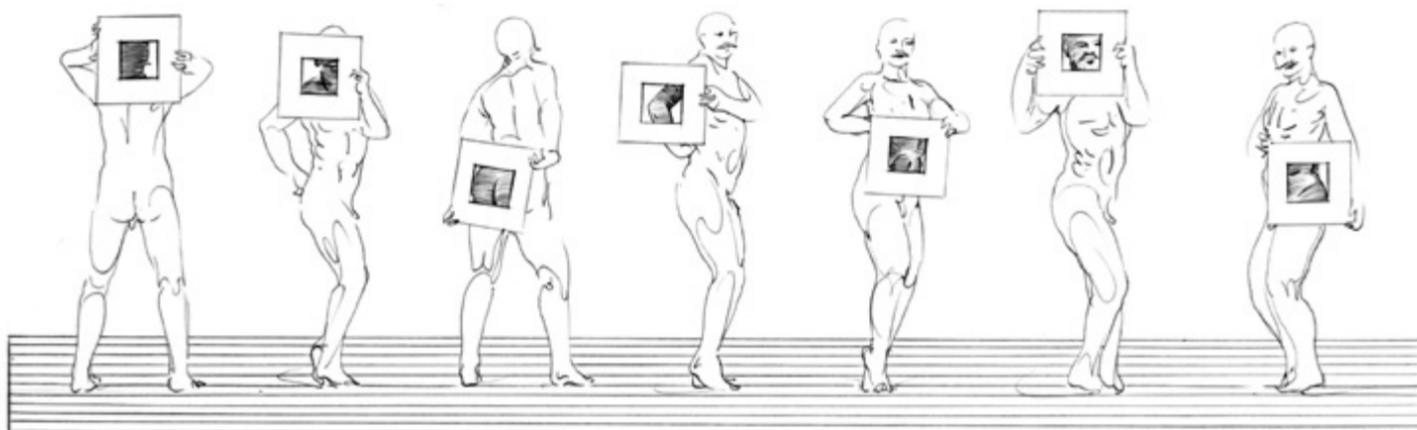
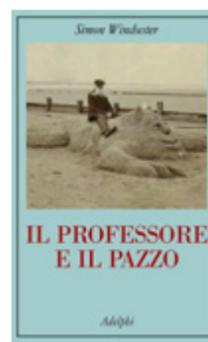
conoscere, stupendosi di trovarlo sepolto in un manicomio dove era stato rinchiuso in seguito a un delitto dovuto alle sue terribili allucinazioni. *Il professore e il pazzo* è un libro piacevolissimo e istruttivo. Chi non sa la dose di follia che è necessaria per costruire e realizzare l'impresa immane di un vocabolario che pretenda di disegnare

una lingua intera, si stupirà forse che a quella eccezionale dell'*OED* abbia collaborato un soggetto ben più che borderline come il dottor Minor.

Ma anche chi lo sa non mancherà di essere sorpreso, immalinconito e consolato, da una vita dedicata alla lessicografia e (perché?) divorata dalla malattia mentale come quella del dottor W. C. Minor, afflitto da incubi indicibili di notte e affascinato dalle belle parole di giorno. Scritto con eleganza e dotta leggerezza, il libro evidenzia anche le radici e l'atmosfera vittoriana in cui è nato il grande *Dizionario* inglese, anche se doveva essere, quello, un tempo propizio alla lessicografia, se è vero che anche nell'Italia dell'epoca pululavano imprese vocabolaristiche incredibili, come quella ancor oggi utilizzata di Tommaseo e Bellini. Ma certo per mole, impostazione scientifica e organizzazione ferrea, l'*OED* è un monumento ineguagliabile della moderna lessicografia: che a costruirlo siano state vite così pacifiche e generose come quella del prof. Murray o così tormentate e appartate come quella del dottor Minor è quasi commovente.

vittorio.coletti@lettere.unige.it

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



## Controversia di voci

di Stefano Verdino

Mario Luzi

TEATRO

a cura di Paola Cosentino

pp. 814, € 32,

Garzanti, Milano 2018

Di Mario Luzi si ha, credo, un'immagine abbastanza a fuoco: per quanto ancora pigramente arruolato, a livello scolastico, tra gli ermetici e quindi sigillato al suo tempo giovanile, la sua poesia da *Nel magma* (1963) al *Simone Martini* (1994) si è sempre più configurata come un passaggio cruciale. Diversa è la questione della sua attività teatrale, aspetto solo apparentemente secondario.

Per un quadro completo e per chiarirci le idee in merito giunge a proposito il bel volume della Garzanti che raccoglie il suo *Teatro*, ottimamente curato da Paola Cosentino. La studiosa ha ripreso il volume autoriale del 1993 con la sua scansione, che allinea cronologicamente *Il libro*

di *Ipazia* (1978), *Rosales* (1983), *Hystrio* (1987), *Corale della città di Palermo per S. Rosalia* (1989), *Io, Paola la commediante* (1992). Ed ha aggiunto i testi successivi: *Felicità turbate* (1995), *Ceneri e ardori* (1997), *Opus florentinum* (1999-2002), *Il fiore del dolore* (2003). In appendice – oltre la riduzione del Purgatorio dantesco, fatta per la compagnia di Tiezzi e Lombardi (1990), già presente nel 1993, si legge *Pietra oscura*, degli anni quaranta, vero incunabolo del teatro luziano (ed edito dall'autore solo nel 1994). Per ogni testo vi sono notizie delle diverse rappresentazioni, con dati pressoché inediti. Nell'insieme, per quanto teatro d'autore, è interessante rilevare il ruolo della committenza, decisivo per alcuni testi: ancora Tiezzi e Lombardi per *Felicità turbate*, sulla vita romita del Pontormo, la Curia di Firenze per il Giubileo in *Opus florentinum*, la città e il teatro di Palermo per la *Corale* e *Il fiore del dolore* sull'assassinio di don Puglisi.

Tutti i testi (tranne *Pietra oscura*) sono in versi, certo di basso voltaggio, ampiamente prosastici, ma con il taglio tipicamente scorciato del "dire in versi" e con improvvisi avvampati metaforici e di ritmi metrici individuabili. In ogni caso una prova quanto mai inattuale, nel secondo Novecento, che tuttavia condivide qualche compagnia come Pasolini e Testori, sia pure in modalità assai diverse. Per Luzi una indubbia spinta al teatro gli potè venire nel secondo dopoguerra da due modelli europei, quali il teatro di Eliot e di Bernanos, un teatro martirologico e cristiano, spoglio come un bianco e nero di Bresson o Dreyer, cari anche al Luzi cinefilo, da non sottovalutare in questa partita teatrale.



Ma se queste poterono essere le suggestioni esterne, vi è un'intima ragione al "teatro" nella personalità di Luzi, che è il sentimento della comunità, della città, in uno spirito ben lontano dal teatro borghese e dalla decostruzione pirandelliana, recuperando semmai un'istanza originaria, da teatro classico. Comunità e polis vogliono dire "controversia" di voci, istanze, opinioni ed ideologie, che i vari eventi scenici sottesi ai drammi mettono in moto. La diatriba o i dilemmi di coscienza sono al centro, in un continuo rimbalzo di un teatro ostinatamente di parola, per di più in versi, e pervicacemente lontano dalla coeva resa attoriale e spettacolare dei moduli teatrali. Un teatro di sperimentazione tragica, suggerisce Paola Cosentino, dove la tragedia è piuttosto l'impossibilità del tragico in contesti sempre vischiosi e opachi, sia nell'Alessandria del v secolo di *Ipazia* sia

nella Palermo di pochi anni fa (*Il fiore del dolore*). Netta in *Ipazia* una battuta, alla notizia del suo massacro da parte dei fanatici cristiani: "Cristo... l'agnello... Sfigurato, con artigli di tigre. / Che mostri partorisce la storia. / E che potenza di corruzione è nel mondo".

Quasi tutti questi testi si basano su eventi, spesso storici, ma da parte di Luzi non c'è nessun desiderio di allestire drammi storici. L'occasione storica vale come inespugnabile destino di stravolgimento e corruzione: così il cristianesimo ridotto a fanatismo intollerante in *Ipazia*, le istanze rivoluzionarie degradate a terrorismo in *Rosales*, le istanze liberali mutate in cinico liberismo economico in *Ceneri e ardori*. Certo, la tentazione di ravvisare una intenzionalità ai propri tempi è forte e plausibile, specie per le dure tensioni ideologiche di fine anni sessanta (per *Ipazia*) o gli anni di piombo per *Rosales*, infine il trionfo neoliberista degli anni novanta per la Parigi 1830, che vede in *Ceneri e ardori* un vecchio Benjamin Constant disilluso dalla piega affaristica dei suoi seguaci liberali.

Se questi sono dati costanti di un teatro pronto all'impiego delle sue più remote opzioni come il coro o il nunzio, vi è poi nel suo decorso un variare di prospettive: accanto ai testi più ditribici nella misura del radiodramma (*Pietra oscura*, *Ipazia*, *Ceneri e ardori*), vi sono i testi di intreccio e forte ibridazione, come *Rosales*, tra storia e mito, ovvero tra Trockij e don Giovanni. Non mancano le sacre rappresentazioni (*Corale* ed *Opus florentinum*) condotte con senso davvero corale e ritmo incalzante nel caso dell'inattesa Santa Rosalia che "Nasce dalle sue ossa! / Principia dalla sua fossa!", come dice l'ostinato ritornello. Ma all'invenzione luziana non manca neppure un moderno senso di corale, come il *talk show* mimato nel *Fiore del dolore* con al centro l'Opinionista.

stefano.verdino@unige.it

S. Verdino insegna letteratura italiana all'Università di Genova

## Patchwork e rompicapo

di Valter Boggione

Niccolò Machiavelli

TEATRO

ANDRIA-MANDRAGOLA-CLIZIA

a cura di Pasquale Stoppelli

vol. III, tomo 1, pp. XXX-424, € 46,

Salerno, Roma 2018

Il volume è il naturale approdo dei molti studi dedicati da Stoppelli al segretario fiorentino. Nei cappelli introduttivi sono riassunte in breve, ma con chiarezza, le acquisizioni e i nodi problematici che hanno resistito a un dibattito critico tornato vivacissimo negli ultimi anni. Tra le prime, segnalano soltanto l'indicazione del ruolo fondamentale, accanto alla tradizione umanistica, della "cultura volgare quattrocentesca fiorentina da Burchiello a Pulci a Lorenzo" (ma allora si dovrebbe prestare mag https://images-na.ssl-images-amazon.com/images/I/81IwuDddWNL.jpg giore attenzione all'uso dell'equivoco erotico, cui Stoppelli si mostra spesso refrattario); e l'equilibrata proposta di affiancare l'aspetto di performer e verseggiatore all'improvviso rivelato in Machiavelli da Luca Degl'Innocenti all'interpretazione del teatro come applicazione e verifica delle teorie politiche sul versante della vita privata, alla luce dei due motori fondamentali dell'agire, l'utile e il piacere.

Quanto ai nodi problematici, Stoppelli ritorna in primo luogo sulla datazione dell'*Andria*: la nuova prova a favore di una collocazione alta della traduzione è tutt'altro che decisiva (la presenza di una memoria dell'*Andria* in una relazione del 1503 dimostra non già il lavoro compiuto, ma solo la conoscenza in tale data del testo di Terenzio); ma le motivazioni addotte al proposito nel fondamentale studio del 2005 provano *ad abundantiam* la tesi. Non manca l'altra *vexata quaestio* della datazione della *Mandragola*: la stesura risalirebbe al 1514-15, in parallelo a quella delle opere politiche, ma si sarebbe protratta, con un lavoro di revisione e di lima, fino al 1518. La proposta sembra plausibile: anche se gli argomenti su cui si fonda (soprattutto le affinità con il *Principe* e le lettere dell'epoca) non sono probanti, perché è impossibile postulare una migrazione a senso unico, e altre affinità con opere posteriori (soprattutto *l'Arte della guerra*) sono state segnalate in passato. Prudente ma aperta a nuovi stimoli la posizione sulla *Clizia*, di cui si rivendica l'interesse, superando l'abitudine invalsa di contrapporla alla sorella maggiore: anzi, essa va considerata "riscrittura della *Mandragola* attraverso il soggetto della *Casina*"; e, di contro al presunto moralismo, "ammanta di moralità l'immoralismo" (lo stesso andrebbe fatto, a mio parere, per la presunzione di convenzionalità classicistica).

Ma – trattandosi di un'edizione,

e di un'edizione che si pone come punto di riferimento per i futuri lavori – è bene parlare soprattutto delle scelte filologiche. Per l'*Andria*, mi limito a quella di affiancare al testo della seconda e definitiva redazione quello della prima: superata la sorpresa iniziale per la diversità di trattamento, mi sembra felice l'opzione, circa quest'ultima, per una "modalità diplomatico-interpretativa", in quanto lo scopo non è soltanto quello di dar conto delle diverse scelte stilistiche e lessicali (sarebbe bastato per questo l'apparato delle varianti sostanziali), ma di fornire un saggio "di prevalente valore documentario" in quanto "probabilmente primo esempio di scrittura di mano di Machiavelli".

Il testo della *Mandragola* non riserva particolari sorprese: è quello dell'edizione curata dallo stesso Stoppelli nel 2005 per Bulzoni, con le modifiche introdotte nel 2006

per gli Oscar Mondadori e altri undici nuovi interventi, riconducibili ai criteri dell'*usus scribendi* e della *lectio difficilior*. Stoppelli ribadisce la preferenza per il manoscritto Redi 129 della Laurenziana rispetto alla stampa del Centauro, soprattutto per quanto concerne la veste linguistica: ma tiene comunque in attenta considerazione le varianti della stampa, sicché la scelta viene operata caso per caso.

La partita, però, si gioca soprattutto sulla *Clizia*: un vero e proprio rompicapo per qualsiasi editore, stante il carattere non pienamente affidabile di tutti i testimoni e la loro tendenza ad innovare, l'infedeltà più o meno accentuata della veste linguistica, le diverse proposte di *stemma codicum* avanzate negli anni. Non per nulla, Daria Perocco, dopo aver pubblicato nel lontano 1979 uno studio *Per una edizione critica della "Clizia"*, non ha mai dato alla luce l'edizione stessa, limitandosi a proporre nel 2005 *Il testo della "Clizia"* secondo il manoscritto Boncompagni F 11 della Vaticana. Pur concordando con Perocco e Ruggiero nella ricostruzione dello stemma, bipartito (da una parte il Colchester, il Riccardiano 2824 e la *princeps*, dall'altra il Boncompagni), Stoppelli dà la preferenza al primo dei due rami e "tra i suoi testimoni, *ceteris paribus*", al Colchester, come già avevano fatto Martelli e Inglese. A dispetto dell'identità dei criteri generali, tuttavia, il risultato è diverso: Stoppelli discute in apparato e sceglie di volta in volta, sulla base soprattutto delle consuetudini di Machiavelli e delle ragioni che possono spiegare l'originarsi degli errori e delle varianti. E conclude, trovandomi pienamente d'accordo: "Mi rendo conto che il testo così ricostruito assume talora l'aspetto del *patchwork*, ma non ritengo che nella complicata situazione testuale della *Clizia*, con il dare fiducia esclusiva a questo o a quel testimone si possa pervenire a risultati migliori".

valter.boggione@unito.it

V. Boggione insegna letteratura italiana all'Università di Torino

## Scrocconi e portaborse

di Federico Della Corte

COMMEDIA IN VERSI DA  
RESTITUIRE A NICCOLÒ  
MACHIAVELLI

EDIZIONE CRITICA SECONDO

IL MS. BANCO RARI 29

a cura di Pasquale Stoppelli

pp. 215, € 21,

Edizioni di Storia e Letteratura,

Roma 2018

Machiavelli è uno di quei grandi autori (quasi come Dante) a cui sono state via via attribuite nuove opere. In questo caso si tratta di una commedia, che uno specialista di Machiavelli e di attribuzioni ha ora devoluto all'autore del *Principe* e anche di commedie come l'*Andria* (1517-20), e *Clizia* (1525), oltre che del capolavoro del teatro rinascimentale: la *Mandragola* (1518). Roma, inverno 1512. Foro, via Sacra e Campidoglio. Questi luoghi, i più classici che si possano immaginare per una commedia rinascimentale, fanno da quinta alla vicenda della *Commedia in versi* che declina ancora una volta la combinatoria della commedia cinquecentesca di scambi ed equivoci e *blind dates* stavolta riversati in una storia di passione e gelosia. Anche se la storia vede due coppie al centro dell'azione, il motore della vicenda è Camillo: il promesso sposo di Panfila, che rimanda e rimanda il matrimonio, poiché il suo cuore è completamente occupato da Virginia, legittima moglie dell'anziano Catillo, che a sua volta non consuma le nozze. Proprio dalla somiglianza dei nomi dei due protagonisti (Camillo e Catillo) e dalla vicinanza delle loro abitazioni si ingenera l'equivoco che spinge avanti parte dell'intrigo, o del "labirinto", come lo chiama uno dei personaggi. Misis, un personaggio che fra un manipolo di anni comparirà anche nell'*Andria*, affida alla ruffiana Apollonia l'appassionata lettera che Camillo ha vergato per Virginia, ma si confonde a dare indicazioni, prendendo un uscio per l'altro, e così la lettera finisce nelle mani della vicina di casa di Virginia, nientedimeno che l'infelice Pamphila. Virginia e Pamphila: i loro nomi sono speculari ma anche paradossali. La prima è sposa vergine, la seconda è "tutta amore" (questa l'etimologia del suo nome) ma anch'essa ha mal riposto il suo amore in un uomo che ha solo altre donne per la testa. Poco importa, si direbbe, se il lettore e lo spettatore non riescono a tenere a mente con facilità questo andirivieni di scrocconi e portaborse e servi più o meno affidabili e in competizione fra loro: tanto, il risultato che riescono a sortire è proprio una gran confusione, squarciata qua e là da baleni che lasciano appena scorgere i fraintendimenti e i fallimenti della loro febbrile attività. L'esito felice, grazie alla soluzione dello scambio, ricorda da vicino l'*Andria*. Le prove addotte da Stoppelli dell'attribuzione al segretario fiorentino della commedia sono ben pregnanti, ma se dovessimo pensare a un drammaturgo così interessato al dissidio tra un bene formale e un bene sostanziale e tutto calato entro le maglie giuridiche, antropologiche e storicamente determinate della cellula familiare, a chi potrebbe correre il nostro pensiero se non a Machiavelli?

federico.dellacorte@libero.it

F. Della Corte insegna filologia e letteratura italiana all'Università di Varsavia

## Vita da ostrica

di Mauro Maraschi

Raffaele Riba  
LA CUSTODIA  
DEI CIELI PROFONDIpp. 186, € 15,  
66thand2nd, Roma 2018

Esistono luoghi che sono punti d'osservazione privilegiati sul passato, e che mantengono un valore simbolico inestimabile rispetto agli eventi dell'età adulta, anche quelli più felici. A volte si tratta di mura antiche all'interno delle quali è facile scatenare il maelstrom dei ricordi; altre volte sono ambienti spariti dal nostro quotidiano quando abbiamo creato una famiglia o quella d'origine ha intrapreso la sua dispersione.

Non è così per Gabriele, che di Cascina Odessa, la casa costruita dal nonno nel 1936, è diventato suo malgrado l'unico custode. Qui, nelle campagne di Lurano, Gabriele vive in solitudine, osservando impassibile alcuni inspiegabili stravolgimenti naturali, come la comparsa di un secondo sole blu o l'inarrestabile moria delle poiane. Questi fenomeni, però, sono una sua rielaborazione percettiva, alla pari dello scolorimento dei libri un tempo condivisi col fratello, che Gabriele addebita alla luce fredda del nuovo sole.

Questo processo di "precipitazione" ha avuto inizio con l'abbandono del nucleo familiare da parte del padre, che da un giorno all'altro ha preso una stanza in un ospizio. È stato poi il turno della madre, forse vittima della depressione. E infine, sette anni prima del presente narrativo, se n'è andato anche il fratello Emanuele, per studiare Astrofisica in un'università lontana. Ma se per i genitori ha parole e pensieri di pietà, Gabriele non riesce a perdonare il fratello, per via di eventi che non è il caso di anticipare. Così, dopo trent'anni trascorsi a Cascina Odessa, quando Emanuele gli comunica l'intenzione di vendere Gabriele passa dalla manutenzione alla distruzione, aiutato dalla tendenza della natura a riprendersi ciò che è suo.

*La custodia dei cieli profondi* è un romanzo raffinato e suggestivo, arricchito da un'apprezzabile continuità tematica con il precedente *Un giorno per disfare*. Riba porta avanti un immaginario originale e indifferente alle mode letterarie, e ne *La custodia* ha affinato la sua poetica. In alcuni passaggi l'attenzione enciclopedica ai dettagli tecnici, biologici, botanici, chimici e fisici si sostituisce all'analisi psicologica (unica risorsa per molti altri) nel compito di suscitare l'empatia del lettore, come in questo passaggio: "Il cinipide si attaccava ai germogli e li soffocava. Soffocavano i rami e poi le parti del tronco, il libro, il cambio, l'album, il durame e infine il midollo. E poi la struttura primaria e secondaria delle radici, la zona pilifera, l'apice radicale. I castagni morivano in piedi. Senza lamenti". E ancora: "Tra poco, l'acqua salita

per capillarità farà marcire le travi del soffitto. Si ossideranno i chiodi, si deterioreranno le giunture di cemento, si gonfieranno le scandole, e io sarò un bambino al contrario". Alla successione descrittiva segue sempre il contrappunto emotivo, come se soltanto l'ammissione della materialità di ogni cosa potesse legittimare l'espressione di un sentimento. Prevalde la consapevolezza dell'eterno ritorno, dell'irrelevanza dell'uomo di fronte ai cicli biogeochimici: "Tutto quello che sta accadendo ora è già accaduto in passato", viene detto, riconducendo la credenza di Dio all'entropia universale.

Dopo un inizio un po' nebbioso, *La custodia dei cieli profondi* si stabilizza sul binario di una prosa fluida, musicale, precisa ma mai affettata, prestata a una voce apatica, forse annichilita dalla consapevolezza che, come direbbe Hume, "per l'universo la vita di un uomo non è più importante di quella di un'ostrica". Sembra che per Riba qualsiasi elemento cosmico sia più nobile dell'Homo Sapiens, che già in *Un giorno* sem-

brava mosso dal desiderio di conquistare, modificare e distruggere il pianeta. Il mondo degli uomini è un mondo pericoloso, dominato dall'incomunicabilità, un mondo in cui "le parole fanno accadere le cose" (spesso malevolmente), ed è contrapposto alla meravigliosa fattualità della natura, che non è giudicabile, e al cospetto della quale l'uomo, con il suo egoismo e le sue meschinerie, è soltanto un parassita passeggero. Non è un caso se alla fine la natura, nelle sembianze di un fiume, ricorderà agli uomini che "non potevano fare niente che durasse in eterno".

*La custodia dei cieli profondi* è una tappa di un percorso in salita. Anche qui, come in *Un giorno*, la voce narrante risulta a tratti un po' distaccata e, pur rispecchiando l'apatia dei personaggi, può risultare inizialmente disorientante per alcuni lettori. Ma per il resto ci troviamo di fronte a un'opera consapevole e solida, ed è certo che il rigore, l'elegante passo da poema in prosa e la strutturata visione filosofica di Riba ne fanno un autore da continuare a seguire con vivo interesse.

mauromarcellomaschi@gmail.com

M. Maraschi è traduttore e consulente editoriale



## Stringere la mano a un assassino

di Alessandro Stillo

Luigi Lollini

LA CONTROFIGURA  
pp. 381, € 16, Alegre, Roma 2018

Il libro di Luigi Lollini fa del disorientamento del lettore la sua cifra stilistica, muovendosi tra fiction, *spy story*, racconto intimista, libro di inchiesta e impegno civile, variando il registro narrativo in corso d'opera.

Il lettore rimane interdetto, poco alla volta entra in questo gioco e inizia ad apprezzarne la *consistency* calviniana, la densità del narrare che ti ritorna alla mente dopo la lettura, in modo problematico e irritante, ponendoti dubbi e curiosità. L'io narrante che sostituisce l'autore, Alberto, forse l'unica concessione alla finzione, ci racconta la vicenda di Eduardo Rosza Flores, un giovane studente ungherese incontrato casualmente a Bologna nel 1988 e frequentato negli anni universitari, di cui Lollini ricostruisce la vita a partire dalla sua morte, avvenuta in Bolivia in circostanze oscure che fanno pensare al tradimento (e qui la memoria corre al Che...).

Alberto ritorna agli incontri, giovanili con Eduardo, alle visite in famiglia a Budapest, cui poco alla volta si aggiungono documenti e testimonianze storiche, che superano una verifica *on line* che suggeriamo al lettore come parte integrante dell'esperienza di *La controfigura*.

Eduardo Rosza, la controfigura del titolo, è una persona reale, controfigura appunto di sé stesso o di un altro, protagonista di un film del 2001, *Chico*, fondatore e leader della "Brigata internazionale croata" che agiva in ex-Jugoslavia, implicato in almeno due omicidi di giornalisti in quella terra e in quella guerra, l'inglese Paul Jenks e lo svizzero Christian Würtenberg.

Su entrambi i crimini è stato realizzato un lungometraggio, uno del 1994 visibile *on line*, *Dying for*

*the Thrut* (1994) e l'altro presentato a Cannes nel 2018, *Chris the Swiss*. Nel suo piccolo, *Chico* è stato un protagonista, il libro di Lollini è un richiamo forse inconsapevole ma efficace "all'adozione nella storia del principio del montaggio. Nell'erigere, insomma, le grandi costruzioni sulla base di minuscoli elementi costruttivi, ritagliati con nettezza e precisione", come scrive Benjamin nei *Passages*.

Bruscolini che si accumulano, microstorie con cui spesso la storia non ha fatto i conti, che in questo caso affondano nella guerra in cui è implosa la Jugoslavia dal 1990 al 1995, chiudendo il secolo breve come già lo aveva aperto, con l'attentato di Sarajevo: Lollini ci trascina in queste storie che formano la storia, piantando poco a poco paletti fatti di ricerca, citazioni, protagonisti. Il lettore inizia ad avere dubbi sulla fiction dopo i primi capitoli, quando iniziano le troppe citazioni di persone ben conosciute a chi ha frequentato quel pezzo di Europa, Osservatorio Balcani e Caucaso, Nicole, Mario Boccia. Proprio quest'ultimo, lucido e appassionato cronista e fotografo della guerra in ex-Jugoslavia, illumina la personalità di Eduardo, degli "eduardi" della storia, in uno scritto in cui parla di questo antieroe negativo: "La realtà propone figure contraddittorie e sorprendenti. Eduardo era un enigma (...). Era loquace e disponibile, soprattutto con i giornalisti. Conosceva il mestiere e ti veniva incontro da collega. Sapeva di cosa avevi bisogno e distillava opportunità di scoop. Miele per un inviato (...). La sua loquacità era stupefacente: notizie regalate anziché conquistate a fatica. Come se non aspettassero altro che noi. Troppo facile (...). Ricordo i suoi discorsi allucinanti, fatti per confondere e stupire, passando da una lingua all'altra tra le tante che conosceva perfettamente (...). Non fu quella l'ultima volta che ebbi la sensazione spiacevole di aver stretto la mano a un assassino".

## Una fiaba post-apocalittica

di Erik Balzaretto

Ugo Mauthe

## QUNELLIS

pp. 215, € 14,

Giovane Holden, Viareggio LU 2018

Racconto lungo o romanzo breve, fate voi. La fantascienza ci aveva abituati alla preapocalisse o al dopo *armageddon*. Qui siamo durante e oltre il postapocalittico ma non ci troviamo nemmeno in una storia di genere legata all'ucronia o alla distopia o alla vecchia narrativa d'anticipazione. Ci troviamo di fronte a una fiaba per adulti, una *weird science fiction* collocata in un mondo e un tempo post-umano perennemente in mutamento, esposto a un bombardamento continuo e nel contempo immoto e remoto, fatto di profondità e pianure cangianti e viventi, dove la comunicazione tra "esseri" è pre-senziente eppure tecnologicamente avanzatissima. Scritto con un linguaggio asciutto ma ridondante, affilato come un bisturi come quello tecno-biologico delle intelligenze artificiali, ma allo stesso tempo dolce e rassicurante quale quello di un libro per bambini. A volte poetico, a volte inquietante, *Qunellis* narra dei frammenti

di emozioni, di interazioni, di intimità che scambiamo per affetti e complicità, quasi fosse amore. Ricordi e consapevolezza inconse si rincorrono facendo emergere sensazioni, sedimenti di memorie antiche e stati d'animo che nascono dai pensieri riflessi di "cose" e pezzi di "cose" corporee ed incorporee, solitari resti di una civiltà e di una natura sottoposta a leggi della fisica senza più senso, al di là dell'essere morente.

Eppure in questo crepuscolo destinato a un'agonia perenne, descritta da una scrittura ad alta intensità visiva, tra l'astrattismo espressionista e i giochi colorati dell'infanzia, si avverte la forza della vita e del bisogno istintivo di qualsiasi forma di essere vivente dell'altro da sé. Si avverte prepotente il bisogno primordiale di non accettazione della fine nonostante la comunque distruttiva volontà di cambiamento e le sue conseguenze. Un racconto di alto impatto visuale, duro e spietato come i paesaggi desertici di Cormac McCarthy in *Meridiano di sangue* e personaggi allucinati e magici come quelli del messicano Juan Rulfo, maestro della estenuata immobilità stranianti, visti attraverso gli occhiali *weird* dei mutan-



ti di Jeff VanderMeer e filtrati dai sogni ultra tecnologici di William Gibson.

Leggere *Qunellis* (l'assonanza con l'esponente italo-greco dell'Arte Povera potrebbe non essere un caso) è un'esperienza dove per una volta il termine "perturbante" di derivazione freudiana potrebbe essere usato correttamente. I rimandi ad Adalbert von Chamisso e le sue anime-ombre, che prenderanno vita attraverso l'inquietudine del cinema muto espressionista tedesco del primissimo Novecento, testimoniano le sicure derivazioni dal racconto fantastico e dall'idea di un destino segnato dagli errori e dagli orrori delle specie dominanti, qualunque esse siano. Ma soprattutto e con la potenza della folgore si collegano gli echi, per quanto distorti, della lezione di Saint-Exupéry che ammantano di uno strano fiabesco la scrittura, i personaggi e le atmosfere di un romanzo che ambisce a superare, ibridandole, le barriere dei generi. Come in una fiaba acfala e senza conclusione, che svolta verso il nero, l'astrazione della scena e i personaggi si appropriano della mente del lettore per sfuggire proprio a quei limiti della scrittura di genere, alla ricerca di un'interazione che percepiamo come potenzialmente salvifica e pericolosa, in quanto figlia di modelli narrativi famigliari e rassicuranti.

erik.balzaretto@libero.it

E. Balzaretto è storico dell'illustrazione ed esperto in narrazioni visive

## Narratori italiani

Alla ricerca  
del padre perduto

di Claudio Panella

Marino Magliani

PRIMA CHE  
TE LO DICANO ALTRIpp. 336, € 17,50,  
Chiarelettere, Milano 2018

**Prima che te lo dicano altri** è un compendio della peculiare poetica della malinconia e dell'orfinità che Marino Magliani ha saputo consolidare di romanzo in romanzo ma è al contempo un'opera del tutto singolare nella carriera dello scrittore ligure e giramondo. Il libro è nato dalla proposta di Michele Vaccari, consulente per la narrativa italiana di Chiarelettere, di contribuire a una collana di testi ambientati in un avvenire ipotetico e infatti il racconto si svolge su due piani temporali. Fin dalla prima parte, intitolata *La villa*, il <https://images-na.ssl-images-amazon.com/images/I/81atL9A9akL.jpg> romanzo di formazione del piccolo Leo Vialetti, che conosciamo nel 1974 quando è ancora un bambino cresciuto senza padre nell'entroterra



ligure, si alterna alle peripezie che cinquant'anni dopo, nel 2024, lo porteranno dal paesino di Sorba in Val Prino fino in Argentina. Il viaggio viene poi narrato nella seconda parte intitolata *La pozzanghera* con riferimento al nomignolo (*el charco*) dato dagli argentini all'Oceano.

A segnare l'esistenza di Leo è l'incontro con l'italo-argentino Raul Porti. Il giovane è proprietario di una villa nel paese del protagonista, che ha bisogno di ripetizioni scolastiche alle quali si aggiungono dimostrazioni su come curare le piante e praticare l'arte di fare innesti. Nel corso della lunga e indimenticabile estate del 1974, è per l'appunto Raul (il cui cognome rimanda al portainnesti) a innestare in Leo una vita diversa da quella conosciuta sino ad allora, con esiti forse imprevedibili o forse inevitabili che nel 2024 lo indurranno a far di tutto per acquistare la villa in rovina e per andare poi a cercarlo in Sud America dove l'uomo è sparito nel nulla da cinque decenni.

In *Prima che te lo dicano altri* il tema dell'innesto riprende il motivo della contaminazione, dell'essere anfibio, già declinato da Magliani in molti suoi libri recenti quali *Soggiorno a Zeewijk* (Amos, 2014), *Il canale bracco* (Fusta, 2015) o *L'esilio dei moscerini danzanti giapponesi* (Exòrma, 2017), i cui protagonisti sono figure ibride che l'orfinità di un padre o l'esilio dalla terra e dalla lingua d'origine hanno come amputato di qualcosa, intanto che le esperienze fatte in altri mondi li hanno come modificati geneticamente, rendendoli acutamente sensibili, talvolta ossessivamente melancolici. Non sempre esperimenti simili riescono senza effetti collaterali: lo scopre Leo trovando nella villa Porti "i resti delle piante trasformate in sgorbi, con innesti che avevano causato nanismi o ipertrofie, la morte di

sole parti aeree, con deformazioni di ogni tipo, gigantismi. Erano le chimere: la linfa a un certo punto non aveva più circolato e le piante erano morte da sole, per conto loro, solo all'apparenza soffocate dai rampicanti".

Il bambino malinconico Leo, cresciuto sovrappeso e senza padre (*sensa paie* è il soprannome regalatogli dai coetanei), diventa nella seconda avventurosa parte del romanzo un adulto capace di essere crudele e impietoso come gli hanno insegnato la vita e l'aspra campagna ligure. Secondo l'antica dottrina dei quattro umori, e dei quattro temperamenti umani derivanti da essi, a indurre malinconia e melancolia è proprio quello in cui prevale la bile nera che "imita la terra, aumenta in autunno, domina nella maturità" (così è riportato nel classico *Saturno e la melancolia* di Raymond Klibansky, Erwin Panofsky e Fritz Saxl, tradotto da Einaudi nel 1983). Ecco allora che

l'influenza della terra e della bile portano Leo a sfruttare la sua esperienza di bracconiere per predare – facendosi inseguire – un torturatore patentato dei tempi della dittatura di Videla. La tragedia dei *desaparecidos*, che nessuna amnistia può alleviare, si incrocia quindi con la ricerca del padre del protagonista, mutando il registro del

romanzo in un thriller sui generis, con molte attese e una fuga intercontinentale rocambolesca.

Non è un caso che lo stesso Magliani abbia tradotto da poco il romanzo *Sudeste* (Exòrma, 2018), pubblicato ora per la prima volta in Italia ma scritto nel 1962 da un *desaparecido* illustre, Haroldo Conti, scrittore notevolissimo, fatto scomparire dal regime nel 1976. E non è certo l'esotismo che Magliani cerca nel portare i suoi personaggi dall'altra parte di un mondo che, "forse dipendeva solo dagli occhi di Leo, si assomigliava tutto", con la mitica città di Lincoln paragonata a "una specie di Locate Triulzi", mentre la pampa sembra "un pezzo di campagna piemontese".

Su ogni pagina di Magliani, non soltanto in quelle liguri con le valli ferite dalle speculazioni edilizie e dall'incuria ma anche nei passaggi più tesi ambientati in Argentina, risuonano echi biamontani (al correggionale Biamonti, Magliani dedica in ogni sua opera omaggi segreti e non) e ritornano alla mente le parole spesso ripetute dall'autore nato in Val Prino: "Si scrive perché ci si accorge che la vita non basta a ricompensarci di ciò che ci è mancato".

claudio.panella@unito.it

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

Di qua e di là  
della siepe

di Enzo Rega

Umberto Piersanti

## ANIME PERSE

pp. 188, € 18,  
Marcos y Marcos, Milano 2018

**N**el mondo contadino le storie si tramandavano oralmente, da bocca a orecchio, e di bocca in bocca, finché qualcuno le fissava per iscritto, a futura memoria. Ciò vale anche per le più antiche leggende, diventate letteratura. Così è nato questo libro di Umberto Piersanti che ha raccolto dalla voce di Ferruccio Giovanetti – direttore del Gruppo Atena che nell'Alto Montefeltro, nelle Marche, coordina centri di recupero per "anime perse" – diciotto storie vere "interpretandole" e restituendole in racconti improvvisati oralmente e "dettati". Un carattere orale, presente anche nella propria poesia, genere più ampiamente frequentato da Piersanti. E dalla poesia "transita" in queste storie anche la natura delle Marche nella quale è immerso l'*hortus conclusus* del centro di recupero, e le persone, e le loro storie.



Ecco Amalia, che aveva dato fuoco alla casa del padre, vivere nel centro un giorno di quiete (com'era quello nel quale aveva pur compiuto il folle gesto): "È un giorno di primavera inoltrata, Amalia siede su una panchina, lì vicino un ceppo di rose rosse al colmo della fioritura. Lontano, nei campi di grano, sfrecciano i rondini raschiando le spighe. È un raro momento di quiete, uno dei pochi in cui basta guardare le cose per sentirsi rasserenata". Una grazia della natura – catartica e salvifica – di contro alla dis-grazia del mondo di fuori, una grazia che guarisce, o almeno lenisce il dolore, insieme alla competenza e all'umanità degli operatori: come Lorenzo, l'educatore, "un ragazzo di media statura con il volto buono"; e soprattutto Oreste – questo il nome nella trasposizione letteraria – che dirige il centro chiamato, non a caso, Terra Verde, e che accoglie persone con gravi disturbi psichiatrici, autori di atti delittuosi o semplici emarginati sociali. Terra Verde: una terra da cui si vede il mare: quello che scorge, oltre le acacie, Franco, pescatore che sta bene solo quando è tra le onde e che, a casa, si lascia andare all'ira che il vino bevuto eccita ulteriormente fino quasi ad ammazzare la moglie (se non fosse per l'intervento di un

vicino, un macellaio dal "cuore tenero"): "Adesso Franco vive in un centro di riabilitazione: il mare lo si scorge là, lontanissimo, oltre le siepi d'acacia. Gli danno un mucchio di medicine, è sempre un po' stordito ma lo lasciano uscire nel campo e nell'orto che circonda l'edificio. Lui si accoccola tra le acacie, le sposta lentamente, odora il grappolo lungo di fiori e succhia petali e gambi: e poi sposta i rami e guarda verso quel mare lontano". Il mare è lontano, e Franco non può dimenticare la vita di prima, anche se ora da pescatore si fa contadino zappando, seppure controvoglia, nell'odore buono che manda la terra, e bevendo a piccoli sorsi il poco vino che gli concedono. E Giovanni – che s'è fatto barbone e ha ucciso un uomo con una bottiglia rotta – inaffia la grande siepe di bosso. Ma oltre che il luogo nel quale confluiscono storie passate, il centro è anche luogo di sviluppo di altre storie, in taluni casi. Come

quando si vivono vicende d'amore, e anche di sesso.

Piersanti non giustifica e neanche giudica i protagonisti delle vicende minime che racconta. Ma li guarda con *pietas*, con umana simpatia. Con empatia, potremmo dire, intendendo il termine – visto che abbiamo a che fare con persone che hanno

un disagio psichico – nell'accezione che gli dà Carl Rogers, uno dei maggiori esponenti della psicologia umanistica: il mettersi nei panni altrui, la capacità di comprensione che non è appunto giustificazione. Con Terenzio, l'autore sembra affermare *Homo sum, humani nihil a me alienum puto*. E ricostruisce le vicende in terza persona, ma con una focalizzazione interna che le filtra dall'angolo visuale del protagonista e con un movimento temporale e spaziale che investe, pur nelle poche pagine di ogni racconto, la vita prima e fuori dal centro e quella trascorsa nel centro stesso. Luogo che protegge, come in una magica sospensione, in una quiete che assomiglia però alla morte. E così Rosaria, con un passato di prostituta alle spalle, pestata a sangue da un cliente che non voleva pagare, non può fare a meno di considerare che "Quella struttura è ormai la sua casa, ma ogni casa non può che stare stretta per chi sogna il mondo e le sue strade". E anche Sonia – un passato tra venditori ambulanti marocchini e ladri rumeni, caduta nelle mani di un inglese che si eccita a frustarla a sangue (e lei pensa sia la giusta punizione) – anche Sonia, dunque, nonostante il senso di una ritrovata protezione, soffre la clausura nel centro: "Che bello vivere libera e disperata! E gettava lo sguardo oltre la siepe, là dove cominciava la vita, quella vera". Una siepe leopardiana in quest'angolo di Marche. L'oralità dell'autore (un'oralità che anche Leopardi teorizzava) si fa, con leggerezza, letteratura e poesia. Ma il poeta Piersanti, come poeta, sa fare un passo indietro, e il narratore Piersanti resta qui narratore, pur facendo, del dramma di tante vite, poesia.

enzo.rega@libero.it

E. Rega è insegnante e saggista

## Wunderkammer

di Chiara Dalmasso

Danilo Soscia

ATLANTE  
DELLE MERAVIGLIE  
SESSANTA PICCOLI  
RACCONTI MONDOpp. 280, € 18,  
minimum fax, Roma 2018

**P**roprio come un burattinaio in un teatro di marionette, Danilo Soscia, nel suo *Atlante delle meraviglie*, si prende la responsabilità di incarnare i propri personaggi, e lo fa con consapevolezza, senza depotenziarne l'individualità soggettiva, ma anzi, servendosi dello statuto del narratore (rigorosamente interno, ma mai onnisciente) come cassa di risonanza entro cui far rimbombare le voci dei protagonisti. I "sessanta piccoli racconti mondo" – come riporta il sottotitolo – godono del pregio, non scontato nell'ambito delle narrazioni brevi, di essere straordinariamente comunicativi: attraverso lo sguardo prismatico dell'autore tralucono tutte le sfaccettature di una planetaria e diacronica (o forse ucronica?) *Wunderkammer*, un teatro del meraviglioso nel quale ogni supposta consequenzialità spaziotemporale è abortita, a vantaggio del disordinato susseguirsi di una collezione eterogenea di storie.

C'è un aspetto, un unico aspetto, che le accomuna, proteggendo Soscia dal rischio – molto elevato in situazioni simili – di costruire un libro eccessivamente frammentario: ciascuna micro-sequenza ruota intorno ad un particolare afferrato per la coda, offertosi come per caso alla vista di un osservatore solo apparentemente distratto, in realtà ossessionato da una necessità quasi psicotica di ordinare il caos. L'amore sviscerato nei confronti delle liste, per certi versi vicino alla tensione classificatoria dell'ultimo Calvino, spinge l'autore ad arricchire la sua distopica Spoon River di una serie di apparati, distribuiti equamente tra inizio e fine del libro, che si configurano come utilissime guide di lettura, micro-indici di figure e temi trattati. I quali, effettivamente, spaziano dalle rivisitazioni di miti e tragedie del mondo classico a ritratti anti-convenzionali di uomini e donne illustri o meno illustri, passando per resoconti di viaggi (reali o inventati?), memorie, racconti di guerra, episodi tratti dalle Sacre Scritture e dalla storia della Chiesa. *L'Atlante delle meraviglie* dipinge un quadro caleidoscopico di mini-ucronie di grande potere evocativo, ai limiti dell'allucinatorio, sul sottile discrimine tra la vita e la morte: caratteristica comune a molte storie è infatti la capacità di delineare inattese sinergie tra contrari, suscitando riflessioni profonde sul senso del nostro stare al mondo e suggerendo nuovi spunti per ripensare criticamente alle illusioni del passato (e, perché no, anche del presente).

chiaradalmasso92@gmail.com

C. Dalmasso è italianista

## Uno squalo in cantina

di Federica Arnoldi

Ricardo Piglia

### SOLO PER IDA BROWN

ed. orig. 2013, trad. dallo spagnolo  
di Nicola Jacchia, pp. 234, € 17,  
Feltrinelli, Milano 2017

In *Bersaglio notturno* (Feltrinelli 2011) lo avevamo lasciato nella provincia remota di Buenos Aires. Questa volta, invece, in *Solo per Ida Brown*, l'ultimo romanzo di Ricardo Piglia pubblicato prima della sua morte, Emilio Renzi è in partenza per il New Jersey. Come Piglia, che ha insegnato per molti anni negli Stati Uniti, il suo alter ego è stato chiamato da una prestigiosa università in qualità di *visiting professor*. Alcuni colleghi hanno pensato proprio a lui per il seminario di letteratura inglese sull'opera di W. H. Hudson i cui destinatari sono giovani dottorandi cinici e preparatissimi, come il nostro avrà modo di notare fin dalla prima lezione: "Le sei reclute sedute insieme a me intorno alla scrivania erano tese e all'erta come giovani assassini alle prime armi rinchiusi in una prigione federale". Prematuramente consumati dalla rivalità, naufraghi nelle acque ferme degli studi post-coloniali, la loro caratterizzazione anticipa, per analogia, l'ingresso in scena dei professori, tutti potenziali serial killer, perché nel campus serpeggia una ferocia sotterranea cui nessuno è estraneo.

Dopo qualche tentennamento, Emilio Renzi coglie l'occasione che gli è stata offerta, anche per allontanarsi da un lungo periodo di stasi esistenziale: "Mi ero da poco separato dalla mia seconda moglie, vivevo da solo in un appartamento di Almagro che un amico mi aveva prestato; non pubblicavo nulla da così tanto tempo che una sera, all'uscita da un cinema, una bionda che avevo abbordato con un pretesto qualsiasi rimase di stucco quando seppe il mio nome perché credeva fossi morto". Tuttavia, riesce a congedarsi da Buenos Aires ma non dall'inerzia allucinata in cui è caduto, che il suo medico tende ad attribuire a un eccesso di alcol e di stanchezza. Il suo stato psicofisico altera il soggiorno statunitense potenziando le sue già sviluppate doti investigative, cui deve fare ricorso fin da subito, perché il tempo di trasferirsi nel tranquillo sobborgo, di infilarsi in una relazione clandestina, ed è coinvolto in una macabra vicenda; la vittima è proprio la sua nuova fiamma. Si chiama Ida Brown e ha mantenuto fede al suo nome (*Ida* in spagnolo significa "andata", il sostantivo derivato dal verbo "andare") morendo in un incidente stradale la cui dinamica rimane a lungo poco chiara. Emilio Renzi resta inchiodato al suo ricordo, ossessionato dalla risoluzione del caso, che sembrerebbe coinvolgere anche un gruppo terrorista. Fino a qualche attimo prima dell'incidente, Ida Brown era una celebrità del mondo accademico,

"sempre circondata da studenti (...) dicevano fosse una snob, che cambiasse teoria ogni cinque anni e che ogni suo libro fosse diverso dal precedente perché rispecchiava la moda del momento, ma in realtà tutti ne invidiavano l'intelligenza e il valore". È la letteratura che condurrà il professore-detective alla risoluzione del caso: le opere analizzate da Ida, i libri che ha sottolineato, su cui ha scritto appunti, il pensiero degli autori che trattava nei suoi corsi, che erano i più gettonati dell'ateneo, perché dedicati alla "tradizione di quegli scrittori che si opponevano al capitalismo da una posizione arcaica e preindustriale". Dalla *beat generation* agli ecologisti, dai populistici russi agli autori anarchici attratti dal primitivismo, il succoso materiale ideologico tanto apprezzato dai giovani letterati alla ricerca di forme di radicalizzazione diventa la pista valida per le indagini solitarie di Emilio Renzi, che è innanzitutto un lettore insaziabile, come aveva già dimostrato in *Respirazione artificiale* (Sur, 2012). Il nodo interpretativo che riesce a sciogliere riguarda tanto gli studi di Ida, il segreto del suo successo, quanto il suo omicidio, solo in apparenza scollegati. Infatti, si dà il caso che Unabomber, il celebre bombarolo seriale, abbia ispirato Ricardo Piglia nell'elaborazione del profilo di un omicida la cui idea di robinsonismo assume una forma tipicamente odierna della prevaricazione, in cui l'esercizio della violenza è dettato dalla volontà di farsi ascoltare, come i terroristi e gli autori delle stragi, perché disseminare la paura apre le porte dell'opinione pubblica e accompagna verso le luci della ribalta del dibattito internazionale.

La trama investigativa e l'ampia panoramica che Piglia regala al lettore sulla letteratura della *wilderness*, da Thoreau a Conrad, passando per Horacio Quiroga, si appoggiano a personaggi memorabili che di letteratura sono imbevuti. Un paio di esempi: Don D'Amato, *chair* di *Modern culture and film studies*, nonché veterano della guerra di Corea, che nella cantina della casa vittoriana dove vive ha fatto costruire un acquario per dare alloggio al suo squalo; l'anziana vicina Nina Andropova, a cui è dedicato un intero capitolo, un viaggio sorprendente nella lingua e nella letteratura russa intrapreso nel salotto di questa mite signora "estranea alle contingenze del momento". Con *Solo per Ida Brown*, Ricardo Piglia pare suggerire, e lo fa magistralmente, l'importanza della lettura in uno scenario poliziesco in cui non è la realtà a trarre in inganno con le sue apparenze, bensì l'universo narrativo alternativo che scaturisce dalla letteratura a suggerire la verità.

federica.arnoldi@unibg.it

F. Arnoldi è dottore di ricerca in letteratura ispanoamericana all'Università di Bergamo e Brescia



## Le segrete intermittenze della memoria

di Mariolina Bertini

Patrick Modiano

### RICORDI DORMIENTI

ed. orig. 2017, trad. dal francese di Emanuelle Callat,  
pp. 83, € 15, Einaudi, Torino 2018

"Risalire nel passato è molto romanzesco. È quasi come un enigma poliziesco: i ricordi sono andati in frantumi, i particolari non si collegano necessariamente gli uni agli altri... È questo che mi ha sempre intrigato. È su questo che scrivo, libro dopo libro". Così Modiano spiegava, in un'intervista a François Busnel del 2014, quel costante ricorso di temi, luoghi e personaggi che è la caratteristica più evidente della sua opera, il tratto che gli consente di portare avanti, attraverso una pratica personalissima della variazione, una ricerca di implacabile coerenza.

In *Ricordi dormienti* questa esplorazione del passato approda agli anni sessanta. Anni decisivi per l'autore, che in quel decennio tocca il fondo di un doloroso sperdimento. Ma anni decisivi anche per Parigi, in cui si avviano le più grandi trasformazioni urbanistiche dopo quelle del barone Haussmann, con la drastica modernizzazione di Montparnasse, della place d'Italie, della zona delle Halles, di Belleville. "Nel corso degli anni 1963 e 1964 - leggiamo in *Ricordi dormienti* - sembrava che il vecchio mondo stesse trattenendo il fiato un'ultima volta prima di crollare, come tutte le case e i palazzi dei sobborghi e della periferia che stavano per essere demoliti. Noi che eravamo molto giovani abbiamo avuto la possibilità di vivere nelle vecchie scenografie per qualche mese ancora". È in una scenografia di questo genere, in un caffè del fatiscante Boulevard de la Gare, che nel 1964 il narratore di *Ricordi dormienti* incontra quotidiana-

mente una giovane donna, Geneviève Dalame. I due si sono conosciuti in una libreria esoterica, sfogliando, affascinati, volumi sull'"eterno ritorno" e sulle presenze angeliche. In realtà il mondo dell'esoterismo, che sembra offrir loro pace e sicurezza, ha tratti ambigui e serve da paravento a figure di ingannevoli predatori. Ce ne offre un esempio la dottoressa Péraud, seguace di Gurdjieff, che vuole attirare Geneviève a vivere in casa sua. Nel suo passato, c'è l'ombra di una giovane donna scomparsa; piccoli indizi inquietanti ci fanno comprendere poco a poco quanto pericoloso sia lo *charme* suadente di questa donna e del suo silenzioso salotto che si affaccia su un giardino innevato. Dopo un'ellissi tipicamente modianesca, ritroviamo Geneviève nel 1970, sfuggita al vampirismo di Madeleine Péraud e madre single di un piccolo Pierre. Il condominio nel quale la vediamo entrare ha un indirizzo che è una strizzata d'occhio al lettore: rue de Quatrefoies, 5. È la casa abitata da Georges Perec dal 1960 al 1965. Modiano evoca spesso il fantasma fraterno dell'autore di *La vita istruzioni per l'uso*, sensibile come lui alla sparizione della vecchia Parigi popolare e alle segrete intermittenze della memoria. Dopo la vicenda di Geneviève Dalame, l'altro filo narrativo che siamo chiamati a seguire in *Ricordi dormienti* ci porta nell'estate del 1965, quando il narratore prende sotto la sua protezione una ragazza che ha ucciso involontariamente il losco individuo che la importunava. È il tema di un romanzo di Modiano del 1985, *Quartier perdu*, non ancora tradotto in italiano; c'è da sperare che qualche editore rimedi presto a questa lacuna, perché quel suggestivo giallo sulla vita notturna della *rive droite* è certamente tra i capolavori dello scrittore.

## Il gemello di Elvis

di Andrea Pitozzi

Steve Erickson

### SHADOWBAHN

ed. orig. 2017, trad. dall'inglese  
di Michele Piumini, pp. 312, € 21,  
il Saggiatore, Milano 2018

"Ciò che poteva essere è un'astrazione che resta una possibilità perpetua solo nel mondo delle ipotesi". Con queste parole di T. S. Eliot (*Four Quartets*) si potrebbe descrivere perfettamente anche *Shadowbahn* di Steve Erickson, dove l'autore presenta un mondo di pura speculazione: un'ombra della storia come la conosciamo. Tutto inizia in un'America ipotetica che, a vent'anni dagli attacchi al World Trade Center, è divisa in "territori della frattura", zone della "disunione" e rivendicazioni che evocano la guerra civile. In quest'articolata ucronia si dispone un sistema di riferimenti che si affianca al reale come un negativo o un'interferenza, presentando simboli e icone della cultura americana in una prospettiva dove il tempo collassa.

Nelle Badlands di questo mondo possibile ricompaiono le Twin Towers, sotto lo sguardo incredulo di un camionista. La sua reazione, come quella di altri automobilisti,

è la stessa di chi ha documentato con fotografie, video e telefonate sconvolte la distruzione delle torri. Tutti si rendono conto che da quei monoliti proviene della musica, come fossero due enormi altoparlanti. E la musica è il vero protagonista del libro, la cui struttura si svolge come una *playlist* che fa da colonna sonora alle vicende. Il lettore diventa così un ascoltatore: ogni pagina nasconde e rivela una o più canzoni che hanno attraversato il tempo e lo spazio, unendo le generazioni e formando la vera ossatura culturale degli Stati Uniti. Anche qui, però, quello nel tempo è un percorso in negativo, una storia parallela che "poteva essere" e non è stata.

Così, l'unica presenza nelle torri è Jesse G. Presley, il gemello nato morto di Elvis. Jesse e le torri rappresentano un portale per un mondo in cui si dipanano fili temporali paradossali: qui troviamo il fallimento dei Beatles, le distorsioni sugli anni della Factory di Warhol o un John Kennedy sulla sedia a rotelle, il tutto unito dalla presenza fantasmatica dell'*alter-Elvis*. A guidare queste allucinate speculazioni è una misteriosa registrazione in cui The King interpreta due brani, in cui si cela poi un'altra canzone, una *ghost track*, che ri-

corre sottotraccia in tutto il libro e riporta costantemente agli eventi del 2001.

Ma *Shadowbahn* è anche il viaggio *on the road* compiuto da un ragazzo e sua sorella per vedere le torri; viaggio scandito dalla *playlist* composta dal padre che, dal "Giorno 0 Millennium (12/09/01)", traccia una possibile storia musicale *underground* del Novecento. Anche in questo caso la strada è un'ombra della realtà: i due partono con l'intenzione di seguire la mitica Route 66 ma si ritrovano su una strada segreta che taglia il paese da una parte all'altra, la *shadowbahn* del titolo.

Nell'America attuale che rinnega i suoi figli e le basi della sua più profonda identità, il libro di Erickson è un canto delle differenze, delle mescolanze, delle integrazioni spurie che danno vita a visioni inaspettate e potenti. Ma è anche un inno alla necessità di preservare una memoria dove le intermittenze della musica si caricano di significati e disegnano delle "melodie della cronometria". Non è però solo la persistenza della memoria a essere in gioco, ma anche quella di una possibilità perpetua, un mondo ombra sempre in agguato. Del resto, per riprendere Eliot, "ciò che poteva essere e ciò che è stato tendono a un solo fine, che è sempre presente". Ed è questa presenza del possibile la forza più autentica di *Shadowbahn*.

pitozzi.andrea@gmail.com

A Pitozzi è cultore della materia in letteratura angloamericana all'Università di Bergamo



## Le amputazioni della Palestina occupata

di Elisabetta Benigni

Selma Dabbagh

### FUORI DA GAZA

ed. orig. 2017, trad. dall'inglese  
di Barbara Benini, pp. 369, € 18,  
il Sirente, Fagnano Alto 2017

Fuori da Gaza c'è il mare. Ma il mare è anche dentro Gaza. La bagna e assorbe in un continuo reflusso. Il mare è l'orizzonte instabile, liberatorio e disperatamente finale che incornicia le vite di due gemelli palestinesi, Iman e Rashid Mujahed, protagonisti di *Fuori da Gaza*, romanzo d'esordio della scrittrice di origini palestinesi Selma Dabbagh. Il mare è il punto di partenza e di arrivo delle loro complesse vicende esistenziali, segnate da un costante senso di solitudine e spaesamento. Seguendo l'avvicinarsi dei loro spostamenti, dentro e fuori Gaza, Selma Dabbagh offre il suo tributo alla narrativa della Palestina occupata e a Gaza, realtà che la scrittrice ben conosce anche per aver lavorato per anni come legale nel campo dei diritti umani e come avvocato dei passeggeri della Freedom Flotilla.

Il romanzo percorre la storia della famiglia Mujahed, attorno cui ruotano le vite di vicini, amici e figure minori, che vivono la loro quotidianità inciampando nel caos di una situazione paradossale nel senso letterale della parola, ovvero al di fuori di una *doxa*, di un "senso comune" del bene e del male. Per rendere tale paradosso, Selma Dabbagh scompone lo spazio. Non ci sono campi lunghi in questo romanzo, eccetto quello del mare, e al lettore sono volutamente imposti i dettagli di luoghi, corpi e suoni. Il rumore di passi perduti in

spazi alienanti, il fragore di esplosioni, gli oggetti consunti che arredano la vecchia casa di famiglia, i gesti ripetuti (accendere la televisione per seguire i notiziari, fumare, guardare vecchi documenti e foto nel tentativo disperato di ricostruire le ragioni di una tragedia con la quale non si viene mai a patti), i particolari di corpi umiliati e spezzati, sono il filo che circonda la trama narrativa.

Il romanzo si sviluppa principalmente attraverso tre poli: Gaza, dove la storia inizia e si conclude, il Golfo arabo, dove Iman si reca a trovare il padre per allontanarsi da un coinvolgimento in un gruppo terrorista, e infine Londra, dove Iman raggiunge Rashid. Nella città britannica, tuttavia, i due fratelli realizzano, per vie diverse, la sconcertante verità di "non esistere" e di non riuscire a trovare un senso al vivere in quello spazio di complice neutralità. Londra è il luogo dell'inutile chiacchiericcio, le sue strade sono "deliranti di inutili sciocchezze". In quel mondo, dove la

dimensione del politico è cancellata, o disciplinata all'interno degli schemi delle associazioni umanitarie, per loro non c'è posto. Iman decifra la tacita complicità alla violenza nascosta ovunque, persino nelle conversazioni che ascolta in metropolitana: "Quelle chiacchiere di cui erano piene le strade, divennero corresponsabili di ogni missile che scoppiava in città, di ogni corpo avvolto in un lenzuolo dentro una fossa comune, di ogni bambino che urlava fuori da una casa in macerie". Rashid, d'altra parte, vi scopre che la sua fidanzata inglese Lisa, attivista conosciuta in Palestina, è più interes-

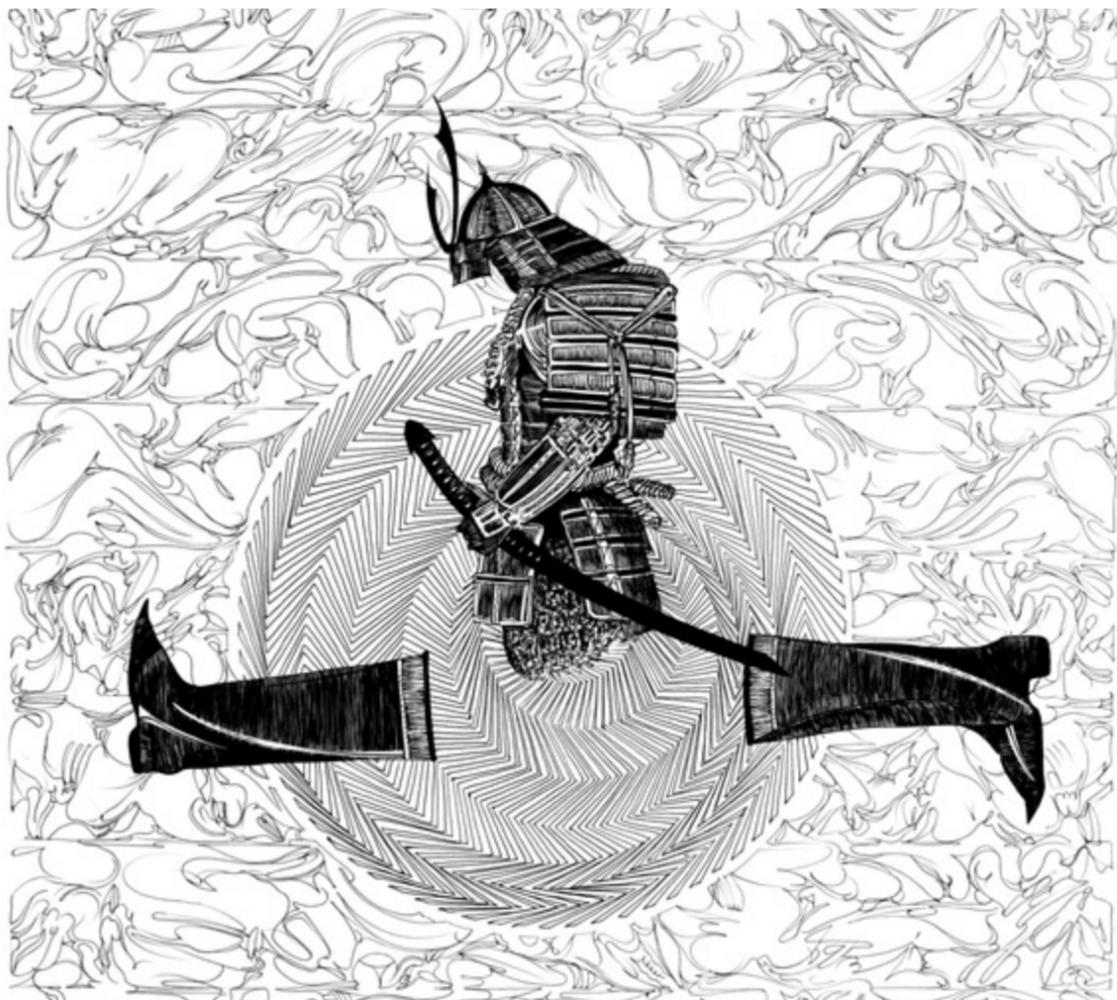


sata a una causa umanitaria astratta che a un reale sentimento per lui. E così nella parte finale del libro, la più toccante, fuori da Gaza torna ad essere dentro Gaza. I due fratelli tornano e la luce del cielo e il mare del Mediterraneo si sostituiscono allo spento grigiore londinese, ma portano il fragore delle esplosioni, gli attacchi e un finale tragico e intensamente poetico.

*Fuori da Gaza* è anche un romanzo di crescita e di solitudini. Di amori incompiuti e di corpi che cercano una completezza senza mai trovarla. Come quello di Sabri, il fratello maggiore, a cui un attentato ha amputato le gambe. La sua condizione è da lui stesso paragonata a quella dell'intera Palestina occupata. A un certo punto del romanzo, dopo aver evocato Primo Levi, nel chiedersi cosa renda l'uomo degno di tale nome, commenta: "la mia tesi è che l'Occupazione, le chiusure, l'assedio, ci abbiano trasformati tutti in degli amputati, che strisciano nel fango. Senza gambe a Gaza." Nella lingua del romanzo, scorrevole e colloquiale, la scrittrice gioca con la sua doppia identità, araba e inglese. Il testo è intessuto di espressioni colloquiali palestinesi, espressive al punto tale da non necessitare neppure di una traduzione, benché nell'edizione italiana si sia provveduto ad aggiungere un glossario. Il gioco delle lingue contribuisce a dare concretezza ai dialoghi ma vi aggiunge anche lo spaesamento, costringendo il lettore a esperire, attraverso le parole, un frammento della condizione di dispersione identitaria. L'assurdità di questa condizione, dice Sabri a Eva, una giovane attivista inglese che si reca in Palestina, "non è qualcosa che si possa 'far entrare in testa' (...). È troppo ingiusto per farsene una ragione, troppo incasinato per sbrogliarlo. E se ti sforzi di comprenderlo, se in qualche modo cerchi una giustificazione, allora sei fottuta e noi siamo spacciati".

elisabetta.benigni@unito.it

E. Benigni insegna letteratura araba all'Università di Torino



## Bambini reclusi senza futuro

di Ljiljana Banjanin

Živko Čingo

### GRANDE MADRE ACQUA

ed. orig. 1971, trad. dal francese  
di Carolina Crespi  
e Jessica Puliero,  
pp. 173, € 15,  
CasaSirio, Roma 2018

Publicato in macedone nel 1971, tradotto in più lingue e oggetto di trasposizione cinematografica nel 2004 (*The Great Water* di Ivo Trajkov), *Grande Madre Acqua*, romanzo dello scrittore macedone Živko Čingo (1935-1987), è ora proposto in italiano dall'editore CasaSirio nella bella traduzione di Crespi e Puliero, attraverso una mediazione dal francese evidente soprattutto nella traslitterazione dei nomi macedoni. Nella quarta di copertina si segnala che il libro è "un'opera di fantasia", per cui riferimenti a fatti, persone, nomi, luoghi e circostanze sarebbero da ritenersi "casuali", eppure già dalle prime pagine si intuisce come la narrazione sia indissolubilmente legata a un preciso contesto territoriale (la Jugoslavia comunista), sociale (l'ambientazione in un orfanotrofo) e temporale (il periodo a cavallo degli anni quaranta e cinquanta del secolo scorso). Ad appassionare il lettore sono la complessità tematica e l'ampia gamma dei significati.

La trama può essere presa a simbolo della postmodernità, con vicende dallo sviluppo lineare ma frammentate nella loro insistita espressività epica, che riproduce da vicino le forme dell'oralità. Il romanzo si articola in tredici capitoli e a ciascuno di essi corrisponde, secondo uno stretto rapporto funzionale, un medaglione introduttivo dalle forti venature liriche. La storia ruota intorno a due personaggi: il bambino Lem, io narrante, e il suo miglior amico, l'adolescente Keiten insofferente a ogni regola. Ma in questo caso le regole sono un elemento determinante, se si pensa che i due vivono in un orfanotrofo, la grande struttura anonima che se da un lato offre un porto sicuro a chi non ha nessuno, dall'altro implica tutta una serie di costrizioni che culminano in una forma di segregazione dal mondo quasi assoluta.

Da questa prospettiva *Grande Madre Acqua* si configura come romanzo di formazione, dal momento che svela l'idea dell'autore sull'infanzia e l'adolescenza, tempi di passaggio tanto più delicati nella vita di ogni uomo proprio perché in grado di plasmare in modo irreversibile la personalità e incidere sull'identità futura. Nel mondo dell'infanzia evocato da Čingo non c'è spazio per le atmosfere idilliache: l'orfanotrofo è in realtà un ex-manicomio e gli anni in cui la vicenda è ambientata sono quelli dell'immediato dopoguerra, nella Jugoslavia co-

munistica di Tito. I bambini vivono in un perenne stato di disagio, consapevoli della loro condizione di reclusi, e costituiscono un gruppo compatto rispetto al quale l'individualità è un concetto astratto, senza più significato e valore: a costoro si contrappone il personale della struttura, con educatori, insegnanti, direttore e medici che non sono altro che ciniche figure umane rese insensibili dalla guerra. Sradicate dal contesto d'origine, hanno ormai perso la fiducia nell'avvenire e incarnano lo stereotipo del burocrate inflessibile, incapaci come sono di operare secondo le ragioni del cuore, tanto da apparire spietati "ingegneri dell'anima umana". Meri esecutori di metodi peda-

gogici, indottrinati e senza alcuna volontà o attitudine a comprendere la sofferenza e il bisogno altrui, sembrano non avere altra funzione se non quella di annientare l'individualità, di soffocare sul nascere la speranza nel bene supremo della libertà e di calpestare il desiderio di bellezza

che, nonostante tutto, alberga in ciascun essere umano, anche in quello costretto alle più dure condizioni di vita.

È la bellezza qui simboleggiata dalla Grande Acqua e dal monte Senterlev, entità naturali assunte a icone di un mondo talvolta immaginario ma ben presente agli occhi della mente. Ed è un mondo che, simile a una calamita, non cessa di esercitare la sua attrazione nei confronti dei ragazzi, specialmente sui due amici protagonisti. Inizia così a sfaldarsi il muro metaforico che cinge la struttura nell'utopistico tentativo di impedire ai giovani reclusi di sperimentare la bellezza della vita, fino allora solo vagheggiata. Di qui la voglia di nuove scoperte per placare la curiosità interiore. E se la strada che porta a realizzare i sogni si rivela più lunga del previsto e non immune da rischi, considerata la dose supplementare di coraggio, forza di volontà e passione che richiede, il piccolo Lem e Keiten, uniti da un comune destino e legati da un'amicizia che fonde più sentimenti, dalla fiducia reciproca alla tenacia e all'amore per la Grande Acqua, scoprono il segreto inesauribile della poesia, linguaggio non convenzionale capace di rimuovere ogni barriera fittizia. Il finale si riconnette alla funzione catartica dell'arte, che in ogni sua espressione ha il potere di risollevarlo l'uomo dagli orrori dell'esistenza e dalla banalità del quotidiano. Un'arte che proprio nell'opprimente struttura dell'orfanotrofo recupera la sua missione salvifica: ingentilire le anime senza più speranza attraverso la ricerca del senso della vita.

ljiljana.banjanin@unito.it

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

## Il dettaglio divino e la mossa del cavallo

di Giuliana Ferreccio

Vladimir Nabokov

### LEZIONI DI LETTERATURA

ed. orig. 1980, trad. dall'inglese  
di Franca Pece, pp. 526, € 26,  
Adelphi, Milano 2018

Nel leggendario corso di letteratura, Nabokov annuncia agli studenti: "Lo stile e la struttura sono l'essenza di un libro; le grandi idee sono risciacquatura di piatti". Lontano dalle mode e politicamente scorretto come è sempre stato, lo scrittore che più ha influenzato la letteratura contemporanea ci offre, in queste lezioni in forma orale, una guida senza tempo all'arte del romanzo, basata sugli appunti che prendeva nel prepararle, nei quali è contenuta in nuce la sua *ars poetica*. Ora possiamo di nuovo gustarle nella nuova accurata traduzione italiana, basata su quella classica introdotta da John Updike del 1980. Da allora molti inediti sono stati pubblicati, le società di studi nabokoviani si sono moltiplicate,

e una nuova introduzione che tenesse conto di queste novità non sarebbe stata sgradita. Leggendo queste lezioni, abbiamo il privilegio di entrare in quelle classi assieme ai fortunati studenti della Cornell nei rispettabili e dignitosi anni cinquanta. Dalle testimonianze di alcuni abbiamo l'immagine di un insegnante appassionato, magnetico, ma soprattutto ironico: "È vietato parlare, fumare, lavorare a maglia, leggere il giornale, dormire, e, fatemi il piacere, prendete appunti!". Nabokov si divertiva, più degli studenti, svolgendo l'ennesimo lavoro intrapreso per sopravvivere, così come si era divertito nei mestieri disparati che l'avevano sfamato nella povertà dell'esilio, nonostante la grande fama che aveva già acquisito negli ambienti dell'emigrazione russa. A Berlino si mantenne dando lezioni su un bizzarro insieme di discipline: inglese, francese, pugilato, tennis e prosodia, ma soprattutto tenendo conferenze che gli fecero guadagnare di più della vendita delle sue opere in russo.

Costretto due volte all'esilio, prima dalla Russia a causa del bolscevismo, poi dall'Europa a causa di Hitler, con l'arrivo in America nel 1940, fu a Wellesley che per la prima volta nel 1941 tenne una serie di conferenze,

ma solo con l'insegnamento a Cornell dal 1948 al 1958 iniziano gli anni americani veramente produttivi per Nabokov. L'ambiente universitario di Cornell ritorna magistralmente ritratto in *Pnin* e soprattutto in *Fuoco pallido*, dove la minuziosa ricostruzione degli spazi, delle dimore, dei giardini intorno al campus, ci fa immaginare la *backyard* della casa di Ithaca dove la moglie Vera gli impedì di bruciare le pagine iniziali di *Lolita*, che Nabokov completò nel 1953. Le riletture alle quali dovette applicarsi per preparare i corsi degli anni cinquanta insieme alle riflessioni che accompagnavano l'insegnamento, avevano contribuito al suo reinventarsi

come scrittore americano. Facendo tesoro dei suggerimenti di Edmud Wilson, si volge a Dickens e Jane Austen, che all'inizio non gli piaceva e, scoprendo il suo valore leggendo e rileggendo *Mansfield Park*, Nabokov trova inedite, modernissime anticipazioni del flusso di coscienza nella tecnica che definisce la "mossa del cavallo". L'autrice così morigerata, grazie alla sua passione per gli scacchi, finisce per dargli spunti per i cugini incestuosi, protagonisti di *Ada*.

"Il mio corso è, tra le altre cose, una sorta di indagine poliziesca sul mistero delle strutture letterarie" recita l'epigrafe alle lezioni. Se le sue letture spaziano da Poe a Dickens a Joyce, da Flaubert a Proust, i suoi eroi infantili appartenevano invece al mondo dell'avventura e della *detection*: la Primula Rossa, Phileas Fogg, Sherlock Holmes, anticipando profeticamente le diverse identità che lui avrebbe dovuto inventarsi e la passione della ricerca del dettaglio, della traccia, della spia che porta a svelare l'enigma. Per inciso, l'"indagine poliziesca", in italiano, pone i soliti problemi di traduzione: come sappiamo, il *detective* non è la polizia, specie per Nabokov e i suoi protagonisti, in costante fuga dalle polizie dei regimi totalitari.

Fu la sua grande passione di entomologo, instancabile investigatore di dettagli a consentirgli di acquisire quella conoscenza nitida del "magnifico, fiducioso, sognante, enorme paese" di adozione che fa splendere le pagine di *Lolita*. Nabokov ci insegna che nel leggere si deve cogliere e accarezzare il dettaglio, il "divino

dettaglio", che acquisisce vita propria e trasmigra da un romanzo all'altro come la *lorgnette* di Madame Bovary che passa nelle mani di Anna Karenina e poi della Signora con il cagnolino di Čechov, così come l'oggetto che intrama uno degli ultimi romanzi *Transparent Things*. "Dio è nel dettaglio" sosteneva Aby Warburg.

È la combinazione dei dettagli che fa scattare la scintilla sensoriale, il brivido rivelatore in grado di provocare il fremito lungo la spina dorsale che ci fa riconoscere un grande romanzo. Per questo Nabokov disegna alla lavagna gli schizzi dei giardini e la pianta del palazzo di *Mansfield Park*, la facciata della casa del dottor Jekyll, la mappa dei vagabondaggi di Bloom e Stephen Dedalus attraverso Dublino. Senza una percezione visiva del dettaglio e dell'itinerario dell'oggetto (la saponetta di Leopold Bloom nell'*Ulisse*), l'insieme del mondo inventato con cura e passione si riduce a un'immagine volgare, come quella della copertina in broccato, tratta dalla riduzione cinematografica di *Il dottor Jekyll e Mr Hyde*, "mostruosa, abominevole, atroce, criminale, abietta, disgustosa, corrottrice di minorenni". Nemico delle generalizzazioni preconcette, che ci fanno vedere in *Madame Bovary* una denuncia della borghesia, o in *Bleak House* uno studio della Londra ottocentesca e non l'invenzione di una Londra fantastica, Nabokov sostiene che i grandi romanzi non sono che grandi favole, e che solo i minori non si prendono la briga di reinventare il mondo. La realtà per Nabokov va sempre messa tra virgolette e la grande arte nasce dall'arte di vedere il mondo come una potenzialità per la finzione, la *fiction* che è sempre *poiesis*, invenzione artistica, che fa dei grandi romanzi "favole supreme", dove la magia del poeta non è disgiunta dall'ipotesi dello scienziato.

Con la consueta verve polemica, dai lontani anni cinquanta Nabokov ricorda alla nostra contemporanea "sete di realtà" che definire "vera" una storia è insultare sia l'arte che la verità. La letteratura, sostiene, non è nata il giorno in cui un ragazzino inseguito da un grande lupo grigio corse via gridando "al lupo, al lupo", è nata il giorno in cui un ragazzino, correndo, gridò "al lupo, al lupo" e non aveva nessun lupo alle calcagna; la magia dell'arte stava nell'ombra di quel lupo che lui aveva volutamente inventato. Solo così la storia dei suoi inganni divenne una storia proverbiale. E qui Nabokov diventa insieme grande critico e lodatore di se stesso. Se lo scrittore contiene in sé le tre dimensioni, del narratore, del maestro e dell'incantatore, è nell'ultima che risiede la sua grandezza. Con un'ulteriore "mossa del cavallo", Nabokov infine inverte le nozioni convenzionali dell'artista e dello scienziato: per la grande arte occorrono sia la precisione della poesia che l'intuizione della scienza. Il grande scrittore scrive le sue favole supreme su uno svolazzo di magia che è soprannaturale e surreale insieme, come il poeta di *Fuoco pallido* che, riflettendo sulla propria ricerca dell'assoluto fa commentare al suo autore: "Fa piacere ricordare che la differenza fra il lato comico e il lato cosmico delle cose dipende da una sibilante".

giuliana.ferreccio@unito.it

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

## Il mostro originale

di Paolo Bertinetti

Mary Shelley

### FRANKENSTEIN

ed. orig. 1818, trad. dall'inglese  
di Alessandro Fabrizi, pp. 351, € 15,  
Neri Pozza, Vicenza 2018

Mary Godwin, figlia di Mary Wollstonecraft, autrice della prima dichiarazione dei diritti della donna, che morì poco dopo averla data alla luce, aveva diciassette anni quando si rifugiò in Svizzera con Percy Bysshe Shelley, che abbandonava così definitivamente la giovane moglie Harriet e i suoi due figli. Il padre di Mary, il filosofo William Godwin, uomo di idee rivoluzionarie, che aveva dichiarato come "il possesso di una donna" formalizzato dal matrimonio fosse "odioso egoismo", non solo non aveva approvato la relazione della figlia con l'altrettanto rivoluzionario poeta, ma l'aveva bandita dalla sua vista. Mary si ritrovò senza madre, senza padre e senza la figlia (nata prematura) che era morta due settimane dopo la nascita, nel marzo del 1815. Nel gennaio del 1816 Mary aveva però messo al mondo un bimbo, William, sanissimo, ma che si era preso una tosse persistente: la "fuga" a Ginevra, nell'estate del 1816, aveva anche il vantaggio di portare il bambino in un luogo più salubre e dal clima più favorevole. Fu lì che Mary incominciò a scrivere *Frankenstein*, il suo capolavoro.

C'è una diffusa tendenza critica a spiegare l'opera di uno scrittore in base alla sua biografia. Spesso la scelta di legare l'interpretazione dei testi alla vita del loro autore si traduce in un esercizio discutibile e talvolta fuorviante. I testi sono sempre autosufficienti. Tuttavia in certi casi l'operazione è lecita e convincente: Graham Greene ricordava, a proposito di Dickens, che nelle esperienze infantili di un autore spesso sta la chiave (o una delle chiavi principali) della sua produzione letteraria. Per la verità non si tratta di infanzia nel caso di Mary Godwin, che prese il nome del marito, diventando Mary Shelley, dopo che lui, a seguito del suicidio della moglie, poté sposarla. Ma in effetti alcune cruciali esperienze dei suoi primi diciotto anni di vita possono essere poste alla base dell'invenzione del suo capolavoro: è legittimo coglierne come temi centrali quelli del rapporto con il padre, dell'abbandono, della maternità creatrice, della morte delle proprie creature. In questa direzione si muovono le due introduzioni di Nadia Fusini e di Charlotte Gordon alla nuova edizione italiana di *Frankenstein*, che propone il testo originario pubblicato nel 1818 dalla casa editrice Lackington. La tiratura fu di 500 copie, in larga parte rimaste invendute; ma la storia narrata suscitò (oltre all'indignazione della critica che dichiarò il libro perverso e immorale) l'interesse degli autori teatrali dell'epoca, abili artigiani specializzati nell'adattare a fini spettacolari tanto testi teatrali francesi quanto testi narrativi che si prestassero a una versione scenica di tipo melodrammatico. Fu così che la storia di Frankenstein

(che è il nome dello scienziato e non del "mostro", che nel libro non è mai chiamato così) divenne famosa.

Nel 1831 Mary Shelley riprese in mano il suo primo romanzo (nel frattempo ne aveva scritti altri cinque) e ne revisionò il testo: nell'introduzione lo presentava come nato da un sogno ad occhi aperti, una fantascienza che si era impossessata della sua mente. Una visione onirica come il *Kubla Khan* di Coleridge, che lei, allo stesso modo del poeta romantico, aveva per così dire trascritto: un sogno perturbante, non una storia che lei aveva concepito e di cui era moralmente responsabile. Questa seconda versione è quella che da allora in poi è stata offerta ai lettori. Il *Frankenstein* pubblicato ora dall'editore Neri Pozza, cioè quello originario del 1818, ci offre il testo scritto da una donna giovanissima, colta, immersa in un ambiente letterario di travolgente vivacità e spregiudicatezza intellettuale, che si lancia nel gioco inventato da Byron nella villa ginevrina che li ospitava ("mettiamoci

tutti a scrivere una storia di fantasmi e di terrore") con l'entusiasmo giovanile di chi accetta una sfida. Ma al tempo stesso basandosi sulle letture e le discussioni di quelle giornate ginevrine: da un lato le osservazioni di Galvani a proposito degli effetti delle scariche elettriche sulla contrazione dei muscoli, dall'altra la lettura di storie di fantasmi, in particolare di *Fantasmagoriana*, racconti gotici tedeschi che da poco erano stati tradotti in francese. Nell'edizione originale la componente horror è meno accentuata; ma la differenza maggiore sta nel fatto che è più sottolineata la libertà di scelta di Frankenstein nel seguire o meno la sua "ambizione": esaltato dai successi dei suoi primi esperimenti lo scienziato si interroga sul se e sul come creare un essere umano. Lo farà; e sarà una scelta sbagliata, che porterà alla sua tragica distruzione. Per questo aspetto, dopo duecento anni, di fronte all'inquietante ambizione dei nostri scienziati, *Frankenstein* conferma la sua piena attualità. È un libro, come dice splendidamente Nadia Fusini, che "cresce all'ombra della fede romantica nelle infinite capacità dell'uomo e ne custodisce in ombra, nelle pieghe più segrete, le contraddizioni". Da cui ci mette in guardia.

paolo.bertinetti@unito.it

P. Bertinetti insegna letteratura inglese all'Università di Torino

### Si vedano anche:

Mary Shelley, *Frankenstein*, ed. critica e trad. dal testo della prima stampa (1818), a cura di Sara Noto Goodwell, pp. 400, € 24,50, Lindau, Torino 2018.

Mary Shelley - Percy Bysshe Shelley, *Villa Diodati Files. Il primo Frankenstein (1816-17)*, a cura di Fabio Camilletti, pp. 432, € 18, Nova Delphi, Roma 2018 (riporta il testo originale dell'autrice senza l'editing del marito e altri materiali connessi)



## L'immagine attivata dal soggetto che la osserva

di Saverio Lomartire

Ivan Foletti

### OGGETTI, RELIQUIE, MIGRANTI

LA BASILICA AMBROSIANA E IL  
CULTO DEI SUOI SANTI (386-972)  
pp. 250, € 35, Viella, Roma 2018

Il volume si presenta come una serie di saggi dedicati ad alcuni "oggetti" che spiccano oggi all'interno della basilica di Sant'Ambrogio a Milano ed è un mezzo irripetibile per testimoniare, in un percorso visuale e concettuale, la lunga storia della basilica. Sono presi in considerazione il mosaico absidale, il sacello di San Vittore in Ciel d'Oro e il celeberrimo altare d'oro, il ciborio.

Le vicende architettoniche dell'edificio rimangono sullo sfondo e sono date per consolidate, sebbene ancora alcune pesanti incertezze gravino sulle vicende del corpo orientale dell'edificio, rimasto oggi nell'assetto precedente la ricostruzione della basilica nel XII secolo (ancorché interessato da alcuni interventi di ristrutturazione nel corso di molti secoli, culminati nei problematici restauri ottocenteschi): così da essere, fatalmente, luogo di conservazione della maggior parte degli oggetti esaminati nel volume.

"Oggetti" è il termine che l'autore impiega per designare manufatti di classi e funzioni diverse, ancorché quasi sempre complementari tra loro, in una convivenza *pour cause* distribuita in un ampio arco cronologico (fine del IV - seconda metà del X secolo). L'autore peraltro dichiara la propria intenzione di affrontare lo studio solo di una parte di questi manufatti, tralasciandone altri perché evidentemente non funzionali al tema di indagine qui sviluppato.

L'altro ingrediente annunciato nel titolo è costituito dalle reliquie della basilica ambrosiana. Sostanzialmente però le argomentazioni portate nei diversi capitoli cercano di esplorare, a costo anche di ardite costruzioni concettuali, il ruolo iconografico, ecclesiale e finanche "politico" dei resti mortali dei santi Gervasio e Protasio e di Ambrogio, proponendo un percorso tra le for-

tune e le sfortune di quelle reliquie così importanti.

Meno facilmente afferrabile di primo acchito l'ultimo termine annunciato nel titolo: "migranti", con un non involontario ammiccamento all'attualità che d'altra parte si constata in più modi. Nel corso dei diversi capitoli tale termine assume significati diversi, ma pare il più delle volte riferito al ruolo, inteso in senso di volta in volta positivo e negativo, giocato soprattutto da longobardi e carolingi, e infine dagli imperatori sassoni, nel confronto con la chiesa ambrosiana.

Una vicenda che forse è esplorata dall'autore con qualche schematicismo (soprattutto circa l'arianesimo dei longobardi, o con l'utilizzo di termini come "razzismo" e "xenofobia", che non tiene adeguatamente conto della complessità della vicenda socio-politica, ma anche religiosa, della dominazione longobarda in Italia), ma che serve come sfondo politico per la definizione del contesto in cui taluni "oggetti" vennero allestiti.

Oltre a quello che insegue l'evolversi in vario modo del culto dei santi milanesi, uno dei fili conduttori del volume è, come annunciato chiaramente fin dalle prime pagine, l'approccio progressivo ai manufatti, esplorati per "piani sequenza" quasi cinematografici, riproponendo nelle descrizioni, a partire dagli apparati illustrativi che precedono ogni capitolo, un ideale percorso di avvicinamento alle opere. Viene posta una particolare attenzione al continuo mutare del rapporto tra i vari manufatti al mutare dei punti di vista che derivano dallo spostamento dell'osservatore. Per usare le parole di Foletti, l'immagine verrebbe "attivata dal movimento del soggetto che la osserva". Per fare un esempio, nel capitolo dedicato al celebre ciborio, opera a suo modo complessa e pluristratificata, l'autore spiega come nella visione da lontano esso entri in una sorta di cooperazione iconografica con il mosaico absidale (e ciò era tanto più evidente prima del rialzamento del ciborio nel XIX secolo), ma come allo stesso tempo, nella "carrellata" di avvicinamento al presbiterio, il

rilievo della *Traditio legis* sul frontone ovest del ciborio venisse infine ad occultare la parte centrale del mosaico absidale.

Questa visione cinematografica è certo molto suggestiva, ma qualcuno potrebbe obiettare che i percorsi di avvicinamento ai manufatti non sono sempre uguali, e dipendono dalle varie funzioni che i manufatti stessi svolgono di volta in volta. L'approccio è a suo modo interessante e ancora una volta dichiara l'intenzione di esplorare i contesti in modo non convenzionale.

I diversi capitoli affrontano, in ordine cronologico, i problemi interpretativi posti dallo studio di opere la cui celebrità va di pari passo con la difficoltà interpretativa. Il mosaico absidale, frutto di innumerevoli interventi e di per sé un *unicum*, ha da sempre posto problemi interpretativi e cronologici, a partire dalla sua configurazione antica, che Foletti, sulla base di una serie molto articolata di elucubrazioni, cerca di ricostruire ipotizzando la presenza di una grande figura di Cristo affiancato dai santi titolari originari, Gervasio e Protasio, e con la figura marginale di Ambrogio come committente. Questa configurazione, che resta ipotetica, è però la base di una serie di successive ipotesi che nei vari capitoli riguardano il progressivo mutare dell'iconografia dell'abside ambrosiana nel rapporto con altri manufatti, *in primis* con l'altare d'oro carolingio, quale manifesto delle alterne vicende della figura di Ambrogio, che secondo l'autore non sarà di riferimento nelle fasi più antiche, salvo che per la curia milanese in esilio a Genova nei primi tempi della dominazione longobarda, e invece solo nella prima metà del IX secolo assumerà importanza nel suo ruolo di campione della chiesa ambrosiana, eclissando in buona parte quella di Gervasio e Protasio. Le scene laterali del mosaico absidale, con Ambrogio che partecipa, in bilocazione, ai funerali di San Martino a Tours e la presenza di formelle con la vita del santo nella faccia tergale dell'altare, accessibile solo al clero, ne sarebbero la prova.

Risulta qui difficile dar conto della serie molto ampia e articolata di ipotesi e deduzioni espresse nei vari capitoli, che certo stimoleranno osservazioni, puntualizzazioni e forse anche prese di posizione diverse. Ad esempio, tra le diverse osservazioni dedicate al mutare dell'iconografia, e dell'immagine stessa di Ambrogio, desta curiosità l'ipotesi secondo cui i volti di San Martino e Ambrogio siano rappresentati come identici e richiamanti a loro volta i ritratti codificati di san Pietro. Da ciò deriva una serie molto articolata di riflessioni sulla reiteratamente dichiarata autocefalia della chiesa ambrosiana e sui suoi rapporti di volta in volta con Longobardi, Carolingi, Ottoni.

Nella serie davvero intricata di dati e ipotesi il lettore può facilmente perdersi, se non ha costantemente l'occhio rivolto ai fili conduttori che collegano i diversi saggi di un testo ricco di informazioni e di nuove proposte, spesso ardite e che probabilmente stimoleranno discussioni, forse anche piuttosto vivaci.

saverio.lomartire@uniupo.it

S. Lomartire insegna storia dell'arte medievale all'Università del Piemonte Orientale

## Temperatamente liberale

di Alessandro Botta

Giorgio Villani

### UN ATLANTE DELLA CULTURA EUROPEA

VITTORIO PICA:

IL METODO E LE FONTI

pp. VIII-138, € 25,

Olschki, Firenze 2018

L'OFFICINA

### INTERNAZIONALE DI VITTORIO PICA

ARTE MODERNA E CRITICA  
D'ARTE IN ITALIA (1880-1930)

a cura di Davide Lacagnina

pp. 232, € 20,

Torri del Vento, Palermo 2018

VITTORIO PICA

### E LA RICERCA DELLA MODERNITÀ

CRITICA ARTISTICA E CULTURA  
INTERNAZIONALE

a cura di Davide Lacagnina

pp. 313, € 24,

Mimesis, Sesto San Giovanni 2017

Critico d'arte, amatore di stampe, esterofilo, collezionista, organizzatore: Vittorio Pica sfugge ad una classificazione che possa chiarire le sue molteplici attività, consumate in cinquant'anni di lavoro come pubblicista e promotore culturale. Tra i massimi divulgatori dell'arte e della letteratura straniera nel nostro paese, tra Otto e Novecento, il critico napoletano è stato oggetto di una recente attenzione, tesa a ricollocare la sua figura (già precocemente indagata da Mimma Lamberti, a partire dalla metà degli anni settanta) nel più ampio spettro della cultura italiana ed internazionale.

Giorgio Villani pubblica, per l'editore Olschki di Firenze, uno studio che affronta la sua attività di critico letterario, senza mai perder di vista il problema delle arti figurative: una ricerca che entra nel vivo dei suoi scritti, mostrando il metodo di composizione e ricomposizione delle fonti, alla base dei suoi contributi consacrati ai letterati francesi (esemplificati con una serie di affondi su Albert Glatigny, Edmond Duranty, Louis Bouilhet e sui fratelli Goncourt). Pica raccoglie notizie sempre aggiornate e le rielabora - o talvolta semplicemente le traduce dal francese - con il chiaro intento di veicolare al pubblico dei lettori informazioni il più possibile scrupolose e attendibili, al limite della consapevole ossessione: "Una delle mie principali occupazioni allorché scrivo degli studi critici (...) è di riuscire scrupolosamente esatto e veritiero in tutte le minime notizie su di un dato libro, non risparmiandomi né cure, né ricerche di ogni sorta per ottenere un tal risultato", o ancora "qualche volta, dopo stampato l'articolo, una qualsiasi circostanza mi fa sospettare di essermi, in questo o in quel particolare, lievemente ingannato, ed allora non ho pace finché io non sia rassicurato o non abbia corretto l'involontario errore". Un lavoro di sintesi e chiarezza, che Villani associa a quello del cartografo, intento a collazionare informazioni e dati differenti, con l'obiettivo di restituire una visione documentata della sua ricerca.

Ma il *revival* pichiano si offre a una riflessione più ampia, che prende le fila dall'impegno profuso da Davide Lacagnina in questi ultimi anni e condiviso con più generazioni di studiosi.

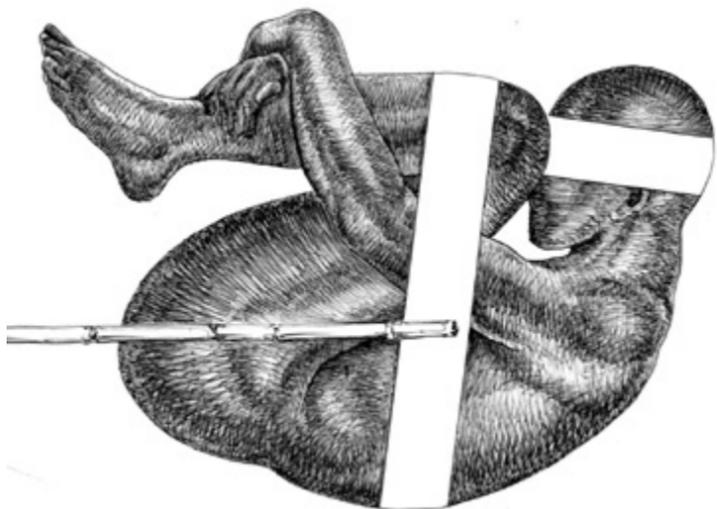
Appaiono infatti a sua cura due volumi collettanei, pubblicati dagli editori Mimesis e Torri del Vento, che raccolgono i risultati di altrettante giornate di studi, organizzate all'Università di Siena tra il 2015 e il 2016. Le raccolte si snodano attraverso contributi specifici, frutto di ricerche trasversali e di indagini documentali, che si confrontano con l'ampio raggio dell'attività critica e organizzativa di Pica: i saggi affrontano questioni che vanno dall'arte decorativa all'impressionismo, dal teatro all'illustrazione, senza tralasciare circostanze più di dettaglio, come l'analisi dei rapporti intercorsi tra Pica e le personalità del suo tempo (critici, artisti ed editori); una messe di informazioni che aprono alle complessità di un'epoca tutt'altro che semplice da decifrare, in cui risuonano questioni e problemi più ampi, come l'affacciarsi della nuova professionalità del critico d'arte moderna, nella sua delicata mediazione tra pubblico, forme editoriali complesse (quotidiani, libri e riviste illustrate), mercato e realtà espositive.

Certo, di Pica non rimangono scritti teorici o prese di posizione rivoluzionarie sul suo tempo ma piuttosto opinioni connotate da profonda cautela e misura, non per questo meno apprezzate e discusse all'indomani della loro pubblicazione (nel 1896, Benedetto Croce affermava a proposito del suo volume sulla rassegna artistica veneziana: "i criteri coi quali il Pica giudica di tutta questa folla svariata di scuole e d'opere d'arte, potrebbe darsi, con metafora tolta alla politica, *temperatamente liberale*"). Un atteggiamento neutrale che, al di là dell'innegabile funzione divulgativa sempre riconosciutagli, sarebbe poi apparso come inammissibile per la generazione muscolare delle avanguardie: in particolare, la proverbiale reticenza del critico verso il futurismo avrebbe giocato un ruolo determinante per i protagonisti di quella stagione, riverberandosi ancora per tutti gli anni venti. Resta nota la definizione di "Panfago" affibbiatagli da Ardengo Soffici nel 1912 su "La Voce", a figurare in lui una creatura quasi mitologica, onnivora, priva di setaccio critico, in grado di assimilare tutto senza distinzione: "(per Pica) non esiste l'arte e la non arte, ma una serie di sfumature impercettibili, le quali legandosi e stringendosi le une accanto alle altre, avvicinano fra loro e alla fine accomunano il più umile imbecille al più indiscutibile genio".

Tra le intemperie culturali del ventesimo secolo rimane viva la definizione che D'Annunzio gli seppe dare (e che forse l'avrebbe più rappresentato), immaginandolo probabilmente nel suo studio, intento a sfogliare le cartelle di stampe giapponesi o le licenziose acqueforti di Félicien Rops: quella di "buon conoscitore".

alessandrobotta@hotmail.it

A. Botta sta svolgendo il dottorato di ricerca in storia dell'arte presso l'Università di Udine



## Fotografia

L'alchimista  
parassita

di Tiziana Serena

Paolo Gioli

ETRUSCHI  
POLAROID 1984con testi di D. H. Lawrence  
e Roberta Valtorta, pp. 96, € 22,  
Humboldt Books, Milano 2018

Roberta Valtorta

PAOLO GIOLI

TRANSFER DI VOLTI DELL'ARTE

pp. 80, € 16,90,  
Postmedia Books, Milano 2018

**D**etrattori o adulatori. L'opera fotografica di Paolo Gioli non ammette un giudizio tiepido: o vi piacerà per la sua inventiva o vi disgusterà come una caramella troppo dolce. Artista che perviene alla fotografia e al cinema dopo la pittura. Figura mobile fra le metropoli dell'arte fra gli anni sessanta e settanta, che nell'ordine della sua biografia sono state: New York, Roma e Milano. Dagli anni ottanta rifugiato nel suo laboratorio, fra le nebbie della bassa padana a Lendinara, con i suoi 11.000 abitanti circa.

Reinventore dell'uso della macchina fotografica. Strumento che ha letteralmente decostruito, scardinandone il funzionamento e il linguaggio. Famose le sue opere realizzate rendendo barocco il fotofinish, oppure con foro stenopeico impiegando semplici scatole bucate, quali grattugie da parmigiano o bottoni da camicia. Fino a giungere all'azzeramento di ogni apparato costruito per utilizzare il pugno stenopeico a mo' di macchina fotografica, di cui restano le esemplari e ironiche opere della fine degli anni ottanta: *Pugno contro me stesso* o *La finestra in pugno*. Alchimista, che rimette in gioco le chimiche e i supporti della fotografia. In particolar modo le polaroid (basate sul principio di un'immagine istantanea umida che si crea attraverso uno strappo), intervenendo nel processo, trasferendo l'immagine fotografica in altri supporti, di carta o di seta serigrafica, intervenendo con il segno grafico, moltiplicando gli strati dell'immagine secondo una tecnica che non può essere etichettata né come collage né come fotomontaggio. Un *enfant terrible* che gioca con la macchina fotografica, fino a romperla, e con la fotografia, fino a corroderne il significato. Al centro della sua ricerca, sincrona al ritorno alla pittura della transavanguardia, il tema della rappresentazione del volto, su cui si soffermano questi due libri illustrati a colori proposti da Humboldt e Postmedia, con testi entrambi di Roberta Valtorta che da molti anni segue il suo lavoro.

Il volume della Humboldt inizia senza nessun preambolo con un bel testo su un viaggio a Volterra di David Herbert Lawrence. Il lettore scoprirà solo a fine lettura che lo stile raffinato deriva dalla data della sua stesura nel 1932. Lawrence giunge al museo archeologico, ne visita le sale che commenta, ma dalle quali si congeda indignato: "È disgustoso! Perché anche gli scomparsi Etruschi devono essere ridot-

ti a sistema?". Sullo stesso spazio si è mosso Gioli fotografando nel 1984 le sculture funerarie del Museo Guarnacci, riscattandole da un certo sistema visivo di riproduzione in fotografia. Gioli ha operato una sorta di scavo archeologico dello sguardo sulle sculture funerarie e allo stesso tempo sul mistero del ritratto. La sua opera restituisce colori vivi, fino ad essere chiassosi, iniettando vita nei volti di marmo bianco, trasferiti, riquadrati in un nuove composizioni in cui le parti risultano smembrate e ricomposte, inserite in una nuova cornice in cui compaiono segni extrafotografici a matita secondo un disegno che non è intellegibile.

Il rumore colorato sembra lasciare i volti scultorei in un secondo piano sopra il quale la materia della fotografia sembra galleggiare, mentre i volti sprofondano in uno spazio e tempo indefiniti. L'alchimista parlando di essi si lascia andare a quella che sembra una libera associazione di parole esoteriche che fanno riferimento a un "pigmento bianco con arsenico", a "cenere copulante" e "concime cromogeno". Frammenti di frasi che sembrano accompagnare i frammenti visivi, in cui i ritratti scolpiti vengono trasfigurati dalla sua opera, ridotti a lacerti, in cui sono leggibili gli strappi operati. La polaroid è lo strumento ideale: il suo processo di sviluppo dell'immagine letteralmente si innesca con una separazione dei due supporti, grazie alla quale l'emulsione sensibile viene sviluppata e fissata da un gel.

Al tema del transfer, che va ad arricchire quello del volto, è dedicato il volume di Postmedia. I soggetti, se così si possono definire, vengono dalla tradizione dell'arte rinascimentale: sono le opere di Piero della Francesca, Raffaello, Botticelli e degli altri. Dai libri illustrati Gioli trae delle diapositive che vengono poi proiettate sulle polaroid. E a questo momento di pseudo *found footage* (come si usa nel cinema) contrappone il tempo di una manualità d'artista. Un artista scassinatore, intendiamoci: le immagini vengono raddoppiate, rispecchiate, rovesciate (anche alto/basso). Il suo interesse, dichiara Gioli, è di "manomettere e immaginare". La polaroid il medium più adatto per la sua istantaneità e il colore che può essere drogato, per la quale ricorda che assomiglia al "trionfo del consumo immediato della pornografia", ma anche per la sua unicità (e qui torna il modernismo?). Valtorta, nel suo testo, suggerisce di leggere il transfer di supporti e di immagini anche come transfer psicoanalitico, in cui il vissuto antico passa dal narratore a chi ascolta. E chissà se allo psicoanalista possiamo accostare lo spettatore di queste opere nate nel suo laboratorio fisico e mentale. Gioli ci guida a rintracciare il significato della sua opera in un battito di ciglia. È il momento in cui l'immagine si forma dopo il suo strappo, è umida e pronta a passare in un altro supporto in cui si depositerà, ma anche da materia a materia, assumendo nuovi significati. In quel lasso, dice, agisce lui: un "parassita creativo". Maledetto alchemico!

tiziana.serena@unifi.it

T. Serena insegna storia della fotografia  
all'Università di FirenzeRitratti di regnanti  
e garibaldini

di Antonello Frongia

ALPHONSE BERNOUD  
PIONIERE DELLA  
FOTOGRAFIA

LUOGHI, PERSONE, EVENTI

a cura di Fabio Speranza  
pp. 192, € 30,  
artem, Napoli 2018

**N**el suo pionieristico censimento del 1978, *Fotografi e fotografia in Italia 1839-1880*, Piero Becchetti elencava diverse centinaia di operatori attivi nel nostro paese nei primi decenni di sviluppo del *medium*. Ricerche successive hanno permesso di compilare un regesto ancora più ampio delle imprese fotografiche della penisola, animate da scienziati, professionisti, artisti (non di rado stranieri), ma anche dilettanti, mestieranti, ambulanti. Questi nuovi produttori di immagini, i primi a osservare da vicino i luoghi e i volti dell'Italia in formazione, hanno costituito una subcultura proteiforme ancora poco conosciuta nei suoi meccanismi interni. Anche per coloro che hanno goduto di un certo successo commerciale o intellettuale, la dispersione del patrimonio fotografico e la scarsità di documenti d'archivio hanno reso difficile procedere a ricostruzioni affidabili. Ancora più difficile è comprendere gli scambi, le collaborazioni, la concorrenza e i plagi che nel lungo periodo hanno plasmato i linguaggi visivi dei fotografi ottocenteschi, spesso considerati alla stregua di semplici mestieranti che operavano sulla base di modelli ripresi dalle belle arti.

Un nuovo volume su Alphonse Bernoud (1820-1889), curato da Fabio Speranza in occasione di una recente mostra alla Certosa di san Martino di Napoli, giunge ora a colmare una lacuna importante in questo panorama. Nota agli studi grazie alle ricerche di Becchetti, Maria Antonietta Picone, Giuseppe Marcenaro, Ugo Di Pace, Giovanni Fanelli e Barbara Mazza, oltre che in virtù di un vasto *corpus* fotografico sedimentatosi in collezioni pubbliche e private, la figura di Bernoud è ora pienamente delineata nel suo intero decorso biografico e professionale. Nato Jean-Baptiste nei pressi di Lione, Bernoud risulta attivo nel 1849 a Torino come istruttore di ginnastica e, dopo un periodo di apprendistato a Parigi, come fotografo ritrattista a Genova. Di lì a poco lo ritroviamo nel Granducato di Toscana, con qualche anticipo rispetto alla ditta fondata da Leopoldo Alinari nel 1855, destinata ad assumere il ruolo di protagonista nel mercato fotografico nazionale. Già nel 1854 partecipa con successo all'Esposizione industriale toscana di Firenze, dove si distingue non solo per i ritratti, ma

anche per una produzione aggiornata che include vedute, riproduzioni d'arte e (sua particolarità) fotografie di animali, con tecniche che vanno dal dagherrotipo al negativo su carta al collodio umido, dalla *carte de visite* alla stereoscopia, con e senza ritocchi. Apre a Napoli un nuovo studio al Boschetto della Villa reale e, divenuto fotografo ufficiale della famiglia borbonica, si specializza nei ritratti della casa regnante e nella documentazione di allestimenti cerimoniali. Il suo studio diviene presto un punto di passaggio obbligato per l'*intelligentsia* locale, oltre che per i viaggiatori desiderosi di acquistare vedute o ritratti di personaggi tipici. Per il settimanale parigino "L'Illustration", nel 1857, realizza uno dei primi *reportages* fotografici dell'Ottocento, documentando gli effetti del terremoto che colpisce il Vallo di Diano e la Val d'Angri. Con altrettanta sagacia imprenditoriale testimonierà la caduta del Regno delle due Sicilie, ritraendo nell'ottobre 1860 i comandanti garibaldini sulla terrazza del suo *atelier* e pochi mesi dopo lo stato maggiore piemontese di stanza a Napoli e Capua. Il nuovo ordine politico vedrà Bernoud allineato molto rapidamente con la politica dei Savoia: di nuovo fotografo ufficiale della famiglia reale, contribuisce alla documentazione del brigantaggio meridionale e lavora a un raccolta in due volumi "delle battaglie, de' combattimenti ed altri fatti memorabili dell'Indipendenza italiana dal 1859 al 1866".



Ritornato definitivamente a Lione all'inizio degli anni settanta, proseguirà in Francia le ricerche condotte nella penisola, dedicandosi ancora al ritratto ma sperimentando su nuovi soggetti, come quelli botanici, fino alla morte avvenuta nel 1889.

Anche grazie a un sostanzioso apparato iconografico, ne scaturisce la figura di un fotografo versatile e



innovativo, uno "straniero" che ha testimoniato, anche per il pubblico internazionale, aspetti importanti del policentrismo e degli sviluppi geopolitici della penisola tra risorgimento e nascita dello stato nazionale. È a partire da studi di questo tenore che in futuro sarà possibile ricostruire in maniera più completa il ruolo dei "pionieri-fotografi" nella definizione di una nuova politica dello sguardo nell'Italia moderna.

antonello.frongia@uniroma3.it

A. Frongia insegna storia della fotografia  
all'Università Roma TreNerità consolante  
e sovversiva

di Marco Maggi

Teju Cole

L'ESTRANEO E IL NOTO  
ENTUSIASMI, INCONTRI,  
LETTURE, FOTOGRAFIEtrad. dall'inglese  
di Gioia Guerzoni, pp. 167, € 21,90,  
Contrasto, Roma 2018

**I**l titolo del volume è tratto da un verso di Seamus Heaney che l'autore aveva già evocato in *Punto d'ombra*, nell'immagine di venditori ambulanti a Venezia in fuga con la merce insaccata dentro lenzuola come "ali bianche che brillavano nel sole calante". Nell'immaginazione dello scrittore, che di formazione è storico dell'arte, su quelle fugaci apparizioni si imprimeva l'immagine degli angeli del sogno di Giacobbe. Se angelico è "qualunque cosa sia in grado di mediare, di trasportare messaggi", Teju Cole – romanziera e fotografo, oltre che saggista – incarna appieno la figura di questo genere di mediatori. Nato in Michigan da genitori nigeriani che lo riportarono in patria all'età di cinque mesi, l'autore è ritornato negli Stati Uniti per frequentare l'università. "Siamo anche i modi in cui allarghiamo i nostri confini", scrive nella prefazione; di questi sconfinamenti il libro fornisce una mappa suddivisa in due tavole: *Leggere e Vedere*. Nella prima il lettore è guidato nella perlustrazione di un canone personale che include Baldwin, Naipaul, Tranströmer, Walcott. Nella seconda l'autore interroga le immagini di John Berger, dei fotografi maliani Seydou Keita e Malick Sidibé, di Roy DeCarava, di René Burri e di Guido Guidi e Luigi Ghirri; poi Google Art, le immagini dei droni, gli album di famiglia al tempo di Facebook, i "supereroi" di Black Lives Matter. Nei suoi andirivieni, Teju Cole ha dovuto imparare a "diventare africano" e dopo essere "diventato africano", l'autore ha dovuto imparare a "diventare nero", che di riflesso ha significato, per Teju Cole, prendere coscienza di quelle *perfections du noir* che Ungaretti lesse in un antico manuale per tintori. Da un altro dei suoi autori, Toni Morrison, l'autore di *L'estranee e il noto* ha appreso a opporre, alla monocolora assenza di immaginazione, la pluralità cangiante di un "arcobaleno nero": "Il nero è molteplice e generativo, spazioso e dissenziente". "Contro il bianco lucido dell'America razzista, la nerità visibile è insieme consolante e sovversiva". Contro il bianco (spento) di chi oggi in Italia solletica l'istinto razzista, l'arcobaleno nero di Teju Cole è insieme segnale di allarme e lezione di saggezza.

marco.maggi@usi.ch

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

## Musica

Un Pantheon  
dell'Europa  
musicante

di Gabriele Bucchi

Lorenzo Bianconi, Maria Cristina Casali Pedrielli, Giovanna Degli Esposti, Angelo Mazza, Nicola Usula, Alfredo Vitolo

I RITRATTI DEL MUSEO  
DELLA MUSICA  
DI BOLOGNADA PADRE MARTINI  
AL LICEO MUSICALEpp. XVIII-684, € 90,  
Olschki, Firenze 2018

Il catalogo dei 312 ritratti di musicisti oggi conservati nel Museo della musica di Bologna è il risultato di più di trent'anni di lavoro, compendati in questo volume magnificamente illustrato e doviziosamente commentato. Più di trent'anni e si potrebbe forse dire più di due secoli, giacché l'idea di fornire al pubblico l'effigie dei più importanti musicisti viventi assieme al racconto della loro vita fu concepita dallo stesso fondatore della raccolta, Giambattista Martini. Cominciata attorno al 1770, la collezione dei "ritratti in tela di professori di musica" doveva servire nelle intenzioni di padre Martini al corredo del quinto e ultimo volume (che non vide mai la luce) della sua celebre storia della musica. Il progetto, nato come galleria dell'arte musicale di scuola italiana, si trasformò presto in un pantheon dell'Europa musicale, da un lato recuperando, spesso attraverso le incisioni, le immagini dei grandi musicisti di età rinascimentale, dall'altro allar-

da Leopold Mozart nell'inviare al collega il ritratto del figlio ventunenne ("Cav. Amadeo Wolfgang Mozart Accademico Filarmonico di Bologna e di Verona") realizzato a Salisburgo nel 1777 da un ignoto pittore e accompagnato come d'uso da tutti i titoli ottenuti nonché, ben in vista sul petto, la croce dell'ordine dello Speron d'oro offertagli dal papa in occasione del suo passaggio a Roma. Né quello di Mozart è il solo dei ritratti idealizzati o d'apparato della raccolta bolognese, perché, e ben si capisce, l'ingresso alla galleria-pantheon del convento di san Francesco doveva anche essere una consacrazione ufficiale, spesso concomitante all'aggregazione dell'effigiato (molti uomini, poche donne) nella prestigiosa Accademia filarmonica cittadina, titolo ambizioso da qualsiasi alunno di Euterpe sul finire del Settecento. Tra questi un posto a sé occupa il famoso ritratto di Farinelli realizzato da Corrado Giaquinto nel 1755, "un pezzo senza uguali nell'iconografia dei musicisti del suo secolo", un'allegoria riassuntiva del trionfo del virtuoso di canto nel Settecento musicale europeo. Ma accanto ai fedeli, distratti o sbrigativi trascrittori della fedeltà fisiognomica dei soggetti scelti da padre Martini e dai suoi successori (la raccolta fu incrementata nei secoli seguenti fino al Novecento), non manca chi seppe cogliere qualche frammento dell'indole e della vita interiore dei personaggi ritratti: lo sguardo obliquo e assorto in qualche affare di Johann Christian Bach nel meraviglioso dipinto di Thomas Gainsborough del 1776 (il pezzo senz'altro più stupefacente dell'intera collezione), il volto sorridente di Giuseppe Millico in cui, proprio in virtù del tentativo da parte dell'anonimo pittore di abbellire le fattezze ingrate nell'immagine idealizzata e serena del grande castrato, si percepisce (chi voglia sentirla) ancor più la solitudine e la malinconia dei "canori elefanti" aborriti dal Parini, fino ad alcune originali riletture novecentesche come il ritratto di Giuseppe Borgatti, rappresentato da Amilcare Casati ormai cieco in un dialogo silenzioso col volto di Wagner, di cui il tenore emiliano fu uno dei più acclamati interpreti. Senza dimenticare gli altri secoli, è indubbio, sfogliando queste pagine, che il catalogo che ora vede la luce è soprattutto una testimonianza monumentale dell'importanza assunta dalla musica e dai musicisti nel campo delle arti del XVIII secolo, un *pendant* iconografico a quella storia della musica moderna che padre Martini non realizzò mai, ma che scrisse invece il suo amico e collega inglese Charles Burney, anch'egli presente tra i ritratti bolognesi nel suo abito di dottore dell'università di Oxford, un rotolo di musica in mano e l'affabile e contagioso sorriso che trapela da ogni pagina dei suoi giornali di viaggio.

Ma accanto ai fedeli, distratti o sbrigativi trascrittori della fedeltà fisiognomica dei soggetti scelti da padre Martini e dai suoi successori (la raccolta fu incrementata nei secoli seguenti fino al Novecento), non manca chi seppe cogliere qualche frammento dell'indole e della vita interiore dei personaggi ritratti: lo sguardo obliquo e assorto in qualche affare di Johann Christian Bach nel meraviglioso dipinto di Thomas Gainsborough del 1776 (il pezzo senz'altro più stupefacente dell'intera collezione), il volto sorridente di Giuseppe Millico in cui, proprio in virtù del tentativo da parte dell'anonimo pittore di abbellire le fattezze ingrate nell'immagine idealizzata e serena del grande castrato, si percepisce (chi voglia sentirla) ancor più la solitudine e la malinconia dei "canori elefanti" aborriti dal Parini, fino ad alcune originali riletture novecentesche come il ritratto di Giuseppe Borgatti, rappresentato da Amilcare Casati ormai cieco in un dialogo silenzioso col volto di Wagner, di cui il tenore emiliano fu uno dei più acclamati interpreti. Senza dimenticare gli altri secoli, è indubbio, sfogliando queste pagine, che il catalogo che ora vede la luce è soprattutto una testimonianza monumentale dell'importanza assunta dalla musica e dai musicisti nel campo delle arti del XVIII secolo, un *pendant* iconografico a quella storia della musica moderna che padre Martini non realizzò mai, ma che scrisse invece il suo amico e collega inglese Charles Burney, anch'egli presente tra i ritratti bolognesi nel suo abito di dottore dell'università di Oxford, un rotolo di musica in mano e l'affabile e contagioso sorriso che trapela da ogni pagina dei suoi giornali di viaggio.

gabriele.bucchi@unil.ch

G. Bucchi insegna letteratura italiana all'Università di Losanna

Doveva entrare  
e cantare

di Simone Garino

John Szwed

BILLIE HOLIDAY  
UNA BIOGRAFIA

ed. orig. 2015, trad. dall'inglese di Elena Montemaggi, pp. 272, € 26, il Saggiatore, Milano 2018

“Quando camminava per strada / era come una bambina che si guarda i piedi / ma quando passava davanti al bar / e sentiva la musica / doveva entrare e cantare / doveva essere così”. Quello di Lou Reed (nella canzone /omaggio *Lady Day*) è solo uno dei tanti ritratti di una delle artiste più influenti del Novecento. L'importanza di Eleanor Fagan, alias Billie Holiday forse è messa in ombra soltanto dal processo di mitizzazione della sua figura: gran parte di ciò che è stato scritto su di lei riserva alla musica un interesse secondario, insiste piuttosto sui tratti tragici della sua esistenza, cadendo spesso in patetismi da *feuilleton*.

Il saggio/biografia di Szwed – già noto per la sua monumentale biografia di Sun Ra (minimum fax, 2013) – parte proprio dall'analisi della costruzione del mito di Billie Holiday, che si regge in massima parte sulla sua nota autobiografia *La signora canta il blues* (Feltrinelli, 2013).

Nella seconda parte, dedicata a Holiday "musicista", Szwed riscopre le principali influenze giovanili (Louis Armstrong e Bessie Smith, le cantanti Ethel Waters, Mildred Bailey e Mabel Mercer: Holiday conosceva bene tutte e tre, anche se evitò di citarle nella sua autobiografia) e ne collega lo stile alla tradizione del *torch singing*, "la capacità di raccontare una storia attraverso una canzone con convinzione emotiva", derivato dalla pratica canora nel cabaret francese del tardo Ottocento.

Tuttavia, lo stesso Szwed deve riconoscere che è praticamente impossibile definire lo stile di Billie Holiday come qualcosa di coerente e univoco: "Nel registro più alto aveva un suono pulito; in quello medio la voce risultava più nitida, e in quello più basso la voce era più ruvida, a tratti sembrava carta vetrata, se non addirittura un ringhio".

L'ultima parte del libro è dedicata alla sua storia discografica: dalla genesi dell'inno antirazzista *Strange Fruit* alle origini ungheresi di *Gloomy Sunday*, dalla feconda *partnership* artistica con il pianista Teddy Wilson a quella con Lester Young, dalle incisioni con le orchestre di Count Basie e Artie Shaw fino all'ultimo e discusso album, *Lady in Satin*, caratterizzato dai baroccheggianti arrangiamenti orchestrali di Ray Ellis e registrato pochi mesi prima della morte.

simone.garino@gmail.it

S. Garino è sassofonista e insegnante di musica

Nel pensiero e  
nell'officina  
del musicista

di Marco Bizzarini

Manfred Hermann Schmid  
LA NOTAZIONE MUSICALE  
SCRITTURA E COMPOSIZIONE  
TRA IL 900 E IL 1900

a cura e trad. dal tedesco di Alessandro Cecchi, ed. orig. 2012, pp. 328, € 34, Astrolabio, Roma 2018

È davvero sorprendente che le lettere dell'alfabeto latino, pur con diverse varianti grafiche e con l'aggiunta di qualche segno particolare, siano rimaste praticamente immutate per oltre due millenni e stiano tuttora alla base della scrittura nelle lingue dell'Europa occidentale. In campo musicale non esiste un analogo altrettanto stabile poiché di epoca in epoca cambiarono anche radicalmente le strategie finalizzate a mettere per iscritto una semplice melodia o una composizione complessa. Parte da questa considerazione tutt'altro che banale il libro di Manfred Hermann Schmid: non si tratta solo di un manuale di paleografia musicale, fra l'altro dotato di esercizi di difficoltà progressiva, ma anche di un trattato che tocca rilevanti questioni di filosofia della musica. Nell'antichità i Greci elaborarono due diversi sistemi di notazione alfabetica in grado di mettere per iscritto l'altezza e la durata dei suoni di una melodia. Pur prevalendo all'epoca la trasmissione orale (come avviene d'altra parte nella maggioranza delle culture musicali extra-europee, qualche frammento di musica scritta ci è pervenuto dai papiri o da iscrizioni su pietra. L'epitaffio di Sicilo, proveniente da una stele funeraria databile al I secolo a.C., è un brano completo che si sarebbe tentati, non senza una certa emozione, di suonare al pianoforte. Ma, avverte sottilmente Schmid, "un ascoltatore antico molto probabilmente non riconoscerebbe la melodia perché all'epoca la scrittura rispecchiava il suono vivente in modo molto più limitato di quanto avviene oggi". Come ben sanno gli antropologi, certe sfumature del canto non sono facili da descrivere e trascendono anche le tecniche di notazione più raffinate. Infatti non è possibile mettere per iscritto tutti i parametri di un'esecuzione musicale. Perfino la volontà di alcuni compositori del Novecento di precisare il maggior numero possibile di istruzioni dettagliate – per esempio, quelle riguardanti la durata precisa di un brano o il suo tempo metronomico – si scontrano inevitabilmente con la complessità della realtà fisica e psicologica: ricordiamo che Nino Rota ammetteva di sentire per la propria musica tempi diversi a seconda delle ore del giorno.

Schmid, in ogni caso, nonostante

i limiti invalicabili della notazione, ci rivela anche l'altro lato della medaglia, ricordandoci che un'opera d'arte musicale dell'occidente non è rappresentata solo dal momento esecutivo, ma anche dal testo scritto, spesso carico di simbologie non udibili, eppure fondamentali. Nel *Sanctus* della *Messa da Requiem* Giuseppe Verdi voleva nettamente distinguere tra un coro celeste e un coro terreno. La disposizione degli strumenti nel sistema italiano, che collocava i violini nella parte superiore della pagina, riproduceva graficamente questa idea. Ma tutto ciò si perse con la partitura cosiddetta "alla francese", ancor oggi comunemente adottata, che sposta il rigo dei violini più in basso, facendo loro perdere quella posizione proiettata verso l'alto così importante dal punto di vista simbolico. Da qui l'esortazione di Schmid a studiare con cura l'aspetto grafico originale di ogni composizione scritta, perché anche se certi dettagli non si traducono in suoni, tuttavia possono avvicinarci maggiormente al pensiero dell'autore e introdurci nella sua officina.

Frutto di un secolare processo evolutivo, la scrittura musicale impiegata ai nostri giorni lascia trasparire alcune curiose incongruenze che solo la conoscenza della sua storia consente di spiegare. Un esempio fra molti: la nota che si definisce "minima" dovrebbe essere caratterizzata, a rigore, dalla più piccola durata possibile. Così avveniva nella teoria musicale del XIV secolo, ma in seguito si introdussero nuove suddivisioni, con il risultato paradossale che oggi la minima è diventata, in pratica, una nota relativamente lunga. Pur con tutte le sue contraddittorie stratificazioni, la nostra notazione ha permesso e favorito la genesi di straordinari monumenti musicali dal 900 al 1900: senza di essa non potremmo avere i



capolavori di Machaut, Josquin, Palestrina, Monteverdi, Bach, Mozart, Beethoven, Debussy.

Inevitabilmente il libro di Schmid propone discussioni tecniche, fruibili solo da un lettore motivato ad apprendere la non facile disciplina della paleografia musicale. Ma la storia della notazione rappresenta senza dubbio un capitolo importante della civiltà occidentale e, in definitiva, della sua stessa identità.

controcanto2@gmail.com

M. Bizzarini insegna musicologia all'Università Federico II di Napoli



## Scelte e torsioni delle forme del potere

di Vito Loré

Chris Wickham

### L'EUROPA NEL MEDIOEVO

ed. orig. 2016, trad. dall'inglese  
di Maurizio Ginocchi, pp. 444, € 34,  
Carocci, Roma 2018

Il titolo semplice, quasi austero, dell'ultimo libro di Chris Wickham non deve trarre in inganno: non è una semplice sintesi, ma una lettura molto personale dell'Europa nata dalle ceneri dell'impero romano, costruitasi sulla sua eredità. Lo spazio abbracciato dallo sguardo dell'autore è amplissimo, non solo geograficamente: società, cultura, religione, economia si compongono in un quadro coerente, proprio perché basato su alcuni temi dominanti, primo fra tutti le forme di potere, che danno coerenza a tutto il percorso, chiarendone scelte e torsioni.

Il punto di partenza è ovviamente la fine dell'impero d'Occidente. La portata di questa svolta, certamente epocale, è però attenuata dal correttivo della comparazione. Bisanzio continuò per almeno settecento anni a essere

un vero impero, segnato da una continuità, decisiva, con il tardoantico: la regolare riscossione dell'imposta fondiaria permetteva di finanziare infrastrutture di governo, sistemi difensivi e strutture urbane complessi, gestiti dal centro, in uno spazio politicamente e amministrativamente unitario. Per quanto ciò possa apparire a prima vista paradossale, la medesima continuità nelle basi economiche del potere connotava i domini costruiti dai musulmani a partire dal VII secolo. Nello spazio più ampio di un mondo che può, in questa prospettiva, solo con una certa approssimazione definirsi postromano, l'Occidente costituisce dunque un'eccezione. Qui le strutture politiche e sociali si semplificarono, trasformandosi in senso regionale con l'avvento dei regni barbarici, e mutarono le loro basi economiche. Scomparsa la mediazione omologante costituita dall'imposta fondiaria, l'esercizio del potere si basava ora sul controllo diretto della terra e sui legami personali: combattenti e ufficiali erano compensati da re e potenti con dotazioni fondiarie. Nonostante ciò portasse a una tendenziale frammentazione del potere, i regni d'Occidente rimasero a lungo spazi politici ampi e relativamente coerenti, grazie a due elementi: il ricorso alla scrittura nelle pratiche di governo – una diretta eredità romana – e la frequenza delle assemblee, funzionale al raccordo e alla negoziazione fra autorità regia, élite e società locali. Il quadro è dunque molto diverso rispetto al Mediterraneo orientale, ma anche qui fu decisiva l'eredità imperiale. Vale a dimostrarlo il confronto con gli spazi non romanizzati dell'Europa del Nord: società organizzate su scala esclusivamente locale, strutture di potere elementari e basate sull'oralità. La peculiare posizione dei regni

d'Occidente nell'alto medioevo europeo è pienamente intelligibile soltanto se li si considera nel loro rapporto con il mondo antico.

Fra la fine del X e l'inizio del XII secolo, l'Europa occidentale fu investita dall'altro cambiamento epocale del millennio, tanto variabile nelle forme quanto profondo, perché capace di modificare alla base le strutture sociali e politiche: l'avvento dei poteri locali. La crisi dei vecchi strumenti di governo regio e l'affermazione delle signorie portarono con sé una definizione progressiva dei ruoli sociali e dei modi di inquadramento della società. La crescita esponenziale di castelli e chiese rurali è, fra le altre, testimonianza materiale di un controllo delle élite sui contadini, reso capillare da una trama insediativa e istituzionale, dalle maglie molto più fitte che nei secoli precedenti; un ordinamento per cellule, secondo una metafora coniata da Robert Fossier negli anni settanta del Novecento.

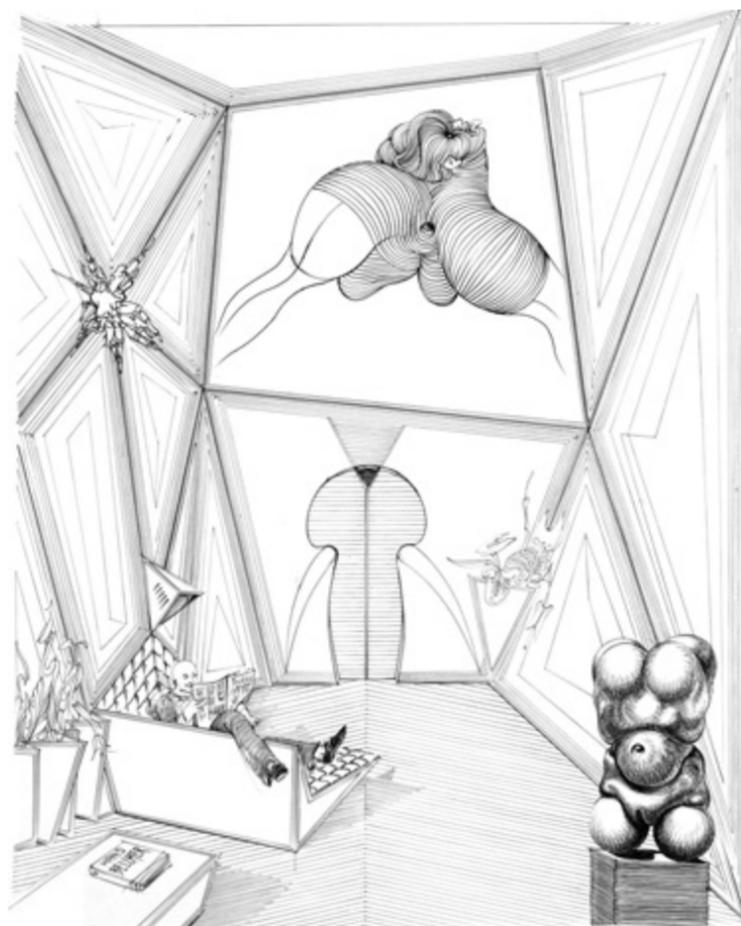
L'evoluzione complessiva delle forme politiche accompagnava tendenze di fondo della società e dell'economia: crescita economica e crescita della popolazione (difficile dire quale delle due precedesse), portavano a una sempre maggiore complessità sociale. Il circuito degli scambi si articolò progressivamente, per via di una larga domanda privata di beni di consumo. L'espansione di questo mercato di massa non portò solo un aumento del profitto aristocratico: anche i contadini godettero in certa misura della crescita economica, accedendo alle merci e dunque migliorando le loro condizioni di vita. Dall'XI secolo in poi la costruzione, o ricostruzione, dei poteri regi dovette tener conto dei mutamenti sociali, adeguandovisi. E qui il racconto dello storico esplose, per un progressivo ampliamento della prospettiva geografica: aree vastissime dell'Europa settentrionale e orientale, dalla Scozia alla Polonia, alla Scandinavia, alla Russia, entrano nello spazio del racconto soltanto quando iniziano a dotarsi di forme di potere complesse (il tema principale del libro, come si diceva), spesso precedute e favorite dalla diffusione del cristianesimo, sempre espresse dalla produzione di documenti scritti.

La tendenza a forme di controllo via via più pervasivo da parte dei poteri di vertice, come anche la competizione continua fra regni, fece crescere i costi della politica. Per sostenere il peso del governo e della guerra, i regni dell'Europa occidentale furono in certa misura costretti a rinnovare le loro basi economiche. Ma Bisanzio e i domini musulmani, poi l'impero ottomano, che da Bisanzio mutuò le strutture amministrative, in un incessante rinnovamento dell'eredità romana, erano percepiti come troppo estranei per essere usati da modelli di governo; così la nuova costruzione di un sistema fiscale efficiente fu in Occidente laboriosa e molto graduale.

Dal Duecento in poi, i modi e il successo in questa impresa, più o meno rapido e completo, dà ragione caso per caso della capacità e del raggio di azione delle singole formazioni politiche tardomedievali. Solo i regni che avevano più risorse potevano permettersi iniziative aggressive e ambiziose; e ciò dipendeva in misura sempre maggiore dalla capacità di finanziarsi attraverso una riscossione sistematica delle imposte. In questa parte del libro emerge a pieno il suo apporto forse più originale. L'estensione del quadro comparativo moltiplica le variabili, togliendo alle singole evoluzioni qualunque predeterminazione. Il rapporto fra strutture economico-sociali e azione politica è sempre complesso, mai dato a priori: a partire da situazioni di partenza analoghe sono possibili evoluzioni diverse. Proprio quest'idea di fondo rende necessaria l'analisi minuta delle strutture "individuali" dei singoli regni e delle loro vicende, rilanciando il ruolo della storia politica: non semplice epifenomeno, ma al contrario ambito nel quale si enucleano innovazioni, o errori di valutazione, che possono aprire la strada a mutamenti strutturali. È in un certo senso l'esito estremo cui può spingersi una scrittura storica guidata dalla comparazione. Anche un dato evidente, come la tendenziale uniformazione delle forme istituzionali dell'Europa occidentale alla fine del medioevo, non sembra avere nulla di necessario, ma deriva piuttosto dalla diffusione imitativa di modelli amministrativi e politici, con conseguenze anch'esse non leggibili solo in termini di crescita del potere regio e aristocratico: uno dei suoi portati è la nascita di uno spazio di partecipazione, politica e religiosa, molto più inclusivo che nell'alto e pieno medioevo, aperto ad ampi settori della popolazione; secondo Wickham è forse la principale eredità lasciata dal Tre e Quattrocento alla modernità.

vito.lore@uniroma3.it

V. Loré insegna storia medievale all'Università Roma Tre



## Una grande regione dominata dalle città

Intervista a Chris Wickham di Vito Loré

**N**ei suoi libri di sintesi degli ultimi anni, a partire da *Framing the Early Middle Ages*, ha incluso organicamente nell'orizzonte comparativo l'Oriente, da Bisanzio ai domini musulmani, arrivando ora fino alla Russia. In che modo questo ampliamento di prospettiva ha cambiato la sua visione della storia europea? Quali elementi ha privilegiato, quali altri ha messo in secondo piano nella costruzione del quadro?

In un certo senso, non è cambiato molto: dagli anni ottanta ho sempre scritto articoli comparativi, sull'impero romano, sull'Islanda, sulla Cina, oppure sul califfato. Infatti ho sempre voluto mantenere due registri nella mia ricerca: uno, molto analitico, a volte troppo, sulla storia italiana nelle sue varianti multiformi di storia locale e regionale; e uno sui problemi generali, a volte molto generali, della storia medievale. Usando il secondo registro, non mi è mai sembrato che l'Europa in sé fosse un campo di studio privilegiato; l'Italia guarda a tutto il Mediterraneo, il Mediterraneo guarda verso l'Oriente, e la Cina (per quanto la capisca, visto che non leggo il cinese) mi ha sempre affascinato. In effetti, *L'Europa nel medioevo* è il solo libro che io abbia mai scritto sull'Europa in quanto tale. Cosa ho messo in secondo piano? Beh, in un certo senso niente: sono uno storico sociale e la dimensione sociale porta con sé l'economia, la cultura, la politica. Forse mi sento meno a mio agio con una storia strettamente religiosa e intellettuale, ma ho cercato comunque di integrarle.

**In questo ultimo libro storia politica e strutture sociali ed economiche si intrecciano in modo complesso. Come cambia fra alto**

**e basso medioevo il rapporto fra i due piani?**

Su questo punto ho provato a essere esplicito nel libro. Almeno per quanto riguarda l'Europa occidentale, credo che il punto di svolta sia stata la cristallizzazione delle strutture del potere locale, avvenuta durante un "lungo" XI secolo in gran parte del continente europeo. Non ogni potere centralizzato ne venne minato, ma tutti hanno dovuto, da allora in poi, confrontarsi con alternative locali all'autorità dei re e di altri sovrani. I poteri centrali affrontarono questa sfida in modi diversi: con una fiscalità più forte ed eserciti pagati; con parlamenti che – si sperava – avrebbero portato un consenso più diffuso all'esercizio del potere; ecc. Ne emerse alla fine del medioevo una sfera pubblica più attiva e più autoconsapevole, uno sviluppo che ritengo particolarmente importante per la storia europea.

**L'Europa nel medioevo è un libro pensato per un pubblico mondiale. Da specialista di storia italiana, le chiediamo uno sforzo di mise en perspective differente: qual è il posto dell'Italia nella storia del medioevo europeo?**

Ci sono tante risposte possibili a questa domanda. Si sa benissimo che l'Italia alla fine del medioevo era politicamente più frammentata della maggior parte delle regioni europee (anche se la Germania lo era di più). Aveva inoltre uno sviluppo economico, soprattutto dopo il 1200, più complesso e dinamico della maggior parte dell'Europa, anche se le Fiandre all'inizio di quel periodo, la Germania meridionale e la Francia settentrionale dopo, conobbero un iter simile. Ma credo che soprattutto un elemento sia stato peculiare nella storia italiana, attraverso tutto il medioevo: l'Italia medievale era un paese – o, meglio, una grande regione – interamente dominata dalle città. Forse può sembrare un luogo comune, ma non è per questo meno vero. In nessun'altra parte d'Europa le città avevano così tanto potere autonomo, già nel regno italico prima del secolo XII, per non parlare dei secoli successivi. Né era molto diverso nelle regioni del Sud e nella Sicilia (cioè a est e a sud della linea Ancona-Roma), anche se lì le città, meno numerose, erano veramente protagoniste, diciamo venti anziché cinquanta. Una città è meno facile da dominare da parte di una sola persona; c'è una tendenza, anche se non sempre attiva, a creare strutture di governo locale più collettive. E una città può in sé stessa dominare il suo contado in maniera più pervasiva. Non è un caso che i modelli di fiscalità europei più efficaci del basso medioevo – a eccezione almeno dell'impero ottomano – fossero proprio quelli delle città italiane, come pure molti degli strumenti più complessi di governo locale. Ciò rende molto particolare la situazione italiana, per tutto il medioevo.

## Tolleranza e minoranza

## sono concetti da usare con cautela

di Pierre Savy

Giacomo Todeschini

GLI EBREI NELL'ITALIA  
MEDIEVALEpp. 267, € 24,  
Carocci, Roma 2018

In un libro che costituisce, in qualche modo, il *prequel* della *Storia degli ebrei nell'Italia moderna* di Marina Caffiero, uscita presso la stessa casa editrice nel 2014, Giacomo Todeschini affronta, con l'originalità caratteristica dei suoi lavori, il periodo medievale della storia ebraica d'Italia. Rispetto alle (non numerose) sintesi precedenti – come la vecchia e magistrale *Storia degli ebrei in Italia* di Attilio Milano (Einaudi, 1963) e il primo volume de *Gli ebrei in Italia*, a cura di Corrado Vivanti (Einaudi, 1996) – Todeschini mette in risalto alcuni punti problematici del dibattito storiografico sulla presenza ebraica in Italia: come la domanda delle fonti, la questione dell'italianità, la cronologia della "condizione ebraica" e la presenza di una "minoranza" in una data società.

La grande attenzione alle fonti e al modo in cui lo storico può prendere conoscenza delle società del passato non è scontata come sembra. Quest'attenzione consente al lettore di capire quanto lo stato della questione sia condizionato da ciò che ci consentono di sapere le fonti: così la differenza, apparentemente forte, tra ebrei del nord ed ebrei del sud dell'Italia può essere dovuta prevalentemente a conformazioni politiche, istituzionali e dunque documentarie diverse (il mondo imperiale carolingio *versus* il mondo episcopale nella fase di avvio alla Riforma). È solo un esempio, fra i molti, in cui le fonti non sono semplici strumenti, utili ma da nascondere nel momento dell'esposizione, ma, al contrario, vengono esibite, citate, discusse. Dal loro "silenzio", infatti, sono state spesso tratte conclusioni troppo affrettate sulla storia degli ebrei. Per Todeschini, la relativa assenza degli ebrei nelle fonti non vuol dire che non ci fossero; il silenzio apparente potrebbe essere invece la spia di una loro presenza "normale", diffusa in Italia già dal IV al VI secolo. Attraverso una maggiore sensibilità alla vita interna delle comunità si potrebbe scoprire "un continente scomparso".

Quel continente è italiano. Per dirla con il bell'*incipit* del libro, "Fare la storia degli ebrei presenti nell'Italia del medioevo significa scrivere un pezzo di storia italiana". Un'Italia che ancora non esisteva come insieme politico e la cui valenza come concetto storico per il medioevo è dubbia, certo; ma ciò non impedisce di inserire la parabola degli ebrei d'Italia nella storia d'Italia, sottolineando l'antichità della presenza ebraica in Italia e la piena appartenenza degli ebrei alla storia del paese. Affermazione che contraddice l'idea, abbastanza banale, di un innato cosmopolitismo ebraico o di un essere

"non solo" italiano degli ebrei italiani. La presenza ebraica non precede forse il processo di cristianizzazione? Che ci sia "da sempre" una componente ebraica della società italiana non è una rivendicazione: è un dato di fatto. Ma c'è di più. Colpisce, nel libro, l'insistenza sulla varietà etnica, religiosa e culturale dell'Italia dell'alto medioevo. Chiunque entra nel medioevo italiano con l'idea che si trattasse di un periodo omogeneo sul piano etnico, religioso e culturale – grazie all'egemonia indiscussa del cristianesimo – esce dal libro con una visione molto diversa. Nel mirino, in particolare, sono le costruzioni risorgimentali e poi fasciste di un'Italia "unita" ben prima dell'Unità d'Italia, ma anche le pigrizie degli storici di oggi. Se è ancora necessario ribadire che non è mai esistito un "organismo nazionale cristiano", è anche perché in fondo i medievisti, nostalgici o critici che siano, riflettono spesso l'idea di una società concepita come corpo, in maniera organicista, con poco spazio per pochissime "minoranze".

Dopo un appassionante inizio sull'alto medioevo, la maggior parte dei capitoli è dedicata alla ricostruzione della posizione socio-economica di questa "minoranza" nell'Italia del basso medioevo. Uno dei meriti del libro, che segue un ordine cronologico, è quello di essere molto attento alle profonde trasformazioni che si succedettero nel tempo. Un nuovo ordine politico e religioso si impose nel medioevo "centrale", dal secolo XI in poi: gli ebrei furono sempre di più descritti come un gruppo che aveva un ruolo particolare da svolgere e, contemporaneamente, come una minaccia per la società. Tuttavia, solo alla fine del XII secolo fece la sua comparsa, nella documentazione pontificia, il prestito di denaro a interesse da parte degli ebrei. Un legame, quello tra ebrei e prestito di denaro, che si fece fortissimo benché le attività economiche svolte da ebrei fossero molte e diverse: oltre a quelle interne alla comunità, erano presenti come stracciaioli, artigiani, agricoltori, e altro ancora.

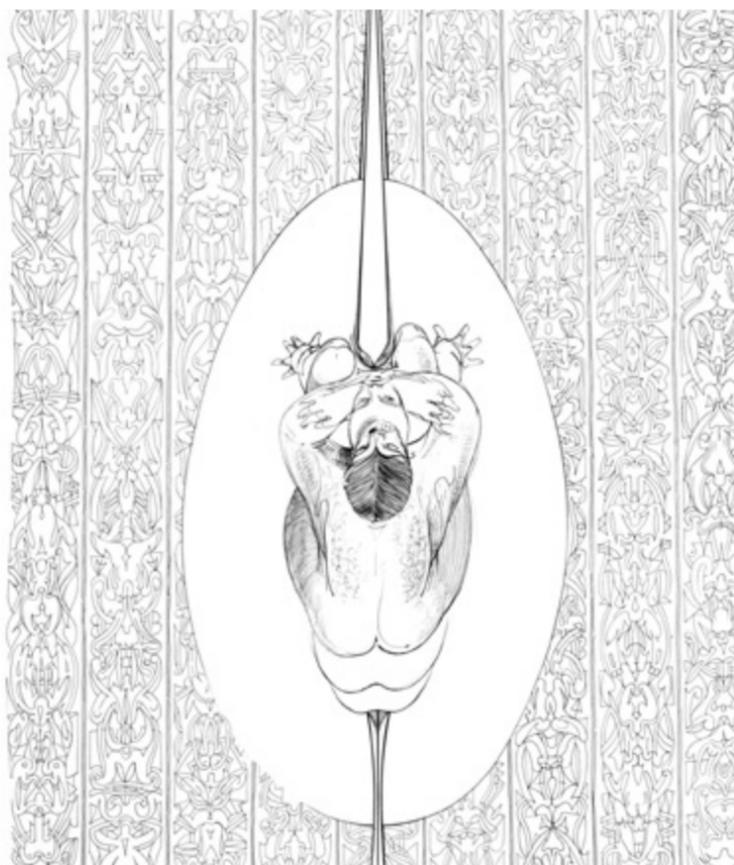
Il punto di svolta è forse da cercare nella "Riforma gregoriana" dei secoli XI e XII, che considerò gli ebrei come un pericolo, in quanto alleati dei nemici della cristianità. Nacque allora l'accusa, sempre più frequente, di commettere "usura". Si aprì un lungo periodo di incertezza, che si può riassumere con la formula "né espulsione né integrazione": una situazione ambigua di inclusione degli ebrei sul piano economico, accompagnata da una costante minaccia alla loro tranquillità. In questa costante opera di degradazione, l'autore tende a ridimensionare l'importanza sia della predicazione antiebraica dei mendicanti nel tardo medioevo sia la fondazione dei monti di pietà, fenomeni che vanno inseriti in un contesto molto più ampio: un vero "mutamento di clima sociale e politico oltre che economico". Col

venir meno della posizione di "popolo testimone" e l'attacco all'usura, sempre di più descritta come nociva, ebbe luogo infatti un profondo "ridimensionamento dei significati che la religione e il rituale ebraici potevano avere" per i cristiani.

Qual era allora il posto degli ebrei nella società? Il libro sostiene con forza l'idea che, per rispondere a questa domanda, "tolleranza" e "minoranza" sono concetti da usare con molta cautela, stando attenti ai significati delle parole e ai secoli di cui si sta parlando. Sicuramente non ha senso usare per il periodo medievale il concetto di "tolleranza" nel senso odierno, di accettazione della "differenza". Non c'era una volontaria accettazione o esclusione degli ebrei, come non esisteva, allora, un gruppo compatto (la "maggioranza") davanti a cui ci sarebbe stata una "minoranza" costituita come tale. Piuttosto, lungi dalla tolleranza, si potrebbe parlare per diversi secoli di una debole percezione della loro presenza, come se la presenza ebraica fosse essenzialmente "aprobematica", almeno per alcuni secoli, fino alla vera e propria ossessione ebraica della società occidentale cristiana, dal Quattrocento in poi. Esprimere riserve sull'uso delle nozioni di tolleranza e di minoranza per il medioevo ovviamente non vuol dire negare che gli ebrei fossero un gruppo emarginato, a volte escluso e perseguitato, ma sottolineare quanto sia fuorviante intendere la "minoranza" ebraica in termini di "variabile dipendente" della società: come una presenza totalmente determinata dalle scelte della maggioranza e storicamente rilevante solo come funzionale alla maggioranza. Si tratta, insomma, di capire come un gruppo divenne una minoranza, evitando di ricostruire la storia di questo gruppo attraverso paradigmi storiografici semplicistici, basati su una semplice alternativa persecuzione/accettazione, per scegliere invece un paradigma più realistico fondato sull'incertezza della condizione ebraica medievale. Tutti obiettivi decisivi che questo libro importante ci aiuta a raggiungere.

pierre.savy@ehess.fr

P. Savy insegna storia medievale all'Università di Paris-Est Marne-la-Vallée



## Fede da storiografo

di Lucio Biasiori

Arsenio Frugoni

INCONTRI TRA MEDIOEVO  
E RINASCIMENTOa cura di Chiara Frugoni, pp. 144, € 12,50,  
Scholè, Brescia 2018

*Incontri nel Medioevo e nel Rinascimento*: così si intitola una raccolta di scritti di uno dei più apprezzati storici italiani del secolo scorso, Arsenio Frugoni (1914-70), curata dalla figlia Chiara e da poco riedita da Scholè. Già il titolo – frutto della fusione tra quelli di altre due raccolte di Frugoni: *Incontri nel Rinascimento* (la Scuola, 1954) e *Incontri nel Medioevo* (il Mulino, 1979) – ci mette di fronte a due caratteristiche importanti del volume, in controtendenza rispetto alle linee della storiografia italiana attuale: la prima è quella di essere stati composti da uno studioso che non si fece mai ingabbiare troppo dalle cronologie. La seconda di essere appunto degli *Incontri*, cioè dei momenti in cui il lettore ha il privilegio di imbattersi da vicino in personaggi, testi ed eventi, che rivivono sotto i suoi occhi.

Non è un libro di divulgazione, però, perché i saggi che lo compongono furono scritti in un momento in cui, tra gli anni quaranta e cinquanta del secolo scorso, non si era ancora prodotta una scissione così netta tra una storiografia di e per specialisti e una divulgazione fatta da storici non professionisti. In questi *Incontri* si trova quindi una galleria di problemi affrontati con brio e con linguaggio semplice e accessibile da tutti (ancor più ora che anche le citazioni in latino sono state tradotte dalla curatrice), ma che non per questo smettono di porre interrogativi pressanti anche allo storico di professione. Qualche esempio? Si leggano le pagine dell'*Incontro* con Cola di Rienzo, il celebre tribuno del popolo romano, che durante la "cattività avignonese" della

Chiesa tentò di restaurare il destino imperiale di Roma. In quel caso la vivace cronaca dell'Anonimo romano (di cui Frugoni curò anche l'edizione critica) non viene sfruttata solo per la sua straordinaria veste linguistica, ma se ne traggono indicazioni sui modi in cui Cola svolgeva una sorprendente propaganda "con feùre", cioè con le immagini (tema a cui Frugoni fu sempre molto sensibile). Immagini che popolavano la mente del cronista e venivano anche da molto lontano, come quando si soffermava sulla grassezza di Cola "trionfale a modo di un abate asiatico", cioè come un Buddha.

Spostandosi verso il Rinascimento, si incontrano giganti come Erasmo o Colombo, accanto a personaggi meno noti ai non addetti ai lavori, come la poetessa e signora di Correggio Veronica Gambara (sul cui ritratto la curatrice nella prefazione non risparmia simpatici accenti di rimbrotto filiale), o Pietro Paolo Boscoli, condannato a morte nel 1513 per aver congiurato contro i Medici.

Il resoconto della morte di Boscoli viene analizzato da Frugoni con grande attenzione ai sentimenti provati dal condannato di fronte alla morte imminente. Distinguendo con finezza le emozioni di Boscoli da quelle di Della Robbia, che le raccolse e sovrappose loro delle tinte savonaroliane, Frugoni polemizza con le interpretazioni troppo concentrate sulle sfumature religiose degli ultimi istanti della vita di Boscoli "con una sottigliezza mi pare inquisitoriale". Giusta osservazione, che però meriterebbe di essere applicata anche alle sue idee politiche. Quando infatti Boscoli implora Della Robbia di "cavargli dalla testa Bruto, acciò ch'io faccia questo passo interamente da cristiano" – anche Frugoni mostra di condividere l'interpretazione per cui Bruto sarebbe simbolo del repubblicanesimo antitirannico per cui Boscoli andava incontro alla condanna. Per capire invece perché Bruto fosse incompatibile col compiere l'ultimo "passo interamente da cristiano", occorre vedere in lui non un esempio di tirannicida (perfettamente giustificabile in termini cristiani) ma di suicida, destinato perciò alla dannazione eterna.

Qualche refuso qua e là (come la *Moria* di Erasmo che diventa *Moira* a p. 103) non toglie nulla a questa felice sintesi di divulgazione e rigore, priva tanto di oscurità stilistiche quanto di vanitosi ammicchi al lettore. Sintesi tanto apparentemente naturale per Frugoni quanto difficilmente praticabile oggi, perché – come dicono le ultime righe del libro, dedicate allo storico cattolico della Controriforma Cesare Baronio – nata da una vera e propria fede nell'esercizio storiografico. Che nel 2018 si ripubblichino libri animati da uno spirito come questo restituisce però, se non la fede, almeno un minimo di fiducia nel mestiere dello storico.

lucio.biasiori@sns.it

L. Biasiori insegna storia moderna alla Scuola Normale di Pisa

## Amo in te l'impossibilità

di Anna Tonelli

Luciana Castellina  
**AMORI COMUNISTI**  
pp. 266, € 16,  
nottetempo, Milano 2018

Il comunismo è colmo di errori e di orrori, ma anche di dolorosissimi amori. Se a scriverlo è Luciana Castellina, militante consapevole e lucida mente critica, vuol dire che il cemento che unisce e crea legami sentimentali può essere anche un credo, una fede, una passione politica. E il comunismo di amori ne ha creati davvero tanti. Dolorosi, felici, tormentati, clandestini, sofferti, esaltanti, avventurosi. Alla luce del sole o nascosti. Storie che si intrecciano alla grande storia, in una cornice che ne evidenzia il rapporto fra micro e macro, senza che l'uno prevalga sull'altro. L'autrice ne ha scelte tre e le ha raccontate come testimone diretta e depositaria di una memoria a lei stessa trasmessa. Ma non si tratta di una sola e pur interessante ricostruzione di storie sentimentali affascinanti e di per sé romanzate, bensì di affreschi di vita vissuta che si inseriscono dentro la grande trama della storia intessuta di guerre, emigrazioni, conflitti etnici e politici, afflitti indipendentisti, lotte di resistenza. La più intensa, da ogni punto di vista, è quella che vede come protagonista Nazim Hikmet, uno dei più autorevoli poeti turchi, definito dalla figlia di Stalin Svetlana il "rivoluzionario romantico", ma che Luciana Castellina descrive in modo molto più completo e complesso ("Romantico Nazim lo era di certo, ma sempre attento a non uscire dai ranghi, quasi che farlo fosse un privilegio da intellettuale"). Gli amori di Hikmet sono numerosi e tormentati, compreso il sodalizio più duraturo con Münevver Andaç, nativa di Sofia con studi in Francia, la donna che per anni è stata al suo fianco, nonostante tradimenti e lontananze. Ma la lunga storia del poeta che si dipana lungo 153 pagine, incontra la resistenza turca, la fuga a Mosca, il carcere (dove legge e recita Baudelaire per i detenuti), i processi, la guerra, l'opposizione alla dittatura di Menderes, i soggiorni a Budapest.



In ogni angolo di mondo Hikmet incrocia un pezzo di storia, carpito da Castellina come sfondo per non perdere mai la bussola. Da libero, ma soprattutto da detenuto, il poeta scrive: poesie, lettere, racconti (compreso *Paesaggi umani*, il grande affresco della Turchia fra le due guerre mondiali). Fra alti e bassi, Münevver Andaç continua a sostenerlo, anche quando si innamora di altre donne. "Amo in te l'impossibilità", recita una poesia a lei dedicata. Così come nella vita non si accontenta mai delle convenienze, così negli amori Hikmet cerca sempre la fiamma, il guizzo, l'istinto. "È stato sempre innamorato, perché non ha mai avuto la possibilità di assuefarsi", è la chiave di lettura di Castellina.

A inseguire e proteggere pervicacemente il proprio amore è invece un'altra coppia, Arghirò Polichronaki e Nikos Kokovlis, che deve il primo incontro alla fuga sulle montagne di Creta, in tempi di una guerra civile che devasta la Grecia nel 1948. Militanti del partito comunista di Grecia, il Kke, i due fuggiaschi vivono da animali braccati, in luoghi impervi, attraversando momenti di terrore per la paura di essere scoperti e arrestati. "Il loro sembra l'innamoramento di due adolescenti, acceso da uno sguardo ma poi incubato per un tempo lunghissimo perché non c'è il coraggio di confessarlo nemmeno a se stessi". I sentimenti soffocati vanno di pari passo con l'evoluzione della clandestinità, anche quando la clandestinità sulle montagne si arena di fronte alla fine della guerra, per di più perduta. A questo punto l'impegno si indirizza alla ricostituzione del partito, ma ancora con il fiato sul collo della polizia che vuole liberare Creta dai propagandisti comunisti. Per i due guerriglieri, il rifugio sarà un buco dentro una caverna, accessibile solo strisciando sulla pancia, un antro angusto dove però non abbandoneranno mai la scrittura di fogli clandestini battuti con una vecchia macchina da scrivere. Una vita sotterranea che durerà ancora per vent'anni e che non verrà risarcita nemmeno dalle varie

amnistie per i comunisti rinchiusi dall'epoca della guerra civile, comprese quella di Georgios Papandreu nel 1964 o di Karamanlis del 1974. Dopo tanti anni di fughe e nascondimenti, l'amore normalizzato si può palesare solo in Uzbekistan, la città più grande dell'Asia sovietica, meta dei comunisti greci ancora ricercati. Ma quello che pareva un approdo sicuro e felice si rivelerà invece il luogo delle disillusioni, davanti a un modello comunista che la coppia criticherà con forza e decisione. "Salvare la dignità di comunisti e cretesi" diventa il mastice di un amore che non ha mai derogato ai principi rivoluzionari. La terza e ultima storia narrata nel libro è targata Usa e riguarda Sylvia Berman e Roberth (Bob) Thompson, due comunisti perseguitati dallo Smith Act, la legge maccartista che equipara ogni iscritto al partito comunista statunitense a una spia dell'Unione Sovietica. Nel pieno della guerra fredda, con il conflitto in Corea in atto e il processo ai coniugi Rosenberg che infiammava l'opinione pubblica (il *New York Times* scrive che "Il PC Usa potrebbe essere un'idra capace di colpire, fin quando non avremo scoperto come tagliare tutte le sue teste"), la coppia di militanti affronta tutte le difficoltà di una dissidenza osteggiata dalla potente macchina anticomunista americana. Il carcere, le riunioni nel sindacato operaio, la lotta politica combattuta di città in città, vedono Bob e Sylvia fianco a fianco, fino alla prematura morte del marito. A quel punto però la donna non ha terminato la battaglia politica che continua con la richiesta di avere per Bob una tomba nel cimitero di Arlington, a Washington, dove riposano tutti coloro che hanno ricevuto, come il marito, una decorazione assegnata dall'esercito. Una battaglia cocciuta, come la definisce la stessa Sylvia, che "è stato un modo per rispettare un patto d'amore che ha avuto così poco tempo per vivere". Ecco allora che gli amori comunisti di Luciana Castellina acquistano il giusto peso nel descrivere quella che uno storico autorevole come Lucien Febvre chiama la vita emotiva. Un percorso che tiene insieme i fili della vita privata e della vita pubblica che "sono così strettamente intrecciate che a volte si confondono" per "chi si fa coinvolgere dalla storia fino in fondo".

anna.tonelli@uniurb.it

A. Tonelli insegna storia contemporanea e storia dei sistemi e dei partiti politici all'Università di Urbino

## Uno svigorimento

di Alberto Cavaglion

Martina Mengoni  
**VARIAZIONI RUMKOWSKI  
PRIMO LEVI E LA ZONA GRIGIA**  
pp. 62, € 10,  
Zamorani, Torino 2018

Tra gli studiosi di Levi dell'ultima generazione, Martina Mengoni si distingue per profondità e rigore. La sua *Lezione* sul rapporto dello scrittore con i tedeschi (Einaudi, 2017) ha offerto spunti di grande interesse, ma questo saggio, originariamente apparso nel sito del Centro di studi Primo Levi, porta elementi nuovi che meritano di essere discussi. Il tema è delicato: le origini del concetto di "zona grigia". Mengoni fissa al 1977 la prima formulazione, data di uscita sulla "Stampa" del racconto dedicato a Chaim Rumkowski, il "re del ghetto" di Łódź, poi raccolto in *Lilith* e infine ripreso dieci anni dopo nel più discusso capitolo dei *Sommersi e i salvati*. Una specie di ossessione, Rumkowski, di cui Levi si serve nell'esplorazione del territorio ambiguo che unisce, anziché separare, le vittime dai loro aguzzini. L'ipotesi di Mengoni è che la definizione di "fascia grigia" cui appartiene Rumkowski possa ricollegarsi alla dicotomia sommersi-salvati del primo libro. Ipotesi seducente, ma discutibile. La coppia sommersi-salvati affronta il tema della contaminazione vittima-aguzzino, ma in termini minimali. Le vie che conducono alla "salvazione" Rumkowski assomigliano a quelle percorse da Schepschel, Alfred L., Elias e Henri, che tuttavia afferiscono alla sfera delle strategie di sopravvivenza più che alla "coscienza grigia" di Rumkowski, che "svigorisce e confonde la capacità di giudizio". Rumkowski non è, fra l'altro, un salvato. Non è un deportato che ha visto la Gorgone: la differenza non è di poco conto.

Sul piano cognitivo come su quello morale Rumkowski non può essere grigio allo stesso modo

di Schepschel, Alfred L. Elias e Henri per la semplice ragione che, come si dimostra in questo saggio, dal 1977 Levi inizia a rivedere molti suoi giudizi, a sottoporre a critica se stesso, in breve a nutrire minori speranze sulla funzione del testimone. Proprio nel momento in cui incontra sulla sua strada Rumkowski s'insinua in lui qualche cosa che non si può fare a meno di definire con quella stessa parola, uno "svigorimento". Dopo il 1977 "il fascio grigio" di Rumkowski agisce nella scrittura di Levi come elemento corrosivo capace di minare alle fondamenta lo statuto stesso della scrittura sul lager. Mengoni insiste molto, e con valide argomentazioni, sulla "zona grigia" come "mezzo concettuale d'orientamento" concepito al fine di ampliare la nostra cognizione del lager ed è altrettanto convincente nel ribadire che, in questa prospettiva, il giudizio analitico non va distinto dal giudizio morale, come invece paventava Carlo Ginzburg discutendo questo problema con Vittorio Foa. Ovvio che Levi, studiando la zona grigia, non è vittima del semplicistico principio del *tout comprendre pour tout pardonner*. Il pericolo cui va incontro è tuttavia più drammatico, perché implica un capovolgimento inquietante: "Sopravvivevano i peggiori, cioè i più adatti; i migliori sono morti tutti. (...) Lo ripeto, non siamo noi, i superstiti, i testimoni veri". Leggendo frasi come queste - e altre che si trovano nei *Sommersi e i salvati* non solo nelle pagine sulla zona grigia -, si stenta a credere che a scriverle sia la stessa persona che in *Se questo è un uomo*, imponendo ai salvati il dovere di testimoniare in nome dei sommersi, non era sfiorato dal dubbio che dopo la liberazione da Auschwitz, a raccontare "se questo è un uomo" potessero esservi testimoni migliori o peggiori.

alberto.cavaglion@libero.it

A. Cavaglion è insegnante e saggista

## Libri Allemandi. Da conoscitori per conoscitori



Per informazioni Società editrice Umberto Allemandi, piazza Emanuele Filiberto 15, 10122 Torino, tel. 011 8199111, angela.piciocco@allemandi.com, www.allemandi.com  
Per ordinare Allemandi c/o Libro Co., via Borromeo 48, 50026 San Casciano (fi) tel. 0558228461, fax 055 8228462, allemandi@libroco.it

## Formiche, api e calabroni possono insegnarci a costruire i grattacieli

di Enrico Alleva e Michela Colombo

Stefano Turillazzi  
**LE POLITICHE  
DEGLI INSETTI  
INCONTRI E SCONTRI  
CON GLI INSETTI SOCIALI**  
pp. 176, € 15,  
ETS, Pisa 2018

Donato A. Grasso  
**IL FORMICAIO  
INTELLIGENTE  
COME VIVONO E CHE COSA  
POSSONO INSEGNARCI I PIÙ  
SOCIALI TRA GLI INSETTI**  
pp. 272, € 13,80,  
Zanichelli, Bologna 2018

Da sempre le società animali, dai macachi agli scimpanzé e più di recente ai bonobo, hanno ispirato analisi e azioni "politiche" utili per la società umana. Strateghi militari, governanti, reali e imperatori, e un numero notevole di uomini politici (anche molto di recente) si sono poi interessati alle apparentemente meravigliose e "molto naturali" regole che governano le società degli insetti sociali, gli imenotteri, perfette ordinatissime schiere di sudditi obbedienti. La paziente, laboriosa, apparentemente così organizzata società di api, formiche, termiti, ma anche di vespe e calabroni, sono e saranno fonte di ispirazione per le scienze sociali e per la politica militante. C'è grande attesa editoriale per un libro, *The dark side of the hive* (Oxford University Press, 2018), il lato oscuro dell'alveare, che invece sembrerebbe confutare tante concezioni e antiche certezze sulla facilità e l'armonia con la quale la società delle api si gestisce spazi cibo e prestazioni riproduttive.

È oggi disponibile un testo da questo punto esemplare, di un auto-

re italiano già noto al pubblico per alcune altre riuscite opere divulgative, Stefano Turillazzi – ordinario di zoologia all'Università di Firenze, socio linneo e molto attivo nelle Società Internazionali degli insetti sociali – di recente pubblicato per la pisana edizioni ETS, *Le politiche degli insetti*.

Il libro è strutturato in maniera utilmente piacevole: parte da un dato di fatto naturalistico o più spesso da un aneddoto autobiografico dell'autore e passa in rassegna innanzitutto il "vivere assieme" degli insetti sociali, dei quali presenta le varie famiglie e le differenti forme di socialità.

Segue una parte che riguarda l'utilità darwiniana (ma anche economica) degli insetti sociali, la loro evoluzione; poi l'autore si sofferma nel più riuscito e analitico dei capitoli sulla comunicazione chimica, quella che è alla base di tutti gli scambi di informazioni e le più raffinate regolazioni all'interno dell'alveare o del formicaio. Da questa materia, da raffinatissimo chimico-comportamentalista della comunicazione di queste specie, Turillazzi propone al lettore una trattazione piana ma allo stesso tempo estremamente approfondita. Segue la parte del testo maggiormente "architettica" dove nidi, alveari, strutture "più complesse dei grattacieli" sono narrate anche in funzione delle varie vie evolutive che questi pazienti ma poderosi e organizzatissimi architetti e ingegneri naturali hanno seguito nel tempo.

Il libro termina con alcune carat-

teristiche delle altre specie animali e non solo che rendono difficile la vita a questi insetti sociali. Predatori vertebrati di vespe e api sono tasso, falco pecchiaiolo, orso, gruccione, uomo e divoratori di termiti e formiche formichiere, pangolino, echidna, scimmie e ancora uomo. Calabroni di varie specie attaccano colonie di api e vespe: che si difendono con la messa in atto di una vera e propria difesa collettiva con la quale attaccano "cuocendo" letteralmente l'aggressore, avviluppandolo in gruppo. Sorprendente nello stesso capitolo

il concetto di immunità sociale, dove il sistema immunitario individuale è coadiuvato da quello sociale con comportamenti altruistici e azioni collettive mirate al vantaggio della colonia e non dell'individuo (sia in senso preventivo che curativo, relativamente ai patogeni).

Narrata la loro sorprendente simbiosi con piante, funghi e microrganismi, conclude con una riflessione sulla possibilità di esaminare questi insieme spesso composti da centinaia di migliaia di individui come "superorganismi" unici e unitari e dunque, come scrivono alcuni autori (come l'etologo Claudio Carere), provvisti di una loro propria personalità.

Il testo dell'entomologo parmense Donato Antonio Grasso è scritto in forma piana e didattica: insiste sulla consistenza e plasticità dell'organismo-formicaio, e sui superpoteri che oltre alla cooperazione lo rendono quel formidabile baluardo adattativo: armi chimiche, inganni machiavellici, sacrifici estremi. E sono anche provette architetture e arredatrici. Il capitolo più originale mostra come dallo studio delle formiche possano venire estratti algoritmi "a sei zampe", modelli robotici, informatici e principi neuroscientifici; ma anche medicine, per la salute umana. Grasso coabita accademicamente con Cristina Castracani, che proprio a Parma gestisce con perizia e successo la Scuola delle formiche (*School of ants*), progetto di ricerca scientifica che ha stabilito una rete di curiosi attivissimi volontari per raccogliere dati su presenza e distribuzione delle varie specie di formiche parmensi. Uno dei primi e meglio riusciti progetti di quella *Citizen science*, scienza per e con i cittadini, tanto predicata dal programma europeo Horizon 2020: proprio per coinvolgere nella ricerca scientifica chi poco la rispetta e spesso anzi ne sospetta. Insomma, oltre a ispirare statisti, re e regine, l'umile mirmecologia o la naturalissima curiosità per il mondo di api e vespe oggi interessa, anche editorialmente, quel lettore comune disposto e attirato ad alzare gli occhi dalle pagine del libro per spiare le complesse, variegata e sommesse vite degli insetti sociali.

enrico.alleva@iss.it

E. Alleva è etologo e socio corrispondente all'Accademia dei Lincei

michela.clmb@gmail.com

M. Colombo è apicoltrice e dottore di ricerca in genetica e nutrizione animale all'Università di Bologna

## Un incontro mai avvenuto

di Luca Munaron

Ilona Jerger  
**E MARX TACQUE  
NEL GIARDINO DI DARWIN**  
trad. dal tedesco di Alessandra Petrelli,  
pp. 238, € 16,50,  
Neri Pozza, Vicenza 2018

Il dottor Beckett è un giovane e promettente medico inglese con una spiccata personalità a cui tocca in sorte di curare due anziani ipocondriaci afflitti da sindromi con evidente componente psicosomatica, nell'Inghilterra di quasi fine Ottocento. Uno è un gentile signore che vive appartato con la famiglia in una grande casa nel villaggio di Downe, nelle campagne del Kent. L'altro è un esule tedesco a Londra dal carattere piuttosto spigoloso e impulsivo che si esprime con un inglese incerto. I due uomini vivono il declino della propria esistenza avvolti, come tutti, nell'ombra delle proprie paure, idiosincrasie e fantasmi. Tuttavia qualcosa li rende particolari, in un certo senso unici. Hanno inconsapevolmente vissuto esperienze parallele ma accomunate da tratti simili, pur conducendo vite molto diverse. Ipocondriaci, padri di molti figli, legati visceralmente ad una donna, entrambi non hanno realizzato il futuro per loro previsto o possibile, in qualità l'uno di sacerdote anglicano e l'altro di rabbino. Infine, quasi secondo un subdolo disegno diabolico, essi hanno

contribuito a scardinare lo status quo della propria società, condizionando irreversibilmente il corso della storia. Sono Charles Darwin e Karl Marx, il naturalista e il filosofo, padri dell'evoluzionismo moderno e del comunismo, spettri che aleggiano su creazionismo e capitalismo fino ad allora dominanti. Il dottor Beckett ritrova le loro opere fondamentali, *L'origine delle specie* e *Il capitale*, tra i libri dell'altro e intuisce che un loro eventuale incontro produrrebbe un fascino straordinario, lo auspica e lo promuove, ma in realtà viene anticipato dal signore di tutte le storie e della storia, il caso. Solo in seguito viene a conoscenza che l'incrocio si è consumato nello scenario della fumosa Londra vittoriana. Ora fermiamoci un istante e riavvolgiamo la pellicola: cambiamo le premesse e qualche minuscolo ma significativo dettaglio, lasciamo dunque che gli avvenimenti si dispieghino nuovamente e facciamo che la storia, quella realmente accaduta, riconquisti la scena. Nessun dottor Beckett, nessuna contingenza favorevole, nessun incontro tra i due giganti del pensiero moderno. Solo una possibilità irrealizzata, un evento immaginario. Gabriel Garcia Márquez sosteneva che "la vita non è quella che si è vissuta, ma quella che si ricorda e come la si ricorda per raccontarla" (da *Vivere per raccontarla*) e anche i romanzi fanno parte dei ricordi.

Ilona Jerger, giornalista e saggista tedesca, allestisce una scena plausibile, in cui verità storica e finzione si intrecciano con una naturalezza piacevolmente ingannatrice. La scena si sviluppa con personaggi famosi

(come Galton ed Engels) e altri ordinari (la signora Lenchen che accudisce Marx) chiamati a recitare insieme ad altri inventati, ben amalgamati in una realtà alternativa e forse proprio per questo intrigante.

Beckett è il protagonista mancato, il grande assente, su cui confluiscono concrete frustrazioni e confessioni biografiche di entrambi. Gli assilli di Darwin, sperimentatore ossessivo con le sue piante e i suoi vermi, a cui dedicò l'ultima grande opera, e il conflitto interiore di un borghese a cui la moglie Emma rimprovera le implicazioni anticreazioniste e il contrasto con le posizioni ortodosse della chiesa anglicana. Marx astioso e male acclimatato al clima londinese, costretto a peregrinare per l'Europa lontano dalla sua Germania, e angosciato per la malattia dell'amata Jenny. Karl, il Moro per gli amici, convinto teorizzatore e profeta di radicali mutamenti sociali ed economici di cui peraltro non intravede traccia.

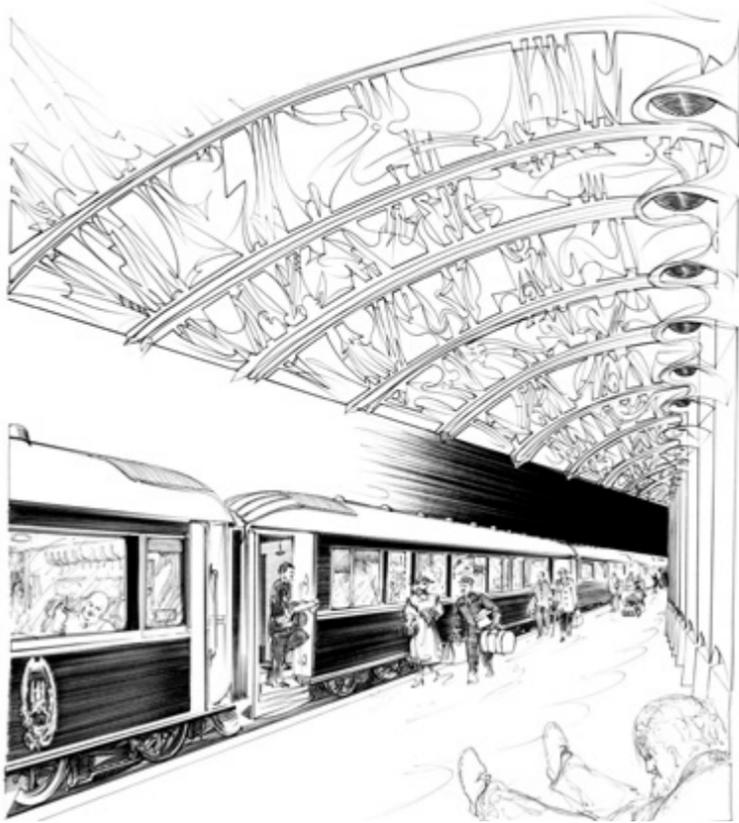
La ricostruzione storica ci informa che Marx considerò con attenzione l'opera darwiniana, costellandola di

annotazioni e commenti. D'altra parte Darwin ricevette una copia con dedica del testo marxiano ma ne lesse solo la parte iniziale. L'incontro mai avvenuto è procurato da Aveling, genero di Marx, e coinvolge tra gli altri il dottor Buchner, libero pensatore ateo, e Goodwill, il pastore di Downe. Senza cedere

a facili caricature e dimostrando di avere approfondito l'indole dei personaggi storici coinvolti e di saperne immaginare altri (come Goodwill che assisterà il grande naturalista anche in punto di morte), Jerger cesella scena e dialoghi in cui ritroviamo disagio, impulsività, ingenuità e incomprendimenti umane trattati con misura e ironia, conditi da alcuni tratti esilaranti. Non potrebbe essere altrimenti. La riforma e gradualità dell'ambiente sociale e del pensiero evoluzionistico darwiniano da una parte, e la rivoluzione distruttiva e senza compromessi delle ragioni operaie marxiane dall'altra sono una miscela esplosiva. Conosciamo la fine: Darwin, il "deicida", muore benedetto dalla Chiesa, secondo il volere di Emma e addirittura celebrato a Westminster dove riposa tuttora ai piedi di Newton. L'indomani sarà seguito dalla fedele e amatissima Polly, inseparabile fox terrier. Marx, l'ebreo di Treviri, è sepolto al cimitero di Highgate. L'amico Engels, che ne aveva finanziato le cure mediche (solo nel romanzo o anche nella realtà?), pronuncia il discorso funebre in cui recita: "Come Darwin aveva scoperto la legge evolutiva della natura organica, così Marx ha scoperto la legge evolutiva della storia umana." Quella stessa storia realizza sempre una sola tra le soluzioni percorribili: tutte le altre linee del tempo, per quanto plausibili, restano orfane dell'esistenza e costituiscono il territorio sconfinato della fantasia, dove abita il romanzo.

luca.munaron@unito.it

L. Munaron insegna fisiologia all'Università di Torino



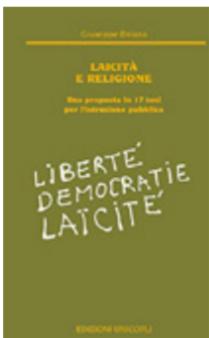
## Laicità alla francese

di Simone Lanza

Giuseppe Deiana,  
**LAICITÀ E RELIGIONE**  
UNA PROPOSTA IN 17 TESI  
PER L'ISTRUZIONE PUBBLICA  
pp. 161, € 13  
Milano, Unicopli, 2018

Il libro di Giuseppe Deiana apre importanti interrogativi sia nella didattica sia nella decompartmentazione del sapere delle scuole primarie e secondarie italiane perché si chiede se e dove sia possibile un'educazione alla storia delle religioni al posto dell'ormai evidentemente parziale religione "cattolica". Usiamo le virgolette come l'autore perché a ben vedere la religione è cristiana, mentre la cattolica è una delle possibili declinazioni confessionali del cristianesimo. In Italia però l'analfabetismo religioso è grande e la terminologia in questo campo è imprecisa, a partire da chi dovrebbe correggerla: giornalisti e insegnanti. È proprio dai dati sull'analfabetismo religioso italiano che muove l'analisi e la proposta di Deiana. L'85 per cento degli italiani si dichiara cattolico, il 70 per cento ha in casa una bibbia, ma viene letta più dai non cattolici che dai catto-

lici. Un quarto degli italiani pensa che sia stata scritta da Mosé e un altro quarto da Gesù! Il 40 per cento non conosce la religione di Primo Levi, il 50 per cento non sa chi sia Martin Lutero, etc... L'autore non ci dice in quanti sanno che l'antico testamento è un comune patrimonio culturale delle tre religioni abramitiche (cristianesimo, ebraismo, islamismo), ma ci propone un percorso di formazione scolastica che inizi a dare della bibbia una conoscenza impostata con metodo storico scientifico. Ogni anno invece dalle scuole italiane escono un milione di studenti che non hanno la minima idea di cosa siano le religioni, tanto meno le differenze tra esse. Il fatto che il 79 per cento dei cattolici non conosca nemmeno gli elementi essenziali della dottrina è parte integrante di un problema più generale di ignoranza delle religioni degli italiani. Ignoranza testimoniata anche da giornalisti di primo piano come Eugenio Scalfari, in un articolo del quale la pastora valdese Di Carlo ha avuto modo di ravvisare tanti errori a proposito della Riforma protestante (di cui si è appena celebrato il cinquecentenario) quanti raramente un solo articolo ne potesse contenere.



## Società e cultura

La proposta di Deiana è di introdurre o nelle discipline già esistenti o in una apposita "storia delle religioni" la conoscenza razionale delle religioni adottando i criteri scientifici di indagine della storia religiosa e dei testi sacri che potrebbe portare l'Italia vicina ai criteri degli stati laici. Ad essa potrebbe essere affiancata l'opzione alternativa di etica razionale (insegnata dai docenti di filosofia) per non credenti o atei. Un proposta rivoluzionaria, utopica forse oggi, ma sicuramente lungimirante.

Un elemento importante è dato dall'analisi delle variazioni contemporanee delle credenze giovanili in Italia in materia religiosa. Da un lato vengono considerate le difficoltà del credente di fronte alla società liquida contemporanea, dall'altra "gli steccati tra il credere e non credere sembrano incrinarsi". L'indagine di questa spiritualità giovanile, che alle volte si manifesta in forme di "religioni fai da te", comporta una modifica del "paesaggio religioso" e mette in primo piano la spiritualità quale elemento su cui i giovani hanno voglia di confrontarsi. In questo senso sembra ragionevole poter offrire loro anche il diritto a una conoscenza disciplinare e non confessionale delle religioni, che possa "rispondere alle esigenze di una spiritualità adeguata alle trasformazioni sociali e antropologiche che l'umanità vive".

La proposta di Deiana (fortunatamente oltre il quadro concordatario) ha il grande pregio di uscire dalla contrapposizione tra abolizio-

nisti e conservatori rispetto all'ora di religione. La proposta è molto forte perché mette in discussione l'esclusiva e insindacabile competenza della chiesa cattolica italiana, a cui di fatto lo stato italiano ha concesso, dai tempi del concordato fascista, la nomina e revoca di insegnanti. Altro grande merito dell'analisi di Deiana è quello di evidenziare come fin dai primi decenni dello stato unitario italiano una tacita convergenza tra il "laicismo vuoto e il clericalismo cieco" abbia soppresso le facoltà di teologia dalle università italiane, relegando la formazione in materia religiosa ai seminari confessionali. È questo il motivo per cui ancora oggi l'offerta formativa permette lo studio delle religioni a livello universitario solo in cinque atenei italiani. Un numero troppo esiguo per combattere l'analfabetismo religioso e per formare insegnanti di storia delle religioni. Quello dei centri scientifici universitari è giustamente visto come l'anello debole da cui ripartire per una proposta all'altezza dei tempi. Una proposta che sarebbe effettivamente un "efficace antidoto contro le derive discriminatorie, razziste e fondamentaliste", "condizione imprescindibile per costruire una socialità interculturale". Deiana lancia quindi una sfida culturale della formazione pubblica, in favore di una società post-secolare capace di formare nella laicità cittadini alfabetizzati, capaci di affrontare le sfide del pluralismo religioso mondiale di oggi.

Una proposta davvero forte che

deve sorpassare radicamenti culturali e linguistici fortissimi se si pensa che nella lingua francese *laïcité* (che compare nel disegno della copertina vicino a *liberté e démocratie*) ha un solo significato: il principio di separazione tra stato e chiesa che esclude la chiesa dal potere politico e amministrativo. Nella lingua italiana invece "laicità" ha molti e diversi significati, che si declinano spesso in opposizione. Ne esistono almeno tre valenze: contrario di confessionale, contrario di clericale, e per estensione "privo di ideologie", al punto che il senso comune italiano lo confonde spesso con ateo. Insomma, dizionari alla mano, si tratterebbe di una sorta di falso amico. Deiana non esce forse dalle ambiguità del termine italiano, perché definisce la laicità come posizionamento epistemologico della religione nell'ambito dei saperi. In un senso veramente europeo la laicità è invece semplicemente la distinzione in campo politico tra ciò che è di pertinenza della religione e ciò che è di pertinenza della società civile o dello stato. All'estero chi non è laico è fondamentalista, mentre in Italia si può essere laici e atei ma a favore dell'insegnamento di religione cattolica ai propri figli. Purtroppo in Italia non c'è stata né la Riforma protestante, né la rivoluzione francese e Roma è ancora capitale di due stati. Ben venga quindi la proposta di Deiana.

slanza@autistici.org

S. Lanza è maestro elementare

DAL NULLA  
AL Sogno

Arp Bellmer Dalí de Chirico Delvaux  
Duchamp Magritte Man Ray Miró Picabia

**Dada e Surrealismo**  
dalla Collezione del Museo Boijmans Van Beuningen

**FONDAZIONE FERRERO**

Strada di mezzo, 44 Alba (CN) - [www.fondazioneferrero.it](http://www.fondazioneferrero.it)

27 OTTOBRE 2018 - 25 FEBBRAIO 2019

Feriali: 15-19, sabato e festivi: 10-19

Chiuso: martedì e 24, 25, 31 dicembre 2018, 1 gennaio 2019

Ingresso gratuito

## Nuove truppe per umanesimo militante cercasi

di Lorenzo Tomasin

Stefano Rapisarda  
**LA FILOLOGIA AL SERVIZIO  
DELLE NAZIONI**  
**STORIA, CRISI E PROSPETTIVE  
DELLA FILOLOGIA ROMANZA**  
pp. 212, € 15,  
Bruno Mondadori, Milano 2018

Stefano Rapisarda, professore siciliano di filologia romanza, ha scritto un libro che si presenta senza infingimenti come una bottiglia incendiaria, insolita nell'ambito in cui viene lanciata ma riconducibile a un genere oggi molto frequentato e salutare se praticato – come qui – senza opportunismo modaiolo: la riflessione su “ruolo, crisi e prospettive” delle discipline umanistiche.

Tesi centrale è che la filologia (quella romanza in particolare) “si alimenta di incandescenza ideologica, e se non c'è un tema caldo non può esserci una filologia appassionata. Può esserci un rutilante tecnicismo filologico. Una sofisticata, autoreferenziale antiquaria. Che rischia di trasformarsi in filologia della polvere e dello sbadiglio. La filologia non è utile o interessante in assoluto; lo è quando si applica ai temi ideologicamente caldi intorno ai quali è nata”. Completa la tesi l'idea che l'afflato (il “calore”) della disciplina sia scemato in due secoli di storia scientifica per effetto del progressivo collegamento a disegni politici e ideologici sempre meno adatti a sollecitarne la pulsione militante. Vi è qualche speranza per il futuro, a condizione (suggerisce l'autore) che la disciplina muti nome, scrollandosi di dosso un aggettivo considerato ormai vizzo, individuando nuovi obiettivi e prendendo coscienza delle sue possibili nuove missioni politiche.

Il volume percorre e spartisce in cinque paradigmi le vicende della filologia romanza dall'Ottocento a oggi. Si parte dunque da un paradigma nazionalista che avrebbe sovrinteso alla fondazione in Germania della filologia romanza come strumento di una strategia propriamente militare, nel percorso culminato con la guerra franco-prussiana, di cui è già ben nota la cruciale importanza per i destini e per la stessa architettura acca-

demica della *Romanische Philologie* prima, e poi della *Philologie romane*. Quest'ultima si presenta qui come reazione a sua volta nazionalistica o di pura *revanche*. “In questo paradigma, che si estende (...) sino alla fine della seconda guerra mondiale, il filologo è sostanzialmente un creatore di identità, e questo giustifica la sua esistenza nei ruoli del pubblico insegnamento e della ricerca”.

Segue quel che Rapisarda etichetta come *paradigma Curtius*, rileggendo la nota funzione del grande alsaziano quale mediatore fra culture nell'Europa post-bellica: “In generale la filologia che si pratica entro questo paradigma è ben lieta di poter constatare scambi, collaborazioni, imitazioni, citazioni, fenomeni di intertestualità”. Tale fase segnerebbe già un “abbassamento della temperatura” nei termini sopra esposti, per la naturale predisposizione della disciplina a servire il nazionalismo identitario meglio di qualsiasi altro programma.

Il secondo Novecento vede dunque l'insorgere del paradigma della “semiotica filologica”, cioè in sostanza delle nozze tra romanistica e strutturalismo, che Rapisarda riconduce allo sfondo della bipartizione tra cultura euro-americana e cultura slavo-sovietica. Se ancora negli anni ottanta tale paradigma vibra d'ideologia, “trent'anni dopo parlare di funzioni e modelli formali è ormai esercizio di nostalgia”. Esemplare la parabola di Cesare Segre (peraltro mai comunista), trascorso da quel paradigma a un finale che “sembra esprimere, nei toni sobri dell'*understatement*, un dolente ripensamento e un ritorno a un umanesimo filologico”.

L'ultimo ventennio sarebbe segnato dal paradigma della filologia materiale, il cui unico frutto promettente Rapisarda scorge in un distretto guardato con sufficienza dai romanisti europei, cioè l'America della *New Philology*, del “ritorno alla filologia” senza aggettivi, alla filologia come forma di disciplina mentale, metodo di lettura, strumento pedagogico. Conclusioni. L'unico modo per evitare che la filologia “puzzi di vecchio” (ma lo pensava già Ascoli, all'inizio del percorso) è indurla a situarsi “intorno a dei momenti ide-

## Società e cultura

ologicamente forti o alle zone calde del mondo: una filologia euro-mediterranea, una euro-asiatica, che includa India, Cina, Corea, Giappone”. È una filologia del contatto linguistico e culturale, che pare autorizzata dalle tensioni geopolitiche odierne. Ma lo sarà davvero? E perché mai dovrebbe esserlo, in un'epoca di presentismo così sfacciato da celebrare il trionfo dell'ignoranza storica? Il fronte dovrebbe spostarsi, secondo Rapisarda, dal Reno verso “la Spagna mozarabica, la Sicilia arabo-normanna, Malta, la costa settentrionale dell'Africa, gli Stati crociati del Levante, Bisanzio, Cipro”: zone che peraltro sono ben frequentate dai romanisti d'oggi.

Rapisarda ha buon gioco nel celebrare il vibrante impulso ideale che sottostava a stagioni trascorse della filologia. Nel senso che tale impulso, presente almeno nei maestri del passato, pare oggi mancare a tutti, almeno in Europa o meglio forse in Italia, dove gli opinionisti (categoria succeduta ai letterati dell'altro ieri e agli intellettuali di ieri: e presto sarà il trionfo dei *blogger*) amano sempre più atteggiarsi a scettici e disincantati liquidatori d'una cultura umanistica data per sorpassata, inservibile, perentoria, o nel migliore dei casi malintesa. Ma se il problema non fosse la filologia, *semper reformanda*, bensì chi dovrebbe studiarla, e spesso si è semplicemente stancato di farlo? Cioè: se il problema non fosse la battaglia, ma i combattenti? E se il difetto non stesse nell'assenza d'un programma ideale, bensì nella sopravvenuta indisponibilità dei singoli a elaborarne alcuno di serio, al di là di slogan e titoli a effetto?

Crede che l'ottimo Rapisarda s'inganni quando caratterizza il presente come fase tipica della filologia dello sbadiglio, esercizio virtuosistico operato con esclusivi e talora velleitari fini accademico-concorsuali, o peggio – aggiungo – come forma di nevrosi autistica. Questa filologia, com'egli ben sa, è sempre esistita, e si è sempre annidata tra le migliaia di pagine di *Zeitschriften*, *Anzeigen*, *Mélanges* e *Bullettini*. Come è sempre esistita una schiera di soldatini che nei grandi conflitti combattuti dalla filologia (anzi, dalla cultura umanistica) si sono arruolati senza sapere perché e contro chi andavano in guerra, o andandoci per legittime ma imperscrutabili ragioni private. La dominanza che pare avere oggi questa pur ineliminabile filologia delle truppe (talora tecnicamente finissima, seppure inane) dipende forse dall'aumento della mole bibliografica e dall'infoltirsi di quelle schiere, riflesso dell'ipertrofia che ormai caratterizza qualsiasi ambito del lavoro intellettuale, e che più dei pregi amplifica fatalmente i difetti. Dipende, certo, anche dalla scarsa caratura degli ufficiali, sempre più inclini al cupio dissolvi di cui sopra, quando non addirittura manifestamente e individualmente indegni perché privi dello spessore scientifico e del carattere confacenti al ruolo. Ben vengano le bottiglie incendiarie, cioè i libri come questo. Ma – nella filologia come nella politica che tanto sta a cuore a Rapisarda – più ancora che cambiare nomi inni uniformi bandiere, è spesso cambiare uomini che fa vincere (o perdere) le battaglie.

lorenzo.tomasin@unil.ch

L. Tomasin insegna filologia romanza e storia della lingua italiana all'Università di Losanna

## Ignoranza orgogliosa

di Maria Luisa Bianco

Tom Nichols  
**LA CONOSCENZA  
E I SUOI NEMICI**  
**L'ERA DELL'INCOMPETENZA  
E I RISCHI PER LA DEMOCRAZIA**  
ed. orig. 2017, trad. dall'inglese  
di Chiara Veltri, pp. 248, € 20,  
Luiss, Roma 2018

Il titolo del libro di Nichols può suonare paradossale ai molti, forse i più, che si sono invece convinti di vivere nella società della conoscenza, nella quale merito, talento, competenza sarebbero i soli criteri eticamente leciti per partecipare al lavoro e al consenso sociale. L'autore, studioso di politica e sicurezza internazionale, professore universitario e consulente governativo, a pieno titolo può essere considerato un esperto, membro dell'élite intellettuale. Ed è da tale punto di vista privilegiato che osserva le dinamiche sociali del suo paese. Più che scrivere un trattato scientifico in senso stretto, intreccia con il vissuto personale un gran numero di informazioni provenienti da varie fonti, in una riflessione appassionata sulla società americana e la sua democrazia. I lettori non disattenti apprezzeranno anche la possibilità di trovarvi assonanze con ciò che avviene altrove, nel nostro paese per esempio.

Il testo è a suo modo “scandaloso”, perché ha il coraggio di affrontare l'assunto, indicibile nella retorica del “politicamente corretto”, che non devono essere trattati da eguali cittadini che siano diseguali fra loro per grado di intelligenza (è esattamente questo il termine usato nel testo) e impegno personale nell'apprendere e migliorarsi tramite l'istruzione. Sarebbero proprio il mancato riconoscimento della non-eguaglianza, o, in altri termini, la pretesa arrogante del diritto individuale all'eguaglianza, la causa del progressivo deterioramento dei rapporti intercorrenti fra i cittadini, compiaciuti per la loro crescente ignoranza, e gli esperti, sempre più pericolosamente tentati di governare facendo a meno (del parere) degli elettori. In un'epoca in cui, rispetto al passato, l'accesso all'informazione appare straordinariamente più facile per tutti, crescono invece l'orgoglio dell'ignoranza e il disprezzo verso il sapere altrui, sino al rifiuto di due principi costitutivi della modernità, ragione e scienza. La delegittimazione degli intellettuali in qualità di servitori del bene pubblico mina alla base il principio della democrazia repubblicana, il quale presuppone al contrario che cittadini informati e consapevoli siano capaci di scegliere rappresentanti competenti, instaurando con essi un rapporto di fiducia. Privata di questi cardini, la democrazia si avvierebbe al collasso, come può dimostrare l'elezione di Trump alla presidenza degli Stati Uniti.

Che cosa ha reso possibile, si do-

manda l'autore, la pretesa che qualunque idea abbia pari dignità, indipendentemente dall'istruzione e dall'esperienza di chi la formula? Nichols cerca la risposta nelle trasformazioni della scuola e dei media, sia quelli tradizionali (radio, televisione, giornali), sia tutte le variegiate forme assunte dalla comunicazione digitale. Mentre sono più scontate le riflessioni sui circuiti comunicativi della rete, o più specifiche al contesto americano quelle sui talk radiofonici, meritano maggiore attenzione le pagine dedicate alle istituzioni educative. Secondo Nichols il sistema

formativo ha del tutto perso la sua missione culturale; scuole e università, mano a mano, da istituzioni educative si sono trasformate in aziende dedite alla vendita di credenziali a un pubblico fatto non da studenti desiderosi di apprendere, bensì da clienti che pretendono di essere soddisfatti. Lo

snaturamento del rapporto con i discenti non dipende soltanto dalla natura privata e dunque commerciale delle scuole; anche nel sistema educativo pubblico appaiono all'opera meccanismi non molto dissimili. Ciò che conta, negli Stati Uniti come in Italia, non è tanto e soltanto la provenienza dei fondi, bensì l'adozione di logiche di gestione e valutazione attente ai dati di bilancio e al rispetto di criteri procedurali formali, ma del tutto indifferenti ai risultati in termini di produzione di beni pubblici.

Fino a qui la lettura del libro è sicuramente di interesse sia per lettori che si sentano direttamente coinvolti nei processi descritti – insegnanti, professionisti, operatori della comunicazione – sia per un pubblico più allargato, curioso verso il mondo in cui viviamo. Meno convincente è invece il passaggio dalla descrizione allarmata della crisi della democrazia, alla comprensione delle sue ragioni profonde. Nichols, che pure è un politologo attento, sopravvaluta la specificità statunitense dei fenomeni descritti e non intravede le possibili connessioni con le dinamiche messe in atto dai nuovi assetti della società mondiale neoliberista. Per questo la conclusione del libro può essere disarmante: “Un solo gruppo di persone dovrebbe assumersela (la responsabilità) in toto: i cittadini degli Stati Uniti d'America. Gli unici, al tempo stesso, in grado di cambiare la situazione in cui viviamo”. L'ideologia individualista dell'autore impedisce di trovare e financo di cercare le ragioni strutturali dell'emarginazione culturale e delle disuguaglianze intercorrenti fra i gruppi sociali, nonché della crisi profonda della democrazia novecentesca fondata su confini territoriali, di fronte al bisogno di governo politico del capitalismo mondializzato.

marialuisa.bianco@uniupo.it

M. L. Bianco insegna sociologia all'Università del Piemonte Orientale



QUADERNO SPECIALE A SOLI 10,00 €

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

# MicroMega

## LA BIBLIOTECA DI MICROMEGA

*i classici imprescindibili per il cittadino egualitario e libertario*



**Pierre Bourdieu / Bertolt Brecht / Piero Calamandrei / Albert Camus  
Charles R. Darwin / John Dewey / Sigmund Freud / Henrik Ibsen  
Jack London / Karl Marx / Jean Meslier / John Milton / Jacques Monod  
Montaigne / Jean-Jacques Rousseau / Bertrand Russell / Baruch Spinoza**

*presentati da*

**Simona Argentieri / Remo Bodei / Ascanio Celestini / Giorgio Cesarale  
Erri De Luca / Paolo Flores d'Arcais / Giulio Giorello / Axel Honneth  
Tomaso Montanari / Moni Ovadia / Pierfranco Pellizzetti / Telmo Pievani  
Adriano Prosperi / Boualem Sansal**

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

## L'Italia e i comunisti degli anni settanta non torneranno più

di Giame Alonge



### *Santiago, Italia*, di Nanni Moretti Italia-Francia-Cile, 2018

C'è qualcosa che ricorda *Shoah* (1985) di Claude Lanzmann nel nuovo documentario di Nanni Moretti, *Santiago, Italia*, dedicato al colpo di stato cileno dell'11 settembre 1973, e in particolare incentrato sulla vicenda di un gruppo di qualche centinaio di militanti di organizzazioni di sinistra, che sfuggirono alla repressione trovando protezione presso l'ambasciata italiana, e che le nostre autorità fecero uscire dal paese, accogliendole in Italia. Il nesso tra *Shoah* e *Santiago, Italia* non consiste tanto, o non solo, nella forma del documentario a più voci – dove il regista intervista persone che raccontano i fatti da prospettive diverse, complementari, e talvolta diametralmente opposte – nel caso del film di Moretti: alcuni dei fuggitivi, due ex-militari cileni, e i due diplomatici italiani che gestirono l'operazione di salvataggio. Come Lanzmann, in certi momenti anche Moretti incalza la persona che ha davanti all'obiettivo. Incalza i due ex-membri delle forze armate cilene, uno dei quali in carcere a causa delle sue attività di torturatore ai tempi di Pinochet. Questi non solo difendono il loro onore personale, ma più in generale difendono il golpe, che presentano come un atto teso a salvare la democrazia dal pericolo di una "dittatura rossa". Moretti li incalza, e quando uno dei due protesta, affermando che si aspettava un'intervista imparziale, il regista replica: "Io non sono imparziale". Però Moretti incalza anche le vittime, oltre che i carnefici. Le incalza con dolcezza, e tuttavia pone domande dolorose, in maniera non troppo lontana da Lanzmann nella scena di *Shoah* in cui forza uno degli ex-barbieri di Treblinka – prigionieri che dovevano rapare a zero gli altri prigionieri prima che venissero uccisi – a raccontare un episodio per lui particolarmente doloroso, che l'uomo preferirebbe tacere (la vicenda di un altro barbiere, il quale si trovò davanti la moglie e la sorella, dirette alle camere a gas). Rispetto a *Santiago, Italia*, in *Shoah* è tutto molto più drammatico, sia per la maggiore portata dei fatti in oggetto, sia perché Lanzmann esercita una vera violenza psicologica sull'intervistato, ma anche Moretti preme sul suo testimone, e gli domanda perché stia piangendo, quando l'ex-militante della sinistra cilena, ateo dichiarato, si commuove raccontando del vescovo di Santiago, che era stato uno dei pochi a provare ad aiutare i perseguitati, nei giorni della mattanza che seguì il golpe, quando si verificò un'ondata di arresti e uccisioni sommarie. Allo stesso modo, Moretti domanda a una donna – che peraltro risponde in modo piuttosto freddo, addirittura con una punta di ironia – in quale modo è stata torturata.

*Santiago, Italia* parte come un film sul Cile, ma progressivamente diventa un film sull'Italia, un'Italia profondamente diversa da quella di oggi. Alcuni degli intervistati paragonano in modo esplicito passato e presente. "Scappavano come scappano oggi dall'Africa", dice uno dei due diplomatici. Diversi ex-profughi, pur dimostrandosi sempre molto riconoscenti verso il paese che ha dato loro asilo, ne sottolineano la recente

involuzione sociale e politica, fino al punto che diventa loro difficile riconoscere la nazione che li aveva accolti con generosità. Ma anche quando il film non evoca in modo diretto il parallelo, è evidente che una storia di fuggitivi da una terra lontana cui vengono aperte le porte, e ai quali si permette di stabilirsi in Italia, non può non rimandare all'attualità, a un presente dove il nostro paese sta compiendo scelte diametralmente opposte.

Il parallelo è inevitabile, ma in realtà tiene solo in parte, perché si tratta di due situazioni tra loro molto differenti. I profughi cileni di cui racconta Moretti erano qualche centinaio, niente a che vedere con i numeri dell'ondata migratoria odierna in atto dall'Africa e dal Medio Oriente. Inoltre, i profughi del 1973 venivano da una nazione, che, per quanto molto distante sul piano geografico, era piuttosto affine all'Italia, per lingua e cultura. Integrare nella nostra società duecento cileni rappresenta una sfida assai meno ardua rispetto a integrare ventimila senegalesi. Nei racconti dei profughi, il grosso del lavoro di accoglienza venne svolto dal Pci e dalla galassia di organizzazioni e strutture che gli gravitavano attorno. Uno degli intervistati racconta di essere stato mandato in quella che chiama "Emilia rossa" proprio per ragioni politiche. Eppure, il rapporto del Pci con l'esperienza del governo di Unidad Popular fu caratterizzato da un doppio livello. Da un lato si accoglievano con grande calore i fuggitivi, ma dall'altro la riflessione berlingueriana sul Cile, espressa in tre articoli comparsi su "Rinascita" tra il settembre e l'ottobre del 1973, rappresentava una ricusazione a posteriori, dolorosa e necessaria, della linea adottata da Allende. *Le Riflessioni sull'Italia dopo i fatti del Cile*, dove Berlinguer comincia a sviluppare la strategia del compromesso storico, partono dalla constatazione che l'approccio "frontista" di Allende era fallito a causa della presenza – nella società cilena, come in quella italiana – di ceti e forze a vocazione reazionaria, indisponibili ad accettare un governo delle sinistre. Anche se eletto democraticamente, e impegnato in un'azione di tipo squisitamente riformista, e a mantenersi entro il contesto della contrapposizione est-ovest, dove ciascuna delle due superpotenze era pronta a intervenire militarmente nel caso che uno dei suoi alleati si fosse dimostrato troppo indipendente. Pensare di andare al potere, fosse anche con il 51 per cento dei voti (che Allende non aveva ottenuto), senza un accordo con il blocco sociale moderato, significava – teorizzava Berlinguer – porre le premesse di una guerra civile, o di un golpe. In una delle scene di repertorio che Moretti monta alternativamente alle interviste, si vede Allende che parla alla folla. Nel suo discorso, egli nega di voler interpretare il ruolo del martire, ma è esattamente quello il ruolo che la storia gli avrebbe attribuito, il martire di un governo popo-

lare spazzato via da una parte della società cilena, che non voleva saperne di una svolta che a molti, dentro e fuori dal Cile, sembrava entusiasmante.

Eppure, per quanto il parallelo tra i profughi del 1973 e quelli del 2018 sia fragile, e per quanto il rapporto del Pci con l'esperienza di Unidad Popular fosse piuttosto complesso (a sua volta, il Partito comunista cileno, estraneo ai sogni guevaristi inseguiti da altri partiti fratelli dell'America latina, guardava al gradualismo del Pci come a un modello), la dialettica tra passato e presente resta comunque una prospettiva inevitabile, e produttiva, per guardare il film di Moretti. *Santiago, Italia* racconta di un'Italia dove non solo la sinistra, ma tutte le forze di quello che allora si chiamava l'arco costituzionale, si attivarono per aiutare i cileni in fuga, dal Pci sino alla Democrazia cristiana e al Partito repubblicano. Gli stessi funzionari dell'ambasciata italiana, i quali, senza direttive precise da Roma, decisero di accogliere e proteggere i fuggitivi, evidentemente non erano militanti di Lotta continua, bensì buoni borghesi, come qualunque giovane che intraprende la carriera diplomatica (all'epoca dei fatti avevano una trentina d'anni). Erano esponenti di una borghesia che aveva saldi valori democratici, erano persone che si rifiutavano di voltare la testa mentre si commettevano terrificanti violazioni dei diritti umani. Basti sentire il racconto di uno dei due funzionari circa la sua visita allo stadio dove gli uomini di Pinochet avevano radunato gli oppositori arrestati, con i prigionieri inginocchiati e i militari ubriachi del potere di vita e di morte che si trovavano ad amministrare. Quella che evoca l'intervistato è una scena agghiacciante, che sembra prelevata da *Missing* (1982) di Costa-Gavras, e che chiaramente rappresentò il momento in cui quel funzionario decise che era suo dovere morale fare qualcosa.

*Santiago, Italia* parla di un'Italia che non c'è più, un'Italia dove la coscienza antifascista era forte e diffusa nel corpo della società, ben oltre i confini della sinistra, un paese dove il Pci rappresentava "un paese dentro il paese", che per quanto perennemente all'opposizione, sembrava comunque in grado di influire sui destini della nazione, tenendone a bada gli istinti peggiori. Quell'Italia perduta è rappresentata in modo paradigmatico dallo spezzone d'archivio dove si vede Gian Maria Volonté sul palco di un concerto, insieme agli Inti-Illimani, mentre parla della situazione cilena a un pubblico enorme e attentissimo. *Santiago, Italia* è di fatto il prequel del primo documentario di Nanni Moretti, *La cosa* (1990), dove il regista racconta la fine del partito che, nel film del 2018, viene mostrato all'apice della sua forza egemonica.

giaime.alonge@unito.it

G. Alonge insegna storia del cinema all'Università di Torino

## Tradurre è come rivestire un tetto di tegole

## I libri impossibili di Philippe Forest

di Gabriella Bosco

Da una quindicina d'anni ormai, traduco i libri di Philippe Forest. Oggi è un autore molto conosciuto, decisamente "celebre per la sua notorietà". L'espressione è di Alain Robbe-Grillet che la usava riferita a se stesso e agli altri *nouveaux romanciers*, di cui negli anni cinquanta e sessanta tutti parlavano ma che in pochi leggevano. Quando vado in giro a presentare un nuovo romanzo di Forest che esce in Italia, come mi accade in questi giorni per *Piena* (pp. 252, € 18,50, Fandango, Roma 2018), ricevo sempre lo stesso attonito quesito: "Ma come fai a tradurlo?" Quesito al quale, prima ancora che io abbia tempo di imbastire una risposta, fa seguito l'inevitabile seconda parte di pensiero del domandante: "*Tutti i bambini tranne uno* è un libro bellissimo. L'ho comprato. Però non posso leggerlo. Troppo dolore".

La maggior parte delle recensioni, degli articoli che vengono scritti in merito ai libri di Forest, insistono in effetti su quello. Il romanziere che ha saputo descrivere la morte. L'autore della sofferenza. Lo scrittore che non ha arretrato di fronte alla malattia di sua figlia. Né si può dire che sia falso. *Tutti i bambini tranne uno* è il libro lancinante e necessario in cui Philippe Forest ha raccontato sotto forma di romanzo quando e come la piccola Pauline si è ammalata di osteosarcoma, e il lungo intenso anno che mamma e papà, con lei, hanno vissuto ancora insieme prima che il male se la portasse via. Un libro che Forest ha scritto incalzato dal bisogno di testimoniare, e per impedire che quell'esperienza cadesse nell'oblio. Tradurlo è stato molto faticoso, non posso negarlo. E però al tempo stesso è stata una delle esperienze più significative che io ricordi. Il romanzo parla di malattia e di morte, e anche, molto, di dolore. Ma è insieme un romanzo d'amore, di amore grandissimo, scritto in nome di quell'amore, e per preservarlo. Per dire "no" allo scandalo della morte, non certo per celebrarla o magari, come capita di sentire, per prendere parte a una sorta di movimento estetizzante e morboso che si stringe intorno alla sofferenza. Vorrei lo si sapesse, lo si sapesse di più e meglio. Sono convinta che sull'opera di Forest gravi un equivoco, assecondato anche da coloro che – critici, studiosi, esegeti – sinceramente lo apprezzano, arrivando a volte a definirlo "il più grande scrittore vivente".

Prima di tradurre Forest io avevo alle spalle tre esperienze per me importanti. La traduzione del *Solitario* di Ionesco, unico romanzo scritto dal grande drammaturgo, che lui stesso, per tramite della figlia Marie-France di cui ero stata allieva negli anni del liceo e di cui sono rimasta amica, giunto alla fine della sua vita, mi aveva attribuito. Facendomi lavorare al suo tavolo, preda di una sorta di terror panico continuo e della più grande esaltazione traduttiva che si possa immaginare. È stato Ionesco a insegnarmi a considerare il testo come un tessuto, e a sentirne "la mano" proprio come faceva mia madre che era maestra elementare ma anche sarta e quando ero piccola mi portava con sé a comprare le stoffe, e le sceglieva in base a quello che sentiva passandole tra le dita. Poi, seconda esperienza, la traduzione della *Donna dal collare di velluto* di Alexandre Dumas grazie a cui ho scoperto le gioie del lavoro sul *pastiche*. In quel romanzo infatti Dumas, prendendo come personaggio Charles Nodier, ne utilizza e riscrive ampie parti di testo. Straordinaria avventura insomma: tradurre un autore per interposta persona. Terza esperienza, la revisione di *Il silenzio del mare* di Vercors, ovvero della traduzione che ne aveva fatto quarant'anni prima, nel 1953, Natalia Ginzburg. Revisione necessaria essenzialmente per via di certe parti da ripristinare, parti che nella sua traduzione Ginzburg, prima di tutto scrittrice anche durante l'atto traduttivo, aveva in qualche modo adattato a sé. Altro esercizio formativo se mai ce ne sono stati, per via del compito di restituzione che mi veniva chiesto, del testo alla sua tessitura originaria.

Mi sono presentata così al primo appuntamento con Forest, con i due primi suoi libri che ho avuto occasione

di tradurre. Non *Tutti i bambini tranne uno*, non ancora il primo romanzo, bensì due piccoli saggi oggi introvabili (ma che presto verranno riproposti dai benemeriti di Nonostante edizioni, nell'ambito di un grosso volume di saggi forestiani che comprende oltre a quei primi due gran parte di quelli scritti in seguito): *Il romanzo, il reale* e *Il romanzo, l'io*. Due piccoli saggi che avevo snidato alla Bibliothèque Nationale de France preparando un corso universitario sulle scritture in prima persona e che, appena letti, mi erano sembrati imprescindibili. E per i quali ho trovato accoglienza immediata nella collana Holden Maps edita dalla Bur, diretta all'epoca da Dario Voltolini (rispettivamente 2003 e 2004). Nel primo di quei due piccoli ma densissimi saggi, Forest si chiedeva se oggi, nell'era del dopo-storia, quella che fa seguito alla Shoah e all'esplosione della bomba atomica, ha ancora senso scrivere un romanzo. Domanda per replicare alla quale Forest



impiega tutte le pagine del testo, dicendo: un romanzo oggi ha senso se prova a rispondere all'appello impossibile che il reale gli rivolge. Una formula apparentemente criptica, ma molto esplicita una volta lette le argomentazioni dell'autore. Il romanzo che ha ancora senso oggi, come *Se questo è un uomo* di Primo Levi, è per lui quello che non arretra di fronte alla testimonianza dell'impossibile, quello che prova a cercare un linguaggio – che ricorra tanto al senso filosofico quanto al non senso poetico – al fine di dire ciò per cui le parole normalmente mancano. Mentre nel secondo di quei saggi, *Il romanzo, l'io*, Forest spiegava che a suo modo di vedere questa risposta il romanziere può provare a darla solo se passa per il prisma del *je*, della scrittura personale.

Introdotta dal suo pensiero teorico, Forest è così arrivato in Italia con il primo romanzo, il sempre ricordato *Tutti i bambini tranne uno* (edito originariamente da Alet, 2005 e riproposto nel 2018 da Fandango), romanzo che in Francia, con il titolo *L'enfant éternel*, era invece uscito prima dei due saggi, di cui essi erano stati come l'illustrazione a posteriori. In certi particolari sovvertimenti dell'ordine della frase, in numerosi aggettivi illogicamente sostantivati, in participi passati insistentemente posposti, sta tutta la forza di questo romanzo involontario, che si è fatto da sé contro il suo autore, che si è imposto e ha trovato il suo spazio a spinte e strattoni.

Sono poi venuti, uno dopo l'altro, i libri successivi di Forest, che disegnano un percorso dell'autore, una sua costante ripresa dell'esperienza da cui tutto ha avuto ini-

zio nel tentativo di dirla in modo diverso, di portare più avanti la scrittura in direzione di un luogo a lui stesso sconosciuto verso il quale tuttavia tende. Mi è impossibile ripercorrere qui tutte le tappe, ma voglio ricordare quello che è stato un ulteriore apprendimento di grande utilità per il mio stare sulle tracce dell'autore. Mi riferisco alla traduzione dei *Testi per nulla* e di alcune altre prose brevi di Beckett (Einaudi, 2010), pagine mute in certe parti sino all'inverosimile, per venire a capo delle quali ho effettuato un lavoro di natura genetica, risalendo a tutti gli stadi antecedenti per i quali l'autore era passato, *brouillons* fortunatamente conservati e consultabili. Attraverso lo studio di questo andamento progressivamente prosciugatorio delle frasi, mi è stato meno difficile riprodurre in italiano gli esiti. Viaggio dentro alla penna di Beckett che non dimenticherò e che si è rivelato molto funzionale allo scopo di affrontare uno scoglio impervio, quando mi

sono trovata a tradurre, di Forest, *Il secolo delle nuvole* (Alet, 2012). Un romanzo di seicento pagine nel quale è raccontata la storia del Novecento attraverso quella dell'aviazione, a sua volta raccontata attraverso la storia del padre dell'autore, che era stato pilota, prima di guerra, poi civile. "Far stare nel romanzo tutto lo spessore del passato, intrecciando la storia di tutti con la mia, con il filo conduttore del destino di un uomo (mio padre) lui stesso legato a una delle principali utopie dell'era moderna (l'aeronautica)", scriveva Forest nel progettare il romanzo. Si era affezionato al *participle présent* come resa francese della forma in *-ing* di Faulkner che pensava di ricalcare, l'andamento strofico della sua pagina, scandito da una sorta di rima lancinante, "forme verbali necessarie – scriveva – perché il testo riesca a scivolare senza sosta dal passato al presente e dal presente al passato". Una volta finito il libro, Forest si era poi reso conto che a guidare la forma (la sua ricerca, il suo ritrovamento) era stato invece Claude Simon. L'idea secondo cui raccontare "è un po' come mettersi a cercar d'incollare i frammenti sparsi, incompleti di uno specchio, sforzandosi maldestramente di farli combaciare e non ottenendo che un risultato incoerente, irrisorio, idiota. Ma con la testardaggine, nonostante tutto, di progredire dentro a quel caos in modo da darne una rappresentazione impossibile attraverso la quale – come si legge nella *Strada delle Fiandre* – si giunge a una realtà forse più reale del reale". Quel *participle présent* che a

tale scopo scandiva tutto il romanzo: come preservarlo in traduzione, mantenendo la fluidità della lingua forestiana senza tradirne la forma? La soluzione l'ho scovata nel procedimento beckettiano del *tuilage*, della scrittura realizzata per ripetizioni e successive piccole varianti come si trattasse della copertura di un tetto, laddove le tegole, *tuiles*, si sovrappongono quasi completamente ma non del tutto ed è la parte non sovrapposta, ovvero la piccola variante, a far avanzare il tetto, e fuor di metafora il testo. Le voci verbali in *-ndo* hanno così poco alla volta cessato di farmi inciampare per diventare al contrario gli appigli, punti numerati sulla carta da unire con la matita per far apparire il disegno.

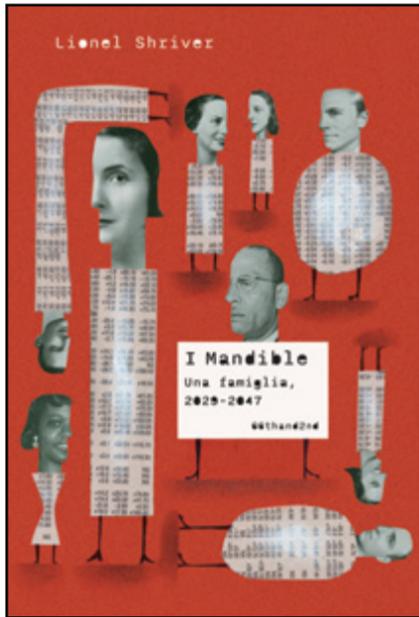
Ho finito lo spazio a disposizione e rimaneva da dire almeno dell'ultimo romanzo tradotto, *Piena*, storia allucinata e sensuale della straordinaria esondazione di un fiume mentre due persone si amano prese in mezzo a un'epidemia di misteriose scomparse. Aggiungo allora solo questo: è un Forest nuovo, che già con *Il gatto di Schrödinger* ha imboccato un sentiero diverso, ma sempre allo scopo di trovare quel luogo, "tradurre la precipitazione della vita verso il vuoto che la chiama tracciando tuttavia al suo interno l'irrisoria e splendida scia della sua testimonianza".

Mostrare che ciò che è non si situa in nessun posto se non nel racconto che qualcuno ne fa.

gabriella.bosco@unito.it

## Distopia provocatoria e realistica

Lionel Shriver  
**I MANDIBLE**  
 UNA FAMIGLIA, 2029-2047  
 trad. di E. Benghi  
 pp. 496, € 20, 66thand2nd, Roma 2018



Anno 2029. Gli Stati Uniti non sono più la guida dell'Occidente. Una nuova moneta, il bancor, si è imposto come valuta di riserva mondiale, facendo crollare il dollaro fino a renderlo carta straccia. L'intransigenza del presidente Alvarado, primo latinoamericano alla Casa Bianca, trascina il paese nell'isolamento: l'acqua diventa una risorsa sempre più rara e la vita quotidiana si trasforma in una lotta per la sopravvivenza. Anche i facoltosi Mandible devono fare i conti con una realtà più dura, instabile, violenta. In questo romanzo Lionel Shriver presta la sua voce provocatoria e sempre autentica a una storia avvincente su come il mondo che conosciamo potrebbe diventare. Una distopia realistica che coglie il nucleo delle eredità negative che rischiamo di lasciare alle prossime generazioni.

## Meditazione e cibo gioioso

Jan Chozen Bays  
**MINDFUL EATING**  
 trad. di M. Petruzzi,  
 pp. 248, € 14  
 Enrico Damiani, Salò (BS) 2018



Purtroppo molte persone hanno una relazione conflittuale con il cibo. Attraverso l'esperienza di pediatra e maestra di meditazione, la dott.ssa Bays presenta in maniera chiara cosa è la mindfulness e come si può applicare all'alimentazione. Un libro affascinante e rivoluzionario che dona fiducia a tutti coloro che vogliono riappropriarsi di una relazione sana e gioiosa con il cibo.

## Misterioso omicidio a Medina

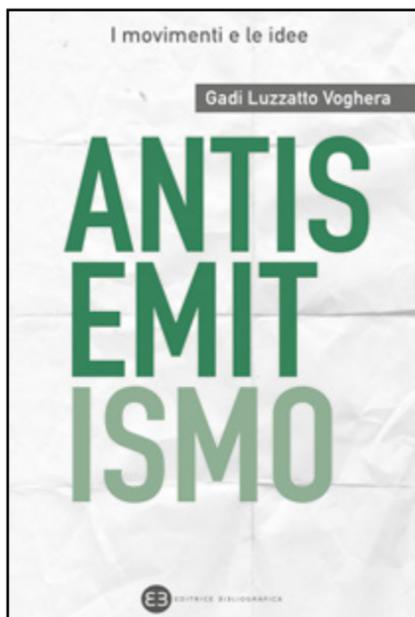
Hela Ouardi  
**GLI ULTIMI GIORNI DI MAOMETTO**  
 trad. di R. Rossi, pp. 308, € 14,  
 Enrico Damiani, Salò (BS) 2018



Medina, 8 giugno 632. La febbre consuma il corpo di Maometto, poche ore dopo il Profeta esalerà il suo ultimo respiro. Qual è la malattia che l'ha ucciso? Perché due giorni dopo la sua morte nessuno ha pensato a seppellirlo, come da abitudini di quel mondo? Nel racconto dell'avvenimento più misterioso della storia dell'Islam, Hela Ouardi confronta le antiche fonti rivelando un altro volto del Profeta, minacciato da più parti, indebolito dalle rivalità interne che si esprimeranno nei due filoni in cui si divide la religione islamica: sunniti e sciiti. Il ritratto di un uomo libero dalla visione ideologica che ne influenzerà l'immagine, uno studio documentato che si legge come un romanzo.

## Oltre la Shoah

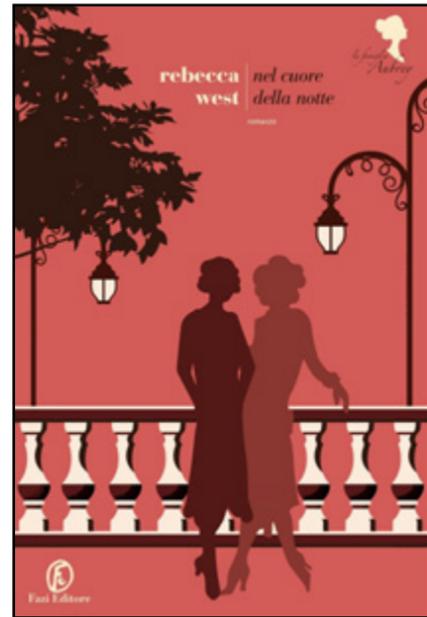
Gadi Luzzato Voghera  
**ANTISEMITISMO**  
 pp. 136 pagine, € 9,90,  
 Editrice bibliografica  
 Milano 2018



Una sintesi dei principali percorsi storici che hanno contribuito alla strutturazione del fenomeno antisemita come ideologia politica che percorre i secoli, riutilizzando antichi linguaggi sui più nuovi mezzi di comunicazione.

## Il pianoforte e la trincea

Rebecca West  
**NEL CUORE DELLA NOTTE**  
 trad. di F. Frigerio,  
 pp. 406, € 20  
 Fazi, Roma 2019



È trascorso qualche anno da quando abbiamo salutato la famiglia Aubrey. Le gemelle Mary e Rose sono due pianiste affermate, la sorella maggiore, Cordelia, ha abbandonato le velleità artistiche per sposarsi, mentre la cugina Rosamund lavora come infermiera. Poi c'è lui, il piccolo Richard Quin, che si è trasformato in un giovane seduttore. La guerra piomberà sulla famiglia come una catastrofe annunciata e mentre l'Inghilterra intera è costretta a separarsi dai suoi uomini, l'universo delle Aubrey si fa sempre più esclusivamente femminile: gli uomini rimangono su un terreno inesplorato da attraversare, pagine ancora da scrivere che, forse, troveranno spazio nel prossimo volume di questa appassionante saga familiare. Dopo La famiglia Aubrey, Nel cuore della notte è il secondo capitolo della trilogia di Rebecca West.

## Per bibliofili accaniti

Enrico Guida  
**LA BIBLIOTECA DI CASA**  
 COME ORGANIZZARLA E GESTIRLA MEGLIO  
 pp. 176 pagine, € 18  
 Editrice bibliografica, Milano 2018



Tutti gli accumulatori seriali di libri devono affrontare i problemi legati all'organizzazione della loro personale biblioteca. Questo libro affronta in modo semplice e intuitivo tutti i principali problemi: dalle misure di scaffali alle possibili suddivisioni per soggetti, fino alle indicazioni pratiche per ottenere un riordino efficace e per gestire la biblioteca quando sarà sistemata.

# Tutti i titoli di questo numero

**A**NEDDA, ANTONELLA - *HISTORIAE* - EINAUDI - P. 19

ARTHUR SCHNITZLER - *IL DOTTOR GRÄSLER MEDICO TERMALE* - PASSIGLI - P. 10

ARTHUR SCHNITZLER - *SIGNORINA ELSE* - FELTRINELLI - P. 10

ARTHUR SCHNITZLER - *SOGNI - IL SAGGIATORE* - P. 10

**B**ENINI, ARNALDO - *LA MENTE FRAGILE. L'ENIGMA DELL'ALZHEIMER* - CORTINA - P. 12

BOTTA, SERGIO - *DAGLI SCIAMANI ALLO SCIAMANESIMO* - CAROCCI - P. 16

**C**APUTO, FRANCESCA / NAPIONE, ETTORE (A CURA DI) - «*MA LA CONVERSAZIONE PIÙ IMPORTANTE È QUELLA CON TE*». LETTERE TRA LUIGI MENEGHELLO E LICISCO MAGAGNATO (1947-1974) - CIERRE - P. 17

CASTELLINA, LUCIANA - *AMORI COMUNISTI* - NOTTETEMPO - P. 32

ČINGO, ŽIVKO - *GRANDE MADRE ACQUA* - CASA SIRIO - P. 25

COLE, TEJU - *L'ESTRANEO E IL NOTO. ENTUSIASMI, INCONTRI, LETTURE, FOTOGRAFIE* - CONTRASTO - P. 28

**D**ABBAGH, SELMA - *FUORI DA GAZA - IL SIRENTE* - P. 25

DEIANA, GIUSEPPE - *LAICITÀ E RELIGIONE, UNA PROPOSTA IN 17 TESI PER L'ISTRUZIONE PUBBLICA* - UNICOPLI - P. 34

**E**RICKSON, STEVE - *SHADOWBAHN - IL SAGGIATORE* - P. 24

**F**OLETTI, IVAN - *OGGETTI, RELIQUIE, MIGRANTI* - VIELLA - P. 27

FRUGONI, ARSENIO - *INCONTRI TRA MEDIOEVO E RINASCIMENTO* - SCHOLÉ - P. 31

**G**IOLI, PAOLO - *ETRUSCHI. POLAROID 1984 - HUMBOLDT BOOK* - P. 28

GRASSO, DONATO A. - *IL FORMICAIO INTELLIGENTE* - ZANICHELLI - P. 33

*IRITRATTI DEL MUSEO DELLA MUSICA DI BOLOGNA* - OLSCHKI - P. 29

**J**ERGER, ILONA - *E MARX TACQUE NEL GIARDINO DI DARWIN* - NERI POZZA - P. 33

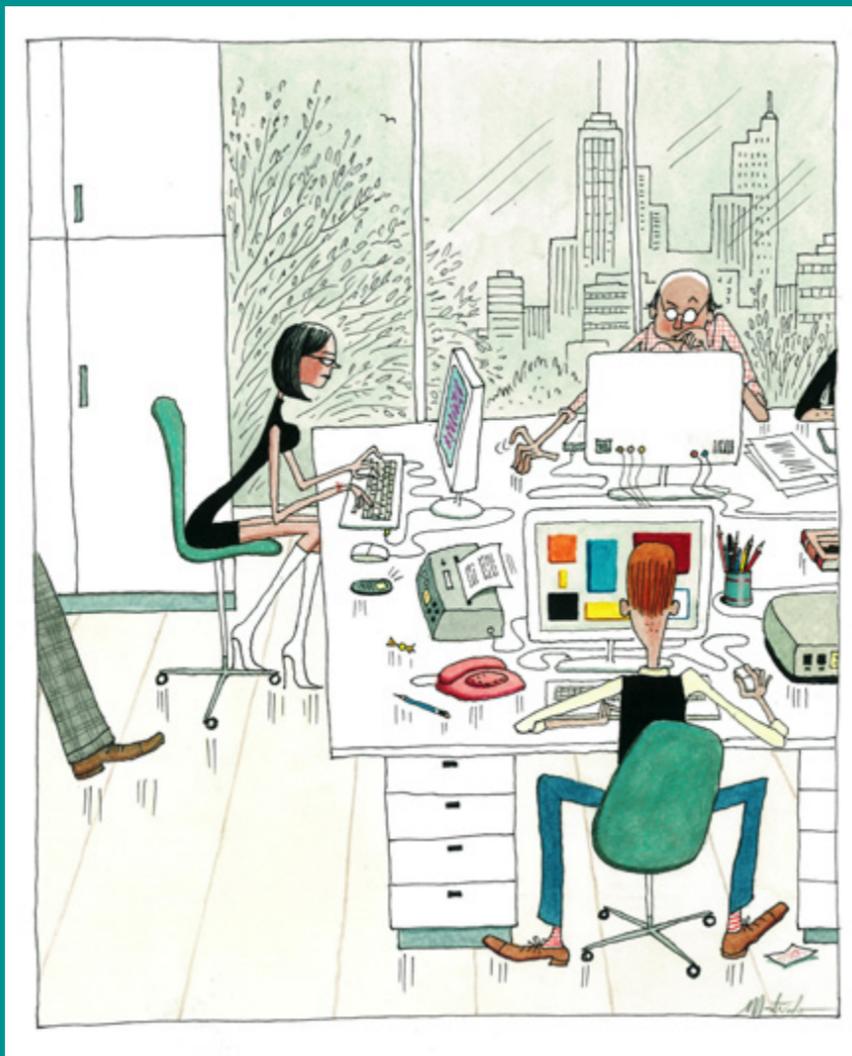
**K**OPENAWA, DAVI / ALBERT, BRUCE - *LA CADUTA DEL CIELO. PAROLE DI UNO SCIAMANO YANOMAMI* - NOTTETEMPO - P. 16

**L**ACAGNINA, DAVIDE (A CURA DI) - *L'OFFICINA INTERNAZIONALE DI VITTORIO PICA* - TORRI DEL VENTO - P. 27

LACAGNINA, DAVIDE (A CURA DI) - *VITTORIO PICA E LA RICERCA DELLA MODERNITÀ* - MIMESIS - P. 27

LOLLINI, LUIGI - *LA CONTROFIGURA* - ALEGRE - P. 22

LUZI, MARIO - *TEATRO* - GARZANTI - P. 21



**M**ACHIAVELLI, NICCOLÒ - *TEATRO. ANDRIA-MANDRAGOLA-CLIZIA* - SALERNO - P. 21

MAGLIANI, MARINO - *PRIMA CHE TE LO DICANO ALTRI* - CHIARELETTERE - P. 23

MARTIN, JEAN-CLÉMENT - *ROBESPIERRE. DAL TRIBUNALE AL TERRORE: SUCCESSI, ESITAZIONI E FALLIMENTI DELL'INCORRUTTIBILE, ANIMA O ENIGMA DELLA RIVOLUZIONE* - SALERNO - P. 15

MAUTHE, UGO - *QUNELLIS* - GIOVANE HOLDEN - P. 22

MENDELSON, DANIEL - *UN'ODISSEA. UN PADRE, UN FIGLIO E UN'EPOPEA* - EINAUDI - P. 13

MENGGONI, MARTINA - *VARLAZIONI RUMKOWSKI. PRIMO LEVI E LA ZONA GRIGIA* - ZAMORANI - P. 32

MICHON, PIERRE - *GLI UNDICI* - ADELPHI - P. 15

MIRRI, MARIO - *LA GUERRA DI MARIO* - LATERZA - P. 17

MODIANO, PATRICK - *RICORDI DORMIENTI* - EINAUDI - P. 24

MONTENERO, GIULIO - *PARLANDONE DA AMI-*

*CO. TRIESTE, VICENZA, QUASI UN SECOLO DI VITA NELLA LETTERA A UN AMICO* - LINT - P. 20

MUZZOPAPPA, FRANCESCO - *HEIDI* - FAZI - P. 12

**N**ABOKOV, VLADIMIR - *LEZIONI DI LETTERATURA* - ADELPHI - P. 26

NAPPO, FRANCESCO - *I PASSERI DI FANGO* - QUODLIBET - P. 19

NICHOLS, TOM - *LA CONOSCENZA E I SUOI NEMICI* - LUISS - P. 35

**P**ERSANTI, UMBERTO - *ANIME PERSE - MARCOS Y MARCOS* - P. 23

PIGLIA, RICARDO - *SOLO PER IDA BROWN* - FELTRINELLI - P. 24

**R**APISARDA, STEFANO - *LA FILOLOGIA AL SERVIZIO DELLE NAZIONI* - BRUNO MONDADORI - P. 35

RIBA, RAFFAELE - *LA CUSTODIA DEI CIELI PROFONDI* - 66THAND2ND - P. 22

**S**CHMID, MANFRED HERMANN - *LA NOTAZIONE MUSICALE* - ASTROLABIO - P. 29

SHELLEY, MARY - *FRANKENSTEIN - NERI POZZA* - P. 26

SONTAG, SUSAN - *RINATA. DIARI E TACCUINI 1947-1963* - NOTTETEMPO - P. 5

SOSCIA, DANILO - *ATLANTE DELLE MERAVIGLIE. SESSANTA PICCOLI RACCONTI MONDO* - MINIMUM FAX - P. 23

SPERANZA, FABIO (A CURA DI) - *ALPHONSE BERNOUD. PIONIERE DELLA FOTOGRAFIA* - ARTE'M - P. 28

STOPPELLI, PASQUALE (A CURA DI) - *COMMEDIA IN VERSI DA RESTITUIRE A NICCOLÒ MACHIAVELLI* - EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA - P. 21

SZWED, JOHN - *BILLIE HOLIDAY. UNA BIOGRAFIA* - IL SAGGIATORE - P. 29

**T**ODESCHINI, GIACOMO - *GLI EBREI NELL'ITALIA MEDIEVALE* - CAROCCI - P. 31

TURILLAZZI, STEFANO - *LE POLITICHE DEGLI INSETTI* - ETS - P. 33

**V**ALESIO, PAOLO - *ESPLORATRICI SOLITARIE. POESIE 1990-2017* - RAFFAELLI - P. 19

VALTORTA, ROBERTO - *PAOLO GIOLI. TRANSFER DI VOLTI DELL'ARTE* - POSTMEDIA - P. 28

VILLANI, GIORGIO - *UN ALTANTE DELLA CULTURA EUROPEA* - OLSCHKI - P. 27

**W**ICKHAM, CHRIS - *L'EUROPA NEL MEDIOEVO* - CAROCCI - P. 30

WINCHESTER, SIMON - *IL PROFESSORE E IL PAZZO* - ADELPHI - P. 20