

# L'INDICE

DEI LIBRI DEL MESE

Marzo 2020 Anno XXXVII - N. 3 € 7,00



LIBRO DEL MESE: V. S. Naipaul, *Evita e le leggende che soppiantano la storia*  
Territori e CONFINI: un feticismo di lunga durata, secondo Charles MAYER  
Eduard LIMONOV, la spina nel fianco di Putin



[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 sito  
([www.lindiceonline.com](http://www.lindiceonline.com)) oppure contattando il nostro

Ufficio Abbonamenti (Responsabile: GERARDO DE GIORGIO)  
tel. 011-6689823 (dalle 10 alle 16) – [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: IT08V0838201000000130114381

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

### COORDINAMENTO DI REDAZIONE

Giaime Alonge, Mariolina Bertini, Cristina  
Bianchetti, Giovanni Borgognone, Giulia  
Carluccio, Andrea Carosso, Francesco  
Cassata, Anna Chiarloni, Gianluca Coci,  
Pietro Deandrea, Franco Fabbri, Elisabetta  
Fava, Elisabetta Grande, Davide Lovisolo,  
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  
Bartuli, Gian Luigi Beccaria, Bruno  
Bongiovanni, Guido Bonino, Eliana  
Bouchar, 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 Lolli,  
Danilo Manera, Diego Marconi, Sara  
Marconi, Gian Giacomo Migone, Luca  
Glebb Miraglio, Mario Montalcini,  
Alberto Papuzzi, Darwin Pastorin,  
Cesare Pianciola, Telmo Piovani, Renata  
Pisu, Pierluigi Politi, Nicola Prinetti,  
Marco Revelli, Alberto Rizzuti, Giovanni  
Romano, Franco Rositi, Elena Rossi, Lino  
Sau, Domenico Scarpa, Stefania Stafutti,  
Ferdinando Taviani, Maurizio Vaudagna,  
Anna Viacava, Paolo Vineis, Gustavo  
Zagrebelsky

### REDAZIONE L'INDICE ONLINE

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

Alessandra Caiafa

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

Matteo Fontanone

[matteo.fontanone@gmail.com](mailto:matteo.fontanone@gmail.com)

### EDITRICE

Nuovo Indice srl

Registrazione Tribunale di Torino n. 13

del 30/06/2015

### AMMINISTRATORE DELEGATO

Mario Montalcini

### CONSIGLIERI

Gian Giacomo Migone, Mario Marchetti,

Sergio Chiarloni, Renzo Rovaris

### DIRETTORE EDITORIALE

Andrea Pagliardi

### UFFICIO ABBONAMENTI

Gerardo De Giorgio  
tel. 011-6689823 (orario 8,30-12,30)  
[abbonamenti@lindice.net](mailto:abbonamenti@lindice.net)

### UFFICIO STAMPA

Chiara D'Ippolito  
[ufficiostampa@lindice.net](mailto:ufficiostampa@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 inserzionista

### Andrea Pagliardi

tel. 338 9384898

[andrea.pagliardi@lindice.net](mailto:andrea.pagliardi@lindice.net)

### DISTRIBUZIONE

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

### IMPAGINAZIONE

Vittorio Cugnolo

### STAMPA

SIGRAF Srl (via Redipuglia 77, 24047  
Treviglio - Bergamo - tel. 0363-300330) -  
27 febbraio 2020

COPERTINA DI FRANCO MATTICCHIO

**Attenzione** - Dal 1° di marzo cambierà la nostra banca per gli abbonamenti effettuati tramite bonifico. I nuovi riferimenti e il nuovo IBAN sono i seguenti:

BENE BANCA Credito Cooperativo di Bene Vagienna

IBAN: IT08V0838201000000130114381 intestato a Nuovo Indice srl | BIC: ICRAITRRAM0



Una delle due immagini qui sopra, disegnate da Chiara Carrer, avrebbe potuto essere la copertina del “Mignolo” di marzo. Il numero era (e sarà) interamente dedicato alla Bologna Children’s Book Fair (BCBF), originariamente prevista tra il 30 marzo e il 2 aprile 2020 che, a causa dell’emergenza COVID-19 Coronavirus è stata posticipata agli inizi di maggio (4 – 7 maggio 2020). “Il Mignolo”, per logica conseguenza, uscirà in concomitanza della Fiera e, cioè, slitterà al numero di maggio.

Ringraziamo gli organizzatori della Fiera per la collaborazione, Sara Marconi, Chiara Carrer, e i prestigiosi autori che hanno contribuito a scriverlo in tempi stretti e contingentati: Fernando Rotondo, Giovanni Nucci, Emanuela Bussolati, Simona Mambrini, Alice Fornasetti, Ilaria Tontardini, Alessandra Starace, Federico Taddia, Corrado Iannelli, Alessandra Caiafa e Beniamino Sidoti. Grazie e a presto, dunque.

## Sommarìo

## SEGNALI

- 5 *L'Indice: una voce perché e per chi*, di Massimo Vallerani
- 6 *Sarebbe possibile un ritorno al futuro con John Maynard Keynes?*, di Mario Cedrini
- 7 *Wislawa Szymborska e la poetica del "non so"*, di Barbara De Florio
- 8 *Una meritoria riedizione dell'opera di Arthur Rimbaud*, di Luca Bevilacqua
- 9 *Limonov scrittore, quello vero*, di Rosa Anna Giaquinta
- 10 *L'antagonismo fra l'ingegner Gadda e la scrittura del mondo*, di Marco Viscardi
- 11 *Lazarillo: una meraviglia di humour, umanità e inganno stilistico*, di Aldo Ruffinatto
- 14 *Metamorfosi e celebrazioni di Cortez e Carlo V nel teatro musicale*, di Elisabetta Fava
- 15 *Lo sguardo "da dopo" di Franco Cordelli*, di Massimo Castiglioni
- 16 *La mostra a Villa Borghese di uno dei più grandi bronzisti settecenteschi, Luigi Valadier*, di Orietta Rossi Pinelli
- 17 *Intorno al revival di Piccole donne*, di Gabriella Dal Lago
- 18 **Effetto film:** Richard Jewell di Clint Eastwood, di Andrea Mattacheo

## LIBRO DEL MESE

- 19 **V. S. NAIPAUL**  
*Il ritorno di Eva Perón*, di Silvia Albertazzi e Gabriele Progljo

## PRIMO PIANO: STORIA

- 21 **CHARLES MAIER** *Dentro i confini. Territorio e potere dal 1500 a oggi*, di Marco Bellabarba  
*Chi abusa della storia ne nega lo spessore per cancellarla, intervista a Charles Maier* di Alberto Melloni

## STORIA

- 23 **SABINA BREVAGLIERI** *Natural desiderio di sapere*, di Silvia De Renzi  
**SILVIA GIORCELLI BERSANI**  
*L'Impero in quota*, di Giulio Guidorizzi

- 24 **LUCIANO MECACCI** *Besprizornye*, di Bruno Maida  
**WALTER BARBERIS** *Storia senza perdono*, di Alberto Cavaglion

## FILOSOFIA

- 25 **ADRIANA CAVARERO** *Democrazia sorgiva*, di Fulvia de Luise

## LETTERATURE

- 26 **SARA COLLINS** *Le confessioni di Frannie Langton*, di Paolo Bertinetti  
**DAVID GROSSMAN** *La vita gioca con me*, di Dario Miccoli
- 27 **DAISY JOHNSON** *Nel profondo*, di Maria Festa  
**JOHN WAINWRIGHT** *Anatomia di una rivolta*, di Pietro Deandrea  
**MICHAELA KASTEL** *La tana*, di Simona Baldelli
- 28 **NGŪGÍ WA THIONG'O** *Il mago dei corvi*, di Francesca Giommi  
**ALBERTO SALCEDO RAMOS** *Loro e l'oscurità*, di Mauro Berruto

## NARRATORI ITALIANI

- 29 **PAOLA CAPRIOLO** *Marie e il signor Mabler*, di Giovanni Greco  
**ANGELO FERRACUTI** *La metà del cielo*, di Federico Ingemi  
**SILVIA SERENI** *Un mondo migliore. Ritratti*, di Luca Lenzi
- 30 **PAOLO PECERE** *Risorgere*, di Filippo Polenchi  
**IGOR CANNONIERI** *Comunque una storia d'amore*, di Danilo Bonora  
**LORENZA GHINELLI** *Tracce dal silenzio*, di Franco Pezzini

## PAGINA A CURA DEL PREMIO CALVINO

- 31 **IGOR ESPOSITO** *La memoria gatta*, di Anna Chiarloni  
**CLAUDIO LAGOMARSINI** *Ai sopravvissuti spareremo ancora*, di Ilenia Grammauro  
**DANIELE ANTONIETTI** *Nerd*, di Roberta Sapino

## SAGGISTICA LETTERARIA

- 32 **MARIO SECHI E FERDINANDO PAPPALARDO (A CURA DI)** *Gli anni di "lavoro critico". Cultura e militanza intellettuale a Bari dopo il Sessantotto*, di Davide Dalmas  
**CONSTANTIN NOICA** *Congedo da Goethe*, di Lorenzo Renzi  
**LOREDANA MAGAZZENI** *Operaie della penna. Donne, docenti e libri scolastici fra Ottocento e Novecento*, di Luisa Ricaldone

## DIRITTO

- 34 **ALDO SCHIAVONE** *Eguaglianza*, di Pietro Costa  
**LIVIO PEPINO E NELLO ROSSI**  
*Il potere e la ribelle*, di Elisabetta Grande
- 35 **COSIMO MARCO MAZZONI** *Quale dignità. Il lungo viaggio di un'idea*, di Giorgio Resta

## SCIENZE

- 36 **JONATHAN SAFRAN FOER** *Possiamo salvare il mondo prima di cena. Perché il clima siamo noi*, di Simone Pollo

## ARTE

- 37 **VITTORIO BRANDI RUBIU** *Scritti tra arte e vita*, di Fabio Belloni  
**BENEDETTA MATUCCI E DANIELE RAPINO (A CURA DI)** *Bellezza e nobili ornamenti nella moda e nell'arredo del Seicento*, di Elisabetta Bazzani  
**EMANUELE PELLEGRINI** *Storico dell'arte e uomo politico. Profilo biografico di Carlo Ludovico Ragghianti*, di Jennifer Cooke

## ARCHITETTURA

- 38 **CARLO CELLAMARE** *Città fai-da-te. Tra antagonismo e cittadinanza. Storie di autorganizzazione urbana*, di Cristina Bianchetti  
**ALESSIO FRANSONI** *Enzo Mari. O della politica dell'oggetto (1953-1973)*, di Matteo Vercelloni

Le immagini di questo numero sono di **CHIARA CARRER** che ringraziamo per la gentile concessione.

Chiara Carrer è nata a Venezia e si è diplomata in pittura e in incisione. Dal 1990 a oggi ha pubblicato più di cento libri in tutta Europa e ha ottenuto i riconoscimenti più importanti tra cui il premio Unicef, il premio Il battello a Vapore, il Premio Andersen, la menzione Premio Bologna ragazzi Prima Infanzia e la menzione speciale New Horizont alla Fiera del Libro per Ragazzi di Bologna, la menzione speciale al Premio Illustrarte Biennale Internazionale d'illustrazione per l'infanzia. Il libro *Esteban y el escarabajo* è stato incluso nella classifica dei dieci migliori libri della *honor list* del "New York Times" Best Illustrated Children's Books 2012. Nel 2019, infine, ha ricevuto il Premio alla carriera dall'Associazione italiana Illustratori

*Il Lord delle Liane, Bambine terribili, ABC, Progetto Alice, Il Gigante Egoista, Voce interna, Crisalidi, Chiara Carrer a Illustrarte, L'illustrazione per ragazzi: eccellenze italiane a Madrid, L'illustrazione per ragazzi: eccellenze italiane a Seoul, Artisti e capolavori dell'illustrazione, 50 illustrators exhibitions 1967/2016 Bologna Children's Book Fair* sono solo alcune delle numerose mostre personali e collettive, nazionali e internazionali, che hanno accolto le sue opere in questi anni.

Dal 2007 insegna illustrazione all'Isia di Urbino.

## Bibliografia italiana essenziale

- Bruno Tognolini, *Sentieri di conchiglie*, Fatatrac, Firenze 1995
- Chiara Carrer, *Il grande Ploff*, Fabbri, Milano 1999
- Gianni Rodari, *Filastrocche lunghe e corte*, Editori Riuniti, Roma 2001
- Chiara Carrer, *Giufà*, Sinnos Roma 2004
- Federica Iacobelli, *La piccola Anna e il piccolo Hans*, Giannino Stoppani, Bologna 2005
- Oscar Wilde, *Il gigante egoista*, Nuages, Milano 2006
- Chiara Carrer, *Barbablù*, Donzelli, Roma 2007
- Federica Iacobelli e Chiara Carrer, *Mister P*, Topipittori, Milano 2009
- Giusi Quarenghi e Chiara Carrer, *Capitomboli e bernoccoli*, Rizzoli, Milano 2010
- Susanna Mattiangeli e Chiara Carrer, *Avete visto Anna?*, Il Castoro, Milano 2017
- Luigi dal Cin e Chiara Carrer, *Lo sguardo fragile*, Lapis 2017

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





per le persone  
in difficoltà



Caravaggio (Michelangelo Merisi), *Martyrdom of Saint Orsola*, 1610 - olio su tela, 143 x 180 cm - Collezione Intesa Sanpaolo

per la cultura



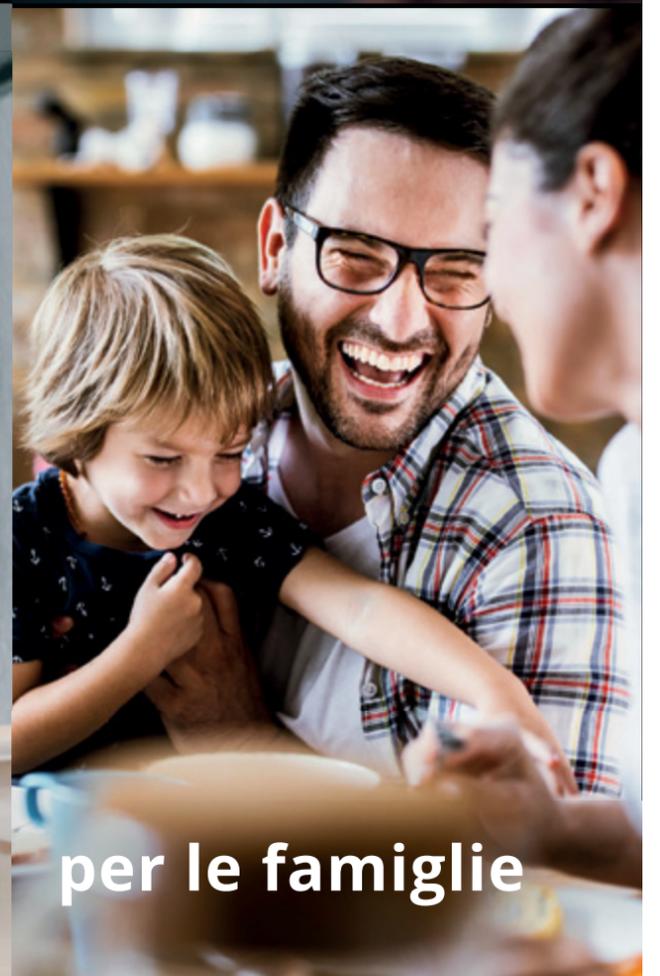
per i giovani



per l'economia  
circolare



per l'innovazione



per le famiglie

## Intesa Sanpaolo. La Banca per lo sviluppo sostenibile e inclusivo.

Crediamo che nostro compito sia contribuire alla creazione di un sistema economico in cui ognuno possa esprimere il proprio potenziale.

Questo non è solo un ideale ma il lavoro che facciamo ogni giorno.

[group.intesasanpaolo.com](https://group.intesasanpaolo.com)

INTESA  SANPAOLO

GUARDA IL VIDEO CHE RACCONTA IL NOSTRO IMPEGNO SU [GROUP.INTESASANPAOLO.COM](https://group.intesasanpaolo.com)

## "L'Indice" oltre il brusio della vita moderna

## Una voce perché e per chi

di Massimo Vallerani



Questo discorso è stato scritto dal nostro direttore in occasione dei festeggiamenti per i 35 anni dell'«Indice» celebrati presso l'Accademia dei Lincei il 27 gennaio 2020.

Presentare lo stato dell'«Indice» e le sue prospettive future in una giornata in cui si commemorano tre soci fondatori della rivista (Aldo Fasolo, Enrico Castelnuovo e Tullio Regge), membri dell'Accademia dei Lincei, impone un esercizio di grande umiltà oltre che una grande responsabilità. Lo spessore dei primi fondatori conferma la caratura iniziale della rivista e spiega anche la lunga durata del prestigio culturale che ancora sostiene «L'Indice». Però sono cambiati radicalmente i mondi culturali di riferimento, i sistemi di produzione e diffusione dei libri: e dunque anche il ruolo di una rivista di recensioni che presuppone lettori «di secondo livello», che leggono sia il libro sia la recensione sul libro. Vorrei dare un breve orientamento di dove «L'Indice» sta andando, di quali vie intende percorrere.

Lo farò appoggiandomi sul lavoro concreto, senza grandi proclami teorici. Più modestamente, pensiamo che l'indirizzo culturale della rivista sia impresso nelle scelte redazionali che la rivista mese per mese assume per preparare il numero, che il metodo coincida in buona misura con il modo di costruire il giornale, che non vuol dire solo quali libri si scelgono, ma quali sono i modi di trattare i libri recensiti. Partiamo da una premessa tecnica, che intende far chiarezza su alcune stanche polemiche di qualche anno fa. «L'Indice» non è una rivista solo letteraria, più di metà del giornale è occupato da pagine di storia, diritto, fotografia, arte, cinema, politica, economia e altro ancora. Non è una rivista solo «torinese» o autoreferenziale: la grande maggioranza dei collaboratori è nazionale e soprattutto il numero complessivo dei recensori è in costante aumento: siamo arrivati ad avere in media circa 400 firme ogni anno, per un migliaio di libri recensiti.

L'aumento dei collaboratori è un segno importante di una scelta di fondo del recensore che ha sempre animato la rivista, secondo una visione «militante» della recensione come servizio al lettore, fortemente voluta da Cesare Cases: valorizzare la competenza del recensore sul singolo libro e non sulla «materia» in generale (come capita in molti supplementi librari). Secondo dato di struttura: non siamo una rivista solo di recensioni, o meglio usiamo già ora una serie integrata di forme editoriali per parlare di libri. I Segnali sono pagine iniziali su un tema affrontato attraverso i libri; il Primo piano vede due o più interventi che discutono su di un libro o un filone di libri affini che dialogano tra loro; poi ci sono le Interviste, e naturalmente il Libro del mese e le pagine recensorie. Abbiamo provato a usare in maniera ancora più integrata questi diversi strumenti allo scopo di costruire uno «spazio critico» più ampio intorno ai libri e ai grandi temi trattati. Il primo passo è stato dunque di ampliare la sfera di interessi culturali, a partire dai Libri del mese. Basta scorrere quelli dell'ultima annata per capire il livello della sfida che abbiamo colto: il libro di Cristina Cattaneo *Naufraghi senza volto*; *Il valore di tutto* di Mariana Mazzucato; il bellissimo memoriale sul massacro di *Babij Jar* di Kuznecov; *La mafia* di Salvatore Lupo; fino al grande studio di Leo Spitzer sulla *Perifrasi del concetto di fame* (del 1929). Scelte diversissime, come si vede, unite dalla capacità di questi libri di proporre prospettive nuove e meno ovvie su temi importanti e attualissimi: immigrazione, identità, linguaggi del bisogno, memorie delle stragi. Allo stesso modo nei Segnali abbiamo chiesto ai nostri collaboratori di indagare a tutto cam-

po questi temi, proponendo ai lettori sviluppi inattesi grazie alla lettura di più libri insieme e a ricostruzioni storiche di lunga durata: così è successo nei Segnali dedicati alle basi biologiche del razzismo (quello di Alberto Piazza sul razzismo biologico sotto il fascismo), al modo occidentale di incontro con l'altro (Adriano Prosperi) alla linguistica e alla razza (Andrea Moro), nei numerosi altri sulle migrazioni e sull'erosione dei diritti dell'uomo come conseguenza diretta delle politiche discriminatorie in atto da decenni e ancora, nel numero di febbraio, in quello sul cambiamento climatico. Ma ancora non basta. In realtà il giornale permette operazioni più complesse e più vicine a quello che dovrebbe essere la funzione della rivista: il confronto aperto da prospettive diverse su un tema complesso. Non credo che il semplice accumulo di recensioni, più o meno urlate, serva a molto. Quello che abbiamo cercato di fare, sfruttando la ricchezza dei libri prescelti e la flessibilità dei formati della rivista (recensione, segnale, intervista, doppia recensione) è piuttosto la formazione di una «visione plurale» dei temi. Una pluralità che nasce dal confronto di riflessioni diverse su un oggetto comune, secondo un impianto dialettico che è la base del sapere scientifico.

Non si tratta tanto di dare un giudizio: l'esperto non dà giudizi, fornisce una versione dei suoi risultati, che vanno discussi e integrati. L'informazione che «L'Indice» può e deve dare parte proprio da questo confronto: è il dubbio, la prospettiva parallela, il punto di disaccordo il vero nucleo dell'informazione, quello che suscita l'interesse e informa il lettore meglio di una semplice descrizione del libro. Per questo «L'Indice» quando può mischia le competenze, incrocia i saperi, mostra i contatti e le interferenze dei piani, il contrario del giudizio sapienziale o oracolare.

D'altra parte, per citare Francesco Remotti, siamo fatti di connessioni, di legami, di somiglianze e differenze che ci tengono inestricabilmente collegati agli altri: la convivenza basata sulle somiglianze «non è soltanto un'aspirazione da anima bella, ma è una qualità strutturale della vita». Da qui l'invito di Remotti a sostituire le dure contrapposizioni imposte dall'identità, con la ricerca di nessi che ci tengono legati e ci separano allo stesso tempo dagli altri e dalle idee degli altri, sapendo che i mostri e le ipostasi creati dall'identità restano sempre ben vivi, che «i problemi che hanno generato questi fantasmi» restano aperti.

Un esempio in vitro è il Primo piano dedicato al sessantesimo «anniversario» della strage di Piazza Fontana (uscito nel numero di gennaio), dove sono recensiti libri molto diversi, ancora una volta per moltiplicare le prospettive, offrire più materiali: un nuovo libro di inchiesta di Benedetta Tobagi, un libro sull'uso pubblico della storia, un memoriale di un protagonista di quegli anni (Enrico Deaglio) e un libro composto dai giudici che hanno indagato sulle stragi, la cui stessa memoria si è fatta ormai fonte diretta per gli storici. È proprio questo intreccio fra memoria individuale, memorie documentarie, testimonianze dirette e storie che a noi interessa, perché mette in luce un problema ancora più generale, che, visto in prospettiva, ha segnato a lungo la storia italiana recente: il rapporto oramai strettissimo fra storia e memoria «giudiziaria», con gli atti processuali usati sempre più come fonte, quasi unica, per gli eventi drammatici che hanno segnato i decenni passati. Ecco come il meccanismo di moltiplicazione dei punti di vista mette in luce nuove dimensioni degli oggetti e nuovi libri da leggere.

La convergenza di prospettive diverse richiede però una maggiore apertura verso nuovi saperi e nuove forme di comunicazione, e

anche, perché no, verso nuovi pubblici, senza timori di contaminazione. Apertura non vuol dire solo accessibilità o leggibilità. Questa è stata fin dall'inizio la *mission* dell'«Indice» come si ama dire oggi; io lo tradurrei in un più semplice dovere. Il dovere della chiarezza, della competenza, della responsabilità del recensore. L'apertura che dobbiamo costruire deve ripartire dalle domande di base che si pongono sempre a chi produce testi scritti: perché si scrive? per chi si scrive? per chi è fatta la rivista? Mi sia concesso rispondere a queste domande ricorrendo ancora una volta al lavoro concreto. Leggendo (per una recensione) gli *Scritti civili* di Armando Petrucci, un grande storico della cultura scritta e della scrittura (professore di paleografia a Roma e a Pisa), attentissimo ai risvolti sociali dell'uso dello strumento scrittoria, ho colto un elemento che ci deve guidare. Petrucci era animato da una sincera passione per tutte le scritture «non professionali», proprie delle classi subalterne, e aveva dedicato numerosi contributi ai graffiti, alle lettere anonime, alle scritte murali contemporanee, anche le più violente di carattere politico o sportivo. Vedeva il murale come strumento di protesta, e soprattutto come conquista di uno «spazio grafico» (e dunque politico) da parte di persone che mai avrebbero avuto accesso a quegli spazi, occupati in maniera stabile dal potere istituzionalizzato e dalla pubblicità. Un suo saggio sulla *Storia dell'arte* Einaudi del 1980 provocò però la reazione di Italo Calvino, ferito dalla volgarità estetica e verbale di quei segni che si imponevano violentemente ai cittadini, rompendo il contratto implicito tra il messaggio scritto e la scelta volontaria del lettore. La scritta murale non chiedeva il permesso di farsi leggere, diffondeva il suo messaggio di odio con la stessa perentorietà di un'aggressione fisica.

Ne nacque un confronto a distanza, molto bello a rileggerlo oggi: Petrucci indagava ogni segno sui muri come possibile scintilla di un accesso alla scrittura delle classi subalterne (che storicamente sapevano forse leggere ma non scrivere); Calvino vedeva solo la carica di violenza e di sopraffazione dei messaggi «che non trasmettono altro messaggio che l'insoddisfazione di ogni parola». Però, alla fine, Calvino trovava un punto di accordo con Petrucci sulla necessità dell'ascolto; a quel brusio che proveniva dai muri imbrattati «occorre tendere l'orecchio con attenzione e pazienza, fino a poter distinguere il suono raro e sommesso di una parola che, almeno per un momento, è vera». Una frase che vorrei prendere a guida di un modo di vivere dialettico, se mi si passa il termine desueto, che segna, nel bene e nel male, il destino dell'«Indice» in questo momento di scontro aperto fra sistemi di scrittura così diversi: apertura senza limiti alla comprensione dei nuovi mondi scrittori, ai loro effetti sulle persone, alle ragioni del loro successo e ai rischi che questo comporta quando si fa monopolio (le grandi basi di dati); ma, allo stesso tempo, ricerca di una «voce di verità» dietro il brusio, quindi un ascolto critico che non rinuncia a scegliere, a proporre letture e interpretazioni in piena autonomia. L'attenzione che meritano i nuovi mezzi di creazione e di diffusione di testi scritti non deve essere disgiunta da un'analisi critica delle tensioni sociali e politiche che i nuovi sistemi di comunicazione comportano, soprattutto quando questi strumenti, apparentemente libertari, si trasformano in piattaforme commerciali e archivi di dati in vendita al miglior offerente, come enormi casellari giudiziari in potenza. Dobbiamo rimanere «una voce» e non solo un contenitore.

Segnali

**Massimo Vallerani**  
*Una voce perché e per chi*

**Mario Cedrini**  
*Un ritorno al futuro  
con John Maynard Keynes?*

**Barbara De Florio**  
*Wisława Szymborska  
e la poetica del «non so»*

**Luca Bevilacqua**  
*Una riedizione dell'opera  
di Arthur Rimbaud*

**Rosa Anna Giaquinta**  
*Limonov scrittore, quello vero*

**Marco Viscardi**  
*L'antagonismo tra l'ingegner Gadda  
e la scrittura del mondo*

**Aldo Ruffinatto**  
*Lazarillo: humour, umanità  
e inganno stilistico*

**Elisabetta Fava**  
*Cortez e Carlo V nel teatro musicale*

**Massimo Castiglioni**  
*Lo sguardo «da dopo» di Franco Cordelli*

**Orietta Rossi Pinelli**  
*La mostra a Villa Borghese di Luigi Valadier*

**Gabriella Dal Lago**  
*Intorno al revival di Piccole donne*

**Andrea Mattacheo**  
*Effetto film: Richard Jewell  
di Clint Eastwood*



## Sarebbe possibile un ritorno al futuro con John Maynard Keynes?

### Una nuova saggezza per una nuova era

di Mario Cedrini

Prima torna lui: Keynes *again*, Keynes *resurrected*. Poi tornano le politiche che si ispirano al suo nome: *Keynesian resurgence*. Poi se ne celebra la saggezza: *The return of the master, Keynes was right*. Ma lo sguardo sembra già rivolto al passato. Quando si accenna all'“attualità di Keynes” (per ricordare il titolo di una collanina pubblicata da Laterza e curata dal compianto Fausto Vicarelli nel 1983), il *Keynes comeback* è già alle spalle, una *Keynes solution* risulta ormai impossibile da implementare, e Keynes è tornato a splendere per la sua “inattualità”. Ma almeno splende (*Almeno Keynes!*, era il titolo dell'introduzione poco profetica di Giorgio Lunghini a *La fine del laissez-faire e altri scritti economico-politici*, Bollati Boringhieri, Torino 1991), e trova un rifugio dorato nei “Meridiani” Mondadori; ad attendere sulla porta è Giorgio La Malfa, che lo vorrebbe ispiratore di “una nuova saggezza per una nuova era”, nelle parole (tremendamente lontane) dello stesso economista di Cambridge.

Difficile che, a scatola chiusa, la pubblicazione del “Meridiano” potesse essere accolta senza pregiudizi. L'ennesimo ritorno di un Keynes che il curatore, accademico formatosi in quella stessa Cambridge ma soprattutto, come noto, *policy-maker* della prima repubblica, scorta nel tragitto che dovrebbe condurlo a interessare della *General Theory* un pubblico generalista. Risultato probabile: un compromesso (l'ultimo, sì, ma) di fatto inutile per gli economisti e insieme per i non specialisti, o i ritratti di due Keynes, che non avrebbe senso riunire in un unico pannello. E invece il lavoro di La Malfa, che è in realtà il frutto della collaborazione con lo storico (dell'economia e del pensiero economico) Giovanni Farese, quei pregiudizi li sconfigge in modo sapiente e brillante. È sapiente, il “Meridiano”: le nuove traduzioni effettuate da La Malfa rompono definitivamente non solo con gli errori (già corretti da Terenzio Cozzi), ma anche con la scarsa leggibilità della traduzione di Alberto Campolongo; le “notizie sui testi e note di commento” che accompagnano *Teoria generale* e altri scritti di Keynes – note biografiche, esplicative, di contestualizzazione e bibliografiche; note che includono illustrazioni delle fonti letterarie, saggistiche, linguistiche utilizzate da Keynes in riferimenti spesso di evidente importanza per ricostruire il significato del testo – sono ben fatte, e mettono in collegamento costante gli scritti di Keynes con la letteratura secondaria (tutta, anche quella più recente); e infine, appaiono qui pezzi, anche nel senso di “parti”, come ad esempio *Arte e lo Stato* (che, scritto nello stesso anno della *General Theory*, ci restituisce la filosofia del Keynes promotore delle arti e della funzione civilizzatrice dello stato), finalmente riuniti in un tutto al quale, organicamente, contribuiscono.

È anche brillante, il “Meridiano”, perché – come abbiamo appena indirettamente osservato – non intende scendere a compromessi con la complessità del pensiero di Keynes, con il Keynes pensatore della complessità. Lo dimostra la struttura stessa del lungo, piacevole saggio introduttivo di La Malfa. Si passa dall'attualità di Keynes, nonostante tutto, al giovane Keynes: quasi a segnalare un destino, e comunque a illustrare la lunga preparazione della *GT*. Ecco la (canonica, ma avvincente) evoluzione dal *Treatise on Money* alla *General Theory*, accompagnata però, correttamente, da un *focus* sui momenti chiave della formazione del pensiero di Keynes – dalla complessità dell'*affaire* delle riparazioni tedesche e del destino economico europeo nelle *Conseguenze economiche della pace* all'abiura del *laissez-faire* in una delle prime *socio-political speculations* del grande economista britannico, fino alla grande visione (etica, aristotelica) delle *Economic Possibilities for Our Grandchildren* – che naturalmente è anche, nonostante

quanto si tende a pensare, un pragmatico, fondamentale *round* dello scontro con il paradigma dell'austerità (la “Treasury View”), con il “pessimismo dei reazionari”. Di qui verso gli “antenati” illustri, che Keynes raduna attorno a sé – Malthus, Newton, e si potrebbero aggiungere Gesell e i mercantilisti –, prendendo al contempo prestiti dalla cerchia di giovani economisti di Cambridge, mentre confeziona la *General Theory*.

La rivoluzione di Keynes si spegne velocemente, dapprima con la “normalizzazione” del modello IS-LM di Hicks, poi con la reazione antikeynesiana degli anni settanta. Si giunge allora, nel saggio, ancora una volta in modo non scontato, alla “Keynes-philosophy literature”, che negli anni ottanta, *in primis* con *On Keynes's Method* (Macmillan, London 1988) di Anna Carabelli, ribaltò le convinzioni: l'economia era per Keynes un

internazionale, soprattutto quello di Bretton Woods. Ma si potrebbe obiettare che la *General Theory* costituisce la giustificazione teorica forte, una che dunque non è da ricercare altrove, per il “piano Keynes” di riforma del sistema monetario internazionale. Nel descrivere le politiche di sostegno alla domanda interna come “doppiamente benedette”, Keynes indica al mondo l'unico possibile comportamento individuale – nazionale, cioè – che sia compatibile con gli interessi “sistemici” dell'ordine internazionale. Un buon sistema internazionale considera la globalizzazione uno strumento e non un fine, la promuove come *by-product* della crescita nazionale dei suoi membri, e concede a questi ultimi il diritto a plasmare la propria varietà di capitalismo e di *policy*. Rovesciando i termini: si può davvero parlare della *General Theory* senza accennare, con forza e non *en*

*passant*, all'ordine di Bretton Woods, che – nonostante tutti i difetti (non keynesiani) – sulla filosofia di Keynes si fondava, nel favorire l'autonomia di *policy* nazionale contro lo strapotere di mercati finanziari assurdamente reificati e antropomorfizzati? Come sembra mostrare l'Europa, in negativo, le politiche keynesiane hanno bisogno di un ordine economico internazionale che le supporti, e viceversa.

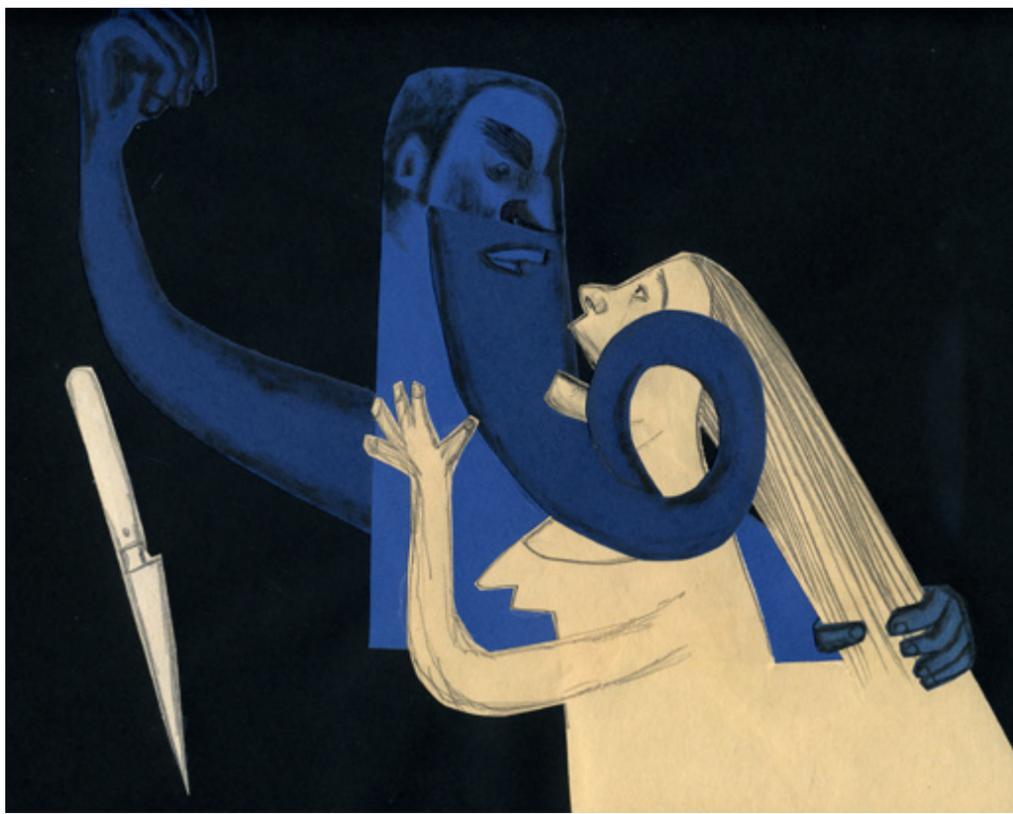
Secondo. La Malfa argomenta in modo convincente che l'attuale scontro tra visioni alternative di politica economica è in fondo simile a quello dei tempi del Keynes maturo. Certo, come più volte osservato proprio su “L'Indice”, mai come ora la ricerca in economia è condotta in un quadro di sostanziale frammentazione, ma la macroeconomia sembra fare eccezione. Qui si fatica a immaginare una democrazia dell'alternanza, o quantomeno un nuovo episodio di alternanza (Draghi, sì, ma in quanto *unicum*). Sembra in altri termini impossibile che la concezione neo, nuova, o semplicemente classica della macroeconomia possa essere

scalzata, magari anche solo localmente, come avverrebbe se fosse un'ottica pragmatica a prevalere, consentendo ai *policy-makers* di utilizzare tutti gli strumenti a disposizione, classici (non solo questi) e keynesiani. Ma se oggi il pragmatismo sembra al limite l'unico orizzonte raggiungibile, è perché si è dichiarata, appena prima dell'ultima crisi, la fine della teoria: di qui l'assenza di un'alternativa. Si tende forse a dimenticare che la *General Theory* è un lavoro teorico e logico: “strettamente logico”, scriveva Keynes. Non ci sono suggerimenti di *policy*, se non quelli, generali, relativi alla socializzazione degli investimenti e al mantenimento del tasso d'interesse ai più bassi livelli possibili; perché la teoria, per Keynes, sta su un piano diverso dalla *policy*, un piano non specifico ma “generale” (appunto).

Se la teoria classica non è generale, secondo Keynes, è perché è infarcita di assunzioni tacite di indipendenza tra le variabili. I classici estendono al tutto conclusioni cui sono giunti analizzando le parti isolatamente; quando, ad esempio, nel proporre la riduzione dei salari quale rimedio alla disoccupazione, assumono implicitamente l'irrelevanza della domanda globale. Quella classica è una teoria che, in quanto non generale, fatica a reggere il fardello stesso di essere teoria. E per questo fallisce. Ma allora, forse, si potrebbe senza forzature identificare la rivoluzione di Keynes proprio nel fatto di concepire l'economia come un metodo di ragionamento, una modalità di pensare il materiale economico senza il riduzionismo tipico di altre teorie. E così finire per chiedersi, in ultima istanza, che cosa ci impedisca, oggi, di far tesoro della sua lezione.

mario.cedrini@unito.it

M. Cedrini insegna storia del pensiero economico all'Università di Torino



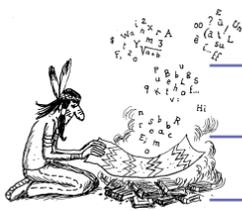
Chiara Carrer, *Barbablu*, Donzelli 2007

“metodo”, un modo di ragionare sul materiale economico, in coerenza con l'epistemologia del *Trattato sulla probabilità*. L'economia come scienza (non naturale, ma) morale, il problema (una spesso infondata ipotesi di atomismo) del formalismo, la pervasività dell'incertezza e l'importanza della conoscenza, contro il dominio delle convenzioni. La Malfa si congeda con un contributo più personale sul tema (forse “bruciato” dalla prematura completezza del volume di O'Donnell del 1989, *Keynes: Philosophy, Economics and Politics. The Philosophical Foundations of Keynes's Thought and their Influence on his Economics and Politics*, Macmillan, London) della politica – l'impronta burkeiana del pensiero politico di Keynes, da un lato, e dunque l'importanza della prudenza; ma anche, e soprattutto, il “ruolo” e lo “spazio” che Keynes individua “per un'azione riformatrice”; “apertura al cambiamento e determinazione a cercare soluzioni positive e a metterle in opera”.

Certo, ogni scatto in avanti richiede che si superi una resistenza. Il lettore potrebbe chiedersi a quali condizioni si renderebbe possibile un *back to the future with Keynes*. Primo: nemmeno in 1111 pagine è possibile dar conto di tutto, e il *focus* sulla *General Theory* impedirebbe di considerare il Keynes economista e negoziatore

#### I libri

John Maynard Keynes, *Teoria generale dell'occupazione, dell'interesse e della moneta e altri scritti*, progetto editoriale, saggio introduttivo, cronologia e note di commento a cura di Giorgio La Malfa e Giovanni Farese, trad. dall'inglese di Giorgio La Malfa, pp. CCIV-111, € 80, Mondadori, Milano 2019



## Wisława Szymborska e la poetica del "non so"

### Ma perché proprio a me

di Barbara Delfino

Dopo ventitré anni il Premio Nobel per la letteratura torna in Polonia e anche questa volta viene assegnato a una donna, a una scrittrice di romanzi e racconti, Olga Tokarczuk. Ventitré anni fa, in Polonia, era sempre una donna a riceverlo, lei però scriveva poesie e si chiamava Wisława Szymborska.

Per entrambe si dice che la prima reazione sia stata quella di immenso stupore, quasi incredulità; ma mentre la novella *noblistka* (così viene chiamata in polacco la vincitrice di un Nobel), se avesse letto l'interessante libro di Michał Rusinek, avrebbe potuto immaginare come sarebbe cambiata la sua vita da quel 10 ottobre 2019, Szymborska proprio non poteva saperlo. E forse neanche noi ce lo saremmo immaginato così come ce l'ha dettagliatamente descritto Rusinek, l'assistente personale della poetessa, nel suo libro *Nulla di ordinario su Wisława Szymborska*, (pp. 227, 30 tavv. f. t., Milano 2019) edito in Italia per Adelphi a cura di Andrea Cecherelli.

Wisława Szymborska aveva un carattere schivo e riservato che l'ha sempre tenuta lontana dalla vita mondana, ma non da una vita personale vivace, fatta sì di molti momenti di pura solitudine, quelli necessari per scrivere poesia, ma anche di incontri con amici che invitava volentieri a casa propria, dilettava con lotterie dai premi più improbabili e ai quali regalava cartoline-collage realizzate da lei stessa.

Nel momento in cui riceve la telefonata che, in qualche modo, ha sconvolto (si potrebbe azzardare un *per sempre*) la sua ordinaria quotidianità, è intenta a scrivere una poesia nella sua stanza della Casa del lavoro creativo di Zakopane. Un funzionario dell'Accademia di Svezia le comunica ufficialmente che ha vinto il premio Nobel per la letteratura e nel volgere di poche ore inizia l'assedio dei giornalisti.

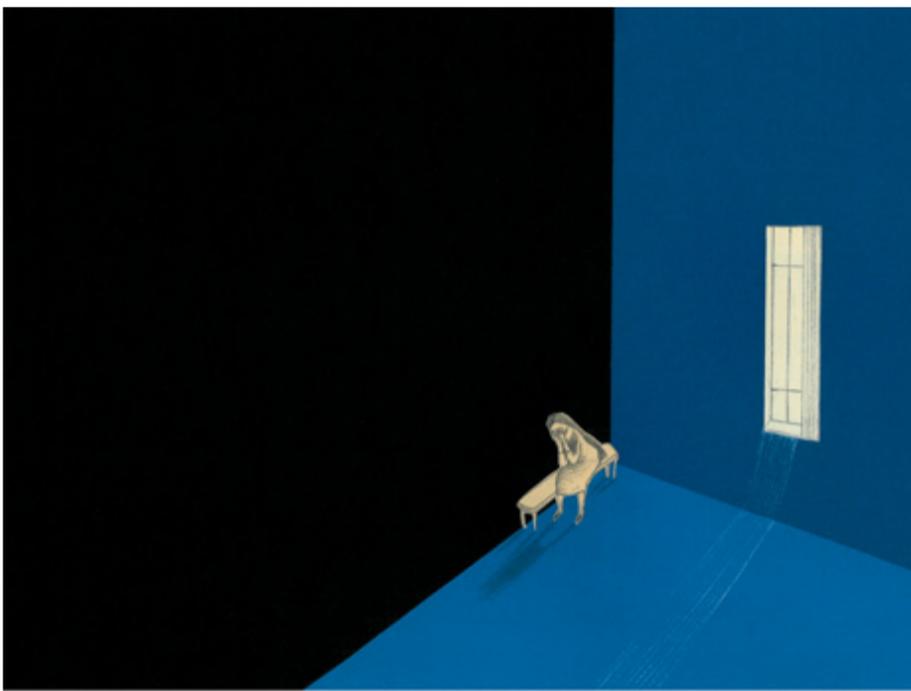
Emblematica la foto che la ritrae a pochi minuti dalla notizia del Nobel: con una mano sulla fronte sembra dire "Ma perché proprio a me!", anzi, a detta dei presenti pare che siano proprio queste le prime parole con le quali ha commentato la notizia appena appresa. Un ritratto profetico se si pensa a quanto sarebbe successo in seguito. Per riuscire a continuare a vivere nella sua tranquillità di sempre, dopo pochissimo tempo si rende necessaria la presenza di un assistente. La sua scelta ricade su un giovane neolaureato che viene incaricato di gestire tutto ciò che di poco ordinario, rispetto alla vita precedente, le sarebbe accaduto da quel momento in poi. Il nuovo segretario deve avere grande libertà d'azione se si pensa che nel momento in cui taglia i cavi del telefono per porre fine alle continue chiamate dei giornalisti, il commento di Szymborska è un divertito "Geniale!".

Michał Rusinek resta quotidianamente a fianco della poetessa per quindici anni, permettendole di mantenere intatte le proprie abitudini, ma anche di assolvere, con moderatezza, le incombenze conseguenti al premio Nobel. Szymborska continua a leggere poesie agli amici, degli amici e degli aspiranti poeti che le sottopongono le proprie per ricevere un parere da esperti. Continua a comporre quella "poesia che tramite ironica precisione permette di mettere in luce il contesto storico e biologico in frammenti di realtà umana", così come aveva scritto nella motivazione la commissione che le aveva assegnato il premio più prestigioso che uno scrittore possa ricevere. E nei suoi ottantotto anni di vita la sua penna inesauribile ha prodotto dodici raccolte di poesie pubblicate, centinaia di articoli sui giornali di tutto il mondo, sugli argomenti più disparati e tradotti in diverse lingue. E fu lei stessa autrice di traduzioni di poeti francesi e di migliaia di aforismi. Il foglio bianco la ispirava, su di esso esprimeva tutta se stessa e del fatto che abbia lavorato fino all'ultimo giorno di vita è prova la sua ultima raccolta di poesie che uscirà postuma, alla fine del 2012.

Wisława Szymborska sembra essere stata poetessa da sempre. Nasce a Prowent (oggi Kórnik, nella Polonia occidentale) il 2 luglio 1923. Nel 1931 si trasferisce a Cracovia, e si ritrova a dover affrontare prima l'occupazio-

zione tedesca e poi la sovietizzazione. Nel primo periodo, sotto Hitler, frequenta le scuole clandestinamente; nel secondo periodo, sotto Stalin, tenta di pubblicare la sua prima raccolta di poesie (siamo nel 1948) che però le viene prontamente censurata in quanto non esattamente in linea con le idee del realismo socialista.

Poi accade un fatto che, se così lo si vuole intendere, getta un'ombra sulla poetessa e ciclicamente le viene rinfacciato (solitamente nei numerosi momenti in cui gli apprezzamenti per la sua poesia vengono espressi in modo corale): nel 1952 si iscrive al Partito comunista aderendo ai canoni estetici imposti dal regime. In quegli anni cerca di legare maggiormente la propria produzione alle tematiche socio-politiche dell'epoca, e di quel periodo rimarrà impressa nella memoria dei suoi connazionali, e non solo, la famosa poesia "Quel giorno", scritta e pubblicata in occasione della morte di Stalin. Questo periodo di adesione al regime non dura molto (e lei stessa non amava ricordarlo): inizia molto presto ad appoggiare le azioni dei dissidenti e i fatti di Praga sanciscono



Chiara Carrer, *Barbabliu*, Donzelli 2007

la rottura definitiva tra la poetessa e il Partito comunista. Così facendo perde tutti i privilegi acquisiti fino a quel momento nella sua carriera, primo fra tutti la direzione della rivista *Życie Literackie* ("Vita letteraria"), ruolo che ricopriva dal 1953.

Ormai libera da ogni canone imposto, a partire dal 1957 la poetica di Szymborska assume l'aspetto che tutti conosciamo: con immagini legate alla visionarietà onirica il lettore si ritrova spesso e volentieri immerso in un'atmosfera ironica e scherzosa. Sembra che la poetessa abbia sempre voglia di giocare con il proprio interlocutore, senza mai prendersi troppo sul serio.

L'ironia rimarrà la cifra stilistica costante della sua produzione. A volte è esplicita, altre più nascosta, ma sempre in grado di rendere più lievi situazioni solitamente considerate molte penose per l'uomo (pensiamo per esempio alla poesia il cui titolo è già tutto un programma, *Sulla morte, senza esagerare*).

La perfetta definizione di questa sua ironia la offre Pietro Marchesani, il suo traduttore in lingua italiana per eccellenza: "L'ironia è una componente essenziale non solo della sua poesia, ma anche della sua personalità. È proprio quello che rende leggere le sue parole e che trasforma il pathos anche in un sorriso, ma sempre un sorriso intelligente".

Marchesani di Szymborska ha saputo cogliere la semplicità che nasconde una sapienza linguistica e letteraria straordinaria. Ha saputo tradurre magistralmente la sua lingua colloquiale apparentemente semplice ma ricca di fraseologismi, strutture sintattiche originali e neologismi, trovandosi costretto a sua volta a crearne in lingua italiana. Un esempio di tutto questo è racchiuso nella prima strofa della celeberrima poesia *La cipolla*: "La cipolla è un'altra cosa. / Interiora non ne ha. / Completamente cipolla / fino alla cipollità. / Cipolluta di fuori,

/ cipollosa fino al cuore, / potrebbe guardarsi dentro / senza provare timore".

Se a Pietro Marchesani va sicuramente riconosciuto un gran merito per aver tradotto le sue poesie, con passione ma anche con grande maestria, è vero anche in questo caso, come lo è stato per altri in passato, che non sempre la storia dei versi coincide con la storia dei poeti o della loro opera.

Molto spesso singoli versi percorrono strade autonome, slegate dalla pubblicazione dell'intera opera e, a volte, dall'autore stesso che li ha scritti. Oggigiorno con i social network accade ancora più spesso rispetto al passato: un verso diventa facilmente un tweet, un commento a una foto su Instagram, un post di Facebook.

Tra i versi più citati sul web oggi possiamo ricordare l'oraziano "carpe diem" e l'ungarettiano "Mi illumino d'immenso", ma la lista è molto lunga e collocata in una realtà spazio-temporale molto ampia. Però c'è un altro verso che negli ultimi tempi è diventato molto popolare, e appartiene proprio a Wisława Szymborska.

Ci è voluto un volto noto, quello di Roberto Saviano, che ne ha parlato su una rete televisiva nazionale, la Rai, in una trasmissione in orario serale, *Che tempo che fa*, nel 2012. I sei minuti che le ha dedicato sono stati un'incredibile cassa di risonanza per la poetessa polacca e per i suoi versi. "Ascolta come mi batte forte il tuo cuore", pronunciato in quell'occasione da Saviano, è diventato uno dei versi più pronunciati e più celebri degli ultimi tempi. Forse per la sua facile traducibilità? O per la sua melodia? Forse, semplicemente, perché a tutti sembra di averlo già pronunciato o di aver già provato ciò che questo verso esprime. Ritornano in queste poche parole tutte le caratteristiche della sua poesia: la semplicità, la musicalità e lo stupore di chi la legge. Il lettore si sente soddisfatto, ritrova nelle sue pagine qualcosa che ha già pensato o addirittura provato. Per entrare nei versi di Szymborska non c'è bisogno di accordare il proprio timpano alla lingua poetica, non è necessaria un'iniziazione alla poesia. Lei presenta i suoi versi su un vaso d'argento, pronti all'uso, al lettore non resta altro da fare che comprenderli,

sentirli, farli un po' propri ed eventualmente utilizzarli nel momento in cui ritiene più opportuno.

Ma quindi, da dove trae ispirazione una poetessa così semplice e allo stesso tempo così universale? La risposta ce la dà lei stessa nel suo discorso pronunciato in occasione del conferimento del Premio Nobel quando dice: "Per questo apprezzo tanto due piccole paroline: 'non so'. Piccole, ma alate. Parole che estendono la nostra vita in territori che si trovano in noi stessi e in territori in cui è sospesa la nostra minuta terra. Se Isaac Newton non si fosse detto 'non so', le mele nel giardino sarebbero potute cadere davanti ai suoi occhi come grandine e lui, nel migliore dei casi, si sarebbe chinato a raccogliere, mangiandole con gusto. Se la mia connazionale Maria Skłodowska Curie non si fosse detta 'non so' sarebbe sicuramente diventata insegnante di chimica per un convitto di signorine di buona famiglia, e avrebbe trascorso la vita svolgendo questa attività, peraltro onesta. Ma si ripeteva 'non so' e proprio queste parole la condussero, e per due volte, a Stoccolma, dove vengono insignite del premio Nobel le persone di animo inquieto ed eternamente alla ricerca.

Anche il poeta, se è vero poeta, deve ripetere di continuo a se stesso 'non so'. Con ogni sua opera cerca di dare una risposta, ma non appena ha finito di scrivere già lo invade il dubbio e comincia a rendersi conto che si tratta d'una risposta provvisoria e del tutto insufficiente. Perciò prova ancora una volta e un'altra ancora, finché gli storici della letteratura non legheranno insieme prove della sua insoddisfazione di sé, chiamandole 'patrimonio artistico'..."

delfotrad@libero.it

B. Delfino è traduttrice dal polacco



## Una meritoria riedizione dell'opera di Arthur Rimbaud

### Il piacere del testo, l'asprezza e il respiro del poeta

di Luca Bevilacqua

Per decenni la critica accademica ci ha ripetuto che dobbiamo concentrarci solo sul testo. La figura dell'autore va tolta di mezzo, come una fuorviante tentazione metafisica: una scorciatoia che con le sue lusinghe deterministiche (biografiche) distoglie da un'analisi obiettiva, se non addirittura scientifica, della struttura, delle figure retoriche, dell'intertestualità...

Eppure è sufficiente una riedizione – peraltro ineccepibile proprio sul piano filologico e del commento ai testi – dell'opera di Rimbaud, a spazzar via d'un colpo quel dogma tedioso e vagamente terrorista. L'autore è di nuovo qui, più vivo che mai. Un secolo e mezzo dopo aver scritto la sua opera (grosso modo tra il 1869 e il 1873), il ragazzo di Charleville invade la nostra coscienza mentre rileggiamo le sue pagine. Ci sembra di percepire il suo respiro. Dopo esserci lasciati sedurre da una rima sconcerante, da una visione insolita, insomma dal "piacere del testo", percepiamo di nuovo la sua rabbia: così vera, così umana. E la sua dolcezza. Lo seguiamo nel sogno infantile e improbabile d'una felicità sentimentale assoluta. Sogno che nasce in parallelo all'altro: il distacco definitivo dalla famiglia e dalla provincia.

Chimere adolescenziali comuni a milioni di individui (è solo uno dei motivi della fortuna enorme e imperitura di Rimbaud, in particolare tra i giovani): quel misto di violenza e candore, purezza e oscenità, ingredienti alquanto comuni nella vita reale. Ai quali fa da contraltare la più alta, e fuori dal comune, intelligenza di cosa può essere la poesia. Il nostro "bisogno di Rimbaud" (per riprendere il titolo d'un famoso saggio di Yves Bonnefoy), nasce proprio dall'inesauribile potere fecondativo esercitato dalla sua opera circa la funzione da attribuire all'arte e al suo eventuale privilegio, o mandato, di "cambiare la vita".

Il curatore del volume Marsilio (Arthur Rimbaud, *Opere*), Olivier Bivort, nella sua densa *Introduzione* ci riporta nel vivo della dialettica fra autore e testo, ovvero fra il ragazzo che cresce e fa esperienza del mondo (la fuga a Parigi, gli ambienti letterari, l'incontro con Verlaine), e ciò che quello stesso ragazzo va scrivendo e distribuendo in una ristretta cerchia, mediante lettere, proclami, suppliche o esortazioni a bruciare tutto. Una poetica che si evolve rapidamente, e si rinnega, fedele solo a quella postura anarchica, alla protesta perenne e dolorosa, fatta di mutismo ed eccessi, tipica degli orfani. Annota Bivort, Rimbaud si è posto "in una condizione di orfanità primordiale".

È un passaggio importante per comprendere come Rimbaud orienti, più che la materia autobiografica, il suo stesso slanciarsi disperatamente dentro di essa, senza semplificazioni o sentimentalismi, insomma senza lirismo, al puro scopo di esplorare la verità: "Rimbaud fa dell'esperienza e della conoscenza di sé una condizione primaria dell'attività poetica; ma ciò non significa che intenda la poesia quale riflesso della propria vita o delle proprie azioni". Concetto vertiginoso da applicare, perché rifiuta sia la poesia del soggetto, che ancora Baudelaire incarnava, sia la "scomparsa elocutoria del poeta" che Mallarmé teorizzerà di lì a poco.

Ed è l'occasione per tornare sulle due lettere, qui ritradotte e riccamente annotate, che Rimbaud invia rispettivamente il 13 e il 15 maggio 1871. La prima è al suo professore di liceo, Georges Izambard, l'altra a Paul Demeny, un amico poeta d'una diecina d'anni

più grande di lui. Rimbaud illustra nel dettaglio i procedimenti che gli hanno permesso di scrivere alcune poesie destinate a essere celebri: *Il cuore suppliziato*, *Canto di guerra parigino*, *Le mie fidanzatine*. Ma non si tratta di mera tecnica poetica, quanto d'un nuovo modo di accostarsi all'atto creativo, per scrutarlo e al tempo stesso indirizzarlo verso "l'avvenire della poesia". Una conoscenza superficiale dell'io non è infatti sufficiente. Come in un laboratorio, il poeta sottopone l'anima a strani, dolorosi esperimenti al fine di renderla "mostruosa", insensibile, come quella dei trafficanti di bambini. Un "lavoro" che non ha nulla di irrazionale, ma ha come sola premessa la "ragione". Perciò, una volta innescato il processo, mentre una parte di sé si trasforma in "veggente" (come dire: in poeta), l'altra parte osserva con lucida meraviglia quanto ac-

un altro" – non va dunque intesa come un'apertura empatica all'alterità. È invece la sintesi della più scandalosa e irreversibile delle metamorfosi, quella in cui il soggetto prende atto che qualcos'altro, qualcosa di "ignoto", ha occupato il posto che un tempo era suo.

Rimbaud non esprime perciò il desiderio di uscire da sé. Non vuole scambiarsi col prossimo (era semmai Baudelaire ad aver notato "l'incomparabile privilegio" del poeta di poter essere alternativamente se stesso e un altro). Rimbaud non vuole evadere. Ma semmai entrare, penetrare fino in fondo nella materia stessa, e nella forma, di ciò che è diventato. La persona fisica, reale, è stata rimpiazzata dallo strumento musicale in grado di creare. Ed è un'idea a cui egli tiene molto, giacché la ritroviamo quasi identica nelle due lettere: "Pazienza per il legno che si ritrova violino", "Se l'ot-

tone si sveglia tromba, non è colpa sua". Ciò che, sulla scorta di Hugo Friedrich, chiamiamo "disumanizzazione".

Da quell'esperimento scaturisce una lingua che deve condurre – secondo la nota formula – a una "poesia oggettiva". La quale reca, peraltro, più d'una traccia dell'esistenza di chi scrive: e dunque, della sua impreparazione alla vita, del suo randagismo, del vortice di esperienze in cui va precipitando. Sono infatti questi i pochi ma essenziali punti da tenere saldi per leggere quella sarabanda di visioni che resta probabilmente il capolavoro di Rimbaud, *Il battello ebbro*. Dove il poeta si fa cosa tra le cose, senza peraltro smettere di vedere, sognare, e dire "io": "Ho visto arcipelaghi siderali! e isole".

Ma dopo tante ricerche, dopo gli ultimi versi e le *Illuminations*, suona l'ora della disfatta. L'insoddisfazione prevale sulla forza della visione. E l'angoscia del fallimento (annunciata da *Una stagione*

*all'inferno*) conduce alla scelta di abbandonare per sempre la letteratura. Eppure anche in quell'atto conclusivo, che tronca una serie di azzardi e rilanci degni d'uno scommettitore pronto a giocare tutto, persino lì avvertiamo come opera e vita siano per Rimbaud un tutt'uno indissolubile.

Ciò che confermano le utilissime *Note al testo* (ben 225 pagine!), dove Bivort ricostruisce come un *continuum* i nessi fra invenzione letteraria e complesse vicende dei manoscritti, senza trascurare le ipotesi interpretative, formulate con esemplare chiarezza e spesso accompagnate da una bibliografia critica sul singolo componimento. Strumenti essenziali per rileggere oggi, seguendo un criterio cronologico, tutte le poesie di Rimbaud, compresi i versi latini, fino ai ritrovamenti più recenti.

Per la traduzione dei versi Ornella Tajani ha scelto come criterio guida il ritmo, che bisogna anzitutto "riconoscere" per "provare a renderlo in italiano". In questo, più che nella riformulazione del metro e delle rime, consiste infatti per Tajani l'osservanza a una forma che "significa ancor prima del contenuto". Occorreva dunque non poetizzare la lingua di Rimbaud, serbandone l'asprezza. Scelta assai condivisibile, stando al risultato – davvero notevole – che rende piena e vitale quella voce in cui s'alternano, dissonanti, visione e oscurità, grido e silenzio: "Non parlerò, non penserò nulla: / Ma colma sarà l'anima d'amore illimitato" (*Sensazione*).

luca.bevilacqua@uniroma2.it



Susanna Mattiangeli, *Avete visto Anna?*, Il Castoro 2017

cade: "Sto assistendo allo sbocciare del mio pensiero: lo guardo, lo ascolto, do un colpo di archetto". Sappiamo che questo sdoppiamento, quest'impressione quasi passiva con cui Rimbaud dice di assistere, con esultante fatalismo, a ciò che lui stesso ha innescato, diverrà un paradigma per i surrealisti. L'inconscio è l'ospite inatteso che era sempre stato qui: si tratta ora di lasciarlo fare. La più celebre delle formule, quella che scardina persino la grammatica – "Perché Io è

#### I libri

Arthur Rimbaud, *Opere*, a cura di Olivier Bivort, trad. dal francese di Ornella Tajani, pp. 856, € 20, Marsilio, Venezia 2019

Yves Bonnefoy, *Rimbaud: speranza e lucidità*, Donzelli, 2010

Sergio Solmi, *Saggio su Rimbaud*, Einaudi, 1974 (ripreso in *Saggi di letteratura francese*, Adelphi, 2009)

Pierre Michon, *Rimbaud il figlio*, Mavida, 2005

André Guyaux, *Duplicité de Rimbaud*, Champion, 1991

Hugo Friedrich, *La struttura della lirica moderna*, Garzanti, 1983

Roland Barthes, *Il piacere del testo*, Einaudi, 1975

Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur*, Seuil, 1955



## Limonov scrittore, quello vero

### La spina nel fianco di Putin

di Rosa Anna Giaquinta

Ecco finalmente l'occasione di parlare di Limonov. Di parlare di quello vero, dello scrittore, del poeta (già, Limonov è anche poeta), dell'ex spina nel fianco di Putin, dell'ex egocentrico provocatore che ha frequentato i bassifondi di New York e i salotti di Parigi. Quello vero, non la figura romanzesca che troviamo nelle pagine del bel romanzo di Emmanuel Carrère (*Limonov*, Adelphi 2012). Un fenomeno alquanto bizzarro, il grande successo del volume di Carrère: molti lettori italiani si sono appassionati alla biografia di uno scrittore del quale non conoscevano le opere, di un uomo che ha vissuto esperienze inimmaginabili per un occidentale. Di ciò va riconosciuto il merito a Carrère, scrittore specializzato non tanto nell'invenzione, quanto nella narrazione di vite che non sono la sua, che ha unito un'attenta lettura delle opere di Limonov, spesso disinvoltamente pseudo-autobiografiche, a una corretta comprensione dei mutamenti della società russa tra gli anni novanta e gli inizi del duemila. Anche se lo scrittore ha affermato di non riconoscersi nella descrizione di Carrère, tutto in questa biografia è vero, la vita spericolata dell'eroe eponimo è reale, reale la dissennata comparsa a Sarajevo al fianco di Karadžić, reali l'arresto e i due anni di detenzione. Una vita davvero romanzesca, che certo potrebbe apparire inventata. Ed è il personaggio dalle esperienze estreme che ha colpito i lettori italiani, non lo scrittore. Anche perché lo scrittore era ed è ancora quasi sconosciuto.

Partiamo allora dall'inizio. "Limonov" è lo pseudonimo di Eduard Savenko, nato a Dzeržinsk, Russia, nel 1943, ma cresciuto a Char'kov, grosso centro dell'industria metallurgica nell'Ucraina orientale. Oltre al frutto, lo pseudonimo evoca la *limonka*, ossia la granata (e "Limonka" sarà il nome del giornale del Partito nazional-bolscevico creato dallo scrittore). In questo pseudonimo la rivolta, il contenuto esplosivo, la lacerazione sono proposti al potenziale lettore in modo programmaticamente provocatorio. Gli inizi di Eduard sono dedicati alla poesia: i suoi versi sono sorprendenti, mai tradizionali, con immagini grottesche che creano una sorta di narrazione assurda. Dal 1967 a Mosca, Limonov conosce e sposa Elena Ščapova, grande amore e tormento tra Mosca e New York: i due lasciano la Russia nel 1974. Poco dopo l'inizio di una difficile emigrazione Elena lo tradisce e lo lascia. Eduard non si inserisce affatto nell'ambiente dei fuoriusciti russi, è polemico con i colleghi scrittori e contesta apertamente la società americana che fa di lui un emarginato.

È a questo punto che nasce il Limonov prosatore. Nel 1976 ecco il primo romanzo, che è anche il suo insuperato capolavoro, *Eto ja, Edička* (letteralmente *Sono io, Edička*). Ma quest'opera per il lettore italiano non esiste. È stata tradotta da Marina Marazza nel 1985, ma dal francese, e dal francese prende anche il titolo, pensosamente fuorviante: *Il poeta russo preferisce i grandi negri*. Questa edizione, inoltre, è assolutamente introvabile. Il romanzo è un grido di dolore, il dibattersi furioso di un giovane che vive il tradimento e la gelosia con una sorta di mania erotica masochistica, ed è la rivolta di un uomo che ha visto trasformarsi il sogno americano in una inarrestabile discesa verso il basso, verso la marginalità. Il dolore e il livore sociale esplodono in una lingua nuovissima per l'epoca, nella quale si uniscono la tenerezza del discorso amoroso e la violenza del linguaggio esplicito del sesso, per il quale il russo non ha forse ancora una lingua di traduzione che non sia il turpiloquio. Lo scrittore chiama le parti del corpo con parole da caserma e attenta alla purezza della lingua russa ibridizzandola con il suo inglese spesso approssimativo. Sconcerta quindi il lettore su vari piani, lo turba e lo coinvolge, lo costringe a soffrire e a ribellarsi con lui. Pubblicarlo fu difficile per le ovvie accuse di oscenità, e il libro uscì prima in Francia che negli Stati Uniti.

L'opera successiva di Limonov invece in Italia esiste, è *Diario di un fallito* (1977, tradotto nel 2004 da Marina Sorina), in cui dolore e rivolta sono ripresi e interiorizzati, a volte perfino con un certo lirismo. Anche questo è un libro che va letto. Come il primo, ci fa capire che lo scrittore ha individuato da subito il proprio percorso: sarà il narratore di se stesso.

Dal 1982 lo scrittore si trasferisce a Parigi, poi negli anni novanta rientra in patria e si impegna in un'aspra polemica contro la nuova Russia travolta dall'economia di mercato, si dedica a un'intensa attività pubblicistica e si allontana dal filone pseudoautobiografico. Sono gli anni della creazione del Partito nazional-bolscevico, che non ha lunga vita ma desta scalpore e fastidio, anni irrequieti che si chiuderanno con un processo per detenzione di armi e tentativo di eversione e con il carcere, tra il 2001 e il 2003. A questo punto lo scrittore, ormai sessantenne, compie una nuova svolta. Abbandona l'*autofiction* per una forma nuova meno impegnativa, costituita da frammenti di diverse lunghezze, note, osservazioni, che lui unisce in base a un filo conduttore di volta in volta diverso. Ecco quindi i tre *Libri dei morti* (2001, 2010, 2015) e il *Libro dell'acqua* (2001), tempestivamente tradotto da Mario Caramitti. A questo nuovo genere appartengono le molte raccolte di ricordi del periodo della detenzione, tra le quali è stato tradotto da Giulia De Florio e Elena Freda Piredda *Il trionfo della metafisica* (2005, Salani 2013). In questa e nelle altre raccolte la galleria dei ritratti di detenuti ci colpisce per l'acutezza dell'osservazione, per la conoscenza che Limonov dimostra (ed esibisce) della Russia meno *glamour*, ma a emergere sono sempre la sua conoscenza dell'uomo, la sua saggezza nei compor-

larga, chi è curioso può invece interessarsi alle vicende di Oscar, giovane polacco emigrato a New York, che decide, forse per vendetta sociale, ma certamente per sbarcare il lunario, di intraprendere una carriera come Master, dominante, e che riesce, con inverosimile rapidità, a legare a sé ricche signore del bel mondo newyorkese. Il romanzo presenta con ironia e malcelato disprezzo un mondo di intellettuali e imprenditori americani descritto in modo abbastanza convenzionale, e segue uno sviluppo da thriller; ma ciò che lo caratterizza sono, come si può immaginare, le scene di sesso, sadomaso e non, che nulla lasciano all'immaginazione. E il problema è proprio questo: Limonov qui dice tutto, entra in tutti i particolari, ma i particolari, più o meno ripugnanti o grotteschi (un grottesco del tutto involontario), non sono funzionali a un'idea, a una tensione interiore (l'amore calpestato, lo slancio rivoluzionario, come in *Sono io, Edička*), a un assunto ideologico (l'odio per una società che schiaccia gli ultimi, come in *Diario di un fallito*), e neppure alla crescita del personaggio come suo *alter ego* (come in *Eddy-baby ti amo* tradotto per Salani da Matteo Falcucci). Sembrano piuttosto non avere scopo alcuno se non quello di scandalizzare. E proprio per questo disturbano, forse, ma non turbano, non eccitano, non smuovono l'eros del lettore, che può essere coinvolto, chissà, soltanto dalla scena finale.

Viene quindi da chiedersi perché mai Limonov, che nei due romanzi di esordio ha mostrato un'estrema maestria stilistica, un'immaginazione inquieta e parossistica e un vero genio per il disvelamento delle più recondite pieghe dell'io, tanto da imporsi come una sorta di Dostoevskij tardo-novecentesco, scivoli deliberatamente sul piano del romanzo pornografico. Quanto è drammaticamente "sincero" nelle scene di sesso e di violenza dei primi due romanzi, altrettanto meccanico e freddo è nel *Boia* (che forse sarebbe stato meglio tradurre come *Master*, o almeno *Carnefice*), nel quale il protagonista pianifica a tavolino il proprio futuro, facendo di quella che dovrebbe essere una pulsione profonda una professione. Una spiegazione che si può ipotizzare è che, divertito ma anche infastidito dalle accuse di oscenità che avevano accolto il romanzo d'esordio, abbia deciso di andare beffardamente incontro a critici e detrattori, di accontentarli in pieno, di mettersi sul piano della loro angusta percezione, fornendo loro un vero romanzo porno, osceno in quanto privo di vissuto, di eros e di dolore. L'impressione è che *Edička* sia diventato adulto (quando scrive

*Il boia* ha 39 anni), che abbia concluso il suo periodo di formazione come uomo e come scrittore e abbia deciso di passare a una nuova fase della propria vita: quella della costruzione di una personalità programmaticamente eversiva, spudorata e provocatoria, che è appunto ciò che farà nei decenni successivi.

Qualche parola sulla traduzione. Senz'altro scorrevole e controllata, adeguata all'originale, non rende però un buon servizio all'autore per l'abbassamento del registro lessicale, che Limonov in realtà si concede raramente. Se per indicare il sesso femminile il termine usato anche in russo è solo quello volgare, per quello maschile Limonov, guarda caso, è più rispettoso e usa di preferenza il termine "membro", laddove nella traduzione troviamo quasi sempre la nota parola di cinque lettere: che essa sia ormai frequente nell'italiano non giustifica il salto di registro, soprattutto in un ambito, quello del sesso, che per Limonov è, se così si può dire, sacro. Così viene messo in parte a rischio il tono neutro, quasi notarile, con il quale le scene più estreme vengono descritte da un controllatissimo narratore.

E una coda sull'uomo Limonov: tra le tante cose di cui lo scrittore, con assoluta serietà, si fa vanto, c'è quella di non possedere beni di alcun tipo. Limonov scrive incessantemente e vive dei proventi delle sue pubblicazioni, che peraltro possono essere tutte lette o scaricate gratuitamente dal suo sito. Piaccia o no, al di là della provocazione il ribelle mostra una sua coerenza profonda, che lo porterà forse davvero, prima o poi, a una metafisica asciuttezza.

rosanna.giaquinta@uniud.it

R. A. Giaquinta ha insegnato lingua e letteratura russa all'Università di Udine



Susanna Mattiangeli, *Avete visto Anna?*, Il Castoro 2017

tamenti adottati nel carcere, la sua forza di volontà, la sua coerenza, il suo fascino, il tutto volto a definire i tratti di una personalità unica.

E arriviamo così alle due recenti edizioni Sandro Teti: *Zona industriale* (2018), tradotto da Sandro Teti e Stefano Fronteddu, e *Il boia* (2019), tradotto da Federico Pastore Edu (pp. 296, € 16, Sandro Teti, Roma 2019). Il primo tratta di un grigio periodo successivo alla scarcerazione, *Il boia* è invece uno dei primissimi lavori dello scrittore, è del 1982 ed è uscito per la prima volta in francese nel 1986; stupisce quindi (ma non poi troppo) il vederlo pubblicato oggi. Se all'autore, all'epoca, il tema sadomaso poteva causare guai giudiziari, i problemi che ha il lettore sono invece di altro tipo: le scene di sesso sono decisamente *hard* e, come già sappiamo, Limonov non usa eufemismi. Chi si scandalizza facilmente si tenga alla

#### I libri di Eduard Limonov

*Il boia*, Sandro Teti, 2019

*Zona industriale*, Sandro Teti, 2018

*Il trionfo della metafisica. Memorie di uno scrittore in prigione*, Salani, 2013

*Eddy-baby ti amo*, Salani, 2005

*Diario di un fallito oppure un quaderno segreto*, Odradek, 2004

*Libro dell'acqua*, Alet, 2004

*Il poeta russo preferisce i grandi negri*, Frassinelli, 1985



## L'antagonismo fra l'ingegner Gadda e la scrittura del mondo

### Quel fondo nero che precede l'inizio della storia

di Marco Viscardi

Un paradigma critico assodato fa coincidere la storia del realismo borghese con quella dello sguardo borghese: realismo visivo, visuale, visionario. Gli stravolgimenti dei modelli conoscitivi avvenuti nei primi decenni del Novecento mettono in discussione le strategie del secolo precedente, e i vecchi modi narrativi vengono tacciati, non sempre in buona fede, di ingenuità. Si tratta ora di sondare una realtà che si presenta come inconoscibile e composita. Le vecchie leggi si rivelano inefficaci: dalle sperimentazioni delle scienze dure nascono nuovi e differenti paradigmi che polverizzano ogni residuo di realismo tradizionale. Una rivoluzione che modifica la visione del mondo in tutti i campi del sapere. È persino imbarazzante ricordare che Carlo Emilio Gadda sia stato uomo di confine nel rapporto fra letteratura e scienza. Negli ultimi anni si sono infittiti gli studi che hanno scandagliato i nessi fra i dispositivi narrativi e narranti dell'ingegnere e le teorie della fisica quantistica. Cito solo due libri: *La verità sospetta. Gadda e l'invenzione della realtà* (Einaudi, 2001) di Federico Bertoni e *Un quanto di erotia. Gadda con Freud e Schrödinger* di Gabriele Frasca (d'If, 2011), entrambi hanno riflettuto sulla gnoseologia gaddiana in rapporto alle tesi di Heisenberg: saltati i caposaldi positivisti su cui si reggeva una concezione del mondo univoca e stabile, l'atto di osservare e conoscere deforma gli oggetti sottoposti ad analisi.

Il rapporto antagonista, difficile e frustrante, fra l'ingegner Gadda e la scrittura del mondo è forse l'elemento che più d'ogni altro accomuna i tre titoli a cui è dedicata questa pagina. Ma procediamo con ordine. Il sintagma *Tre saggi* fa pensare ai tre ragazzi che accompagnano Tamino e Papageno alla ricerca di Pamina dello *Zauberflöte* mozartiano. Ma qui i tre saggi sono altrettante riflessioni sul Gran Lombardo che Angelo Guglielmi sente il bisogno di inserire, quasi come contrappeso, nel suo sterniano *Sfido a riconoscermi*, libro di memorie, individuali e collettive, pubblicato con La nave di Teseo. Non un libro di memorie, ma un fluire di racconti sparsi che il lettore può leggere in modo non lineare, seguendo l'estro, il capriccio o il caso. In una tasca nascosta dal risvolto di copertina, si trova un fascicolo a parte che contiene: *L'officina di Gadda, Il realismo di Gadda, Gadda progressista*, tutti scritti fra il 1958 ed il 1969. Pagine che quasi fanno da contrappeso, da secondo fuoco di una ellisse, alla narrazione autobiografica. Sono lavori che, assieme a quelli di Arbasino e Citati, hanno determinato una svolta negli studi su Gadda, fino a quel momento frainteso come letterista. Arbasino, Citati e Guglielmi si focalizzano sul fuoco del confronto con la realtà. Per Guglielmi, l'antideologico Gadda non crea in laboratorio una realtà adeguata ai propri postulati, verificando – o fingendo di verificare – ipotesi astratte e preformulate, ma guarda le cose senza giudicarle. Il suo è un realismo creaturale, “inteso cioè a suscitare la realtà comunque mantenuta a una accezione neutra, e non a meditare su di essa”. “Le cose per Gadda non hanno altro significato che il loro essere”. La stessa terribile, faticosa, bellissima lingua di Gadda scaturisce dal tentativo di raggiungerle, di farle proprie. Nella sua prosa si avvertono i dolori del parto, la sfida è portare alla luce le cose: “il dolore diventa odio, e l'odio diventa rabbia, e il dolore, l'odio e la rabbia caricano la lingua alla cui mira e potente tiro le cose non possono sfuggire”.

A investigare i (doppi)fondi della scrittura gaddiana pensa Giuseppe Episcopo nel suo *Macchine d'espressione*, in cui lo studioso indaga le manifestazioni di un caos originario che mettono in discussione l'ordine logico della vita diurna. Il saggio procede su due canali paralleli: una lettura del *Pasticciaccio* e un'incursione sul rapporto fra Carlo Emilio Gadda e la radio. Una doppia lettura fra profondità geologiche e immaterialità delle onde sinusoidali. Episcopo legge l'opera gaddiana ricostruendo stratigrafie e indagando i fiumi e le cavità “carsiche” che soggiacciono al racconto del doppio crimine e della doppia indagine di via Merulana. Ma prima di arrivare ai destini di Ingravallo e Pestalozzi, di Liliana e della Zamira, lo studioso scarta di lato e approfondisce le strepitose prose geologiche della terza parte delle *Meraviglie d'Italia* (1934-35), in cui Gadda descrive il vigoroso paesaggio abruzzese, dal Gran Sasso alla Marsica, dalla Maiella al Fucino; pagine in cui il Gran Lombardo riflette sulla storia delle sue montagne, la vicenda del un tempo lun-

ghissimo dell'orografia che non è il tempo dell'uomo. Lo stesso Gadda ha scritto che “il paesaggio italiano, questo elemento vivificante e consolatore della nostra anima, è la risultante di superficie della storia geologica d'Italia”. Il fondo invisibile all'occhio determina la superficie del mondo: la struttura geografica del territorio e con essa il carattere degli abruzzesi, l'avvicinarsi delle loro costruzioni materiali e immateriali. Quello che vale per il mondo esterno al romanzo, vale anche per la conformazione dell'opera letteraria.

Disposta sul piano orizzontale della geografia, “la storia che procede da via Merulana (...) scorre in discesa, come poggiata su un letto di un fiume, verso il Lazio antico prima di sprofondare nel sottosuolo e percorrere il corso dettato dalla faglia sotterranea e infernale”. La trama parte dal presunto ordine della Roma classica, moderna e fascista per inabissarsi in un mondo latino meta-



Silvia Santirosi, *El tren*, Oqo, 2011

storico, dove non esistono gerarchie sociali ma solo relazioni morbide, affetti sensuali e ombreggiati dalla morte. Quella è la parte sotterranea in cui si “riattiva quel fondo nero che precede l'inizio della storia non illuminata dal racconto ma che ne fa sostrato attivo alla porzione emersa”. Quello è il mondo in cui scompaiono le refurtive e da cui provengono assassini e ladri. Roma e la sua campagna si contrappongono come polarità conflittuali, come un “nodo tragico”: un “impossibile necessario”. A Roma vive Liliana Balducci col suo desiderio di maternità che si traduce in un accumulo di nipoti da accudire, spupazzare, condurre al loro destino di spose e madri, senza pensare che l'adempimento del loro destino potrebbe avere ben altro sfogo. Contrapposto al salotto di Liliana, c'è l'antra di Zamira, l'oscura e sdentata maga di provincia, che pratica l'arte della tessitura e quella della magia nella fucina ai *Due Santi*. “Il laboratorio di Zamira rappresenta (...) un mondo precipitato in abisso che precipita in abisso il mondo di via Merulana al quale si contrappone come spazio alternativo e del quale è inverso speculare”. Le lavoranti della Zamira sono anch'esse nipoti, ma la cu-

citrice fattucchiera non le istrada velleitariamente verso nient'altro che un futuro di confusione e miseria.

Nascosta sotto l'accumulo di congetture e ipotesi, che si rivelano fallaci nel racconto del *Pasticciaccio*, vive l'attività divinatoria. “Congetture e ipotesi agiscono in superficie, sulla superficie della pagina dove le cose sono osservate e valutate alla luce dei fatti” ma “l'indagine deve scendere in quel fondo nero che è il doppiofondo del romanzo, nel serbatoio dei compossibili che è il caos dello sfondo, in un viaggio ctonio a cui altro rivelamento, oltre a quello materiale del topazio, è richiesto”. Attività divinatoria che si svolge sotto il parruccone di Ingravallo. Nella sua silenziosa e sognante meditazione, l'uomo d'ordine scavalca gli steccati della razionalità filosofica. È noto che ha già messo in questione i tradizionali nessi di casualità, teorizzati da Aristotele fino a Kant, sostituendo il plurale al singolare: le cause alla causa. Ma il poliziotto porta il suo attacco anche alla logica occidentale della non contraddizione. In due momenti, la visita alla Standard Oil e l'interrogatorio di Ines Cionini, l'attitudine sonnolenta del commissario molisano non è segno di una digestione difficile ma manifestazione esteriore di una intuizione che nasce da cavità misteriose dell'anima, da un (doppio)fondo prelogico e prearistotelico-kantiano. Da quel (doppio)fondo si irradiano “analogie strane e occulte agli altri”, da quel buio preverbale nasce il lampo che gli illumina in un attimo la scena e gli permette di risolvere quel maledetto imbroglio. Lo coglie nell'ultima pagina del romanzo di fronte al creaturale e assoluto “no, nun so stata io” di Assunta, e gli rivela definitivamente, lampo delle cavità dell'anima, il volto di chi ha ucciso, “i femmene se ritrovano addò n'i vuò truvà”.

Il libro di Episcopo è un volume breve ma densissimo, in cui l'ultimo capitolo ricostruisce, da prospettive inedite, il rapporto fra Gadda e la radio, sottolineando la grande consapevolezza dell'ingegnere delle potenzialità del mezzo e ripercorrendo il ruolo simbolico che il primo medium di comunicazione di massa ebbe sulla sua scrittura romanzesca. Notoriamente, Gadda fu a lungo funzionario della Rai, lavorando a quello che, ai tempi, si chiamava Terzo Programma: la futura Radio Tre. Molte prose radiofoniche di Gadda hanno finalmente trovato casa nella strepitosa antologia assemblata e molto ben curata da Liliana Orlando per Adelphi. Volume che riporta al pubblico dei lettori *Saggi dispersi*, come recita il sottotitolo, e fortunatamente ritrovati e corredati di note al testo che sono altrettanti microsaggi, e a volte anche piccoli romanzi fulminei sulle vicende gaddiane. Il volume comprende pagine come quelle su Manzoni (tra cui la sublime *Apologia manzoniana*), su Gianna Manzini, sull'amico, un po' ingrato, Montale, e persino stralci che, letti senza indicazione d'autore, potrebbero rimandare alle posizioni del futuro “nemico” Giorgio Manganelli, come la recensione alla biografia intima di d'Annunzio, scritta nel 1938 da Tom Antongini. Particolarmente prezioso il recupero della conversazione radiofonica a tre voci sulle poesie di Carlo Porta nell'edizione di Dante Isella. La letteratura va di pari passo alla scienza, così ci sono intuizioni sul rapporto fra l'opera di Balzac e la scienza statistica e soprattutto fra quella di Proust e la fisica dei quanti. C'è anche un articolo su Giuseppe Giusti di cui colpisce l'alternarsi della descrizione della campagna pistoiese col ricordo del poeta risorgimentale. Fino all'indimenticabile scena dei contadini che affollano il Teatro Comunale di Monsummano per assistere alla celebrazione del loro poeta: “Volti cotti di lavoratori della terra si affacciano dai palchi, in atto di ascoltare: appoggiati, e direi si schiacciano sul parapetto. Il tricolore di cui ogni palco è pavesato sembra una specie di bavaglino, sotto quei volti attentissimi”. Questi scritti persi e ritrovati non si limitano a questioni letterarie, ma riflettono del rapporto fra l'uomo e la macchina, delle mutazioni della società, di rinnovati paradigmi affettivi. Insomma, l'antologia di Liliana Orlando e i saggi di Angelo Guglielmi e Giuseppe Episcopo più che costituire un monumento a Gadda, lo problematizzano e lo scindono in altrettanti frammenti luminosi e geniali. Al lettore il compito di raccogliarli e portarli con sé nel gran labirinto della scrittura gaddiana.

vismark@gmail.com

M. Viscardi è insegnante e saggista

#### I libri

Carlo Emilio Gadda, *Divagazioni e garbuglio. Saggi dispersi*, a cura di Liliana Orlando, pp. 553, € 26, Adelphi, Milano 2019

Angelo Guglielmi, *Tre saggi su Gadda*, in *Sfido a riconoscermi*, pp. 174, € 19, La nave di Teseo, Milano 2019

Giuseppe Episcopo, *Macchine d'espressione. Gadda e le onde dei linguaggi*, pp. 141, € 13, Cronopio, Napoli 2018



## Lazarillo: una meraviglia di humour, umanità e inganno stilistico

### Preti, donne e mariti cornuti nella Toledo di Carlo V

di Aldo Ruffinatto

Lodevole e coraggiosa la decisione di Adelphi di pubblicare una nuova traduzione italiana del *Lazarillo*, affidata a un classicista dell'Università Pontificia Comillas di Madrid (Angelo Valastro Canale) e di riproporre il tutto (testo originale spagnolo e traduzione) sotto l'egida di un ispanista di sicura fama come Francisco Rico.

Decisione lodevole perché in tal modo si compie il nobile gesto di offrire maggiore diffusione presso il pubblico italiano a un capolavoro della letteratura aurea spagnola spesso trascurato o comunque non sufficientemente valutato nei suoi termini pertinenti. Decisione coraggiosa perché essa segue a breve distanza (poco più di un anno) un'altra traduzione italiana del *Lazarillo* con testo a fronte proposta da uno specialista di grande rilievo come Antonio Gargano, per Marsilio. Ma se quest'ultima appare chiaramente rivolta a un pubblico di lettori esperti e competenti in materia, ai quali Gargano propone una dotta introduzione di un centinaio di pagine, oltre a un ricco commento in forma di note erudite, aggiornate e scientificamente corrette, l'edizione di Rico-Valastro, invece, aspira a raggiungere un pubblico più vasto, composto da lettori curiosi e desiderosi di immergersi in questa "meraviglia di humour e umanità" (come lo definisce Rico nella sua breve introduzione al testo) con le informazioni di base, necessarie per chiarire alcuni aspetti dell'opera in una fase di prima approssimazione.

Un pubblico al quale, tuttavia, non dovrebbe essere trasmesso un testo (e relativa traduzione), riveduto e corretto sulla base delle capacità divinatorie dell'editore, perché in tal modo si rischia di sconvolgere la volontà dell'autore proponendo un'immagine, magari suggestiva, ma sicuramente deformata, del prodotto originale. E mi spiego.

Il *Lazarillo* o, per meglio dire, *La vita di Lazarillo de Tormes e della sua avversa fortuna* (*La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*), ci è pervenuto grazie alla pubblicazione, nello stesso anno 1554, di quattro edizioni in località diverse, tre in Spagna (Medina del Campo, Alcalá de Henares e Burgos) e una fiamminga (Anversa). Queste quattro edizioni, pur essendo tra di loro leggermente diverse (in particolare, Alcalá contiene aggiunte di non poco peso), concordano unanimemente nel proporre un titolo (quello indicato sopra) e nell'organizzare la materia narrativa secondo uno schema ben definito: un prologo e sette capitoli, denominati *Trattati* (*Tratados*). Il tutto sotto un minimo comun denominatore rappresentato da un'istanza epistolare ben evidenziata nel prologo: "E poiché Vossignoria scrive che le si scriva e racconti il caso per esteso, mi è parso giusto di prenderlo non dal mezzo, ma dal principio, perché si abbia intera notizia della mia persona". Stando così le cose, Francisco Rico ritiene che l'istanza epistolare espressa nel prologo sia dominante e indicativa della volontà dell'autore e che quindi il testo debba essere pubblicato eliminando il titolo, la divisione in capitoli e sopprimendo tutte le epigrafi sottese ai capitoli, in quanto inutili e dannosi orpelli dovuti, secondo lui, all'iniziativa autonoma degli stampatori dell'epoca. Un'ipotesi che può essere condivisa o meno dagli addetti ai lavori, ma che non toglie a questa edizione del *Lazarillo* un'impronta di singolarità, dovuta alla sovrapposizione delle competenze editoriali di uno studioso moderno a una realtà espressa in altro modo dalle testimonianze antiche dell'opera.

Fatte queste doverose premesse, occorre precisare che anche in questa veste editoriale il *Lazarillo* mantiene tutto il suo fascino e non perde nulla o quasi nulla dell'accattivante messaggio che riesce a trasmettere mediante gli artifici dell'ironia, dell'inganno per gli occhi e della conseguente ambiguità, e per mezzo di un impianto linguistico che prelude alla polifonia, negli stessi termini indicati da Bachtin per la narrativa di Dostoevskij.

Si tratta, infatti, di un testo narrativo estremamente complesso che tende a nascondere la sua autentica chiave di lettura sotto una disarmante apparenza di semplicità. Quella di un giovane banditore toledano che tutti chiamano Lázaro de Tormes e che nell'epoca dei trionfi di Carlo V imperatore, su precisa richiesta

di un non meglio definito "Vuestra Merced" (equivalente, grosso modo, a "Vossignoria"), s'impegna a raccontare le proprie tristi esperienze esistenziali in forma autobiografica, suddividendole in varie tappe.

Nulla di straordinario, si potrebbe pensare, visto che questo modello narrativo affonda le proprie radici addirittura nella classicità greco-latina, trovando un punto di riferimento concreto nell'*Asino d'oro* di Apuleio. E non è eccezionale neppure il fatto che in tal modo (cioè descrivendo il misero mondo con il quale il protagonista si trova costretto a fare i conti, un mondo di medicanti ciechi e malvagi, chierici avari, nobiluomini poveri in canna, frati libertini, squalidi venditori di bolle papali e altri individui poco raccomandabili) l'anonimo autore del *Lazarillo* disegni un profilo ironico-realistico della società del tempo. Non lontani dal *Lazarillo*, infatti, sono gli anni in cui



Silvia Santirosi, *El tren*, Oqo, 2011

Erasmus e gli erasmisti spagnoli (Alfonso de Valdés, in particolare) cercavano di colpire i principali vizi della società del tempo con analoghi procedimenti ironico-satirici.

In verità, realismo, satira sociale, struttura antifrastrica fanno sicuramente parte delle batterie messe in campo dal creatore del *Lazarillo*, ma non ne costituiscono l'elemento portante, né tanto meno appaiono in grado di offrire una chiave di lettura valida e sufficiente per capire fino in fondo il vero significato dell'opera e la ragione per cui essa si stagli nell'universo letterario spagnolo del Cinquecento come una stella di prima grandezza.

A un osservatore attento, infatti, non può sfuggire un dettaglio fondamentale di questo edificio narrativo, ovvero quello promosso da una tecnica artistica che si suol denominare *trompe-l'oeil*: un inganno per gli occhi, come già si è detto, che ha causato una miriade di letture denotative del testo e comunque inadatte a spingersi oltre la superficie ingannevole del manufatto. Naturalmente, il principale artefice di questo inganno è lo stesso narratore (Lázaro) che, interpellato (non importa se ufficialmente o ipoteticamente) da un personaggio di alto rango (*Vuestra Merced*) a proposito di un "caso" scandaloso del quale si fa un gran parlare nella città di Toledo e che lo vede

coinvolto in veste di marito cornuto e consenziente (nella Spagna dell'epoca a questi individui si attribuiva la qualifica di "sufridos"), anziché dare risposte precise al riguardo, magari con una confessione, preferisce prenderla alla larga raccontando la storia della sua vita, dal momento in cui, essendo lui adolescente, la sua vedova e anche un po' "allegra" madre lo affida alle cure di un cieco, un perfido e astuto mendicante dal quale Lázaro riceve i primi insegnamenti di vita, fino al momento in cui sempre con l'aiuto dei "buoni" maestri riesce a raggiungere il "culmine di ogni buona fortuna" nella veste di ufficiale giudiziario ("banditore, per parlare chiaro") incaricato di accompagnare i condannati al patibolo proclamandone i delitti e di dirigere le vendite all'asta dei vini e degli oggetti smarriti. Un "curriculum", per così dire, brillante che, nelle esplicite intenzioni del narratore, dovrebbe collocarsi a sostegno delle ben note tesi umanistico-rinascimentali in favore degli *homines novi* (cioè come modello di ascesa sociale da parte di chi ha dovuto lottare contro l'avversa fortuna dovuta alle umili origini). E in questo senso, la descrizione che il narratore propone delle sue esperienze esistenziali potrebbe essere considerata soddisfacente, seppure nei termini volutamente antifrastrici di un mondo alla rovescia (non possiamo certo dimenticare che intorno a questo tema la critica, vecchia e nuova, ha versato e continua a versare fiumi d'inchiostro). Ma, nel contempo, non possiamo trascurare la specifica funzione di questa pseudo-autobiografia elaborata dal banditore toledano, quella cioè di creare un accattivante *trompe-l'oeil* adibito a nascondere o a mascherare la terribile e pericolosa verità retrostante; in altre parole, la finzione autobiografica al servizio dell'indicibile o dell'inconfessabile.

Non per nulla, la verità si colloca esattamente in coda al percorso narrativo (*in cauda venenum*) e s'identifica con il "caso" per il quale *Vuestra Merced* sollecita una risposta o una confessione. Il narratore Lázaro, infatti, dopo aver denunciato il suo grande successo come pubblico e privato banditore, informa che uno dei suoi clienti affezionati, l'arciprete della parrocchia toledana di San Salvador, dei cui vini egli era venditore, l'aveva invitato a prendere per moglie la sua fantesca; proposta accolta senza riserve da Lázaro considerati i favori materiali (grano, carne, abiti dismessi) e logistici ("ci fece affittare una casetta al lato della sua") derivanti da questo matrimonio. Poi, a conferma del patto scellerato concluso con l'amico prete, liquida come voci maligne e prive di fondamento quelle relative al comportamento della moglie che continua a entrare e uscire dalla casa dell'arciprete in tutte le ore del giorno e della notte, e non ritiene di dover dare nessun credito alle voci secondo le quali la moglie sarebbe rimasta incinta per ben tre volte prima di sposarsi con lui. Per concludere con una intrigante considerazione che dovrebbe mettere a tacere le maledingue: "Quando sento qualcuno che vuole dirmi qualcosa di lei, lo interrompo e dico: 'badate, se mi siete amico, non ditemi cose che possono dispiacermi (...) Dio mi fa con mia moglie mille grazie e più bene di quel che merito, per cui giuro sull'ostia consacrata che è una donna così onesta come tutte le altre che vivono entro le porte di Toledo; e chi mi dirà una cosa diversa, verrò alle mani con lui'".

Perfetto! Il piatto è servito. L'inconfessabile è stato confessato, perfino con dovizia di dettagli e in assoluta aderenza con quanto si diceva a quel tempo a proposito dei preti e delle donne toledane: "Di modo che i patroni di Toledo - scriveva Andrea Navagero a Giovan Battista Ramusio nel settembre del 1525 - e delle donne precipue, sono i preti, i quali hanno bellissime case, e trionfano, dandosi alla miglior vita del mondo, senza che alcuno li riprenda". Così il marito "sufrido" è riuscito, con un meraviglioso gioco d'inganno per gli occhi, a confessare tutta la verità senza correre nessun rischio (è bene ricordare che a quei tempi i mariti cornuti e consenzienti erano perseguitati dalla giustizia).

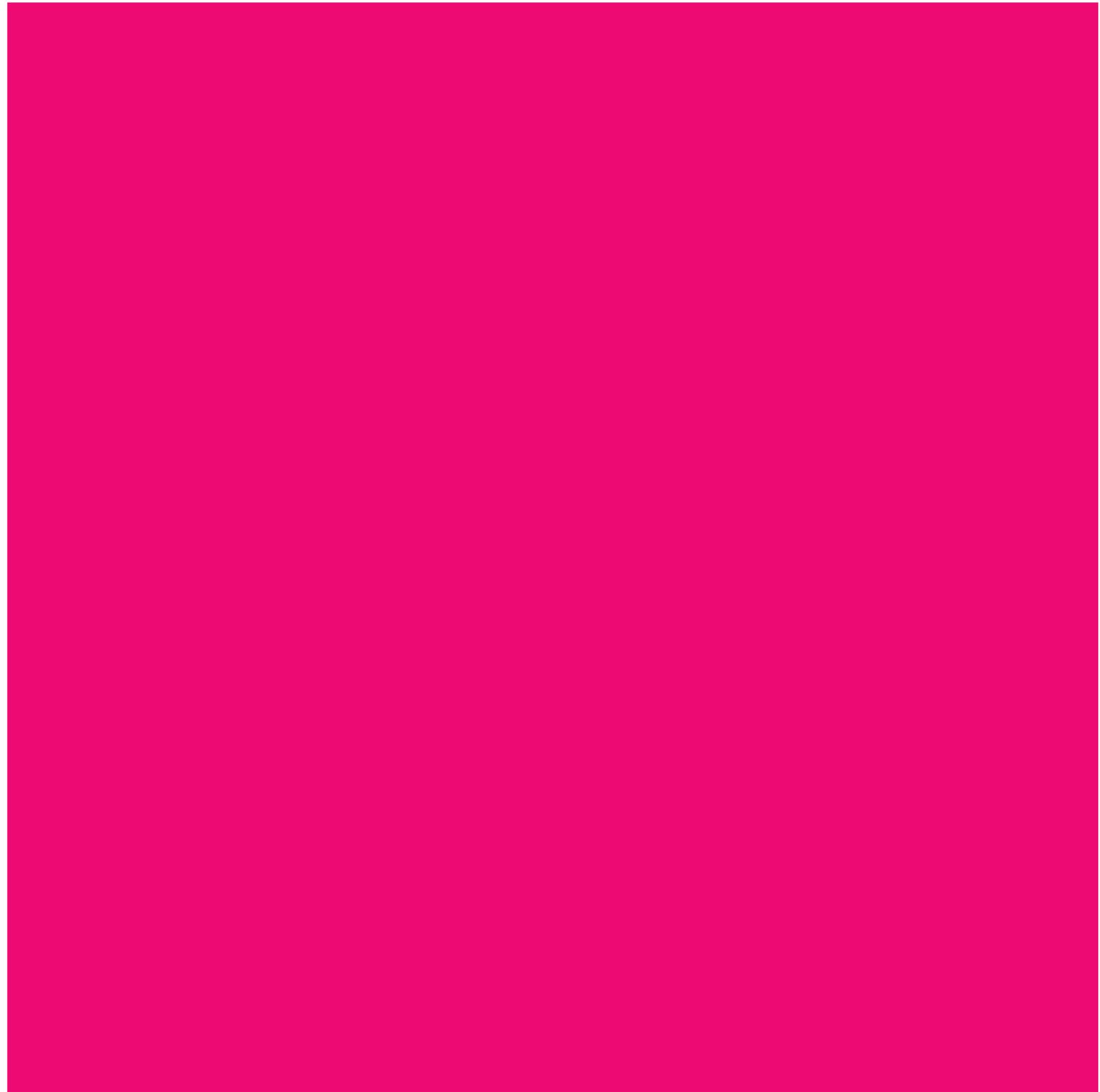
ruffinat@unito.it

A. Ruffinatto è professore emerito di letteratura spagnola all'Università di Torino

#### I libri

*Lazarillo de Tormes*, a cura di Francisco Rico, trad. dallo spagnolo di Angelo Valastro Canale, pp. 162, € 18, Adelphi, Milano 2019

*Lazarillo de Tormes*, a cura di Antonio Gargano, pp. 288, € 17, Marsilio, Venezia 2017



NOODLES®

# Cultura.

Arte, Patrimonio, Partecipazione.  
Immaginiamo il futuro.

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



Fondazione  
Compagnia  
di San Paolo

Sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica Italiana

# Reggia di Venaria

13 marzo - 14 giugno  
2020

# Sfida al BAROCCO

1680 ROMA  
1750 TORINO  
PARIGI

Uno straordinario percorso artistico verso la modernità



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

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

agostini



## Metamorfosi e celebrazioni di Cortez e Carlo V nel teatro musicale

### Contraffazione e ricerca del vero

di Elisabetta Fava

Quando l'opera in musica si affermò trionfalmente sui palcoscenici di Venezia, poi dell'Italia, infine dell'Europa intera, nessuno avrebbe potuto sospettare che quello spettacolo basato sul meraviglioso, sulle favole e sul mito, un giorno avrebbe preteso di cimentarsi con la complessità e la concretezza della narrazione storica e dei fatti politici. La svolta si produsse nella Francia pre e postrivoluzionaria, un po' per reazione a ciò che sembrava vecchio, un po' per approfittare della nuova fluviale produzione di musiche di battaglia, di esequie, di marcia, di festa fiorite a latere delle cerimonie di stato: di uno stato nuovo, bisognoso di crearsi una rispettabilità anche attraverso l'esteriorità dei riti pubblici. Sempre alla ricerca di novità, il teatro musicale fu immediatamente il potenziale che gli si apriva: l'interesse per il fatto di cronaca crebbe così a tentativo di mettere in scena episodi storici. L'intuizione era così buona da non venir più abbandonata; ma per stabilire come fosse opportuno realizzarla il percorso fu lungo e i compromessi abbondarono.

Uno dei primi a impegnarsi in un grande affresco storico fu un italiano all'epoca saldamente installato a Parigi, Gaspard Spontini, che aveva la ventura di potersi dire un favorito di Napoleone insieme a un collega francese, Jean-François Lesueur, oggi celebre soprattutto per essere stato maestro di Hector Berlioz. Fu Napoleone in persona a esigere da Spontini nel 1809 un soggetto operistico in cui si celebrasse un grande eroe spagnolo impegnato in un'impresa leggendaria: Fernando Cortez alla conquista del Messico. La committenza non si limitava a queste indicazioni di massima: in Fernando Cortez doveva essere rispecchiato Bonaparte, negli aztechi fanatici gli spagnoli che si opponevano al progresso napoleonico e che lo stavano impegnando nella durissima campagna di Spagna, in cui i francesi non risparmiarono condanne esemplari. La storia diventa qui dunque un canovaccio su cui sovrascrivere a piacimento, non troppo diversamente da quando nelle figure dei grandi imperatori romani si celebravano i sovrani in occasione di compleanni o incoronazioni. Così il crudele Cortez che ci raccontano le testimonianze dell'epoca diventa un paladino della libertà, acclamato dagli indigeni che si vedono liberati per mano sua da una casta sacerdotale oppressiva e sanguinaria. La verità storica è manipolata in favore della finalità celebrativa; il singolo torreggia su grandi masse, a loro volta perfette per costruire una scena grandiosa.

*Fernando Cortez* fu l'antesignano del *grand opéra* non solo per la scelta del soggetto storico, ancorché falsato, e per la complessità e monumentalità della scrittura musicale, ma anche in quanto modello insuperato di quella sontuosità nel *décor* scenico che l'Opéra di Parigi avrebbe eletto a sua prerogativa. Oggi, anzi, l'intero primo atto suona un po' come una colonna sonora a una scena che le cronache descrivono con alte lodi come spettacolare e mirabolante; quasi che il compositore avesse preferito concentrare il suo impegno su altri momenti, sicuro che l'occhio avrebbe catturato tutta l'attenzione del pubblico.

Il successo fu strepitoso, le repliche a dire il vero non tantissime, se nel 1812 si contava appena la ventiquattresima. E proprio a questo punto il *Cortez* fu esiliato dalle scene, com'era prevedibile: la conquista della Spagna non era andata affatto come Napoleone si era illuso che accadesse e anzi col senno di poi si può dire che fu una mossa sbagliata che preparò la fine al conquistatore corso; vedere in scena tutti quegli spagnoli grondanti virtù non poteva che avvelenare il sangue all'imperatore che se li figurava ostinatamente contro. Non fu però la fine dell'opera di Spontini: bastava dimenticarsi che Cortez era nato per celebrare Napoleone e far finta che significasse invece la superiorità dell'Europa, o magari della stessa Spagna, sul resto del mondo. Così Spontini rimise mano alla partitura, si fece riaccomodare il libretto, cassò parti della prima versione con tanta irre-

vocabile sicurezza da appiccicarci sopra le pagine della nuova e rimise il tutto in circolazione, incassando un trionfo anche più duraturo del primo, con una versione che (ritoccata ancora e tradotta in italiano) circolò fino a metà secolo.

Della versione 1809 (in francese) non s'era mai più parlato, finché il Teatro del Maggio fiorentino ha deciso di riesumarla, andando a scollare il manoscritto e presentando, esattamente cinquecento anni dopo la conquista del Messico, il lavoro che la celebrava nella sua veste originaria, in scena a Firenze nello scorso ottobre. Operazione benemerita per la musicologia, perché senza *Fernando Cortez* non si comprende fino

verso la disfatta e restano prigionieri di un ingranaggio. Nel *Don Carlos* (1867-1886) di Verdi gli idealisti sono sconfitti dalla crudezza della realtà, dalla delazione, dalla diffidenza, dalla bramosia di potere e di sopraffazione.

Il Novecento cerca una fedeltà alla storia ancora più scrupolosa e arriva agli antipodi del disinvolto *Cortez*. A Monaco di Baviera si è visto nella scorsa stagione, ripreso poi in estate, un rarissimo *Karl V* di Ernst Křenek, che non rappresenta una vicenda in cui si veda agire il sovrano eponimo, ma mostra Carlo V stesso in confessione: visto da dentro, dunque, a dibattersi nei propri dubbi, a ricostruire gli episodi della sua vita e a

cercare di trovarne il senso, consapevole lui stesso di aver spesso agito alla cieca, senza poter intuire le conseguenze che le proprie azioni avrebbero scatenato. E così l'opera storica diventa scavo interiore, non apoteosi collettiva, bensì ricostruzione analitica e smitizzazione. Come si sa, Carlo V abdicò in favore del figlio Filippo e si ritirò in convento; il lavoro di Křenek lo immagina intento a tormentarsi: lui, che ha avuto in mano il mondo, che ha fatto di questo potere? Incapace di giudicarsi, Carlo convoca un giovane confessore e comincia a raccontargli gli episodi salienti della propria vita: le lotte con Francesco I di Francia, l'amore per la moglie, i conflitti di religione, gli scontri con Lutero da una parte, con i cardinali dall'altra. Partono così continui flashback, che la scenografia immaginifica della Fura dels Baus ricrea con vivezza impressionante, scene dal passato che si materializzano un'ultima volta accanto al letto di Carlo V malato; e Carlo parla sopra le scene, commenta, sembra voler fermare i ricordi, modificarli, contestarli, scacciarli. La partitura non ha più nulla di grandioso: la grande orchestra è trattata spesso in modo cameristico, sembra disfarsi, scrutare in ogni piega della storia senza però cavarne alcuna certezza e alcun conforto.

In qualche modo, *Cortez* e *Karl V* segnano un inizio e una fine: se in Spontini ammiriamo l'esordio di una concezione teatrale basata su grandi quadri di ampio respiro, in cui la monumentalità scenica e la dimensione corale legano insieme anche singoli inserti solistici o privati, in Křenek l'unità si è dissolta e la partitura sembra montare insieme parti di un ingranaggio spezzato, in cui il prima e il dopo, lo sguardo individuale e il giudizio collettivo, la storia e le vicende private sono scomposte come in un quadro cubista: la partitura è tenuta insieme saldamente dalla sua scrittura dodecafonica, ma si scinde nei mille rivoli di una strumentazione raffinatissima e continuamente cangiante per colori e peso sonoro; la regia (al lavoro era Carlus Padrissa con una Fura dels Baus in splendida forma) scinde il palcoscenico in spazio privato e spazio pubblico, facendo leva sulla contemporaneità dei due aspetti, ma anche sulla loro irriducibile incompatibilità. A fronte di un allestimento evidentemente costoso, non poteva permettersi troppo sfarzo la regia di Cecilia Ligoria a Firenze; non distratti dagli occhi, gli ascoltatori non hanno potuto far sconti a un primo atto nato evidentemente come colonna sonora (Spontini ci tornò sopra, infatti, certo non solo per la ragion di stato); ma nell'insieme realizzare con appena dieci ballerini quel che era stato concepito per un corpo di ballo di proporzioni senza pari è stato ammirevole (coreografo era Alessio Maria Romano); e le grandi scene di massa, dal sacrificio umano del tempio azteco fino all'eruzione finale, sono riuscite nel miracolo di restituire con minimi mezzi un massimo di effetto. Complice la bravura del cast, specialmente della protagonista Alexia Voulgaridou, speriamo che si possa ancora sentir parlare di questo *Cortez* che, con tutti i suoi limiti, apre un'epoca e inventa situazioni che diverranno poi topiche e irrinunciabili.

lisbeth71@yahoo.it



Silvia Santirosi, *El tren*, Oqo, 2011

in fondo il *grand opéra*, la sua irriducibile visività, la dimensione collettiva delle vicende, l'intuizione di una spazialità che fa teatro a partire da un'eco di strumenti lontani, che gioca non solo sulla scrittura musicale, quanto sulla concretezza delle fonti sonore, vicine, lontane, sovrapposte, in movimento: un teatro, insomma, annidato nel suono stesso e nelle sue fonti.

La disinvoltura manifestata dal *Cortez* di Spontini nel trattare e alterare i fatti storici non deve scandalizzare: il Giulio Cesare di Händel, il *Tito* di Mozart e persino il *Don Carlos* di Schiller non sono certo ritratti fedeli, bensì riscritture personali. E tuttavia col tempo il teatro musicale cercò di essere sempre più attento a non falsificare la storia: a costo di spogliarsi di quell'aura solenne e un po' retorica che tornava tanto comoda alla dimensione dello spettacolo. Negli *Huguenots* (1836) Meyerbeer interpola la vicenda tragica della notte di San Bartolomeo con storie individuali di fantasia, ma non crea eroi né da una parte né dall'altra e punta a ritrarre piuttosto la cecità della storia, meccanismo mosso da mani invisibili che a un certo punto più nessuno è in grado di fermare: alla storia come celebrazione del potere subentra la storia come critica non tanto del potere, quanto dei tanti impulsi singoli da cui si producono fenomeni non più controllabili. Nel *Boris Godunov* (1874), e in modo ancor più radicale nella *Chovanščina* (1881), Musorgskij non disegna neanche un quadro coerente e progressivo delle vicende storiche prese in esame, ma ne coglie alcuni squarci, lasciandoli quasi disarticolati. Se non è Dio a manovrare la storia, non è però nemmeno la volontà umana: i singoli restano tutti soggiogati da questo precipitare comune



## Lo sguardo "da dopo" di Franco Cordelli

### Vecchia, centenaria malattia del romanzo

di Massimo Castiglioni

Sono diversi i motivi per cui si può salutare solo con felicità la pubblicazione, presso Theoria, di *Un mondo antico* (a cura di Domenico Pinto, pp. 502, € 20, Santarcangelo di Romagna RN) e *Il mondo scintillante* (a cura di Enzo Sallustro, pp. 504, € 20) di Franco Cordelli, più o meno come sono diverse le chiavi di lettura di questi due libri che, dietro l'apparente semplicità strutturale con cui si presentano, nascondono corrispondenze, questioni, richiami e suggestioni che fanno entrare in risonanza tra loro i singoli pezzi contenuti. Si tratta, rispettivamente, del quinto e del sesto libro di saggistica dell'autore, costruiti prevalentemente su articoli di argomento romanzesco elaborati nel XXI secolo: due volumi davvero insoliti nell'orizzonte editoriale italiano, sia a causa dell'impressionante vastità del panorama offerto, nel tempo e nello spazio, sia perché, instaurando un inevitabile legame con i lavori precedenti, chiudono il cerchio di una densissima opera unica – da *Partenze eroiche* alla *Democrazia magica*, dalla *Religione del romanzo* a *Lontano dal romanzo* – fatta di giudizi spiazzanti, ripensamenti, proposte critiche e teoriche e nuovi sguardi con cui osservare opere e personaggi.

“Eppure bisogna finire”, dice l'autore nel testo che chiude il dittico, *I passi perduti di Rossella*, con cui pare congedarsi dalla critica letteraria dopo cinquant'anni esatti (il saggio più antico di *Partenze eroiche*, la prima raccolta apparsa da Lerici nel 1980, è del 1969). In esso vengono raccontati due episodi importanti: il primo è un incidente occorso nel 2017 a seguito del quale, dopo un iniziale abbandono febbrile ai libri e alla scrittura, ha preso il sopravvento un sentimento di stanchezza che ha spinto verso una decisione definitiva: limitare la critica al solo teatro lasciando i libri al puro spazio della lettura. “L'idea di questo libro, e di quello che lo precede di pochi giorni, nasce da qui, da un sentimento di chiusura, dal voler mettere ordine”. Ma il racconto prosegue. Nei mesi successivi (siamo ormai nel 2018) la lettura di una notizia viene a scuotere l'autore. Nel 1975 una ragazza, Rossella, in vacanza a Tai di Cadore nel bellunese, venne violentata e uccisa da un mostro all'epoca mai identificato ma di cui è stato infine scoperto il volto, o meglio, i volti: si trattava di due dei tre assassini del massacro del Circeo. Rossella era uscita da sola per fare una passeggiata e leggere un libro, prima di essere rapita dagli assalitori.

A colpire Cordelli, nella brutalità della situazione rievocata, è il titolo di quel libro: *I passi perduti* di Alejo Carpentier, un capolavoro del Novecento, un libro amato da ragazzo, il libro che Rossella non è riuscita a terminare. Da qui un moto di ribellione, il desiderio di rileggere quel romanzo anche per lei, di scrivere nuovamente di un libro nonostante il proposito di soli pochi mesi prima. Tuttavia, Cordelli non riesce, pur essendosi tuffato nell'opera di Carpentier, pur dedicando al libro alcune belle righe in polemica con Harold Bloom; eppure bisogna finire, appunto, e *Il mondo scintillante* è un tentativo di concludere, di affrontare la frattura che si è prodotta nel genere romanzo in questo ventunesimo secolo e di mettere a fuoco l'ampiezza del suo agire nel mondo, in una sfida al romanzo che è sfida all'infinito, all'impossibilità di abbracciare una materia tanto gigantesca, per quanto l'estensione dello sguardo sia sconfinata, e basta dare banalmente un'occhiata all'indice per rendersene conto.

E così come il narratore protagonista dei *Passi perduti* sprofonda gradualmente nei territori originari

dell'Amazzonia, Cordelli, con questi due nuovi libri, affonda ancor di più nel romanzo, passando dai classici fino agli autori più vicini, arrivando a esplorare territori molto lontani dal suo punto di partenza, di lettore italiano, in una prospettiva mondiale.

*Un mondo antico* (curato da Domenico Pinto, cui si deve anche la postfazione) procede su un terreno più familiare ai lettori: i personaggi affrontati sono prevalentemente grandi classici della letteratura, sistemati in cinque sezioni a tema, da Marco Aurelio a Gabriel García Márquez, che, oltre a dare un'idea parziale del “canone” cordelliano, offrono anche uno spaccato di quello che è stato l'atteggiamento dell'e-

wers, la torre assume di volta in volta significati diversi, fino a quell'attentato di inizio XXI secolo, la distruzione, ancora, del simbolo di un impero. Un discorso sulla molteplicità è necessario per avviarsi alla lettura di un libro che fa della molteplicità il suo tema più intimo: il romanzo, ci suggerisce Cordelli, si è decentrato. Non è più, o non è più soltanto, dove lo abbiamo conosciuto nel Novecento, nell'Occidente europeo o americano: una straordinaria vitalità si manifesta in altre zone, da parte di scrittori che magari scrivono in una lingua diversa da quella materna ma che non recidono il legame con la cultura d'origine. La letteratura, ora più che in passato, va avvertita

dunque come un fenomeno mondiale, così come accade per il cinema, che non a caso, in questi ultimi due decenni, ha visto imporsi registi provenienti da aree finora poco considerate sul piano cinematografico (si veda il successo di Asghar Farhadi e di Jafar Panahi dall'Iran, di Alejandro González Iñárritu e di Guillermo del Toro dal Messico, di Xavier Dolan dal Canada o di Pablo Larraín dal Cile, giusto per fare qualche esempio). Una condizione che mette in crisi certi atteggiamenti cui siamo abituati, qui dove “non prendiamo atto che il mondo è cambiato e, con esso, è cambiato l'intero sistema letterario: produzione, distribuzione, ricezione, complesso di valori e, infine, l'idea di un canone: cosa è buono e cosa non lo è? Che cosa è degno d'essere tramandato e, più radicalmente, che la letteratura esista per essere tramandata è ancora una certezza? Tendo a pensare che quest'ultima domanda in Europa o in America sia suscettibile di una risposta negativa. Non è così, forse, nei paesi in via di sviluppo, il cui sviluppo è tale da aver terremotato – come si tocca con mano nelle nostre vicende economico-politiche – equilibri fin troppo a lungo immutabili”.

*Un mondo antico* e *Il mondo scintillante*, allora, possono essere letti non solo come sguardo finale, ma anche come sguardo da dopo: da un

lato a una dimensione antica cui ci separa una rispettosa distanza e che continua a parlarci; dall'altro a un contesto nuovo, a una realtà che già da tempo sta mutando fisionomia e di cui la letteratura dà un'importante testimonianza. Questo porsi a posteriori rispetto a un'ipotetica fine rende possibile una percezione diversa e più profonda, che sfiori il senso delle cose; del resto, lo stesso Cordelli, intervistato sul sito de “L'Indice” nell'ottobre del 2018, ci disse che proprio la fine “è ciò che dà senso a ciò che la precede”.

Eppure bisogna finire, si diceva più sopra citando la conclusione, come stessimo leggendo un suo romanzo (e la scrittura di Cordelli indugia a tratti in forme narrative, creando un agile e armonioso miscuglio tra racconto e saggio); un finire in fondo triste per il lettore che si avvicina a questi saggi anche solo per ascoltare la parola di un intellettuale su argomenti per lui interessanti. Possiamo solo sperare che non sia davvero così, che il congedo sia solo rinviato, che questi sei libri critici non debbano essere considerati come una storia chiusa per sempre ma stiano solo in attesa del settimo; possiamo solo sperare che valga ancora quella frase utilizzata negli anni ottanta per *Proprietà perduta* (Guanda, 1983; L'orma, 2016): “In Cordelli, la vecchia, centenaria malattia del romanzo, si capisce, non si era assopita del tutto”. Possiamo solo sperare e nel frattempo continuare a leggere.

massimo1812@gmail.com

M. Castiglioni è saggista



Silvia Santirosi, *El tren*, Oqo, 2011

ditoria italiana nei confronti di questo materiale. Le occasioni di nascita degli articoli spesso sono dettate dalla pubblicazione, o ripubblicazione, di questo o quel romanzo: così la prima traduzione della *Signorina Cormon* di Balzac, o la nuova del *Denaro* di Zola, diventano occasioni di dialogo con una tradizione, o con quanto di nuovo si può scoprire in essa. Tutto ciò va moltiplicato per i tanti nomi convocati, scrittori della sua vita – da Mailer, a Nabokov, a Flaiano – in compagnia dei quali passeggia per il tempo, come fa nella deserta Roma di ferragosto del racconto-saggio *L'autonecrologia di Jonathan Swift*, esplorata nelle sue ramificazioni, fino alla periferia est della via Casilina. *Un mondo antico* diventa anche occasione di incontro con chi non ha avuto l'attenzione che avrebbe meritato, o con chi è stato sepolto dall'indifferenza del tempo: l'ottocentesco Michail Saltykov-Ščedrin o il quasi dimenticato Roger Caillois, per non dire di quegli italiani di cui si parla sempre meno: Oreste Del Buono o Luigi Meneghello o Antonio Pizzuto.

Differente l'approccio al *Mondo scintillante* (curato da Enzo Sallustro), dove la dimensione geografica assume un ruolo più decisivo e dove vengono chiamati in causa autori contemporanei da tutto il mondo. Fondamentale, allora, il testo iniziale, *Le torri di Babele*, un saggio datato 2003, diviso in brevi paragrafi, che a soli due anni di distanza dall'11 settembre ragiona sul valore simbolico della torre a partire da quella biblica di Babele, la cui costruzione spinse Dio a separare gli uomini linguisticamente, a dare quindi origine a una molteplicità. Dal mito alle Twin To-



## La mostra a Villa Borghese di uno dei più grandi bronzisti settecenteschi, Luigi Valadier

### Né minore né applicata, semplicemente arte

di Orietta Rossi Pinelli

Il confinamento di un vasto patrimonio di eccellenti manufatti nella categoria riduttiva di "arti minori" non è davvero più accettabile. Lo sono state, e in parte lo sono ancora, quelle opere realizzate, nei vari secoli, da artigiani/artisti dalla squisita sapienza tecnica e da altrettanta sublime creatività. La storiografia artistica più raffinata, già nel passato, ha mostrato insofferenza verso questa pervasiva segregazione delle arti applicate in una sorta di sottocategoria culturale. Tuttavia gli esiti non sono confortanti, perché il pubblico manifesta ancora una sostanziale indifferenza verso quei manufatti a fronte, ad esempio, dell'interesse per i dipinti. Ancor più grave è quando la sottovalutazione la esprimono gli stessi responsabili della tutela. Non è infrequente che migliaia di arredi lignei, di suppellettili nei più diversi materiali, di oggetti di oreficeria, di tessuti preziosi giacciono nei depositi o siano male esposti, nonostante testimonino, al pari delle arti ritenute "maggiori", la cultura visiva delle diverse epoche. Quindi con grande favore va accolta una recente mostra dedicata a un argentiere bronzista, attivo a Roma nel XVIII secolo, conosciuto ai suoi tempi in tutta Europa, autore di straordinari manufatti. Un'occasione per il pubblico ma anche per gli addetti ai lavori.

La mostra *Valadier. Splendore nella Roma del Settecento* è allestita nella Galleria Borghese a Roma che è, di per sé, un luogo senza uguali. Il progetto, realizzato dalla direttrice Anna Coliva, arricchisce quel contesto già molto coeso, nel quale anche le opere dell'artista, giunte da lontano grazie ai numerosi prestiti stranieri, si inseriscono come se vi dimorassero da sempre. Luigi Valadier aveva, d'altronde, fatto parte del gruppo di artefici impegnati nella ristrutturazione (1766-1793) della villa dei Borghese fuori Porta Pinciana, come documenta un volume manoscritto di acquisti e pagamenti: il *Conto di lavori annuali*, su cui ha scritto Marina Minozzi nel catalogo della mostra. Nell'addentrarsi tra le sale dell'edificio si è investiti da un tale sovrappiù di bellezza da affievolire quell'attenzione critica che ci si augura sempre attiva nell'osservare le opere d'arte.

A disporre, nella seconda metà del Settecento, il radicale restauro degli interni dell'edificio era stato don Marcantonio IV, che aveva affidato la direzione dei lavori all'architetto Antonio Asprucci. La meraviglia che doveva suscitare ogni singolo ambiente era il frutto di un'arte totale, della fusione di saperi e comunione di gusto, accordati, naturalmente, a quello del committente. Il risultato finale degli interventi scaturiva da una sorta di inestricabile sintonia, tecnica e formale, tra stuccatori, quadraturisti, ebanisti, marmorai, artisti dei metalli più vari, tappezzeri, vetrai, pittori e scultori. Le opere scelte per la mostra confermano e amplificano il clima culturale delle origini.

Luigi Valadier (1726-1785) lavorò molto non solo per i Borghese, ma anche per i Chigi, i Colonna, gli Odescalchi, i Giustiniani, come pure per varie congregazioni e committenti stranieri e per il Vaticano. Valadier si era affermato rapidamente come argentiere, come bronzista, come intagliatore di pietre rare, tanto che poté aprire un proprio negozio bottega proprio nella strada più ambita dal mercato artistico, via del Babuino. Apparteneva a una celebre famiglia di argentieri di origine francese, il cui padre André si era trasferito a Roma prima del 1720.

Due capolavori assoluti accolgono il visitatore all'ingresso della mostra, esposti a terra, entro due grandi bacheche di cristallo. Si tratta degli imponenti lampadari, in argento e argento dorato, che tra il 1760 e il 1764 Valadier realizzò per la Cattedrale di Santiago de Compostela. Un trionfo di sinuosi bracci portacandele, ispirati ai più fantasiosi motivi floreali, che accolgono, al centro del lampadario dedicato a *San Giacomo*, alcune statue di santi, e nell'altro dedicato a *Nostra Signora della Solitudine*, l'immagine della Santa Vergine astante. Un'occasione unica per sorprendersi delle squisitezze compositive e dei virtuosismi tecnici di cui l'artista era capace anche nelle grandi dimensioni. Tra le opere provenienti

dall'estero, non meno eccezionali sono i tre *deser* (così chiamavano a Roma i *dessert*, ovvero i centrotavola), dalle complesse vicende collezionistiche, realizzati in marmi antichi, pietre dure, smalti e bronzi dorati. In particolare, quello che riproduce un coloratissimo *Circo Agonale* (post 1778), ora in collezione privata a Madrid, animato da esedre, edicole, obelischi, intarsi di marmi rari e figurine in bronzo dorato, testimonia la grande libertà di Valadier sul piano compositivo e nella scelta dei modelli. L'artista pare condividere quell'interpretazione dell'"antico" sostenuta, con *vis* polemica, da Giovan Battista Piranesi. Un "antico" come fantastico repertorio di soluzioni formali in perenne rinnovamento. Lo sottolineano sia Anna Coliva che il maggiore studioso dell'artista, Alvar González Palacios, che già

piedi in bronzo realizzati da Giuseppe Valadier (figlio di Luigi, conosciuto come architetto), e la *Zingarella*, comunemente attribuita a Nicolas Cordier, probabile opera moderna "all'antica", sempre in marmo, ma con volto, mani e piedi in bronzo, certamente seicenteschi. Un accostamento ad effetto per la bellezza dei reperti, che rivela continuità tenaci anche tra periodi dalle tendenze dissonanti.

Coliva, in apertura di catalogo, rende omaggio "agli imprescindibili studi di Alvar González-Palacios su Luigi Valadier e la villa Borghese". Lo studioso ha contribuito con moltissimi lavori alla conoscenza dell'artista in questione, come di molti altri artisti attivi soprattutto nella Roma del XVIII secolo. Tuttavia, la recentissima monografia intitolata *I Valadier* dev'essere considerata opera definitiva e indispensabile perché l'autore ha avuto la possibilità di ricostruire una correlazione costante tra i disegni, gli oggetti, le descrizioni dei pagamenti e le descrizioni inventariali, quindi tra fonti molto differenti. Un lavoro in gran parte condotto su di un *Registro Generale*, redatto nel 1810 da Giuseppe, erede della bottega paterna; un manoscritto di quattrocento pagine, ricco anche di immagini, che nel 2016 è stato acquistato dal direttore della Frick Collection, Ian Wardropper.

Valadier disegnava molto, e numerosi disegni sono in mostra, prelati dalla Pinacoteca di Faenza e studiati a lungo da Francesco Leone, che ha analizzato l'attività della bottega. Sul ruolo del disegno nella progettazione dell'artista è intervenuta, con un saggio, anche Teresa Leonor M. Vale.

Questa mostra conferma che il lungo percorso autocritico della storiografia artistica ha raggiunto almeno un obiettivo: la confluenza di quelle che per troppo tempo sono state definite "arti minori" nella storia complessiva delle arti, senza altre classificazioni gerarchiche. Per percepire questo percorso è istruttivo condurre una pur superficiale ricerca nel catalogo online delle Biblioteche del Max Planck Institute, in relazione alla bibliografia di Luigi e di Giuseppe Valadier. La produzione di saggi su Luigi si è intensificata in questi ultimi vent'anni, ma negli anni ottanta-novanta del secolo scorso, i pochi scritti segnalati sono quasi sempre degli stessi autori, Alvar González-Palacios, Roberto Valeriani e John Winter.

Negli anni sessanta sembra che nessuno scrivesse su Luigi. Il catalogo dei testi dedicati al figlio Giuseppe, l'architetto, sono numerosi e cronologicamente ininterrotti; la prima, importante, monografia gliela dedicò Paolo Marconi nel 1964, ma già nel 1926 Raffaello Niccoli ne aveva scritta una.

Certamente i motivi che stanno a monte del protrarsi di un così netto dislivello di attenzione e di gerarchizzazione tra un'arte alta e una minore sono numerosi e antichi. Più recentemente, nella cultura italiana ed europea è molto probabile che abbiano avuto non poca influenza negativa l'idealismo e certo crocianesimo. Al contrario, la crescita di attenzione verso quella produzione marginalizzata ha trovato, negli anni sessanta, una serie di fattori soprattutto metodologici che, pur lentamente, l'hanno pienamente accreditata. Senza dubbio la storiografia delle *Annales*, tradotta in molte lingue proprio in quel decennio, ha innescato una sorta di rivoluzione storiografica, che ha investito anche la storia dell'arte per l'attenzione alla cultura materiale e all'ampliamento della nozione di documento. Inoltre la fortuna di indirizzi di ricerca come l'antropologia culturale e la storia sociale dell'arte ha concorso ad arricchire i metodi e i temi degli studi. In Italia, poi, la pubblicazione degli *Atti della Commissione Franceschini*, nel 1967, ha sancito, nell'ambito della tutela, una straordinaria estensione del concetto di "bene culturale". Ne è seguito un progressivo (seppur lento) rifiuto dell'uso del termine "arti minori" a favore delle arti applicate.

orietta.rossipinelli@uniroma1.it

O. Rossi Pinelli ha insegnato storia della critica d'arte all'Università La Sapienza di Roma



Chiara Carrer, *La bambina e il lupo*, Topipittori, 2005

nel 1975 aveva tenuto una conferenza all'Accademia dei Lincei su *I mani del Piranesi. Valadier padre e figlio*.

Le scelte stilistiche dell'artista variavano in relazione alla tipologia degli oggetti su cui lavorava. Fa riflettere infatti l'eleganza austera delle sue riproduzioni in bronzo di statue antiche, a volte a grandezza naturale, altre a dimensioni ridotte. Si trattava di manufatti molto costosi, soprattutto se a grandezza naturale, perché la loro realizzazione era lunga e complessa, ed erano opere molto apprezzate dai ricchissimi milord britannici. Del successo di queste copie in bronzo si è occupata Chiara Teolato anche in questo catalogo. In mostra sono arrivati perfino alcuni eccellenti esemplari tra quelli commissionati esplicitamente dai fratelli Adam per la villa di Syon House presso Londra. I celebri architetti scozzesi, grandi conoscitori di Roma, amici di Piranesi, erano impegnati a loro volta nella ristrutturazione dei più importanti antichi manieri sparsi nelle campagne d'oltremontana.

Nell'ultimo salone al primo piano è stato sistemato un sorprendente accostamento, quasi un *coup de théâtre*: due statue a grandezza naturale, diverse per secolo e autori ma ricche di sintonie: un marmo antico raffigurante *Artemide Efesia*, ampiamente restaurato da Carlo Albacini per i Farnese, con il volto, le mani e i

#### I libri

*Valadier. Splendore nella Roma del Settecento* a cura di Geraldine Leardi, pp. 374, € 48, Officina Libraria, Milano 2019

Alvar González-Palacios, *I Valadier*, pp. 381, € 39, Officina Libraria, Milano 2019



## Intorno al revival di Piccole donne

## Smettiamola di essere tutte Jo March

di Gabriella Dal Lago

Nella vignetta uscita sul "The Guardian" a inizio gennaio, il fumettista e illustratore Tom Gauld propone la parodia del dialogo tra Jo March e il proprio editore a cui assistiamo in una delle scene del film di Greta Gerwig. La striscia, intitolata proprio "Jo March riceve alcuni consigli dal proprio editore", è divisa in tre riquadri: nel primo, un signore con la barba e gli occhietti regge in mano il manoscritto di *Piccole donne* e asserisce "Se il personaggio principale è una ragazza, accertati che per la fine del libro sia sposata. O morta"; nel secondo riquadro, una ragazza con i capelli corti e un abbigliamento maschile alza il dito indice con una divertita aria di sfida chiedendo "O entrambe le cose?", mentre un *balloon* che proviene dalla direzione in cui sappiamo essere seduto l'editore riporta la risposta dell'uomo, un titubante "Ehm...certo". L'ultimo riquadro della striscia di Tom Gauld, privo di dialogo, raffigura il manoscritto da cui è stato cancellato con la penna rossa il titolo *Piccole donne* e sostituito con, sempre in rosso, la nuova alternativa *L'attacco delle spose zombie*.

Rileggere i quattro libri di *Piccole donne* di Louisa May Alcott nel 2020, a parecchi anni di distanza dalle letture dell'infanzia, offre l'occasione di guardare da una nuova prospettiva un testo in cui solitamente si resta imbrigliati, attaccati a reminiscenze che si accompagnano a delusioni ancora brucianti e passioni non sopite per le avventure delle giovani sorelle March. Non solo: rileggere *Piccole donne* nel 2020, sull'onda di un discorso femminista che tocca cultura, letteratura, cinema, politica, diventa un modo per orientarci, per capire dove stiamo andando e da dove siamo partite. Soprattutto, ci interroga su come porci nei confronti di un classico della letteratura per ragazze che ha formato, in maniera radicale o anche solo tangenzialmente, moltissime generazioni. Il proposito è quello di affrontare la rilettura con una lanterna tra le mani che non ci porti a cercare qualcosa che nel libro non c'è, ma che ci porti a vedere con più chiarezza quello che nel libro c'è sempre stato, e che oggi guardiamo con occhi nuovi.

L'adattamento cinematografico scritto e diretto da Greta Gerwig inizia con una Jo March adulta, alle prese con la propria scrittura e il tentativo di farne un mestiere, e procede poi con una serie di salti temporali che intrecciano tra loro *Piccole donne* e *Piccole Donne crescono*. La figura di Jo March si sovrappone a quella di Louisa May Alcott (è quello che accade anche nella vignetta di Gauld, che cita appunto Gerwig): il film inizia e finisce con la prima copia data alle stampe di *Piccole Donne* e firmato Jo March. Se la sovrapposizione tra la protagonista dei romanzi e la loro scrittrice è così esposta nella scelta di Gerwig, il gioco di specchi e di riflessi tra Jo e Louisa è una tensione essenziale all'interno dei quattro libri delle *Piccole Donne*, tensione che viene resa ancora più evidente dalla lettura della biografia di Alcott scritta da Martha Saxton nel 1995, e pubblicata in Italia nel 2019. Jo incarna la battaglia di Louisa per diventare buona (aggettivo che più volte trova il sinonimo di "femminile" nelle dispute in casa Alcott), e che porta la protagonista del libro a quietare la propria irrequietezza e la scrittrice a coltivarla, a renderla radicale e mai davvero pacificata.

*Piccole Donne* è il romanzo della sorellanza ma è anche e soprattutto il romanzo di Jo March e della sua lotta per sentirsi bene nel corpo (e conseguentemente nel ruolo) in cui è nata: quello di una donna. "Non mi va per niente giù l'idea di dover crescere e diventare Miss March! È già una bella scocciatura essere donna, quando mi piace tutto quello che è riservato agli uomini, giochi, mestieri, modo di vivere. Non riesco proprio ad accettare di non essere un ragazzo", esclama Jo nelle prime pagine del romanzo. Se le altre sorelle March riescono a vedere davanti a loro un futuro che ha fatto pace con il loro essere donne nell'America vittoriana dell'Ottocento, Jo sa solo quello che non vuole: spo-

sarsi, avere dei figli, seguire quel sentiero che vede così ben delineato di fronte a sé. Il circolo Picwick, in cui le sorelle March e Laurie giocano a fare i gentiluomini, è per Beth, Amy e Meg un passatempo, mentre per Jo diventa lo spazio in cui performare la parità dei generi. La visione di Jo, che non mette barriere tra sé e l'amico, è proprio ciò che porta Laurie a fraintendere i sentimenti della ragazza e a spingerlo a dichiararsi. Il rifiuto di Jo è quasi un'accusa di tradimento nei confronti di Laurie. "Ho solo una cosa da aggiungere: credo che non mi sposerò mai. Sono felice così, amo troppo la mia libertà per accettare la prospettiva di rinunciarci", dice Jo a Teddy. Jo vive in una società all'interno della quale non si sente adatta all'amore, perché amare significa accettare un insieme di regole e obblighi a cui

corpo in un oggetto sessualizzato, possono muoversi in una zona grigia, uno spazio in cui è loro concesso di immaginare un futuro di cui sono pienamente in controllo. Nel caso di Jo, un futuro da scrittrice in una città grande come New York. Quando la trasformazione da bambina a giovane donna si compie, quello spazio di libertà viene improvvisamente oscurato dalle aspettative e dal desiderio che il mondo proietta sui corpi (e conseguentemente sulle menti) delle eroine adolescenti: scrive Tolentino, "le eroine dell'infanzia mi avevano mostrato ciò che avrei voluto diventare, ma le eroine adolescenti mi avevano mostrato ciò che avevo paura di diventare – una donna la cui vita si sarebbe sviluppata attorno alla propria desiderabilità". Con la adolescenza di Jo arriva la proposta di matrimonio di Laurie, che inizia a vederla come una donna.

Nell'età adulta, le donne della letteratura affrontano le conseguenze del matrimonio e di una società che ha tracciato per loro un sentiero da seguire. *Piccoli uomini* e *I ragazzi di Jo* fotografano la vita delle *Piccole donne* diventate adulte. Mentre *Piccoli uomini* segue le storie degli studenti ospiti della scuola fondata da Jo con suo marito, il professor Bhaer, *I ragazzi di Jo* si colloca una decina di anni dopo questo terzo libro e racconta la crescita, il successo e le difficoltà degli studenti di Jo. I veri protagonisti di questi ultimi due libri sono Nat, Dan, Daisy, Demi e Nan, una nuova generazione di bambini. Gli adulti sono invece pallidi, molto diversi dalle figure che ci avevano appassionato nei primi due libri della serie: Laurie e Amy sono sposati e hanno dei figli; Meg e John Brooke vivono sereni con i loro bambini; i signori March sono sempre più sullo sfondo. La strenua opposizione al matrimonio e alla maternità di Jo si è trasformata in un matrimonio tranquillo con un professore tedesco più anziano di lei, e in una scuola in cui, oltre ad accudire i propri figli, è diventata la madre di un sacco di bambini presi sotto la sua ala.

Agli occhi di una lettrice, la Jo adulta si è macchiata di alto tradimento nei confronti dei propri sogni di bambina. Agli occhi di Louisa May Alcott, invece, Jo adulta è riuscita

a trovare un equilibrio che si è tradotto nel trasformarsi da una piccola donna a una donna. A raccogliere il testimone dell'eroina dell'infanzia c'è Nan: bambina difficile da domare in *Piccoli uomini*, ne *I ragazzi di Jo* Nan è una brillante studentessa di medicina che rifiuta l'amore per dedicarsi solo alla propria professione. Jo, che frequenta un circolo femminile, ascolta con stupore le discussioni di quelle nuove piccole donne, e domanda "Ma se non vi sposerete, che cosa farete?", ricevendo come risposta "Oggi non si ride più delle zitelle come una volta, almeno da quando qualcuna di loro non è diventata famosa e ha chiaramente provato che la donna non è solo la dolce metà, ma un essere autonomo che può benissimo fare da sé". La titubanza di Jo, quella che la porta a confessare a Nan di chiedersi se le scelte che ha fatto non abbiano tradito la sua vera vocazione, è la titubanza di una donna che vede il mondo cambiare, diventare un po' più simile a quello che avrebbe sperato per sé quando era una bambina che sognava di vivere da sola a New York in mezzo ai propri libri.

È proprio in quella titubanza che possiamo cogliere l'invito con cui Tolentino chiude il proprio saggio sulle eroine dei romanzi: iniziare a guardarle non più come delle sorelle, delle pari, ma come delle madri, delle figure da cui discendiamo e a partire dalle quali abbiamo il compito di diventare qualcosa di diverso, di più nostro. Rileggere *Piccole donne* nel 2020 significa smettere di essere Jo March e trasformare Jo March in una madre: in attesa di essere noi le autrici di *L'attacco delle spose zombie*.

gabriella.dallago@gmail.com

G. Dal Lago è italianista

Chiara Carrer, *La bambina e il lupo*, Topipittori, 2005

la giovane March non vuole sottomettersi.

Nella raccolta di saggi di Jia Tolentino dal titolo *Trick Mirror*, ancora inedita in Italia, è incluso *Pure Heroines*, una riflessione sulla costruzione dell'identità femminile sulla base del confronto con le protagoniste della letteratura. Tolentino osserva che se le eroine dell'infanzia sono forti, resilienti, spesso ostinate e verbose, le eroine dell'adolescenza si dividono tra la disperazione e l'insulsaggine (tratto tipico delle eroine dei romanzi Young Adults), mentre quelle dell'età adulta sono frustrate, depresse e inclini al suicidio. In una triade esemplificativa: Jo March, le sorelle Lisbon de *Il giardino delle vergini suicide*, Emma Bovary. Le eroine dell'infanzia sono molto sovente dei "maschiacci": non ancora sopraffatte dalla trasformazione del loro

## Lecture e visioni

Louisa May Alcott, *Piccole donne. I quattro libri*, trad. dall'inglese di Luca Lambuti, pp. 1098, € 15, Einaudi, Torino 2019

Martha Saxton, *Louisa May Alcott. Una biografia di gruppo*, pp. 371, € 19, Jo March, Città di Castello PG 2019

Jia Tolentino, *Trick Mirror. Reflections on Self-delusion*, pp. 505, \$ 27, Random House, New York 2019

Tom Gauld, *Jo March Gets Some Advice From Her Publisher*, Tom Gauld's cultural cartoons, "The Guardian", Sat 18 Jan. 2020

*Little Women* di Greta Gerwig, 134 min., USA 2019



## Il diritto di essere mediocri

### Richard Jewell di Clint Eastwood

di Andrea Mattacheo



con Paul Walter Hauser, Sam Rockwell, Kathy Bates, Jon Hamm e Olivia Wilde, USA 2019

Per colpa di qualche libro di semiotica francese degli anni settanta, letto a un'età in cui i libri ti si appiccicano troppo addosso, tendo sempre a credere che i registi, quelli bravi almeno, ci dicano tutto quello che ci vogliono dire già nella prima sequenza dei loro film. Come se riponessero la chiave d'accesso al testo sotto lo zerbino della soglia. Così ogni volta che vado al cinema presto particolare attenzione agli attimi a ridosso dei titoli di testa, quelli in cui certi manuali di sceneggiatura un po' ottusi suggeriscono agli aspiranti scrittori di non dire nulla di importante perché il pubblico è distratto: sta ancora pensando a dove mettere il cappotto, a come sistemare le gambe, alla vita fuori dalla sala. Al pari di tutte le "regole estetiche" non si tratta di un'equazione esatta, può capitare infatti che le prime scene di film importanti non celino nessun enigmatico segreto. Nel caso dei film di Eastwood mi pare però di poter dire con certezza che la gran parte delle volte ripagano lo sforzo di non perder tempo a pensare al parcheggio un po' fuori dalle strisce oppure al ristorante dove andare dopo. Come quando in *Mystic River* (2003) il disco da hockey con cui stanno giocando i tre protagonisti ragazzini cade in un tombino, Dave ci guarda dentro per recuperarlo e all'improvviso sente che sarà inghiottito da quell'oscurità e che la loro infanzia sta per finire. Come il volto sudato e sereno di Kevin Costner, nell'idillio bucolico che apre *Un mondo perfetto* (1993), prima che comincino a piovergli addosso centinaia di dollari, tramutando il suo sorriso in una smorfia beffarda e mettendoti da subito il dubbio che quell'originario rapporto con l'universo, diritto di nascita americano secondo Emerson, sia andato perduto in un imprecisato punto della corsa all'oro. O come il cielo all'inizio di *Richard Jewell*. Un cielo terso, con qualche fronda d'albero spoglia ai margini, che pure sembra grigio, perché a dominare il quadro non è la natura ma un tetro palazzo paragonativo: "Che cos'è poi questo governo americano se non una tradizione, pur recente, che tenta di trasmettersi integra alle generazioni future, perdendo però attimo dopo attimo la sua purezza?" (Henry David Thoreau, *Disobbedienza civile*). Dentro quel palazzo, l'avvocato Watson Bryant, ancor prima di incontrare Richard Jewell, sta combattendo la stessa battaglia che intraprenderà poi per lui; sta lottando per i diritti, che definisce sacri, di un piccolo imprenditore, minacciati da un politico di Washington. Non ha importanza sapere di quali diritti si tratti, in che modo li stiano minacciando e a quale partito appartenga il politico, quel che è importante è riconoscere tra le smorfie di Bryant la consapevolezza indomita di essere un illuso. Il paese che abita quel giovane avvocato non è più, e probabilmente non è mai stato, il paese di chi si accontenta di coltivare un pezzo di terra e di essere utile alla propria comunità.

I padri fondatori si sono ribellati a una sovranità opprimente per crearne in breve tempo una versione retorica più accattivante e subdola nel nome degli "uomini comuni". Ma gli "uomini comuni" non li hanno poi tenuti in grande considerazione. "Promettimi Richard, che quando avrai un po' di potere non diventerai un perfetto stronzo, perché è questo che fa il potere alle persone", è ciò che dice poco tempo dopo Bryant a quello strano inserviente, destinato a diventare poi il più famoso tra i suoi clienti. Richard però il potere a suo modo lo desidera, ma è un modo ingenuo quanto credere ostinatamente che lo stato debba tutelare gli interessi di chi non conta nulla. Richard desidera infatti, con un'ossessività al confine con l'autismo, diventare un agente di polizia, un detective o, nella più rosea delle ipotesi, uno di quei federali che gli renderanno per ottantotto giorni l'esistenza un inferno. E lo vuole così tanto perché si è convinto che la sua missione sia proteggere le persone e che la via migliore per compierla sia far rispettare l'autorità, che si tratti di quella statale o di quella stabilita dal regolamento interno di un college battista di provincia. Richard è parente, alla lontana ma non troppo, di un altro recente personaggio "reale" eastwoodiano, il cechino Chris Kyle di *American Sniper* (2014). Entrambi "cani da pastore", entrambi, in maniera diversa, eroi per caso ed entrambi poi persi dentro una tempesta, di sabbia l'uno, di "merda mediatica" l'altro, che fa crollare un senso del giusto apparentemente incolmabile perché incarnato nella più monolitica tra le patrie.

Richard però, a differenza di Kyle non ha il *physique du rôle* dell'eroe e l'ingenuità che si porta cucita addosso è più vicina alla sociopatia che all'imbecillità. La sua disillusione, che esplose soltanto quando viene messo sotto accusa da un paese intero, l'ha covata in silenzio per anni. Malgrado non riesca proprio a convincersi che la legge da lui tanto venerata sia sua nemica, malgrado la sua rabbia somigli poco a una rivolta e più alla disperazione di chi si sente in colpa ("mi fossi visto da fuori mi sarei trovato anche io strano"), non è così stupido da non pensare di meritarsi qualcosa di meglio dalla vita, da non avvertire il peso delle risate di scherno che lo circondano. Sa di essere un trentaquattrenne che abita ancora con la madre, patologicamente sovrappeso e socialmente inadeguato, e sa di non poter recitare altra parte nel mondo, ma non gli pare comunque giusto che questa possa diventare una colpa finché cerca, a suo modo, di fare del bene, di fare il suo dovere. L'America che ormai da anni racconta Eastwood però non è più la terra dove chi fa il suo dovere ha il diritto di essere lasciato in pace. Ma è l'America delle opportunità solo per coloro che sono disposti a tutto pur di crearsele, l'America delle Olimpiadi del centenario offerte da Coca Cola e AT & T, l'America in cui, per citare

Lawrence Goodwyn, la fede cieca nelle leggi inesorabili dello sviluppo ha generato un profondo disprezzo per le persone comuni e per il loro sistema di valori (Lawrence Goodwyn, *The Populist Moment*, Oxford UP, 1978). È il disprezzo che nutrono gli "esperti" per il vecchio pilota Sully (nell'omonimo film del 2016). Il disprezzo delle autorità per Christine, la protagonista di *Changeling* (2008). Il disprezzo che, quando sono in mezzo alla folla o hanno a che fare con Jewell, si legge negli occhi della giornalista Kathy Scruggs e di Tom Shaw, l'agente federale: entrambi espressioni di un potere che ha tramutato gli uomini in fasci di ambizioni intrappolate nella finzione della divisa, dello spettacolo, della carriera. Ed è lo stesso disprezzo che possiamo riconoscere in noi stessi quando, senza darci troppo peso, usiamo la parola "gente", commettendo l'errore fatale, secondo Mark Fisher, di riversare tutto il male e l'ignoranza addosso a fantasmatici altri negando la nostra complicità nelle reti da cui questi altri spesso sono oppressi (Mark Fisher, *Il nostro desiderio è senza nome*, minimum fax, 2020). I *tupperware* di Bobi, la madre di Richard, su cui tanto insiste il film – e che sono, a "vicenda risolta", diventati argomento di una non troppo simpatica presa in giro persino da parte di quei pochi giornalisti progressisti vicini alla loro famiglia – non sono un oggetto qualunque, ma il simbolo della domesticità e della decenza piccolo borghese un po' triste che Watson Bryant e Clint Eastwood scelgono di difendere. Non c'è nulla di ironico nella vita di chi mangia cose riscaldate e si sente in dovere di conservare tutto.

"Ma fatti guardare", dice Watson rivolgendosi a Richard in una delle battute conclusive; ed è come se stesse invitando gli spettatori a guardarlo. È lo stesso uomo che hanno incontrato all'inizio: finalmente diventato un poliziotto, continua a mangiare *junk food* ed è destinato a morire di infarto di lì a poco, a 44 anni. Nel suo sorriso un po' ebete s'è però insinuata una vena di malinconia e il suo volto non pare trovare pace nemmeno dopo aver saputo che il vero attentatore di Atlanta si è consegnato alla giustizia. Non è un eroe e nemmeno una vittima brutta, sporca e cattiva, due condizioni molto rassicuranti, facili da accettare perché "altre" rispetto alla normalità educata e mondana di chi è convinto di essere sempre dalla parte giusta. Richard Jewell è banalmente un mediocre; come ci sentiamo tutti noi, vergognandocene, nei nostri momenti migliori: quelli in cui sappiamo di non essere osservati da nessuno. Ed è in quella mediocrità, in cui come noi è schiacciato senza capire bene da chi, che dobbiamo sforzarci di comprenderlo.

andrea\_mat@libero.it

## L'autocreazione di una leggenda

di Silvia Albertazzi

V. S. Naipaul

## IL RITORNO DI EVA PERÓN

ed. orig. 1980, trad. dall'inglese  
di Valeria Gattei, pp. 301, € 20,  
Adelphi, Milano 2020

In un'avvertenza al volume *Il ritorno di Eva Perón*, V. S. Naipaul afferma di avere scritto i saggi in esso raccolti in un periodo di vuoto creativo – “dalla fine del 1970 alla fine del 1973 non mi si è offerto alcun romanzo”, sono le sue parole – e di non attribuire loro alcuna “unità più profonda” di una comune “natura ossessiva”. Scritti tra il 1972 e il 1975 e parzialmente ripresi intorno agli anni novanta del secolo scorso, i reportage *Michael X e gli omicidi del Black Power a Trinidad: pace e potere* (in precedenza pubblicato sul “Sunday Times”); *Il ritorno di Eva Perón; Un nuovo re per il Congo: Mobutu e il nichilismo dell'Africa* e *La tenebra di Conrad*, apparsi tutti, invece, sulla “New York Review of Books”, escono ora in Italia da Adelphi, nell'ottima traduzione di Valeria Gattei. Paradossalmente, ciò che colpisce chi li legge ora, a quasi mezzo secolo dalla prima stesura, è proprio come gli elementi, i modi di narrazione e i temi ricorrenti che per Naipaul conferivano ossessività o intensità a questi testi, appaiano oggi una sorta di filo conduttore in grado di unificare le diverse storie sotto il comune denominatore di una riflessione sui pericoli della parola, i mali e gli inganni sottesi alla creazione di leggende e mondi immaginati (piuttosto che immaginari), i rischi che si corrono quando, nella costruzione del proprio personaggio – nella revisione del proprio passato – si perde il contatto con il reale. Non per caso, concludendo la breve nota cui già si faceva cenno, Naipaul scrive: “Va detto che, grazie a questi viaggi e a questi scritti, alla fine i romanzi arrivarono”.

In effetti, a chi legga questo libro con l'occhio del critico letterario piuttosto che dello storico o del politico, non può sfuggire come Naipaul torni, a più riprese, su problematiche che interessano il romanziere prima ancora che il giornalista, il cronista o il reporter. Che parli di Miguel de Freitas – meglio conosciuto come Michael X o Abdul Malik –, di Evita Perón e del suo consorte o di Mobutu, che si trovi a Trinidad, sua terra natale, in Argentina o in Congo, Naipaul riflette, in primo luogo, sullo stravolgimento della storia a vantaggio di una serie di finzioni che arrivano a inghiottire la realtà per chi le ha concepite. Così, tanto la vicenda di Michael X quanto la breve parabola di Eva Perón, quella ben più lunga del marito e l'ascesa e la gloria di Mobutu, partono da e si sostanziano nella (auto)creazione di una leggenda, dai proseliti accettata per verità, e destinata a sfociare in violenza nello scontro con il reale.

Miguel de Freitas, meticcio di Trinidad, autoproclamatosi leader del Black Power, giornalista di successo in Inghilterra, “paese provinciale, ricco e sicuro, (dove) le questioni razziali erano, tanto per la destra quanto per la sinistra, puro intrattenimento”, si cuce addosso il ruolo di

Michael X, attivista intrattenitore, rivoluzionario impegnato a sostegno di cause sempre più assurde o fantomatiche a favore della gente di colore, fintanto che, di menzogna in menzogna, resta intrappolato nei propri voli di fantasia. Tornato a Trinidad sotto vanagloriose spoglie di eroe politico, Abdul Malik termina i suoi giorni in un crescendo di violenza che Naipaul descrive in pagine quasi più vicine alla *non fiction novel* che non al reportage giornalistico e che certo nulla hanno da invidiare al realismo brutale di *A sangue freddo* di Capote. Eva Perón, attricetta proveniente da una misera provincia dell'Argentina settentrionale, si reinventa donna di potere sposando un dittatore: la sua politica è semplice, amore per la gente comune, odio per i ricchi. Una leggenda già in vita, una santa agli occhi del popolo, dopo la morte, a soli trentatré anni. Commenta Naipaul: “Le memorie sono state rimaneggiate; la gente la loda in maniera esagerata o la odia (...) La storia di Eva Perón è andata perduta: ora resta solo la leggenda”. Allo stesso modo, figura di un mito, quello dell’“argentino per eccellenza”, creato nel periodo del primo governo, con Evita, e rinfocolato nei lunghi anni dell'esilio, è il marito, il colonnello Juan Domingo Perón. Da ultimo, nel Congo Zaire, Mobutu appare ugualmente a Naipaul un personaggio (auto)costruito, su una rimozione assoluta del passato, per governare un regno artificiale. In tutti i casi, il mito, la leggenda si reggono su un eccesso di parole, per arrivare a una (ri)costruzione fantastica di sé. Di Michael X, Naipaul dice che “con le parole ricreò il suo passato; grazie alle parole prese forma il futuro”; del peronismo, che “era fatto solo di parole”; di Mobutu che “parla sempre”.

Sono le inquietanti voci di paesi ancora profondamente coloniali. È proprio nella riflessione su Trinidad, l'Argentina e il Congo come “società incompiute del mondo (...) luoghi che si facevano e disfacevano continuamente, dove non c'era scopo” che risiede l'attualità di questi saggi scritti quasi cinquant'anni fa. Le parole di Michael X appaiono negli anni '70 a Trinidad come gergo, mistificazione sentimentale che “perpetua la politica di protesta, negativa, dell'epoca coloniale” significando, da ultimo, “il desiderio di essere esonerati dalle fatiche dello sviluppo, la certezza quasi religiosa che l'oppressione possa trasformarsi in una risorsa, la razza in denaro”. L'Argentina, per Naipaul, è una semplice società coloniale creata nella fase più rapace e decadente dell'imperialismo, un paese che non ha un'idea di sé, dove “c'è la leggenda, il fascino romanzesco del passato, ma non la storia reale”. La parabola del dittatore Perón e della sua bella

moglie “potrebbe essere un racconto di Borges”, uno di quei suoi “scherzi” assurdi e grotteschi che la critica accademica incensa, e Naipaul, con la sua celebre cattiveria, considera al massimo “giochi intellettuali”. Simile a una colonia spagnola del Cinquecento, l'Argentina è vista da Naipaul come “un paese incompiuto, imperfetto fin dalla nascita” dove “la storia, più che un tentativo di registrare e capire, è la consuetudine di riordinare fatti scomodi; è un processo di oblio”. Ne consegue che, come confermano le tremende pagine sulla “guerra sporca” del governo militare contro i guerriglieri, in Argentina “non può esserci alcuna coscienza del passato, di una tradizione, di ideali condivisi, di una comunità di tutti gli argentini”. Anche lo Zaire, l'ex Congo belga, per Naipaul è un paese senza storia, un regno africano dal nome assurdo – una storpiatura portoghese del termine indigeno per “fiume” – dove “il passato è una pagina bianca” e la storia è fatta solo di ricordi – “l'infanzia al villaggio, la scuola e poi (...) lo shock dell'indipendenza”.

Nell'ultimo saggio del volume, scopriamo che proprio da Conrad, dai suoi racconti e non dai romanzi, sui quali esprime parecchie riserve, Naipaul ha imparato a riflettere sul mistero del mondo coloniale, sulla sua Trinidad, innanzitutto, ma anche su ogni altra realtà “frammentata, artificiale, resa inadeguata e fasulla dai suoi miti”. Non per caso, il saggio si chiude – e con esso l'intero volume – con una riflessione sullo scopo del romanzo. A Naipaul, nel vuoto creativo del luglio 1974, pare che i romanzieri non riconoscano

Jorge Lujan, *Seven Pablos*, Enchanted Lion Books, 2018

più la propria funzione di interpreti e si lascino così passare sotto gli occhi, ignorato, il mondo, “banalizzato dalle telecamere, senza diventare oggetto di meditazione; e non c'è più nessuno che sappia risvegliare il senso del vero stupore”. L'osservazione e l'interpretazione del mondo, ma anche la meditazione su di esso sono invece alla base dei reportage di *Il ritorno di Eva Perón*: e non sono poche le pagine in cui Naipaul riesce a suscitare quel “vero stupore” che i lettori ritroveranno nei romanzi successivi, *Guerillas* (1975) e *L'ansa del fiume* (1979), chiaramente scaturiti da quelle esperienze di viaggio, incontro e riflessione.

silvia.albertazzi@unibo.it

S. Albertazzi insegna letteratura dei paesi di lingua inglese e storia della cultura inglese all'Università di Bologna

## Oltre il nocciolo della storia

di Gabriele Proglgio

Storie che colmano un “vuoto creativo”, “temi che si ripetono”, testi intensi con una “natura ossessiva”: così, in poche righe destinate al lettore, V. S. Naipaul marcia i reportage che di lì a poco racconteranno l'Argentina, Trinidad e il Congo. Il libro è *Il ritorno di Eva Perón*, edito da Adelphi e tradotto, in modo magistrale, da Valeria Gattei. Fin dalle prime righe si è travolti dal vortice di vicende che come frammenti, con tracciati per nulla lineari, si snodano e si attorcigliano intorno alla trama. Ed è impossibile non pensarle come memorie nate sulla soglia di un lavoro più organizzato e strutturato: il romanzo come archivio. In tal senso, la scrittura di Naipaul imprime sulla carta, e consegna alla storia, i vissuti di individui che, come le ombre di Kara Walker, sembrerebbero destinate a

essere unicamente un negativo del bianco. Ma, come mostrato da Fanon, c'è ben di più. Quelle ombre, come buchi neri, inghiottiscono le vite e mostrano geografie inattese, con cambi di personalità e psicosi.

È il caso di Malik, nel primo reportage siglato da Naipaul, per digiorno a Port of Spain e poi marinaio, magnaccia e gangster a Notting Hill. Dopo la conversione religiosa, diventa Michael X a Londra; e, infine, è Malik, appunto, una volta tornato a Trinidad. “Era creato in Inghilterra” scrive Naipaul, come un nero del “Black Power senza potere e senza pelle nera”, come un uomo di pelle chiara, mezzo bianco; in quell'Inghilterra che lo distrusse, perimetrando il suo vissuto anche per le istanze più rivoluzionarie. Malik è una figura grottesca: né americano né antillano, si muove in una geografia globale, dopo la fine dell'impero

britannico e in cui l'eredità del colonialismo è ancora ben presente per i corpi neri; nella Trinidad rivoluzionaria del 1969 in cui il governo nero di Eric Williams è destabilizzato dai venti rivoluzionari del Black Power americano. E da nero mezzo bianco – che bianco non lo fu mai – epidermizza la sua differenza, cercando un equilibrio tra rivoluzione e norma. Un'oscillazione pericolosa, impossibile, nefasta, che lo porterà sulla forca.

La parabola narrativa, scritta a Buenos Aires tra l'aprile e il giugno 1972, a proposito della vicenda di Evita Perón racconta un'Argentina in preda a convulsioni economiche, fin dall'immediato dopoguerra. Inflazione, isteria generalizzata, aumenti degli stipendi, rapine e

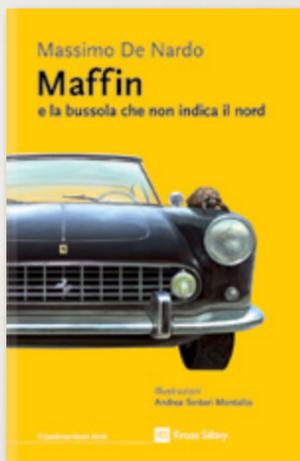
azioni di guerriglieri: tutto ciò sembra non scalfire l'immagine popolare della santa, di Evita. “I suoi ritratti – scrive Naipaul – sono dappertutto, ritoccati, quasi mai nitidi e spesso deliberatamente sgarbati, come immaginette religiose destinate ai poveri”. Morta nel 1952, a trentatré anni, diventa il simbolo della passione della dittatura, trasformando “il peronismo in una religione”.

Poi c'è il reportage del 1979 sullo Zaire: “terra dalle tre Z – *pays, fleuve, monnaie*” scrive Naipaul. “L'uomo che si è incoronato re” dell'ex-Congo belga è Joseph Mobutu. Nel nuovo stato, “Montesquieu e gli antenati trovano un terreno comune, e le usanze ancestrali appaiono innovative”. Guida, padre della nazione, presidente-fondatore, Mobutu concentra su di sé processi sincretici di costruzione dell'identità che guardano contemporaneamente a Parigi e a Kinshasa, che celebrano la *blackness* sul ring con Muhammad Ali e George Foreman. Per le strade crescono paura e rispetto per il nuovo capo all'unisono con le costruzioni pubbliche solenni. Nei palazzi del potere, invece, si organizzano le prime epurazioni e si lucidano le armi che già sono pronte a fare fuoco. Ridotto a rottame il passato coloniale – come il treno belga che pochi ricordano – si dimentica anche la presenza araba in questa parte d'Africa: è un “senso di vuoto”, scrive Naipaul, che intrappola il paese.

L'ultimo capitolo, redatto nel 1974, è un viaggio interiore nel mondo di Conrad. Naipaul racconta l'incompiutezza di romanzi come *Lord Jim*, *L'agente segreto*, *Vittoria* e *Sotto gli occhi dell'Occidente*: li paragona a “un film semplice con un commento complesso”. Ma chiarisce anche che “in momenti diversi leggiamo cercando cose diverse”. Così, la scena del battello che risale il fiume per arrivare fin da Kurtz, in *Cuore di tenebra*, ha altri effetti nella rilettura fatta da adulto. Naipaul nutre ancora riserve sull'immaginazione di Conrad, proprio perché nel suo scrivere “non c'è nulla di artificioso”, ma uno sguardo che sposta l'osservazione di chi legge oltre il già conosciuto, lasciando emergere fantasmi e ombre. Il mistero, nei romanzi di Conrad, non riguarda quindi il lessico usato ma sta “nell'analisi: nell'individuare le fasi della presa di coscienza attraverso la quale un uomo senza passioni riconosce infine l'importanza della passione”. Nelle ultime battute del testo, Naipaul sembra parlare la lingua di Edward Said, spostando l'attenzione dagli autori alle opere. Così, per Marlow, tramutato da personaggio a simbolo, “il significato di un episodio non stava all'interno come un nocciolo, ma fuori, tutt'intorno alla storia”.

gabrieleproglgio@gmail.com

G. Proglgio insegna storia contemporanea all'Università di Coimbra



## Un libro è un libro solo quando lo leggi.

### MAFFIN E LA BUSSOLA CHE NON INDICA IL NORD

Continuano le avventure di Maffin. Con l'aiuto del camionista Angelo Vlad, di tre aquile reali e di un cane, Maffin è riuscito a consegnare al signor Krons l'orologio più strambo del mondo. Adesso non resta che arrivare a casa della zia, che abita a pochi chilometri. Strada facendo, visiteremo il Museo del dopo, la Stazione dei treni perduti, conosceremo la vera storia di Vlad e incontreremo il simpatico Ruggine, che fa il trovarobe e conosce tutti i posti e tutte le persone e sarà di grande aiuto. Però com'è che non si arriva mai? Se nel primo libro il tempo si era scombuscolato, ora è il territorio (le strade, il paesaggio) a non avere più le dimensioni naturali, si è come dilatato, allargato. Maffin incontrerà chi voleva rubargli lo strambo orologio e sarà una scoperta davvero sorprendente. Pagine 224.

### VIETATO L'INGRESSO

Quando i migranti eravamo noi. Tre storie coinvolgenti e attuali, per capire il nostro presente.

Un pallone dall'America è un racconto divertente, con finale a sorpresa. Il paese più bello del mondo descrive, con ironia e verità, la vita dell'operaio a Torino.

Vietato l'ingresso è scritto sulla porta di un ristorante dove vanno gli odiatissimi italiani che lavorano alla Volkswagen. Un'alluvione distrugge il ristorante. Saranno gli italiani a ricostruirlo spontaneamente (almeno così immagina il figlio dei proprietari). Pagine 40.

### DOVE È FINITA LA MIA ZUCCA?

Il trasloco della biblioteca di Locunto di Sopra nel nuovo edificio di Locunto di Sotto diventa l'occasione per uno straordinario viaggio nel mondo delle fiabe.

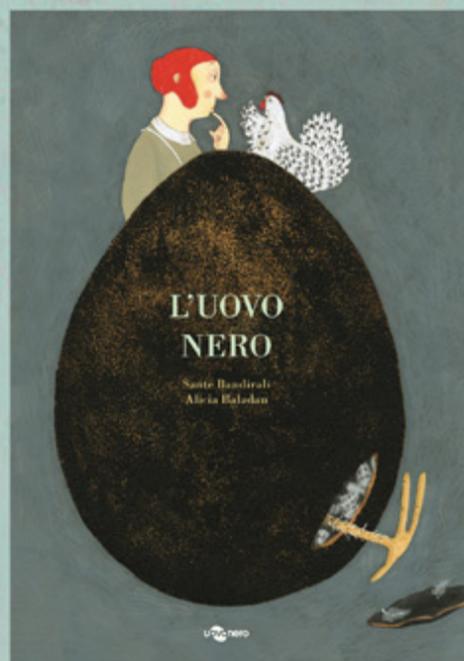
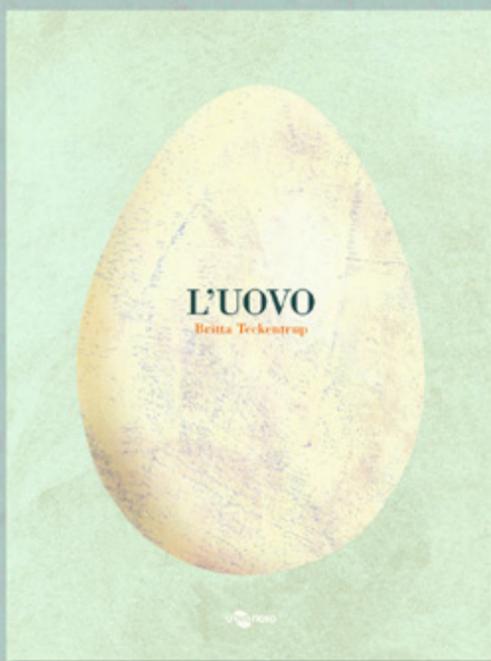
Purtroppo, durante un trasloco succede sempre che qualcosa non si trova, che alcuni oggetti rimangono fuori e lì per lì non sai quale posto dargli. Una scarpetta di cristallo, un soldatino di stagno, un sacchetto di zecchini d'oro, un grosso stivale, un flauto, una zucca, una pelle d'asino e delle briciole di pane. Bisogna rimetterli al posto giusto, nelle loro storie. Proviamo a farlo insieme? Pagine 40.

[www.roseselavy.org](http://www.roseselavy.org)  
[roseselavyeditore@gmail.com](mailto:roseselavyeditore@gmail.com)

**RS** Rose Sélavy

# CIFRA TONDA!

uovonero festeggia 10 anni  
 con due grandissime **nuovità**:



**L'uovo**

di Britta Teckentrup

**L'uovo nero**

di Sante Bandirali  
 e Alicia Baladan



## Per disperazione, convenienza, amore o lavoro

di Marco Bellabarba

Charles S. Maier

### DENTRO I CONFINI TERRITORIO E POTERE DAL 1500 A OGGI

ed. orig. 2016, trad. dall'inglese  
di Daria Cavallini,  
pp. XIV-420, € 33,  
Einaudi, Torino 2019

Qualsiasi storia del potere, che si eserciti sulle cose o sulle persone, corre lungo il tracciato di un confine. L'abitudine a vivere protetti da un limite – geografico, amministrativo, nazionale – ci porta a dare per scontata l'esistenza di blocchi territoriali separati l'uno dall'altro. Tutti i capitoli di questo libro, al contrario, si sforzano di farci ricordare quanto sia recente, e per nulla ovvio, l'incontro fra potere e territorio. I due termini cominciano a dialogare in un tempo tutto sommato abbastanza preciso, allorché lo “spazio degli imperi (1500-1650)” e lo “spazio degli stati (1550-1700)” imprimono su mondi sconosciuti le loro pretese di sovranità. A dire il vero, anche i secoli precedenti hanno una certa dimestichezza con la realtà dei confini, ma durante i secoli della prima età moderna il senso di abitare uno spazio politico assume uno spessore diverso. L'espansione europea corre veloce lungo le rotte oceaniche mentre gli imperi orientali – zarista, ottomano, cinese – rispondono incorporando etnie e religioni diverse in una continua progressione terrestre.

L'Eurasia moderna ospita monarchie e repubbliche impegnate a costruire imperi marittimi, (Portogallo, Venezia), imperi di terra che si diramano da un nucleo statale, la Moscovia dello zar Ivan IV, o monarchie camuffate da imperi, come la Spagna di Carlo V e Filippo II, che conquistano le province americane ma le considerano tasselli dei loro possedimenti dinastici, solo un po' più lontani dalle terre iberiche. Da questa devastante competizione militare, in cui gli europei rivelano un talento innato a sopraffare gli altri, si staccano nuove tecniche di rappresentazione dello spazio. Riportare sulla carta l'insieme dei domini conquistati esprime quella vera e propria ossessione per i confini che cattura verso il tardo Cinquecento i pensieri dei sovrani europei. L'istinto di riprodurre in un disegno “una sovranità da affermare o una rivendicazione subordinata rivale da superare” viene affidato all'opera dei cartografi che lavorano su commissione dei principi o dei *merchant empires* repubblicani. Grazie alle loro abilità scientifiche, le centinaia di fortezze, cittadelle, torri di avvistamento, arsenali navali costruiti un po' dappertutto a presidio degli spazi sovrani trasmigrano nelle mappe politiche sotto forma di linee confinarie sempre più dettagliate.

Come accade spesso, tuttavia, le carte proiettano un'immagine ingannevole della realtà. Le resistenze dei sudditi non sono facili da disinnescare e nemmeno nelle monarchie più robuste i poteri principeschi coprono in modo omogeneo il ter-

ritorio. La sovranità cristallizzata nei circuiti delle frontiere nasce dai bisogni di difendere uno stato (o un impero) dalle aggressioni dei vicini; ma per mantenere questa sfera di autorità occorre un'enorme quantità di scorte agrarie, denaro, soldati, che per lo più devono essere raccolte dagli abitanti dei singoli paesi. Con il primo Settecento, le guerre di successione e la seconda ondata di colonizzazione asiatica alzano ancora di più il fabbisogno di risorse materiali. Ed è in questo momento che l'attenzione fin lì quasi esclusiva ai confini statali ripiega all'indietro. La vigilanza sui margini estremi dei territori si mescola ora con la disciplina esercitata verso tutte le persone abitanti *dentro i confini*. Si tratta, per usare una formula foucaultiana impiegata spesso da Maier, “di estrarre definitivamente il territorio dallo spazio”, di conoscerlo in tutti i suoi dettagli demografici ed economici. Le ricognizioni catastali mettono all'opera un'implacabile razionalità illuminista che è forse guidata dall'aspirazione settecentesca al benessere della popolazione – anche i nobili devono essere sottoposti alla tassazione – ma non coglie l'obiettivo di levigare le disparità tra i sudditi. Diritti d'uso collettivi, beni comuni, consuetudini, vengono messi in disparte se intralciano i progetti di avere tanti “cittadini virtuosi, diligenti e produttivi”, come propone un funzionario argentino nel 1801 interrogandosi sui modi per sviluppare al meglio il proprio territorio.

La soluzione al quesito, nella madre patria o nelle colonie, è comunque questa: trasformare i territori in denaro o ricchezza; agire in fretta affinché diritti di sovranità e proprietà borghese si sovrappongano. Attraverso forme più sistematiche di reclutamento, d'intensificazione del controllo sulla popolazione cittadina e rurale, l'esercizio del potere su un territorio incide da vicino nelle vite dei singoli. Superato lo scoglio delle rivoluzioni di tardo Settecento, il principio che i diritti civili si applicano solo entro il raggio di territori nazionali, amplifica il senso di appartenenza a uno spazio chiuso. Le conseguenze sono disastrose, poiché la protezione di quegli spazi viene demandato, di fatto, all'esercizio della forza, che rimane la sola opzione praticabile sia per estrarre risorse dai propri cittadini, sia per difendersi da qualche aggressione esterna.

Addentrando nei secoli più vicini a noi, il libro s'imbatte in spazi diventati più coesivi al loro interno. L'identificazione “triadica di stato, terra e senso di una comunità pubblica”, in una parola lo stato-nazione, produce severissime misure sul controllo della mobilità delle persone messe in opera dalla diffusione dei passaporti individuali. Il radicamento in un luogo definito, l'immagine dei cittadini fissata in un documento d'identità, sono categorie dell'ordine giuridico a cui è impossibile

sfuggire; lo spazio si riempie nel frattempo di reti ferroviarie e di collegamenti telegrafici, strumenti efficacissimi per la creazione di un territorio nazionale più denso e controllato dal centro. Ma l'“imperialismo ferroviario” non si impossessa solo dei territori europei o delle sterminate pianure americane e russe; implica, infatti, un'estensione indefinita delle conquiste alle quali gli europei possono ambire grazie alla loro superiorità tecnologica.

La modernità otto-novecentesca degli stati-nazione accresce, se possibile, il desiderio d'ingrandirsi, portandosi dietro però un senso d'insicurezza che è riflesso visibile della competizione selvaggia tra le grandi potenze. In un panorama dominato dal “dilemma della sicurezza”, dove ciascun attore si sente minacciato dalle ambizioni dei rivali ma non rinuncia alle proprie, scocca “l'ultima chiamata per i territori”. Inizia l'epoca delle fantasie geopolitiche, quando la nozione di territorio sfuma in quella di *Raum*, un genere di spazio che non possiede confini fissati una volta per tutte, semmai dei “quasi-confini” in continua pressione sugli altri. Che la parola evochi un gruppo di gelidi professori universitari tedeschi non toglie nulla alla sua popolarità come ispiratrice delle scelte assunte dalle diplomazie mondiali tra 1914 e 1945, quindi nel corso della guerra fredda e senza vere cesure fino a oggi.

Il feticismo per il territorio e i confini pare capace di durare più a lungo delle tragedie che si sono consumate nel suo nome. Maier denuncia i costi abnormi dell'ossessione territoriale, anche se, nelle ultime pagine del libro, la ritiene una forma di fedeltà alla prova dei fatti spesso meno brutale di tante altre: famiglia, razza, religione, discendenza. Forse, si potrebbe obiettare, queste ultime sono divenute nella storia davvero brutali appena hanno voluto mettere radici in un territorio e si sono consegnate nelle mani di chi lo governava: ma almeno per il momento, è difficile non condividere la sensazione dell'autore che tutti noi, “per disperazione, per convenienza, per amore o per lavoro” continuiamo a vivere *dentro i confini*.

marco.bellabarba@unitn.it

M. Bellabarba insegna storia moderna all'Università di Trento



Jorge Esquinca, *El rapto de Eloisa*, Petra 2014

## Chi abusa della storia ne nega lo spessore per cancellarla

Intervista a Charles S. Maier di Alberto Melloni

**In Italia una discussione molto ampia sulla funzione della storia ha fatto emergere la tesi che ci vorrebbe più storia. Cosa dice lo storico di “mestiere” a chi fa sua questa esigenza e si domanda cosa impari non dalla storia (*res gestae*), ma dal loro racconto (*historia rerum gestarum*)?**

L'utilità e l'uso della storia sono delle componenti essenziali della civiltà, ma credo che le persone pensino che dalla storia si possano trarre le lezioni molto precise e limitate: cosa facciamo in questa crisi? In che modo ci siamo occupati di questioni passate? Oppure risposte rapide: cosa facciamo con la Cina? Ci facciamo informare dalla storia! Io devo dire che non credo questo sia l'uso giusto della storia. Grazie alla storia possiamo dare una prospettiva più profonda agli eventi, possiamo capire la complessità degli eventi che viviamo. Perché senza la storia rischieremo di semplificare eccessivamente il quadro e questo

comporta dei danni seri. I politici – Trump, il mio presidente, è uno di questi, ahimè! – semplificano quello che vedono e non c'è più la percezione della complessità. Fanno dunque un uso della storia che è un *abuso* della storia: ne negano lo spessore per cancellarla. E chi la storia la cerca lo fa per un altro motivo. Potrà sembrare strano, ma penso che la lettura di un buon libro di storia o di una buona pagina di storia, sia come assistere a un bellissimo concerto: lo faccio perché quando ne esco in qualche modo mi sento trasformato. Non posso dire che sia utile, ma senza di questa la mia vita sarebbe un'esperienza molto più povera.

**Questa esperienza lo stato moderno l'ha codificata creando una funzione pubblica che è la storia “accademica”: ha inventato il professore, lo ha dotato di codici, tutele, funzioni. Oggi vediamo la fine del grande ciclo dello stato moderno, in cerca di nuove forme e insidiato dal ritorno di altre forme politiche. Questo fenomeno ha un impatto sul sapere storico e sul modo di concepirsi?**

Questa è una domanda molto profonda. Io credo davvero che lo stato-nazione così com'è abbia ovviamente cambiato carattere. È molto più permeabile, è come se avesse una membrana tutto intorno, non più una vera pelle. Parte di questa transizione, di cui ho parlato negli anni settanta e sessanta, era quello che chiamerei la scompar-

sa di una sinistra ideologica, che ha preceduto la caduta dell'Unione Sovietica. Non è vero che la caduta dell'Unione Sovietica ha poi svuotato tutti i partiti di sinistra? La crisi dello stato-nazione ha coinciso con la scomparsa di una sinistra ideologica che oggi permette un ritorno della ideologia della nazione proprio perché essa è impossibile e non c'è più.

**Se l'ideologia della nazione può tornare proprio perché è diventata un mito, la storia come demistifica quel mito? Deve essere ripetizione divulgativa? Virtuosismo autoreferenziale? O cosa?**

Ci sono degli storici che hanno l'abitudine di dire sempre le stesse cose e riflettere sullo stesso argomento, io non sono di questa compagnia: cambio volentieri temi e argomenti perché cerco gli snodi. Per me la storia non è solo questione di che cosa è successo, perché questo è in fondo meno importante che capire *perché* e cosa ha cambiato la storia. Perché abbiamo avuto queste esperienze di guerra, di pace e diversi tipi di società? Ho studiato il tema della storia dell'Olocausto nella memoria dei tedeschi e i tentativi qualche volta di assoluzione, tentativi di normalizzazione: sono questioni che mi attraggono.

**In Italia ogni tanto torna la discussione sul possibile ritorno del fascismo. Grandi storici ripetono severi una tesi ineccepibile: il fascismo è un prodotto storico preciso e confonderlo con le pulsioni reazionarie anche violente vuol dire sfumarne la fisionomia in un che di indistinto che alla fine favorisce ciò che si vuole combattere. Tesi impeccabile, ma pericolosamente vicina all'autoassoluzione di quelle forze politiche che flirtano con le destre estreme perché dicono che il fascismo “è ormai storia”. Però se io domando a un geologo se il terremoto di Lisbona è uguale a quello dell'Aquila mi risponderà di no: ma le macerie che hanno ucciso le vittime, le rendono egualmente morte. Ecco, io penso che la storia sia anche storia della macerie, secondo una famosa immagine, specie nei tempi infelici.**

Io posso chiudere a partire dalle parole di Croce che disse che “la storia è storia di libertà”. Io non so se la storia è davvero storia di libertà: ma so che devo fare la storia, devo scrivere la storia come se fosse la storia di libertà. Perché possiamo confrontare le nostre proprie scelte, perché siamo posti davanti a scelte. Fare queste scelte nella coscienza della libertà, nella coscienza della loro importanza, nella coscienza della nostra umanità è la vera lezione della storia.

alberto.melloni@unimore.it

A. Melloni insegna storia del cristianesimo all'Università di Modena e Reggio Emilia

## Per il tesoro! Per la rivoluzione!

## Per la libertà!

Paolo Andrico, Paolo Maria Corbetta

## THE DRUNK FURY

pp. 256, € 14,  
bookabook, Milano 2020

Mar dei Caraibi, 1702. Isabel de la Guardia, figlia del viceré del Perù, inorridita dai soprusi inflitti dagli spagnoli agli indigeni, rinnega sangue e patria e progetta una rivoluzione. Per finanziarla e armare i rivoltosi la principessa ha un piano: recuperare il tesoro maledetto dell'Huascarán. Recluta così una ciurma di pirati, nativi, utopisti e balenieri e fonda la *Drunk Fury*. Anni dopo, nel 1718, saranno i due reduci, Jack Tyler e Paul Dragon, a raccontare gli eventi, ma il passato è meno lontano e più minaccioso di quanto pensino.

## Per imparare ad ascoltare

## la voce della natura

Alberto Casiraghy, illustrazioni di Sonia Maria Luce Possentini e Gabriel Pacheco

## LA NATURA SA QUASI TUTTO

€ 20, Carthusia, Milano 2020



Grande albo illustrato che attraverso brevi aforismi e potenti illustrazioni a quattro mani, ci svela i segreti del nostro pianeta, per comprendere il rapporto imprescindibile che abbiamo con esso, ma anche per capire noi stessi. Un seme sa che ha bisogno di Terra per mettere radici, di Acqua per germogliare e di Aria e Cielo per crescere e respirare. Sa che ha bisogno di un ambiente sano e bello per vivere. E anche noi ne abbiamo bisogno, solo che a volte tendiamo a dimenticarlo. Per questo è importate soffermarsi e ascoltare ciò che la natura ha da dire.

## Avventure canine

## (e poetiche)

Alice Keller, illustrazioni di Veronica Truttero

## LE DISAVVENTURE DEL BARONE VON TRUTT

pp. 64, € 11,  
Sinmos, Roma 2020

Il Barone Von Trutt è un nobile e valente poeta: ma è anche un simpatico bassotto, che vive in una famiglia di umani decisamente numerosa e rumorosa. Proprio vicino alla scadenza del Grande Concorso di Poesia, la sua famiglia è in partenza per le vacanze: il viaggio, raccontato dal punto di vista "animale", sarà più complicato del previsto e il bassotto dovrà far fronte a una serie di catastrofi e disavventure! Dalle autrici di *Controcorrente*, *Hai preso tutto* e *Di becco in becco*, un libro divertente, in cui le invenzioni della parola si mischiano a immagini, sequenze, particolari tutti da ridere e tutti da scoprire. Realizzato con il sostegno del MiBACT e di SIAE, nell'ambito del programma "Per Chi Crea".


**NARRATIVA SAN PAOLO RAGAZZI**  
**L'avventura delle mente e del cuore**


Benny Lindelauf  
**IL NOSTRO  
 AVVENIRE  
 DORATO**

Sotto l'incombente minaccia della guerra, c'è ancora chi sogna un futuro migliore.



Marzio Bartoloni  
**FEDERICO**

**L'AVVENTURA DI UN RE**  
 Avventura, misteri e amicizia nella Sicilia del giovane Federico II.

Matteo De Benedittis  
**LA CASSAPANCA DEI  
 LIBRI SELVATICI**  
 Un'antica villa,  
 un tesoro nascosto  
 e un pericolo in agguato.



Andrea Micalone  
**IL SUPEREROE  
 MENO FAMOSO  
 DEL MONDO**  
 Riuscirà il nostro eroe  
 a sconfiggere  
 il più cattivo fra i cattivi?

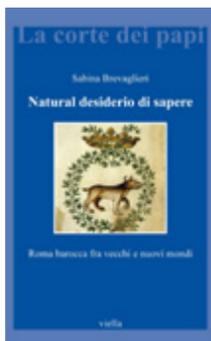


## Le ambigue connessioni tra sapere e potere

di Silvia De Renzi

Sabina Brevaglieri  
**NATURAL DESIDERIO  
DI SAPERE  
ROMA BAROCCA**  
**FRA VECCHI E NUOVI MONDI**  
pp. 476, € 49, Viella, Roma 2019

Una casa al Pantheon è il più domestico tra gli spazi, molti decisamente esotici, in cui Sabina Brevaglieri guida i lettori di questo ricchissimo volume sui saperi della natura nella Roma barocca. In quella casa studiava e indagava piante e animali Johannes Faber, il medico tedesco mediatore degli interessi dei suoi connazionali e sospetta spia, che era dal 1600 custode dei giardini vaticani e diventò poi sodale dell'Accademia dei Lincei. Uno dei molti protagonisti del libro, Faber è figura nota agli studiosi delle attività dell'Accademia a favore di Galileo. In fitto dialogo con queste ricerche, Brevaglieri ribalta la prospettiva consueta e per comprendere Faber, l'Accademia e la scienza a Roma li iscrive in un'ampia geografia caratterizzata



sia dagli orizzonti più distanti di colonie e missioni che dallo scenario della politica europea, in cui solidi canali diplomatici sopravvivevano alla guerra dei Trent'anni. Cambia anche la mappa dei saperi degli accademici che nel libro ruotano intorno non tanto alle novità dell'astronomo quanto alla filosofia naturalistica tardorinascimentale e all'emergere di una storia naturale aperta all'anatomia e alla chimica. La matematizzazione galileiana della natura incideva poco su questi studi, sostenuti piuttosto da pratiche sperimentali e reti di scambi a corto e lungo raggio. La doppia identità di medico e diplomatico di Faber lo rende personaggio chiave, ma nei suoi sei densi capitoli *Natural desiderio* è piuttosto la biografia dell'opera a cui egli contribuì in modo sostanziale, il *Rerum Medicarum Novae Hispaniae Thesaurus*.

La più ambiziosa impresa editoriale dell'Accademia, il *Thesaurus* nasce come commento alle descrizioni e immagini della natura che, raccolte nella Nuova Spagna sotto l'egida di Filippo II, erano arrivate a Madrid, da dove una loro selezione raggiungeva prima Napoli e poi Roma. Il *Thesaurus* appartiene a pieno titolo alla letteratura naturalistica "americana" che in tanti sensi inaugurò l'età moderna, ma ne è esempio insolito perché la sua produzione, segnata da lunghe stasi, necessitò di varie riattivazioni e fu frutto di un lavoro collettivo a tratti arduo. Per anni copie già stampate giacquero intonse (fino a marcire) e solo a metà del Seicento il *Thesaurus* entrava in circolazione, sempre grazie al *patronage* spagnolo, ma in mutate condizioni politiche. Ma proprio per queste debolezze l'opera consente di ripensare le ambigue connessioni tra sapere e potere nel quadro instabile della politica seicentesca. Invece che come contenitore di conoscenze galileiane, Brevaglieri legge il *Thesaurus* come palinsesto

di una molteplicità di saperi naturali coltivati tra Napoli, Roma, le terre tedesche e il mondo delle missioni, e come uno stratificato monumento di Roma quale centro della cattolicità.

*Natural desiderio* è una marcia di avvicinamento alla pubblicazione non affatto scontata del *Thesaurus*, di cui si indagano piuttosto le caratteristiche di cantiere. Delle tre parti, la prima ricostruisce la storia dei materiali spagnoli e il loro primo contesto napoletano; la seconda, un affascinante affresco dei saperi naturali nella molteplicità degli spazi romani, ricrea il contesto da cui emerse il contributo al *Thesaurus* di Faber, a cui è dedicata la terza parte. L'analisi a grana fine di episodi e

personaggi – farmacisti e filosofi a Napoli, medici nelle corti tedesche, missionari e viaggiatori con accesso alle miniere del Perù e ai porti cinesi – non potrà che avvicinare anche i lettori non specialisti, e se a tratti questi potrebbero sentirsi soverchiare dall'abbondanza dei materiali presentati, potranno ricordare che la loro esperienza è consona

all'emozione che il *Thesaurus* ambiva a creare nei suoi lettori. Gli storici simpatizzeranno con l'oggettiva difficoltà a selezionare una messe archivistica (tra altri, il fondo Faber) scavata da Brevaglieri in anni di scrupolosa ricerca. Nella varietà delle prospettive proposte, il libro è saldamente ancorato a tre assi analitici con cui interviene originalmente nei più recenti dibattiti sull'età moderna.

In linea con una consolidata storiografia, la prima opzione di metodo è quella di indagare il sapere naturalistico come risorsa politica. Brevaglieri esamina questa ben nota configurazione con fine sensibilità storica e dunque non solo per i modi in cui la natura veniva usata nei conflitti tra le corti romane, ma anche nei termini specifici di un politico definito dalle lotte confessionali e dagli instabili equilibri tra papato, regno di Spagna e territori tedeschi. Queste modalità del politico sono molto diverse da quelle privilegiate in studi, che, ragionando di storia naturale in relazione al farsi di imperi commerciali, tendono a risolvere il politico nelle pressioni dell'economico. Brevaglieri eccelle nell'analisi di come i significati della natura mutassero quale effetto di continui riaggiusta-

menti politici. Lungi dall'essere compiutamente perimetrata nei materiali spagnoli, la natura americana si ridefiniva lungo la storia del *Thesaurus* in relazione, da un lato, alle politiche e ai saperi centrati sul Mediterraneo, e, dall'altro, ai corti circuiti creati dai missionari che tra oriente e occidente inviavano lettere e relazioni alle loro case madri romane. Cosa includere, e come, nel *Thesaurus* era funzione di queste dinamiche e la dimostrazione del carattere contingente dei rapporti tra sapere e politica è una delle linee argomentative forti del libro.

Il secondo assunto metodologico è che la materialità delle pratiche comunicative è una dimensione costitutiva, non accessoria, della produzione di sapere. Mobilitando una sofisticata esperienza di storica del libro e approcci recenti alla storia della comunicazione, Brevaglieri procede per sondaggi illuminanti. La circolazione di manoscritti e libri (anche in quinterni sciolti) che nutriva le indagini dei Lincei, la creazione di artefatti compositi e la compilazione di brogliacci di lavoro, sono solo alcune delle pratiche concrete che, ancora incardinate sulla lettura e riutilizzazione di testi, veicolavano però anche i risultati di nuove tecniche osservative. Se Galileo promuoveva la tematica attraverso la metafora del libro della natura, il *Thesaurus* incarnava e celebrava il libro come oggetto materiale, che, registrando parole e immagini, restituiva ai suoi lettori un'altra complessità della natura; ma la sua storia editoriale rappresentava anche tutta la fragilità del mezzo.

La terza, ma in verità più generale opzione metodologica, individua nell'analisi degli spazi la dimensione privilegiata per l'indagine storica dei saperi naturali. Brevaglieri espande un approccio da lei già sperimentato con successo, insistendo persuasivamente sulla mutua produzione di spazi e saperi e sulla necessità di esaminare questo processo su scale diverse. *Natural desiderio* si muove brillantemente tra la scala globale delle missioni e i luoghi della città in cui venivano prodotti una varietà di saperi naturali: affascinanti le pagine sulle competenze equine a corte e sulla vocalità dei pappagalli, apprezzati *pets* a Roma. Così si giunge allo spazio, solo apparentemente modesto, della casa di Faber, in cui una molteplicità di pratiche – leggere libri e relazioni di viaggio, dissezionare e rappresentare animali – ridefinivano l'esotico e il locale, il nuovo e il vecchio, e Roma veniva costruita e veicolata a stampa come archivio dei saperi del mondo.

s.de-renzi@open.ac.uk

S. De Renzi insegna storia della medicina alla Open University, Regno Unito



Chiara Carrez, *Vassilissa, La joie de lire*, 2011

## Montagne formicolanti di viaggiatori, merci, idee e religioni diverse

di Giulio Guidorizzi

Silvia Giorcelli Bersani  
**L'IMPERO IN QUOTA**  
**I ROMANI E LE ALPI**  
pp. XVIII-270, € 28,  
Einaudi, Torino 2019

Il bel libro di Silvia Giorcelli inizia con una storia vera, anche se in parte romanizzata: nel 201 d.C. il procuratore della provincia delle Alpi Graie, Tito Pomponio Vittore, in procinto di ritornare a Roma, fece scolpire una lapide che invocava il dio Silvanus perché proteggesse il viaggio suo e della famiglia. Commissionò i versi a un ignoto poeta locale e li fece incidere su una lastra di marmo, tuttora visibile nella basilica di Saint Martin, ad Aime-en-Tarentaise. Di lì passava la via Alpina Graia, che univa i due versanti delle alpi attraverso il passo del Piccolo San Bernardo; ignoriamo se questo solerte funzionario abbia effettivamente raggiunto la sua Roma, e se il dio Silvanus – antica divinità laziale dei boschi, utile certo anche per i perigliosi luoghi alpini – abbia effettivamente protetto i suoi passi. Ma certo, come altre centinaia di epigrafi, questa piccola storia personale documenta la vivacità della cultura e della vita nei luoghi aspri e marginali che delimitano la nostra penisola. Il libro di Giorcelli mostra quanto sia inconsistente il pregiudizio che vuole le Alpi solo come una trincea e non come luogo di raccordo. Nell'epoca antica, durante i secoli della *pax romana*, in modo insuperato sino a quella moderna, le Alpi divennero un luogo formicolante di viaggiatori, merci, idee e religioni diverse; per Roma era una necessità strategica tenere in ordine le vie che attraversavano le Alpi, guarnirle con luoghi di sosta ed edifici, pubblici e privati, oltre che di presidi armati per evitare il brigantaggio; era fondamentale tenere in buono stato i passi alpini per consentire il trasporto di merci e di persone, e all'occorrenza di soldati, verso le regioni del nord, la Gallia, la Britannia, oltre che la Provenza e la Spagna. La stessa necessità di raccordo è valida, tanto più, oggi, nella prospettiva dell'Europa comune: con la differenza che nell'antichità tutte le strade portavano a Roma, mentre oggi, ahimé, i pericoli della marginalizzazione della nostra penisola sono ben reali.

Per secoli le Alpi furono un luogo di transito, e questo diede prosperità ai montanari, impiegati come guide e mano d'opera per la manutenzione: occorreva riparare i ponti danneggiati da frane e da inondazioni, restaurare edifici e tenere in funzione il territorio. Tutto questo miseramente decadde con la fine del mondo antico, fino a epoche molto recenti. Le valli alpine, come altri cantoni europei, divennero zone isolate ed

economicamente sottosviluppate. Il libro di Giorcelli descrive questo mondo alpino dell'antichità romana in modo mirabile, per la solidità della documentazione e l'ampiezza della visione storiografica, oltre che – caso insolito nella saggistica d'impronta scientifica – con una scrittura molto gradevole. La macrostoria si unisce alla microstoria, grazie all'uso delle iscrizioni; si leggeranno, per esempio, i casi di un certo Marcus Matutinius Maximus, che malgrado il nome era un gallo della tribù dei Mediomatici e faceva il *negotiator sagacicus*, cioè commerciante di mantelli in lana; o di un tal Lucius Lupercius Excessus, di origine svizzera, che fu *negotiator vestiarius cisalpinus et transalpinus*, commerciante di abiti al di qua e al di là delle Alpi, che attraversò mille volte le strade alpine e finì per morire a Novara.

Più istruttiva è la storia del re Cozio; questo reuccio montanaro tentò di opporsi alla pressione romana. Ma la storia di questi No TAV dell'antichità fu breve. Quando Augusto decise che le Alpi dovevano essere aperte alla civiltà romana, e mandò i suoi soldati a liquidare le resistenze, Cozio patteggiò la resa in cambio del suo inserimento nel sistema statale romano; da quel momento (l'8 a.C.) la Valle di Susa entrò a far parte dell'impero romano e i suoi abitanti trassero grandi benefici dall'astuzia politica dei loro capotribù. Ebbero acquedotti, terme, teatri, e lavoro come guide alpine e funzionari di Roma. Cozio, dal canto suo, ebbe l'onore di essere ricordato attraverso le Alpi che portano il suo nome.

Inevitabile a questo punto il discorso che porta all'attualità, a cui Giorcelli dedica l'ultimo capitolo del suo libro, sfatando falsi miti e parole d'ordine che nulla hanno a che fare con la storia reale. Il discorso "la valle è mia e me la gestisco io" è antistorico. Non furono queste le Alpi, nell'antichità; lo divennero poi, attraverso lunghi secoli di isolamento geografico e culturale. Non è vero che le Alpi racchiudessero la civiltà celtica più pura, non è vero che la popolazione attuale sia la diretta erede delle antiche etnie alpine, come se i secoli fossero passati per niente.

Perciò il libro sarebbe da raccomandare non solo ai cultori di storia antica, ma in generale a chi vuole fare la storia contemporanea. In fondo, il problema è attualissimo: che cosa vogliamo fare delle Alpi? Lasciarle al particolarismo dei valligiani o farne un luogo di raccordo e di civiltà, un ponte e non una muraglia? Personalmente, non avrei dubbi: aveva ragione il re Cozio.

G. Guidorizzi ha insegnato letteratura greca alle Università di Torino e Milano

## Vivere di aria e di sventura

di Bruno Maida

Luciano Mecacci  
**BESPRIZORNYE****BAMBINI RANDAGI NELLA RUSSIA SOVIETICA (1917-1935)**pp. 274, € 22,  
Adelphi, Milano 2019

“Giovannissimi, sciagurati besprizorni fiottati da scomunicati brefotrofi”: non è la descrizione di un gruppo di orfani russi negli anni trenta ma sono le parole che utilizza Beppe Fenoglio per definire i membri della Legione Muti nel *Partigiano Johnny*. Perché i *besprizornye*, ossia l'infanzia abbandonata e orfana che vaga per le campagne e le città dell'Unione Sovietica, costituisce tra le due guerre mondiali un serio problema per il regime sovietico – problema che in parte cerca di risolvere e in gran parte di nascondere – e per la sua immagine, nonché un tema storico e culturale di grande diffusione e rilevanza per tutti coloro che visitano la Russia oppure ricevono notizie dal paese del socialismo.

Il conflitto mondiale e poi la guerra civile hanno infatti determinato in Unione Sovietica un altissimo numero di orfani, che si sono sommati ai bambini abbandonati: 30 mila del 1917, 125 mila due anni dopo. La carestia del 1920-21 li fa crescere fino a 540 mila. Proprio la rapida diffusione di quest'ultima in tutta la Russia nel biennio 1921-22 provoca condizioni di fame e totale abbandono per circa quattro milioni di bambini. Il picco si ha probabilmente nel 1922 quando le statistiche ufficiali registrano sette milioni di *besprizornye* (su una popolazione di 147 milioni di abitanti) e si contano non meno di mille bambini al mese che arrivano a Mosca.

Ma mille sono anche i cadaveri dei bambini che secondo “Vorwärts”, l'organo del Partito socialdemocratico tedesco, sono raccolti nelle strade di Mosca all'inizio del 1924. È una diceria, secondo Nadežda Krupskaja, moglie di Lenin, la quale interviene nel marzo dello stesso anno al primo congresso dedicato al tema della “lotta alla *besprizornst*”. La

Russia Sovietica, afferma, ha eliminato il problema. Certo, molti sono stati gli interventi per circoscriverlo ma i *besprizornye* sono ancora tantissimi. Il fenomeno, in realtà, conosce tre ondate: la prima, appunto, legata alla prima guerra mondiale e alla carestia; la seconda negli anni trenta, costituita dai figli di coloro che vengono mandati nei campi di lavoro oppure fucilati in quanto “nemici del popolo”; la terza rappresentata dagli orfani della seconda guerra mondiale e da bambini che nel corso del conflitto fuggono dalla fame e dalla morte.

Quel popolo di bambini e bambine “abbandonati”, “randagi”, “vagabondi”, “orfani” – secondo le possibili traduzioni della parola *besprizornye* in italiano – è assai presente nel dibattito scientifico e culturale che attraversa l'Unione Sovietica negli anni Venti e nelle descrizioni che corrispondenti, scrittori e testimoni inviano in Occidente. Una delle prime la offre nel 1918 Louise Bryant, che è giunta in Russia l'anno precedente con il marito, John Reed: “Le creature che

ancora chiamiamo bambini hanno facce vecchie e tristi (...) i volti pallidi, infelici, le scarpe logore, i vestitini sformati e laceri sono un'eloquente testimonianza della loro miseria”. Nel 1926 Joseph Roth li descrive così: “Torme di bambini abbandonati, pittoreschi e coperti di stracci vanno a zozzo, corrono, stanno seduti per le strade (...) i *besprizornye*, che vivono di aria e di sventura”. Alla fine dello stesso anno Walter Benjamin si trova a Mosca e racconta dello “spettacolo indicibilmente triste dei ragazzi sbandati”. Ne parla come di “elementi emarginati, riottosi, esasperati”, bambini e ragazzi per i quali i metodi pedagogici tradizionali non possono approdare a nulla.

Anche attraverso questi sguardi di osservatori attenti della società sovietica, Mecacci costruisce un libro di grande respiro, dalla sapiente scrittura, che intreccia un'imponente molteplicità di fonti archivistiche, storiografiche, memorialistiche, senza mai perdere di vista però l'obiettivo

Chiara Carrer, *Vasilissa*, La joie de lire, 2011

vo fondamentale, ossia descrivere “i besprizornye attraverso i loro pensieri, il loro linguaggio, le loro emozioni e i loro affetti”. Questo protagonismo infantile lo persegue lasciando spazio alle testimonianze dirette, al punto di vista dei bambini, alle categorie dell'infanzia e nello stesso tempo individuando le esperienze che segnano in modo più profondo e significativo la loro esistenza: fuggire, mendicare, rubare, uccidere, prostituirsi, drogarsi, tormentare.

Sono questi i verbi che danno i titoli ai capitoli del saggio, ognuno dei quali restituisce la complessità del rapporto tra ricostruzione storica, memoria e miti; tra visibile e invisibile, come la narrazione dei sotterranei di Mosca e della vita infantile che brucia alla ricerca del caldo e della sopravvivenza; tra realtà e invenzione, come nelle storie di cannibalismo che a loro volta influenzeranno l'immagine occidentale dei comunisti; tra realizzazioni sociali e repressione (per esempio, le uccisioni di *besprizornye* per cancellare il fenomeno dell'infanzia abbandonata e poter così dichiarare debellato il fenomeno); tra dicibile e indicibile, perché il fenomeno dei *besprizornye* ha rappresentato in Unione Sovietica “uno di quei temi di cui era preferibile non parlare nemmeno tra amici, nemmeno in famiglia, a casa propria”.

bruno.maida@unito.it

B. Maida insegna storia contemporanea all'Università di Torino

## Oblivio lenitivo e dovere di ricordare

di Alberto Cavaglion

Walter Barberis

**STORIA SENZA PERDONO**pp. 90, € 12,  
Einaudi, Torino 2019

Se si evita l'ostacolo del titolo, che non rende giustizia di un libro che esamina sì il tema della riconciliazione, ma anche altre cose, per giunta nell'economia di una “Vela”, la capacità espositiva dell'autore non potrà non colpire sia il lettore specialista sia il lettore comune che cerchi una sintesi sul tema della memoria della Shoah nell'era critica dell'ipertrofia del ricordo.

Barberis ha dalla sua la formazione modernista, l'interesse per la storia della storiografia, la domestichezza con i libri migliori di metodologia della ricerca. Per sua e nostra fortuna non pensa che lo sterminio perpetrato dal nazifascismo vada appiattito sul Novecento come se nel passato remoto non fosse possibile reperire strumenti utili a chiarire le nostre idee. Annette Wieviorka, d'accordo, Hilberg non parliamone, ma anche Erodoto, Tucidide, che nel V secolo “smisero parzialmente di pensare che i mali della terra fossero capricci degli dèi” e dunque la pensano come noi quando contestiamo coloro, non sono pochi, che sollevano Auschwitz sull'altare della metafisica.

Questo libretto procede seguendo un criterio scenografico: ci presenta una rassegna di figure simboliche, di ciascuna ci viene narrata la storia, spesso una storia gemellare: il testimone e il falso testimone, lo scrittore-testimone e lo scrittore puro, l'eroe vero e il *miles gloriosus*, il testimone in aula di tribunale e il millantatore, il perdonatore e il ricercatore dell'oblio lenitivo, lo sceneggiatore e il regista, lo storico e il giudice. Non manca nessuno in un testo denso, fra l'altro bipartito, dato che un buon terzo dell'intero è occupato da una *Nota tematica e bibliografica*, un libro dentro il libro, talora una ridiscussione

schietta della parte prima, con il conforto di qualche lettura di approfondimento senza sfoggio di erudizione accademica.

La parte più stimolante è quella dedicata all'oblio lenitivo, al diritto di dimenticare come rovescio del dovere di ricordare. Qui di nuovo soccorrono i classici, della letteratura (che anticipa sempre la storiografia), ma anche del diritto e del pensiero. Il principio di Trasibulo, che, sconfitti i Trenta tiranni, chiede per legge di “non ricordare i guai passati”, ci appare in controtroce come *Ersatz* del proverbio yiddish accarezzato da Primo Levi, secondo cui è bello il ricordo delle sventure.

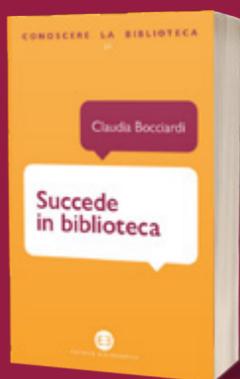
Questo controcanto funge da argine contro gli abusi della memoria, le banalizzazioni, le falsificazioni. Si ragiona sul primo articolo dell'Editto di Nantes, che pose fine alle sanguinose guerre di religione, affermando l'obbligo che fosse presto estinto “il ricordo di qualsiasi azione compiuta dalle due parti”. Pensieri elevati, che aiutano a riflettere sulla memoria non solo della Shoah, ma anche della Resistenza, o dell'esame di coscienza sul fascismo in Italia.

La riflessione tocca il suo apice nel cenno all'indimenticabile lezione di Ernest Renan alla Sorbona (1882), in una pagina che con coraggio Barberis cita quasi per intero ragionando sui limiti stessi di una storiografia finalizzata allo scopo di portare alla luce solo ed esclusivamente fatti di violenza: “L'oblio, e dirò persino l'errore storico, costituiscono un fattore essenziale nella creazione di una nazione”. L'oblio può rappresentare un valore nella costruzione di una salda coscienza nazionale e perciò si sarebbe tentati di dare ragione a Renan, commenta Barberis, se non fosse che queste parole piene di saggezza “non avessero fatto una pessima scuola”.

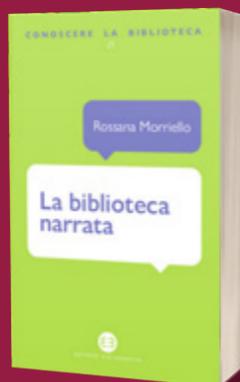
alberto.cavaglion@libero.it

A. Cavaglion è insegnante e saggista

## STORIE TRA GLI SCAFFALI: la vita in biblioteca tra realtà e immaginazione

**SUCCEDE IN BIBLIOTECA**

Aneddoti spassosi ispirati alla vita quotidiana, raccontati con l'umorismo dolceamaro di una bibliotecaria  
p. 167 • 13,00 €

**LA BIBLIOTECA NARRATA**

Dalla letteratura al cinema: tutte le opere che hanno reso la biblioteca protagonista o suggestivo scenario di una narrazione.  
p. 187 • 13,00 €

## Consonanza al femminile

di Fulvia de Luise

Adriana Cavarero

DEMOCRAZIA SORGIVA  
NOTE SUL PENSIERO POLITICO  
DI HANNAH ARENDT

pp. 147, € 12, Cortina, Milano 2019

Il libro di Adriana Cavarero fa i conti fin dal titolo con la difficoltà a rendere il concetto chiave di una pensatrice che volutamente si sottrae alle categorie ordinarie del discorso politico e mostra una certa diffidenza anche per l'uso del termine "democrazia", che ha già nell'etimologia il difetto di rimandare alla parola *kratos* (dominio). "Politica" è per Arendt un concetto teorico che implica l'interazione di una pluralità di individui in uno spazio pubblico condiviso e che trae ispirazione da un modello

antico di *polis* (l'Atene democratica dell'età di Pericle) o almeno dalla sua pretesa di rappresentare l'uguaglianza, l'*isonomia* tra i cittadini. Ma mentre è ben chiaro che l'attenzione di Arendt si concentra su quello che chiameremmo un problema di partecipazione, nessuna delle espressioni che potremmo usare per

definire e connotare il sistema politico in grado di garantirla (democrazia "diretta", per esempio) risponde alle istanze di re-umanizzazione che la filosofa fa confluire nel modello di *vita activa* delineato in *The Human Condition*, 1958 (*Vita activa. La condizione umana*, Bompiani, 1989, 2017). C'è in gioco ben più di una forma di partecipazione democratica nella ricerca arendtiana di una politica originaria: di qui dovrebbe scaturire un antidoto alla disumanità deflagrata nel fenomeno storico del "totalitarismo" (categoria in cui Arendt racchiude, senza distinzioni, i regimi fascisti e comunisti del Novecento), ma dotata di radici profonde nella tradizione politica dell'Occidente, che ha nel suo Dna l'idea del dominio dei governanti sui governati.

Scegliendo la formula "democrazia sorgiva" per dare visibilità a questa istanza, Adriana Cavarero risponde con particolare empatia a una sfida interpretativa, che altri hanno risolto ricorrendo a un vocabolario politico estremizzante (democrazia radicale, anarchica, insorgente, partecipativa, o semplicemente vera), ma meno denso di intenzioni filosofiche. E non nasconde di seguire l'onda di un'emozione, più che la linea di un'analisi concettuale, proponendo un'immagine che possa rappresentare ciò che Hannah Arendt aveva in mente come condizione originaria di "felicità pubblica". Si tratta dell'idea di poter tornare col pensiero, e poi forse nella pratica di un'esperienza reale, a una "fase nascente" della politica, quale si manifestò forse soltanto nella prima democrazia della storia: una "democrazia sorgiva", perché appunto "vive della creatività non violenta di un potere diffuso, partecipativo e relazionale, costituito da una pluralità di attori, uguali proprio perché condividono orizzontalmente questo spazio" (così recita la quarta di copertina).

Non è certo qui il caso di discutere quanto ci sia di illusorio in questa rappresentazione della condizione che Arendt immagina vissuta all'alba della democrazia nella *polis* e che appartiene piuttosto alla retorica di un mito: costruito da Pericle per promuovere Atene capitale e "maestra" della cultura egualitaria nell'Ellade (Tucidide II 37-41, *Epitafio per i caduti del primo anno della guerra del Peloponneso*), ampiamente smentito dalla storia dei suoi conflitti interni e delle sue pratiche di dominio sulle altre città greche al tempo della sua egemonia. Ma non si può fare a meno di ricordare che a questa immagine si lega la necessità di spiegare la frattura intervenuta nel presunto Eden della democrazia nascente; e che a questo Arendt risponde attribuendo a Platone la responsabilità di aver introdotto un modello di dominio dei "migliori" destinato a cancellare la memoria dell'uguaglianza originaria e a indirizzare il pensiero politico dell'Occidente sul binario morto del potere gerarchico, custode dell'ordine e della stabilità sociale.

Tutto ciò è ben noto a Adriana Cavarero, che nel suo recente volume *Platone* (Cortina, 2018) rende conto del suo lungo itinerario di confronto con il padre della filosofia occidentale e insieme dell'influenza che i criteri interpretativi proposti da Hannah Arendt hanno esercitato sul suo modo di leggerne l'eredità politica. Di qui un motivo ulteriore di interesse per le operazioni che la studiosa compie in questo libro, in cui la rivisitazione dei punti più caldi e densi di tensione ideale della ricerca politica di Arendt ha l'evidente scopo di risvegliarne l'attualità.

Brilla innanzitutto l'intenzione di valorizzare quello che in una recente intervista Cavarero chiama "il gesto teorico arendtiano di fondare il pensiero politico sulla categoria di 'nascita', in contrapposizione alla centralità della categoria di 'morte' nella tradizione filosofica". E non sorprende che ad attrarla fu proprio la rilevanza di tale approccio per la problematica della differenza sessuale, che era al centro dei suoi interessi al momento dell'incontro con il pensiero politico di Arendt. Questa sorta di consonanza al femminile sul tema della nascita probabilmente non avrebbe

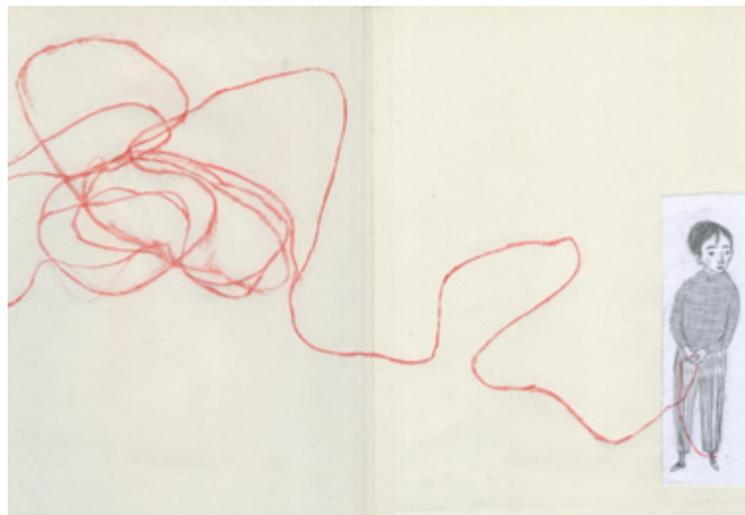
trovato riscontro nella problematica intellettuale coltivata positivamente da una pensatrice politica tutt'altro che incline a una prospettiva di genere, ma costituisce una chiave di lettura interessante per indagare la matrice simbolica profonda delle idee arendtiane su cui si concentra l'attenzione di Cavarero. A partire dall'idea di democrazia come spazio d'azione condiviso, aperto certo al conflitto, ma anche alla possibilità di vivere e progettare con altri esperienze creative.

Le idee di democrazia, pluralità e felicità pubblica danno il nome ai capitoli teoricamente più impegnativi del libro. Su ciascuna di queste idee, le categorie di analisi ricavabili dai testi della filosofa sono messe per così dire alla prova dei fatti, verificando la loro produttività in un dibattito che incrocia questioni apparentemente astratte (come la "visibilità della sfera pubblica" o il problema di dare una "definizione univoca del populismo") con questioni scottanti dell'attualità politica (come gli effetti dirompenti della libertà di parola nella dimensione sfuggente di una "agorà virtuale"). Nel caso della "felicità pubblica", un corto circuito tra teoria e realtà dei fatti si registra nel modo in cui Arendt legge l'esperienza dei movimenti nati alla fine degli anni sessanta, riconoscendovi l'emozione spontanea della felicità partecipativa. Il tema ha ovviamente richiami assai più impegnativi sul piano del confronto teorico (che spazia da Aristotele a Bentham), ma l'analisi di questo aspetto della riflessione arendtiana basta a riconoscerle una specifica "anomalia" nel quadro del pensiero politico contemporaneo.

La problematica più strettamente politica legata al concetto di "pluralità" costituisce l'oggetto degli ultimi capitoli, dedicati alle "piazze politiche" e a quello che potremmo chiamare il suono della politica, riconoscibile nella "voce della massa" o nella "voce della pluralità" (le "fonosfere del politico"). Li collega una questione di fondo, costituita dalla tensione tra il concetto di "folla" o di "massa" (ampiamente indagato nella cornice tumultuosa e drammatica del Novecento) e il concetto arendtiano di "pluralità", di cui Cavarero intende valorizzare la portata ideale e produttiva, anche rispetto alla difficoltà di leggere la dimensione politica attuale.

fulvia.deluise@unitn.it

F. de Luise insegna storia della filosofia antica all'Università di Trento

Gabriele Clima, *Mumi senza memoria, Il gioco di leggere*, 2010Tre gatti in una stanza  
e un umano potenziato

di Gianenrico Paganini

Francesca Rossi

IL CONFINE DEL FUTURO  
POSSIAMO FIDARCI  
DELL'INTELLIGENZA  
ARTIFICIALE?

pp. 124, € 15,

Feltrinelli, Milano 2019

Marcello Lenca

INTELLIGENZA?  
PER UN'UNIONE DI  
INTELLIGENZA NATURALE  
E ARTIFICIALE

pp. 175, € 14,

Rosenberg &amp; Sellier, Torino 2019

Negli ultimi tempi si fa un gran parlare di intelligenza artificiale (Ia). Non passa infatti giorno senza l'annuncio di un nuovo risultato che si aggiunge a quelli già noti, come la capacità di agenti artificiali di giocare a poker e a scacchi con abilità sovrumane, di riconoscere e decodificare il linguaggio parlato e di guidare veicoli in totale autonomia. Tutto questo fervore è in parte giustificato da un reale progresso scientifico e tecnologico, ma è anche conseguenza dello sforzo di marketing messo in atto dall'industria informatica che vede l'Ia come un'enorme opportunità commerciale. C'è così però il rischio di creare aspettative esagerate o ingannevoli rispetto a quello che l'Ia effettivamente è, e potrà diventare. Ben vengano dunque due eccellenti testi quali *Il confine del futuro* e *Intelligenza?* a fare chiarezza in proposito, in maniera argomentata ma comprensibile, ed evitando qualsiasi facile semplificazione. Francesca Rossi, responsabile del posizionamento di IBM sull'uso etico delle tecnologie informatiche, con *Il confine del futuro* fa il punto sull'attuale stato dell'arte dell'Ia, fornendo allo stesso tempo una ricostruzione precisa e completa delle direzioni di ricerca che la caratterizzano. Ad esempio, per molti intelligenza artificiale e reti neurali, che sono algoritmi di apprendimento automatico ispirati al funzionamento delle connessioni neuronali nel cervello, si equivalgono. Negli ultimi anni, le reti neurali hanno certamente ottenuto risultati sorprendenti in aree applicative come il riconoscimento vocale e la classificazione delle immagini, e hanno quindi non poco merito nell'ondata di interesse per l'Ia. In questo senso la loro notorietà è giustificata. Ma necessitano di enormi quantità di dati, energia e risorse computazionali per raggiungere livelli operativi accettabili, e in ogni caso ci sono compiti che ci aspetteremmo che un agente artificiale sia in grado di eseguire che non sono alla loro portata. Se la cavano infatti molto bene a distinguere l'immagine di un gatto da quella di un cane, ma sono incapaci di fare inferenze anche molto semplici come dedurre che, se nella stanza ci sono due gatti allora, se entra un altro gatto, la stanza conterrà tre gatti. Per questo tipo di intelligenza non serve macinare dati

ma si tratta piuttosto di ragionare e interpretare lo stato del mondo, e c'è bisogno di altre metodologie e algoritmi, che provengono dalla tradizione simbolica dell'Ia piuttosto che da quella sotto-simbolica e neuronale. Solo così si potrà arrivare a un'intelligenza artificiale generale, con livelli di flessibilità e completezza paragonabili a quelli dell'intelligenza umana. Rossi caratterizza efficacemente le due abilità come "pensiero veloce" (es. la capacità di riconoscere immediatamente un'immagine) e "pensiero lento" (la capacità di fare inferenze e risolvere problemi), trasferendo così al contesto dell'Ia due categorie utilizzate dal Nobel per l'economia Daniel Kahneman per ricostruire i meccanismi decisionali messi in atto dagli esseri umani. Marcello Lenca è un ricercatore di scienze neuro-cognitive e in *Intelligenza?* esplora sistematicamente i punti di contatto tra questo ambito e l'Ia. E da tali premesse sviluppa una visione decisamente interessante: piuttosto che a un'intelligenza artificiale separata dall'intelligenza umana, si perverrà a una simbiosi tra le due intelligenze, cioè, appunto, a un'intelligenza al cubo. Questa simbiosi è in effetti già in buona misura realtà, poiché la tecnologia di cui ci circondiamo nella vita di tutti i giorni, da motori di ricerca ad assistenti personali su Pc, tablet o smartphone, nonché la progressiva automazione dell'ambiente domestico, hanno cambiato la nostra percezione e interazione con il mondo circostante; tutte tecnologie in larga parte derivate da ricerche e risultati pregressi di Ia. Ma si può andare ben oltre, impiantando nel cervello Brain-Computer Interfaces (BCI), vere e proprie protesi cognitive (ad esempio, interfacce bioelettriche nella forma di nanotubi di carbonio) volte a ristabilire funzioni degradate da danni o malattie neurologiche, o addirittura a rafforzare le normali facoltà mentali. Ad esempio, attraverso uno scambio bidirezionale di segnali tra cervello e computer, potremo aprire porte a distanza, o ricevere direttamente immagini da una videocamera remota come se fosse un altro occhio e poi inviarle a una rete neurale per confrontarle con altre immagini. La realtà è molto più vicina di quanto possa sembrare, visto che l'imprenditore Elon Musk, proprietario di Tesla Motors, ha recentemente fondato la start-up Neuralink per produrre BCI su scala industriale. Questa prospettiva, la cui fattibilità Lenca documenta ampiamente e accuratamente, ci conduce quindi verso un futuro in cui l'Ia confluisce in un'intelligenza umana aumentata e, ancor più che a robot, darà vita a esseri umani potenziati: una possibilità sicuramente affascinante, anche se ovviamente non priva di interrogativi di natura etica e sociale.

gianenrico.paganini@uniupo.it

G. Paganini insegna storia della filosofia all'Università del Piemonte orientale

## Sulla pelle degli schiavi

di Paolo Bertinetti

Sara Collins

LE CONFESIONI  
DI FRANNIE LANGTONed. orig. 2018, trad. dall'inglese di Federica  
Oddera, pp. 432, € 22,  
Einaudi, Torino 2020

**L**e confessioni di Frannie Langton, opera prima di Sara Collins (avvocata, di origine giamaicana) è un romanzo con molti padri. Il primo (anche se lo spunto le venne da un libro su Francis Barber, un ragazzo giamaicano regalato al Dottor Johnson) è *Amatissima* di Toni Morrison: Frannie Langton, una mulatta, è infatti cresciuta come schiava in una *plantation* della Giamaica che si chiamava "Paradiso", mentre "Dolce casa" è il nome di quella di *Amatissima*. Non è una somiglianza casuale: è un indizio risolutivo.

La padrona di Frannie, Miss-bella, le aveva insegnato a leggere e a scrivere. E il suo padrone, John Langton, l'aveva poi usata come scrivano per stendere gli appunti dei suoi esperimenti: entusiasta della frenologia, per provare che gli africani avevano un livello d'intelligenza inferiore, Langton faceva esperimenti sui crani e sulla pelle dei suoi schiavi (non soltanto di cadaveri: "un organo può rivelarci molto di più da vivo che da morto"). Un dottor Frankenstein che invece di rivolgersi alla scienza per creare un essere "umano" e sostituirsi a Dio, si accontentava di mettere la scienza al servizio della dimostrazione che Dio aveva creato una razza superiore, i bianchi, e una di razza inferiore, i neri.

*Frannie Langton* è per questa ragione un romanzo gotico, come *Frankenstein*? No. Ma è un romanzo gotico "moderno", non come quello settecentesco di Walpole,

Ann Radcliffe e M. G. Lewis, seppure racconti anch'esso le canoniche sventure di una fanciulla in contesti orripilanti (ma senza lieto fine). E neppure come il gotico ottocentesco, quello che si affaccia in *Jane Eyre*, o in *Cime tempestose*, o nei racconti di Poe e in certe pagine di Dickens. È il gotico che nel Novecento ha trovato la sua espressione più affascinante nella scrittura di Daphne Du Maurier, o in *Narciso nero* di Rumer Godden, o, per certi aspetti, in *Lolly Willowes* di Sylvia Townsend Warner e *Tornata alla terra* di Mary Webb (mentre, per arrivare ai nostri giorni, *La donna in nero* di Susan Hill e *Melmoth* di Sarah Perry sono più vicini al gotico giocato sul sovrannaturale).

La componente gotica si ripropone quando Frannie viene portata a Londra da John Langton (che, scopriamo, è suo padre) e donata allo "scenziato" George Benham, un membro della Royal Society che aveva in parte suggerito e seguito gli esperimenti di Langton per poi prenderne le distanze. La moglie di Benham, Madame Marguerite, francese, raffinata, colta, grande consumatrice di laudano (un composto di alcol e oppio) stabilisce con Frannie un rapporto intenso, che sfocia in una relazione omosessuale. All'inizio del romanzo Frannie è in carcere: è accusata dell'assassinio dei suoi padroni, uccisi a coltellate. Sporca di sangue, Frannie è stata trovata accanto al cadavere di Madame, addormentata profondamente (anche lei assumeva laudano in quantità). Non ricorda nulla, ma sa che non può avere ucciso la donna che amava.

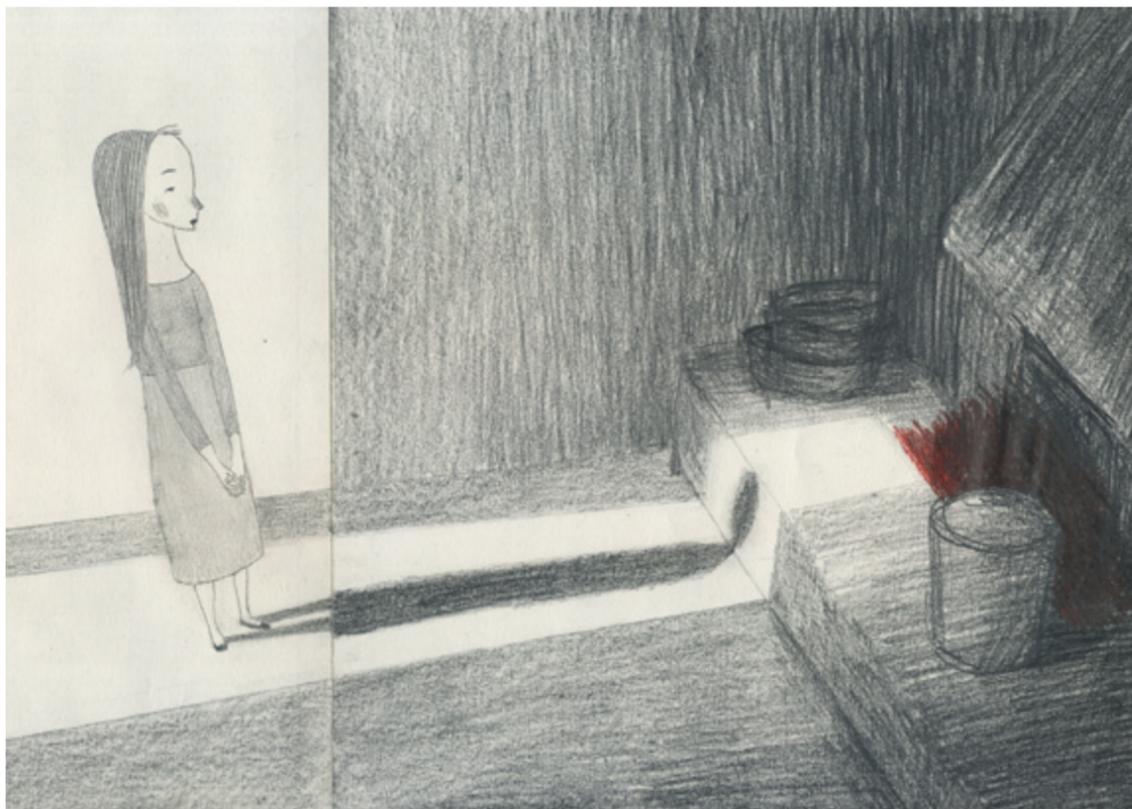
In carcere scrive la sua storia: così arriverà al presente e a capire, forse, il buio in cui era immersa quando fu scoperto il delitto. Il racconto della sua vita a "Paradiso" ha un

altro padre, *Il grande mare dei Sargassi* di Jean Rhys, sia per quanto riguarda il personaggio della serva Phibbah, che rimanda alla figura della nurse Christophine, sia per quanto riguarda Miss-bella che rimanda ad Antoinette (che nel romanzo di Rhys è la moglie folle del Rochester di *Jane Eyre*). Un altro padre, dichiarato nel testo stesso, è Defoe, in particolare se pensiamo alla storia delle sventure di Moll Flanders. Ma *Le confessioni di Frannie Langton* è figlio di un ulteriore padre ancora (se non è scorretto parlare di molti padri a proposito del libro di una scrittrice): è cioè del *legal thriller*. Nel testo ci sono infatti gli interrogatori e le deposizioni di testimoni ed esperti, che vanno a intrecciarsi con il procedere della ricostruzione della propria vita da parte di Frannie, dall'infanzia e adolescenza in Giamaica al suo recarsi di notte nella stanza di Madame nel periodo londinese. Ma non salta mai fuori un ricordo, un particolare, un indizio, che possa consentire al suo avvocato di salvarla dalla forca. E quando finalmente qualcosa salterà fuori, e il lettore potrà capire cosa è accaduto, quel qualcosa non basterà a salvarla.

Questo è un romanzo dalla costruzione ingegnosa, con salti temporali gestiti in modo brillante, per cui è il modo stesso del procedere della narrazione che è creatore di suspense. *Frannie Langton* si avvale poi di un linguaggio di grande efficacia comunicativa, svariando dai toni della quotidianità a quelli della conversazione colta, dalla tecnicità ed essenzialità legalistica alla parlata popolaresca, dalla sottigliezza delle parole a cui è affidata la riflessione su di sé all'intensità di quelle amorose e passionali di Frannie e Madame, in una varietà di registri linguistici resi con duttilità e maestria dalla bella traduzione di Federica Oddera. *Frannie Langton* non sarà un capolavoro; ma, come si dice in pubblicità, "è un libro che dovete leggere".

paolo.bertinetti@unito.it

P. Bertinetti insegna letteratura inglese all'Università di Torino

Chiara Carrer, *Vasilissa*, La joie de lire, 2011

## Una donna unica in modo unico

di Dario Miccoli

David Grossman

## LA VITA GIOCA CON ME

ed. orig. 2018, trad. dall'ebraico  
di Alessandra Shomroni, pp. 293,  
Mondadori, Milano 2019

**L**a vita gioca con me, ultimo romanzo dello scrittore israeliano David Grossman, è ispirato alla storia di una donna realmente esistita, Eva Panić-Nahir, nata in Croazia nel 1918 e morta in Israele nel 2015. Eva – che nel romanzo diventa Vera – cresce in una famiglia della borghesia ebraica di Čakovec, una città di cultura mitteleuropea al confine tra Croazia e Ungheria. Sposa poi un partigiano comunista serbo di nome Miloš e infine, negli anni sessanta, emigra con la figlia in Israele diventando una combattiva *kibbutznik*. È dal suo *kibbutz* che Vera, dopo aver festeggiato novant'anni, parte per la Croazia con la figlia Nina, la nipote Ghila e il genero Rafi. Scopo del viaggio, tra Čakovec e Goli Otok – un'isola nel golfo del Quarnaro a sud di Fiume – è girare un documentario a testimonianza di quanto accaduto a Vera prima della "seconda vita" in Israele e dell'incontro con Tuvia, suo secondo marito e padre di Rafi. Dopo la seconda guerra mondiale, il primo marito Miloš era stato infatti accusato di essere una spia stalinista dal regime di Tito e si era suicidato in carcere. Pur di non tradirne la memoria e confermare un'accusa così infamante, Vera aveva preferito abbandonare la figlia e affrontare anni di prigionia a Goli Otok, trasformata nel 1948 in un terribile e violento – seppur ignoto ai più – campo di rieducazione per oppositori politici jugoslavi.

Già in *Vedi alla voce: amore* (1986: Mondadori, 1988; Einaudi, 2007), Grossman si era ispirato a un personaggio reale – lo scrittore polacco Bruno Schulz, autore de *Le botteghe color cannella* (Einaudi, 2008) – per narrare, in quel caso, la Shoah e i suoi fantasmi. In *La vita gioca con me*, al centro è il dopoguerra e la vita "da romanzo" di Vera: un viaggio attraverso il Novecento, le sue tragedie e come esse abbiano segnato l'esistenza della protagonista, di sua figlia e della nipote. Nina infatti è rimasta per tutta la vita traumatizzata dall'abbandono materno, allontanandosi a sua volta da Rafi e Ghila e da Israele, andando prima in America e poi fino all'Artide. Neppure Ghila è riuscita a instaurare un rapporto normale con la madre ed è cresciuta con il padre, innamorato di Nina, nonostante la sofferenza, i tradimenti e la distanza. Il viaggio da Israele alla Croazia dovrebbe servire a lenire questi traumi e aiutare Nina – che ha appena comunicato ai famigliari di essere affetta dal morbo di Alzheimer – a ricordare la storia della madre e a ricostruire il rap-

porto con lei e Ghila.

*La vita gioca con me* è una storia di donne, raccontata da uno scrittore da sempre attento al mondo femminile: dal romanzo epistolare *Che tu sia per me il coltello* (1998: Mondadori, 1999 e 2017), ispirato al carteggio tra Milena Jesenská e Franz Kafka, a *A un cerbiatto somiglia il mio amore* (2008: Mondadori, 2009 e 2017) con la sua indimenticabile protagonista Orah. È anche un racconto a metà tra storia e storie, dimensione universale e particolare, ricostruzione del reale e finzione narrativa. Con quest'opera, Grossman si allontana da Israele, dal conflitto israelo-palestinese e dai paesaggi che più spesso si ritrovano nella letteratura ebraica moderna. Ciononostante, *La vita gioca con me* – che parla di una donna "unica in un modo unico", come lo scrittore ha più volte affermato – è un romanzo profondamente israeliano nella centralità della famiglia, il peso di un ideale, l'attenzione e l'ossessione per il passato.

Leggendo la lingua sgrammaticata e rotta di Vera – che mai riuscirà a padroneggiare l'ebraico – i tormenti di Nina e le insicurezze di Ghila, ben si comprende quanto il Novecento abbia ancora molte storie da raccontare e quanto Israele sia, per molte ragioni, uno straordinario archivio dei drammi e delle speranze di quello che Eric Hobsbawm definiva "il secolo breve".

A fronte di una scena letteraria spesso dominata dall'autobiografismo e dall'*autofiction*, Grossman ha deciso di fare propria la storia altrà, estrema e stranamente familiare, che Eva Panić-Nahir gli aveva raccontato prima di morire. Se alcune pagine di *La vita gioca con me* ricordano nella loro brutalità la letteratura concentrazionaria dei sopravvissuti alla Shoah e gettano luce sulla storia poco nota di Goli Otok e sul tormentato dopoguerra jugoslavo, altre mostrano che quello di Vera è anche un romanzo familiare di amore e fedeltà: al proprio compagno di vita, a un ideale, a un secolo che non c'è più ma ancora attraversa i nostri corpi e la nostra memoria. Per Vera, così come per Nina e Ghila, tornare a Goli Otok significa venire a patti con il destino che è stato dato loro in sorte e tentare di dividerlo con chi sta loro accanto: una sfida difficile e, sembra dire Grossman, non sempre vincente. Eppure è l'unico modo attraverso il quale guardare l'altro e ascoltare ciò che ha da raccontare, anche quando le sue parole paiono incomprensibili: "Voi non potete capire tutto questo, vero?", chiede Vera alla nipote e al genero, "Per voi è come mondo di dinosauri...".

dario.miccoli@unive.it

D. Miccoli insegna lingua e letteratura ebraica all'Università Ca' Foscari di Venezia



## Dissimulare l'infelicità

di Simona Baldelli

Michaela Kastel

NELLA TANA

IL BOSCO NON È MAI STATO  
COSÌ OSCUROed. orig. 2018, trad. dal tedesco  
di Monica Pesetti, pp. 235, € 15,  
Emons, Roma 2019

C'è una pericolosa insidia nel linguaggio quotidiano ai tempi della cosiddetta comunicazione globale, ed è il rischio della banalità, dell'appiattimento delle emozioni. Se dal lato pubblico e politico ci stiamo abituando a una comunicazione beccata, offensiva e divisiva, sul versante del privato tendiamo a muoverci con passo felpato. Sfuggiamo alle personali polemiche,

alle moleste aggressività, raccontandoci in una forma mediana. Cerchiamo di proiettare una visione di noi stessi socialmente accettabile. Senza traumi, sventure, o improvvisi colpi di fortuna per non urtare le più svariate suscettibilità, insulti virtuali, ma non per questo meno minacciosi. Individui un po'

piacioni e opportunisti, alla ricerca del consenso immediato. Guai a dichiarare un'opinione netta, fuori dal coro. E, poiché la letteratura, il cinema, la danza, fanno parte di questo mondo, si ha spesso la sensazione di un freno a mano, quasi l'autore si fermasse consapevolmente sull'orlo del baratro e facesse inversione per non turbare, creare dispiacere. Come se la pagina stampata, il palcoscenico, la tela, fossero il display di un social su cui il pubblico, in tempo reale, esprime il suo gradimento. Mi piace, è ridicolo, lo adoro, mi dà rabbia. Perché, nella percezione del *follower*, funzione e vita reale si fondono, personaggi e autore sono la stessa cosa, e il giudizio sull'immoralità di Humbert, oggi, lo scontrerebbe Nabokov. Ma, per fortuna, alcuni non si arrendono e, con santa pazienza, si ostinano a scavare nell'animo, declinare la cattiveria, dipanare le perversioni, dire l'indicibile, a mettere in scena il drammatico e il grottesco di questa commedia umana. Raccontarci a noi stessi.

Alcuni fra i più fortunati romanzi stranieri usciti in Italia in questi ultimi anni camminano in questo solco. Penso a *Salvare le ossa* di Jesmyn Ward (NN, 2018, cfr. "L'Indice" 2018, n. 10), o *L'estate che sciolse ogni cosa* di Tiffany McDaniel (Atlantide, 2016), *Archivio dei bambini perduti* di Valeria Luiselli (La Nuova Frontiera, 2019). E *Nella tana*, di Michaela Kastel. Sono tutti scritti da donne, giovani, con esperienze e biografie diverse ma stranamente coerenti fra loro. In alcuni casi si tratta di romanzi d'esordio, tutti pubblicati, in Italia, da case editrici indipendenti. Un altro aspetto che accomuna questi libri, e non saprei dirlo in altra maniera, è che sembrano scritti senza pelle. Tutto è in superficie, esposto: le azioni, i sentimenti, anche i più sordidi, stanno in piena luce. Il linguaggio non ha nessun intento consolatorio, non blandisce, non copre, non trasfigura. È funzio-

nale alla storia, non il contrario.

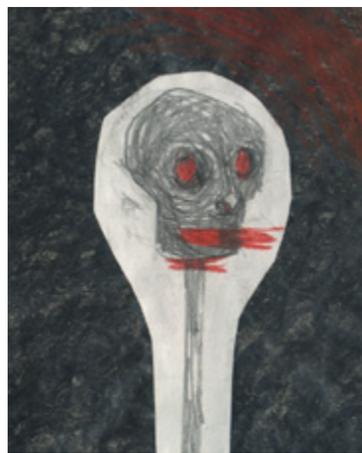
*Nella tana*, vincitore del Viktor Crime Award, e che presto avrà una trasposizione cinematografica, racconta di un mostro. Anzi, no. Di un uomo comune che fa cose mostruose, perché sarebbe tutto più semplice se la mostruosità fosse riconoscibile, avesse fattezze spaventose, le corna in testa, sei paia d'occhi, la pelle verde e irsuta. La storia è semplice da riassumere: in un bosco c'è una casa isolata, al suo interno vivono un uomo e alcuni bambini, due di loro ormai adolescenti. Lo chiamano papà, anche se non è il padre. Li ha rapiti e costretti a vivere nell'orrore. Parallelamente, la polizia ha trovato una flebile traccia attraverso la quale spera di ritrovare i ragazzini.

*Nella tana* è scritto come un giallo, o un thriller, ma non lo è. L'indagine della polizia va subito in secondo piano, quello che ci interessa è osservare il microcosmo racchiuso nel bosco, capire le dinamiche emotive. E mentre Kastel racconta la trasformazione di un individuo qualunque, una banale e brava persona, in un essere bisognoso di fare del male, e capace di reiterarlo, perpetrarlo, ci accorgiamo di un tratto familiare, qualcosa che scorgiamo in filigrana nella nostra immagine riflessa nello specchio. E le vittime del romanzo, incapaci di fuggire dall'orrore persino davanti alla porta aperta, ci spiegano perché siamo tanto spaventati nel liberarci da ciò che ci opprime.

Il linguaggio di Kastel è spietato, pulito, ed è la lama attraverso cui le parole affondano e scorticano, ci costringono a esercitare il libero arbitrio. Perché il male è trasmissibile e bisogna conoscerlo, e conoscerci, per interrompere una catena. È sufficiente scegliere. Non so se esista un tipo di narrativa necessaria, ma certamente un'opera d'arte, un libro, una sinfonia possono essere l'enzima capace di cambiare una percezione, uno strumento per arrivare alla comprensione. Conoscerci, imparare a convivere con noi stessi, e quindi a essere un po' più felici. Per dirla con una considerazione che Kastel mette in bocca a uno dei suoi personaggi: "Sarah rimane sempre colpita dalla capacità che hanno alcune persone di dissimulare l'infelicità".

evelinaelefate@gmail.com

S. Baldelli è scrittrice

Chiara Carrer, *Vassilissa*, La joie de lire, 2011

## La lessicografa cresciuta lungo un fiume

di Maria Festa

Daisy Johnson

NEL PROFONDO

ed. orig. 2018, trad. dall'inglese di Stefano Tummolini,  
pp. 274, € 18,  
Fazi, Roma 2019

*Nel profondo* è il romanzo d'esordio di Daisy Johnson, la più giovane candidata al Man Booker Prize. Il titolo fa pensare a qualcosa che si contrappone al superficiale: infatti il lettore ha tra le mani il resoconto del viaggio introspectivo nell'infanzia di Gretel, protagonista e voce narrante. Gretel è una trentaduenne lessicografa di Oxford che si trova costretta ad errare col pensiero dietro i fantasmi del suo passato, poiché "la memoria non è una linea retta, ma una serie di giri tortuosi, che vanno avanti e indietro nel tempo". Mettendo le mani avanti, Gretel comunica subito al lettore che aveva cercato di smettere di ricordare, e cercato "di scordare tutto", perché dimenticare poteva essere "una forma di difesa". Il resoconto dell'errare nei meandri della memoria è sezionato in tre parti (*Il cottage*, *La caccia*, *Il fiume*). Nella narrazione questa partizione non è sequenziale e in qualche modo emula la "serie di giri tortuosi" e rappresenta allo stesso tempo le diverse sfaccettature del rapporto conflittuale tra figlia abbandonata (Gretel) e madre biologica (Sarah) che rifiuta il ruolo di genitrice. *Il cottage*, che evoca l'immagine di stabilità, è il luogo dove convivono l'adulta Gretel e l'anziana Sarah. *La caccia*, che evoca l'atto del cercare, dell'inseguire, è la fase investigativa del viaggio che permette l'acquisizione dei frammenti mancanti nel puzzle infanzia. *Il fiume* è il luogo dove risiede un numero esiguo di individui che si sono organizzati in "una comunità tutta loro",

che vivono secondo "le loro regole" dettate dalle "loro autorità", in altre parole "un altro mondo". E il fiume è anche il luogo dove convivono Gretel bambina e Sarah genitrice. Per tredici anni Gretel e Sarah vivono isolate su una barca sul fiume, adottano uno stile di vita discutibile e selvatico e comunicano in una lingua che non "parlava nessun altro". Una sera Sarah ripete il gesto compiuto anni prima e abbandona la secondogenita. A Gretel rimane di Sarah "la tua voce in testa", con la quale instaura negli anni un dialogo interiore: "la cosa a cui penso in continuazione - ovviamente - è il modo in cui mi hai lasciata (...) telefonare agli obitori era diventata un'abitudine", forse "solo per avere la certezza che non saresti tornata". Un'altra forma di riscatto dal passato è la passione, quasi un'ossessione, di Gretel per le parole; è sempre attenta a come parla, e "per vivere aggiorna le voci del dizionario". Nella "serie di giri tortuosi" il lettore si misura con tematiche che potrebbero turbare la sua sensibilità, come l'incesto, il patricidio, l'omosessualità, l'incapacità di essere madre e l'identità di genere: "i peli tra le gambe erano più spessi, e aggrovigliati. Senza accorgersene, si ritrovò a infilarsi in mezzo una mano, in cerca di quello che non c'era, di quello che la forza del pensiero non era bastata a far crescere". Il ritrovamento di Sarah dopo sedici anni costringe Gretel a rivangare nella sua infanzia, a ricordare, ma soprattutto a scoprire. Tutto ciò, però, permette la conoscenza del passato di Sarah e la ricomposizione dell'immagine frammentata dell'infanzia di Gretel: "Questa è la tua storia - tra bugie e invenzioni - e la storia dell'uomo che non era mio padre e di Marcus, che prima, tanto per cominciare, era Margot - e altre dicerie, altre supposizioni: e infine - quel che è peggio - anche la mia storia".

## La buona volontà non basta

di Pietro Deandrea

John Wainwright

ANATOMIA DI UNA RIVOLTA

ed. orig. 1982, trad. dall'inglese e cura  
di Carlo Osta, pp. 225, € 17,  
Paginauno, Vedano al Lambro MB 2019

Primi anni ottanta: nell'immaginaria cittadina inglese di Beechwood Brook, un ragazzo anglo-giamaicano viene picchiato a morte da ignoti. Siamo nel primo periodo Thatcher, con un clima di relazioni inter-etiche sempre più tese nelle grandi metropoli del paese (ben ricostruite da Carlo Osta nella *Postfazione*): quindi l'indagine sul caso richiede ancor più meticolosità e cautela del solito, per non accendere una polveriera sociale pronta ad esplodere. Se ne occupa il sovrintendente capo Chris Tallboy, il cui tatto e competenza sono davvero necessarie per gestire una stazione di polizia dalle dinamiche complesse e spesso imprevedibili. La forza della scrittura di Wainwright sta proprio nella capacità di ricostruire tutte le sfumature di un'indagine; non solo quelle tecniche, ma anche psicologiche e morali. Tallboy incarna la "rigorosa componente etica" che, scrive Osta, caratterizza tutta l'opera dell'autore. John Wainwright (1921-1995) aveva una esperienza ventennale di poliziotto dai saldi principi etici spesso frustrati, se non osteggiati, dal suo stesso ambiente. Una non-carriera, quindi, che lo spinge a laurearsi in legge e in seguito a darsi alla narrativa. Dopo alcuni anni di doppio lavoro, e un conseguente esaurimento nervoso, diventa scrittore a tempo

pieno e prolificissimo maestro nel genere del *police procedural*, annoverando Georges Simenon tra i suoi estimatori. Paginauno ha già pubblicato nel 2011 *Stato di fermo* (*Brainwash*), da cui sono state tratte due note versioni cinematografiche. Wainwright si diverte a farsi beffe delle aspettative televisivamente irrealistiche dei lettori, come in questo riferimento a *Kojak*: "tutti sanno che l'arma del delitto è molto più importante di un detective calvo di New York con l'impermeabile stropicciato, che entra nel suo ufficio in disordine e urla: 'Crocker!'". Nel caso di *Anatomy of a Riot*, agli ingredienti del poliziesco classico si aggiunge la gestione di una rivolta di strada, e per di più di natura razziale. Il risultato finale è un vero *page-turner*, avvincente sino alla conclusione, con alcuni personaggi di contorno memorabili come la figlia del poliziotto razzista, che grazie ai "sogni illuminati dei grandi autori" impara "dai libri il vero significato della tolleranza, a superare i pregiudizi innati che la maggior parte delle persone neanche riconoscono in se stesse". E qui si arriva al punto dolente del romanzo: forse le letture di Wainwright sull'argomento avevano qualche carenza. Nonostante la sua apertura per la tolleranza e le diversità, l'autore è smaccatamente più propenso a ricostruire il vissuto, e quindi la ragione dietro ai comportamenti, di poliziotti e inglesi bianchi. Gli immigrati afro-caribici del romanzo sembrano spuntare negli anni ottanta come dal nulla, con ben poche tracce del passato coloniale subito, del razzismo istituzionale che, per esem-

pio nelle politiche del lavoro, dagli anni quaranta ha costituito il puntello burocratico della xenofobia diffusa, e li ha resi cittadini di seconda classe. Un illuminato come il protagonista Tallboy, la cui prospettiva è assai vicina a quella autoriale, si scaglia ad esempio contro le Race Relations Act (leggi contro la discriminazione razziale) definendole buoniste e inutili, se non peggiorative; il padre della vittima invece ripensa alla Giamaica con nostalgia primitivista: "Certo, erano poveri. Ma di una povertà calda. Una povertà felice." Allargando il discorso, non è neanche facile accettare mogli di poliziotti come Susan Tallboy, che funge da faro contro le tempeste del mondo esterno alla maniera di un vittoriano angelo del focolare: "senza quel genere di donna speciale, non si può diventare dei grandi poliziotti". Per quanto poi riguarda il dissenso e la contestazione, letture radicali come Marx e Che Guevara sono menzionate con uno scherzo quasi imbarazzante. In un certo senso, anche questo difetto dell'opera può essere visto come un pregio: involontariamente, Wainwright ci fa capire come sia difficile, nonostante un'enorme dose di buona volontà, liberarsi del proprio conservatorismo imperocentrico e riconoscere davvero i propri pregiudizi. Siamo ancora piuttosto lontani dai grandi affreschi sociali e interculturali di una giallista sopraffina come Ruth Rendell. E, temo, siamo ancora qualche passo indietro rispetto a quella linea incerta (e giustamente contestata) che separa il romanzo di genere dalla grande letteratura.

pietro.deandrea@unito.it

P. Deandrea insegna letteratura inglese  
all'Università di Torino

## Il fetore di Eldares

di Francesca Giommi

Ngũgĩ wa Thiong'o

### IL MAGO DEI CORVI

ed. orig. 2004, trad. dall'inglese  
di Andrea Silvestri, pp. 910, € 24,  
La nave di Teseo, Milano 2019

Debordante, corrotta e maleodorante è la realtà che Ngũgĩ wa Thiong'o descrive nel *Mago dei corvi*, romanzo imponente oggi tradotto con coraggio in Italia da La nave di Teseo. Ritenuto da buona parte della critica il capolavoro dello scrittore kenyota a oggi, continuazione e summa dei precedenti, il testo traccia l'epopea di una nazione e descrive un paese africano non identificato (ma al tempo stesso estremamente riconoscibile nel Kenya da cui Ngũgĩ è espatriato verso gli USA negli anni ottanta del secolo scorso) vessato dalla dittatura e dai pesanti strascichi imposti da colonialismo, post-colonialismo e neocolonialismo.

Il fetore che aleggia su Eldares, capitale immaginaria della Libera Repubblica di Aburiria, è un odore di marcio e decomposizione. Come rimarcato in numerosi passaggi con un'accumulazione parossistica di sinonimi, tanfo e lezzo scaturiscono in maniera così insistita da anime e cuori putrescenti da esser percepite in maniera quasi sensibile ed irritante persino dalle narici del lettore, e si spandono per le vie della metropoli in zaffate sempre più intense. Questa profusione di miasmi in mezzo alla folla affligge senza scampo l'olfatto di Kamiti, giovane protagonista coinvolto da anni in una frustrante e umiliante quanto infruttuosa ricerca di lavoro, la cui sorte verrà completamente stravolta dall'incontro con la bellissima Nya-

wira, ribelle al sistema e leader del Movimento della Voce del Popolo che sparge profumo di fiori attorno a sé. Kamiti diventerà il Mago dei Corvi, potentissimo stregone e indovino capace di mutare il destino dei disperati che a lui si rivolgono, facendo semplicemente leva sulla volontà di cambiamento degli esseri umani e sul disperato bisogno delle arti magiche in una realtà così apparentemente senza vie d'uscita. Tutto è enfatizzato, deformato ed esasperante in questa satira politica sospesa tra leggenda e magia, popolata da entità soprannaturali malvagie, quegli stessi demoni che, elencati per categorie (del potere, delle code, femminili, maschili, ribelli e barbuti), danno il titolo ai singoli capitoli del romanzo e creano un universo inquietante, mitico e allegorico al tempo stesso.

Come regalo di compleanno per il presidente (che indossa abiti su misura cuciti in Europa su cui campeggiano righe composte da minuscole lettere recitanti "il potere è giusto"), una nazione colma di gratitudine si appresta a costruire l'edificio più alto del mondo, una nuova torre di Babele per raggiungere il paradiso e permettere al leader dell'unico partito esistente di ritrovarsi faccia a faccia con Dio. Il progetto, rinominato "Grattaparadiso" o "Marcia verso il Paradiso", prevede un prestito della Banca Globale che altro non farà che ricondurre la nazione ad una sudditanza neocoloniale verso le potenze occidentali, ma di questo paiono non rendersi conto i meschini governanti, personaggi ridicoli e grotteschi, interessati solo alle apparenze ed esperti nell'arte della piaggeria. Mentre impresari affamati di denari e con l'ardente



"desiderio della bianchezza" speculano sulla faciloneria delle masse accalcate in mastodontiche code, le carceri di questo distopico paese pullulano di prigionieri innocenti, tra cui scrittori e giornalisti condannati senza processo (sorte non dissimile da quella dello stesso Ngũgĩ, arrestato nel 1977 in seguito ad un'opera teatrale considerata sovversiva, e di molti intellettuali, scrittori e artisti africani contemporanei).

Dalla storia d'amore e mitica tra Kamiti e Nyawira emerge il ruolo salvifico della donna, insieme al disvelamento della misoginia imperante nelle società africane, operato anche dalle scrittrici che lo stesso Ngũgĩ qui celebra: le africane Buchi Emecheta, Tsitsi Dangarembga, Mariama Bâ e le indiane Arundhati Roy e Meena Alexander. Altrettanto centrali in tutta l'opera sono le posizioni marxiste-fanoniste di Ngũgĩ, come la denuncia dell'alienazione coloniale e dell'impatto devastante di modelli occidentali. Si tratta di idee già espresse in saggi precedenti e fondanti per le letterature africane, da *Spostare il centro del mondo* (Meltemi, 2000) a *Decolonizzare la mente* (Jaca Book, 2015), dove l'autore aveva già individuato nella lingua la colonna portante dell'identità culturale, da cui la sua scelta di tornare a scrivere in Gikuyu.

Le tradizioni narrative orali e fortemente performative del teatro politico trapelano dalla necessità di molti dei personaggi di raccontare storie e modificarle incessantemente, ricorrendo alle diverse lingue diffuse nel paese (inglese, swahili, hindi, urdu e bengali) per convogliare una polifonia di voci e punti di vista, che fanno del *Mago dei corvi* la storia delle storie del Kenya, narrazione dolorosamente realistica dagli audaci toni caricaturali, fantastica e didattica al tempo stesso.

giommifrancesca@libero.it

F. Giommi è independent researcher di letterature africane e di migrazione

## L'uomo più importante della Colombia

di Mauro Berruto

Alberto Salcedo Ramos

### L'ORO E L'OSCURITÀ

ed. orig. 2005, trad. dallo spagnolo  
di Alberto Bile, pp. 204, € 15,  
Polidoro, Napoli 2019

*L'oro e l'oscurità* è uno straordinario romanzo d'inchiesta che indaga su quella inevitabile attrazione per la sconfitta che ogni campione porta con sé. D'altronde dietro a ogni successo, non solo sportivo, c'è sempre la necessità di rispondere a una domanda estremamente puntuale: "Quale prezzo sei disposto a pagare?". È tutto molto semplice: se per arrivare in vetta servono talento, fatica, allenamento e, naturalmente, la giusta dose di fortuna, c'è un unico ingrediente fondamentale: l'ossessione. Kid Pambelé, "il García Márquez del pugilato colombiano" e protagonista del libro di Salcedo Ramos, il prezzo di quell'ossessione lo ha visto da vicino.

Chi è questo atleta, semiconosciuto in Europa? Immaginate la mappa delle stelle dello sport mondiale, un'ipotetica sfera celeste nel cui punto più in alto, zenit della perfezione etica ed estetica, ci stia, per dire, Roger Federer. Ecco, partite per gli antipodi, inabissatevi, andate giù e poi ancora giù, fino al nadir. Da quelle parti troverete una costellazione di personaggi sportivi: Diego Armando Maradona, George Best, Paul Gascoigne, Carlos Monzon, Rubin Carter ("The Hurricane", quello della canzone di Bob Dylan). Gente che ha visto il proprio corpo diventare oggetto di idolatria e le proprie gesta diventare epica, ma che poi ha dovuto pagare tutto, fino all'ultimo centesimo. Beh, una delle stelle più brillanti di quella costellazione si chiama Kid Pambelé, al secolo Antonio Cervantes. "Divenne oggetto di culto - spiega Juan Gossain, noto giornalista radiofonico colombiano - perché fu l'uomo che ci insegnò a vincere. Prima di lui eravamo un paese di perdenti. Ci consolavamo coniugando il verbo *quasitronfare*. Festeggiavamo ancora il pareggio con l'Unione Sovietica ai mondiali di calcio del 1962. Pambelé ci convinse che si poteva fare, ci mostrò per sempre cosa significasse passare dalle vittorie morali a quelle reali".

Kid Pambelé nasce a una cinquantina di chilometri da Cartagena de Indias, due giorni prima del Natale del 1945. Il villaggio dove viene al mondo si chiama San Basilio di Palenque ed è la prima comunità di schiavi a ottenere l'indipendenza dalla corona spagnola, prima della stessa Colombia. Un pezzo di Africa in Sudamerica che nel 2005 l'Unesco ha inserito fra i patrimoni orali e immateriali dell'umanità. Incomincia lì, Kid Pambelé, a far roteare quei cazzotti che dal 1972 al 1980 lo porteran-

no ad avere la Colombia intera ai suoi piedi. Otto anni di dominio assoluto del pugilato mondiale, categoria *welter junior*. Poi la caduta rovinosa, inarrestabile, senza fine, fatta di severi disturbi psicologici, problemi economici, familiari, fino a una sorta di autodistruzione fatta di alcol e cocaina.

Kid Pambelé aveva fatto innamorare la Colombia intera, negli anni in cui il mito era Gabo. Racconta l'ex presidente Belisario Betancur che una volta, a una riunione di colombiani a Madrid, qualcuno aveva accolto Gabriel García Márquez esclamando: "È arrivato l'uomo più importante della Colombia!" Allora García Márquez, guardandosi intorno come se stesse cercando qualcuno sul ring, rispose: "Dov'è Pambelé?". Pambelé è tutto lì, nel racconto in dieci capitoli (o dieci round?) di Alberto Salcedo Ramos che raccoglie trentotto testimonianze di persone che hanno intrecciato con lui la propria vita: amici, familiari, amanti, il suo storico allenatore, il manager, la donna che gli lanciò addosso una zuppa bollente, il taxista che lo

aggredì con una mazza da baseball. Un libro che va letto con ancor maggiore attenzione da noi europei che di Kid Pambelé sappiamo poco o niente, per imparare quel cortocircuito, *from hero to zero*, per indagare le nostre ossessioni, il nostro oro, le nostre oscurità. Se leggendo sfuggiremo alla tentazione del giudizio, questa storia pazzesca smetterà di parlare di un pugile colombiano e incomincerà a parlare di noi e di ciò che ci circonda, proprio come fanno i grandi romanzi. L'ossessione di Florentino per Fermina, in *L'amore ai tempi del colera*, è forse diversa da quella di Kid Pambelé per la cintura di campione del mondo? No, d'altronde sono contemporanei, vivono negli stessi luoghi, respirano le stesse atmosfere. Uno è un personaggio di fantasia e l'altro reale? No, sono tutti e due magiche e realissime rappresentazioni del noi.

"Di tutte le testimonianze che ho raccolto per assemblare questo profilo, la più arida è, strano a dirsi, quella del protagonista. Non perché manchi di sufficiente qualità di espressione, ma perché non è affatto propenso a mostrarmi i suoi punti deboli", scrive Salcedo Ramos. È proprio così, campioni o no ci dimentichiamo spesso dei nostri punti deboli. Poi arriva una storia a raccontarci, mettendoci a disposizione una lezione che nel caso della gloriosa e tragica vicenda di Kid Pambelé si sintetizza in un titolo meraviglioso, *El oro y la oscuridad*, dove la "e" congiunzione potrebbe addirittura trasformarsi in verbo. *Loro è l'oscurità*, alle volte un accento fa la differenza.

mauroberruto@gmail.com

M. Berruto ha allenato la nazionale italiana di pallavolo alle Olimpiadi di Londra nel 2012 ed è giornalista e scrittore



Vinicio Ongini, *Le altre cenerentole*, Sinnos, 2009

## Narratori italiani

## Il maso dell'esule

di Giovanni Greco

Paola Capriolo

## MARIE E IL SIGNOR MAHLER

pp. 238, € 17,

Bompiani, Milano 2019

Non questa musica, Marie, non il mio Lied: qui sta la difficoltà. Deve svanire senza concludersi, finire senza finire... dice durante un'apassionata discussione Gustav Mahler alla sua giovane interlocutrice Marie, nel ritiro di Dobbiaco in Alto Adige, in un maso dove si è rintanato le tre estati finali della sua vita per lavorare alle ultime opere (compresa la decima sinfonia, che rimarrà incompiuta). La battuta viene pronunciata in questa cornice di solitudine estrema, che fa da sfondo a *Marie e il signor Mahler* e che corrisponde alla realtà storica e alle scelte del grande compositore. Sulla realtà storica di un paesaggio montano che accoglie gli estremi capolavori di Mahler, l'autrice in-

nesta una relazione pädagogica tra il musicista e l'adolescente Marie, che diventa per la giovane romanzo di formazione e di presa di coscienza e per Mahler l'occasione per chiarirsi i propri travagli e il processo compositivo, esplicitare desideri e nostalgie, e dare voce a una grande

crisi personale e umana che riverbera su quella epocale di cui la sua musica è stata paradigma peculiare.

Il confronto serrato con un punto di vista infantile, con l'incomprensione stupita di Marie costringe nella finzione l'autore del *Canto della terra* o del *Corno magico del fanciullo* a fare i conti con la radice fiabesca di alcune sue scelte etiche ed estetiche, con il senso di una transizione che lo vede non più davvero capace di rianimare la temperie romantica o tardo-romantica, ma solo di rimpiangerla e non ancora in grado di deciso a oltrepassare la soglia che volge potentemente verso il nuovo orizzonte di un'armonia completamente diversa come quella dodecafonica. Mahler non è più e non può più essere Schubert o Brahms e non vuole o non può essere ancora Schönberg: tutti citati nel romanzo, così come Wagner o Bruckner, tutti storicamente evocati nelle sue sinfonie che si configurano come "mosaici di citazioni più o meno trasfigurate, vasti intricati cimiteri lungo i cui sentieri tortuosi si profilano le lapidi dei miei predecessori", nelle parole dello stesso protagonista che parla ciclicamente con sé stesso oltre che con la ragazza nel corso del racconto. L'intreccio di Storia e di invenzione permette a Paola Capriolo di mettere in scena proficuamente gli ultimi anni di Mahler, ormai gravemente malato, segnati da sofferenze (la morte della piccola figlia, anche lei di nome Marie come la sua attuale interlocutrice che ne rappresenta il vero e proprio doppio e il fantasma) e da tradimenti (su tutti quello della moglie Alma che si innamora del giovanissimo Walter Gropius, futuro artefice del Bauhaus, e che trova il suo epi-

logo in un capitolo magistrale dove i tre personaggi, lui lei e l'altro della realtà storica, diventano i tragici, farseschi eroi di un libretto d'opera).

Mantenendo uno sguardo – e uno stile – scevro da sovrastrutture che è quello della giovane Marie, affascinata dall'uomo e dai suoi discorsi complessi e dolorosi che spesso non afferra, che più volte intuisce o riesce a cogliere solo a posteriori, la scrittura si affranca dall'agiografia, dal didascalismo, dal biografismo e restituisce un'accezione futura al tramonto di un uomo e di un'epoca che sta inevitabilmente passando e che non vuole passare, alla consistenza della sua musica così impregnata di passato eppure così presaga di quel che sarà. Quella musica che deve svanire senza concludersi, finire senza finire in un lamento estenuato che non può essere mai assertivo ma sempre dubitante, rimpianto di una forma come la sinfonia che Mahler cerca di resuscitare con ogni mezzo, insinuandovi persino elementi ad essa tradizionalmente estranei come la voce che canta. Lamento che ne

sussume un altro più inconsolabile ancora per una condizione unica, sempre evanescente e dolorosa di artista sradicato "boemo in Austria, austriaco in America, ebreo in tutto il mondo" che ne fa il punto di riferimento del secolo che si annuncia, il XX, nel quale l'intersezione sistematica tra l'arte e la vita, l'esilio e il nomadismo che questa

identificazione spesso genera o subisce, diverranno luogo comune, malanno ricorrente e imprescindibile, origine metafisica della poesia nelle parole del poeta fuggiasco Brodskij, con tutte le sue drammatiche implicazioni e allo stesso tempo i fecondi sviluppi di cui il romanzo tratteggia felicemente i confini. Che sono i confini dello *Unheimlich*, letteralmente di colui che non sta a casa, di chi o di ciò che non ha una patria fisica e spirituale e non può averla e dunque del perturbante (viene citato anche Freud a un certo punto dai due coniugi), vera e propria ipostasi dell'inquietudine moderna, della scrittura e dell'arte del tempo che Mahler ha preconizzato, interpretato profeticamente, inaugurato. Il nostro tempo, dove, come scrive Adorno, "la scrittura è la casa dell'esule".

giovannigreco6@gmail.com

G. Greco è scrittore, attore e drammaturgo

Gabriele Clima, *Mumi senza memoria*, cit.Istantanee  
di una malattia

di Federico Ingemi

Angelo Ferracuti

## LA METÀ DEL CIELO

pp. 217, € 18,

Mondadori, Milano 2019

Distant don't keep us apart / after all it is written in the stars... "la distanza non ci terrà lontani", così canta John Lennon nel 1980 in *Woman*, colonna sonora della storia d'amore di Angelo e Patrizia. Nemmeno un tumore, il "nostro tumore" come lo chiama Angelo, riuscirà a separarli definitivamente: un viaggio che li ha messi nuovamente alla prova e che ha risaldato il loro rapporto, negli anni troppo spesso sull'orlo del fallimento. Lui riascolta all'infinito quella canzone per riempire il vuoto esistenziale lasciato dalla compagna, per ridare voce all'appartamento abbandonato e ai ricordi che sembrano ormai appartenere a un altro Angelo, a un'altra epoca.

*La metà del cielo*, un flusso di coscienza di sveviana memoria, è articolato su una quarantina di capitoli-ricordi che si alternano tra gli anni della gioventù, quelli della malattia e gli anni di solitudine dopo la morte della moglie. Nella narrazione di Ferracuti, la malattia non si limita al ruolo di protagonista, non vengono solo raccontati gli stadi del tumore, le cure o le reazioni di Patrizia a questo evento; la malattia è una chiave che apre l'animo di Angelo, mostrando le sue paure, i suoi fallimenti e le sue pulsioni più profonde. Diviene lo sfondo sopra al quale si tracciano il bilancio della loro relazione e delle loro singole esistenze. Spesso Angelo torna nel loro vecchio appartamento ormai abbandonato, ed è lì che gli oggetti e le stanze fanno riaffiorare nella sua mente ricordi legati alla moglie. "A volte i luoghi sembra che ti parlino, pensai in quei momenti. Li senti. Gli oggetti che ci stanno dentro vogliono comunicarti delle cose": un abito nell'armadio che custodisce ancora il suo profumo

riaccende ricordi e passioni a lungo sopite; un diario tenuto durante la luna di miele fa riemergere i giorni passati in Norvegia; la cartella clinica blu, "scatola nera" della malattia, riporta alla luce le numerose visite e sedute di chemio in giro per l'Italia, alla ricerca di un sollievo alla "malattia dei popoli ricchi, di quelli che mangiano troppo, bevono troppo". Ed è sempre in quell'appartamento, nella mansarda-studio in cui plasmava i suoi romanzi, che si rifugia in balia dell'alcol, unico appiglio a cui si aggrappa durante la battaglia di Patrizia e, soprattutto, dopo la sconfitta.

Ferracuti riesce a spiegare in maniera dettagliata, quasi

scientificamente, l'escalation di comportamenti che porta un uomo a divenire schiavo dell'alcol: un vortice torbido di lattine di birra abbandonate nello studio, di troppi Campari consumati al bar del paese, di guide annabbiate dalla vodka e inutili visite al Sert; tutto sotto lo sguardo delle figlie, spettatrici silenziose delle sbornie del padre. Ma *La metà del cielo* è anche il racconto di due giovani innamorati negli anni ottanta, appartenenti a due mondi differenti ma accomunati dalla passione per il teatro e dall'indole di indomabili sognatori di un futuro migliore, per loro e per il loro paese. Patrizia viene da Milano, figlia di un dirigente d'azienda, militante in movimenti studenteschi di sinistra con il sogno, poi realizzato, di diventare maestra. Angelo è marchigiano, figlio di un imprenditore fallito, tiepido rivoluzionario con conoscenze nelle Brigate Rosse, collezionista di fallimenti scolastici e lavorativi, con il sogno mai



abbandonato di diventare scrittore. Galeotto è un viaggio in treno per le Marche, decollo del loro amore e fondamenta per il loro futuro: frequenti viaggi all'estero, una casa colonica affittata nonostante le condizioni economiche precarie, il matrimonio nel 1987, la nascita delle due figlie Eugenia e Lorenza. Ma

dopo dieci anni di idillio amoroso, inizia una fase di declino del loro rapporto, caratterizzata da violente litigate, "embarghi sessuali" imposti da lei, un tradimento mal nascosto, lo spettro di una separazione, che avrebbe sancito l'ennesimo fallimento. Poi lo scoglio più grande: la malattia. Angelo è consapevole che la battaglia contro il tumore non verrà vinta, sa perfettamente che dovrà affrontare la vita da solo ma decide di indossare la maschera del marito forte, rassicurante e di sostegno alla propria compagna; in realtà si logora dentro, in un turbinio di paure, angosce, incertezze per il futuro. Il tempo passato insieme si dilata, ogni attimo di quotidianità diviene più importante, ogni sorriso strappato a Patrizia acquista maggior valore, ogni rassicurazione allevia un po' le angosce della moglie: "Anche se stavo provando a fare una cosa impossibile, era come se quel tempo volessi farlo durare di più".

"Basta una parola e la storia di una persona si divide drammaticamente in due: prima e dopo": Ferracuti riesce a raccontare, mettendosi a nudo e senza tralasciare verità alle volte scomode da ammettere, sia il "prima" che il "dopo", con un linguaggio diretto e senza retorica che permette al lettore di immedesimarsi e di provare le stesse paure di entrambi i protagonisti. Forse insegnando anche un modo diverso di guardare al passato e di indicare ciò che il futuro potrebbe riservarci.

federico98ingemi@gmail.com

F. Ingemi è laureando in italianistica all'Università di Torino

## Toppe

## di inesistenza

di Luca Lenzini

Silvia Sereni

## UN MONDO MIGLIORE

RITRATTI

ill. di Giovanna Sereni,

pp. 216, € 15,

Bompiani, Milano 2019

È tratta da uno dei luoghi più alti della lirica novecentesca, *La spiaggia* di Vittorio Sereni, l'epigrafe di *Un mondo migliore*, il libro di Silvia Sereni, sua figlia, andato in libreria proprio nei giorni in cui l'autrice è mancata: il timbro grave e rivolto al futuro (*Parleranno*) dei versi è sembrato perciò rivolgersi direttamente al lettore, come se le "toppe di inesistenza" della citazione si riverberassero, d'un tratto e ancora una volta, nel presente. Il libro, in realtà, è a due mani, poiché ai ritratti scritti da Silvia fanno riscontro quelli al tratto per mano di Giovanna, sua sorella, altrettanto indovinati e coerenti con l'aria di famiglia che circola nelle pagine vitalissime di questo "album", che si direbbe un caso a parte nella produzione corrente dell'editoria e anzi della cultura dei nostri giorni. Infatti se la galleria di ritratti include nomi di primo piano, da Carlo Bo a Elio Vittorini, da Giovanni Pintori a Mario Soldati, Giovanni Raboni e Franco Fortini, Gillo Dorfles e Beppe Pontiggia, e altri meno noti ma non meno importanti nella trama del libro, alla fine è l'insieme che conta, e nulla è più lontano dalla scrittura di Silvia Sereni, che giornalista era per mestiere, del "gossip" giornalistico e delle luci artificiali dell'industria culturale odierna, con il culto dei "personaggi" e i pezzi ad effetto.

Qui invece, nel segno dell'amicizia (anch'esso al centro dell'opera del padre) si hanno i frammenti di una conversazione al tempo stesso intima e discreta, domestica e intrecciata indissolubilmente a luoghi precisi, ad una topografia circoscritta, a partire da quella Bocca di Magra che è appunto lo scenario di *La spiaggia* (e di *Un posto di vacanza*), tanto che d'ora in poi *Un mondo migliore* potrà accompagnare come un prezioso vademecum ogni incursione in quel paesaggio cruciale del Novecento. Ma dietro la discrezione, accanto al garbo filiale e oltre l'incanto di un tempo trascorso e confidente, al lettore di questo libro sono affidati non solo il dono della memoria ma una sfida molto alta, quale risuonava già nell'epigrafe e nel titolo. Far parlare il passato e lavorare, ogni giorno, per il futuro sono tutt'uno, come lo sono la poesia e l'amicizia per chi ha scritto *Un mondo migliore*: è forse questo l'etimo profondo e feriale che tiene insieme i titolari dei ritratti e anima la civile conversazione di Silvia Sereni, imbevuta di ideali per nulla nostalgici, né transeunti.

luca.lenzini@unisi.it

L. Lenzini dirige la biblioteca umanistica dell'Università di Siena

## Narratori italiani

Ciò che guardo  
mi riguarda

di Filippo Polenchi

Paolo Pecere

## RISORGERE

pp. 312, € 18,  
Chiarelettere, Milano 2019

Teoria e prassi, corpo e superficie. Punti cardinali di una poetica che ormai va facendosi chiara. E se di poetica forse non è ancora il caso di parlare tanto meglio: quello che Paolo Pecere sta scrivendo – prova dopo prova: *Risorgere* è il suo secondo romanzo (il primo è del 2018, *La vita lontana*, edito da Libreria), ma il suo corpus è composto anche da reportage in Africa, in Asia, in Sudamerica pubblicati online – non può essere unitario. Pecere sta scrivendo un'opera-delta, giustamente laterale, postcoloniale, che utilizza gli stilemi della *fiction* occidentale riconoscendo il proprio condizionamento culturale: quello di chi era al centro del mondo e ora non lo è più: "Ci si affidava ai vecchi schemi romantici che funzionano sempre, perché il romanticismo nega la realtà". Uno spostamento sull'asse che permette di allestire materiali e forme romanzesche classiche da una prospettiva obliqua: come se vedessimo tutto quello che siamo abituati a vedere, ma appena più di lato (il romanzo si trasforma in continuazione: è un *bildungsroman* cinese, ci sono visitazioni di spettri, è un epistolario del cuore).

*Risorgere* inizia con una catabasi: Gloria Wang, una ragazza italo-cinese che, insieme all'amico Marco Ricci, sta cercando il padre Chen in Tibet, in una zona denominata Shangri-La (un "nome-fregatura"), cade in un crepaccio: Marco inizia a cercarla disperatamente e intanto racconta. In contrappunto anche Liu Liang, compagno, amico, sodale, ombra e amante di Chen racconta. Marco traccia la parabola che ha portato lui e Gloria da Berlino a Roma, poi a Macao, a Hong Kong e infine nello Yunnan; Liang racconta la Cina, intersecando privato e pubblico: l'infanzia povera e "storpiata", la determinazione negli studi, l'incontro e l'amicizia con Chen, la passione giornalistica, il talento poetico, l'ansia di democrazia del 1989, poi la fuga a Berlino, la ritrattazione, gli affari, la ricchezza tra Africa e Sud Est asiatico, l'appassimento esistenziale di Chen, la sua smania di rodere l'essenziale, una "infatuazione per l'idolatria" (come accadeva al padre della *Vita lontana*).

Pecere lavora sulla superficie, come territorio da cartografare: lo spazio è un perimetro che i giovani, privi delle ascisse e ordinate che hanno regolato la vita dei padri, devono mappare, ma

si direbbe quasi più ricostruire. Sulla "carta" dei padri c'erano soprattutto i corpi (Liang diventa celebre per un poema, del quale scopriremo l'atroce genesi, che si chiama *Corpo* e dice: "Mi domando se la presenza degli altri lasci una traccia nello spazio e se passare dove poco prima c'era un altro uomo equivalga in certo modo a entrare nella sua pelle"): sperimentabili sensibilmente, immersi nella storia, nell'effusione, nella dispersione della cordite, nella foga e nell'esaltazione, ma anche nella pestilenza gialla in "isole di idiozia". Il territorio dei figli, invece, è determinato da un'anestesia digitale. Il rapporto inconsumabile tra Gloria e Marco è emblematico tanto quanto la promiscuità di Chen, di Liang, di Qi, di Huang Mei. All'appressamento di corpi giovani nella Pechino del 1987 risponde la distanza di Marco, "consulente psicologico" telefonico.

E non si cerchi appiglio nelle immagini che punteggiano le pagine: con il loro statuto ambiguo, tutt'altro che pacificato, esse più che didascalie sono occhi che interrogano il lettore-spettatore: sembrano seguire il motto di Jean-Luc Nancy, "ciò che guardo mi riguarda". Quel disallineamento oculare di cui parlavamo all'inizio si esercita in queste piccole diffrazioni goniometriche: perché infatti, il romanzo, è ambientato nel 2026? Quel futuro è poco più futuro di adesso: non ha altro compito che accelerare una presa di visione che è presa di consapevolezza: "Ci estinguiamo. I segni ci sono tutti. È un fatto che si può accogliere, a cui ci si può preparare. Non è la fine, è la preparazione di una violenta rinascita. Nulla sarà come prima, dovremo combattere". La distopia (*Risorgere* compare all'interno della collana "Altrove", diretta da Michele Vaccari, incentrata appunto sulle distopie) non immagina nulla di incredibilmente accelerato, semmai evoca la responsabilità di un destino e la necessità di romperlo, di scivolare tra le rocce, saltare, sfregarsi, patire. In cosa risorgeremo dopo aver perduto tutto? Se la violenza sembra inevitabile, lo è altrettanto la trasformazione da intraprendere.

*Risorgere* è un libro che contiene molte cose e apre continue vie di fuga, nonostante l'apparente compattezza: è un catalogo di errori, di ripetizioni, di differite varianti della storia, di come sia difficile spezzare gli schematismi (occidentali e cinesi anelano tutti a una supremazia continuamente perduta e riconquistata) ma è anche, e soprattutto, la storia della mutazione del romanzo stesso: non più una parola-approdo definitiva, ma un divenire *queer* e meticcio come il tempo che ci aspetta, se un tempo avremo da aspettare.

filippo.polenchi@gmail.com

F. Polenchi è redattore editoriale

## Scritto di notte

di Danilo Bonora

Igor Cannonieri

COMUNQUE  
UNA STORIA D'AMOREpp. 170, € 15,  
Manni, San Cesario di Lecce 2019

Jean Starobinski osservò che non ci sarebbe stato motivo sufficiente per un'autobiografia se nell'esistenza dell'autore non fosse intervenuta una modificazione, una metamorfosi radicale: "conversione, ingresso in una nuova vita, irruzione della Grazia". *Comunque una storia d'amore* di Igor Cannonieri, scrittore, saggista e studioso di Derrida – con Luigi Vero Tarca ha pubblicato il godibile *A lezione da Wittgenstein e Derrida* (Mimesis, 2012) – è romanzo epistolare, confessione, spezzone di autobiografia, il tutto distillato nelle e-mail di Quirino, l'appartato protagonista della prima metà del libro, suscitato non dall'irruzione ma dall'assenza di una Grazia, la donna un tempo amata e dalla quale è separato da due anni, al momento rilassata turista in Medio Oriente.

Le scrive nottetempo lunghe e pensose lettere – attizzate da alcuni inattesi sms di lei in partenza per Amman – di cui ignora l'esito, poiché Grazia non ha campo o internet o è troppo presa da rutilanti *suk* levantini, da colori, profumi, novità insieme all'iperinetica amica Mary. Le risposte arrivano nella seconda parte del romanzo, dopo il ritorno della destinataria, che ha il tempo di pensarci su, di motivare la sua inopinata riviviscenza dopo un lungo silenzio e di giustificare l'"amore mio!" a sorpresa con cui aveva salutato Quirino prima di prendere l'aereo. La scrittura veloce, fresca, umorale delle e-mail di Grazia, che non delira per i discorsi lunghi e adora la fotografia, mette in fila paragrafi di un (anti)manuale di filosofia come stile di vita – (vanamente?) braccato dall'ex-marito nei ghirigori dei suoi acuti e raffinati messaggi nella bottiglia – imbastito in mezzo a obiettivi e reflex sul terrazzo di una casa di Amman con vista sul mercato, tra polveri sgargianti di spezie e il luccichio di gioielli senza prezzo.

Grazia sa amare "in un modo solo": troppo? Fino a "soffocare" l'altro? Sono "questioni misere", annota lei dalle rive del Giordano, dove si ribattezza e rilancia un *all in* impreveduto che mette in crisi le cautele di Quirino, abituato a *piétiner sur place* nelle sue cene solitarie e nello sbiadito lavoro in giacca e cravatta. Lui vorrebbe essere "all'altezza dei suoi pensieri" (figurarsi), avere in tasca l'*amor fati* per accettare la morte di un amico e della madre, fare un vaso nuovo non partendo dalla creta umida ma dai cocci, rompere il gorgo che ti inabissa nel fiume con il gesto asimmetrico e deciso che gli aveva insegnato il padre... Ma ora Grazia non si fa distrarre

dalle acrobazie sermocinali dell'ex e del suo Bataille: *hic Rhodus, hic salta*. Si può e si deve ricominciare non "come fosse", ma come una vera "prima volta" (la "primavoltità" inseguita tutta la vita da Bobi Bazlen?).

Il romanzo epistolare è una variante regolata delle scritture autobiografiche, fin dalle origini vincolate dal patto della sincerità col lettore perché srotolate davanti al Dio di Agostino, e nella prima modernità divenute strumento autorizzato per l'affermazione dell'individuo borghese contro l'invasione teologica medievale. Infine, dopo il passaggio dei profeti della *Lebensphilosophie* come Stirner, Nietzsche, Freud ecc., dentro la scatola cinese della *fiction*, problematiche sedi dell'esemplarità, "miroir d'une vie, son double tiré au clair", come notò Georges Gusdorf, ma insidiate pericolosamente dall'irreale, dal finalismo e dal desiderio frustrato. La validazione attesa nei carteggi non è quella di

divina, ovviamente, ma quella degli obblighi irrefutabili verso il corrispondente, qui però una donna briosa che spettina *ex post* le laboriose considerazioni di Quirino alle prese coi fantasmi del passato, grazie a protocolli squisitamente narrativi, a fragranze, paesaggi, *street photography*, diaframmi aperti per fulminare l'attimo che fugge. Questo romanzo epistolare 2.0 non stravede per i bilanci esistenziali e preferisce narrare un presente suscettibile di sviluppo, tanto da permettere ai due, dopo anni in cui si erano adattati l'uno all'altra fino a sincronizzare i respiri e a diventare trasparenti per eccesso di complicità, di pensarsi e desiderarsi quasi contemporaneamente. Entrambi indagano il loro rapporto, cercano le cause della rottura; entrambi sentono la mancanza dell'altro e con trepidazione si preparano ad incontrarsi di nuovo.

All'ombra di dualismi millenari, giustapposizioni senza tempo di luce e buio, giorno e notte, leggerezza e pesantezza, presenza e assenza, Cannonieri mette in dubbio le valenze tradizionali (positivo-negativo) delle coppie di termini. È di notte, infatti, che Quirino scrive a Grazia, col crepitio familiare del ciocco nel camino in sottofondo, alla luce dei ricordi della vita vissuta insieme; è di notte che lei, dopo essere tornata nella sua casina, non riesce a darsi pace fino a quando non decide di scrivere al più presto una lettera di replica. Seguendo suggestioni derridiane, Cannonieri mostra di saper tesoreggiare il patrimonio rappresentato dallo stile, dall'intuito metaforico, dall'osservazione impregiudicata della vita quotidiana, scompigliando l'*aplomb* della teoresi e sciogliendo nel piacere del testo le aporie della logica e del pensiero.

bonoradanilo@gmail.com

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

## Sorrisi

## e piume di corvo

di Franco Pezzini

Lorenza Ghinelli

## TRACCE DAL SILENZIO

pp. 334, € 14,  
Marsilio, Venezia 2019

Una delle caratteristiche che più colpiscono nelle storie narrate da Lorenza Ghinelli è, da sempre, la sua sincera, sofferta e rigorosa capacità di aprire alla speranza e al futuro, alla categoria-futuro. I personaggi di Ghinelli conoscono sì i pesi e le ombre di passati magari terribili e le prove del presente, spesso durissime, vere e proprie discese agli inferi di cui permette al lettore di condividere il labirinto; ma sanno lottare per un futuro che non è mai regalato – pur tralucendo dimensioni di gratuità tutta umana – e lo raggiungono. Un futuro poi non privo di nuove ombre, di presentimenti e comunque di nuove prove, perché la vita è sempre un alternarsi di luce e di buio, di sorrisi e di piume di corvo. Ma, appunto, un futuro vero, strappato ai fantasmi e alle sclerosi, con quanto di liberatorio ciò comporti.

Così avviene – con tanto di piume di corvo – anche in *Tracce del silenzio*, ritorno dell'autrice a un genere che si può definire neogotico e che è nel suo caso letteratura nel senso pieno. Un riconoscimento quest'ultimo – stile elegante e intensissimo, profondità e spessore radicati in un'autentica e simpatica passione per l'umano – apprezzabile dai lettori di Ghinelli anche senza considerare riconoscimenti ufficiali, come i premi o l'approdo da finalista allo Strega 2012 già del suo secondo, splendido *La Colpa* (Newton Compton, 2012). E anche in questa nuova prova si riconosce la stoffa di una scrittrice che sa offrire eruzioni violente di sentimenti ed emozioni – oltre a un ritmo intenso e un finale da cardiopalma –, ma sempre con un controllo stilistico assoluto, un'asciuttezza che sa evitare la nota di troppo anche quando scivolare sarebbe facilissimo.

La storia di Nina, dieci anni, che ha perso l'udito per un incidente ma che, a impianto cocleare spento, sente quel che non dovrebbe poter sentire – e richiama a orribili delitti –, è in qualche modo paradigmatica dei problemi di ascolto di tutta la realtà attorno a lei. C'è chi ode voci che convocano a un'antica vendetta (ma in realtà tutte interiori, col peso del male che può generare altro male), e chi non riesce a sintonizzarsi su voci assai più autentiche, vicine e care, per un logorio di cattive comunicazioni. A sbloccare la situazione, pur nella loro fragilità, sono ancora una volta i ragazzi: i volti del futuro, venuti da una quotidianità faticosa come Nina e suo fratello Alfredo, o magari da guerre lontane come le ragazzine profughe Nur e Rasha.

franco.pezzini@tin.it

F. Pezzini è saggista

## Guizzi pasoliniani

di Anna Chiarloni

Igor Esposito

### LA MEMORIA GATTA

prefaz. di Elio Pecora, con una lettera di Laura Betti,

pp. 80, € 10,

Magmata, Napoli 2019



Nota autore di teatro, nonché finalista alla XXX edizione del Premio Calvino, Igor Esposito pubblica il distillato di un'attività poetica che da sempre lo ha accompagnato nel tempo. La silloge, testimone di un'attitudine polifonica, è suddivisa in tre sezioni. *La memoria gatta* apre con tre testi di passo breve e rapido che può far pensare all'haiku ma i fotogrammi di Esposito non sono mera registrazione di un idillio

evanescente, al contrario si avverte immediato uno scavo nel profondo: una costante, questa, dell'intera raccolta. Al centro un io lirico che indaga il linguaggio del corpo, reso come fuga nel buio, morso randagio, caravaggesca vampa di passione, ma capace anche di mettere in scena un'affettuosa genealogia familiare, come nei versi dedicati ai genitori. Colpisce in *Dando calci* quella grafica statuaria, a suo modo solenne, riservata alla figura materna, quasi una lapide a esaltare la centralità della matrice originaria pur nella dichiarata, solitaria autonomia del figlio, maschio e adolescente: vincolo e distacco nell'intreccio dell'istanza autobiografica, tra cura domestica e partite di pallone sul "cemento metropolitano". In modo analogo, al padre "famelico nel tempo della pesca" si contrappone una sorta di distanza nell'affratellarsi dell'io con la preda, l'ignara "bestia marina" che "spera la fuga nel mare sorrentino" (*A mio padre*). E tuttavia il testo si chiude in guisa di abbraccio filiale reiterando l'incipit – "Tu sai quello che ancora io non so" – un riconoscimento della concretezza del vissuto paterno rispetto alla polvere di parole, al vacuo suono della realtà che ci circonda. Nella guizzante poesia eponima – *La memoria gatta* – Esposito accoppia il percorso anamnastico al fremito del felino "che piscia e salta / sull'immonda immondizia / del nuovo o balenante mondo". Si avverte fin dal titolo l'attenzione (pasoliniana) per il connotato oscuro dell'esistenza che talora si compenetra con una ricerca ritmica, come nella *Desdemona* dedicata a Laura Betti, o nella rima cullante di *Non importa che tu vada*. Ma con questo titolo siamo ormai calati nell'intensa sezione di mezzo, *Desiderio e memoria*. Venti testi senza titolo s'incatenano nella vertigine dei sensi attorno alla donna amata, dando voce all'attesa di una virilità imperativa nell'incontro con il "feroce gergoglio / o desiderio a lebbra", con un corpo femminile disegnato nel respiro di un Courbet: "Luce d'alba carnale, / brulla terra d'arare / era il tuo corpo. / Ora è cammino, / disvelato abisso / del giorno. / Dove ogni giorno / è origine e caos". Sono versi che risuonano di una felicità creaturale oggi forse concessa solo alla poesia, folate di vento in un campo lessicale da cui affiorano bagliori di un'arcaica luce pagana, dove la parola "come un vagito arpionato di bestia" evoca rituali ancestrali di esistenze notturne, di corpi accerchiati dalla violenza del desiderio. Più avanti si percepiscono ombre di rinuncia nel rigurgito del tempo, nel deragliare di membra in rovina. Si fa strada una cronologia intima che ancora si ritaglia un luminoso profilo femminile di suburbio, ne sillaba in dettaglio le tappe del solitario transito quotidiano, fino a immaginare un segreto amplesso, ma onirico, tra le quinte notturne di una regia tutta dettata dall'urgenza dell'io: "Fai presto: apri la porta, / batti il corpo sul letto. / La notte cancella l'orma / del giorno. Tutto è pronto: / se chiudi gli occhi / io ti vengo in sogno".

Due poemetti chiudono il libro, *Le ceneri di Pasolini* del 2000 e il *Canto di Sibilla*, scritto nel 2006 per l'attrice Licia Maglietta. Testi di denuncia civile, che riprendono con rinnovati accenti il disperato fremito pasoliniano, ma al tempo stesso certificano la felice trasmutazione di genere dei nostri anni: sono infatti versi successivamente acquisiti dalla regia di Francesco Saponaro, sia come materiale drammaturgico che come installazione sonora, una dinamica che testimonia la vitalità espressiva di questa poesia.



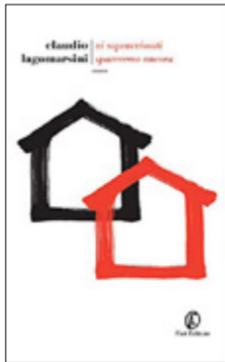
## Gutteria familiare

di Ilenia Grammauro

Claudio Lagomarsini

### AI SOPRAVVISSUTI SPAREREMO ANCORA

pp. 206, € 16, Fazi, Roma 2020



Una casa vuota di cui liberarsi, una ventina di scatoloni superstiti pieni di oggetti che non interessano più. Tra questi, cinque quaderni dalle copertine colorate: il diario-romanzo di un'estate di quindici anni prima. Tornato da un altro continente e un altro emisfero perché la madre non si vuole occupare della vendita, il protagonista riapre la vecchia casa di famiglia e, attraverso le pagine del diario lette d'un fiato, riprende il dialogo interrotto con il fratello

maggiore allora adolescente (autore del testo) e con un passato doloroso che chiede di essere rivissuto, compreso e lasciato andare. Nel romanzo di esordio di Lagomarsini (segnalato alla XXIX edizione del Premio Calvino) la famiglia, al pari della casa e degli scatoloni da dare via, è un contenitore pericoloso, respingente, dal quale si cerca di proteggersi prendendone le distanze. Una realtà familiare, quella del romanzo, ricomposta, allargata e parecchio scombinata, in cui genitori, figli, amanti coabitano in tre edifici schierati attorno a un orto comune (vero e proprio campo di battaglia per i due maschi adulti, armati e spacconi) e mal si sopportano, pur condividendo tutto. Relazioni impastate di dipendenza affettiva, opportunismo, ostilità, sordi rancori: il legame familiare, come quello con la moglie paralitica di cui il vicino vorrebbe sbarazzarsi, grava come una condanna, ostacolando desiderio e libertà, eppure nessuno si sottrae alla ritualità di facciata (le cene insieme sotto il pergolato, i dolci casalinghi offerti all'ora della merenda, il lavoro spalla a spalla nell'orto). In questo ambiente si muovono i due fratelli adolescenti, assistendo spaesati alle esibizioni di mascolinità degli adulti, alle oscenità fuori tempo massimo degli anziani. Con il padre dall'altra parte del mondo e una madre succube del compagno (che Marcello, autore del diario, soprannomina Wayne per i suoi modi spicci e virili da cowboy), si sentono "disarmati" e cercano rifugio dove possono: negli svaghi al mare l'uno; nei libri, nella scrittura e in un amore non corrisposto l'altro. Senza tentare di darsi solidarietà (se non per le bravate erotiche da adolescenti), senza conoscersi e incontrarsi mai davvero. Finché non sarà troppo tardi.

La cornice del presente che inquadra la dura vicenda familiare permette di stemperarne il pathos e di osservare attraverso un doppio sguardo: di una tenerezza benevola quello del protagonista adulto (e dell'autore), più caustico e inquieto quello del fratello adolescente. I temi del legame familiare che non garantisce il bisogno di sicurezza e contatto, quelli del ricordo e della distanza contribuiscono, attraverso una lingua piana e misurata, alla delicata malinconia del romanzo, che ha sullo sfondo una rappresentazione della provincia italiana dove i valori patriarcali e machisti cominciano a perdere terreno aprendo a nuove sensibilità. Ne risulta un testo forte e leggero, che riesce a tenersi alla giusta distanza dalle vicende pur immergendosi chi legge nell'asprezza di un affresco familiare con tratti di comica gutteria, ma spietato come sancisce il suo drammatico il finale.

## Che fortuna avere

### un ciuffo maramaldo!

di Roberta Sapino

Daniele Antonietti

### NERD

pp. 365, € 21, Besa, Nardò LE 2019



Avete presente quel compagno del liceo al quale andava sempre tutto bene, il belloccio che attirava le ragazze senza sforzo, che prendeva sempre voti un po' più alti del dovuto e che alle partite di pallone non sudava nemmeno, salvo poi segnare il goal decisivo? Ecco. Quel compagno è Luca Brunoni, il rampante protagonista del romanzo di Daniele Antonietti, che gioca a tennis perché l'arrivismo sociale si soddisfa più facilmente sulla terra rossa che sul campo

da calcio, si muove nel mondo con perfetta disinvoltura ("devi vivere senza sentire che stai vivendo" è il suo mantra) e, un po' come la Frieda dei Peanuts con i riccioli naturali, ha un vantaggio sul resto del mondo: un ciuffo "veleggiante" di capelli che quando gli scende sugli occhi lo rende irresistibile.

Oltre a fare carriera quasi senza accorgersene in un mondo aziendale dai tratti grotteschi (sbarcato in un'azienda dove non gli si chiede assolutamente niente se non di affannarsi invano, Brunoni si ritrova a promuovere liquore al rabarbaro con mezzi che farebbero impallidire il peggior cugino che ha fatto grafica e può darti una mano gratis, per poi trovarsi, grazie a periodiche e provvidenziali apparizioni dei "cacciatori di teste", proiettato nel mondo dei dirigenti veri), la principale occupazione di Brunoni è la *concupiscentia carnis*, termine che infiocchetta una straordinaria pletora di avventure sessuali e di relazioni pseudoamorose con donne di ogni sorta, che dall'adolescenza in poi contribuiscono a costruire il cliché del belloccio "dal ciuffo maramaldo e dal sorriso lucente" senza realmente intaccare lo spirito.

Interessante è la scelta di dedicare quasi la metà del libro agli anni giovanili di Brunoni, quelli del liceo, delle coppie che nascono e scoppiano, delle prime palpatine e delle feste in casa che lasciano "la strana sensazione di essere diventati di colpo un po' più grandi": sono questi, ci dice il narratore, gli anni che contano davvero, e tutti gli anni successivi, tutti i lavori e i matrimoni e i tradimenti, non sono che una replica di ciò che già è stato, un accumulo di esperienze "triturate" dall'incedere rapido del tempo degli adulti. Gli anni, dice il narratore reinterpretando Bergson a mo' di Brunoni, "si allungano e si accorciano, un po' a capocchia". In questo triturar di corpi, in questo mirabolante accumulo di *thank u, next* (non è un caso se tutti i capitoli si intitolano con nomi di donne, e due addirittura con degli smargiassi *Et aliae*), in questo vorticar di cosce solide e impalpabili sentimenti, quasi non si nota una presenza sottile, appena accennata: quella di Isabella, la nerd del titolo, la ragazza gentile sempre un po' defilata, esclusa dai vari giochi di seduzione non perché sgradevole, ma perché capace di porsi, con la sua "insopprimibile e profonda bontà d'animo", al di fuori – se non al di sopra, e infatti la ritroveremo, adulta, a scalar montagne – degli umani affanni.

La quarta di copertina cercherà di convincervi che *Nerd* è una sorta di romanzo di formazione, alla fine del quale Brunoni arriva a "intravedere un diverso modo di vivere". Non credeteci. Non prima di aver letto il fenomenale delirio di onnipotenza del buon Brunoni-protetto-dagli-dei messo davanti al fatto che non potrà mai possedere l'unica donna che non ha mai voluto possedere, una vera perla in cui si mescolano ironia e dolore, rimorso, egoismo, nostalgia e teatralità. Brunoni diventerà l'amico che non sopportate ma al quale, chissà perché, volete bene lo stesso.

### GIURIA E PREMIAZIONE

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

Omar DI MONOPOLI | Helena JANECEK  
Gino RUOZZI | Flavio SORIGA  
Nadia TERRANOVA

La cerimonia di premiazione avrà luogo mercoledì 27 maggio 2020 alle ore 17.30 presso il Circolo dei Lettori di via Bogino 9, Torino.

## Per una critica dell'ideologia letteraria

di Davide Dalmas

**GLI ANNI  
DI "LAVORO CRITICO"  
CULTURA E MILITANZA  
INTELLETTUALE A BARI  
DOPO IL SESSANTOTTO**  
a cura di Mario Sechi  
e Ferdinando Pappalardo,  
con un saggio introduttivo  
di Francesco Fistetti,  
pp. 128, € 17,  
Dedalo, Bari 2019

La parola chiave è contraddizioni: quelle del passato, che è necessario conoscere criticamente perché anche lì trovano origine quelle del presente, innanzi tutto l'urto tra la scolarizzazione di massa e l'assenza di un quadro istituzionale capace di accoglierla. Siamo alla metà degli anni settanta, quindi la principale delle contraddizioni attuali si è già mostrata esplosivamente nella "domanda di partecipazione democratica" nel 1968-1969; mentre sul terreno specifico delle "istituzioni della riproduzione sociale" come la scuola e l'università, la risposta ufficiale sembra essere una modernizzazione che adotta tecniche dello "scientismo" anche nelle discipline umanistiche, l'emarginazione delle discipline storico-letterarie e la "destorificazione della letteratura". Questo il terreno d'azione dove intende collocarsi la rivista "lavoro critico".

La prima serie, considerata la "più fertile di risultati", compare dal 1975 al 1984, attraversa diversi cambiamenti di redazione, ma il nucleo principale rimane sempre nell'Università di Bari, con direttore Arcangelo Leone de Castris. Una seconda serie inizia nel 1985, ma appare meno solida anche dal punto di vista quantitativo: in un numero maggiore di anni escono meno fascicoli (negli ultimi cinque anni solo due dei 43 complessivi), con frequenti numerazioni doppie o triple. Perché contraddittoria è anche la situazione in cui si è trovata a operare la rivista, concepita nel momento di maggior prestigio delle impostazioni marxiste negli studi letterari in Italia e attiva quando inizia l'arretramento.

L'editoriale del primo numero poneva subito la questione intellettuale come "questione sociale di massa", con la volontà di "contribuire dal basso a una operazione di riqualificazione effettiva degli strumenti del lavoro intellettuale, critico-letterario in specie"; e la rivista si rivolgerà all'analisi sociale della letteratura, con deciso orientamento gramsciano propugnando una "critica materialistica dell'ideologia letteraria". Sia il metodo critico sia gli oggetti di interesse sorgono dalla trasformazione del ruolo intellettuale nel presente,

che non può prescindere dalla conoscenza dello "statuto ideologico" che ha contribuito a formarlo. L'idea di fondo è che nelle opere letterarie l'aspetto sociale è risolto nell'ideologia, ossia nella "particolare forma di coscienza attraverso cui quell'opera esprime una risposta di carattere *pratico-conoscitivo* alle contraddizioni del suo mondo storico", attraverso un "processo di formalizzazione". La spinta che viene dalla "contraddizione reale" del presente, quindi, richiede una nuova storia delle forme letterarie e dei letterati come intellettuali. Non stupisce dunque che nelle annate della rivista siano poco presenti i primi secoli della letteratura italiana, né che cresca l'interesse soprattutto dal Settecento in avanti, con particolare attenzione per il Novecento delle riviste, del "movimento vociano", del primo futurismo, delle culture del fascismo, fino al numero monografico sul Sessantotto pubblicato nel 1987.

Vent'anni dopo l'uscita dell'ultimo numero, questo piccolo e stimolante libro presenta la storia di "lavoro critico" e una riflessione sul suo significato complessivo, attraverso ricostruzioni e testimonianze di collaboratori, offrendo inoltre gli indici completi e la riproduzione di due editoriali dei primi anni e le copertine dei numeri monografici. Francesco Fistetti, autore delle "cronache di filosofia politica" *La crisi del marxismo in Italia* (il melograno, 2006), analizza in un saggio introduttivo la questione, centrale per "lavoro critico", degli intellettuali; mentre Ferdinando Pappalardo e Mario Sechi affrontano più direttamente la storia della rivista: il primo partendo dal significato retroterra degli

anni precedenti, tra incontri di critici letterari marxisti, convegni sulla scuola e sulla sociologia della letteratura, adesioni e abbandoni, prima e seconda serie; il secondo inserendo maggiormente "lavoro critico" nel panorama delle riviste e nel contesto della cultura umanistica dell'Università di Bari, arrivando a presentare un più ampio panorama culturale della città, di quando l'università era meno "isolata dal tessuto urbano".

Lo spirito critico della rivista si può quindi intravedere anche in questi interventi (come in quelli di Anna Clara Bova e Mario Ricciardi) che non sono soltanto ricostruzioni e testimonianze del passato, ma anche provocazione a rinnovate analisi delle contraddizioni dell'oggi, con frequenti richiami alla precarizzazione; e con l'idea che la rivista abbia perso la sua "autentica ragion d'essere" e sia conclusa dopo un "lungo, mesto crepuscolo" (così Pappalardo) in concomitanza con le riforme strutturali del sistema universitario, che hanno reso impraticabili percorsi di ricerca che risultano irregolari rispetto agli irrigidimenti disciplinari e ai sistemi di valutazione.

davide.dalmas@unito.it

D. Dalmas insegna letteratura italiana all'Università di Torino

## Divenire nell'Essere

di Lorenzo Renzi

Constantin Noica  
**CONGEDO DA GOETHE**

ed. orig. 1976, trad. dal romeno  
e introduzione di Davide Zaffi,

pp. 311, € 24,

Rubbettino, Soveria Mannelli CZ 2019

Constantin Noica (1909-1987) è stato un filosofo dell'Essere. Ha sostenuto originalmente una forma particolare di ontologia, quella del "Divenire nell'Essere", che può essere vista come uno sviluppo dell'idealismo di Hegel. Il *Congedo da Goethe* di Noica, tradotto dal romeno e presentato magistralmente da Davide Zaffi, è la precoce manifestazione della sua filosofia, che verrà esposta sistematicamente nel dittico *Saggio sulla filosofia tradizionale e Trattato di ontologia* (ambidue in italiano a cura di Solange Daini, ETS, 2007).

In *Congedo da Goethe* Noica prende posizione contro due teorie filosofiche concorrenti, a suo modo di vedere errate: quella statica dell'Essere, e quella del Divenire nel Divenire. Ma perché Goethe? Per mostrare il valore della sua teoria, che illustrerà in positivo nell'ultimo capitolo (*Divenire nell'essere, infinità, cerchio*), Noica

vuole prima sconfiggere la concezione dell'Essere statico. E sceglie di farlo esaminando l'opera e anche la figura non di un filosofo in senso stretto, ma di un uomo che incarna questa visione nella sua opera e anche nella sua vita, pensando che se sarà riuscito a dimostrare l'errore di Goethe avrà dimostrato anche ad abbondanza la fallacia di ogni visione statica dell'Essere. Noica apprezza e ammira Goethe. Nel suo libro esamina a fondo la sua opera. Al *Faust* dedica novanta pagine. Osserva l'uomo soprattutto attraverso le *Conversazioni con Eckermann*. Le critiche a Goethe sono meno numerose dei giudizi ammirativi. Eppure la sua opera si chiamava originariamente *Anti-Goethe*, e l'autore la chiama qualche volta ancora così.

Lungo la gran parte del libro, Noica ricostruisce la concezione di Goethe, per il quale la cultura è la continuazione armoniosa della natura, il genio lo sviluppo dell'uomo normale, e la saggezza ha alla base la normalità. Così voleva essere ed era l'uomo Goethe, così l'opera. Dell'*Ifigenia in Tauride*, culmine del classicismo goethiano, Noica scrive che "è un manuale della guarigione e dell'armonia". Il tragico è estraneo a Goethe, cosa che rivela in lui, per Noica, la mancanza della "contraddizione unilaterale", o "positiva", cioè il contrasto vivo, dialettico, tra due realtà, il solo, per Noica, in cui ciò che è superato viene conservato in ciò che lo supera. Si tratta del carattere che ha la "sintesi" nella dialettica di Hegel, in cui lo Spirito nel suo movimento non cancella, ma incorpora, quello che supera. Ma già

i Greci, scrive Noica, desideravano che "il bene assumesse su di sé il male". Questo errore di Goethe, scrive Noica, si trova in Goethe già nella *Prima Parte del Faust*, che gli pare la più debole del poema e forse di tutta la produzione di Goethe (il lettore ha di che sorprendersi). Questo varrebbe in particolare per il personaggio di Faust, privo di drammaticità. Vendita l'anima a Mefistofele, Faust si dimostra incapace di "divenire nel sé e nell'essere", un cadavere che alla fine non si innalza al cielo, ma si lascia "tirare su" dalla forza dell'Essere rappresentato dall'amore di Gretchen.

Oltre che da questo testo scintillante e problematico, il lettore non può non essere meravigliato dalla straordinaria storia del libro, così come gli viene raccontata nell'introduzione da Davide Zaffi. Nei primi vent'anni del comunismo, Noica, di origine sociale altoborghese, giudicata dal comunismo "non sana", aveva già provato il domicilio coatto (1949-58) e la prigione (1959-64). Ma diversamente dal suo connazionale e amico Emil Cioran, non penserà mai di andare all'estero. Ingaggia invece un donchisciottesco braccio di ferro con il regime, che sarebbe durato fino alla morte. Grazie a giochi d'astuzia in parte riusciti, il bilancio non sarà del tutto negativo. Alla fine Noica riuscirà a pubblicare tutta la sua opera, l'unica

cosa, riteneva, che dava senso alla sua vita. La sua collocazione politica originaria era stata di destra, ma per l'occasione potrà ora colorarsi qua e là di rosso. La sua adesione hegeliana allo "stato etico", che poteva in fondo anche essere rappresentata dal comunismo, lo teneva lontano dal liberalismo e dall'Occidente, che avevano attratto tanti vecchi amici tra cui Cioran. Nonostante questo, il regime lo perseguita a più riprese. Nel 1958 la censura gli sequestra il manoscritto del *Congedo da Goethe* che pareva ormai alla vigilia della stampa. Nel 1972 gliene restituisce solo una parte, dicendo che il resto è andato perduto. Noica scrive a un amico che quel "torso" è "forse più suggestivo di quanto sarebbe stato l'intero". Nel 1976 il "torso" appare in Romania leggermente espurgato (per es. "divinità" sostituisce "Dio") in 5.500 copie, non poche, subito esaurite. Nel frattempo Noica, giudicato dal regime ormai sufficientemente ravveduto, è nominato ricercatore all'Accademia, che era un modo abbastanza abituale di onorare, e di isolare allo stesso tempo, delle personalità grandi ma pericolose. Le parti mancanti del dattiloscritto salteranno fuori dopo la caduta del comunismo e la morte dello stesso autore. Il *Goethe* originario viene ricomposto e dato di nuovo alle stampe nel suo paese. È questo libro completo che possiamo leggere ora anche in italiano.

lorenz.renzi@libero.it

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

## Fuori dal ruolo

di Luisa Ricaldone

Loredana Magazzeni  
**OPERAIE DELLA PENNA  
DONNE, DOCENTI E LIBRI  
SCOLASTICI FRA OTTOCENTO  
E NOVECENTO**

prefazione di Tiziana Pironi,

pp. 227, € 14,

Aracne, Roma 2019

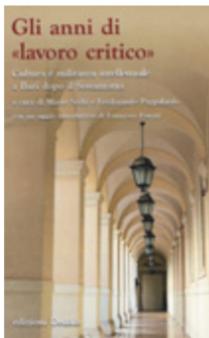
Il volume di Loredana Magazzeni affronta un tema di grande interesse per quanto riguarda la storia dell'educazione di genere, poiché fa emergere – sfatando peraltro visioni precostituite – quei modelli identitari, trasmessi da donne a donne, attraverso una professione-docente, nell'ambito della quale la presenza femminile è stata per lungo tempo scarsamente valorizzata o perlomeno considerata in termini negativi: così l'incipit della prefazione che riassume in poche parole un lavoro dettagliato, lenticolare direi, volto a illustrare e valutare la presenza della pubblicistica scolastica di mano femminile fra gli anni precedenti l'unità d'Italia e la prima guerra mondiale.

La struttura del lavoro è di per sé di commento alla complessità del tema affrontato: da un lato, a partire dal fondo del volume, si parla di alcune "eccellenze", dall'altro si illustrano momenti pubblici di particolare visibilità, come l'Esposizione nazionale femminile Beatrice, che si tenne nel 1890 a Firenze, intitolata alla Beatrice dantesca; dall'altro ancora si pone l'accento sul dialogo che Magazzeni sa instaurare fra nuove professionalità femminili, libri di testo e attività editoriali creative.

Tenuto conto delle diverse collocazioni geografiche, rispetto alle quali si differenzia la crescita numerica delle donne che si dedicano alla scrittura (ai primi posti il regno lombardo-veneto, ma anche Bologna, Napoli e Palermo) e esaminate le trasformazioni storiche e dello sviluppo dei dibattiti sull'emancipazione, il risultato originale cui questo lavoro approda utilizzando le conoscenze che alla sua autrice provengono dalla frequentazione degli studi delle donne e dalla conoscenza dei numerosi saggi sul tema di cui ormai si dispone, consiste in particolare nell'evidenza delle costruzioni di reti fra donne intellettuali e fra i loro saperi. Quelle donne, che con il lavoro di insegnanti e di autrici di manuali scolastici hanno collaborato alla costruzione dell'identità nazionale, non sono più da intendersi come passive trasmettitrici (solo) di valori patriarcali, ma hanno cominciato a introdurre nuovi valori e nuovi punti di vista nell'ambito pedagogico e scolastico, a cominciare dalla presenza a scuola dei loro corpi fisici. Un percorso accidentato, nel quale gli ostacoli non sono provenuti solo da fonte maschile.

luisaricaldone@tiscali.it

L. Ricaldone ha insegnato letteratura italiana contemporanea all'Università di Torino



# BOOK PRIDE 2020

FIERA  
NAZIONALE  
DELL'EDITORIA  
INDIPENDENTE

SESTA EDIZIONE

17-19  
APRILE

FABBRICA  
DEL VAPORE  
MILANO

INGRESSO  
LIBERO

ORARIO  
DI APERTURA  
10-20

COLLABORAZIONE



Comune di  
Milano



[bookpride.net](http://bookpride.net)

Fabbrica del Vapore  
Via G.C. Procaccini 4 - Milano



*leggere  
i  
venti*

## Per un modello comune umano

di Pietro Costa

Aldo Schiavone

**EGUAGLIANZA**  
UNA NUOVA VISIONE SUL FILO  
DELLA STORIA  
pp. VIII-376, € 20,  
Einaudi, Torino 2019

L'eguaglianza è un retaggio della nostra storia e tuttavia – scrive Aldo Schiavone – è un'eredità che rischiamo di smarrire pur avendone “più che mai bisogno”. Conviene allora considerare il passato “un laboratorio vivente” e trarne suggestioni per “raccolgere la sfida che ci viene lanciata dal nostro presente”. È questo il senso di un libro che si impegna in un'attenta (pur se inevitabilmente selettiva) ricognizione del passato e cattura l'attenzione del lettore con l'efficacia di una scrittura sostenuta da un'intensa passione intellettuale.

Il prologo è dedicato a Montaigne ed è, per così dire, un colpo di teatro: non penseremmo a Montaigne come al primo testimone dell'eguaglianza dei moderni; e invece è proprio l'attenzione di Montaigne all'“umano”, a ciò che è umanamente condiviso, che, nelle pagine conclusive del libro, farà capire il senso dell'inatteso prologo. Fra il prologo e la conclusione si sviluppa una narrazione che muove dalla Grecia del V secolo, approda a Roma, tocca il Rinascimento e copre l'intero arco della modernità fino alla sua odierna crisi.

Fino dalle sue prime manifestazioni, la storia dell'eguaglianza è una storia di antinomie difficilmente componibili. Agli inizi della sua storia Schiavone colloca un passo di Antifonte, con la sua folgorante visione di un'eguaglianza radicale, che cancella la differenza fra greci e barbari. Ed è nell'Atene del V secolo che l'eguaglianza diviene il contrassegno dello straordinario esperimento della democrazia. Anche per Aristotele (pur ostile all'estremismo della democrazia) la *politia* implica eguaglianza fra i cittadini e la misura dell'eguaglianza è data dall'alternanza nei ruoli, dalla disponibilità di ciascuno a comandare e a obbedire volta a volta. Al contempo, però, il cittadino è il vertice di un microcosmo familiare strutturato secondo immutabili rapporti asimmetrici (dove le figure subalterne sono la donna, i figli, i servi) e restano insuperabili gli steccati che separano il mondo greco dai barbari. L'eguaglianza coesiste con la moltiplicazione dei confini, dentro la città e all'esterno di essa (la società antica – scrive Schiavone – era “una società prigioniera, circondata dovunque da barriere”).

La fiamma della democrazia accesa ad Atene lambisce, ma non investe la Roma coeva, dove si instaura un solido regime oligarchico. L'eguaglianza, però, estro-

messa dalla sfera pubblica, trova un suo straordinario terreno di coltura nei rapporti fra i privati. È in quell'ambito che Schiavone rintraccia il dispiegarsi di uno *ius* fondato su regole di simmetria e di eguaglianza e destinato a divenire una delle strutture portanti della civiltà occidentale: attraverso la trasfigurazione e attualizzazione che la modernità impone a esso nel momento in cui lo assume come espressione e strumentazione di quel protagonismo del soggetto di cui l'eguaglianza è una componente essenziale.

È il nesso soggetto-eguaglianza il filo attraverso il quale Schiavone percorre il labirinto della modernità. Se il Rinascimento valorizza e celebra la *dignitas* dell'uomo, è il giusnaturalismo sei-settecentesco che riesce a proporre una visione complessiva del soggetto e del suo rapporto con l'ordine politico. L'eguaglianza

(così come la libertà e alcuni diritti) vengono presentati come determinazioni dell'essere umano come tale: non le diseguaglianze e le appartenenze sono il fondamento dell'ordine, ma una pluralità di soggetti essenzialmente eguali. Certo, il paradigma giusnaturalistico si diffonde in una società che (soprattutto nell'Europa continentale) è ancora rigidamente cetuale e giuridicamente differenziata. Il giusnaturalismo è però il “prologo in cielo” che trova una formidabile occasione di “inveramento” nelle rivoluzioni di fine Settecento, di qua e di là dell'Atlantico, nei processi costituenti che in America e in Francia sfociano in nuovi e originali assetti di potere.

È in queste rivoluzioni che l'eguaglianza celebra i suoi primi trionfi divenendo un'imprescindibile condizione di legittimità dei nuovi regimi. Al contempo, essa si scontra con convinzioni e interessi che ne riducono la portata, restringendo la classe dei soggetti (assumibili come) eguali. Resistono al livellamento egualitario differenze date come essenziali per l'ordinamento della società (quali la proprietà, il genere, la “razza”) e condizionano a fondo l'intera storia otto-novecentesca, attraversata da conflitti che proprio in nome dell'eguaglianza intendono mettere in questione i principali dispositivi di marginalizzazione e di esclusione. È un tema ricorrente nell'Otto-Novecento la differenza (su cui Schiavone opportunamente insiste) fra l'eguaglianza formale (meramente giuridica) e l'eguaglianza sostanziale (riferita alle condizioni socioeconomiche dei cittadini). E l'intera storia della democrazia moderna coincide con la rivendicazione dei diritti politici per tutti i cittadini, al di là delle differenze di censo e di genere. L'eguaglianza resta a lungo, nella parabola della modernità,

più che una norma costituzionalmente consolidata, un progetto e un potente strumento di delegittimazione dell'ordine stabilito.

È in questa prospettiva che Schiavone dedica molto spazio a Marx: non come teorico dell'eguaglianza (Marx è un feroce critico dei “diritti dell'uomo” e del formalismo della democrazia rappresentativa), ma come fondatore di una teoria che, fra Otto e Novecento, ha reso pensabile e praticabile una critica radicale dell'esistente e poi, nel corso del Novecento, ha ispirato la rivoluzione dei soviet, per essere piegata infine a strumento di legittimazione del potere totalitario del nuovo stato.

Le antinomie dell'eguaglianza non si sciolgono nel Novecento. Certo, in un secolo segnato da conflitti epocali, emergono dottrine ed esperimenti costituzionali che prendono sul serio l'esigenza di superare, in nome dell'eguaglianza, le persistenti discriminazioni: si pensi, ad esempio, ai progetti welfaristi del secondo dopoguerra, volti a superare la scissione fra l'eguaglianza (meramente) formale e l'eguaglianza sostanziale, e all'afflato universalistico sprigionato dai diritti umani enunciati nella *Dichiarazione universale* del 1948. Fino a che punto però – è questa la domanda conclusiva del libro – le promesse egualitarie del secondo Novecento sono state mantenute? E soprattutto: è ancora riproponibile nel nostro presente il messaggio egualitario senza che ne vengano mutate le coordinate teoriche?

Schiavone insiste giustamente sulle discontinuità strutturali che ci separano da un passato ancora relativamente recente: il modello industriale dominante nell'Otto-Novecento è ormai declinante, l'economia capitalistica va incontro a una crescente finanziarizzazione, viene progressivamente erosa la capacità protettiva dello stato sociale. Stanno cambiando il modo di produrre e, con esso, gli stili di vita e i valori condivisi.

Si annuncia dunque una sfida che impone di ripensare alcune delle più consolidate categorie linguistico-concettuali. Per affrontarla, Schiavone suggerisce di prendere congedo dal protagonismo del soggetto (uno dei fili conduttori della modernità) alla luce della riflessione di Roberto Esposito, che invita a contrastare le pretese egemoniche dell'individuo-persona, la centralità dell'io (e del noi), per dar voce alle ragioni del “terzo”, per aprirsi alla logica dell'impersonale. Per Schiavone resta importante la “forma dell'individuale”. Essa però deve essere integrata dalla decisione di oltrepassare “la costruzione frammentata delle individualità” rivendicando “l'universalità dell'umano”: proprio quel “modello comune e umano” che Montaigne (il Montaigne evocato nel prologo) contava di scorgere al termine del suo lungo viaggio intorno a se stesso.

pietro.costa@unifi.it

P. Costa è professore emerito di storia del diritto medievale e moderno all'Università di Firenze

## Incorporare le ragioni del disobbediente

di Elisabetta Grande

Livio Pepino e Nello Rossi  
**IL POTERE E LA RIBELLE**  
**CREONTE O ANTIGONE?**

UN DIALOGO

pp. 127, € 14,

Gruppo Abele, Torino 2019

Da quasi 2500 anni a questa parte l'*Antigone* di Sofocle, messa per la prima volta in scena nel 442 A.C. ad Atene, si caratterizza per essere uno dei testi fondanti del pensiero occidentale. Rivisitata e riletta innumerevoli volte, la tragedia del drammaturgo greco è stata attualizzata nel tempo attraverso sempre nuove versioni, traduzioni e rappresentazioni teatrali. Antigone, si sa, sfida l'autorità di Creonte, suo zio e re di Tebe, che in nome della *polis* tradita ordina che Polinice, il quale aveva mosso guerra a Tebe, non debba ricevere sepoltura. Antigone, sorella di Polinice, spinta da un sentimento di pietà e giustizia divina contravviene però all'ordine e per questo viene condannata a morte da Creonte.

La tragedia contrappone in maniera irriducibile la ragion di stato a quella del cuore, l'ordine costituito alla disobbedienza civile, la legalità alla legittimità, le ragioni della *polis* a quelle del *ghenos*. La scelta per l'uno o per l'altro dei due poli ha diviso per secoli le coscienze. Creonte incarna l'idea che il mantenimento dell'ordine sociale richieda il ferreo rispetto delle regole che il potere centralizzato pone, pena la rottura del patto sociale fra stato e cittadini. Antigone rappresenta, viceversa, il pensiero secondo cui occorre opporsi alle regole poste da chi governa, quando esse appaiono ingiuste. È la giustizia delle leggi provenienti dall'alto contro la giustizia così come interpretata dal basso o, per dirla diversamente, si tratta della giustizia della maggioranza contro quella della minoranza. A chi dare ragione?

È ancora una volta questo il dilemma di fronte al quale si pongono nella loro serrata conversazione, nel *Potere e la ribelle. Creonte o Antigone? Un dialogo*, Nello Rossi e Livio Pepino, due magistrati assai vicini culturalmente per aver vissuto analoghi momenti significativi della loro vita professionale, quali la partecipazione in ruoli di responsabilità a Magistratura Democratica, l'essere stati membri del Consiglio Superiore della Magistratura o l'aver assunto la direzione della rivista “Questione Giustizia”.

Eppure, nonostante esperienze culturali e formative così simili, i due prendono posizioni contrapposte di fronte al dilemma sofocleo: Nello Rossi assume la difesa di Creonte, mentre Livio Pepino si identifica con le ragioni

di Antigone. Entrambi però – e sta qui la particolarità di questa rilettura della tragedia sofoclea – si mettono nei panni di un Creonte che rappresenta il giudice e i suoi dubbi perché, come dice Nello Rossi, egli è chiamato a dare applicazione a un ordine che si è separato da lui (“Il divieto di sepoltura del traditore Polinice è stato deciso a garanzia della sopravvivenza della città e, al momento della sua adozione, si è come separato dalla sua fonte, divenendo ‘legge’ anche per il suo autore, Creonte”).

Il dialogo che ne scaturisce trasuda, così, le fortissime tensioni che attraversano chi deve applicare la legge nei confronti di chi vi si oppone. Vale in ogni caso, a garanzia della tenuta del sistema democratico, la massima *dura lex, sed lex*, oppure la legge,

pur proveniente da una fonte legittima – quindi ai nostri tempi democratica –, va a volte interpretata in modo da dare spazio alle ragioni di chi la viola perché la sente ingiusta? Nello Rossi propende, salvo casi eccezionali, per la prima tesi, a differenza di Livio Pepino che ritiene necessario farsi carico delle ragioni di Antigone nell'atto di decidere.

Incorporare le ragioni del disobbediente, farle proprie, significa per il giudice rileggere le norme penali alla luce della prospettiva di chi disobbedisce e interrogarsi se è opportuno trovare il modo di dare loro soddisfazione. La disobbedienza, la ribellione, la resistenza sono in questo senso un utile pungolo per smuovere lo *status quo* e cambiare il diritto. Non c'è bisogno di ricordare Rosa Parks e la sua protesta contro la segregazione razziale sancita dalla legge, per capire quanto gli atti di resistenza al diritto sentito come ingiusto possano essere produttivi di cambiamento delle regole di una società. Le stesse odierne occupazioni nostrane di immobili pubblici destinati alla privatizzazione che, nonostante il decreto Salvini-*bis* punisca ancor più pesantemente di prima (o forse proprio per questo), lentamente stanno aprendo la via alla nuova categoria dei beni comuni, lo sottolineano ancora con forza.

Per tornare al giudice e all'opportunità che egli o ella interiorizzi la richiesta di giustizia proveniente dal basso, alcuni recenti casi aiutano a chiarire i termini della questione. Al di là delle vicende discusse nel testo, fra cui per la sua fortissima carica emotiva resta emblematica la criminalizzazione della solidarietà umana nei confronti dei migranti in mare (non per nulla il dialogo si apre con un paragone fra Carola Rackete e Antigone), ipotesi meno eclatanti, ma altrettanto



## Una religione civile

di Giorgio Resta

Cosimo Marco Mazzoni  
**QUALE DIGNITÀ**  
**IL LUNGO VIAGGIO DI UN'IDEA**  
pp. VIII-128, € 18,  
Olschki, Firenze 2019

Scrivere un libro sulla dignità è impresa ardua. Intorno a questa idea si sono stratificati nel corso dei secoli significati diversi, talora persino contraddittori, sì da rendere il contenuto semantico della locuzione "dignità umana" tanto ricco, quanto difficilmente decifrabile. Non a caso si ripete spesso che, mentre è possibile identificare un nucleo minimo di ipotesi in cui è dato ravvisare, con ragionevole certezza, forme di mortificazione della dignità umana, quando si abbandoni la prospettiva della demarcazione in negativo, e ci si arrischi a definire in positivo l'esatto contenuto di tale concetto, le difficoltà e gli ostacoli che si parano dinanzi



sono scoraggianti. Dedicare un'intera ricerca alla dignità, parola oggi tanto "osannata" quanto "dileggiata", può quindi apparire un proposito temerario. Non si tratta, tuttavia, di un'operazione oziosa, soprattutto quando a cimentarsi con un compito così delicato sia un giurista do-

diffuso processo di *Verrechtlichung* – espressione tedesca più precisa, e meno inelegante, della nostra "giuridificazione" – della dignità, che da canone etico e concetto filosofico è divenuto precetto munito di immediata cogenza, tanto nelle relazioni verticali tra singolo individuo e potere pubblico, quanto nei rapporti orizzontali tra soggetti privati. Le ragioni sono molteplici ed hanno a che fare, ad un livello più profondo, con i lasciti del totalitarismo e con l'incedere impetuoso di un'innovazione tecnologica che mina nel profondo le strutture portanti della natura umana, e, più in superficie, con il successo ariso al costituzionalismo dei diritti e con l'alterazione degli equilibri tradizionali tra potere legislativo e potere giudiziario. Sta di fatto che la dignità è divenuta, come ha scritto il costituzionalista tedesco Josef Isensee, la "religione civile" della società secolarizzata e gli ordinamenti giuridici hanno assecondato una siffatta evoluzione, collocando tale clausola al

vertice del sistema (un riferimento per tutti: l'art. 1 della Carta dei diritti fondamentali dell'Unione Europea). Ciò segna un mutamento profondo del quadro di riferimento, poiché nel momento in cui la dignità riceve veste normativa e si connota come parametro funzionale alla

piatto inventario delle fattispecie normative o alla loro esegesi dottrina, né ad un confronto serrato con gli usi giurisprudenziali della dignità. Il suo proposito, invece, è quello di rimuovere la patina retorica che inevitabilmente connota molti discorsi sulla dignità umana e compiere un profondo lavoro di scavo sui significati sedimentati all'interno della formula in oggetto e destinati a condizionare, consapevolmente o inconsapevolmente, i comportamenti dell'interprete. Si tratta di un'operazione non lontana dalle suggestioni metodologiche dei *geschichtliche Grundbegriffe*, e sin dall'inizio del volume si chiarisce, a proposito del concetto di dignità, che "solo il percorso storico può chiarire il senso del suo relativismo e del suo sviluppo semantico". Tuttavia, il fine principale che l'indagine persegue non è tanto quello dell'erudita retrospettiva storica, quanto quello – si conceda l'espressione – della critica dell'ideologia.

Pur essendo simpatetico con l'intero quadro di valori veicolati dal riferimento alla dignità, Mazzoni denuncia apertamente, non senza lampi di sottile ironia, i rischi di un uso incontrollato ed ipertrofico di tale locuzione, la quale rischia di trasformarsi – come ebbe a osservare anni fa Jürgen Simon – in un *knock-down argument*. Egli mette in guardia il lettore da due principali pericoli. Il primo è quello della banalizzazione del significato, legato alla inflazione degli usi della formula in oggetto, invocata nelle circostanze e nei contesti più svariati (quale migliore esempio del

modulazioni e sottratto a bilanciamento nell'ipotesi di conflitto con altri diritti. Mazzoni avverte, invece, che "dignità non è concetto ecumenico, generale, e neppure principio assoluto. Il suo valore polisensito è sempre stato collocato in diretto rapporto all'ambiente sociale, alle situazioni economiche, alle posizioni personali, persino ai sentimenti delle persone, infine alla storia". Di qui una riflessione tesa a enucleare le (non facili) relazioni intercorrenti tra la dignità e altri complessi valoriali, quali la giustizia, l'identità, l'uguaglianza, la libertà.

Il filo rosso del discorso è costituito dall'antitesi tra due irriducibili visioni della dignità, che percorrono il pensiero occidentale e riemergono carsicamente nelle varie applicazioni giuridiche: la prospettiva della dignità come "dotazione", ossia come valore innato e preesistente al soggetto (*Mitgifttheorie*); e quella della dignità come "prestazione", ossia come risultato da realizzare e da conservare (*Leistungstheorie*). Optare per l'una o per l'altra concezione ha conseguenze oggettivamente importanti, atteso che la prima mette in esponente l'idea della dignità come limite (potenzialmente opponibile allo stesso soggetto interessato, come nel famoso caso del "lancio dei nani") ed è predicabile anche in relazione a individui non ancora nati o già deceduti, mentre la seconda – che l'autore mostra di prediligere – enfatizza, da un lato, il legame con l'identità e la libera costruzione della propria personalità e, dall'altro, l'obbligo dei poteri pubblici (e dello stato sociale) di realizzare tutte le precondizioni materiali e istituzionali necessarie per un effettivo adempimento della "promessa" della dignità.

Il contributo che queste pagine apportano alla chiarezza dell'argomentazione in materia è indubbio, come pure sono estremamente utili gli spunti finali relativi all'esigenza di superare l'antropocentrismo imperante e riequilibrare i rapporti fortemente asimmetrici che la specie umana ha istituito con il mondo della natura. Se si dovessero indicare due itinerari che la ricerca lascia aperti e che meriterebbero di essere ulteriormente sondati, il pensiero cadrebbe da un lato sulle mutevoli declinazioni che il precetto di dignità assume nelle diverse tradizioni giuridiche del mondo (un registro orizzontale, dunque, in aggiunta a quello verticale prescelto dall'autore), e dall'altro sul modo in cui le applicazioni della tecnologia – in particolare, ma non solo, dell'intelligenza artificiale – stanno gradualmente alterando la percezione e l'oggettiva consistenza del valore di umana dignità. Si tratta, all'evidenza, di un cammino ancora più arduo di quello sapientemente percorso nel volume qui recensito e che purtroppo non potrà più trovare nell'intelligenza e nella cultura di persone come Cosimo Mazzoni e Stefano Rodotà un sicuro e laico punto di riferimento.

giorgio.resta@uniroma3.it

G. Resta insegna diritto comparato all'Università di Roma 3

Antonio Ventura, *Il circo di Berta e Pablo*, Donzelli 2012

tato di sensibilità e cultura, quale è stato Cosimo Marco Mazzoni.

La dignità è infatti divenuta un tema ineludibile per la scienza del diritto, non soltanto perché il tessuto connettivo degli ordinamenti giuridici postbellici è fortemente innervato dal riferimento ai valori, e tra questi quello in oggetto assume un rilievo apicale, ma anche perché, nelle formule legislative e nell'esperienza applicativa il dovere di rispetto della dignità acquista sempre più i sembianzi di vera e propria norma giuridica. Si è assistito, in altri termini, a un intenso e sempre più

risoluzione di controversie, discutere del suo contenuto e delle modalità d'impiego non è più questione d'interesse meramente culturale o filosofico, ma diviene un problema centrale tanto per il giurista teorico quanto per il giurista pratico.

Si comprende, quindi, l'importanza e l'attualità del lavoro di Mazzoni, che non è certo l'unico che si soffermi su questi temi, ma si differenzia dall'ormai corposa letteratura in materia per il taglio inconsueto della ricerca e per lo spirito intelligentemente critico che la pervade. L'autore non è interessato ad un

"decreto dignità" varato dal precedente governo, come se il legislatore, con un mero tratto di penna, potesse magicamente restituire la dignità a chi un lavoro non l'abbia o l'abbia suo malgrado perduto!). È ciò che egli definisce il "paradosso della dignità", e cioè il cortocircuito derivante dalla circostanza per cui "più se ne accentua il valore di bene sommo dell'essere umano, più se ne svilisce il senso". Il secondo è quello della acritica accettazione di una determinata visione della dignità, quale valore innato e tendenzialmente assoluto, non suscettibile di

cruciali possono qui essere brevemente indicate.

Si pensi alla dichiarazione di genitorialità alle autorità italiane di un bambino nato per surrogazione di maternità all'estero da parte di committenti italiani che in Italia non avrebbero potuto farvi ricorso perché la surrogazione è punita come reato. Di fronte all'atto di ribellione degli aspiranti genitori nei confronti di una legge sentita come ingiusta, le nostre corti interpretano le norme sulle false dichiarazioni a un pubblico ufficiale sull'identità di altri e sull'alterazione di stato in maniera tale da incorporare il loro dissenso e li assolvono.

Sempre in relazione a una questione di iscrizione all'anagrafe, questa volta riguardante i richiedenti asilo, si pensi a come non solo alcuni sindaci, ma anche alcuni tribunali del paese abbiano reagito al divieto contenuto nel primo decreto Salvini assecondando le proteste di coloro che trovano incivile negare diritti primari a chi è in attesa di una risposta sul proprio status di rifugiato e abbiano vanificato per via interpretativa quella proibizione.

Ma in quali casi le ragioni di chi disobbedisce diventano rilevanti per il giudice che, come dice Livio Pepino, per essere un giudice moderno e, soprattutto, un buon giudice "deve incorporarle, vivendo sulla sua pelle la connessa contraddizione"? Le domande di giustizia alternativa possono essere le più varie osserva, infatti, Nello Rossi: quelle dei testimoni di Geova di non trasfondere il sangue ai propri figli in caso di necessità, o quelle di chi non vuole pagare le tasse, magari perché è contrario a che i soldi pubblici vengano usati per acquistare gli F35. Come stabilisce il giudice se la richiesta di giustizia che proviene dal basso è ragionevole o meno e quindi tale da dover essere incorporata nella sua decisione? Ma, soprattutto, quando soddisfa in tutto o in parte le ragioni del disobbediente, il giudice non finisce per sostituirsi al legislatore, solo organo legittimato in democrazia a operare le scelte di giustizia?

Si tratta di uno dei nodi più difficili da sciogliere in un'era di conquistata consapevolezza che il giudice non opera mai come mera bocca della legge. Se attraverso la sua attività interpretativa egli svolge un compito non soltanto dichiarativo, ma anche attributivo di senso alla lettera della norma che interpreta, il problema della sua legittimazione a contribuire alla creazione delle regole che ci governano si pone infatti con forza. Sta forse qui il vero dilemma che Nello Rossi e Livio Pepino vivono fino in fondo attraverso la rilettura della tragedia sofoclea, trasmettendo al lettore tutta la carica di dubbi e di passioni che l'attività del giudicare comporta.

elisabetta.grande@uniupo.it

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

## Piccoli cambiamenti del vivere

di Simone Pollo

Jonathan Safran Foer  
POSSIAMO SALVARE  
IL MONDO, PRIMA DI CENA  
PERCHÉ IL CLIMA SIAMO NOIed. orig. 2018, trad. dall'inglese  
di Irene Abigail Piccinini, pp. 320, € 18,  
Guanda, Milano 2019

Che il cambiamento climatico sia una realtà è un dato indubitabile, e così non è dubitabile che le attività umane apportino ad esso un contributo determinante. Questo dicono, in modo sostanzialmente unanime, i migliori strumenti di comprensione scientifica della realtà a nostra disposizione. Se c'è discussione aperta, questa riguarda la precisa entità dell'apporto umano, i tempi e l'esatta natura delle conseguenze dei processi di cambiamento del clima, e infine il tipo di misure da adottare per arrestare questo processo, o quantomeno rallentarlo significativamente. Di quest'ultimo tema si occupa Jonathan Safran Foer nel suo *Possiamo salvare il mondo prima di cena*. Con stile e tono simile al precedente *Se niente importa* (Guanda, 2016) Safran Foer mescola narrazione, autobiografia e saggistica in un esercizio di riflessione personale e di dialogo con i suoi lettori. Il libro è un vero e proprio atto riflessivo intorno alla domanda su cosa si possa fare, al livello individuale, per contribuire alla lotta contro il cambiamento climatico.

La riflessione di Safran Foer si muove a partire da una preoccupazione che si articola su due livelli. Da un lato, l'orizzonte che si presenta dinanzi all'autore (e al lettore) è quello della catastrofe globale e della rovina del pianeta, ovvero di una vera e propria apocalisse che potrebbe se non estinguere la for-

ma di vita umana, quantomeno mutarla radicalmente. Il secondo livello è, invece, quello della preoccupazione per i propri affetti più cari (i figli nel caso di Safran Foer) e per quello che potrebbero significare per loro gli effetti del cambiamento climatico. È questo duplice registro a rendere convincente ed efficace la riflessione di *Possiamo salvare il mondo, prima di cena*. Il discorso pubblico sul cambiamento climatico, infatti, risente spesso di una retorica dell'apocalisse che, nella sua enormità straniante, rischia di rendere la questione distante e repulsiva per la sensibilità e la riflessione ordinaria. Quello che fa Safran Foer è, invece, portare nella dimensione quotidiana l'orizzonte del cambiamento climatico e ricondurre la sua scala globale alle nostre relazioni più vicine, ai nostri affetti più intimi e alle nostre scelte più semplici.

La possibilità di un'azione individuale contro lo scenario immenso e globale del cambiamento climatico è il cuore del libro. È vero che un fenomeno come il riscaldamento globale richiede scelte sovraindividuali e politiche nazionali e internazionali, ma è anche vero che la condotta individuale non è impotente. E ciò che si può fare individualmente passa ogni giorno sulle nostre tavole. L'allevamento di mammiferi terricoli è una delle maggiori fonti (se non la maggiore) dei gas serra responsabili del riscaldamento del pianeta. Dal momento che ciò che mangiamo contribuisce a questo fenomeno globale la possibilità di fare qualcosa è molto più vicina di quanto saremmo portati a credere.

Diminuire o eliminare del tutto i prodotti alimentari di origine animale è il gesto più immediato

e concreto che si può fare. Come già in *Se niente importa* Jonathan Safran Foer si fa voce di un atteggiamento "laico" e realistico verso la trasformazione delle abitudini alimentari. Il cibo che assumiamo quotidianamente non è qualcosa che possiamo scegliere in modo astrattamente razionale, liberandoci delle nostre abitudini, delle tradizioni famigliari e dei nostri desideri e gusti più radicati. Di questo Safran Foer è ben consapevole e racconta in prima persona la difficoltà di fare a meno del cibo di origine animale. Vegetarianesimo e veganesimo non sono questioni di "tutto o niente", ma hanno a che fare con ciò che possiamo gestire in prima persona con le nostre forze e la nostra riflessione. In gioco non è la nostra purezza o la nostra santità morale, ma la possibilità di dare un contributo reale al cambiamento di meccanismi in cui anche le nostre scelte individuali contano. Allora, evitare per quanto possibile i prodotti di origine animale sarà una scelta importante e moralmente sensata, anche se non si rinuncerà a essi del tutto.

La forza della riflessione di Jonathan Safran Foer è questa: rendere disponibile e accessibile la questione globale del cambiamento climatico alla riflessione e alla scelta personali. La trasformazione delle nostre abitudini alimentari non risponde a quel pensiero escatologico, oggi tanto diffuso, in cui la salvezza ultima della terra e della specie è riposta nell'adesione a un rigido veganesimo. Il cambiamento possibile deriva, invece, da processo costante di riflessione e trasformazione delle nostre abitudini quotidiane, senza fanatismi o ideologie, ma con l'attenzione sempre presente al significato e agli effetti dei nostri gesti quotidiani per la vita di coloro a cui vogliamo bene e per quella di chi è lontano da noi, ma che la nostra immaginazione riesce a renderci presente.

simone.pollo@uniroma1.it

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

## Una complessità decifrabile

di Fiorenzo Conti

Alain Berthoz

## LA SEMPLICITÀ

ed. orig. 2009, trad. dal francese  
di Federica Niola, pp. 207, € 25,  
Codice, Torino 2019

Pochi termini vengono usati così frequentemente come complessità, e spesso a sproposito (perché, com'è noto, complesso non è sinonimo di complicato). Ma è fuor di dubbio che più aumentano le conoscenze sul mondo in cui viviamo e più scopriamo quanto esso sia "complesso". Non che il problema non fosse stato in qualche modo intuito e affrontato prima; si pensi ai filosofi greci e medievali, alla *querelle* sugli universali e al rasoio di Occam, ma è chiaro che il XX e il XXI siano i secoli della complessità e della nostra riflessione su di essa. In ambito scientifico, oggi, il termine complessità viene usato, con accezioni diverse, nell'informatica, nell'analisi numerica, in numerosi campi tecnico-economici e in biomedicina. I sistemi viventi sono ordinati in una scala gerarchica con la quale si vuol rappresentare i diversi livelli di organizzazione della materia vivente (cellula, organismi pluricellulari, individui, popolazioni ecc). Secondo questa tradizionale visione, epistemologicamente discutibile ma ampiamente condivisa, la complessità è attribuita ai sistemi viventi (e non deriva dalla modellizzazione che ne dà la scienza) e ha i suoi tratti distintivi nell'organizzazione, nell'individualità, nella diversità e nella relazionalità.

Se tutto in biologia è complesso, allora il cervello è la struttura che sublima la complessità e, allo stato attuale, al di là delle dichiarazioni roboanti e dei proclami trionfalistici, il nostro limite alla comprensione delle funzioni cervello risiede in larga misura nella mancanza di strumenti per decifrarne la complessità. Ben venga quindi questo originale contributo di un importante neurofisiologo, Alain Berthoz, dove viene abbozzata la teoria secondo la quale nel corso dell'evoluzione il cervello ha affinato una serie di soluzioni basate su principi semplificativi che permettono di elaborare molto rapidamente, in modo elegante ed efficace, situazioni complesse, tenendo conto dell'esperienza passata e anticipando il futuro. Una proposta che l'autore definisce con il neologismo "semplicità".

Ma cos'è la "semplicità"? Innanzitutto, la semplicità non è semplicità, che si rivela inadatta e fuorviante quando ci si pone di fronte al problema del cervello. Secondo Berthoz, la semplicità è una proprietà degli organismi viventi, legata in modo sostanziale alla complessità, con la quale condivide la stessa radice, che consiste nell'insieme di soluzioni trovate dagli organismi viventi affinché il cervello possa preparare l'atto

e anticiparne le conseguenze, arrivando appunto ad azioni più eleganti, rapide ed efficaci. Ma soprattutto mantenendo o privilegiando il "senso", la caratteristica che più d'ogni altra differenzerebbe la semplicità dalla semplicità. In altre parole, "la semplicità è complessità decifrabile" qualcosa che, per usare l'analogia di Berthoz, ricorda una fuga di Bach, "che comincia con qualche nota ed evolve lentamente verso meravigliose volute di suoni combinati che danno l'impressione della complessità, mentre in realtà seguono una logica rigorosa". Gli



strumenti della complessità sarebbero la separazione delle funzioni e la modularità, la rapidità, l'affidabilità, la flessibilità e l'adattamento al cambiamento, la memoria e la generalizzazione. La parte più consistente del libro è dedicata ad una serie di esempi che, secondo

Berthoz, sosterebbero la sua teoria: lo sguardo, l'attenzione, la relazione tra percezione e azione, le funzioni sensoriali, la locomozione, il gesto, la percezione dello spazio e il pensiero razionale. Le argomentazioni di Berthoz sono ben documentate e rivelano una lunga frequentazione e una notevole dimestichezza con temi non semplici, spesso al confine tra scienza ed epistemologia o tra neuroscienze e una certa tradizione psicologico-filosofica che è stata per lungo tempo molto influente in Francia.

Quando si propone una teoria, soprattutto se abbozzata, ci si espone sempre al rischio che essa non venga accettata, ed è facile prevedere che anche questa non sfuggirà alla regola. Ma se nessuno prova ad alzare l'asticella, il vero progresso (quello delle idee) non avverrà mai. E quindi dobbiamo essere grati a Berthoz per questa impresa. E per la sua bellissima scrittura, qui magistralmente tradotta da Federica Niola, che spesso tocca vette altissime, come nella prima parte del paragrafo conclusivo, quando riassume in poche parole concetti difficili: "La semplicità è un modo di vivere con il proprio mondo. È eleganza piuttosto che sobrietà, intelligenza piuttosto che fredda logica, sottigliezza piuttosto che rigore, diplomazia piuttosto che autorità. La semplicità è raffinata, anticipa più di quanto reagisca, impone le proprie leggi e le proprie griglie interpretative, è tollerante. È adattativa piuttosto che normativa o prescrittiva, probabilistica piuttosto che deterministica. Tiene conto del corpo commosso quanto della coscienza lucida; tiene conto del contesto...". A volte tocca anche vette quasi poetiche, come nella sua descrizione dei tetti di Parigi.

fiorenzo.conti@staff.univpm.it

F. Conti insegna fisiologia umana all'Università  
Politecnica delle Marche ed è Presidente della Società  
Italiana di FisiologiaAntonio Ventura, *Il circo di Berta e Pablo*, Donzelli 2012

## Il non protagonismo è una forma di moralità

di Fabio Belloni

Vittorio Brandi Rubiu

### SCRITTI TRA ARTE E VITA

introduzione di Marco Tonelli,  
pp. 326, € 35,  
Castelvecchi, Roma 2019

Una foto piuttosto nota di Claudio Abate ritrae in bianco e nero e con un potente sottinsù tre giovani sorridenti per le vie di Berna. Un critico, un gallerista, un artista: ovvero Vittorio Rubiu, Fabio Sargentini, Eliseo Mattiacci. A rendere l'occasione memorabile è *Live in Your Head. When Attitudes Become Form*, mostra che nella primavera 1969 convocava le esperienze processuali su scala internazionale. Prima ancora di leggerne le pagine, ecco uno scatto per avvicinare Rubiu: questo o svariati altri del periodo, perché capita sovente di riconoscerlo tra gli artisti di punta e nei luoghi che più contano, specie in ambito romano. Appare nei locali della Tartaruga, altrimenti in quelli dell'Attico, per esempio; subito riconoscibile per la capigliatura folta come per gli occhiali dalla spessa montatura *sixties*. Qualunque sia la circostanza, immagini del genere esprimono uno stato di coesione poco prevedibile qualche stagione innanzi. E oggi, a noi, offrono un indizio ulteriore per intendere il nuovo corso della critica: non più esercizio contiguo all'attività accademica, ma condivisione informale, scambio quotidiano negli studi, in galleria, al bar o nei locali notturni. L'incontro tra l'avanguardia e i suoi interpreti – mai come tra sessanta e settanta – ha compromesso anche il piano biografico.

Sarà anche per questa ragione che Vittorio Rubiu ha titolato *Scritti tra arte e vita* la prima, e tanto attesa, raccolta di suoi testi da poco edita da Castelvecchi. Trentoveci pagine accolgono un'ottantina di interventi da lui stesso selezionati. Sono articoli, saggi, recensioni: tutti insieme capaci di dar conto del ruolo assolto dal loro autore in una carriera lunga ben sei decenni. Classe 1928, lucchese di nascita ma a Roma sin dall'adolescenza, Rubiu è una figura di spicco e insieme eccentrica nell'Italia artistica dei suoi anni. Spetta a Cesare Brandi, del quale diventa figlio adottivo e difensore del patrimonio intellettuale, fargli trovare la strada, convincendolo ad abbandonare gli studi di medicina per l'arte. Sparsi sulle tribune più accreditate – "Collage", "Marcatre", "La Fiera letteraria", "Data", "Corriere della Sera" – i suoi contributi si indirizzano sin dagli esordi verso i nuovi orientamenti. E non poche volte diventano indispensabili per inten-

derli davvero. Succede nel caso di Pino Pascali, "per me l'artista eponimo degli anni Sessanta", compagno di strada al quale si dedica con slancio esclusivo. Oppure in quello di Gino De Dominicis: al suo debutto presso l'Attico nel 1969 Rubiu riconosce con disincanto le implicazioni scientifiche e goliardiche sottese al suo lavoro. Altrimenti quando, sempre nel glorioso spazio romano diretto da Sargentini, dà conto per primo delle nuove esperienze legate alla danza sperimentale.

Eppure svariati aspetti fanno di Rubiu una figura quasi a sé nel panorama della critica. Manca di una posizione universitaria, per iniziare. Inoltre, diversamente dalla maggioranza, disdegna di reggere a doppio filo lo studio della contemporaneità e quello del passato: vista la formazione tutta sul campo il suo sguardo punta integralmente al presente. Anche per lui, in compenso, la grande mobilitazione sessantottesca, la scomparsa tragica di Pascali e il passaggio in un decennio soffocato dalla politica sanciscono un cambio vistoso. La spinta si attenua, e da allora calano gli interventi per i coetanei. Alla promozione, Rubiu inizia a preferire l'attività di recensore di mostre e cataloghi. Afro, Burri, Guttuso, Manzù: col tempo semmai l'interesse vira verso maestri dalla fortuna ormai consolidata.

L'antologia che finalmente abbiamo tra le mani lascia intendere una cifra ancora, forse la più originale. A scorrere una dopo l'altra quelle pagine spicca infatti la qualità dello scrittore. Rubiu si esprime con una prosa elegante ma veloce. Incoraggia il lettore evitando lungaggini ("Come critico ho il fiato corto, do il meglio sul breve"). Aborrisce il sussiego. L'inveterato vizio di molta critica italiana – quello di parlare oscuro – gli è sconosciuto. Per chi non ha mai preteso di imbastire sistemi e teorie, d'altronde, impugnare la penna assume soprattutto il valore della testimonianza diretta. Ecco perché qui sentiamo gli artisti e le loro opere come presenze vive, sottratte a ogni astrattezza. Insieme all'efficacia dello scrivere chiaro, peraltro, colpisce anche la parsimonia. In tutti quegli anni Rubiu è stato assai selettivo: se stiliamo il conto anche solo all'ingrosso, non sono poi così tanti i nomi da lui seguiti. È un raro caso di militanza in cui il lavoro di critico corrisponde alle passioni più autentiche. E un esempio di moralità di chi, protagonista, ha respinto ogni forma di protagonismo.

fabio.belloni@unito.it

F. Belloni insegna storia dell'arte contemporanea all'Università di Torino



## L'evoluzione del codice vestimentario passa dal pizzo

di Elisabetta Bazzani

### BELLEZZA E NOBILI ORNAMENTI NELLA MODA E NELL'ARREDO DEL SEICENTO

a cura di Benedetta Matucci e Daniele Rapino

pp. 143, 133 ill., € 25,  
Edifir, Firenze 2019

Dedicato all'arte e alla moda seicentesca, questo libro è il catalogo della mostra a Palazzo Davanzati a Firenze, fino al 13 aprile. L'eccezionalità dell'esposizione scaturisce dall'acquisto, nel 2018, da parte dei Musei del Bargello, di una inedita raccolta di oltre cento disegni, proveniente dal mercato antiquario. Si tratta di un vero e proprio campionario, composto da tavole prevalentemente finalizzate alla realizzazione di merletti, per il quale è stata ipotizzata una datazione tra il 1620 e il 1650. L'intero corpus di fogli viene attribuito a Giovanni Alfonso Samarco, di formazione barese: più che per l'estro artistico, questo disegnatore si qualifica per il repertorio iconografico, aggiornato sulla moda europea del XVII secolo. Fonte d'ispirazione sono manoscritti, codici miniati, florilegi, bestiari, ma anche suggestioni dall'arte musulmana e da arabeschi d'origine islamica, rielaborate in forme stilizzate, quasi astratte, o rappresentate con gusto naturalistico, abilmente adattate per essere eseguite ad ago o a fuselli. Le pagine di Samarco, dal segno netto e preciso su carta di qualità, costituiscono una preziosa testimonianza sull'evoluzione del codice vestimentario, e in particolare sull'arte delle trine, per la scarsa presenza di simili disegni nelle collezioni pubbliche e private, a causa del deterioramento dei fogli di carta, utilizzati in ambito artigianale da merlettaie e ricamatrici. I model-

li, già a misura e pronti per l'esecuzione, quindi per essere ricalcati e trasferiti con il metodo dello spolvero, recano anche sintetiche indicazioni sulla tecnica di esecuzione: "a ponto in aria, a piombini, a ponto di Genua"; e in qualche caso della loro destinazione d'uso: "per guanciaie, per piega da letto, sopra spalla".

Apprezzati per le leggere trasparenze già dalla fine del Cinquecento, i pizzi divengono nei primi decenni del Seicento un indispensabile segno di modernità nelle corti europee, come attesta la coeva ritrattistica, di fondamentale importanza per la rarità degli abiti d'epoca giunti integri fino a noi. Li vediamo dipinti nei ritratti dei giovanissimi Ranuccio e Maddalena Farnese, del fiammingo Justus Suttermans, che su abiti in lucente raso monocolore raffigura pregiati pizzi in lino bianco, intrecciato a fuselli, sia negli ampi colletti adagiati sulle spalle sia nei polsi rovesciati. Il contrasto cromatico è ancora più spiccato quando le trine impreziosiscono le armature di parata, come documenta il grande collo *a rabat*, in candido tessuto bianco con bordatura a smerli arrotondati di pizzo, indossato dal principe Valdemaro Cristiano di Danimarca. Fra i modelli disegnati da Samarco si annoverano anche manufatti a destinazione liturgica, affini all'indumento indossato sotto la mozzetta e sopra la veste porpora dal cardinale Roberto Ubaldini, ritratto da Guido Reni nel 1627. Il successo di questi "nobili ornamenti" è in parte dovuto alla diffusione dei "modellari", ovvero dei libretti a stampa che per diversi decenni circolarono in Europa. Non mancano altri manufatti seicenteschi, tessuti, arazzi, sculture, medaglie bronzee, oggetti d'oreficeria, in pietre dure e scagliola.

## Un genio emarginato ed engagé

di Jennifer Cooke

### Emanuele Pellegrini STORICO DELL'ARTE E UOMO POLITICO PROFILO BIOGRAFICO DI CARLO LUDOVICO RAGGHIANTI

pp. 233, € 22,  
ETS, Pisa 2019

Non già una "biografia definitiva", ci avverte l'autore, bensì "un nuovo tentativo, più organico, di discussione critica", il *Profilo biografico* di Carlo Ludovico Ragghianti (1910-1987) tracciato da Emanuele Pellegrini giunge, parafrasando il titolo di un'opera dello studioso, dopo la "traversata di un ventennio" di lavoro. Le ricerche di Pellegrini hanno contribuito alla complessiva rivalutazione dello storico dell'arte lucchese, "genio emarginato" secondo Federico Zeri, avviata a inizio millennio e culminata nelle celebrazioni del centenario nel 2010. Avvicinare Ragghianti dopo anni di mancata attenzione critica ha significato potersi muovere in modo "indipendente e libero", nonché fedele ai "dati documentari diretti" piuttosto che a una consolidata agiografia. Coesenziale alla sua riflessione critica è infatti la parola

stessa di Ragghianti letta attraverso il ricco carteggio di cui Pellegrini offre un piccolo carotaggio.

"Una delle vie d'accesso preferenziali" al suo pensiero, le lettere costituiscono un momento di elaborazione metodologica importante per lo studioso e restituiscono un ampio intreccio di interessi e relazioni non solo con storici dell'arte e dell'architettura, ma anche con filosofi, letterati, esponenti della cultura e della politica. Il Ragghianti di Pellegrini è, appunto, storico dell'arte e uomo



politico al tempo stesso: la "vita contemplativa" dello studioso appare indistinguibile dalla "vita attiva" dell'intellettuale *engagé* e uomo di partito. Entrambe le sfere ruotano attorno all'azionismo politico e culturale, la cui chiave di volta è il ruolo di mediatore tra politica e società civile di cui l'intellettuale è investito. Un "programma gobettiano di organizzazione e convergenza della cultura più avanzata" – come Ragghianti scriveva a Leo Valiani – motivò la decisione di fondare "La Critica d'Arte", rimanere in Italia da antifascista e lottare tra le fila del partito d'Azione.

Nel dopoguerra, dopo una parentesi come sottosegretario alle

belle arti nel governo di Ferruccio Parri, l'azionismo di Ragghianti si concretizzò nell'organizzazione e divulgazione della cultura artistica e difesa del patrimonio – si pensi alle riviste "seleArte" e "Criterio", ai "critofilms", alle mostre progettate o al dibattito sull'urbanistica. Il 1968 segnò invece l'inizio del "periodo del disincanto" in cui Ragghianti, disilluso rispetto a ogni possibilità di progresso civile, si ritirò in un isolamento culturale paragonato da Pellegrini a quello di Gustave Flaubert. Una fase che fu tanto significativa per la maturazione metodologica quanto dimenticata, ovvero oggetto di "interpretazioni fuorvianti". Fuori da ogni tentativo celebrativo e con rigore scientifico, l'autore tira le somme del peculiare contributo di Ragghianti riassunto nella "considerazione del linguaggio della visione come processualità indipendente e autonoma".

A fronte delle significative aperture all'uso dei mezzi informatici e all'arte africana, l'autore considera infatti anche i limiti del "ragghiantismo a oltranza", ovvero il rifiuto di approcci quali iconologia, sociologia e *Kulturgeschichte*, nonché il rigorismo metodologico (e politico) nel giudicare alcuni artisti e movimenti contemporanei, quali per esempio Giorgio De Chirico, Pablo Picasso, il Surrealismo, l'Arte Povera e la Pop Art.

jennifer.cooke@unito.it

J. Cooke insegna storia della critica d'arte e museologia all'Università di Torino

## Cosa c'è da condividere?

di Cristina Bianchetti

Carlo Cellamare  
**CITTÀ FAI-DA-TE  
TRA ANTAGONISMO  
E CITTADINANZA  
STORIE DI AUTORGANIZZAZIONE  
URBANA**  
pp. 184, € 16, Donzelli, Roma 2019

Dopo la lunga (e inefficace) stagione della partecipazione, ne è ora ben visibile un'altra, fatta di processi di appropriazione, riappropriazione e autorganizzazione di luoghi urbani, da parte di gruppi di cittadini. Una città fai-da-te che permette potenzialmente di ramma-  
gliare frammentazioni e rotture della città contemporanea. Questa, in estrema sintesi, la tesi del libro che sottolinea più volte la necessità di un atteggiamento prudente nel leggere episodi assai diversi e in parte ambigui, e la volontà di non assumere un'angolazione celebrativa. Anche se poi è proprio il ripetere la cautela a dichiarare il problema. Poiché, per quanto cauto, il punto di vista adottato è molto positivo. Fin dall'introduzione si dice che questi episodi sono "il termometro di un protagonismo sociale che sebbene in fase di maturazione (...) sta strutturando la propria capacità di orientare la costruzione dell'urbanità". In altri termini, questi episodi stanno cambiando tutto: città, uomo, convivenza. E naturalmente lo spazio.

Certo le città rimangono terreno del neoliberalismo, del capitale finanziario, della gentrificazione, modellate da logiche estrattive del valore. L'antagonista è qui nel capitale finanziario, ma anche in un'idea semplificata di città moderna che ha portato a una progressiva espropriazione della capacità creativa e progettuale degli abitanti. Se invece si guarda dal lato della città fai-da-te, cioè dal lato della molteplicità delle pratiche di autorganizzazione, si può immaginare, suggerisce questo libro, uno scenario assai diverso, nel quale ripensare la città e l'organizzazione sociale; ripensare la produzione pubblica della cittadinanza e delle istituzioni; ricostruire una struttura di valori e significati; individuare un orientamento per le politiche. Certo non è poco: altro che forme di resistenza! Si tratta di ripensare da capo le forme della politica e della democrazia. A partire dallo spazio. Uno spazio che, quando viene gestito, non lo è in funzione di un possesso, ma della reimmissione nel ciclo di vita spazi sottoutilizzati e nel contempo interessanti per esigenze sociali. Insomma, questi episodi esprimono una forza generativa che funziona da moltiplicatore di cose e beni, situazioni e ragioni comuni. Qualcosa che si percepisce nelle pagine del libro, non come temporaneo, ma come strutturale.

C'è già una storia, della quale si potrebbero forse indagare le matrici nello *squatting* degli anni ottanta in giro per l'Europa. C'è una città speciale: Roma (addirittura "auto-prodotta"). Ci sono dei caratteri unificanti che nella capitale, in par-

ticolare, rimandano alla necessità di far fronte all'arretramento del welfare, al malgoverno cittadino, alla consolidata presenza di culture e di esperienze sociali alternative. Ci sono anche alcuni riferimenti di sfondo: quello a Lefebvre e a casi specifici di auto-organizzazione urbana, in cui lo spazio funge da mediatore entro processi complessi. È sicuramente molto apprezzabile la passione dell'autore e anche l'attenzione posta ad aspetti che, sul piano della riflessione critica, non sono per nulla semplici: l'informalità; la costruzione dello spazio pubblico, i temi legati alla cittadinanza. Molti

sono i punti interessanti che il libro solleva. Ci soffermeremo qui però solo su un aspetto: "cosa c'è da condividere?" si chiedevano Ota de Leonardis e Massimo Bricocoli in una ricerca comune di qualche anno fa, sviluppata attorno a episodi non molto diversi. Cosa c'è da condividere nelle esperienze di auto-organizzazione romane? Negli spazi verdi autogestiti (il giardino di Castruccio, il giardino di via Galli, la Collina della Pace a Borgata Finocchio, al Parco delle Energie nell'ex Sna Viscosa, nelle OZ - Officine Zero), nei quartieri occupati e in tutti gli altri luoghi descritti si fanno cose insieme. Si intraprende la costruzione di qualcosa di nuovo.

Ma è molto diverso se ciò che si condivide è il presupposto per aggregarsi (si condivide ad esempio uno stesso stile di vita) o se invece è un risultato che emerge dal fare qualcosa'altro: si tratti di beni e servizi, oppure di interventi per migliorare l'habitat sociale di un quartiere. Mentre nel primo caso l'autorganiz-

zazione è un fine che celebra sé stesso e si esaurisce nel coltivare legami, nel secondo è mediata da spazi che acquistano una vita "indipendente" da quanti hanno partecipato alla loro costruzione. Ci si riconosce in ciò che si è costruito insieme. E l'esito (sociale, non solo materiale) risulta essere un risultato indiretto della combinazione di una molteplicità di soggetti, situazioni, punti di vista differenti, di cose e persone, di vocabolari, di motivi personali e politici, privati e pubblici. Dentro il quale c'è una buona dose di informalità, illegalità, conflitto. Le cose non sono sempre quiete. Questa dimensione plurale dell'interazione traspare poco nel libro. Mentre, seguendo Hannah Arendt, è il carattere specifico della politica, che ha una dimensione spaziale, materiale, corporea sua propria. E se l'accento è sulla politica, la pluralità (nel senso di individualità) degli attori presenti ha molto a che fare con essa. Conta la prossimità spaziale, il faccia-a-faccia, il coinvolgimento fisico, corporeale.

Tornando a Roma e alle sue esperienze di antagonismo e cittadinanza: a fronte dei cambiamenti che hanno indebolito - se non dismesso - le protezioni sociali a base statuale del secondo dopoguerra, è comprensibile l'enfasi sulla capacità della società civile di organizzarsi e di regolarsi da sé. Di mettere in valore le risorse morali o civiche di solidarietà dei singoli, l'azione e l'organizzazione volontaria. Ma è chiaro che in questi aspetti si esprimono, come in un complesso esperimento sociale, una profonda riformulazione dei modi, delle ragioni e del significato delle protezioni sociali, una diversa forma di azione plurale; e la forza delle dinamiche stesse che "disfanno" la città come comunità politica. Qualcosa di evidente, forte, ma chissà se strutturale?

c.bianchetti@fastwebnet.it

C. Bianchetti insegna urbanistica al Politecnico di Torino

Jorge Esquinca, *El rapto de Eloisa*, Petra 2014

## L'estetica del produrre in serie

di Matteo Vercelloni

Alessio Fransoni  
**ENZO MARI  
O DELLA QUALITÀ POLITICA  
DELL'OGGETTO 1953-1973**  
pp. 190, € 19,  
Postmedia Books, Milano 2019

Enzo Mari (1932) è una figura complessa nello scenario multilinare della storia del design italiano di cui è tra gli indiscussi protagonisti. Il raccontarne il percorso di formazione e quello professionale significa "dover fare i conti non con una, ma con più storie". Fransoni ne individua tre per tracciare il suo ritratto di Mari. La prima è quella dell'autore di oggetti divenuti classici del design moderno, molti ancora in produzione; la seconda è quella dell'artista di arte programmata, o cinetica. Una dimensione questa (Mari si forma all'Accademia di Brera a Milano tra il 1952 e il 1956) che è difficile non assumere come fattore fondamentale nella sua attività di designer. La terza è quella politica del *Lavoro al centro* (come intitolava una famosa mostra alla Triennale di Milano nel 1999), quella che "vede nell'avvento storico del design industriale un portato diretto dello spirito del socialismo (...) e poi ancora il 'controdesigner', il progettista intransigente delle proposte programmatiche di comportamento professionale e politico, dove politica è, senza mezzi termini, lotta di classe".

Per Mari la "forma è ciò che è, non ciò che sembra, per questo è necessario parlare del lavoro che la realizza"; il "lavoro al centro" appunto, che procede in parallelo con l'attività di ricerca, "finalizzata a trovare la 'formula', il programma per la forma che riesce sempre a resistere nel tempo. A ciò si aggiunge lo sforzo per chiarire la posizione dell'oggetto nel mondo, e di conseguenza dello spettatore rispetto all'oggetto, e dello spettatore nel mondo".

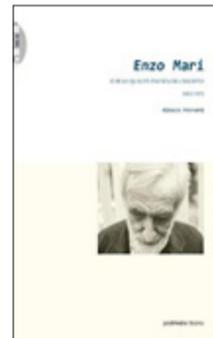
Il libro sceglie il percorso cronologico partendo dalle prime ricerche in campo artistico, opere che risentono di una passione per gli studi umanistici e per l'esame dal vivo di Giotto, Masaccio, Piero della Francesca. "A muoverlo verso il Rinascimento è senza dubbio il suo riconoscimento di fondo del valore umanistico dell'arte". Dalle opere dei maestri rinascimentali Mari filtra i temi della prospettiva e della profondità, il valore soprattutto percettivo e astratto restituito nella serie *Pitture* (1952), che troveranno poi un approfondimento in chiave di sequenzialità negli esperimenti *Serie sinestiche*, che si misurano con la musica e con il fattore tempo. Verifiche operative che fanno scoprire a Mari "la sua via verso il concretismo strutturale e diacronico, invece che formale e sincronico", come lui stesso affermava "una pittura da leggere e non da guardare". Nel 1955 incontra Max Bill e Bruno Munari, segue le conferenze

di Gillo Dorflès e si avvicina al Movimento di Arte Concreta. Il valore della ricerca interdisciplinare trova verifica e sviluppo nella sua partecipazione alla mostra *Colori e forme della casa d'oggi* (1957), significativa per la storia del design italiano, dove "l'esposizione di oggetti e ambienti vuole essere un'occasione per discutere in maniera interdisciplinare la forma del moderno abitare tra architettura d'interni, arte e design". Da pezzi come *Sella e Mezzadro* dei fratelli Castiglioni Mari ascolta la lezione del *ready made* di memoria duchampiana e affina una predilezione per l'uso di elementi prefabbricati. È "la conferma che il disegno degli oggetti d'uso può essere il campo in cui si può attuare una sintesi tra due istanze: non semplicemente tra il 'bello' e l'utile', secondo il vetusto *refrain*, ma tra un linguaggio che aspira al livello culturale e intellettuale della grande arte e una certa, etica, istanza di realismo".

Da lì a poco Mari avrà la possibilità di verificare la pratica del progetto di artefatti funzionali iniziando la sua proficua collaborazione con Bruno Danese a lui introdotto nel 1958 da Bruno Munari. "La convinzione è che la creazione di forme per l'industria sia un'attività collettiva, a partire dalla prima proposta, che può arrivare a chiunque". Mari applica il concetto di "arte come mestiere" nel campo del design, "evidenziandosi come figura di designer che non rinnova semplicemente le forme, ma inventa egli stesso il processo di fabbricazione. (...) Mari rappresenta da subito l'istanza del produrre in serie come azione del suo svolgersi, inscritta nell'estetica dell'oggetto in tutta la sua potenziale infinitezza. La definizione della qualità culturale della fabbricazione in moltissimi esemplari è per lui il punto centrale": unisce le istanze artistiche a quelle politiche e assume la fabbricazione come un processo che "riassume in anticipo il gesto funzionale di chi userà l'oggetto, e come tale in un certo senso lo riprogetta; a sua volta il gesto che esperisce nell'uso il passaggio alla terza dimensione, ripete e ritualizza il processo di fabbricazione. La forma è, in definitiva, il luogo d'incontro tra istanza di anticipazione e riattualizzazione del progetto e del processo". Un buon apparato iconografico in bianco e nero correda in modo puntuale il testo e l'analisi specifica dei singoli oggetti come nel caso dei vasi *Trifoglio* (1968) e *Pago Pago* (1969) per Danese, dove la loro analisi combinata "rivela, ancora una volta, come la progettazione voglia essere progettazione del lavoro più che dell'oggetto, o meglio: dell'oggetto di qualità in quanto manifestazione di una progettazione di/della qualità del lavoro".

m10861@mcclink.it

M. Vercelloni è architetto



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

1/2020

**almanacco del cinema**



*omaggio a*

**MARIO MONICELLI e FEDERICO FELLINI**

*conversazioni con*

**HITCHCOCK, MARTONE, COPPOLA, KORE'EDA  
KUBELKA, TORNATORE**

*i mestieri del cinema*

**CALVELLI, TOVOLI, CIMA, SPOLETINI**

*piccolo grande schermo*

**MARILÙ OLIVA, CARLO VERDONE**

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

# Tutti i titoli di questo numero

**A**LCOTT, LOUISA MAY - *Piccole donne*.

*I quattro libri* - Einaudi - p. 17

ANTONIETTI, DANIELE - *Nerd* - besamuci - p. 31

**B**ARBERIS, WALTER - *Storia senza perdono* - Einaudi - p. 24

BERTHOZ, ALAIN - *La semplicità* - Codice - p. 36

BRANDI RUBIU, VITTORIO - *Scritti tra arte e vita* - Castelvechi - p. 37

BREVAGLIERI, SABINA - *Natural desiderio di sapere. Roma barocca fra vecchi e nuovi mondi* - Viella - p. 23

**C**ANNONIERI, IGOR - *Comunque una storia d'amore* - Manni - p. 30

CAPRIOLO, PAOLA - *Marie e il signor Mahler* - Bompiani - p. 29

CAVARERO, ADRIANA - *Democrazia sorgiva. Note sul pensiero politico di Hannah Arendt* - Cortina - p. 25

CELLAMARE, CARLO - *Città fai-da-te. Tra antagonismo e cittadinanza. Storie di autorganizzazione urbana* - Donzelli - p. 38

COLLINS, SARA - *Le confessioni di Frannie Langton* - Einaudi - p. 26

CORDELLI, FRANCO - *Il mondo scintillante* - Theoria - p. 15

CORDELLI, FRANCO - *Un mondo antico* - Theoria - p. 15

**E**PISCOPO, GIUSEPPE - *Macchine d'espressione. Gadda e le onde dei linguaggi* - Cronopio - p. 10

ESPOSITO, IGOR - *La memoria gatta* - Magmata - p. 31

**F**ERRACUTI, ANGELO - *La metà del cielo* - Mondadori - p. 29

FRANSONI, ALESSIO - *Enzo Mari. O della qualità politica dell'oggetto (1953-1973)* - Postmedia Book - p. 38

**G**ADDA, CARLO EMILIO - *Divagazioni e garbuglio. Saggi dispersi* - Adelphi - p. 10

GARGANO, ANTONIO (A CURA DI) - *Lazarillo de Tormes* - Marsilio - p. 11

GERWIG, GRETA - *Little women* - 134 min. - p. 17

GHINELLI, LORENZA - *Tracce dal silenzio* - Marsilio - p. 30

GIORCELLI BERSANI, SILVIA - *L'Impero in quota. I romani e le Alpi* - Einaudi - p. 23

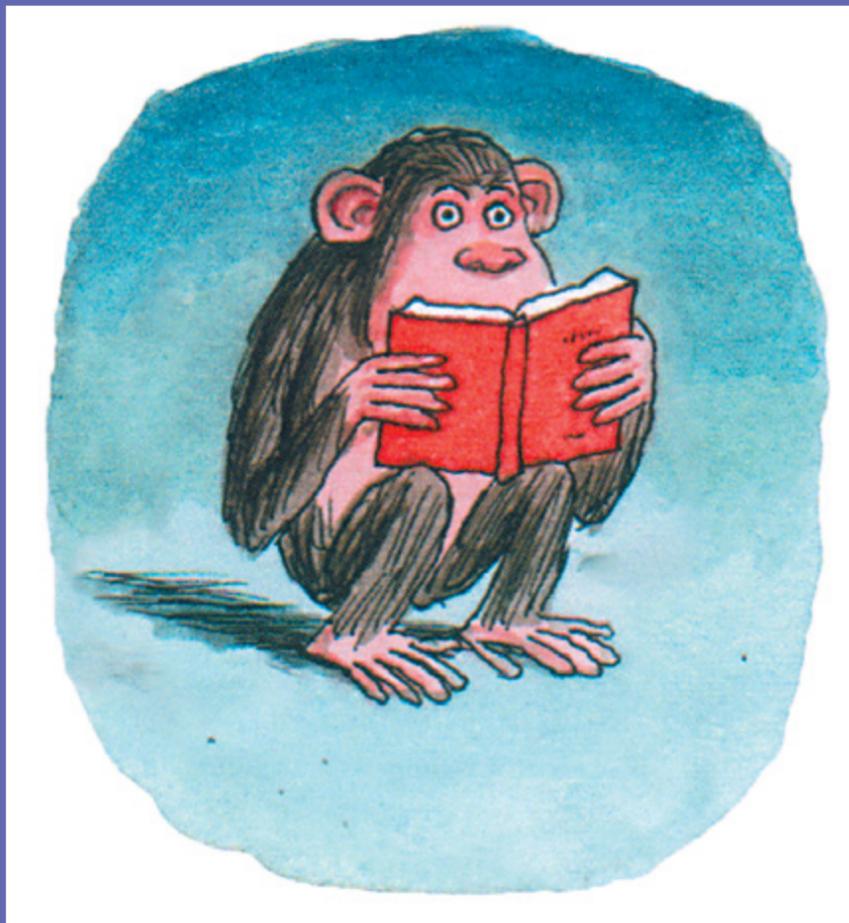
GONZÁLEZ, PALACIOS ALVAR - *I Valadier* - Officina Libraria - p. 16

GROSSMAN, DAVID - *La vita gioca con me* - Mondadori - p. 26

GUGLIELMI, ANGELO - *Sfido a riconoscermi. Racconti sparsi e tre saggi su Gadda* - La nave di Teseo - p. 10

**I**ENCA, MARCELLO - *Intelligenza<sup>2</sup>* - Rosenberg&Sellier - p. 25

**J**OHNSON, DAISY - *Nel profondo* - Fazi - p. 27



**K**ASTEL, MICHAELA - *Nella tana* - Emons - p. 27

KEYNES, JOHN MAYNARD - *Teoria generale dell'occupazione, dell'interesse e della moneta e altri scritti* - Mondadori - p. 6

**L**AGOMARSINI, CLAUDIO - *Ai sopravvissuti spareremo ancora* - Fazi - p. 31

LEARDI, GERALDINE (A CURA DI) - *Valadier. Splendore nella Roma del Settecento* - Officina Libraria - p. 16

LIMONOV, EDUARD - *Il boia* - Sandro Teti - p. 9

LIMONOV, EDUARD - *Zona industriale* - Sandro Teti - p. 9

**M**MAGAZZENI, LOREDANA - *Operaie della penna. Donne, docenti e libri scolastici fra Ottocento e Novecento* - Aracne - p. 32

MAIER, CHARLES - *Dentro i confini. Territorio e potere dal 1500 a oggi* - Einaudi - p. 21

MATUCCI, BENEDETTA / RAPINO, DANIELE (A CURA DI) - *Bellezza e nobili ornamenti nella moda e nell'arredo del Seicento* - Edifir - p. 37

MAZZONI, COSIMO MARCO - *Quale dignità. Il lungo viaggio di un'idea* - Olschki - p. 35

MECACCI, LUCIANO - *Besprizornnye. Bambini randagi nella Russia sovietica (1917-1935)* - Adelphi - p. 24

**N**AIPAUL, V. S. - *Il ritorno di Eva Perón* - Adelphi - p. 19

NOICA, CONSTANTIN - *Congedo da Goethe* - Rubbettino - p. 32

**P**ECERE, PAOLO - *Risorgere* - Chiarelettere - p. 30

PELLEGRINI, EMANUELE - *Storico dell'arte e uomo politico. Profilo biografico di Carlo Ludovico Ragghianti* - ETS - p. 37

PEPINO, LIVIO / ROSSI, NELLO - *Il potere e la ribelle. Creonte o Antigone? Un dialogo* - Gruppo Abele - p. 34

**R**ICO, FRANCISCO (A CURA DI) - *Lazarillo de Tormes* - Adelphi - p. 11

RIMBAUD, ARTHUR - *Opere* - Marsilio - p. 8

ROSSI, FRANCESCA - *Il confine del futuro. Possiamo fidarci dell'intelligenza artificiale?* - Feltrinelli - p. 25

RUSINEK, MICHAL - *Nulla di ordinario. Su Wislawa Szymborska* - Adelphi - p. 7

**S**AFRAN FOER, JONATHAN - *Possiamo salvare il mondo, prima di cena. Perché il clima siamo noi* - Guanda - p. 36

SALCEDO RAMOS, ALBERTO - *Loro e l'oscurità* - Polidoro - p. 28

SAXTON, MARTHA - *Louisa May Alcott. Una biografia di gruppo* - Jo March - p. 17

SCHIAVONE, ALDO - *Eguaglianza. Una nuova visione sul filo della storia* - Einaudi - p. 34

SECHI, MARIO / PAPPALARDO,

FERDINANDO (A CURA DI) - *Gli anni di "lavoro critico". Cultura e militanza intellettuale a Bari dopo il Sessantotto* - Dedalo - p. 32

SERENI, SILVIA - *Un mondo migliore. Ritratti* - Bompiani - p. 29

**T**OLENTINO, JIA - *Trick Mirror. Reflections on Self-delusion* - Random House - p. 17

**W**A THIONG'O, NGŪGĪ - *Il mago dei corvi* - La nave di Teseo - p. 28

WAINWRIGHT, JOHN - *Anatomia di una rivolta* - Paginauno - p. 27