

L'INDICE

DEI LIBRI DEL MESE

Aprile 2015 Anno XXXII - N. 4 € 6,00



LIBRO DEL MESE: l'epopea dei Lehman brothers, di Stefano Massini
La frontiera tra invenzione e realtà: intervista a Emmanuel CARRÈRE
LA GRANDE GUERRA: storia, memorialistica e fotografia



www.lindiceonline.com

Disegno di Franco Matticchio

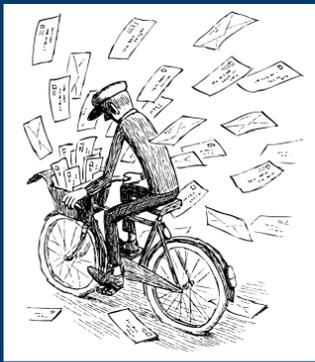
COME ABBONARSI ALL'“INDICE”

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

Italia: € 55
Europa: € 75
Resto del mondo: € 100

□ Abbonamento annuale solo **elettronico** (in tutto il mondo):

Consente di leggere la rivista direttamente dal sito e di scaricare copia del giornale in formato pdf.
€ 45



Per abbonarsi o avere ulteriori informazioni è possibile contattare il nostro ufficio abbonamenti:
tel. 011-6689823 – abbonamenti@lindice.net.

Per il pagamento:

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

Voglia di resistere nel grande monopoli della città

di Alfredo Nicotra

“I primi tempi i *picciriddi* ci tiravano le pietre quando ci vedevano. Ora vengono, e se non aprono un libro, si mettono a giocare sulla piazza”. Manola ha grandi occhi neri e lascia fuggire una risata dal fondo mentre dal bancone improvvisato in un angolo della libreria mi sta allungando una birra spillata. Mi parla dei giorni in cui lei e i ragazzi dell'associazione Gammazita (circolo Arci istituito nel 2012) hanno avuto l'idea di riprendersi un pezzo di città lasciato a marcire nel degrado e nel silenzio complice di traffici al limite della liceità. Per restituirlo ai legittimi proprietari, i bambini. Pochi metri quadrati adiacenti al rinomato castello Ursino, tra le viscere del ben più famigerato quartiere San Cristoforo di Catania, la piazza Federico di Svevia (uno slargo sopra cui torreggia *donrodrighe-scamente* una delle fortificazioni sparse dall'imperatore per la Sicilia) per molti anni conosciuta come uno degli infiniti parcheggi abusivi della città: “La nostra intenzione è stata di eliminare le auto dalla piazza, e non solo quelle, per renderla fruibile ai bambini. Dando loro l'opportunità di crescere e di giocare in maniera più sana, in un contesto che altrimenti non lo consentirebbe”. E di “sensibilizzare gli abitanti a un uso comunitario degli spazi”. È nato così, lo scorso dicembre, il progetto della “Piazza dei libri”. Uno spazio liberato che ogni giorno si trasforma in una libreria-emeroteca all'aperto. Un esempio di arredo urbano che unisce le pratiche della lettura e del consumo critico alla reinterpretazione dei luoghi senza snaturarne la storia. Un modello di riappropriazione dal basso in un *milieu* violento e sfibrato, dove l'assenza delle istituzioni è palpabile come il fumo che si alza dai bracieri allestiti dalle macellerie e dalle *putie* in ogni angolo della città, come a segnalare che in certe zone il confine tra legalità e illegalità è sottile e facilmente frangibile.

Mentre bevo un sorso, tra le sedute ricavate dagli oggetti di riuso, le cassepanche di legno recuperate fortunosamente, le sedie e i tavolini vintage riesumati da qualche bar in stile anni ottanta, osservo i duemila titoli raccolti in pochi mesi attraverso il tamtam delle donazioni. Opere di narrativa, di poesia e di saggistica in tutte le edizioni, catalogate e lasciate in balia dei lettori e degli avventori della piazza: donne e mamme con le buste della spesa, anziani forse diffidenti, giovani a rischio, bambini vocianti che girano sulle bici, ma anche extracomunitari e turisti stranieri che già dalla mattina sono giunti per visitare il museo vicino. I libri sono disposti dentro l'area della piazza, lasciati come doni dentro cassette e ceste della frutta colorate, in attesa che le mani si protendano per raccogliergli e sfogliarli alla luce del sole, adagiati dentro queste scatole colorate dalla tenacia delle volontarie e dei volontari dell'associazione, rosse come fiamme o verdi e azzurre come il cielo sopra le teste, e spiccano come uno sgarro sul grigio del cemento e lo scuro della pietra lavica. Ce ne sono a decine: “Una delle risorse che abbiamo e ci ha aiutato a immaginare e rendere funzionale il progetto è quella di avere il sole e queste belle giornate quasi tutto l'anno... Anche se di brutte giornate ce ne sono state”. Sarà la birra, ma credo di cogliere una sottile ambiguità nella sua frase: “L'importante è fare in modo che i libri incontrino i lettori. Spesso gli abitanti di questi quartieri mettono i piedi in una libreria con lo stesso rispetto sacrale e devozionale con cui varcherebbero il portone di una cattedrale. Noi invece glieli facciamo trovare come se fossero al mercato. E poi in molte di queste case a mancare sono proprio i libri”.

Il progetto della libreria urbana fu abbozzato in segreto, in una notte: “Rimpiendo di fioriere grandi e pesanti i bordi della piazza e ancorandole attorno come a perimetrarla, così da non

permettere più l'abuso delle auto. Poi abbiamo aggiunto i tavoli e le sedute, e per rendere l'azione permanente abbiamo pensato ai libri... a fare la biblioteca all'aperto”. L'indomani neanche una macchina poté posteggiare tra lo scorno dei parcheggiatori. La scelta dei libri è stata una tattica. Da un giorno all'altro spuntati come barricate. Parlare di libri e di lettura in questa città essenzialmente significa questo. In una città con una percentuale irrisoria di lettori, come riportano le ultime stime nazionali, i libri sembrano soldati di una guerra non dichiarata. Assolvono una funzione simbolica e culturale prima che commerciale, contro la violenza e la nullificazione del tessuto urbano e sociale. Le poche biblioteche comunali versano in una condizione di straniamento. Parlare di libri e di lettori a Catania vuol dire essenzialmente immaginarli. Preparare dei lettori a venire. La piazza è stata inaugurata anche con il patrocinio e il modesto contributo del Comune. Quattro giorni di festa. Presentazioni, mostre, dibattiti e un concerto di chiusura offerto da Eugenio Finardi. Le donazioni che arrivano da tutta Italia. Tra queste, il collettivo Wu Ming ha regalato scatoloni pieni libri. Oltre alla libreria sulla strada, un bookshop all'interno dei locali, riviste, quotidiani e il *wifi* libero. Adesso una domenica al mese si fanno le presentazioni con gli autori, i dibattiti, i concerti. Si può pranzare o prendere un caffè. Si fanno anche dei corsi, di danza popolare, di musica e di giocoleria e di lingue, arabo e spagnolo. Tutto a costi contenuti, se non offerto.

Per parlare di libri a Catania servono innanzitutto lettori, in una delle province con il più alto tasso di abbandono scolastico e numero di minori carcerati. È per questo che altre iniziative si stanno diffondendo lungo il periplo dei quartieri popolari e delle periferie che circondano il salotto buono della città. A Librino, *enclave* di palazzoni nel deserto, la Libreria, poi la libreria dell'associazione Gapa-Scidà, ancora più nello scuro di San Cristoforo, finanziata dall'ex presidente del tribunale dei minori Giovanbattista Scidà. Una biblioteca popolare e centro di documentazione sul disagio giovanile, la microcriminalità, le mafie e le pratiche dell'antimafia sociale. Infine, la Libreria sociale Mangiacarte, tra la Civita e la via delle Finanze, tra i resti dell'ex quartiere a luci rosse. Una rete di librerie e biblioteche popolari che comunicano tra loro, si scambiano i libri e cercano di creare nuovi lettori, soprattutto giovani. Una “libreria diffusa”, la chiama Manola, che vorrebbe insinuarsi come un farmaco nei gangli di questo corpo malato, dove a parte le biblioteche regionali e universitarie frequentate dagli studenti, non esistono spazi destinati al pubblico. A Catania solo negli ultimi anni sono scomparse cinque librerie, due di esse erano storiche, le altre installazioni temporanee. In ogni caso tutte hanno avuto una serrata a causa della crisi e di un'emorragia di lettori che sta dissanguando il centro storico, ritenuto finora immune perché

legato indissolubilmente alla tradizione letteraria della città. Qui i libri hanno abitato da sempre le case della borghesia illuminata, cittadina e siciliana. Adesso però si paga il prezzo di una classe intellettuale imbrogliata nei propri paramenti, protagonista unica di eventi culturali a cui non smette di autoinvitarsi e autocelebrarsi. Niente che possa esondare dalla quiete dei teatri e dei salotti per incontrarsi con la società reale e scuoterla. Contigua ad ambienti universitari, che non hanno mai scucito un'idea o elaborato una bozza di programma da dedicare alla promozione della lettura.

Gli ultimi lettori si spostano verso le librerie di catena dove ad attenderli ci saranno delle vetrine sempre più simili a una macro-performance di arte pop. Copertine di libri uguali riprodotte in serie in tutta la nazione. Che “i bambini sono i nostri migliori lettori”, me lo spiega Angelica, una delle due giovani sorelle che hanno aperto una piccola libreria nel quadrilatero tra la via Etnea e il corso Italia, tra i palazzi nobiliari e i monumenti religiosi. Le altre librerie a quest'ora sono già chiuse perché è sera. A lei e Maria Carmela l'idea è “venuta come un dono”, un giorno del 2011, quando un loro amico decise di cedere l'attività. “Un'idea romantica” in una strada che ha scommesso soltanto su una vocazione enogastronomica di qualità anche se a costi accessibili. La libreria Vicolo Stretto, anche nel nome, ricorda una genuina voglia di resistere e di vivere in controtendenza nel grande monopoli che è questa città. “La libreria deve essere un luogo condiviso e partecipato”. “Io la intendo come un servizio, non vendo solo una merce. I libri sono oggetti che stanno dove li metti, ma poi devi essere tu a cucire attorno una sensazione, un'emozione, un valore. Dei significati ulteriori che li rendano di nuovo veicolo di scambio di idee”. Così hanno deciso farla somigliare a una libreria di casa con una forte impronta personale, per spingere il lettore a curiosare tra gli scaffali. E i lettori vengono anche per l'ambiente che si respira all'interno dei suoi spazi. A differenza delle altre librerie, finora questa scelta sembra premiarla: “Con il tempo c'è stata una progressione di amici che sono arrivati, che ci hanno scoperto, e insieme a noi hanno scoperto i libri e gli autori nuovi”. Sugli scaffali molti titoli di editori indipendenti e di editoria di progetto. “Abbiamo letture e gusti diversi per cui ci compensiamo. E chi viene per un libro quando ne suggeriamo altri è contento di tornare”. Ma “ai bimbi ci dedichiamo maggiormente perché manca una libreria per l'infanzia. Selezioniamo i libri con carta ecologica, senza componenti chimici”. Mi parla con entusiasmo di un “nuovo sentimento per i libri” che di recente si sta diffondendo. “È come una moda, adesso parlare dei libri è diventato bello”. Non saprei dire che parte della città stia vivendo questo cambiamento. Ma se ci saranno ancora i libri in futuro, “sarà anche merito dei librai indipendenti”.

alfredonicotra@tiscali.it

A. Nicotra è critico letterario

DIREZIONE

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

COORDINAMENTO DI REDAZIONE

Beatrice Manetti, Santina Mobiglia,
Massimo Vallerani

REDAZIONE

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

Monica Bardi
monica.bardi@lindice.net
Daniela Innocenti
daniela.innocenti@lindice.net
Elide La Rosa
elide.larosa@lindice.net
Tiziana Magone, redattore capo
tiziana.magone@lindice.net
Giuliana Olivero
giuliana.olivero@lindice.net
Camilla Valletti
camilla.valletti@lindice.net
Vincenzo Viola L'Indice della scuola
vincenzo.viola@lindice.net

COMITATO EDITORIALE

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

REDAZIONE L'INDICE ONLINE

www.lindiceonline.com
Laura Savarino
laura.savarino@lindice.net
Federico Feroldi
federico.feroldi@lindice.net

EDITRICE

Nuovo Indice Società Cooperativa
Registrazione Tribunale di Roma n. 369 del
17/10/1984

PRESIDENTE

Sergio Chiarloni

AMMINISTRATORE DELEGATO

Mario Montalcini

CONSIGLIERI

Gian Giacomo Migone, Luca Terzolo

DIRETTORE EDITORIALE

Andrea Pagliardi

UFFICIO ABBONAMENTI

tel. 011-6689823 (orario 9-13).
abbonamenti@lindice.net

CONCESSIONARIE PUBBLICITÀ

Solo per le case editrici
Argentovivo srl
via De Sanctis 33/35, 20141 Milano
tel. 02-89515424, fax 89515565
www.argentovivo.it
argentovivo@argentovivo.it

Per ogni altro inserzionista

Valentina Cera
tel. 338 6751865
valentina.cera@lindice.net

DISTRIBUZIONE

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

STAMPA

SIGRAF SpA (via Redipuglia 77, 24047
Treviglio - Bergamo - tel. 0363-300330)
il 26 marzo 2015

COPERTINA DI FRANCO MATTICCHIO

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

SommarìO

LIBRERIE

- 2 *Catania: voglia di resistere nel grande monopoli della città*, di Alfredo Nicotra

VILLAGGIO GLOBALE

- 4 Da "Nouvelle Quinzaine Littéraire", LAURENT DANCHIN E ANDRÉ ROUMIEUX, *Artaud et l'asile*, di Tiphaine Samoyault
Lettere

SEGNALI

- 5 *Edith Wharton tra fama internazionale e nuove traduzioni*, di Gianfranca Balestra
- 6 *Al di là delle brutture, la vita è piena di cose sublimi. Intervista ad Amélie Nothomb e AMÉLIE NOTHOMB Pétronille*, di Angelo De Matteis
- 7 *Un inedito di Italo Calvino, viaggiatore e intellettuale*, di Martino Marazzi
- 8 Il "Meridiano" di Vincenzo Consolo, di Domenico Calcaterra
- 9 *Titoli originali violentati da traduzioni infedeli*, di Giovanna Mochi
- 10 *Spy stories: parodie, eredità e riletture*, di Giuseppe Lippi
- 11 *Daguerre e il non essere*, di Yves Bonnefoy
Bonnefoy: una luce, un lampo, di Marco Maggi
- 12 *Il Martin Luther King di Ava DuVernay*, di Nadia Venturini
L'unica certezza è che devi andare avanti, di Federico Sacchi
- 13 *Interpretazioni dell'anarchica sessualità umana*, di Francesco Remotti
- 14 *Il ventre buio del lavoro in Italia: echi letterari*, di Franco Pezzini

PRIMO PIANO

- 15 *La frontiera porosa tra invenzione e realtà. Intervista a Emmanuel Carrère*, di Vincenzo Latronico

LIBRO DEL MESE

- 16 STEFANO MASSINI *Lehman trilogy*, di Dorian Legge, Peter Kammarer e Federica Mazzocchi

NARRATORI ITALIANI

- 18 CRISTIANO DE MAJO *Guarigione*, di Francesco Guglieri
MARCO PEANO *L'invenzione della madre*, di Alessandro Cinquegrani
IRIS ORIGO *Allegra*, di Ilaria Villata
- 19 PAOLO GIORDANO *Il nero e l'argento*, di Mario Marchetti
LAURA MANCINELLI *Il passato è presente*, di Maria Fancelli
ANDREA TARABBA *La buona morte*, di Caterina Morgantini

RELIGIONI

- 20 EDMONDO LUPIERI *In nome di Dio*, di Andrea Nicolotti
FRANCO BOLGIANI *Cristianesimo e culture*, di Giovanni Filoramo

SPECIALE GRANDE GUERRA

- 21 *Epistolari, diari e appunti dal fronte italiano*, di Emilia di Rocco
- 22 PAGINA A CURA DI INTESA SANPAOLO: *La Grande Guerra: Arte Luoghi Propaganda*
- 23 OLIVER JANZ 1914-1918 *La Grande Guerra*, di Nicola Labanca
- 24 LAWRENCE SONDHUS *Prima guerra mondiale. La rivoluzione globale*, di Francesco Cassata
BRUNO BIGNAMI, *La Chiesa in trincea*, di Bartolo Gariglio
- 25 NICOLA LABANCA E OSWALD ÜBEREGGER (A CURA DI) *La guerra italo-austriaca 1915-18*, di Enzo Collotti
AUGUSTA MOLINARI *Una patria per le donne*, di Fiamma Lussana
- 26 *Le recenti acquisizioni della storiografia statunitense*, di Ferdinando Fasce
Babele: Millenovecentoquindici, di Bruno Bongiovanni
- 27 *Il mondo prima e dopo*, di Giovanni Capocchi
- 28 *La fotografia tra propaganda e ritrattistica*, di Adolfo Mignemi

POESIA

- 29 ATTILIO LOLINI *Bestiario gotico*, di Luca Lenzi
FABIO PUSTERLA *Argéman*, di Margherita Quagliano
EMILIO VILLA *L'opera poetica*, di Raffaella D'Elia

SAGGISTICA LETTERARIA

- 30 PIERO CHIARA E LUCIANO ERBA *Quarta generazione e SERENA CONTINI (A CURA DI) Gli anni di quarta generazione*, di Giovanni Tesio
ARIANNA RACHELE CRIPPA *Pavese editore*, di Edoardo Esposito

LETTERATURE

- 31 JULIAN BARNES *Metroland*, di Francesca Borrelli
EMMANUEL BOVE *I miei amici*, di Lina Zecchi
- 32 CHATEAUBRIAND *Il genio del cristianesimo*, di Maurizio Ghelardi
MADAME DE LA FAYETTE *La principessa di Clèves*, di Barbara Piqué

INFANZIA

- 33 CHARLES PERRAULT *I racconti di Mamma Oca* e LOIS LOWRY *Offresi principessa*, di Sara Marconi

POLITICA

- 35 IDA DOMINIJANNI *Il trucco*, di Massimo Cuono
ARISTOFANE *Lisistrata*, di Elisabetta Berardi

MIGRAZIONI

- 36 UBAH CRISTINA ALI FARAH *Il comandante del fiume*, di Alessandra Di Maio
CRISTINA LOMBARDI-DIOP E CATERINA ROMEO *L'Italia postcoloniale*, di Federica Ditadi

ARTE

- 37 SILVIA BIGNAMI E JACOPO GALIMBERTI (A CURA DI) *Lucio Fontana e l'artventure parigina*, di Davide Colombo
MICHEL PASTOUREAU *Storie di pietra*, di Alessio Monciatti
SALVATORE VACANTI *Il piccolo trattato di tecnica pittorica di Giorgio de Chirico*, di Paolo Baldacci

ARCHITETTURA

- 39 PHILIPPE RAHM ARCHITECTES *Atmosfere costruite*, di Cristina Bianchetti
PAOLO BERDINI *Le città fallite*, di Michele Cerruti But

FOTOGRAFIA

- 40 FERDINANDO SCIANNA *Visti & scritti*, di Andrea Casalegno
PAOLO MUSSAT SARTOR e NICOLA PONZIO *Scanning*, di Marina Miraglia

SCIENZE

- 41 MOHEB COSTANDI *50 grandi idee: cervello*, di Mario Ferraro
DAVIDE SCHIFFER *Memoria e oblio*, di Carlo Buffa

QUADERNI

- 43 *Recitar cantando, 63*, di Elisabetta Fava
- 44 *Effetto film: Vizio di forma di Paul Thomas Anderson*, di Umberto Rossi

SCHEDE

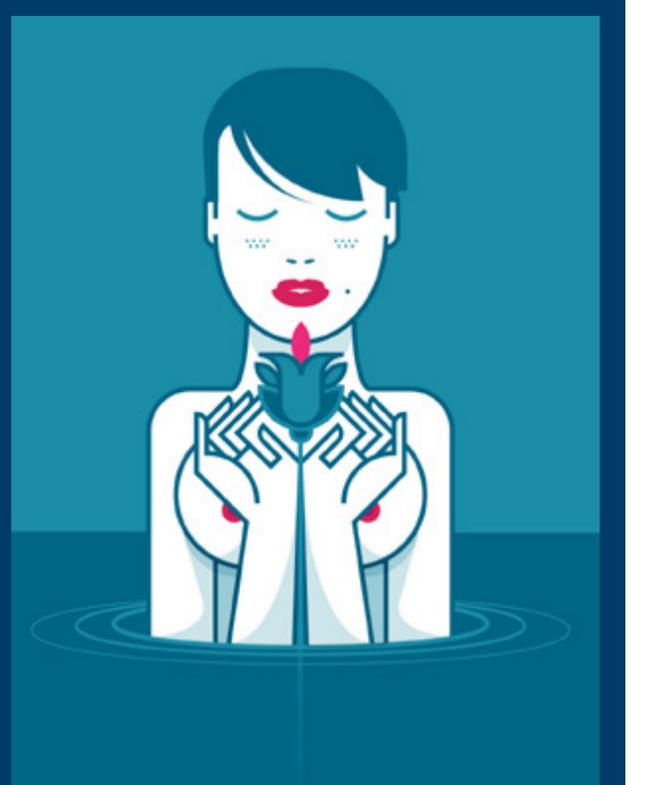
- 45 SAGGISTICA LETTERARIA
di Daniela Daniele, Alessandra Petrina, Chiara Lombardi e Robert Moscaliuc
- 46 LETTERATURE
di Mariolina Bertini, Laura Savarino, Diana Osti e Giuliana Giulietti
- 47 STORIA
di Ferdinando Fasce, Giovanni Scirocco, Francesco Racco, Roberto Barzanti, Nino De Amicis e Giovanni Borgognone

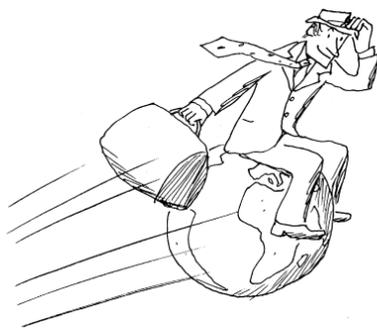


Le illustrazioni di questo numero sono di FRANCESCO POROLI che ringraziamo per la gentile concessione.

Poroli (1975) è nato e vive a Milano. Dal 2000 lavora come illustratore e art director freelance. Durante questi anni ha collaborato con: "The New York Times Magazine", "Wired", Adidas, "Il Sole24 Ore", Mondadori, Res, Google, Reebok, Nba e molti altri. Ha esposto in mostre a Milano, Vicenza, New York e Londra. I suoi lavori sono stati pubblicati negli annual di Society of Illustrators NY e The Society of Publication Designers.

www.francescoporoli.it





La Quinzaine

littéraire

Il gran rifiuto di Artaud

di Tiphaine Samoyault

Laurent Danchin
e André Roumieux

ARTAUD ET L'ASILE

pp. 870, € 32, Séguier, Paris 2015

Si tratta della riedizione di un'opera uscita in due tomi nel 1996, ma da tempo introvabile; il testo è stato ampiamente rivisto e arricchito di materiali appassionanti. Un libro-archivio di straordinario interesse per chi ama Artaud, ma anche per tutti i lettori attenti alla storia della psichiatria e delle sue fasi più oscure.

Per prima cosa c'è il testo semplice e commovente di André Roumieux, infermiere psichiatrico per trentasei anni al manicomio di Ville-Évrard, che racconta la vita di Artaud seguendo il filo della sua malattia, delle sue crisi, della sua angoscia, dei rari momenti di tregua in cui riprende la scrittura e il disegno. Nel 1974, Roumieux aveva già dato voce all'esperienza silenziosa di chi accudisce, vivendogli accanto, quel popolo di cui la società non ha mai saputo che cosa fare. Due anni dopo la *Storia della follia* di Foucault, nel cuore di quel periodo dell'antipsichiatria in cui ci si sforzava di sviluppare rapporti più stretti tra i malati e il personale che li curava (Guattari definiva quello sforzo "analisi isti-

tuzionale"), pubblicava infatti il suo libro-testimonianza *Je travaille à l'asile d'aliénés* per le edizioni Champ Libre. L'opera, ripubblicata da Ivrea nel 2009, ebbe all'epoca grande risonanza.

Nato nel 1932, André Roumieux, evidentemente, non ha potuto incontrare Artaud a Ville-Évrard, dove fu internato dopo il suo terribile tentativo di viaggio in Irlanda e dopo i mesi passati nell'ospedale parigino di Sainte-Anne, dal febbraio del 1939 al gennaio del 1943. Ma ha conosciuto il famoso dottor Ferdière, che si è occupato del poeta a Rodez, e ha avuto accesso al suo dossier clinico. La conoscenza che ha dei luoghi, del protocollo d'internamento e delle modalità di cura rende il suo racconto insieme preciso e straziante. Non cerca di giudicare né gli internati né l'istituzione; constata semplicemente le condizioni di vita nel manicomio, in particolare durante la guerra (l'approvvigionamento è difficile e Artaud perde dieci chili in pochi mesi al suo arrivo a Ville-Évrard), ma la sua descrizione si trasforma egualmente in una requisitoria contro l'internamento psichiatrico. "Qui, ogni gesto eventuale di protesta, di ribellione è sistematicamente represso. Immediatamente. Ogni recidiva oppure ogni agitazione ostinata e minacciosa conduce direttamente alla cella d'isolamento o ai bagni forzati; oppure finisce con il malato legato al letto e stretto nella camicia di forza. Da quel momento, l'esistenza fisica di Antonin Artaud è ridotta al minimo. Il suo spazio vitale è quello della costrizione assoluta".

Roumieux alterna spesso la voce di Artaud alla propria, quasi incidendo le sue grida di rivolta nel proprio racconto. A Rodez, sottoposto a cinquantotto elettroshock, in sei serie che vanno dal giugno del 1943 al gennaio del 1945 (al terzo, la violenza è tale che gli si spezza una vertebra), Artaud esprime con forza ancora maggiore il suo gran rifiuto. Le sue lettere a Paulhan, a Desnos, alla madre, sono vere suppliche. Reclamano la fine di quella "schifezza" che lo priva della sua stessa coscienza: "Inoltre questo trattamento è una spaventosa tortura, perché a ogni applicazione ci si sente soffocare e cadere in una sorta di abisso da cui il pensiero non riesce più a uscire". E tuttavia la sua "liberazione" non lo salverà da nulla, né dalla sua terribile angoscia, né dal suo bisogno di droghe, né dalla sua follia. Muore (di un cancro di cui probabilmente era già malato a Rodez) due anni dopo.

Il racconto di Roumieux è seguito da numerosi documenti, perfettamente curati da Laurent Danchin e raccolti con il titolo *Le cabinet du Docteur Ferdière*. Dagli archivi del medico provengono quattrocento pagine di lettere indirizzate a lui e riguardanti Artaud. Sono accompagnate dalla trascrizione di parecchie interviste a Ferdière, o che lo concernono. Questo libro è dunque al tempo stesso una sto-

ria della follia di Artaud e del suo "lungo calvario medico" e un ricco dossier concernente la psichiatria e, in un certo senso, una sua possibile "riabilitazione". I due autori ricordano che Ferdière, appassionato d'arte e di poesia (singolare l'episodio della sua vita in cui la prima moglie lo lascia per andare a vivere con Henri Michaux), ha davvero creduto di salvare il poeta dal peggio portandolo via da Ville-Évrard. Senza giustificare la pratica dell'elettroshock, ricordano la fiducia unanime che gli alienisti riponevano allora in questo trattamento; l'unico che a quel tempo non lo ammetteva, nel suo reparto all'ospedale di Saint-Maurice (Val de Marne), era il dottor Baruk. Anche l'infermiere, che ci confida di non essersi mai abituato alla vista dei pazienti sottoposti all'elettricità, non capisce le accuse violente di cui è stato vittima in seguito il dottor Ferdière. Dalla corrispondenza emerge la grandissima riconoscenza che hanno manifestato al dottore la madre e alcuni amici di Artaud nel momento in cui è riuscito a ricondurlo alla creazione. Il libro traccia dunque il profilo di un uomo ambiguo, sicuro di sé, megalomane, seduttore, certo, ma anche molto attento ai suoi pazienti, grande intenditore di letteratura e pittura, collezionista, ricercatore instancabile.

Lo sforzo di redigere una contro-storia della malattia di Artaud mette in evidenza due altri punti interessanti. Il primo consiste nella dissociazione tra la follia del poeta e il suo genio; e di conseguenza in una ricerca, il più precisa possibile, delle cause della sua malattia e del ruolo svolto dalle droghe da cui era dipendente. I documenti preziosissimi che ci offre questo libro-archivio smentiscono il mito romantico della follia dei creatori. Il secondo punto rimette in discussione il ruolo negativo spesso attribuito a Euphrasie Artaud, la madre del poeta. Certo, Euphrasie scrive regolarmente al dottor Ferdière per dirgli tutto il bene che pensa degli elettroshock fatti al figlio, ma nello stesso tempo si mostra costantemente preoccupata per lui, e tutto il suo comportamento testimonia un attaccamento sconvolgente nei suoi confronti. Roumieux la descrive, stanca e fedele, in visita a Ville-Évrard due volte la settimana, con qualunque tempo, anche quando il figlio rifiutava di incontrarla. Lei si appostava allora dietro una finestra e un infermiere faceva passare Artaud lì davanti, perché lo potesse vedere almeno di lontano. Le richieste di aiuto che il figlio le manda da Rodez il più delle volte vengono censurate. Non riceve certo tutte le sue lettere. Ma le ultime parole scritte da Artaud saranno per lei. ■

L'articolo, tratto da "La Quinzaine littéraire" (1° marzo 2015, n. 1123), è tradotto dal francese da Mariolina Bertini.

Lettere

Gentile Direttore,

da molti anni sono un lettore fedele e riconoscente dell'"Indice" che reputo una rara oasi di intelligenza, misura, serietà intellettuale in questo nostro disgraziato paese. Ed è per questo che vi scrivo. Oggi, domenica 8 marzo, mia moglie, reduce dalla sua passeggiata domenicale, ha portato a casa il nuovo numero della vostra - mia - rivista; la vedo piuttosto arrabbiata, le chiedo cosa sia accaduto, lei mi tende la rivista mostrandomi l'orribile copertina di Matticchio. Il cattivo, pessimo gusto del disegno mi ha lasciato a bocca aperta, perché non riesco a farlo corrispondere in alcun modo all'idea che ho dell'"Indice"... E l'8 marzo, poi! Che intempestiva caduta di stile! Perché non voglio nemmeno pensare che questo sia il vostro modo di celebrare la festa della donna... Se le legittime reazioni delle vostre lettrici (e collaboratrici) saranno da misurare a partire da quelle di mia moglie e della mia figlia venticinquenne, penso e spero che questa mia non resterà l'unica lettera che riceverete al proposito. Certo, non sarà questo volgarissimo e sciagurato scivolone la ragione per cui smetterò di leggere una rivista così intelligente; mi aspetto però da parte vostra delle parole di scuse a me, a mia moglie, a mia figlia, a tutte le donne, a tutti gli esseri umani pensanti e consapevoli. La cosa mi riconfermerebbe, peraltro, nell'opinione alta che ho dell'"Indice".

Cordiali saluti,

ROMANO MORELLI

Gentile Direttore,

buongiorno! Voglio ringraziarla perché sentivo proprio il bisogno di una prima pagina dove la parte più nobile del mio corpo potesse finalmente avere il rilievo che le spetta! Che il mio posteriore potesse persino frantumare un video pc e irrompere sulla scrivania dell'illustratore Matticchio mi ha riempito di orgoglio smisurato. Non aspiravo a tanto. Ma quanti anni ha Matticchio? Sedici? Non è sfruttamento di minori? Mi sono sentita tanto tanto valorizzata... Eppoi, celebrare l'8 marzo in modo così nuovo, creativo, acuto, così lusinghiero mi ha fatto salire le lacrime agli occhi...

Grazie di cuore!

La Donna dal bel posteriore rosa, ovvero

LUCIA BALLARIN

P. S. Adeguarsi ai tempi è così necessario?

Come i nostri lettori ben sanno, è il "contesto" che dà identità al "segno". Uno stesso "messaggio" comunicato su due piattaforme distinte riceve due diverse letture. Spiace che alcuni nostri lettori abbiano colto soltanto la presenza di un "culo" ma non il contesto (questo giornale, e la data dell'8 marzo) nel quale il disegno lo col-

locava. Si può celebrare la festa della donna con le mille ipocrisie d'una giornata che sbandiera la celebrazione di quello che nelle altre 364 giornate viene volgarmente ignorato, o disprezzato. La si può celebrare, questa festa, con lo sberleffo di un'ironia che denuncia la volgarità d'una identità fissata ossessivamente nell'anatomia e il suo crescente e debordante consumo mediatico. Questa seconda possibilità è stata la nostra scelta.

mc

Caro direttore e cari colleghi dell'Indice,

volevo segnalarvi che la locuzione inglese "carbon dioxide" non si traduce in italiano, come ho letto nelle prime righe del numero di marzo, "diossido di carbonio", ma semplicemente "anidride carbonica". Devo dire che rimpiango un po' la cura con cui veniva confezionato in passato il mio mensile preferito. Nel numero precedente mi era capitato persino di leggere in un titolo la dizione "più estremo", inconcepibile per una rivista di cultura come la vostra, errore a dir poco grossolano essendo "estremo" già un superlativo (nessuno, ad esempio, direbbe mai "più ottimo" o "più supremo"). Esagero nel dire che non vorrei leggere cose di questo tipo in un mensile che si occupa di libri?

Con affetto e stima,

FAUSTO GASPARRONI

Gentile lettore,

ci dispiace per i suoi rimpianti, ma tradurre carbon dioxide (CO₂) con "diossido di carbonio" non è stato un errore bensì una scelta stilistica discutibile ma legittima, essendo "diossido di carbonio" e "anidride carbonica" perfettamente sinonimi. A proposito di "estremo", invece, da ex-lessicografa del Grande Dizionario della lingua italiana Battaglia, non mi è parso vero di buttarmi a capofitto in una ricerca di tipo linguistico. Sul sito della Treccani ho così trovato questa utile indicazione:

Dal punto di vista etimologico, "estremo" deriva dal latino *extremus*, superlativo di *exter* "che sta fuori". Il significato fa riferimento a "ciò che è o rappresenta il termine ultimo (in senso locativo o temporale) di qualche cosa". È usato di frequente anche con il significato figurato di "eccessivo" o semplicemente di "molto grande" (Il dispotismo estremo, L'estrema violenza di costoro, Un bisogno estremo di attenzione). Oggi capita spesso che "estremo" non sia più percepito come un superlativo e venga usato a sua volta per costruire un comparativo o un superlativo relativo. "Sono fondamentalisti del tipo più estremo" ("L'Unità"). "Solo nel più estremo dei casi poteva servire a dar sfogo alle voglie maschili" (Michela Murgia, Ave Mary). Quest'uso è già attestato in Manzoni: "Finalmente nuovi casi, più generali, più forti, più estremi, arrivarono anche fino a loro" (I promessi sposi).

MONICA BARDI

Refusario



Nel numero di gennaio:

- a p. 27 nella recensione a Cendras l'aggettivo "celiniano" è per errore diventato "celliniano" e il recensore Andrea Bianchi è insegnante e traduttore, non bibliotecario

Nel numero di febbraio:

- a p. 48 l'elenco dei Tuttititoli non riportava l'indicazione delle case editrici dei libri recensiti

Nel numero di marzo:

- a p. 10, nell'articolo di Claudio Canal il nome di Tristan Tzara è stato scritto in modo scorretto;
- a p. 12, nell'incipit dell'ultimo paragrafo di Giuseppe Lippi dedicato a Henry Kane la frase: "il romanzo successivo è tratto da Shakespeare" va intesa come "il titolo del romanzo successivo è tratto da Shakespeare". L'errore nasce dal taglio di un passo precedente.

Ce ne scusiamo con autori, recensori, editori e lettori.

Segnali



Edith Wharton: fama internazionale e nuove traduzioni

Donne disadattate traboccanti di desiderio

di Gianfranca Balestra

Donne affascinanti dell'alta società americana che acquistano abiti eleganti a Parigi. Donne che aspirano a entrare in questo mondo privilegiato e possono farlo solo grazie a un matrimonio vantaggioso. Donne intrappolate in matrimoni insoddisfacenti e convenzioni sociali opprimenti. Donne che rinunciano all'amore e alla sessualità a causa dell'educazione repressiva. Donne che fuggono da una società frivola e ipocrita per cercare una difficile identità autonoma altrove. Donne insoddisfatte, senza alcuna possibilità di realizzarsi attraverso il lavoro o l'espressione artistica. Donne psicologicamente complesse, lacerate da conflitti interiori e scrupoli morali, destinate all'infelicità e a una fine tragica. Ma anche donne di classi sociali umili, che vivono la sessualità in modo più spontaneo e finiscono per pagare le loro infrazioni ai codici sociali.

La narrativa di Edith Wharton propone una galleria straordinaria di ritratti femminili, storicamente determinati ma di interesse esemplare, che continuano ad attrarre un vasto pubblico di lettori e l'attenzione della critica. La prospettiva della scrittrice non è certo quella femminista, e tuttavia molti suoi romanzi affrontano la questione femminile, la dipendenza economica che trasforma le donne in vittime ma anche in ciniche arrampicatrici sociali. Fin dalle sue prime opere scritte agli inizi del Novecento è manifesta la sua critica alla costruzione della femminilità e ai suoi effetti deleteri sui rapporti uomo/donna, in una società materialista e patriarcale, per usare un termine che non appartiene certo al suo lessico. La critica al matrimonio come contratto economico è un tema ricorrente nell'opera di Edith Wharton, che lo declina in tutte le possibili sfumature, dal suo primo grande successo *La casa della gioia* (1905) fino a *L'età dell'innocenza* (1920) e oltre. Quest'ultimo capolavoro, vincitore del Premio Pulitzer e reso celebre dallo splendido adattamento cinematografico di Martin Scorsese, costituisce forse il punto più alto dell'arte della scrittrice. I romanzi successivi degli anni venti e trenta sono stati spesso considerati più deboli dal punto di vista stilistico, ripetitivi dal punto di vista tematico, antiquati e persino reazionari dal punto di vista ideologico. È solo in tempi recenti che la sua produzione tarda è stata riconsiderata in tutta la sua ampiezza e profondità e rivalutata per la capacità di rappresentare i radicali cambiamenti sociali intercorsi, con intrecci che tendono a mostrare conflitti culturali e psicologici irrisolti. Non solo dunque una Wharton icona di un mondo di fine Ottocento ormai sparito di cui si fa antropologa, ma scrittrice in costante dialogo con le problematiche del suo tempo, che riflette su divorzio, maternità, incesto, eugenetica, eutanasia e totalitarismo. Se *L'età dell'innocenza*, infatti, era ambientato negli anni settanta dell'Ottocento, in un mondo con regole morali e sociali molto rigide e oppressive rappresentato in modo ambivalente, i romanzi successivi, come *Raggi di luna* (1922) e *La ricompensa di una madre* (1925), mostrano la disgregazione di quel sistema e dei suoi codici morali e sessuali, consentendo da un lato scelte più coraggiose, ma dall'altro una messa in luce dei pericoli dal punto di vista etico e delle sofferenze individuali.

Entrambi questi romanzi vengono ora pubblicati in italiano, a testimonianza di un rinnovato interesse per la scrittrice americana. *Raggi di luna* è riproposto

da Bollati Boringhieri nella traduzione di Mario Biondi (pp. 272, € 16,50) originariamente pubblicata da Corbaccio nel 1994. È disponibile anche un'altra versione di Mariagrazia Bianchi Oddera, che traduce il titolo originale *The Glimpses of the Moon* più letteralmente con *Gli sguardi della luna* (Newton Compton, 1997). Questo romanzo costituisce per certi versi una riscrittura in chiave sentimentale dell'intreccio di *La casa della gioia*, dove le vicende della protagonista prigioniera delle convenzioni e della sua educazione non potevano che concludersi con la rinuncia all'amore, il declino e la morte. Perché, come scrive la stessa Wharton nella sua autobiografia, una società frivola di edonisti irresponsabili può acquisire significato drammatico solo attraverso il suo potere distruttivo e le sue implicazioni tragiche. In *Raggi di luna* dalla tragedia si passa alla commedia: i due giovani poveri ma belli si sposano nonostante le condizioni economiche avverse e, dopo una serie di incomprensioni, delu-

jazz e modernismo letterario, il romanzo venne considerato troppo tradizionale dalla critica, lontano dalle sperimentazioni strutturali e stilistiche che caratterizzavano l'epoca. Ricordiamo che *l'Ulisse* di Joyce è del 1922, mentre altri due classici del modernismo come *Il grande Gatsby* di Fitzgerald e *La signora Dalloway* di Virginia Woolf sono dello stesso 1925. Wharton non aderisce alle nuove tecniche narrative e si mantiene fedele alla forma del romanzo realistico ben scritto, con stile lucido ed elegante. Quello che cambia, rispetto alle opere del primo periodo, è la prospettiva narrativa e l'oggetto dello sguardo, focalizzato sul presente.

La ricompensa di una madre affronta temi scandalosi per l'epoca: una madre colpevole di avere abbandonato la figlia piccola perché si sentiva soffocare in un matrimonio infelice, una donna dell'alta società che viola i costumi sessuali del tempo, una donna matura che ha una storia appassionata con un uomo molto più giovane di lei, un problematico rapporto madre-figlia. La protagonista però non è una donna che abbandona tutto per amore, né una figura eroica di ribelle alla ricerca della libertà e di un'identità autonoma, ma un personaggio dilaniato fra desiderio e scrupoli morali, prigioniera dei sensi di colpa, dotata di scarsa autostima, portata alla rinuncia. In apertura di romanzo ha quarantacinque anni e vive da diciotto in Europa, principalmente in Costa Azzurra, quando viene richiamata a New York dalla figlia, con la quale spera di ricomporre un rapporto affettivo. Il romanzo è incentrato su questo problematico rapporto madre-figlia e sulle sue complicazioni quando la madre scopre che il futuro marito della figlia è il suo ex amante. Lo sguardo pieno di desiderio che travolge la madre quando vede la figlia abbracciata con l'uomo ha tutte le sfumature dell'incesto. In questo sconvolgente triangolo amoroso quello che emerge con sapienza narrativa è l'analisi della coscienza della protagonista, la profondità di un dilemma affettivo e morale. Accanto a questo nucleo narrativo forte, sono strutturati altri fili tematici ricorrenti nell'opera di Wharton, la contrapposizione tra Europa e America e soprattutto tra passato e presente. Il ritorno in una New York completamente mutata consente uno sguardo straniato sulle trasformazioni culturali, sociali e morali, che riflettono l'ambivalenza della scrittrice stessa, da lungo tempo espatriata in Francia. Wharton è sempre stata molto critica verso i costumi della vecchia New York e l'ipocrisia dominante, ma non accoglie con entusiasmo i nuovi costumi. La protagonista di questo romanzo sembra condannata a essere perennemente disadattata, così come i personaggi di altre opere tarde, che avevano patito o si erano ribellati alle rigidità del passato ma non riescono ad adattarsi alla nuova società.

La complessità e la ricchezza della narrativa di Edith Wharton appaiono sempre più evidenti, via via che i suoi libri vengono ristampati, tradotti, studiati, adattati per il cinema e la televisione. Il suo posto rilevante nel canone della letteratura americana del Novecento e la sua fama internazionale costituiscono la meritata ricompensa di una scrittrice fedele alla sua arte fino alla fine.

gianfranca.balestra@unisi.it

G. Balestra insegna letteratura angloamericana all'Università di Siena



sioni e separazioni, decideranno di portare avanti il loro legame d'amore. Il romanzo si apre su una scena romantica, al chiaro di luna sul lago di Como, durante la loro luna di miele. Ma le convenzioni del romanzo sentimentale vengono subito ribaltate quando si scopre che hanno stipulato un contratto matrimoniale a tempo (fintanto che i regali di nozze e l'ospitalità nelle opulente dimore dei loro conoscenti lo consentiranno) che prevede totale libertà e la possibilità di separazione quando uno dei due trovi un partner ricco. Attorno a loro uomini e donne si prendono e si lasciano con facilità, alla ricerca edonistica del piacere e della ricchezza, in una società frenetica, spregiudicata e vacua. Anche in un romanzo leggero e disincantato come questo, reso melodrammatico dall'improbabile finale che celebra le virtù domestiche e materne, i protagonisti sono caratterizzati da sensibilità profonda e lucida coscienza di sé, attratti e al contempo respinti dal lusso di quel mondo dorato. La lettura è resa godibile non solo dalla sottile analisi dei sentimenti e dei conflitti psicologici, ma anche dalla rappresentazione visiva dei luoghi canonici della bellezza europea, in particolare Venezia e Parigi, che mantengono il loro fascino nonostante l'inevitabile effetto di *déjà vu*.

L'editore Elliot propone invece la prima traduzione italiana, a cura di Maurizio Bartocci, di *La ricompensa di una madre* (pp. 286, € 17,50) un romanzo importante nel canone di Edith Wharton, finora ingiustamente trascurato, e non solo in Italia. Pubblicato nel 1925, in piena età del

Gianfranca Balestra

Edith Wharton tra fama internazionale e nuove traduzioni

Angelo De Matteis

Intervista ad Amélie Nothomb

Martino Marazzi

Un inedito sull'America di Italo Calvino

Domenico Calcaterra

Il Meridiano di Vincenzo Consolo

Giovanna Mochi

Titoli violentati da traduzioni infedeli

Giuseppe Lippi

Spy stories: parodie, eredità e riletture

Yves Bonnefoy

Daguerre e il non essere

Nadia Venturini e Federico Sacchi

Il Martin Luther King di Ava DuVernay

Francesco Remotti

Interpretazioni dell'anarchica sessualità umana

Franco Pezzini

Echi letterari dal ventre buio del lavoro in Italia



La scrittrice belga racconta il suo ultimo libro Al di là delle brutture, la vita è piena di cose sublimi

Intervista ad Amélie Nothomb di Angelo De Matteis

Pétronille, il suo ultimo romanzo, è una storia che parla di un'amicizia fra due donne. Lei ha spesso citato le *Lettere a un giovane poeta* di Rainer Maria Rilke, e, in particolare, la prima, nella quale si parla della "necessità di scrivere", come un testo fondamentale, che l'ha condotta a inviare il suo primo manoscritto *L'igiene dell'assassino* al suo attuale editore Albin Michel nel 1992, e dare così inizio alla sua carriera letteraria. Qual è stata quindi l'urgenza, la necessità che l'ha portata a scrivere *Pétronille*?

Mi sono resa conto che non esisteva nella letteratura francese un romanzo sull'amicizia femminile. È vero, ci sono romanzi che hanno come protagoniste delle donne, donne legate, però, sempre da un rapporto di rivalità. Trovo questo abbastanza ingiusto perché ci sono dei casi nella realtà in cui le donne hanno legami di amicizia vera, con tutto quello che questo comporta, quindi i litigi, le ambiguità, ma anche la solidarietà.

La matrice autobiografica del romanzo è abbastanza evidente. Si è ispirata a qualcuno per il personaggio di Pétronille Fanto?

Esatto, e quando mi sono chiesta a chi mi sarei potuta ispirare fra le mie amiche per raccontare una storia di amicizia fra donne, non ho dovuto riflettere per molto tempo: Pétronille esiste, si chiama Stéphanie Hochet (scrittrice francese nata nel 1975, *Eloge du chat* del 2014, uscito per Editions Léo Scheer, è la sua pubblicazione più recente, n.d.r.) e ne ho fatto un personaggio del mio romanzo.

Nel romanzo accosta il personaggio di Pétronille al drammaturgo Christopher Marlowe, contemporaneo di William Shakespeare. Per quale motivo ha scritto che la frase attribuita a quest'ultimo: "Ciò che mi alimenta mi distrugge" accomuna i due personaggi?

Quando ho visto il volto di Christopher Marlowe mi sono accorta che mi veniva in mente la mia Pétronille. Tutto ciò mi ha scioccata perché non vedevo il punto in comune fra i due. Poi, riflettendo, ho pensato che Pétronille proviene da un ambiente proletario, ciò che l'ha nutrita è la grande letteratura e particolarmente quella shakespeariana ed è anche ciò che l'ha distrutta perché l'ha allontanata dalla sua famiglia, che non ha compreso assolutamente perché la figlia si interessasse così tanto alla letteratura. Da questo punto di vista ci sono molte convergenze fra Christopher Marlowe e Stéphanie Hochet nel modello di Pétronille.

L'altro personaggio che ha una particolare importanza in *Pétronille* è lo champagne, che riveste un ruolo di rilievo anche in *Causa di forza maggiore*, suo romanzo del 2008, nel quale ha scritto: "C'è un istante fra il quindicesimo e il sedicesimo sorso di champagne durante il quale ogni uomo è un aristocratico". In *Causa di forza maggiore* la narrazione in prima persona è di Baptiste Bordave. Che differenza c'è per lei, se c'è, nell'uso di un io narrante al maschile o al femminile?

Nei miei libri non è una differenza fondamentale, perché tutti i miei personaggi, maschili e femminili, sono relativamente poco connotati sessualmente;

vedo questo anche nelle mie amicizie: nella mia vita non c'è nessuno che sia particolarmente maschio o particolarmente femmina, mi piacciono le persone che sono un po' maschi e un po' femmine, così come nella mia scrittura. Sicuramente c'è una differenza fra personaggi maschili e femminili, ma non è una differenza fondamentale e, in ogni caso, so molto bene in quale regione di me stessa devo cercare per lasciar parlare l'uomo o la donna senza che ne percepisca differenze contrastanti.

A proposito del suo modo di scrivere viene in mente una citazione di Blaise Pascal, in una lettera di *Le provinciali* scriveva: "Scusate se vi scrivo questa lettera così lunga, ma non ho avuto il tempo di scriverla più corta". A tal proposito, come mai tutti i suoi romanzi quasi mai superano le centoventi pagine?

Credo sia perché ho un'esperienza di scrittura molto ampia, ho pubblicato ventitré romanzi, che è già tanto, ma ne ho scritti molti di più e in questo momento sto ultimando il mio ottantunesimo. Quindi il fatto di aver tanto scritto mi porta a essere sempre meno prolissa. Mi rendo conto che la cosa che sto imparando di più scrivendo è capire tutto ciò che posso eliminare. Secondo me, quando avrò settanta anni, scriverò un haiku.

Con che tempi allora si esprime questo febbrile ritmo di scrittura? E cosa ne sarà dei manoscritti non pubblicati?

Scrivo ogni giorno, senza nessuna eccezione, dalle quattro alle otto di mattina, semi distesa sul letto, dopo aver bevuto velocemente mezzo litro di té molto forte, con lo stomaco vuoto. Non ho il computer, uso penne di cattiva qualità su una carta di cattiva qualità, senza mai fermarmi. Per quanto riguarda i romanzi che decido di non affidare alla pubblicazione, ho già disposto per testamento che, in caso di decesso (adoro quest'espressione perché lascia supporre che ci sia una scappatoia), essi vengano custoditi in una colata d'ambra, che è indistruttibile.

Un po' come Kafka, anche se poi sappiamo com'è andata a finire...

La cosa è molta diversa per due ragioni. La prima è che io non chiedo che i miei manoscritti siano distrutti o bruciati e la seconda, la più importante, è che credo che l'umanità possa fare tranquillamente a meno dei miei inediti, cosa che non si sarebbe potuta dire per Kafka.

In *Pétronille*, delineando un parallelo fra le uova e i libri, scrive di essere impressionata dalla specie aviaria; gli uccelli preferiscono mangiare le uova degli altri e che questo succede anche a lei: una volta che i suoi libri non hanno più bisogno delle sue cure, preferisce leggere i libri degli altri.

Di recente ho letto il Premio Nobel Patrick Modiano, fantastico. In generale, comunque, preferisco per lo più autori non in vita, per esempio Flaubert, Kafka, Proust, Stendhal, Balzac o Yourcenar.

Scrivere per lei è un modo per sublimare la vita e in qualche modo salvarsi dalle sue brutture?

Sublimare la vita... non ne sono sicura. Penso che la vita sia sublime, ma quello che le manca, alla fine, è il senso, che non è sempre visibile: il ruolo della scrittura è di rendere visibile il senso della vita. Certamente esistono le brutture, ma la vita è comunque piena di cose sublimi: lo champagne è sublime, la bellezza è sublime, essere oggi a Torino è sublime. È ovvio, poi, che capitino delle cose orribili, ma alla fine, ciò che non è visibile è il senso. La scrittura esiste per questo. ■

Lo champagne come volano di una storia

Amélie Nothomb

PÉTRONILLE

ed. orig. 2014, trad. dal francese di Monica Capuani, pp. 128, € 14, Voland, Roma 2015

Esce anche in Italia, con la oramai consueta traduzione di Monica Capuani, *Pétronille*, ventitreesimo romanzo di Amélie Nothomb, prolifica scrittrice belga, nata in Giappone nel 1967. La casa editrice indipendente romana Voland prosegue dunque nell'opera di pubblicazione dell'autrice francofona che, alla luce della sua vasta produzione, sembra prediligere il romanzo breve come forma d'elezione per esprimere al meglio il proprio talento e la propria creatività di narratrice.

Se, da un lato, *Nostalgia della felicità*, del 2014, racconta del ritorno in Giappone della scrittrice dopo ventuno anni per rivedere i luoghi e le persone della propria giovinezza dopo l'incidente nucleare di Fukushima, dall'altro anche *Pétronille* è una storia che attinge prevalentemente da vicende autobiografiche, come d'altronde avviene in molte delle sue pubblicazioni.

Nel suo ultimo romanzo, infatti, Nothomb parla dei primi anni vissuti in Francia, il paese che l'ha adottata ("Ero una romanziere di trent'anni appena sbarcata a Parigi"), e dell'evolversi di una frequentazione che sfocia in un'amicizia inattesa con una giovane e talentuosa scrittrice francese, Pétronille Fanto, dal cui nome il libro prende, appunto, il titolo.

La storia copre un arco temporale lungo quasi vent'anni, inizia nel 1997 – poco tempo dopo il conferimento alla scrittrice del premio letterario *Atout Lire*, nel 1996, con *Sabotaggio di un amore* (Voland, 1998) – e arriva sino al presente, per raccontare i vari momenti della relazione fra Amélie e Pétronille. Il loro rapporto di amicizia è l'asse portante di una narrazione che prende forma fra le

strade della Parigi contemporanea e le scorribande notturne in una Londra ostile all'autrice (descritta con le parole di Victor Hugo: "Londra è una costruzione di noia"), negli scambi di riflessioni sulla scrittura e il rapporto con i propri lettori durante le presentazioni dei libri e, soprattutto, nella condivisione dell'ebbrezza data dalla bevanda prediletta dall'autrice e personaggio Amélie Nothomb: lo champagne, che "eleva l'anima verso quella che doveva essere la condizione di gentiluomo all'epoca in cui questa bella parola aveva un significato". Ed è proprio lo champagne che funge da volano per far scattare la molla della narrazione: è l'esigenza, palesata dalla scrittrice sin dalle prime pagine ("nella *Ville Lumière* ci deve pur essere qualcuno con cui bere la luce"), di trovare una compagna o un compagno di bevute con cui condividere questa ebbrezza, che genera lo sviluppo dell'incontro casuale con Pétronille Fanto, giovane scrittrice di umili estrazioni, particolarmente irrequieta e accostata al drammaturgo, poeta e traduttore inglese, contemporaneo di William Shakespeare, Christopher Marlowe.

Dal punto di vista della struttura, la contrapposizione di due personaggi così diversi, la romanziere affermata e benestante con la scrittrice alle prime armi originaria della *banlieu* parigina, conferisce alla storia un'ossatura dialettica che dona ritmo ed equilibrio al racconto nel quale la cifra stilistica caratteristica di Nothomb trova piena cittadinanza. La lingua di questo breve romanzo raggiunge, invece, il grado di limpidezza e leggerezza che ha quel tipo di scrittura frutto di un uso sapiente e dosato delle parole, come fossero ciascuna un singolo grano di sale o, volendo restare in tema, ciascuna una bollicina di un tipo di champagne da sorbire senza moderazione, tenendo sempre presente però che, come la scrittura, "l'ebbrezza non si improvvisa".

A. D. M.

Tornando al suo ultimo romanzo, *Pétronille* ha un finale un po' surreale e un po' poliziesco, è d'accordo?

Sì, mi piace molto come definizione. Avevo un grosso problema, perché Pétronille esiste davvero. Il rischio era quello di creare un collegamento troppo grande fra lei e me attraverso il libro che le ho consacrato. Allora mi sono chiesta quale fosse il modo migliore per far vivere sulla pagina la vera Pétronille, Stéphanie Hochet. La risposta che mi sono data è ciò che le faccio compiere nel finale, una sorta di sacrificio.

Come crede abbia influito sul suo modo di scrivere il suo status di belga nata in Giappone?

Credo che in me coesistano un'anima elegante, che viene dalla mia esperienza in Giappone, e un'altra, che potrei definire grottesca, che è belga. È molto difficile conciliare queste due anime, perché non hanno nessun legame. Credo, in verità, che esse diano luogo a un tipo di scrittura estremamente contrastata: da un lato molto controllata, stilizzata, giapponese, anche talvolta poetica e, dall'altro, con degli scrosci improvvisi di grottesco, foriera di cose irriconsociabili; è quello che nell'arte viene definito lato apollineo e lato dionisiaco.



Un inedito di Italo Calvino, viaggiatore e intellettuale

Un'America diversamente "leggera"

di Martino Marazzi

Difficile e al tempo stesso facile render ragione di questo libro postumo di Italo Calvino (*Un ottimista in America 1959-1960*, pp. 235, € 18, Mondadori, Milano 2014), e contrario al fragile imperativo etico-filologico della cosiddetta ultima volontà dell'autore. Due, lapalissiane, le presenze ineludibili che vi sono contenute in ogni pagina: quella di un Calvino viaggiatore-intellettuale animato da una precisa disposizione psicologica e giudicante (l'"ottimista"); e, sia dentro la cornice che nella cornice stessa (dal titolo all'*explicit*) quella "cosa", o macro-cosa, quell'"oggetto" (una delle parole-chiave di Calvino) particolare che era l'America. Dico *era* perché come Calvino scrittore appartiene (sia pure a malincuore) a un passato ormai storicizzabile (il che peraltro, e forse con eccessiva precocità, ha consentito la sua relativa pietrificazione come classico), così quell'America (la sua America, ma anche, più o meno "oggettivamente", proprio quell'America lì, fine anni cinquanta-primissimi anni sessanta) è, comunque la si voglia considerare, un reperto storico e come tale in larghissima parte inesistente, se non, appunto, negli esercizi di memoria degli storici di professione o dei testimoni d'epoca recuperati ad arte e *ad hoc*.

Riscoperto oggi come libro (perché come prodotto giornalistico queste pagine erano già state tutte sostanzialmente pubblicate e quindi lette a più riprese), *Un ottimista in America* sollecita, direi, a pelle, soprattutto la curiosità di commisurarla con le due, altrettanto ovvie, ombre che quelle presenze proiettano dietro di sé: quella del Calvino-Calvino, ossia lo scrittore e l'artista che è in lui, cioè in definitiva l'unica presenza "calviniana" che davvero entusiasma e commuove l'intelligenza dei suoi liberi lettori; e l'altra, quella di un'America non astratta e neppure (con buona pace degli intellettuali e lettori forti) storica, ovverosia l'America attuale. E l'altrettanto elementare constatazione, di lampante evidenza, è che appunto il valore residuo di quelle due presenze sta nel testimoniare da un lato la mera evenienza dell'incontro e dall'altro il basso coefficiente nel rapporto fra le ombre e le immagini in primo piano.

Pensiamo, per ricorrere a un altro termine calvinianamente molto connotato, alla "leggerezza". Questo è, fra i libri di Calvino, uno dei meno leggeri che conosca, da tanti punti di vista, come linguaggio, nella struttura, nei contenuti. Tutto spezzettato (156 pezzi, molti a dire il vero "pezzetti"); tutto all'insegna del "buona la prima"; accumulato senza risultati: non sarà forse un difetto in assoluto, ma Calvino se ne rendeva perfettamente conto, tant'è vero che (decisione che ce ne conferma, se ce ne fosse bisogno, il rigore estetico), arrivato alle seconde bozze si ricredette e si tirò indietro. Avrebbe potuto continuare, gli avrebbero pubblicato qualsiasi cosa (infatti adesso succede). Mica gliel'avrebbero impedito: ma decideva lui: e dunque no. La leggerezza, anche prima delle *Lezioni americane*, Calvino sapeva perfettamente cos'era e dov'era per averla praticata e averci lavorato su. Certo non era nel *pondus* di un volume fra i suoi più lunghi ma anche meno perspicui nella struttura, se non quella banale, infatti non dichiarata, e comunque superimposta dopo l'uscita degli articoli, del percorso *coast to coast and back*.

Non c'era leggerezza neppure nello "stirillo" temperamentale di un ottimismo di facciata, al quale lo stesso cronista-viaggiatore mostra di non credere più di tanto: ed è infatti questo progressivo svelarsi delle contraddizioni interne, o precisarsi dei propri ripensamenti sui più vari aspetti della realtà statunitense, uno degli elementi che animano il diario calviniano e lo rendono tutto sommato meno piatto e prevedibile: "La formula che usavo come sintesi delle mie prime impressioni in questo paese: 'L'America è troppo poco americanizzata', comincia a rivelarsi non vera"; "L'atteggiamento mentale (degli intellettuali che vanno a stabilirsi a Santa Fe e Taos) nei primi tempi a New York mi

dava tremendamente sui nervi, mentre ormai capisco che se ne può avere indulgenza". O si vedano i torcimenti di stomaco sulla valutazione da dare al peso e al potere di sindacati combattivi, temuti dal padronato ma decisamente non "di sinistra". L'ottimismo si proclama sin dal titolo come una *petitio principii* che ben presto si precisa come il riflesso di una mentalità e formazione eurocentrica la quale può oggi interessare più che altro per valutarne l'anacronismo. "The optimism of Mozart and Picasso is no longer possible", osserva William Kentridge nelle sue ingannevolmente ingenui *Six Drawing Lessons* (Harvard University Press, 2014), le ultime *Norton Lectures*, o lezioni americane che dir si voglia, assurte a dignità di stampa, quasi a controcanto, dentro il nuovo millennio fiduciosamente preconizzato da Calvino, di una salvezza ricercata nelle strutture formali e combinatorie.

Certo, tutto o quasi era diverso: e proprio qui, *de gustibus*, alcuni ravviseranno i motivi di interesse. Diverso Calvino, che in *Un ottimista in America* ci appare ancora in un'ottica *civico-engagée* (siamo nel pieno della stagione di "Menabò") che lo costringe a continui confronti con l'Unione Sovietica (oggetto di un lungo e oggi imbarazzante reportage molto "sol dell'avvenire" nel 1952): confronti che consentono all'intellettuale di dispiegare una sua rابدomantica dialettica parapolitica, ma che soprattutto, a causa della loro estensione, sottraggono spazio ad approfondimenti sul campo. Diverso lo stile mentale dell'osservatore, di cui potrà al limite intenerire l'irriflesso e tipicissimo complesso di superiorità, ma che nelle sue quasi casuali uscite *pre-politically correct* ci mostra la nostra distanza da un'epoca moderna sì, ma altra in senso profondo e sostanziale. E dunque, accanto ai "cinesini", ai tanti *frissons* dell'osservatore maschio di fronte alla fisicità dei neri e delle loro belle compagne (un *topos* sin dal Settecento), alla superciliosità per tutti quei "meridionali" pre-culturali e pre-italiani (in perfetta sintonia con l'America elitaria dei Soldati, Cecchi, Prezzolini ecc.), accanto quindi al basso continuo dello sguardo dall'alto, le eccezioni alla regola (anche molto sentite e significative) del lungo affondo nel "profondo Sud", dell'incontro a Montgomery, Alabama, con Martin Luther King jr. e la prima mobilitazione per i diritti civili (senza dubbio la sezione più alta e densa del volume, oltre che la più rilevante da un punto di vista storico); e quasi *in extremis*, di ritorno a New York, la palinodia della diffidenza nei confronti dell'emigrazione nel capitolino *L'ultimo innamorato degli Stati Uniti*, con la sua riconsiderazione, attraverso la storia di un "figlio di poveri emigrati" italiani vittima del maccartismo, di un sistema di valori diverso, ma portatore di una complessità che forse non è poi esclusivamente "geografica" (che questo emigrato non abbia un nome corrisponde a un vezzo astrattizzante che elimina quanto è più possibile i riferimenti a persone e fatti concreti e verificabili). L'interpretazione dell'America come modello "geografico", opposto al modello "storico" dell'Unione sovietica, costituisce il nucleo attorno al quale ruota, se così la si può chiamare, l'ideologia del libro.

Diverso tutto il resto, o quasi: il *décor*, per così dire, del continente e delle sue metropoli. La New York di cui Calvino è perduto innamorato è ancora un porto in piena attività; rimbomba del frastuono della metropolitana *elevated*; ha una conformazione etnica (Calvino ricorda opportunamente l'allora recente ondata da Portorico) e uno *zoning* molto differenti da quelli odierni, e che la rendono esteriormente quasi irriconoscibile. Uguale, o quasi, è però l'energia, il dinamismo incessante: e insieme, non giustapposti, ma facenti parte organica di quel panorama, la spinta al consumo, il materialismo pratico e mentale, lo strapotere del denaro (il peso del sistema creditizio e l'influenza, tanto più sull'industria culturale, del

diverso sistema fiscale), l'efficienza. In una parola (che torna a più riprese) il "benessere". Fatto di "durezza" (fiutata, ma non esaminata nelle differenze di classe) e dell'antonomastica "libertà": quest'ultima foriera di un'ammirata e scrutinata "indipendenza" e "felicità" dell'universo femminile. E si capisce (ma il discorso si allargherebbe fuori testo) che assai diversa era l'Italia di provenienza, con le sue disuguaglianze di genere sancite dalla legge, con la sua illibertà dei costumi: Calvino si lancia per contrasto in una paradossale ma convinta apologia del divorzio come fonte di felicità per i figli delle coppie separate.

Non solo, in ottemperanza alle convenzioni della letteratura di viaggio, c'è assoluta equivalenza fra voce della narrazione e identità dell'autore: ma, proprio per questo, l'"io" a cui tutto si riconduce è talmente e costantemente riconducibile all'Italo Calvino in carne, ossa e spirito (il quale poi si identifica, per sua stessa ammissione solo semi-ironica, con uno "storicista europeo" che intende "alzare il livello filosofico della discussione"), da impregnare di sé totalmente il racconto, facendone quanto di meno calviniano sia stato dato di leggere, in vita, ad opera dello stesso avvedutissimo autore, notoriamente parco di uscite allo scoperto.

Certo, presi singolarmente, o a manciate, gli articoli si presterebbero, eccome, a tante e varie considerazioni. Andrebbero reinquadrati nel contesto del giornalismo e del dibattito italiani dell'epoca; richiederebbero una messa a fuoco testata per testata. Per la maggior parte, erano usciti sul vivace e sbarazzino "Abc", con tagli anche brevissimi, spesso corredati da foto di *starlets* del tempo in bikini (in sintonia con un insistito e non poi così candido voyeurismo di molti di essi). Altri in sedi più "alte": tutto ripubblicato e spiegato per filo e per segno già vent'anni fa nei *Saggi* a cura di Mario Barenghi. Calvino vi ci mise mano più che altro a livello di *dispositio*, ri assemblando i pezzi per costruire un'intelaiatura da viaggio filosofico: ma i due poli del soggetto e dell'oggetto, la cui sfrontata autonomia poteva avere una sua efficacia all'interno dei giornali, una volta sottratti a quei contenitori scontavano, e ancora scontano, un eccesso di "presa diretta". Insomma, considerate in sé e per sé, le testimonianze risultano perlopiù caduche; e come prodotto letterario, il libro finisce per essere autoriale in un senso che non corrisponde alla splendida e creativa complessità del Calvino maggiore. Taciamo delle assolutamente insolite ineleganze stilistico-espressive (a cominciare dal reiterato uso di "configurarsi"), e degli interessanti, ma flagrantemente idiosincratici giudizi di gusto: il protratto anatema contro i *beat* (e con toni appena più sfumati quello contro la pittura informale) non tradisce solo una posizione personale (e come tale *non disputanda*), ma soprattutto l'allineamento di Calvino su posizioni misoniste e a dir poco storicamente distratte (Ginsberg, Ferlinghetti, Corso, lo stesso Kerouac erano, da tanti punti di vista, anche autori profondamente "etnici": ma i nomi, anche qui, non ci sono, è il fastidio di principio che conta).

Ma poi in fondo, al viaggiatore "ottimista", la letteratura interessa molto poco. Forse però è sintomatico che Calvino, mentre attendeva alle *Lezioni americane*, tornasse senza fare una piega a tessere le lodi di Cecchi, che era stato l'angelo nero dell'antiamericanismo fascista. L'amore per l'America lo avrebbe metabolizzato da scrittore vero, ricreandolo nelle fasciose apparizioni di alcune fra le più immaginifiche e futuribili cosmicomiche, e spesso vi avrebbe assegnato un volto, almeno allusivamente, femminile: ma è un *côté* rispetto al quale *Un ottimista in America* vale solo come lontano pre-testo: lo aveva già bene esaminato Paola Castellucci nel libro *Un modo di stare al mondo. Italo Calvino e l'America* (Adriatica, 1999). ■

martino.marazzi@unimi.it

M. Marazzi insegna letteratura italiana all'Università di Milano



L'opera completa di Vincenzo Consolo in un atteso "Meridiano"

Cento possibilità, un solo destino

di Domenico Calcaterra

Adarci occasione, a tre anni dalla scomparsa, di rileggere integralmente l'opera dell'ultimo dei grandi autori siciliani del Novecento, l'uscita del "Meridiano" Mondadori che ne accoglie *L'opera completa*, a cura e con un saggio introduttivo di Gianni Turchetta, anticipato da un profilo tracciato da Cesare Segre (pp. CXLVIII-1557, € 68). Si va dall'esordio della *Ferita dell'aprile* (1963) ai saggi di *Di qua dal faro* (1999), passando per libri di ibrida concezione come *Lunaria* (1985), *Le pietre di Pantalica* (1988) o *L'olivo e l'olivastro* (1994), essendo stata l'infrazione dei generi uno dei punti di forza dello sperimentalismo del siciliano. Rimangono esclusi dal novero testi non meno decisivi: l'atto unico *Catarsi* (1989) e i racconti pubblicati postumi di *La mia isola è Las Vegas* (2012). Imprescindibili questi ultimi a rendere conto del processo di monumentalizzazione del dato memoriale di partenza, vera e propria prassi della maniera consoliana; la *pièce*, perché rappresenta e drammatizza, in chiave simbolica, la dialettica dei linguaggi, anticipo del circolare inseguirsi tra volontà testimoniale e afasica ritrazione, poi definitivamente messa in abisso nel suo ultimo romanzo. Sul piano delle forme, l'evoluzione e stilistica e letteraria di Consolo si dispiega tutta nel trittico che passa dalla contestataria destrutturazione del romanzo storico con *Sorriso dell'ignoto marinaio* (1976) alla progressiva edificazione e definizione del "romanzo-tragedia", con i successivi momenti di *Nottetempo, casa per casa* (1992) e *Lo spasimo di Palermo* (1998), narrazioni impegnate a scorciare un nerissimo affresco italiano, dalle illusioni nate già morte del nostro Risorgimento sino alla pagina non meno dolorosa delle stragi di mafia.

La complessiva riproposizione dei suoi palinsesti narrativi radunati ora in un unico volume, dovrebbe poter giovare a superare le pregiudizievole obiezioni, l'una di marca ideologica, l'altra di natura formalistica, da sempre con sospetto tirate in ballo da certa critica. Come a dire che Vincenzo Consolo si comprende a patto di accettare una prospettiva solo a prima vista paradossale: porsi cioè fuori dall'ideologia per carpire, dall'interno, le ragioni profonde della sua ideologia letteraria e il peso specifico di un barocco tanto sontuoso quanto politico.

Cesare Segre ripropone lo schema critico della "plurivocità" unito all'illustrazione dell'archeologia della lingua, che fu certo il primo a intercettare, ma che oggi poco giova a una lettura più approfondita di un autore iper-complesso come Consolo. È Turchetta, con una corposa ed empatica Introduzione, a incanalare sui giusti binari il discorso critico quando corregge la scontata ricognizione di Segre, precisando che il "plurilinguismo è soltanto lo strato più vistoso e immediatamente percepibile", la più superficiale delle risultanze della letteratura consoliana. Lasciando intuire che, dietro la polifonia straniante dei punti di vista e dei soggetti, si annidano implicazioni meno assiomatiche e pacifiche di quanto Segre abbia voluto lasciarci intendere. Da segnalare, sempre a opera del curatore, l'esautiva *Cronologia* e la fluviale *Nota ai testi*. Turchetta individua il dato di partenza di ogni disamina critica nella certezza che l'incontro con la scrittura consoliana immetta entro uno "spazio seducente e inospitale", che reclama al lettore di superare "barriere di difficoltà", per accedere allo spiazzante campo di forza entro il quale si genera un dettato che ambisce alla poesia; passaggio al limite che mina dall'interno le possibilità stesse della scrittura letteraria, fino a metterne in discussione lo statuto, come dimostra la cristallina unicità di un classico del secondo Novecento come *Sorriso dell'ignoto marinaio*.

Ma è senza dubbio la favola teatrale *Lunaria* il momento massimo nella ricusazione del romanzo tradizionale e consacrazione al potere risorgente della poesia. Apertura di credito verso le zone della

poesia, non così tanto pacifica, come in prima battuta potrebbe sembrare. Ché, se la poesia è fuga dalla realtà, consolazione, essa, somigliando più a un ritrarsi dalle cose del mondo, non può che mandare in frantumi la sovrachante preoccupazione per il consorzio civile e i mali della storia: nel momento in cui se ne celebra il potere risorgente se ne nega altresì ogni possibilità, per lo scrittore, di concederle spazio in sé e per sé, al di fuori del sostrato etico-politico di riferimento di cui si ammanta ogni sua pagina. Si tratta di una crisi immedicabile, mai ricomposta nella vicenda intellettuale dello scrittore. Il segno d'una resistente lacerazione proiettata nel temperamento malinconico di non pochi suoi personaggi. Lo stato depressivo si accampa come metafora riassuntiva dell'esistere, in cui a un massimo di fragilità si associa un massimo di nobiltà sensitiva: la malinconia è eletta a sede privilegiata



della poesia. Atteggiamento melanconico, poesia, vita: basta allineare questi tre elementi per cominciare a capire che cosa determini, infine, l'eclissi dell'io autoriale, la dissimulazione della radice più segretamente autobiografica dello scrittore; ogniqualvolta si presenta l'imbarazzo di una perenne condizione bloccata, per cui il dato memoriale viene trasfigurato, innalzato, riorientato, distillato in memoria collettiva.

L'inchiesta decisiva di Consolo sul premere delle ragioni della vita si mostra erosa dal tormentato rigore cui lo costringeva l'imperativa partita con la storia e l'impegno; e non può spiegarsi soltanto con l'ideologico partito preso di un antiproustismo, in più occasioni sbandierato dallo scrittore siciliano. Il rapporto con la vita, il rapporto con la poesia (che è poi lo stesso, in Consolo) non poteva che esprimersi sotto il segno, tanto consapevole quanto doloroso, di una sofferta e autoimposta castrazione ("Siamo castrati tutti quanti vogliamo rappresentare questo mondo: siamo ai bordi (...) allunghiamo la mano per toccare la vita che ci scorre davanti", così in *Retablo*). Vita che già nel corale *Bildungsroman* di *La ferita dell'aprile* viene descritta come "un gioco di maretta". E meditando sul destino dello

"sparginchiostro", non può che arrestarsi a un sospensivo dubbio: "Questa storia che m'intestardo a scrivere, questo fermarmi a pensare, a ricordare, non è segno di babbia, a cangio di saltare da bravo i muri che restano davanti?". "Saltare i muri": basta già quest'immagine per riabilitare Consolo dinnanzi al premere delle domande radicali della vita. E tuttavia a patto sempre di comprenderne davvero quel suo esprimersi, quando non per negazioni, per proiettivi arditi mascheramenti (mentre la vita scorre davanti), sotto il segno di un inconfondibile calco barocco che, se lo avvicina al presente, nel contempo, e drammaticamente, lo allontana da se stesso. A volerne mettere a nudo la genesi, si può dire che il suo manierismo sperimentale scaturisca da una duplice "verticalizzazione": e sul piano della lingua, sospinta come sappiamo al limite della scansione poematica; e su quello della sofisticazione

della memoria, per mezzo di un obiettivante meccanismo che innalza il dato autobiografico a nucleo memoriale condiviso. È la sua una singolare maniera che impetra, sovente senza trovarla, consolazione. Se Gadda non si libera ma si trincerava dietro le sue accordate polifonie, Consolo, a principiare da un analogo nodo di dolore, edifica, ricostruisce. Con l'indicativa divaricazione tra i due: perché ciò che in Gadda discende da un senso di pudore in Consolo assume il rilievo del segno manifesto di quella castrazione più sopra richiamata. Quella del siciliano è sì una scrittura del dolore, ma trasposta in terza persona; e che s'intestardisce – lo ha ricordato bene a caldo Giulio Ferroni dalle colonne del giornale "L'Unità" (22 gennaio 2012) all'indomani della dipartita dello scrittore – "a cercare comunque un senso umano nella storia e nel presente".

Più volte ci si è riferiti al personalissimo trattamento della parola, al tono, alla cadenza, all'opzione verticale, di uno scrittore che al vertice estremo ed opposto ha pure saputo coltivare la retorica dell'impietimento, il rischio dell'afasia: di fatto, l'unico autentico e doloroso punto di contatto tra ragion poetica e vissuto. E c'è un reperto che aggalla solo adesso dall'archivio Consolo, un piccolo indizio che, riletto oggi, a più di cinquant'anni, impressiona non poco per la quasi chiaroveggente autocoscienza riguardo alla propria sorte di scrittore: si tratta di una poesia datata 1 settembre 1960 (contenuta in una lettera a Vittoria Ceriani), intitolata *L'albero* e che vale la pena qui citare per intero:

"C'era un albero / in mezzo a un prato / con grandi rami / tante foglie / e cento possibilità di vita. // Poi venne qualcuno / lo tagliò alla base / lo trascinò via / e lo bruciò. // Nessuno mai sospettò / in quel luogo / l'esistenza di radici sotterranee / che mai più / passarono la terra // ed ebbero un solo destino". A parte il sembrarci la poesia di un naturalista contemplativo più che di un marxista-leninista, i pochi versi di questa sparsa prova poetica giovanile raccontano davvero (e tanto!) dell'intonazione bloccata dell'io diviso di Vincenzo Consolo: icona figurale doppia – l'albero reciso –, insieme pubblica e privata; per un verso, simbolo allusivo, immediato, al pericolo della cancellazione della memoria (e di rimando all'archeologico scavo del suo "memorare"); per un altro, a livello profondo, preannuncio di quella castrante e coatta dismissione a favore di un io melanconico che ha visto scorrere davanti a sé, mentre la rappresenta, la vita. "Cento possibilità di vita", "un solo destino": questo il più veritiero autoritratto di uno tra gli indiscussi protagonisti del secondo Novecento italiano. ■

domenico.calcaterra@gmail.com

D. Calcaterra è critico letterario



Titoli violentati da traduzioni infedeli

Povero prof che è diventato sordo

di Giovanna Mochi

Il titolo di un romanzo è parte del testo, la prima parte anzi in cui ci imbattiamo, e ha pertanto una forte capacità di attrarre e condizionare l'attenzione del lettore (...). Per il romanziere scegliere un titolo è una parte importante del processo creativo, che gli permette di mettere a fuoco con più precisione quello che dovrebbe essere l'oggetto della sua narrazione". Così scriveva molti anni fa David Lodge (*The Art of Fiction*, 1992), che ai titoli dei suoi romanzi ha sempre dedicato una cura particolare, riuscendo a infondervi il tratto specifico e inconfondibile della sua scrittura (l'ironia) e a farne icastiche, fulminee figure del mondo lì rappresentato. Chissà che cosa avrà pensato (me lo sono sempre chiesta) nel vedere le traduzioni italiane di alcuni suoi indimenticabili titoli: *Small World* per esempio, che disegna in due parole le "piccinerie", appunto, del mondo accademico, e che diventa, con *Il professore va al congresso*, un casereccio ammiccamento, anche un tantino volgare, alle eccitanti ripercussioni dei grandi incontri internazionali di letteratura degli anni settanta. Effetto ribadito da *Ottimo lavoro, professore!*, che traduce *Nice Work*, un altro *campus novel* incentrato, questa volta, sui rapporti tra il mondo accademico e quello del lavoro e dell'industria (l'uno in cerca di fondi e l'altro di un accreditamento culturale) e sulle stuzzicanti implicazioni pseudoerotiche inevitabilmente legate a questi incontri.

La traduzione dei titoli, dunque, è l'oggetto di queste brevi riflessioni, che mi sono ritornate in mente in occasione di alcune recenti pubblicazioni, sulle quali vorrei porre l'attenzione. Ma con una premessa a cui tengo molto: tradurre un titolo può essere molto difficile, e talvolta è impossibile. Valga per tutti il caso di *The Catcher in the Rye*, che ha felicemente trovato, nel pur semplificato e impoverito *Il giovane Holden*, la sua appartenenza alla nostra cultura e alla nostra memoria. Non è di queste trasformazioni, e inevitabili rinunce, che intendo parlare. Anche i titoli di Lodge sopra citati sono, se non "intraducibili", certamente problematici, e davvero io, come traduttrice, non so che cosa avrei potuto farne; ma di sicuro preferirei il rischio di una neutra banalità a quelle complici strizzatine d'occhio sul mondo dei "professori", che forse intenderebbero *trasferire* nella nostra lingua e cultura il senso della sottile satira dell'originale. O forse no, l'idea non è neanche questa ma, più semplicemente, quella di vendere meglio, vendere di più. E arrivo a un altro punto che ci tengo a chiarire: non credo, e in alcuni casi lo so per certo, che queste scelte siano dei traduttori, sempre più bravi, più competenti e più sensibili, bensì delle case editrici, che temono la scarsa presa di titoli non immediatamente "leggibili", o comunque poco appetibili sul mercato. Succede anche agli autori naturalmente, e più spesso di quanto si pensi: è noto il caso di *Il buon soldato* di Ford Madox Ford, che doveva intitolarsi *La storia più triste* (con un richiamo all'indimenticabile incipit: "Questa è la storia più triste che abbia mai sentito"), ma uscì nel pieno della Grande guerra e gli editori vollero un titolo meno deprimente e più patriottico. Ma diverso è il caso dell'autore che accetta, magari malvolentieri, di negoziare il cambiamento di un titolo, da quello della traduzione, che avrebbe a mio avviso il com-

pito di mantenere, nei limiti del possibile, il senso e il registro del titolo originale.

Ed ecco i casi recenti che mi hanno fatto ritornare su queste riflessioni. Il primo è il bellissimo romanzo di Ian McEwan, *The Children Act*. "L'Indice" (2015, n. 1) ne ha già parlato, sottolineandone molto bene la marca stilistica (e non solo), quella di uno specialismo finanche esasperato, che qui va a investire il mondo giudiziario anglosassone, "il cui scenario viene ricostruito con chirurgica precisione e dotato del suo appropriato linguaggio" (dalla recensione di Alberto Mittone); una sfida non da poco per il traduttore, che Susanna Basso vince da par suo, con la consueta competenza e sensibilità.

precede l'ultima sezione, dichiaratamente autobiografica. Un titolo semplice e dolcissimo, aperto nella sua indeterminatezza a qualsiasi percorso di lettura. La traduzione italiana, *Uscirne vivi* (Einaudi, 2014), ne attiva uno, più aggressivo nei confronti della vita, per cui la narrazione sarebbe un modo di salvarsi: "Scrivere la vita per uscirne vivi. Reggersi forte al filo del discorso per non lasciarlo andare", come si legge nella quarta di copertina. Un suggestivo passo in là verso l'interpretazione, che forse però non spetterebbe al titolo di fare.

Strategie diverse, dunque, mi sembrano sottostare alla traduzione/trasformazione dei titoli: puro marketing, "addomesticamento" di tecnicismi verosimilmente disorientanti, sovra-determinazione del senso, per limitarsi a questi esempi. Ci sono poi cambiamenti radicali del titolo per cui non trovo spiegazioni. È il mio terzo "caso", il bel romanzo della scrittrice angloindiana Jhumpa Lahiri, che si presenta ai lettori italiani come *La moglie* (Guanda, 2013); un titolo come un altro, e niente da eccepire naturalmente, se fosse la traduzione di quello originale. Ma non è così: il "nome" che Lahiri dà alla sua storia è *The Lowland* (la "spiagnata", come viene correttamente tradotto all'interno), un luogo preciso, circoscritto, e fortemente simbolico, che fin dalle prime righe ci investe dei suoi odori e colori, che fanno di palude e di marcio, ma anche di monsoni e di giacinti, di vita di morte e di rinascita. Scelta come scenario di apertura in una prima pagina intensamente descrittiva, *the lowland* ritorna più volte in primo piano, nei momenti chiave di questo romanzo che racconta di due terre (l'India e l'America), due fratelli, due identità e due destini. E di "una moglie", certo, la moglie di tutti e due, figura complessa di moglie-vedova-madre, anche lei divisa tra due mondi e due culture: anche lei tormentata e smarrita nelle paludi di *the lowland*, il luogo che la sua narratrice ha scelto come segno pregnante di tutto questo.

L'ultimo "tradimento", il più imperdonabile, mi riporta all'inizio, e a David Lodge. Affetto in questi ultimi anni da una grave sordità, lo scrittore racconta, con un'autoironia spietata che non rinuncia a effetti di irresistibile comicità, il graduale isolamento da quel mondo accademico che ancora una volta (l'ultima) è bersaglio della sua satira, ma con un penoso rovesciamento di prospettiva in cui equivoci, incomprensioni e piccole vanità sprofondano lentamente nel brusio ovattato e confuso della propria lontananza. Un capolavoro di equilibrio tra comico e tragico che l'autore racchiude in un titolo geniale e (questo sì!) davvero intraducibile: *Deaf Sentence* (Penguin, 2008), giocato sull'omofonia tra *deaf* e *death*. Intraducibile dunque, come Lodge riconosce nella *Dedica* ai suoi traduttori, con i quali amabilmente si scusa; ma qualunque soluzione a questa sfida inevitabilmente perdente sarebbe stata preferibile, a mio avviso, al cattivo gusto di quel *Il prof è sordo* (Bompiani, 2009) che riesce in due parole a mettere in ridicolo l'autore, i sordi e (meno grave, certo) anche i poveri professori, che quel nomignolo da cinepanettone lo sopportano a malapena dai loro studenti.

Ma perché allora non lasciare anche nel titolo quel linguaggio tecnico-specialistico con cui l'autore ha scelto di presentare e dare un nome al suo romanzo? Di cui peraltro troviamo subito, in epigrafe, l'ottima traduzione italiana come "Codice dei minori"? Sarebbe stato davvero un titolo meno appetibile sul mercato di *La ballata di Adam Henry*, non solo fuorviante e un po' stucchevole, ma soprattutto così poco in sintonia con lo spirito informatore di quello originale? Io non lo credo (è il marchio McEwan che si compra, e ci piace riconoscerlo da subito) ma non lo so; può darsi, ma forse valeva la pena rischiare.

Non avrebbe corso invece alcun rischio, secondo me, la traduzione piana e trasparente di *Dear Life* (Random House, 2013), titolo originale dell'ultima raccolta di racconti di Alice Munro, con "Cara vita": una lettera alla vita appunto, forse un congedo, certo una storia che di quella lunga vita racconta "le prime e le ultime cose, e le più private", come lei stessa dice in una pagina intitolata *Finale* che



giovanna.mochi@unisi.it

G. Mochi insegna lingua e letteratura inglese all'Università di Siena



Parodie, eredità e riletture di un genere intramontabile

Spie all'indice

di Giuseppe Lippi

Il film di spionaggio non è mai tramontato: lo dimostra la recente parodia *Kingsman-Secret Service* di Matthew Vaughn, con Colin Firth e Samuel L. Jackson. Contemporaneamente è riapparso in edicola un classico della liberazione maschile a fumetti, l'agente SS 018 creato da Magnus & Bunker, di cui ricorre quest'anno il cinquantesimo compleanno. Ne usciranno altre quattordici avventure, una ogni mese. Con la stessa periodicità, l'editore Mondadori manda nei chioschi tre collane di spy-stories letterarie: "Segretissimo" (molti dei cui autori sono italiani), "Segretissimo SAS" di Gérard de Villiers, con la riedizione cronologica di tutte le avventure di Sua Altezza Serenissima Malko Linge, e "Segretissimo Il Professionista" che ripresenta i romanzi di Chance Renard: la spia di Stefano Di Marino, alias Stephen Gunn, che da vent'anni non conosce soste né cali di popolarità.

Tutti eredi di James Bond, si dirà. Invece no: tutti eredi di Hubert Bonisseur de la Bath-OSS 117, l'agente con la faccia di un principe pirata che dal 1949 mette la sua abilità al servizio dell'OSS (Office of Strategic Services) e poi della Cia. È stato Hubert, nel 1960, a tenere a battesimo la collezione "Segretissimo" e a sopravvivere al suo stesso autore, Jean Bruce, morto prematuramente in un incidente d'auto nel 1963. Due anni dopo la catastrofe le imprese di OSS sono state riprese dalla moglie Josette Bruce, e in seguito dai figli François e Martine. Nel 1965, in piena "bondite", non era per niente facile inventare qualcosa di nuovo in un genere che partoriva un agente segreto al mese e in cui si passava senza soluzione di continuità dalle imitazioni patentate di 007, vedi l'agente Flint o l'Uomo dell'U.N.C.L.E., agli epigoni italo-franco-ispano-germanici segnalati all'ufficio legale della United Artists soprattutto per le loro sigle plagiarie (077, 777 e via enumerando). Eppure, nel 1965 nacque Malko Linge alias SAS, l'agente "in nero" che lavora per il governo da libero battitore, un personaggio seguitissimo ancora oggi; mentre in direzione anti-bondiana si muoveva Len Deighton con *La pratica Ipress*, nella cui versione cinematografica (sempre del 1965) debuttò Michael Caine, l'agente più anonimo della guerra fredda. Quello stesso anno lo scrittore milanese Max Bunker, al secolo Luciano Secchi, partorì la sua versione della spia all'italiana con Dennis Cobb alias SS 018, vincendo un'altra sfida nel campo dell'originalità.

Il compito di rappresentarlo graficamente ricadde su Magnus o Roberto Raviola, il più grande fumettista non solo di quei tempi ma, probabilmente, della seconda metà del secolo. I due autori scelsero di dargli un aspetto ultrayankee, con una capigliatura a spazzola rasata ai lati che ricorda un poco l'Ultimo dei Mohicani. Non c'era modo di confonderlo con il britannico Bond, anche se i capelli erano scuri come quelli di Sean Connery e le labbra altrettanto marcate: Dennis Cobb portava occhiali da sole con lenti intercambiabili, giacche colorate, rari smoking e mai abiti londinesi. Per un americano, tuttavia, aveva una grazia infrequente, un'ironia insolita. In fondo si trattava della spia made in Usa rivista con l'occhio continentale, anzi italiano: la spiaggia di Miami su cui si apre il primo episodio potrebbe essere Rimini, con Dennis attorniato dalle sue donne come un promettente dongiovanni dell'Adriatico. Bunker e Magnus ne fecero un eroe dei tempi dorati (ma non troppo) in cui il maschio occidentale poteva crederci ancora re del mondo: tuttavia non più dell'antico e protervo mondo patriarcale. Non erano i califfi delle Mille e una notte e neppure i capipopolo della tradizione biblica i suoi referenti: un harem tra le dune lo avrebbe sinceramente disgustato per mancanza d'igiene, spese insostenibili e antipatici cammelli. All'uomo nuovo, all'uomo liberato cui allude civettuolamente il filone delle superspie, interessa un tipo di donna altrettanto emancipato, anzi in

gara con lui nel mostrarsi sportiva, sessualmente libera e molto pulita. Ma essendo un eroe all'italiana, Dennis Cobb è anche perseguitato da problemi italiani. Come Silvia, la segretaria che vuole farsi sposare a ogni costo, ben lontana dal distacco e dall'autoironia di una Miss Money Penny; o come 015, il capufficio grasso e calvo dotato di parrucchino berlusconiano, che lo tratta paternalisticamente e in modo burbero, ma su cui 018 si vendica con gag implacabili. Spedito ai quattro angoli della terra contro neonazisti e organizzazioni segrete, KKK e spie russe, Dennis troverà l'amore (il secondo amore, dopo quello eternamente rimandato per Silvia) in un'agente sovietica di nome Tania, che Magnus disegna come una Satanik dalle labbra più cupe, forse ombreggiate di rossetto nero. Per Tania l'agente Cobb perderà la testa, intrecciando una relazione ambigua e pericolosa che si protrarrà, con fasi alterne, per tutta la serie.



Che tipo d'uomo è la superspia dei fumetti e della fantasia? La stessa domanda se la poneva Hugh Hefner, editore la cui filosofia edonista è penetrata così largamente nelle trame dello spionaggio avventuroso: *What sort of man reads Playboy?* Se non l'uomo d'azione dell'Agente segreto conradiano, che in fondo è un terrorista, la spia anni sessanta è un individuo che gira il mondo e si trova bene ovunque, ma è affezionato agli alberghi a quattro stelle e alla Jacuzzi nell'appartamento. Un cosmopolita-sibarita che conosce i limiti dello sviluppo proprio perché fa l'agente segreto: in giro ne parlano ancora in pochi, ma i "cognoscenti" sanno che filo da torcere darà lo scacchiere mediorientale e prevedono che presto bisognerà difendere la pacchia con missili e carri armati. È un uomo che rispetta le donne e non le forza, ma che sa conquistarle con un ingrediente sempre di moda: la virilità. Il tentativo di salvare l'immagine virile, scricchiolante a causa dei secoli bui e sessisti, è l'eroico obiettivo delle superspie. Fin dai tempi dell'agente speciale X-9 creato da Dashiell Hammett e Alex Raymond, l'innominato dalla triste figura sexy si batte per un ristabilimento degli equilibri, compreso quello erotico. E a X-9 Max Bunker, l'inventore di Dennis Cobb, ha dedicato qualche mese fa un volume omnibus uscito per

i tipi di Mondadori Comics.

James Bond sarebbe il perfetto lettore di "Playboy", l'uomo emancipato che nasce lo stesso anno della famosa rivista (1953): ma essendo un po' snob e un po' inglese, non diventerà mai un testimonial del paginone, cui preferirà una bionda in carne ed ossa e un Dom Perignon della stessa annata. Sulla scia di altri colleghi americani, da Sam Durell di Edward S. Aarons a Matt Helm di Donald Hamilton, Dennis Cobb fa meno il difficile. Ama le ragazze e le riviste patinate, gli alberghi di lusso e le macchine sportive, ma al fondo è un ragazzo di provincia baciato dall'fortuna, uno che conosce (o presente) i propri limiti e perciò sa prendersi in giro. Perché quello che le spie sono destinate a scoprire, dietro i separé dei locali turchi o sotto le fogne di Parigi, è una realtà molto meno allettante. Il mondo ormai sta cambiando, la rivoluzione sessuale è arrivata: ma se le donne non saranno più le stesse, neanche i nativi che bivaccano intorno ai pozzi di petrolio saranno più disposti a dire "effendi" all'emissario di Washington. E i riscioi al servizio degli ex imperi coloniali trasporteranno, presto o tardi, solo fantasmi. Di questa nostalgia è intrisa la spy story d'avventura, di cui l'agente SS 018 è un bell'esempio grafico.

Del resto, la satira già presente nei fumetti di Bunker & Magnus (dopo Dennis Cobb sarà la volta di Alan Ford e il gruppo T.N.T., il più sgangherato team spionistico dei fumetti) si spinge all'estremo nei due film dedicati dalla Gaumont a Hubert Bonisseur de la Bath alias OSS 117, con Jean Dujardin nei panni del protagonista. Entrambi inediti in Italia e diretti da Michel Hazanavicius, *Le Caire, nid d'espions* del 2006 e *Rio ne répond plus* del 2009 sono due commedie che fanno di Hubert un perfetto esempio di colonialista "innocente", sessista e profeta del luogo comune razziale. Quello che lo riscatta, tuttavia, è una bonomia autentica, un'indole donchisciottesca stupita del risentimento che crepita intorno a lui quando spara le sue micidiali battute golliste (o cotyniane, visto che la prima avventura si svolge nel 1955, all'epoca del presidente Coty). Nella seconda pellicola, ambientata nel 1967, Hubert sarà maturato abbastanza per riconoscere nella Francia del generale un quasi-stato di polizia, anche se lui, servitore della patria, è lungi dal poterlo condannare. Le due pellicole con Jean Dujardin sono un piccolo capolavoro d'ambientazione d'epoca che chiude un ciclo e dimostra il teorema cui si accennava sopra. In fondo alle missioni di Matt Helm, del nostro agente Flint, Chance Renard e Dennis Cobb c'è la scoperta che la li-

berazione dell'uomo era solo apparente, comunque parziale. Che l'agente segreto non incarna soltanto il maschio paritario che fa quello che vuole, il principa pirata dell'intrigo e della camera da letto, ma il servitore della gerarchia e della produzione. È, per dirla in termini meno eufemistici, un ingranaggio della politica, della macchina industriale e della licenza di fregare il massimo. Tuttavia, sporcandosi come è inevitabile che si sporchi, la spia può ancora esaltare (grazie al suo io diviso) la maestria del doppiogiochista: il mestiere per cui lo pagano non è un gioco di squadra. Finché dura, allora, è meglio spassarsela come Dennis Cobb, che della gerarchia s'impipa ogni volta che può e alla produzione delle testate atomiche è indifferente. Meglio vivere l'attimo, cogliere la ragazza, bruciare nell'intensità del vento che pensare alla vita da *apparatchik* di cui, volente o nolente, fa parte. Per l'economia, la società e il mondo occidentale il grande cambiamento è alle porte: lo preannunciano gli omicidi politici, il terrorismo, le stragi di stato e gli exploit di questi ultimi dongiovanni. Ritrovarli può farci tornare piacevolmente manichei, senz'altro più giovani. ■

giuseppe.lippi@fastwebnet.it

G. Lippi è direttore editoriale e autore di fantascienza



Come cambia l'immagine dopo l'invenzione di Daguerre

Casualità e non-essere

di Yves Bonnefoy

Il Premio internazionale Nonino 2015 è stato conferito a Yves Bonnefoy. Del poeta, saggista e critico d'arte nato a Tours nel 1923 è stato appena pubblicato in Francia un saggio dal titolo *Poésie et photographie* (pp. 76, € 16, Galilée, Paris 2014) testo anch'esso legato all'Italia, in quanto sviluppo di una lezione tenuta ad Aosta in occasione del conferimento del Premio Sapegno 2009. Proponiamo qui la traduzione italiana inedita di un passo della versione francese, pubblicata da Aragno nel 2010 (Yves Bonnefoy, *Poésie et photographie*. Lezioni Sapegno 2009, Pubblicazioni della Fondazione Centro studi storico-letterari Natalino Sapegno, pp. 91, € 12, Aragno, Torino 2010).

Daguerre era stato pittore e componeva le sue inquadrature come avrebbe dipinto dei quadri, con l'intenzione di non lasciare nulla al caso, e in ogni caso moltiplicando i riferimenti alla tradizione artistica. Ma riflettiamo su ciò che, fatalmente, fa ora la sua apparizione. Questa tovaglia sul tavolo, questo vestito, saranno là, dentro l'immagine di nuovo tipo, con le loro pieghe reali, quelle decise dall'organizzazione casuale della loro materia, non dall'arte del pittore. Questa persona di cui si è fatto il ritratto è colta in una postura del corpo che neanche essa è stata totalmente decisa dal fotografo, e lascia dunque apparire un elemento casuale che, nelle foto di gruppo (sempre più numerose da quando si cominceranno a scattare istantanee), andrà ad aggravare la casualità inerente agli altri corpi e alle loro reciproche posizioni; alla fine non apparirà nemmeno più desiderabile sottometerlo a simmetrie estranee all'esistenza come la si vive. Presto l'imprevisto attraverserà il campo dell'obiettivo nelle sembianze di un gatto, evento inedito in pittura, a dispetto della suggestione dell'Annunciazione di Lotto. Il caso è là, immancabilmente, a sviare lo spirito dal discorso curato della composizione, a mostrare che le cose esistono infine in quanto tali, in una materialità irriducibile allo spirito. In una parola, il caso non è più simulato, come accadeva talvolta, ma incontrato, addirittura subito.

Ditemi se non colpisce, questa suggestione. Ma guardiamo con più attenzione un dagherrotipo, o una fotografia. E questo sasso che vi appare, sempre per caso, o il tessuto della giacca del tal notevole che ha voluto farsi ritrarre. Nell'immagine fotografica si può vedere la grana di questi materiali, nella quale appaiono macchie, embrioni di forme in numero virtualmente infinito. In pittura un artista, guidato dalla sua idea, intento a comporre, a istituire del senso, avrebbe controllato e perfino cancellato questi infimi dettagli nel lavoro

di tocco del suo pennello; ma ecco che, tutto al contrario, in fotografia affiora un libero gioco di forme, e di forze, della materia, manifestamente estraneo a tutte le nostre leggi, indifferente ai nostri desideri: smentita profonda, abissale, che oppone ciò che è alle nostre pretese di una realtà superiore. Il caso si annida nel dettaglio di ciò che l'apparecchio fotografico percepisce, tanto quanto nella struttura dell'immagine che questo ha inquadrato. E da questa materia si protende verso una pretesa di forma per dire ciò che, presto, confesserà a se stesso Mal-

immagini visibili, la cui intenzione più radicale era quella di negarla. Ormai è dentro di noi, prossima al nostro sguardo, nel cuore delle nostre riflessioni. Si percepisce questa casualità nella toga dell'uomo di legge e, levando gli occhi sulla composizione in quanto tale, essa, questo prodotto dell'intelletto, apparirà ora un accidente tra gli altri nei grovigli del caso: l'immagine non avrà mostrato, nella sala che s'intravede, che una vana forma in più, priva di qualsiasi senso. Dello spettrale, senza alcun dubbio. I cassetti di questo mobile fotografato non si

apriranno, questo vaso non è null'altro che la sua superficie, questo gruppo di persone... Comprendiamo il motivo per cui i primi fotografi cancellassero dalle loro opere i dettagli giudicati inutili: intuivano che sono pericolosi. Con l'invenzione di Daguerre il non-essere si è insinuato nel campo chiuso dell'immagine.

Nel 1842, appena tre anni dopo la dichiarazione di Arago, giusto il tempo necessario perché la notizia facesse il giro del globo, Edgar Poe, sempre all'avanguardia del pensiero del suo tempo, pubblica *La maschera della morte rossa*, nel quale, in un castello chiuso all'esterno affinché non vi penetri la peste, causa di morte, ancor più prova del nulla (un castello che è inoltre la scena di un ballo in maschera, patente figura di ciò che chiamo *immagine*), la peste tuttavia si manifesta sotto l'apparenza di una maschera, ovvero di una delle parti di tale composizione. Ciò che è stato estromesso s'insinua entro ciò che tentava di negarlo, ne smaschera la radicale illusione.

E con quali conseguenze, sin da subito! Poiché colui che guarda la fotografia come a queste condizioni gli è dato di farlo, che cosa diventa? Come ciascuno di noi non è altro che una rete d'immagini, lo è sin nel più intimo della sua coscienza di sé. E se una di queste immagini si decostruisce, non è forse evidente che tutte le altre si smaglieranno con essa? Colui che guarda si svuota di sé, letteralmente, quando si lascia andare a scrutare il casuale nell'immagine, non può più percepire in sé che questo vuoto, ovvero non la notte nel senso positivo e pieno dell'esperienza mistica, il cui *nada* è un incremento d'essere, ma le cose dell'esistere quotidiano ormai private di senso, divenute ognuna puro enigma, pura

esteriorità risucchiata nel centro crollato dell'interno del qui. E dentro questo spazio del sé svuotato di senso, come potrà apparire a se stesso, se non come uno straniero, uno spettro senza alcun senso, alcuna volontà, alcun essere: un *altro da sé* che lo possiede di sé?

Traduzione dal francese di Marco Maggi.

Uno sguardo, un lampo

di Marco Maggi

All'origine del discorso di Yves Bonnefoy su poesia e fotografia sta l'intuizione della *Piccola storia della fotografia* di Walter Benjamin: "La natura che parla alla macchina fotografica è una natura diversa da quella che parla all'occhio; diversa specialmente per questo, che al posto di uno spazio elaborato consapevolmente dall'uomo, c'è uno spazio elaborato inconsciamente". Lo spazio elaborato consapevolmente nella tradizione del disegno e della pittura prende in Bonnefoy il nome di *immagine*; in quanto totalità integralmente determinata dall'intenzione dell'artista, essa esorcizza ogni elemento casuale ("Immagini, lo splendore che manca al grigiore dei giorni...", ricorda il poeta nella lezione inaugurale al Collège de France), la stessa casualità che, attraverso l'occhio impersonale dell'obiettivo, irrompe all'interno della fotografia.

Le conseguenze della svolta erano state precocemente (il saggio è del 1931) e lucidamente intuite dallo stesso Benjamin: "Configurazioni strutturali, tessuti cellulari, che la tecnica, la medicina sono abituate a considerare - tutto ciò è originariamente più congeniale alla fotografia che non un paesaggio sognante o un ritratto tutto spiritualizzato". Lo sguardo dell'obiettivo è fisiognomico, risolve l'interiorità nella pura esteriorità, la sostanza nella sua apparenza. Storicamente, tale sguardo ha suscitato sul piano teorico due reazioni di segno opposto.

La prima è quella dello stesso Benjamin, e (con minori oscillazioni e più immediata levità) di John Berger, che in tempi diversi hanno interpretato la liberazione delle apparenze resa possibile dalla fotografia come emancipazione dagli usi politici dell'immagine e preludio a un'umanità liberata dalle gerarchie e persino dalla propria preminenza su scala cosmica. Una visione che, semplificando, si potrebbe definire "postumanistica".

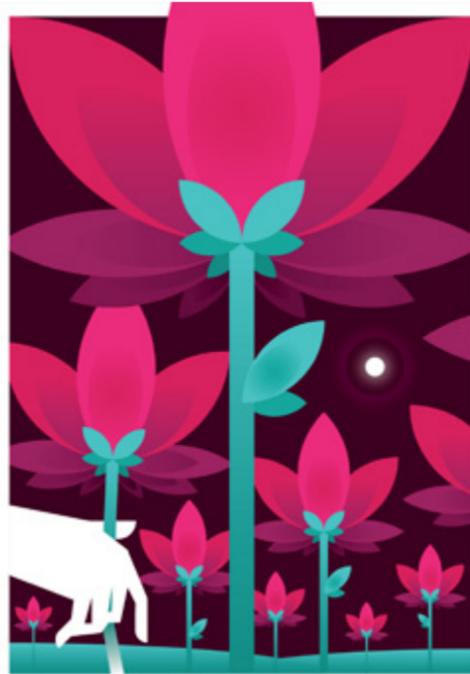
La seconda reazione, più tradizionalmente innestata nel tronco dell'umanesimo, è ben esem-

plificata da Bonnefoy, al quale la riduzione della realtà fotografata a pura esteriorità appare una minacciosa perdita di presenza, un insidioso insinuarsi del non-essere entro la zona protetta dell'immagine. È dunque necessario un antidoto, un contravveleno, che viene individuato nella poesia; una poesia che, tuttavia, è invitata a rivoluzionare il proprio tradizionale rapporto con il segno iconico.

Di fronte alle immagini della pittura, alla poesia Bonnefoy attribuisce il ruolo di "me-

moria della perdita" (della finitudine) che le idealizzazioni di quella comportano; altro sarà dunque il ruolo della parola poetica nell'era della fotografia, che quella stessa finitudine sembra erigere ad assoluto. Sarà piuttosto la poesia come presenza e possibilità di un incontro, la poesia come la intende Paul Celan (al quale Bonnefoy ha dedicato nel 2007 un saggio commosso e teso: *Ce qui alarma Paul Celan*): la poesia come "stretta di mano".

"Poetica" sarà dunque la fotografia che reca iscritto sulla sua inscalfibile superficie il sintomo di una presenza; per Bonnefoy, il *punctum* in cui tale presenza si manifesta è lo sguardo rivolto verso l'obiettivo: "Opporre al nulla che si può scorgere nella fotografia, quando in essa si dispiega l'elemento casuale, la volontà d'essere che s'iscrive in quest'altra ripresa da essa resa possibile, lo sguardo". Sguardo che squarcia la notte della solitudine del morituro, se non del morente: "Uno sguardo, un lampo. E dopo il lampo la notte può certo tornare a inghiottire tutto, ma nella durata del lampo, che non ha fine, tutti i fiumi e tutti i cieli e tutti gli esseri del mondo". Non mirava a qualcosa di diverso l'ultimo Benjamin (*Tesi di filosofia della storia*), riconvertito all'umanesimo della presenza nella sua *quête* dell'immagine dialettica: "La vera immagine del passato *passa di sfuggita*. Solo nell'immagine che *balena* una volta per tutte nell'attimo della sua conoscibilità, si lascia fissare il passato".



larmé, ovvero che non siamo altro che "vane forme della materia": che, in realtà, *non siamo*.

Il che, oltre che pauroso, è anche nuovo. Perché il pensiero di questo non-essere esisteva già, certamente, la filosofia ne ha da sempre formulato l'ipotesi, le è anche accaduto di affermarlo come un fatto: ma non si trattava che di pensiero; mentre quest'evidenza s'iscrive ora nel seno di queste



Il Martin Luther King di Ava DuVernay a cinquant'anni dal Voting Rights Act

Il durissimo mondo di Amelia

di Nadia Venturini

Selma di Ava DuVernay è un film eccellente, una selezione di storia non accademica, con una forte risonanza politica a cinquant'anni dagli eventi e dal conseguimento del Voting Rights Act (1965), messo parzialmente in discussione dalla Corte Suprema in anni recenti perché ritenuto ormai superfluo, nella presunzione che non vi siano più discriminazioni, mentre ve ne sono solo di più ingegnose. Il film mostra per la prima volta Martin Luther King come protagonista. Si potevano temere i pericoli insiti nel film: la possibilità di una versione banalizzata, che contribuisse al processo per cui King è diventato un'icona nazionale, perdendo il radicalismo del suo messaggio e del suo operato. Se da una lato gli studiosi tentano di restituire verità storica a un uomo assassinato nel pieno della vita, dilaga però una versione molto edulcorata della sua figura, incentrata su "I have a dream" che lo consacra a essere uno dei padri della patria. Anche un film come *Selma* contrasta questa tendenza stucchevole perché sa essere efficace e non encomiastico concentrandosi su un episodio cardine delle sue battaglie e senza tralasciare l'asprezza della lotta nonviolenta.

Una scelta esemplare, perché si tratta di una delle grandi battaglie per i diritti civili che ha conseguito il più prezioso dei diritti, il voto, tutelato da una legislazione che avrebbe messo fine ad arbitri e violenze con cui negli stati del Sud veniva sistematicamente impedito agli afroamericani di registrarsi per votare. In molte contee si trattava di metà o più dell'elettorato potenziale, per cui il controllo ferreo sulla registrazione elettorale era cruciale per mantenere inalterati gli equilibri di potere politico ed economico della segregazione. Gli stratagemmi legali attuati dopo la fine della ricostruzione nordista, al fine di rimettere i neri "al loro posto", erano ingegnosi e crudeli. La scena iniziale mostra Annie Lee Cooper che tenta di registrarsi e viene sottoposta ad un trabocchetto, reso possibile dall'arbitrarietà assoluta concessa dal sistema ai *registrars*, sulla base dell'indipendenza dei singoli stati in materia elettorale. Nel cuore del Mississippi nel dopoguerra i veterani che avevano combattuto nel mondo per i valori della libertà americana

potevano trovarsi davanti un gruppo di uomini armati pronti a fermarli, come ha raccontato Medgar Evers, uno degli eroi caduti sulla strada per la cittadinanza, ricordato in una conversazione fra King e i suoi collaboratori. L'impianto corale, con una piccola folla di protagonisti (compresi i volontari bianchi della marcia, fra cui alcune vittime della polizia o del Ku Klux Klan), segnala che King non era un leader che decideva da solo, ma un uomo fra i suoi pari nella lotta per la libertà. Segnala inoltre il ruolo attivo della comunità nera di Selma, Alabama, dove la presenza di King fu sollecitata da una leader locale,

Amelia Boynton (che a 103 anni definisce il film "fantastico"), esempio dell'attivismo politico delle donne afroamericane, protagoniste talvolta dimenticate.

I nomi dei personaggi e delle organizzazioni possono essere irrilevanti per molti spettatori italiani, a fronte dei momenti culminanti, le drammatiche marce su Edmund Pettus Bridge nel marzo 1965. Tuttavia uno dei punti di forza del film è dato dalla presenza

Leadership Conference), con cui compie scelte difficili, magari dopo un abbondante pasto con *soul food* e qualche scherzo fra vecchi amici. I giovani che gli contestano sia l'arrivo sul loro terreno organizzativo a Selma, sia alcune esitazioni e cambiamenti di strategia, sono i ragazzi dello Sncc (Student Nonviolent Coordinating Committee) un gruppo interraziale sorto quattro anni prima: ideatori dei sit-in e dei viaggi

per la libertà sugli autobus, venivano arrestati e subivano violenze atroci; il loro metodo di lavoro era stabilirsi nelle comunità per organizzarle, portarle all'alfabetizzazione e al voto. Pertanto lo *snick* non accettava la strategia della Sclc di avviare proteste clamorose, che portavano sul posto i media nazionali, ma nel contempo attiravano violenze perverse, soprattutto in casi come quello dello sceriffo Jim Clark.

Nei decenni successivi la nonviolenza di King e anche dello Sncc, che spesso finivano per agire insieme come a Selma, è stata erroneamente considerata una forma di resistenza passiva, mentre al contrario era molto attiva, sia quando organizzava le comunità, sia quando creava eventi di risonanza nazionale. Qualcuno ha scritto che si trattava di una strategia cinica, perché la battaglia nonviolenta è costellata di vittime: valutazione scorretta, i cittadini e i militanti andavano sulla linea del fronte, ma era l'intolleranza dei bianchi a uccidere. Boynton disse che sul Pettus Bridge i più compassionevoli furono i cavalli. Il film *Selma* ci ricorda che le conquiste di libertà raramente sono state prive di sangue e dolore, anche negli Stati Uniti. Irrilevante mi pare la polemica sul ruolo di Johnson, che era sì un sostenitore gradualista dei diritti civili, ma sapeva bene che portare avanti la legge sul diritto di voto al ritmo richiesto dal movimento avrebbe significato consegnare il Sud ai repubblicani conservatori. Così è stato, perché la somma dei neri effettivamente votanti e dei bianchi integrazionisti raramente è riuscita a essere maggioranza ai vari livelli, locale, statale e federale. È però formidabile rivedere il texano Johnson che, davanti al Congresso, annuncia la sua decisione di promulgare il Voting Rights Act con le parole "We Shall

Overcome". Il film è così accurato sul piano storico che sembra seguire i testi del grande studioso dei diritti civili David Garrow. Tuttavia la regia è orchestrata con grande capacità (alla prima inquadratura di un ragazzo con madre e nonno si può riconoscere Jimmy Lee Jackson, la vittima che suscitò l'indignazione nazionale) e con un senso del dramma perfettamente dosato.

nadia.venturini@unito.it

N. Venturini insegna storia dell'America del Nord all'Università di Torino

L'unica certezza è che devi andare avanti

di Federico Sacchi

Chicago, 14 ottobre 1964. La radio annuncia che Martin Luther King è il vincitore del Premio Nobel per la pace. Nell'intervista che segue, il reverendo afferma che non si tratta di una premiazione alla singola persona, ma che a ottenerla sono state tutte le nobili persone che hanno lottato nel movimento per i diritti civili. Tra i milioni di afroamericani all'ascolto c'è il ventiduenne autore di uno dei più grandi successi dell'estate, uscito a inizio giugno quando in Senato infuria la lotta per ostacolare l'avanzata del Civil Rights Act. Il 2 luglio il presidente Lyndon Johnson firma la legge che dichiara illegale la segregazione razziale, la canzone è nella top 20 e entro la fine del mese si spingerà fino al decimo posto della US top 40. Le due cose sono strettamente legate.

Keep on Pushing, questo il titolo, è l'incarnazione dello spirito del movimento per i diritti civili. "Devo andare avanti, non posso smettere ora, perché ho la mia forza e non ha senso smettere di andare avanti. È possibile che un giorno raggiunga un obiettivo ancora più alto, so che posso farcela, con un po' più di anima. Perché ho la mia forza, e non ha senso smettere di andare avanti". È la prima volta che un cantante *soul* di successo gioca a carte così scoperte. Ci aveva provato già Sam Cooke, con la sua *A Change is Gonna Come*, ma mani omicide gli avevano impedito di vedere quel cambiamento tanto atteso. L'annuncio ascoltato alla radio spinge Curtis Mayfield ad andare oltre le sue stesse parole.

Il 26 ottobre 1964 entra in studio con gli Impressions, l'incredibile trio vocale di cui è il leader. Sam Gooden e Fred Cash sanno che quella canzone ha un significato speciale per Curtis e lo sa anche Johnny Pate che, ispirato dalle parole e dalla melodia scritte da Mayfield, ha composto uno dei più belli arrangiamenti della sua carriera. Nel momento in cui i tre Impressions iniziano a cantare, il tempo si ferma. "Tenetevi pronti, c'è un treno in arrivo. Non avete bisogno dei bagagli, dovete solo salire a bordo. Tutto ciò di cui avete bisogno è la fede per sentire i motori vibrare. Non avete bisogno del biglietto, dovete solo ringraziare il Signore". Con l'arrangiamento vocale, alternando parti soliste e armonizzate, Mayfield esprime che l'individualità è un valore, ma nel momento in cui si pone al servizio della comunità la sua forza diventa esponenziale. "Tenetevi pronti per il treno diretto al Giordano, che raccoglie passeggeri da costa a costa. La fede è la chiave, aprite le porte e salite a bordo, c'è speranza per tutti quelli che hanno amato di

più". Le parole di Curtis sono chiare: non importa quale sia il colore della tua pelle, il cambiamento sta arrivando, devi solo abbracciarlo. "Non c'è posto per i peccatori senza speranza che farebbero male all'umanità intera solo per salvarsi. Abbiate pietà di coloro le cui possibilità diventano sempre più esili, perché non c'è un posto in cui nascondersi dal trono del regno. Quindi tenetevi pronti, c'è un treno in arrivo". Quando i nastri si fermano, un sorriso compare sul volto di Curtis.

People Get Ready esce proprio nei giorni in cui inizia la protesta per il voto a Selma, nel febbraio del 1965. L'8 marzo, in seguito alla brutale repressione della polizia sul ponte di Edmund Pettus, il dottor King dichiara: "Io mi appello alle donne e agli uomini di Dio che hanno cuore e animo buono, neri, bianchi o di altro colore. Se voi pensate che tutti gli uomini siano uguali venite a Selma, unitevi a noi, unitevi alla marcia contro l'ingiustizia e la disumanità". A un appello può rispondere solo chi è pronto e la gente, pur senza saperlo, vi era stata preparata dal brano degli Impressions. Per usare una metafora biblica, Mayfield con la sua canzone ha svolto la funzione del Battista aprendo la strada al cambiamento. Perché quando una musica ci piace iniziamo a battere il tempo e a canticchiare e solo alla fine ci rendiamo conto del significato del testo. Il 15 marzo il presidente Johnson parla al Congresso e *People Get Ready* raggiunge il quarto posto della classifica R&B.

Nell'estate di quello stesso anno la canzone di Mayfield spopola anche nelle radio giamaicane. Qui gli Impressions sono vere celebrità: la loro influenza è così grande da far nascere decine di gruppi vocali ispirati dalle loro armonie perfette. Uno di questi si chiama Wailing Wailers e nel luglio del 1965, poco prima che venga approvato il Voting Right Act, Bob, Peter e Bunny entrano nei leggendari Studio One per registrare un nuovo brano liberamente ispirato nella melodia alla canzone di Mayfield. Bob Marley, che all'epoca ha vent'anni, canta: "One Love, One Heart, Let's get together and feel all right". Come disse l'ambasciatore Andrew Young, uno dei protagonisti della marcia di Selma: "Dicevamo che il nostro compito era di amare i nostri nemici il più possibile. Solo così potevamo liberarci. Ed è più facile farlo con la musica che con i sermoni. (...) Il fatto che la musica di Curtis sia amata da tutti indica come sia riuscito a unificare la società intera".

di personalità politiche afroamericane indipendenti e talvolta dissidenti. Non è messa in discussione la leadership di King, che però non appare tanto come un predicatore, ma piuttosto come uno stratega capace di confrontarsi col presidente Lyndon Johnson, e poi di mediare fra il presidente e i leader afroamericani (conservando una dimensione umana tormentata, stretto fra i dubbi sulle scelte rischiose del movimento e le minacce alla sua vita, costantemente seguito e intercettato dall'Fbi, con problemi coniugali con Coretta). Il gruppo intimo dei suoi collaboratori è quello dei pastori e attivisti della Sclc (Southern Christian



L'anarchica sessualità umana e le tempeste dei desideri attrattivi

Non ci sono svergognati

di Francesco Remotti

“Non mi riprenda Erissimaco, motteggiando sul mio discorso, con l'idea che io alluda a Pausania e ad Agatone; può essere, infatti, che anch'essi siano di quelli, e abbiano entrambi maschia natura; io però parlo in generale, di ogni uomo e di ogni donna, e dico che allora, veramente, la nostra stirpe diventerebbe felice, se noi riuscissimo a raggiungere il fine del nostro amore ritrovando ciascuno proprio il suo amato e ritornando così alla sua antica natura”. Il discorso è pronunciato da Aristofane nel *Simposio* di Platone.

C'è chi si dimostra perplesso di fronte al termine “omosessualità” per almeno due motivi. In primo luogo, il fatto di porre in evidenza la dimensione sessuale comporterebbe una messa in ombra dell'aspetto affettivo ed erotico (vengono perciò avanzate proposte alternative come, per esempio, omoerotismo e omofilia). In secondo luogo (sosteneva Michel Foucault) omosessualità sarebbe una categoria di carattere medico e psichiatrico, sorta quindi in un contesto votato alla cura delle malattie e al controllo delle devianze. Ovviamente i due motivi si saldano insieme configurando l'idea di una patologia di natura sessuale. Il termine “omosessualità” è stato inventato però in una prospettiva ben diversa. Il letterato ungherese Karoly Maria Kertbeny in una lettera al giurista tedesco Karl Heinrich Ulrichs del 1868 e poi in un opuscolo del 1869 (*Gladius Furens. (Spada furente). L'amore sessuale tra uomini come enigma della natura*, Croce Libreria, 2002) coniò per primo in tedesco i termini *homosexual*, *heterosexual*, *Homosexualität*, al fine di descrivere un comportamento sessuale di cui si intendeva rivendicare la liceità e in qualche modo l'autonomia. Sia per Ulrichs, sia per Kertbeny lo stato non ha da introdursi con le sue leggi e con il suo apparato repressivo nella sfera intima della sessualità delle persone e inoltre occorre riconoscere che la sessualità può assumere direzioni diverse. In particolare, con una scelta epistemologica innovativa, Kertbeny inserisce l'omosessualità in un quadro più vasto. Il soggetto può infatti rivolgere il proprio impulso sessuale verso se stesso (mono-sessualità); può invece superare i confini del proprio “io” e rivolgere l'impulso sessuale a un altro essere umano, ma del suo stesso sesso (omo-sessualità); può rivolgere il suo impulso sessuale a un altro essere umano, ma di sesso opposto (eterosessualità); può infine rivolgere il suo impulso sessuale a esseri di altre specie, al di là dei confini dell'umanità (è la figura dell'*Heterogen*).

Come si vede, in questo quadro di possibilità, caratterizzato da gradi diversi di lontananza e di differenze dal soggetto, l'omosessualità designa una precisa direzione dell'impulso sessuale, dove le differenze di ordine individuale o personale si combinano con l'appartenenza allo stesso sesso. In un rapporto omosessuale, i soggetti coinvolti possono sì differenziarsi per un molteplicità di motivi (a cominciare dal fatto di essere due corpi distinti), ma rispetto ai soggetti di un rapporto eterosessuale manifestano una somiglianza in più, quella determinata dall'identità del loro sesso. “Omo-sessuale” significa “medesimo sesso”. Ma *homos* in greco è anche, e in primo luogo, “simile”. Non è dunque una forzatura indebita quella di cogliere in “omo”-sessualità la “somiglianza” dovuta al fatto di “condividere” lo stesso sesso. La somiglianza è un fatto di condivisione: condividere le “stesse” cose (aspetti, qualità, attributi, ruoli) fa sì che due individui distinti risultino “simili” tra loro. Forse è per questo che il greco *homos* significa sia “simile”, sia “stesso” e “medesimo”: *homos*-“simile” è l'effetto della condivisione di tratti comuni o identici (*homos*-“medesimo”), quelli che potremmo chiamare “fattori di somiglianza”.

Ulrichs non sbagliava affatto nel vedere nel *Simposio* di Platone, e in particolare nell'intervento di Aristofane, in gran parte dedicato all'amore omosessuale, una preziosa fonte di ispirazione. Come si ricorderà, il mito di Aristofane-Platone ci racconta che l'umanità alle origini era fatta di “tre generi, non due come sono ora”. Si trattava di esseri doppi, due metà unite insieme: il primo, generato dal sole, era fatto di due metà maschili (m/m); il secondo, generato dalla terra, di due metà femminili (f/f); il terzo, generato dalla luna, di una metà maschile e di una femminile (m/f). Zeus

li divise in due, ed è così che in ogni essere umano è stato instillato il desiderio profondo di ricostituire l'unità perduta: “Noi eravamo interi, ed è la tendenza e la corsa verso la totalità che ha nome amore”.

Quello di Aristofane è solo un mito, ma esso presenta una visione e implicazioni tutt'altro che trascurabili (non solo per Ulrichs e per Kertbeny, ma anche per noi). Secondo questa visione, l'omosessualità, in entrambe le sue versioni (m/m e f/f), attiene alla natura umana, allo stesso titolo dell'eterosessualità. Inoltre, grazie a questo suo rilievo antropologico, se per un verso essa contribuisce a illuminare la natura dell'eros umano, dall'altro riduce inevitabilmente lo spazio della procreazione: l'amore, negli esseri umani, è qualcosa di assai più esteso dei processi riproduttivi. Con l'omosessualità si è infatti costretti a riflettere sull'attrazione erotica in sé, a prescindere dalle unioni a scopo procreativo. Approfondendo il tema dell'attrazione, Aristofane ci riporta infine alla dialettica del-



le somiglianze e delle differenze. In che cosa infatti le attrazioni omosessuali si distinguono da quelle eterosessuali? Entrambi i tipi di attrazione sono un tentativo di ricongiungimento con la parte “perduta” del nostro essere; ma, mentre l'attrazione eterosessuale (m/f) ha a che fare con la differenza tra i sessi, nelle attrazioni omosessuali (m/m o f/f) i soggetti ricercano “ciò che è simile a loro”: il maschio il maschio, la femmina la femmina. Nel discorso di Aristofane, l'omosessualità diventa perciò una dimostrazione lampante di ciò che in tutta l'antichità, a cominciare quanto meno da Omero, si andava asserendo, ovvero che “il simile ama il simile”, “il simile attrae il simile”. Aristofane sembra avere buon gioco a sfruttare la tesi così diffusa dell'attrazione del simile per sottrarre l'omosessualità a una considerazione di anomalità o di perversione.

Se ci si fermasse qui, il rischio sarebbe però quello di ribaltare la situazione: si spiegherebbe l'omosessualità e si oscurerebbe l'eterosessualità; l'omosessualità diventerebbe la norma e l'eterosessualità un' anomalia. Non per niente, in un altro dialogo platonico (il *Liside*) Socrate si diverte a mettere in luce la plausibilità della tesi opposta: siamo proprio sicuri che “il simile è sempre amico del simile” o non è piuttosto vera la tesi opposta, ossia che “ogni cosa desidera il suo contrario”? Nel *Simposio* Aristofane non aveva alcuna intenzione di rovesciare il rapporto tra omosessualità e eterosessualità: il suo intento era quello di conferire dignità di “esseri umani” agli omosessuali contro coloro che “a torto” li giudicavano degli “svergognati”, ed era riuscito nel suo intento esattamente facendo leva sull'amore per il “simile”. Secondo Patrick Tort, Aristofane è stato in grado di dimostrare che l'attrazione omosessuale è “altrettanto naturale e almeno altrettanto forte dell'attrazione che si prova per l'altro sesso” (*La raison classificatoire*, Aubier, 1989). Questa notazione è importante, in quanto consente di riequilibrare il rapporto tra i due tipi di attrazione e pertanto induce a fare nostra la tesi esposta nel 1914 da Sigmund Freud, secondo cui occorre trattare insieme i fenomeni dell'eterosessualità e dell'omosessualità, visto che “anche l'interesse” per l'altro sesso costituisce “un problema che ha bisogno di essere chiarito” (*Opere IV*, Bollati Boringhieri, 1970). L'attrazione per lo stesso sesso e l'attrazione per l'altro sesso non sono che varianti dell'attrazione sessuale: nell'una gioca il criterio “somiglianza”, nella seconda il criterio “diffe-

renza”. Per illuminare una variante abbiamo bisogno di far intervenire anche l'altra; e per illuminarle entrambe occorre concentrarsi sul fenomeno attrattivo in genere e più specificamente sull'attrazione sessuale.

Varrebbe forse la pena riprendere la visione della società sotto il profilo del concetto di attrazione e di quello opposto di repulsione (da D'Holbach a Cabanis, da Spencer a Niceforo): la nostra stessa vita quotidiana risulterebbe tutta innervata da linee di attrazione, così come segnata dai solchi e dalle barriere della repulsione. Il fenomeno dell'attrazione è una specificazione della natura sociale dell'essere umano, ed essa si esprime in movimenti di avvicinamento tra i soggetti interessati, fino ad arrivare al contatto fisico e spirituale, e alla condivisione di spazi, beni, risorse, idee, valori, sentimenti, progetti di vita. Essendo il sesso uno dei motori più potenti di attrazione, anche l'attrazione sessuale rientra perfettamente nel quadro della socialità umana; ma è come se desse luogo a una micro-socialità, molto più ridotta dal punto di vista quantitativo, e decisamente più profonda e intensa dal punto di vista qualitativo: è un concentrato di socialità quale si esprime di norma nell'intimità. In un suo libro recente François Jullien ha posto in luce come nell'intimità si raggiunga il massimo della privacy e il massimo della condivisione (*Sull'intimità*, Cortina, 2014). Potremmo aggiungere che, ambigualmente, l'intimità è il massimo della sicurezza, come luogo di rifugio, ma è pure luogo di massimo rischio per le persone che, attraendosi fisicamente e spiritualmente, si avvicinano per lo più disarmate e senza maschere.

Ciò che nell'intimità rischiosamente si condivide è il desiderio profondo della condivisione, quale nasce (secondo la teoria platonica del *Simposio*) dal bisogno dell'altro sé, dalla mancanza (*penia*), dalla perdita, dall'incompletezza del proprio essere. C'è chi immagina questo altro sé come sessualmente altro, diverso, e l'amore consisterà allora nella “capacità di avvertire il simile nel dissimile” (Theodor W. Adorno, *Minima moralia*, Einaudi, 1979); c'è chi desidera invece questo altro sé come sessualmente simile, più vicino, e l'amore consisterà allora nel sollecitare il dissimile nel simile. L'attrazione in generale si nutre tanto del simile, quanto del dissimile (perfino dell'opposto, talvolta persino dell'opposto che viene rifiutato): sia il simile, sia il dissimile hanno buone ragioni per attrarre (o anche per farsi respingere). Ciò che si determina è un groviglio di attrazioni possibili, con dosaggi e combinazioni diverse di somiglianze e di differenze. È plausibile dunque che nelle tempeste dei desideri attrattivi generati dalla sessualità umana (tra le più anarchiche ed esplosive) affiorino esigenze di direzione, persino di ordine, e che il dimorfismo sessuale possa essere sfruttato, da parte dei soggetti, come fornitore di criteri di orientamento e di inclinazione: la somiglianza di individui appartenenti allo stesso sesso oppure, invece, la differenza di individui di altro sesso potrebbero fungere da segnali che indicano la direzione o da argini che incanalano (sia pure alla grossa e in termini generali) le spinte attrattive.

Poi, beninteso, ci sarebbe da riflettere su come le società lavorino su questi segnali e su questi canali, con la loro modellistica di genere e con i loro tabù sessuali: le scienze sociali e storiche hanno scritto moltissimo su questi temi, spingendosi talvolta a elaborare un costruttivismo sociale delle attrazioni. Contro le teorie di un costruttivismo siffatto, la resilienza dell'omosessualità nei contesti in cui non solo viene repressa, ma neppure prevista (emblematico il caso di Caterina studiato da Marzio Barbagli, *Storia di Caterina, che per ott'anni vestì abiti da uomo*, Il Mulino, 2014; cfr “L'Indice”, 2014, n. 5), ci dovrebbe però indurre a ipotizzare un livello pre-categoriale (pre-culturale), rispetto a cui collocare le spinte attrattive, forse persino quando tendono a dividersi tra attrazioni etero- e attrazioni omo-sessuali. Che cosa poi le società facciano di tutto ciò (riconoscere, esaltare, valorizzare, limitare, reprimere, cancellare) è inevitabilmente un discorso successivo. ■

francesco.remotti@unito.it

F. Remotti insegna antropologia culturale all'Università di Torino



Indagini letterarie, fantasiose e commoventi sui segreti delle nuove urbanità

Precariato in Wonderland

di Franco Pezzini

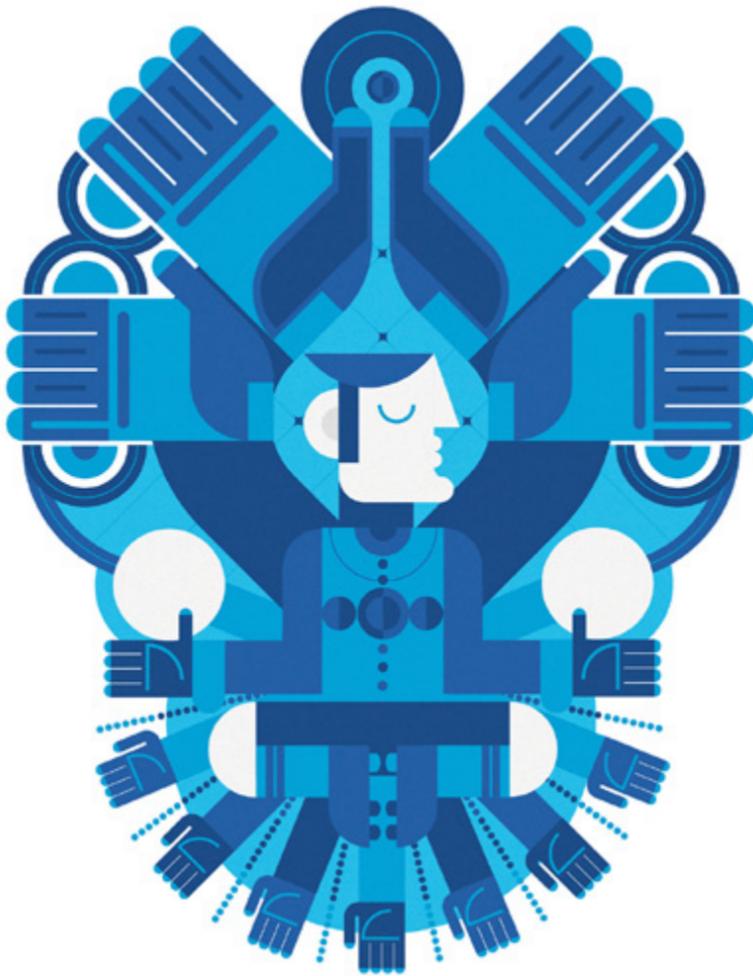
Che il cielo della letteratura sia solcato dagli Uno (*Unidentified Narrative Objects*, come li definiscono con ironia da laboratorio i Wu Ming) non rappresenta in sé un fatto nuovo. A prescindere da ogni meticcio tra generi (frutto essi stessi, lo sappiamo, di etichette di comodo) è da sempre che testi di imbarazzante collocazione formale ampliano i confini del letterario: inchieste o memoriali che diventano romanzi, saggi brevi modellati in novelle, e così via. Ciò che piuttosto pare nuovo è il tipo di attenzione a questi oggetti alieni e al dato stesso di un'irriducibilità agli schemi, spesso in rapporto con forme di resistenza etica e politica. E non stupisce che ora gli Uno assurgano a oggetto specifico di una nuova collana, "Quinto Tipo" (di incontri ravvicinati, a continuare ironicamente la metafora ufologica) diretta da Wu Ming 1 per le romane Edizioni Alegre.

Edizioni che già in passato, va detto, ne avevano offerto esempi significativi: uno tra tutti quell'*Amianto. Una storia operaia* di Alberto Prunetti riproposto da Alegre nel 2014 in versione arricchita (prefazione di Valerio Evangelisti, postfazione di Wu Ming 1 e Girolamo De Michele, pp. 192, € 14) dopo la prima edizione per Agenzia X, 2012 (cfr. "L'indice", 2013, n. 2). Un grande libro che salda con incredibile equilibrio (vivacità, commozione, ironia) la memoria personale e familiare, l'inchiesta sul lavoro, la saga operaia e il romanzo (quasi picaresco, restituendo voce a un intero popolo di lavoratori dell'acciaio in un'Italia che affastella leggi sull'Ilva e pratiche sui morti d'amianto. Per importanza civile, qualità e onestà di narrazione, *Una storia operaia* di Prunetti è sicuramente uno dei grandi libri italiani degli ultimi anni.

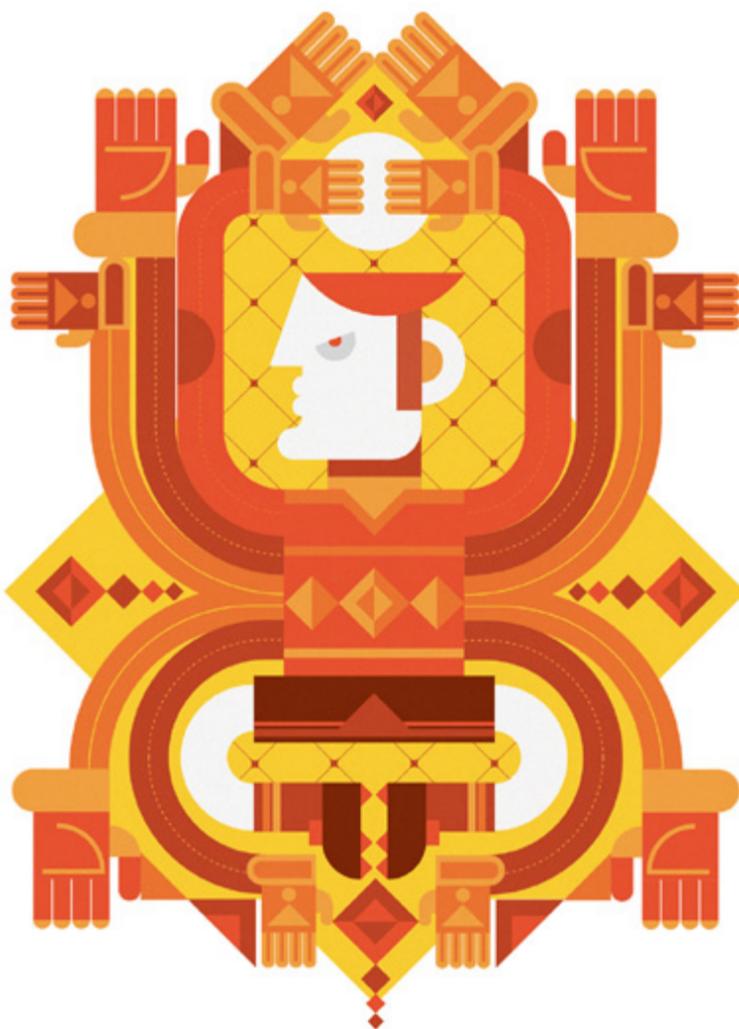
I temi del lavoro e della denuncia sociale sposati a una convincente cifra narrativa riemergono ora nel primo titolo di "Quinto tipo", *Diario di zona* di Luigi Chiarella in arte Yamunin (2014, pp. 319, € 16). L'epoca sono i primi anni dieci: Chiarella, uomo di teatro, calabrese da anni immigrato in una Torino che sta imparando a conoscere (nel bene e nel male), si trova all'improvviso senza lavoro. Inizia così, nell'impennare dell'ansia, una raffica di vani tentativi di collocarsi e, dopo molto peregrinare, l'uomo deve infine accettare un impiego precario da letturista dei contatori dell'acqua. L'esperienza è all'inizio traumatica: suonando i campanelli riscontra (come temeva, ma non a tal punto) più sospettosa ostilità che collaborazione, e tutto un codazzo di reazioni sociali frutto in parte della "nuova" crisi, in parte legati a problemi più antichi, specifici o meno di Torino.

Di fronte a un lavoro quotidiano che impatta su di lui in modo tanto pesante, Chiarella reagisce però con gli strumenti che gli sono propri: e inizia a raccontare sul blog *Satyrikon* le avventure delle proprie giornate in una Wonderland urbana tra pulsantiere e cantine, androni e pozzetti. Riproducendo dialoghi, ricostruendo situazioni, rievocando sensazioni e sentimenti degli interlocutori e naturalmente propri: dove lo stile del resoconto risente certo della sua vocazione teatrale (scambi verbali straordinari, un'attenzione vivida alla mimica e al senso complessivo della scena, grande fluidità negli stacchi da un incontro all'altro) ma con l'assoluta autenticità di un'esperienza umana.

Tale materiale è oggi riproposto, coordinato e rivisto, nel volume per Alegre: qualcosa che non rappresenta semplicemente un'ibridazione sperimentale di generi narrativi, ma quel tipo di esplosione di forme note che genera energia narrativa. Chiarella offre così un testo che è insieme memoria dal ventre buio del lavoro in Italia (tanto spesso sfrut-



tato, avvilente, deumanizzante) e inchiesta sociale sulla vita dietro i muri dei palazzi, occhieggianti di una popolazione in sindrome da assedio; che è album fotografico (per l'intensità delle inquadrature in cui ferma bozzetti, istanti di vita urbana, emozioni e moti di viscere) e impagabile studio linguistico, con tanto di rese grafiche della Babele di idiomi neppure più semplicemente riconducibili a varianti dialettali. Che è, ancora, un'incredibile mappa di una città ignota ai suoi abitanti, in obliquo rispecchiarsi in altre infinite città invisibili di tutta Italia



(il lettore subalpino può avvicinarla insomma con lo stesso sapore di perturbante che avvertono i non torinesi); una mappa che lascia anzi decifrare (come, qualcuno fantasmica, quella di Piri Reis) i profili di terre nascosti dai ghiacci del quotidiano. E attraverso tutti questi motivi ma insieme per il suo respiro e intensità, *Diario di zona* finisce con il rappresentare anche un grande romanzo urbano.

Dove troviamo di tutto. Dall'incontro inatteso con la nipote di Che Guevara alla memoria di Salgari, dal meteorite custodito come un Palladio nel ventre di una collina sul Po agli scambi di battute con un vecchio mafioso, dalle battaglie ideali su scuola pubblica e no-Tav allo strapotere cittadino di una squadra di calcio legata (guarda caso) a una grande azienda automobilistica. Chiarella lavora sodo ma intanto ascolta, parla, assembla un memoriale che contro ogni pregiudizio (che sarà mai, la vita di un letturista) incalza invece il lettore pagina dopo pagina.

Muovendosi in bicicletta, con un libro per i tempi morti e un'ideale e ricchissima colonna sonora nella testa e nella voce (dove letture e musica costituiscono un vero e proprio contrappunto alle avventure quotidiane), Chiarella costruisce così il resoconto di un'esplorazione nel profondo di quei visceri spaziali e sociali che tanto rivelano di una comunità. Scopre una città dalle porte sempre più chiuse (sospetto, ostilità, tanta paura), ma anche improvvise resistenze di calore umano, specie dei più anziani; scopre miopie e memorie, a volte intenerite o straziate, mentre latita la speranza; scopre rabbie covate, a volte grette di razzismo più o meno esplicito, ma altre mosse da indignazioni più alte. Ci sono i ricchi, certo, magari arroccati in vere e proprie case-fortezze; ma soprattutto sacche diversificate e diffuse di povertà (economica, culturale, affettiva) tra edifici nati male o male conservati, caseggiati in semiabbandono, aree lasciate a se stesse. A mappare a quel punto una diversa toponomastica, Chiarella prende però ad annotare i nomi dei partigiani caduti disseminati sulle lapidi lungo le strade: ricordi che riportano ai fondamenti di qualche vita civile, contro ogni vieta retorica o strumentalizzazione.

Diario di zona, dunque, perché "zone" sono le porzioni numerate della città battute dai letturisti; ma il termine richiama anche, in senso meno tecnico, brandelli di un corpo urbano senza riferimento a un centro. È infatti periferia dove vedi le cose da un punto di vista marginale rispetto alla città in bella mostra, quella dei lustrini e dei manifesti arguti coi giochi di parole, della iniziative-vetrina e dei grattacieli puntati tra amministrazioni e banche. È periferia la stragrande maggioranza della città, e persino il centro colto da certe angolature, come sottoterra, negli infernotti o comunque "da sotto", in tutti i sensi possibili. Grattando appunto sotto la superficie, scavando sotto l'immagine di figura e in qualche modo farlocca (non foss'altro per lo scarto percentuale tra chi la incarna e il resto della popolazione) Chiarella riflette e fa riflettere tra rabbia, commozione e ironia sulle urgenze di una convivenza (presunta) civile. E dal suo punto di vista *periferico* (il lavoro precario, faticoso e avvilente, destinato oltretutto a un'amara e grottesca conclusione) consegna un romanzo che va ben oltre il semplice *cabier de doléances* o uno specifico torinese, e meriterebbe un attento ascolto. ■

franco.pezzini1@tin.it

F. Pezzini è saggista e redattore giuridico

La frontiera porosa tra invenzione e realtà

Intervista a Emmanuel Carrère di Vincenzo Latronico

Nel Regno, a un certo punto lei parla della proposta di Calipso: la ninfa offre a Ulisse una vita eterna da passare in spiaggia a scopare. Ulisse rifiuta perché l'immortalità non esiste e sceglie qualcosa di vero e imperfetto anziché qualcosa di splendido che non è di questo mondo. Si potrebbe avere la sensazione che stesse parlando della sua scelta, a partire da *L'avversario*, di abbandonare il romanzo per scrivere solo della realtà.

Non ci avevo pensato! Però in effetti sì, solo con *L'avversario* ho avuto la sensazione di trovare la mia voce. Fra i libri che ho scritto prima ce ne sono in cui mi trovo bene, *La settimana bianca* e *I baffi* sono dei bei romanzi brevi, mi piacciono. Però ho la sensazione che fosse una specie di adolescenza di scrittore. La maturità per me è venuta con l'uso della prima persona.

E questo ha corrisposto a un abbandono della forma-romanzo in virtù, diciamo, di una specie di ricerca della verità?

Diciamo che per me corrisponde all'abbandono della finzione, ma non significa che non sento che sia una strada per raggiungere la verità. Non credo che la finzione sia dalla parte del falso, dell'impostura, assolutamente no. Se mi fosse dato qualcosa che somiglia a un romanzo lo accoglierei con grande gioia, senza imbarazzo ideologico. Il romanzo è morto? Ma figuriamoci, io adoro i romanzi. Se non ne faccio non è perché non voglio, ma perché non posso. Poi chiariamoci, non è che lo rimpiango. Con la prima persona ho sentito di aver avuto accesso a una voce autentica, è stata una vittoria. Che poi in letteratura è una distinzione sfumata, fiction, non-fiction. Al cinema c'è un criterio chiaro: in un caso si ha a che fare con persone, nell'altro con attori che le incarnano. In letteratura la frontiera è porosa. Ad esempio, nel caso di un libro come *Il regno* non mi pongo neanche più la domanda sul suo statuto. Ovvio, c'è per forza una parte di finzione, perché ci sono tante cose che non sappiamo, tanti vuoti da riempire.

Le interpretazioni dei silenzi del Vangelo, tutta la ricostruzione della figura di Luca. Ma è strano: è una finzione che non sembra appartenere al genere della finzione.

Beh, non fino in fondo. C'è una parte di invenzione, ma il regime del libro è di stare con me nel lavoro d'inchiesta, e quello non è una finzione. A volte dico che non so cosa è successo, che sto provando a immaginare un'azione di Luca, e cioè faccio un lavoro di invenzione, ma non per questo ci troviamo nella finzione. Il luogo da cui si parla è il luogo reale della mia inchiesta.

Questo è sempre sottolineato con grande chiarezza e scrupolo. L'impressione del lettore è che questo sia uno scrupolo morale.

Lo è! E ha anche a che fare con la pedagogia. Mi sembra importante che il lettore sappia cosa stiamo facendo – quando gli dico cose su cui gli storici sono d'accordo, o invece quando azzardo ipotesi che sono solo mie. Ho tutto il diritto di farlo, ma lo devo dire. Il libro deve essere utile, i lettori devono impara-

re qualche cosa ed essere consapevoli del valore di ciò che stanno imparando. Negli ultimi anni mi sono reso conto che la pedagogia, che non passa per una virtù letteraria delle più nobili, è una cosa che mi interessa molto, e che mi piace fare, e che credo di fare piuttosto bene.

Ad esempio, a un certo punto in *Limonov* parlo di Anna Achmatova. Io so bene chi è, alcuni dei miei lettori anche: ma non voglio che la mia scrittura si risolva in una chiacchierata fra gente che sa chi è Anna Achmatova. Eppure è difficile, perché non ho voglia di fare note a piè di pagina o boxini di spiegazione (è anche una questione di eleganza letteraria) e quindi devo far passare nel libro abbastanza informazioni perché il lettore abbia la sensazione di aver sempre saputo a grandi linee chi era Anna Achmatova.

Questo sforzo pare visibilissimo in *Vite che non sono la mia*: c'è tutto un pezzo molto lungo che spiega in grande dettaglio il funzionamento delle pregiudiziali alla Corte di giustizia europea.

È strano, è proprio scrivendo quel brano che ho scoperto questo mio interesse per la pedagogia. A priori tutta la questione giuridica non mi interessava affatto. Però non volevo trattare il lavoro dei miei protagonisti come spesso si

fa nei libri o nei film, come una specie di indicatore sociologico ("Fa l'architetto", "fa l'avvocato", è solo un modo di dare un'idea del livello sociale, dei redditi, del tipo di vita). In questo caso era cruciale dire cosa facevano esattamente, perché si appassionavano a ciò che facevano, e quindi l'ho dovuto capire anche io. È stato difficile, ma non è una difficoltà letteraria profonda, ontologica. È una difficoltà tecnica, e l'ho adorata. Sono brani che devi riscrivere dieci volte per non sacrificare la precisione. Se mi legge un giurista deve poterlo approvare. Però il lettore che non è giurista, persino quello che a priori se ne frega, deve arrivare ad appassionarsi. Ho provato una specie di fiera nel farlo, a fare 40-50 pagine sul diritto rendendole interessanti da leggere. Ho scoperto che questa era una cosa che mi piaceva fare. È divulgazione, ma la divulgazione è una grande sfida letteraria. C'entra anche un'altra cosa. Voglio che leggere i miei libri sia utile, che serva a saperne di più su argomenti su cui vale la pena saperne di più. Avere le idee più chiare sul *Nuovo Testamento* non è solo interessante, ma anche utile per la propria vita.

Questo è anche un impegno morale. E il rischio per chi trasgredisce, qual è? Fare la fine di Capote?

La storia di Capote è terribile. Sono convinto che *A sangue freddo* gli abbia portato da una parte una gloria immensa e giustificata (è un capolavoro) ma che lo abbia anche distrutto. Da quel libro ha cancellato una cosa enorme: il fatto che

dopo la carcerazione, per quattro o cinque anni, è stato la persona più importante nella vita dei suoi protagonisti. Che mentre ci stringeva amicizia, in cuor suo sperava che fossero uccisi. Questo lo ha distrutto, forse non in termini morali, ma di certo in termini emotivi, relazionali. Penso che il suo senso di colpa spieghi la parte della sua carriera che ha seguito *A sangue freddo*, che è stata un fallimento terribile. Anche se ha scritto bei reportage, nel complesso gli anni da allora alla sua morte sono una specie di naufragio.

E come si evita il naufragio?

La questione è sempre nella frase "Tutta la verità, nient'altro che la verità". Sono due parti diverse. Tutta la verità, no. Ma nient'altro che la verità, in effetti, sì. Nei miei libri non ci sono cose inventate, ma neppure fuorvianti, e penso che l'importante sia questo. Quando si scrive di sé si è padroni di ciò che si fa. Tutto quello che puoi dire di te stesso non è poi così problematico. La gente dice di me, ah, che audacia, sputtanarsi così. Cos'è, perché dico che mi masturbo? Non è complicato, e comunque ho sempre sentito che queste debolezze umane, queste cose che non giovano al mio amor proprio – beh, scriverle fa bene, a te stesso ma anche al lettore che si dice "Beh, allora succede anche a lui!" Il problema è quando scriviamo degli altri. Mi viene in mente una cosa. Dopo la guerra d'Algeria, in Francia, il generale Massu, un generale dei parà, è stato accusato

di aver ordinato sistematicamente la tortura con l'elettroshock. Lui aveva risposto una cosa così brutalmente onesta da risultare atroce: "Beh, in fondo due scossette non hanno mai ucciso nessuno! Me le sono fatte dare anche io per capire l'effetto e vi garantisco che non è poi così terribile". Non capiva che il cuore della tortura è che non sappiamo quando finirà e che non dipende da noi. Anche nella specie di genere letterario che pratico il problema è questo.

Lo ha affrontato spesso.

Su cinque libri che ho scritto con questo registro ho conosciuto una grande varietà di fattispecie, non dirò tutto il ventaglio ma di sicuro una buona parte delle possibilità in materia. Il caso più estremo è *La mia vita come un romanzo russo*, che è anche l'unico mio libro davvero autobiografico, negli altri sono solo un narratore o testimone, un testimone molto presente, ma non sono libri su di me. Non rimpiango di averlo scritto, ma non vorrei riscrivere un libro così. Mi sono sempre dato come regola di non fare male al prossimo scrivendo un libro. Ci credo molto, ma in quel caso l'ho trasgredito. Ho superato un limite che non andava superato. Eppure l'ho fatto e credo di aver fatto bene. Non è stato catastrofico, ad ogni modo, però è stata una scelta pericolosa e moralmente dubbia. È anche per questo che nel libro seguente, *Vite che non sono la mia*, ho voluto fare il contrario. È un libro fatto in completo accordo con le persone di cui parla, ho persino accettato di cambiarlo in base ai loro pareri. Il mio editore mi ha detto: "Sei fuori di testa, non ne resterà una riga del tuo libro", e invece no. Il momento più toccante nella scrittura è stato quando i suoi protagonisti lo hanno letto e hanno potuto modificare i loro ritratti. Lo hanno fatto con grande delicatezza.

Ha parlato di "registro", poi di "specie di genere letterario". Ma che genere letterario è, esattamente?

Non so. Per questo evito indicazioni specifiche. In fondo i miei libri sono scritti come romanzi, usano tutte le tecniche dei romanzi, solo che il patto di lettura non è quello della finzione. Anche la responsabilità è diversa. Non so bene, perché non sono neanche davvero scritti autobiografici. E quindi dico "una specie di genere", "un registro". Eppure non mi pare di aver inventato niente.

Ci sono scrittori di oggi che sentono particolarmente vicini?

Di sicuro Annie Ernaux. Il suo è un caso interessante. Lei non fa autofiction, perché la finzione non c'entra. I suoi sono libri su di lei, sulla sua famiglia. Lei viene non dal proletariato ma diciamo dal mondo dominato, e tutta la sua opera parla di questo: il tentativo di scrivere dell'esperienza di chi non ha la parola per scrivere, di chi non ha accesso al discorso dominante. Ecco, Annie Ernaux l'ha trovata, la voce. Il suo *Gli anni* è uno dei grandi libri della letteratura francese. È una specie di autobiografia senza più prima persona, è una cosa nuovissima, le viene così naturale che non ti accorgi di quanto è innovativo.

vlatronico@gmail.com

V. Latronico è scrittore

A scuola di immaginazione

di Emiliano Rubens Urciuoli

Ammettiamo che Luca, come Proust, abbia scritto il suo libro a letto. Scopriamo allora sparsi sulla sua trapunta innanzitutto la Bibbia dei Settanta, poi il racconto di Marco che Luca ha copiato di sua mano, infine la raccolta, anche questa copiata di sua mano, dei discorsi di Gesù che gli ha fatto conoscere Filippo a Cesarea... La Bibbia dei Settanta, Marco e Q: sono questi i tre testi di riferimento di Luca, ai quali penso vada aggiunto Flavio Giuseppe. La scena annienta ogni velleità di stendere un rendiconto analitico e critico sulle fonti di Emmanuel Carrère. Non solo perché quella dello storico che fa le pulci allo scrittore di un romanzo storico è una pratica corporativa tristissima, ma perché Carrère ha lavorato come Luca: la sua principale risorsa è l'immaginazione, accompagnata all'eccellente abilità, compositiva e selettiva, di scrittore. La trama narrativa di Carrère è punteggiata di enunciati storiograficamente indicibili come questo: "la seconda scuola è più numerosa, ma io seguì la prima perché altrimenti l'Apocalisse uscirebbe dal quadro temporale del mio libro, e non potrei parlarne come desidero". Lo scrittore lo dichiara e ne ha il diritto. Lo storico del mondo antico, deposta la tentazione di inferire, che cosa ha da imparare da Carrère?

Spiazzare. Carrère imbocca la strada dello straniamento, degli sguardi in macchina, del *making of*: né l'indigenismo estremo di Yourcenar né l'analogo sistematico di Pasolini. Siamo proprio sicuri di comprendere e raccontare meglio il conflitto tra Paolo e gli emissari di Giacomo se li lasciamo immersi nell'"acqua madre dei fatti (loro) contemporanei", invece di descriverli alludendo, con duttilità impertinente, all'economia dei rapporti tra Trockij e il Politburo di Stalin?

Immaginare. Che cosa deve fare lo storico quando non è assistito dalle fonti? Fermarsi, liberare domande, disseminare ipotesi ricche di condizionali è quanto il suo *habitus* professionale gli permette di fare. Immaginare usando l'indicativo è

per Carrère, invece, quasi un imperativo eretico: "Riguardo ai due anni trascorsi da Paolo a Cesarea, non ho niente. Nessuna fonte. Posso, e al tempo stesso devo, inventare". L'invenzione è tanto più storiograficamente feconda quando più è matrice di domande altrimenti impensate; interrogativi che non partono più dal punto di interruzione delle fonti, ma da quello più avanzato di sutura tra quel silenzio e un intervenuto scatto di immaginazione.

Umanizzare l'individuo antico. Con i giudei e i romani del I secolo non condividiamo solo tutte le prestazioni cognitive di base e una parte di quelle morali, ma anche molti principi inibitori e disinibitori di condotte e molte situazioni di potere in cui si attivano. I primi seguaci di Gesù non sono né marziani né eroi della fede né fanatici del regno. Paolo di Tarso reagirebbe allo stesso modo di un intellettuale odierno, se sottoposto agli stessi stimoli da parte di seguaci gerarchicamente inferiori: a Paolo "non piace sentirsi raccontar storie che non conosce, e ancor meno sentirsi dire (...) che quelle storie escono direttamente dalla bocca di Gesù Cristo, Lui non ha tempo da perdere con quegli aneddoti di vita contadina (...) Sarebbe come cercare di catturare l'interesse di Immanuel Kant leggendogli *La capra del signor Seguin*".

De-familiarizzare le ideologie. Da un lato, proclamando che gli ultimi saranno i primi, Gesù e i suoi seguaci non criticano affatto "l'idea unanimemente accettata", ai suoi tempi come ai nostri, "che sia meglio stare in alto che in basso". Dall'altro, però, il ricco che loro odiano non è lo stesso cui anche noi vorremmo negare il regno. Questi due ricchi in comune hanno solo il nome. Gesù include tra le ricchezze, che sono ostacoli e dunque handicap: "la virtù, la sapienza, il merito, l'orgoglio per il lavoro ben fatto". Non si entra nel regno né per merito né per giustizia né per intelligenza. La parabola del figliol prodigo ci dovrebbe ripugnare. Nauseandoci, afferriamo meglio Gesù e il suo regno.

Tra epopea contemporanea e tragedia antica

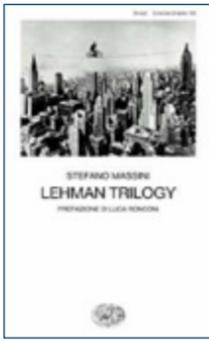
di Doriana Legge

Stefano Massini

LEHMAN TRILOGY

pp. X-334, € 17,50,
Einaudi, Torino 2014

La storia che Massini racconta nella *Lehman Trilogy* è quella dell'ascesa economica e del drammatico tracollo della Lehman Brothers. Eppure la trama è solo un pretesto, un tranello inflitto a chi legge con la presunzione della persona informata sui fatti. Bastano poche righe e l'autore svela subito come il fuoco sia altrove. 11 settembre 1844, il primo dei Lehman, Henry, sbarca in America per stabilirsi a Montgomery, in Alabama, è un ebreo ortodosso, arriva da un piccolo paese della Baviera: "Where do you come from? / Rimparr. / Rimparr? / Where is Rimparr? / Bayern. Germany. / And your name? / Heyum Lehmann. / I don't understand. Name? / Heyum... / What is Heyum? / My name is... Hey.. Henry". / Henry ok... ok Henry Lehman welcome in America. And good luck". È il primo movimento tellurico che scuote noi che leggiamo e la famiglia Lehman: un in-



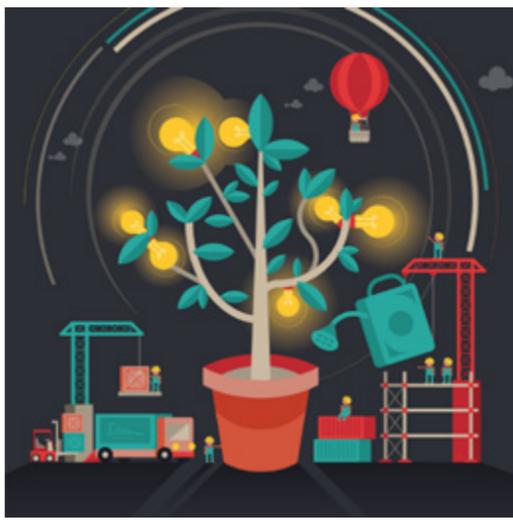
nocente adattamento al territorio, quel nome "Heyum" che si americanizza in "Henry". Segna l'inizio del vortice, che scuoterà le fondamenta ebraiche della famiglia. Henry (la testa) di lì a poco aprirà un piccolo emporio di tessuti, ad affiancarlo i due fratelli Emanuel (il braccio) e Mayer (la patata). Dipingono l'insegna Lehman Brothers, scritta gialla su fondo nero, incorniciata. Il marchio è il sottotesto dell'ascesa, dal commercio di cotone fino alla costruzione del tracotante impero finanziario. Ma il capitalismo americano è ancora un pretesto della trama, o un comprimario. Massini evita qualsiasi giudizio spingendoci a creare modelli alternativi per la comprensione della vicenda.

Dopo l'Alabama, l'approdo a New York, città medusa per eccellenza, con il suo potere di pietrificare con un singolo sguardo, ha i contorni di una discesa negli inferi, ma dolce. È qui l'apice del racconto, un tuffo nella culla del capitalismo che ha il sapore di un archetipo. È l'ora dei figli, Philip (primogenito di Emanuel) detterà il nuovo passo, rigoroso, metodi-

co: "La gente normale, vede / usa i soldi solo per comprare. / Ma chi come noi ha una banca / usa i soldi / per comprare soldi / per vendere soldi ... ed è con tutto questo / che noi / mi creda / mandiamo avanti il forno. / Mayer sorride. Emanuel fa lo stesso. / Come due fornai / che a un tratto / non sanno / cos'è il pane". Il terreno frana sotto i piedi dei capostipiti, è compiuta la lacerazione fra due tensioni opposte, un filo teso che si spezza sotto la lancia del capitalismo. È il passaggio di testimone.

La narrazione è scandita dalle incidenze degli eventi funebri, che si ripetono in un *refrain* intermittente, ognuna a segnare il passo che avvicina i Lehman verso la nuova fede, il nuovo integralismo capitalistico. Il cortocircuito fra la tradizione ebraica e i ritmi del mondo globalizzato esploderà alla morte di Philip. Se per i riti funebri dei primi Lehman si erano infatti rispettati i dettami della tradizione, barba lunga, recitando il *Qaddish*, interrompendo una settimana il lavoro, questa eventualità per il saluto al vecchio Philip non è più contemplata. Il mondo non si ferma, nessuna pausa, solo un respiro profondo per continuare e andare avanti.

È chiaro che le ragioni del crack finanziario del 2008 non interessano Massini, ma sono solo il tavolo di lavoro attraverso cui analizzare un'altra storia. Nella famelica corsa al guadagno ci siamo tutti,



dietro la vicenda dei Lehman ci sono anche le nostre impronte. È una storia scomoda, quella di una famiglia che prospera attraverso quello che la società chiede. Non indirizzandola, ma solo assecondando e accelerandone i meccanismi. È bene ricordarlo, Lehman Brothers è stata la banca che ha finanziato tutto il nostro modo di essere. Lehman sono i nostri blue-jeans, è petrolio, automobile, ferrovia, computer e cinema, Marlon Brando e King Kong.

L'economia campeggia nella scrittura di Massini come pretesto di una trama narrativa, ma in un meccanismo premeditato, al dettaglio, come il più perfetto dei delitti. Sui fatti che ci racconta, Massini sembra sospendere il giudizio, non per compiacenza o connivenza, ma per imparare meglio, indagando le radici del peccato e della tentazione. E ha il dono della lingua che gli consente questa continua sospensione del significato. Massini è un portatore sano di una scrittura teatrale nella quale la narrazione corre le vie di toni saggi intercedendosi a quelli storici. Non rispetta più le virgolette, la sua è una lunga didascalia, scandita da episodi, alcuni hanno titoli in Yiddish (in riferimento all'origine ebraica della famiglia), altri in tedesco (ricordo delle origini europee), o in inglese (segno dell'America come terra promessa). Le molte voci di fondo, che traspaiono in filigrana rispetto a quella che monologa, intrecciano una sorta di dialogo mascherato. A questo coro implicito è affidato il compito di far affiorare la memoria. I suoni della tradizione diventano motore del dialogo fra tragedia antica ed epopea del contemporaneo. Il testo di Massini pesca dalla storia, ne indaga i contorni e supera l'ostacolo dell'immanenza, illuminandoci sull'evoluzione dell'uomo globalizzato. È l'arte della memoria, un colpo di rasoio inferto al presente del nostro vivere quotidiano. La lunga didascalia di Massini è un coro di voci, come incrostazioni che resistono ad andar via. I grappoli di dialoghi sono piccole mine di una "partitura", con un necessario riferimento alla musica, perché la narrazione recupera le proprietà formali e il valore propriamente ritmico della poesia. Una frequentazione, anche solo episodica, della scrittura di Massini mostra come la musica sia il sale essenziale. I suoi testi drammatici tengono sempre conto dei tempi musicali. Pensiamo ai colpi di pistola degli agenti di borsa, che scandiscono ritmicamente il giovedì nero del 24 ottobre 1929 a Wall Street. L'autore risolve visivamente la situazione drammatica e concitata, con segni

grafici che interrompono la narrazione, e noi lettori prendiamo il respiro, e ringraziamo quelle linee che spezzano la pagina, dove inciampa la lettura, quelle pause di semiminima che Massini ci concede per riprendere fiato.

Le dimensioni ciclopiche dello scritto (più di trecento pagine) sono necessarie per indagare la grandiosità e il destino di tutta una collettività partendo dalla memoria individuale. Questo prosimetro, che alterna poesia, dialoghi e tratteggi, descrive la complessità dell'oggi usando tutte le forme possibili. Nella maestria con cui padroneggia il linguaggio Massini dimostra di essere un poeta del nostro tempo che si colloca in una posizione privilegiata per indagare l'esistenza di ognuno attraverso una grande epopea familiare. L'autore decide di sospendere la narrazione quando negli anni settanta muore Bobbie, ultimo dei Lehman, senza lasciare discendenti. Termina così questo pellegrinaggio attraverso la cultura occidentale, con una caduta degli dei contemporanea e con un epilogo che è ritorno alle origini.

Dopo il crollo del 2008, i capostipiti della famiglia Lehman rientrano in scena, Henry, Mayer, Emanuel e suo figlio Philip, Bobbie e suo cugino Herbert. Sono tutti in lutto, per una settimana non lavoreranno, faranno crescere la barba e reciteranno il *Qaddish*. Noi chiuderemo il testo di Massini, pensando a Rimparr, in Baviera, e avremo indosso dei blue-jeans a ricordarci le nostre storie intrecciate al destino dei Lehman.

dorianalegge@gmail.com

D. Legge è dottore di ricerca in generi letterari all'Università dell'Aquila

Sul fronte oscuro dell'economia

di Peter Kammarer

I grandi momenti dell'economia politica non sono quelli dei modelli matematici raffinati, magari premiati con un Nobel, ma quelli che ci spiegano i grandi paradossi economici con i quali siamo costretti a vivere. Nella crescita economica i ricchi diventano sempre più ricchi e (per una legge economica che oggi detta più legge di qualsiasi altra) i poveri non riescono nemmeno a tenere il passo. *What's wrong?* Altri paradossi riguardano il lavoro: il fatto che si debba lavorare meno mentre la produzione aumenta, finisce per essere una pessima notizia. Gli "esuberanti" perdono il loro reddito. Per gli occupati rimanenti spesso l'orario di lavoro viene addirittura prolungato. La scoperta di paradossi di questo tipo gettò gli economisti classici (Townsend, Malthus, Ricardo) in un profondo pessimismo. Anche la letteratura reagì trattando stimoli e idee da questi nuovi misteri (Swift e Defoe con un certo sarcasmo). I romanzieri dell'Ottocento, Austen, Balzac e altri (come ha raccontato recentemente Thomas Piketty) fecero con grande precisione i conti in tasca ai loro eroi per poterli preservare dal destino del lavoro salariato, mentre nasceva tutta una letteratura di ispirazione sociale che rimpiange i poveri. Oggi i paradossi assurdi del nostro sistema economico vengono accettati come naturali, una normalità che fa piangere (perfino un ministro), ma non desta nessuna meraviglia.

Con *7 minuti. Consiglio di fabbrica* (pp. 80, € 10, Einaudi, Torino 2015) Stefano Massini è riuscito a portare in teatro un fatto normale facendoci meravigliare. Undici operaie tessili di un consiglio di fabbrica intorno a un contratto da rinnovare. L'azienda va bene, è stata venduta, la nuova proprietà in cambio di una garanzia dell'occupazione e dello stipendio propone alle

maestranze di rinunciare a sette minuti "dell'intervallo pattuito in sede di contratto premiando lo sforzo della proprietà di venirvi incontro in questo delicato passaggio storico". La prima reazione delle donne è un grande sollievo. Perfino un sentimento di gratitudine. Questa garanzia, la tranquillità di un lavoro e di uno stipendio, valgono il sacrificio di sette minuti al giorno. Altre fabbriche chiudono, ma qui si continua a lavorare. L'offerta va accettata subito. Solo Blanche, trent'anni al telaio, ha una strana "sensazione alla bocca dello stomaco". Vuole discutere, vuole vedere chiaro. "Perché ho sempre la sensazione che noi dobbiamo ringraziare? Non è uno scambio alla pari?". Non lo è. Tutte le donne lo sanno, anche se non hanno studiato l'asimmetria di potere inerente al mercato del lavoro. Sentono il ricatto che su ciascuna pesa in modo diverso. Chi ha figli, chi un marito disoccupato, chi è giovane, chi immigrata. Tutte, meno Blanche, sono decise a firmare. "Ma se il lavoro lo perdessimo proprio votando sì?". Il calcolo è presto fatto. Sette minuti di lavoro in più al giorno per duecento operaie vuol dire seicento ore di lavoro al mese. "È come se entrassero altre operaie" non pagate. Poi a qualcuno potrebbe anche venire l'idea che così si crei un "esuberante". Le donne discutono malvolentieri, soprattutto perché hanno la sensazione che comunque non possano fare niente. Per ognuna la perdita di sette minuti al giorno è accettabile ed è sempre meglio della perdita del posto di lavoro. Ma dalla discussione reticente emergono una dopo l'altra le domande. "Noi ci teniamo il posto, va bene, loro si prendono sette minuti: fine della storia?". Quale sarà il prossimo sacrificio da fare? Che effetto avrà questo sì su altre fabbriche e altri contratti? Dopo anni di sacrifici non sarebbe meglio rischiare una volta

Libri di Stefano Massini

7 minuti. Consiglio di fabbrica, pp. 80, € 10, Einaudi, Torino 2015

Quattro storie. Balkan Burger, credoinunsolodio, Processo a Dio, La fine di Shavuoth, pp. 296, € 16, Titivillus, San Miniato (Pi) 2013

Lo schifo. Omicidio non casuale di Ilaria Alpi nella nostra ventunesima regione, pp. 200, € 12, Corvino Meda, Bologna 2012

Io non taccio. Prediche di Girolamo Savonarola, con don Andrea Gallo, pp. 141, € 19, Corvino Meda, Bologna 2011

Anna Politkovskaja, pp. 124, € 19,50, Corvino Meda, Bologna 2009

Trittico delle Gabbie. La gabbia (figlia di notaio), Zone d'ombra, Versione dei fatti, pp. 112, € 14, Ubilibri, Milano 2009

Donna non rieducabile. Memorandum teatrale su Anna Politkovskaja, pp. 80, € 13, Ubilibri, Milano 2007

Una quadrilogia. L'odore assordante del bianco, Processo a Dio, Memorie del boia, La fine di Shavuoth, pp. 200, € 19, Ubilibri, Milano 2006

L'ultimo distillato ronconiano

di Federica Mazzocchi

È un altro pezzo di bellezza che se ne va. Nell'arco di pochi anni il nostro teatro ha perso Massimo Castri, Mario Missiroli e ora Luca Ronconi, tre fuoriclasse di quella generazione che, oltre i padri Visconti e Strehler, ha reso indimenticabile il teatro di regia italiano. Era un fatto di talento, certo, evidentissimo e svettante nelle reciproche diversità, ma anche di un sistema-teatro che pensava e agiva in grande. E sotto il segno dell'ampiezza di visione e della profondità analitica si congeda Luca Ronconi con questa *Lehman Trilogy* di Stefano Massini, in scena al Piccolo teatro Grassi di Milano. Suggello di estrema coerenza in una storia teatrale lunghissima e costellata di capolavori, incisi nella memoria degli spettatori come veri e propri punti fermi. È della poetica di Ronconi questo



suo ultimo spettacolo rappresenta, in un certo senso, il distillato, in cui si ritrovano molte delle scoperte fatte e testate, nel corso degli anni, sul piano ritmico, spaziale, attorico e drammaturgico. Al di là del fatto che l'interesse di Ronconi per l'economia sia noto, *Lehman Trilogy* è soprattutto una sorta di oggetto drammaturgico non identificato (e questo lo rende un testo ronconiano per eccellenza) nel suo integrare molti linguaggi, come ha scritto il regista nella sua lucidissima prefazione al testo: "Centosessant'anni di storia del capitalismo vengono squadernati in un continuo saltare fra terzietà saggistiche, flussi romanzeschi, narrazioni di incubi e vaneggiamenti, il tutto punteggiato da isole realistiche in cui l'improvviso andamento da sceneggiatura filmica è inframmezzato di continuo dal commento in contrappunto di un ignoto narratore onnisciente".

Lo spettacolo si costruisce intorno al racconto, ora monologante ora sciolto in dialogo, dei tre capostipiti della famiglia di banchieri: Henry (Massimo De Francovich), Emanuel (Fabrizio Gifuni), Mayer (Massimo Popolizio); delle seconde generazioni rappresentate dal compulsivo Philip (Paolo Pierobon) e dal polemico cugino Herbert che sceglie la carriera politica (Roberto Zibetti); e della terza generazione dell'inquieto Robert (Fausto Cabra), figlio di Philip. Da un piccolo emporio a Montgomery in Alabama, anzi dal molo di New York dove arriva il primo dei tre fratelli, Henry, per aprire la strada, i Lehman inventano il mestiere immateriale dei mediatori, comprando e rivendendo, per prima cosa, il cotone grezzo delle piantagioni di schiavi, poi il carbone, il caffè, i titoli, le azioni. Henry muore quasi subito, ma gli altri Lehman, padri e figli, conquistano il cuore di Wall Street e dell'economia mondiale, passando attraverso gli sconvolgimenti di tre guerre (quella di Secessione e le due mondiali) e la grande crisi del '29. La potenza crescente della banca è lo specchio della forza di sviluppo dell'America, paese che la Lehman contribuisce a costruire con i lucrosi investimenti nelle infrastrutture, nell'industria, nei tra-

sporti. E di pari passo si affianca (finendo per disintegrare l'impero) il gioco della finanza pura e la droga sintetica del *trading* più spregiudicato. Quando la banca di Wall Street crolla nel 2008 (e ormai da tempo non c'è più nessun Lehman a capo dell'istituto che ne porta il nome) per Massini è un crollo mitologico, che mette in luce impietosamente le fallibilità del capitalismo e del sistema. E il tutto si accompagna al mutamento del rapporto con la religione dei padri, l'ebraismo, sostituito, inesorabilmente nello scorrere dei decenni, dalla religione del denaro.

I nomi dei riti religiosi, scritti con la luce sulle quinte per dividere in capitoli la vicenda, verso la fine lasciano il posto al nome di altri riti, lo *squash*, per esempio, il gioco-simbolo dello yuppie anni ottanta.

Non c'è il tono di denuncia (spesso foriero di esiti infelicitissimi a teatro), non l'invettiva, né il teatro-documento. L'opera di Massini/Ronconi si muove in uno spazio volutamente con-fuso in cui precipitano, come in un crogiuolo, i dati della realtà storica, i sogni, i presagi di catastrofe, le soggettive, le visioni. Uno spazio tra fatto storico e immaginario, in cui tutto è già dato, tutto è già accaduto. Perché *Lehman Trilogy* è un rito funebre, in cui il tempo non esiste. Il passato è il presente sono la stessa cosa, come nei sogni. I morti rimangono accanto ai vivi e parlano. Come Henry che rimane a osservare, a raccontare, a commentare, a cantare. Ronconi compie un montaggio straordinariamente sapiente di queste diverse temporalità, di questi piani che mantengono la loro differenza qualitativa pur agendo in contemporanea, mostrandoci un'ulteriore declinazione di quella simultaneità resa celebre dal grande *Orlando furioso* del 1969.

Colpisce, in questo spettacolo, il silenzio, che funziona da vero e proprio microfono per la parola dell'attore. Qualche effetto sonoro e solo due inserti musicali in oltre cinque ore di spettacolo. Il primo, che riassume gli sconvolgimenti della guerra di secessione, è una marcia patriottica intonata da Henry, cui si unisce il nero capo di schiavi Testatonda Degoo (Martin Llunga Chishimba), che cantano come la Lehman sia riuscita a navigare nella burrasca del cambiamento (la canzone del "bicchiere che era rimasto in piedi"). Invece, avviandoci alla catastrofe, il *twist* indiatolato su cui si muove l'ultimo dei Lehman, Robert, sarà registrato, perché è musica imposta dall'esterno, dagli eventi, da ciò che si muove intorno, musica sulla quale è meglio ballare, senza tante storie, perché certe regole, una volta dettate, poi si subiscono.

Silenzio dunque, e uno spazio svuotato. Niente locomotive, come nel Ronconi degli *Ultimi giorni dell'umanità*, di *Infinities* o di altre regie, anche se il testo lo poteva suggerire (il sogno di Emanuel e la sua resistenza a convincersi che la ferrovia è il futuro). In questo suo ultimo spettacolo Ronconi arriva a un'es-

senzialità definitiva. La scena è scarsa, nuda, quasi senza appoggi per gli attori. Pochissimi arredi, qualche sedia che entra dalle botole del sottopalco, il tavolo del consiglio di amministrazione, qualche rialzo per suggerire, per esempio, la banchina di New York dove mette il piede Henry con la sua valigia scalagnata, il podio del politico Herbert, la tribuna dell'ippodromo dove Bobbie incontra la prima moglie. Tutta la vicenda si srotola in uno spazio neutro e bianco, con il pavimento coperto di vecchie insegne dipinte, scolorite, fuori tempo, che indicano i vari nomi della Lehman, dal negozio a Montgomery fino alla grande banca. Niente di più lontano dai cartelli brechtiani di queste insegne antiche, che i fratelli fondatori mimano di dipingere pescando un'immaginaria vernice da secchi di latta. Talvolta messe in verticale, quasi sempre distese sul palcoscenico, le insegne paiono lapidi cimiteriali scolorite dalle piogge di oltre un secolo. È dunque uno strano racconto di morti, un requiem, e lo spazio scenico deve suggerirlo e al contempo lasciare campo libero alla parola, strumento della tensione rammemorante dei personaggi/narratori. È, insomma, una vecchia storia eterna, che si snoda in uno spazio quasi asettico, neutro e chiaramente illuminato come una sala d'attesa o un laboratorio anatomico, o come un ipotetico aldilà, in cui i pochissimi oggetti (come l'orologio in alto, che ruota talvolta su stesso, ma segna sempre la stessa ora) assumono una potente, e quasi fragrante, forza di segno. La sbarra nera su cui per decenni,

davanti a Wall Street, compie le sue evoluzioni l'acrobata Solomon Paprinskij (Fabrizio Falco) ha la funzione di rendere concreta la metafora di un agire sempre sul filo del rischio, ma anche di far vedere (dividendo la scena come un tratto di penna) lo spazio che si moltiplica. Per esempio, di qua New York dove comincia a operare Emanuel, di là l'Alabama, dove rimane ancora per un po' il fratello minore Mayer. Quando Solomon cadrà, dopo decenni di onorata carriera di strada, il suo errore è presagio dell'altra caduta.

I fratelli e i figli hanno visi naturali e costumi sobri con panciotti e cravatta, alternati a eloquenti tute da padroni-operai (il lavoro prima di tutto). Ma ciascuno si irrigidisce in monumento, si esemplarizza, si muove in una dimensione atemporale da statua-vivente grazie anche al repertorio di gesti e frasi ricorrenti come *leitmotiv* studiati (già nel testo) per ognuno. Ci sono i movimenti degli arti di Emanuel detto "il braccio" per la sua spinta all'azione, il sorriso che risolve tutto di Mayer detto "la patata", il mordersi le labbra di Bobbie, il mantra "non sono d'accordo" di Herbert, l'ansia di annotare tutto dell'iper razionale Philip, cifre, programmi, financo le papabili mogli. Le truccature vistose dell'acrobata Salomon lo collegano, invece, agli altri due personaggi/metafora: gli squali dell'ultima fase della Lehman, il greco Peterson (Raffaele Esposito) e l'ungherese Gluksman (Denis Fasolo), quest'ultimo vero pirata della finanza creativa e delle speculazioni. I due stanno inerti a terra come Golem pronti

un no? Fosse solo per dignità? "Loro non mi regalano niente, perché dobbiamo fargli regali noi?". La risposta a ognuna di queste domande può costare l'esistenza. Alle operaie, non ai manager, non alle "cravatte". Il consiglio si spacca e probabilmente anche il pubblico si dividerà. Che cosa vogliamo di più da un testo teatrale?

Massini ci porta fino alle soglie del mistero economico. Andare oltre è il compito del lettore o dello spettatore che legge/vede cose che forse già sa, ma delle quali difficilmente si rende conto: il lavoratore salariato appartiene non al singolo capitalista, ma al capitale, perché le sue condizioni di vita dipendono dai movimenti e dalle esigenze del capitale che la nostra società considera essere oggettive. La dipendenza può assumere forme attenuate da diritti conquistati, può diventare sopportabile e perfino confortevole. Ma periodicamente la legge del profitto si affaccia con la sua maschera ferrea e richiede, come gli dei degli aztechi, i suoi sacrifici umani. Infatti, il capitalismo può essere considerato ormai una delle grandi religioni. È il dio denaro che dà senso alle nostre azioni, regola la nostra vita, i nostri sentimenti e i nostri sogni. Nella *Lehman Trilogy* Massini racconta attraverso le vicende di una dinastia di banchieri e finanziari, che sono i sacerdoti di questa religione, i suoi fasti e la sua gloria fin dalla sua incarnazione nel mito americano. La forza che dà fiato al suo canto epico scaturisce da una catastrofe: il 15 settembre 2008 crolla la Lehman Brothers provocando il fallimento più grande nella storia delle bancarotte mondiali. La banca era considerata *too big to fail*. Eppure questa volta il sistema bancario e lo stesso governo americano hanno voluto statuire un esempio facendo squillare le trombe dell'ultimo giudizio. Un'epoca è finita. Ma che cosa significa questa affermazione e che tipo di requiem stiamo cantando?

La *Lehman Trilogy* ci illumina sui passaggi cruciali da un capitalismo arcaico della roba a quello trascendentale della finanza. I Lehman,

a prendere vita, figure distanti dall'iconografia cinematografica dei vari Gekko o "lupi di Wall Street", eppure profondamente inquietanti nella loro immobilità scomposta di Frankenstein prossimi a entrare in gioco. Ma attenzione a credere che al tempo dei grandi uomini si sostituisca l'era dei mostri. Del tutto immune da improbabili ricostruzioni nostalgiche, il lavoro di Massini/Ronconi mostra che gli uni e gli altri sono frutto della stessa logica, figli della stessa storia, e che di quelle antiche contraddizioni i mostri non sono che le ultime, estreme, naturali conseguenze.

Certo non è una storia di donne *Lehman Trilogy*, che contano poco o niente qui. È profondamente dentro un tempo/mondo di maschi, in cui le donne sono sempre la stessa figura che torna, ora come madre amorevole ancorché incolore e scelta proprio perché scialba (la moglie di Philip e madre di Bobbie), ora come moglie persecutrice (le tre mogli di Bobbie), tutte affidate a un'unica attrice (Francesca Ciocchetti), una scelta certo non inusuale per Ronconi, basti ricordare la "gemellarità" di Franca Nuti e Marisa Fabbri in *John Gabriel Borkman*. Ed è appunto in una stanza con sei uomini, tutti i Lehman dal capostipite Henry in poi, che si attende la notizia della morte della banca, data per telefono a Henry, che chiude così il cerchio.

federica.mazzocchi@unito.it

F. Mazzocchi insegna storia del teatro all'Università di Torino

ebrei poveri immigrati dalla Germania, vendono tessuti, poi attrezzi agricoli, poi passano alla compravendita di cotone, si trasferiscono dopo la guerra civile dall'Alabama a New York dove figurano tra i fondatori della Borsa del cotone, lontani da attrezzi, e piantagioni. Capiscono il bisogno di nuovi mezzi di trasporto, investono in ferrovie e petrolio, in aerei e armi di guerra, si sposano bene, rimangono attaccati alla religione dei padri e conducono una vita da capitalisti "protestanti", direbbe Max Weber. Sono tra gli artefici dell'industrializzazione di un continente, creatori, come scriveva Marx, di "meraviglie ben diverse dalle piramidi egizie, dagli acquedotti romani e dalle cattedrali gotiche". Ma nelle ultime pagine della terza parte della trilogia tutto cambia. Il cuore degli affari del gruppo è diventato la compravendita di denaro nelle sue forme molteplici chiamate "prodotti finanziari". Queste forme di denaro si staccano dal mondo dei beni reali e dagli investimenti per produrli e conducono una propria vita irreali in altre sfere. Entriamo nei regni dei miliardi, bilioni, trilioni di dollari dove ci si orienta in modo diverso dal mondo degli ottanta euro connessi a lavoratori dipendenti e assimilati. L'origine dell'alto tasso di rendimento delle nuove forme di denaro rimane nascosta e nessuno la vuole conoscere. Nessuno poteva nemmeno aspettarsi questi frutti soprannaturali. Eppure il terreno è stato a lungo preparato. "L'America, guardiano del pianeta, armato fino ai denti". Riempire il mondo di merci, di mezzi di comunicazione, di computer, di programmi. Il computer non significa solo calcolo, ma anche linguaggio "per non far crollare la torre di Babele". *I have a dream* di Martin Luther King trasformata in una formula per vendere vendere vendere in modo che il mondo possa redimersi nel comprare comprare comprare. Metamorfosi infernali del denaro. E tutti ballano, banchieri e operai, tutta l'America. Crisi. Il dio denaro sacrifica la Lehman Brothers, il suo figlio primogenito. Fine del vecchio testamento.

Narratori italiani

Prova di omissioni

di Francesco Guglieri

Cristiano de Majo

GUARIGIONE

pp. 252, € 16,50,

Ponte alle Grazie, Milano 2014

Guarigione è il resoconto di una manciata di anni della vita di de Majo, scrittore e critico napoletano, nato nel 1975 e autore di alcuni libri di cui l'ultimo *Vita e morte di un giovane impostore scritta da me, il suo migliore amico* (Ponte alle Grazie, 2010): all'epoca poco più che trentenne, Cristiano non aveva mai nutrito particolari desideri di paternità, ma la remissione di un tumore al testicolo lo convince a cercare un figlio con la compagna: "Era lo scampato pericolo di non riuscire a essere padre che mi fece venire voglia di avere un figlio, o qualcosa che aveva a che fare la naturale evoluzione di un rapporto, o ancora la fatica spesso insopportabile di essere sempre e soltanto figlio?". Dopo alcune difficoltà, tra cui un aborto spontaneo, nascono due gemelli. Gemelli, ma non identici: uno dei due è affetto da una malattia che rende chi ne soffre particolarmente vulnerabile a qualsiasi lesione cutanea e che nei casi più gravi costringe i bambini a una vita durissima, coperti di piaghe e bende protettive. L'esatta diagnosi della malattia e il suo decorso verso un'eventuale guarigione, o almeno un'attenuazione, occupa i primi anni di vita del piccolo e tutto il libro.

Ora, che cos'è *Guarigione*? Non è un romanzo, privo com'è di elementi finzionali, né quindi autofiction. Non è un memoir: per quanto sia anche il memoriale di una malattia non è quello il cuore del libro, tanto meno innesca quei meccanismi ricattatori tipici della memorialistica paramedica di disgrazie varie. Anche le pagine più drammatiche, quelle in cui qualsiasi lettore, genitore o meno, non può non provare una stretta al cuore, sono totalmente prive di qualsiasi concessione alla pornografia del dolore. *Guarigione* non è un saggio in senso stretto, o almeno nel senso che comunemente si dà a questa parola oggi, cioè l'esposizione e la dimostrazione di una tesi.

Guarigione è un libro pieno di cose, aneddoti, temi, incrociati col passo divagante e inquieto di chi mette alla prova i propri ragionamenti. Le ascendenze più immediate sono evidenti: Sebald, Sontag, Teju Cole, Philip Forest, ma soprattutto Carrère e Joan Didion, una genealogia esplicitata dal testo stesso nelle tante pagine di riflessione dedicata a questi autori. Se non ricordo male, però, Montaigne non viene mai citato direttamente. Eppure *Guarigione*, come gli *Essais*, si sarebbe potuto aprire con l'avvertenza che "Questo, lettore, è un libro sincero": anche qui si tratta di lasciare un ritratto il più possibile onesto a disposizione di amici e familiari. La sincerità è

decisiva dal momento che il libro è la risposta alla "responsabilità di dare ai miei figli un passato. L'onere di costruire per loro una storia che fosse il più possibile prova di omissioni". Quasi ogni pagina di de Majo sembra chiedersi se sarà all'altezza di un tale compito: trasmettere un ritratto assolutamente sincero dei gemelli e di se stesso, del suo amore debordante, commovente per i figli, delle sue debolezze anche, paure e piccinerie.

Ecco perché *Guarigione* è un libro ossessionato dalle tracce, dai segni, da lasciti, orme e impronte: e quindi dalla scrittura, quella altrui (e un libro pieno di altri libri, di citazioni, autori, letture) e la propria (domande sul senso di ciò che si sta facendo, ma anche sul proprio ruolo di scrittore e intellettuale). Forse allora il vero tema di *Guarigione* è quello dell'idea di trasmissione: della vita e dei segni (in fondo il padre non passa al figlio esattamente dell'informazione in forma di dna)?

La trasmissione dell'esperienza, invece, è ciò che chiamiamo cultura. A un certo punto, durante un viaggio, a Cristiano capita in mano una guida che consiglia "di perdersi": "Va

da sé che nessuno potrebbe mai perdersi con una Lonely Planet in mano, ma l'importante non è perdersi, è avere la sensazione di perdersi". Quella che vive il turista che cerca "il gusto dell'esotico" è un'esperienza inautentica perché di seconda mano, stereotipata, ma d'altro canto siamo troppo smalzati (sanamente disillusi) per credere davvero che ci possa essere un'esperienza autenticamente originale, non mediata dal linguaggio. Temi non nuovi, certo, ma che de Majo affronta con un passo tra i più interessanti e originali tra i narratori italiani d'oggi: la ricerca sperimentale di una soluzione all'alternativa, di una "terza via", fra la mitologia dell'originalità e la presunzione che tutto sia già stato scritto, fatto, visto, e che ogni esperienza non può che essere inautentica essendo di seconda mano (e che quindi ogni scrittura, oggi, non può essere che "letteratura dell'inesperienza" priva di trauma).

Quella che racconta de Majo non è l'ansia dell'influenza (dei padri) ma l'ansia dell'ininfluenza sui figli, la paura che quella linea di trasmissione sia interrotta. Che un certo vecchio mondo sia finito. Ma non c'è nessuna concessione allo sconforto, alla nostalgia, nessun ripiegamento: la scrittura del libro stesso diventa la dimostrazione che la fine dei vecchi regimi (dei vecchi generi, l'usarsi delle abitudini, l'imporsi di nuove forme della vita) è, in fondo, un'altra forma di guarigione. L'apocalisse è già avvenuta ma non è stata la fine del mondo, mettiamoci l'anima in pace. Magari falliremo, ma troveremo il modo di vivere e trasmettere la nostra esperienza ai figli anche in questo nuovo, terribile, interessante mondo. ■

francesco.guglieri@gmail.com

F. Guglieri è critico letterario e redattore editoriale

Istruzioni per conservare la vita

di Alessandro Cinquegrani

Marco Peano

L'INVENZIONE DELLA MADRE

pp. 256, € 14,

Minimum fax, Roma 2015

Eppure la vita si autoconserva. Sembra un'astrusa legge biologica, invece è semplicemente la nostra vita quotidiana, la nostra normalissima imperfezione. Mattia è un ragazzo come tanti, ha un lavoretto, una ragazza, una passione per il cinema. Solo che sua madre sta morendo. Ha un cancro che le divora il corpo e non ci sono speranze per lei. E Mattia è comunque, nonostante questo, un ragazzo come tanti, con il suo lavoretto, la sua ragazza, la sua passione per il cinema. Perciò anche il suo dolore è imperfetto, perché tradito dalla vita che procede, costringe a dormire, mangiare, lavorare, fare l'amore, come se tutto ciò fosse ancora possibile.

Poi ci sono le parentesi, lunghissime, che costellano il testo. Sono, a volte, la tentazione dell'abisso. Si aprono come voragini che paiono destinate a risucchiarlo nel buio di una sofferenza senza controllo, come una crepa del terreno che testimonia di uno smottamento irreversibile. Sono ipotesi di verità, speranze di annientamento, che improvvisamente si chiudono lasciando Mattia, ancora, alla sua vita quotidiana. Altre volte, quelle parentesi, rappresentano il tentativo di un esorcismo, come se si potesse estetizzare il dolore, magari ricordando un film, oppure rifugiandosi nel passato. Anche queste ipotesi sono destinate a rimanere inevase, e sopra tutto torna a trionfare l'evidenza spicciola dei giorni che passano.

I fenomeni e il centro, si potrebbe dire, i fenomeni che gravitano attorno al centro: "Chissà se anche lui, si domanda, riuscirà a pensare a questo periodo della sua vita come una serie di fenomeni che si sono organizzati intorno a una storia al cui centro c'era solo la morte". Il centro, la morte della madre, è il dolore più viscerale e assoluto. Ogni avvicinamento è un'ustione che lacerava. Non resta che rivolgersi ai fenomeni, con il senso di colpa del sopravvissuto, di chi, nonostante tutto, rimane un ragazzo qualsiasi, con il suo lavoretto, la sua ragazza, la sua passione per il cinema. Così il testo è giocato su brevi capitoletti, episodi apparentemente insignificanti, se non fossero combustibili col materiale incandescente che sta sotto, dentro, prima e dopo. Allora tutto acquista un senso nella sua gravitazione attorno a un mondo destinato a rimanere disabitato.

Perché poi c'è la madre. La madre malata, la "madre-bara", la madre morta. Non sua madre, ma la madre. Unica, assoluta, e molteplice. La madre di Mattia (con un nome preciso, "quel nome che qualcuno, sbagliandosi, pronun-

ciava mettendo una O dove c'era una A", ma indicibile, intoccabile, totem e tabù come il corpo della madre) e tutte le madri ("A Mattia è chiara una cosa: ogni donna con un bambino in braccio diventa subito una madre"), un archetipo intagliato nel profondo della psiche, e inestirpabile, anche se in fondo irraggiungibile. Questa madre, che viene descritta in tutta la sua nudità, nell'arroganza del suo corpo scoperto nei suoi recessi più profondi, quasi non esiste: la sua esistenza è certificata e chiara e condivisa soltanto nel suo essere la madre.

Questa semplice distanza, perpetua, di fenomeni dal centro, del figlio dalla madre, una distanza incollabile, Mattia la percorre col suo passo tenace, con le sue parole ostinate. Parole miti, semplici, eppure terribilmente infiammabili, parole che accompagnano gesti, che svolgono riflessioni

semplici, che riferiscono eventi. Eppure resta il fatto ovvio e ineluttabile che la tenacia di quel cammino non potrà mai raggiungere la madre, non potrà riabbracciarla, non potrà salvarla. Forse però potrà inventarla, reinventarla, tornare a conoscerla come sua: "Ogni giorno, col pensiero, Mattia inventa

per sua madre nuove vite: lui che da lei è nato, lui che da lei è stato inventato, la fa costantemente rinascere perché possa continuare a esistere, almeno nell'invenzione. Perché sa bene che quando anche il padre non ci sarà più, e quando Mattia stesso non ci sarà più, nessuno potrà ricordare ciò che lei è stata". *L'invenzione della madre*, dunque, il libro e ciò che esso contiene, è un tentativo ultimo e disperato di intervento sul mondo e sull'esistenza, un modo di far rivivere la madre oltre i confini della memoria soggettiva. È l'ultimo ostinato tentativo di avvicinamento al centro. "L'ennesima occasione per non dimenticare - anche suo malgrado". E il libro è una rievocazione più potente, una scultura a tutto tondo, un modo di certificare per sempre un amore ancestrale.

La vita si autoconserva, muta, si rigenera, si trasforma ("metastasi significa anche cambiamento"): "La realtà va rifatta", dice Mattia. Così lui alla fine sarà ancora un ragazzo come tanti, vivrà la vita di tutti, farà le esperienze di tutti, userà le parole di tutti, ma avrà la forza, forse, di riassetare la propria vita. Anche Mattia vivrà infine il suo percorso di formazione, benché abbia pudore ad ammetterlo. Che la vita si autoconservi, muti, si rigeneri e trasformi, secondo quelle leggi che lui stesso avrebbe maledetto all'inizio, è infine una fortuna: "Mattia ha preso coscienza che la sua condanna è continuare a vedere. Dissezionare il tempo con la semplice osservazione degli eventi, fare un'autopsia - 'vedere con i propri occhi' - il presente". Così questo libro sulla morte diventa un manuale di istruzioni sulla conservazione della vita. ■

cinquegrani@unive.it

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

Fra gatti e pavoni

di Ilaria Villata

Iris Origo

ALLEGRA

LA FIGLIA DI BYRON

ed. orig. 1935, trad. dall'inglese

di Masolino d'Amico,

pp. 112, € 14,50,

Skyra, Ginevra-Milano 2014

Che cosa vuol dire per una bambina vagare di palazzo in palazzo, per stanze abitate da animali insoliti e nobildonne che parlano una lingua incomprensibile? Crescere lontano dalla madre, insieme a uno "strano gentiluomo, grasso e profumato", dopo aver trascorso il primo anno della propria vita facendosi imboccare di uvette dagli Shelley? Iris Origo, appassionata biografa e storica erudita, racconta i primi cinque anni e tre mesi del frutto di un amore sbagliato, quello tra Claire Clairmont, figliastra di William Godwin e giovanissima sorellastra di Mary Shelley, e lord Byron. Lo fa con l'aiuto di diari, epistolari e taccuini, e con l'uso di una sensibilità fuori dal comune. Il risultato è una biografia accurata e toccante che prende forma, pezzo dopo pezzo, su uno scenario tutto italiano, a dimostrazione del legame profondo che univa l'autrice alla nostra terra e alle persone che l'hanno abitata. Pubblicato per la prima volta nel 1935 dalla Hogarth Press, la casa editrice di Leonard e Virginia Woolf, *Allegra. La figlia di Byron* disegna il breve spazio di un'esistenza dolorosa e sorprendente, in bilico tra un disperato amore materno e un "distaccato, divertito affetto", non molto diverso da quello che Byron riservava ai gatti e al falco, al corvo e alle scimmie che popolavano il suo palazzo. Quella "creaturina così buffa e tuttavia così graziosa", "la sua bastarda", nata da una donna che detestava, era arrivata in Italia con Claire e gli Shelley ("tutti gli esseri umani che componevano il suo piccolo mondo"), anziché essere spedita, come da sua espressa richiesta, con un contabile insieme a "polvere dentifricia, magnesia, soda, spazzolino da denti, impiastri al diaculum e qualunque romanzo nuovo valesse qualcosa". A quindici mesi, con un senso di desolazione di cui non è ancora in grado di comprendere le cause, Allegra si ritrova prima a Venezia e poi a Ravenna, circondata da gatti e pavoni, amanti e carbonari, con Byron deciso in tutto e per tutto a tenerla separata dalla madre. Nei cinque brevi anni della sua vita vede sfilare davanti ai propri occhi immagini stupefacenti, prima di trovare protezione e stabilità a Bagnacavallo, nel clima severo di un convento nelle pianure paludose della Romagna. Morirà poco dopo, lontana da entrambi i genitori, dopo aver assistito allo squallido spettacolo della vanità, dell'egoismo, dell'incoerenza e della miseria di cui gli adulti sanno essere capaci. ■

ilaria.villata@yahoo.it

I. Villata è redattrice editoriale

Per chi viene l'uccello del paradiso

di Mario Marchetti

Paolo Giordano
IL NERO E L'ARGENTOpp. 118, € 15,
Einaudi, Torino 2014

Arrivato al suo terzo romanzo, Paolo Giordano ha raggiunto una straordinaria misura di temi, di struttura, di linguaggio, uno straordinario equilibrio sentimentale e di pensiero. *Il nero e l'argento* è un libro sottile, dalla trama tenue o, meglio, semplice, che con le sue nitide articolazioni sa entrare nelle pieghe dell'esistenza dei suoi personaggi come sa entrare nella mente del lettore e interrogarla. In breve, un anomalo triangolo: una giovane coppia (Nora e il marito, modulata voce narrante) e la signora A., la donna di servizio tuttofare, della quale, con un colpo di teatro inatteso, quasi un'epifania, verremo a conoscere il nome solo alla fine, esattamente. Sarà il bambino Emanuele, tassello che rende scaleno il triangolo, a pronunciarlo: Anna. Dunque una persona, non una funzione, sol-



tanto. È la signora A. a fungere da piattaforma salvifica per la coppia. È una coppia di oggi (fatta di persone/individui che si sono scelti e si amano, con le loro diverse sensibilità, reciprocamente rispettosi, a rischio di paralisi o di stasi), incerta nei ruoli da giocare, mononucleare, isolata, pur non mancando di figure parentali. Una coppia friabile e umbratile.

La signora A. (Babette nel lessico familiare) invece sa. Sa in ogni situazione cosa bisogna fare: non ha dubbi, per lei ruoli e compiti sono esattamente definiti e definibili. Saprà anche occuparsi alla perfezione del bambino quando nascerà, pur non avendo mai avuto figli: in lei le "faccende" (le cose da fare) sono come programmate, protocollate da sempre (è un albero con radici profonde nella terra). La sua funzione per Nora e il marito è stabilizzante, di infondere coraggio. Quando si ammalerà e per lei arriverà l'uccello del paradiso foriero di morte (secondo le parole del pittore nano amico della signora A.) la coppia rischierà la crisi. Nora e il marito parranno tornare nuovamente "insolubili" (un'immagine chimica che richiama quella dell'ineludibile solitudine dei numeri primi). Di fronte al laconico "sono stanca" della signora A, tutto sembrerà sfaldarsi. Proveranno a evadere con un viaggio a Beirut (un nome-simbolo inquietante). Ma sarà ancora la signora A. a far suggerire nuovamente il loro patto di coppia in un momento di lucidità concessa dalla malattia (o da lei conquistato con un ultimo, ostinato sforzo?): è il suo regalo testamentario, come il pranzo di Babette nel celebre racconto di Blixen. La signora A. ha, infatti, la capacità intuitiva di "stare in presenza", come è stato detto per Emerenc, la cameriera di cui ci parla Magda Szabó nel romanzo

La porta. Il rapporto tra la coppia e la signora A., come quello tra Szabó e Emerenc, non è sempre facile, è esigente (da parte della signora A.), è fatto anche di silenzi e incomprensioni, ma con il tempo diventa insostituibile e fondante. Naturalmente la signora A. non è solo "pedante" e "pesante", ha una sua privatezza e un suo passato semplici ma ricchi di affetti e interessi. Ed è profondamente e animalescamente attaccata alla vita.

Con la descrizione del procedere "puntuale" del tumore che l'aggredisce, Giordano si inoltra con discrezione chirurgica nella bioletteratura, nella narrativa della malattia e del corpo (quel corpo che aveva avuto già tanta

importanza nel suo romanzo afgano): e ci sono momenti in cui la precisione scientifica sembra trasformare illusoriamente in vita la morte in agguato, laddove i pacchetti di positroni emessi dalle cellule tumorali, nell'annichilazione con i loro gemelli negativi, si convertono in luce. E in concomitanza

anche la signora A. prova sollievo. Il terapeuta di cui è paziente il narratore dice "tutte uguali le storie di cancro". Ma vediamo che non è vero: non sono uguali nei risvolti emotivi che sviluppano nei diversi attori. Anzi, ogni storia è un'altra storia. La voce che narra desidererebbe che tutto avesse il rigore dell'algebra, ne avesse la sfacciata bellezza. Ma a poco a poco, prima grazie a Nora, poi alla vicenda triangolare e di malattia in cui viene coinvolto, viene a patti con ciò che sfugge alla logica, alla spiegazione, in sostanza con l'irrazionale e con il mistero: in una rapida e rara accensione del testo, e per questo tanto più luminosa, si allude alla difficoltà che si ha ad accettare il "fato invisibile", il "vuoto", lo "spietato flagello di Dio". Ovvero, con un'immagine ricorrente nel libro, l'uccello del paradiso viene per tutti. Sono passi in cui si percepisce un trapasso tra narratore (lo scrittore) e voce narrante, o, meglio, il loro gioco di sponda. Così come dove si parla della memoria dell'oggi destinata a scomparire in futuro: non lasciamo più tracce, se non quelle deboli delle schede di silicio dei computer o quelle, altrettanto deboli, della nostra personale memoria. O ancora dove si parla dell'odierno e pervasivo senso di manchevolezza. Il libro, infine, è anche la diagnosi clinica di un delicato e sempre pericolante legame tra due colori/umori difficilmente assimilabili, tra il nero catramoso della malinconia (ma anche del cancro secondo Galeno) e l'argento fuso, "il più bianco fra i metalli, il migliore fra i conduttori, il riflettente più spietato": insomma, tra colui che narra e l'ibsenianamente vitalistica Nora.

m.ugomarchetti@gmail.com

M. Marchetti è insegnante e traduttore

Nei corridoi dell'infermità

di Caterina Morgantini

Andrea Tarabbia
LA BUONA MORTE
VIAGGIO NELL'EUTANASIA IN ITALIA
pp. 176, € 16, Manni, Lecce 2014

Il diritto alla vita (ma non alla vita biologica: la quella biografica) è la fonte di tutti i diritti, e deve per questo includere anche il diritto di morire. Un gran vociare si fa, a ogni lieto evento, e un gran silenzio si dovrebbe invece fare intorno a ogni morte, per permettere di raccogliere pensieri, ricordi, future memorie da tramandare. *La buona morte. Viaggio nell'eutanasia in Italia* è un interessante, profondo e commovente reportage letterario attraverso gli scuri corridoi dell'infermità e delle dolorose scelte compiute per sfuggire alle trappole che inchiodano l'esistenza a un eterno attimo di sofferenza: un percorso tra le testimonianze di chi ha visto amici e parenti liberarsi da un'atroce condizione, o di chi è intenzionato a farlo andando contro le direttive di uno stato cieco e sordo alle autentiche esigenze dei cittadini. "Io ho trent'anni e ho paura della morte": così scriveva nel 2008 l'autore Andrea Tarabbia, quando il dibattito sorto intorno al caso Englaro spinse un gruppo di intellettuali a redigere il proprio testamento biologico. Molte cose sono cambiate da allora, per Tarabbia e per l'Italia, ma non abbastanza: il tema dell'eutanasia, della "buona morte", è ancora tabù, lettera muta in parlamento, e molti malati incurabili continuano ancora a essere doppiamente prigionieri, del proprio corpo e della legge. Muovendosi con attenzione tra temi di grande attualità e importanza (il ruolo e il potere della religione, l'autodeterminazione dell'essere umano, il rapporto tra natura e tecnica, i progressi della medicina, il ruolo dei

legislatori), Tarabbia raccoglie con estrema cura e rigore i racconti di chi in prima persona si batte per dare a tutti il diritto a una dignitosa fine (il presidente dell'associazione Exit, che aiuta gli italiani nella richiesta di morte volontaria assistita in Svizzera), di chi ha vissuto al fianco di un malato senza possibilità di miglioramento (Mina Welby, che con l'Associazione Luca Coscioni porta avanti la battaglia intrapresa dal marito Piergiorgio Welby), e di chi, pur appartenendo al clero, è favorevole alla possibilità che si dia a ciascuno il diritto di decidere sulla propria fine. Sono molte e complesse le domande che l'autore pone a se stesso e ai lettori: dove finisce la vera vita, e che cosa si possa definire tale nella quotidianità di un malato incurabile racchiuso in un labirinto di tubi, macchinari e medicine; e dove inizi quella "non-vita" da cui ci si vorrebbe separare per l'eternità. Appare evidente, raccogliendo testimonianze ed esperienze, l'evolversi della sensibilità della società civile attorno a un argomento tanto spinoso: medici, famigliari, malati, impegnati tutti i giorni in una faticosa guerra dalla sconfitta certa, si sentono quanto mai distanti e incomprendi dalla legge granitica che decide e condanna senza prima aver vissuto, sperimentato, che non si accorge di non essere più al passo con il popolo che pretende di governare, per tacere dell'ostinazione del credo religioso, impegnato a esercitare rigidi precetti su corpi che non gli appartengono. Eppure, per quanto alcune malattie facciano ancora tanta paura da non essere neppure nominate (la Sla, il cancro), le questioni sul fine-vita e sulla "liberazione" da forme di accanimento terapeutico dovrebbero essere portate alla ribalta, discusse, dibattute, per fare educazione e chiarezza, non lasciando più pericolose e vergognose zone d'ombra in cui dottori e pazienti si muovono nell'illegalità.

Sull'altare della conoscenza

di Maria Fancelli

Laura Mancinelli
IL PASSATO È PRESENTE
pp. 128, € 13,50,
Einaudi, Torino 2014

Dodici abati di Challant di Laura Mancinelli segnò nel 1981 il risorgere del mito di un medioevo leggendario, con tutto il suo repertorio di castelli, monaci e morti misteriose. Poco prima era uscito anche *Il nome della rosa* di Umberto Eco innestandosi in quella nuova tendenza narrativa che avrebbe poi favorito un rilancio della letteratura italiana fuori d'Italia. Dopo oltre trent'anni Mancinelli torna su quella sequenza editoriale definendola un "incidente letterario". La questione riguarda infatti il rapporto tra i due romanzi, il suo e quello di Eco. Con leggerezza e ironia la scrittrice rivendica un proprio diritto di primogenitura dal momento che Einaudi aveva tenuto nel cassetto per quasi due anni *I dodici abati di Challant*, dunque di molto antecedenti al romanzo di Eco. Un ritardo fatale, perché quel piccolo libro venne visto e letto sulla scia di *Il nome della rosa* e, nonostante vari premi e traduzioni in altre lingue, fu in un certo senso travolto dal successo mondiale di

quello. Racconta ancora l'autrice di come poi, per liberarsi del torto in qualche modo subito, pensò di fare dell'illustre e incolpevole semiologo il protagonista del suo primo romanzo poliziesco *Il mistero della sedia a rotelle*.

Mancinelli ci racconta dunque come può nascere un libro e come la scrittura si metta in moto per vie diverse e non tutte nobilitanti, ivi compresa una ferita narcisistica come quella descritta. Forse è proprio l'intreccio tra cronaca, vita, casualità e scrittura che colpisce, nel cuore di un li-



bro che è altrimenti tutto autobiografico e tocca prevalentemente le corde della pietas e dei sentimenti. Si tratta, infatti, di una storia d'amore che illumina una vita segnata dalla malattia; ma anche della storia di un fortunato percorso accademico fondato sulla ricerca, dentro e oltre la propria disciplina. Mancinelli è, infatti, un'illustre filologa germanica, il cui nome resterà negli annali della storia letteraria. Il registro dominante è quello di una pietà trattenuta verso una sofferenza che non cerca il conforto della religione, anche se il discorso spesso la sfiora. Mentre ricorda con fierezza l'ateismo dei propri familiari, Mancinelli rende omag-

gio al cristianesimo ripensando al *Sogno di Costantino* di Piero della Francesca: "Il cattolicesimo tra tutti i suoi errori ha fatto una cosa giusta non vietando la riproduzione della figura umana. Ci pensi se nell'arte fosse mancata? Come agli ebrei e ai musulmani: vietata dalla loro religione. Prova a pensare se invece della *Vergine delle Rocce* di Leonardo avessimo arabeschi di marmo, preziosi forse, bellissimi certo, ma freddi come il materiale da cui sono ricavati".

Le riflessioni sono di varia natura ma il tema sotteso resta la civiltà medievale: l'oggetto di studio di una vita e il nucleo generatore della scrittura di Mancinelli; eppure verso il proprio sapere c'è una sorta di benigno rancore che si rivela nel dubbio che proprio il lungo, felice e ostinato studio sia stato anche una delle cause scatenanti della tremenda malattia da tempo in agguato. Così il suo libro forse più innovativo sul piano germanistico *Da Carlo Magno a Lutero* viene rievocato sotto questa doppia luce, come fonte di gioia e come sospetto acceleratore di malattia. Nessun lamento, ma un quasi naturale trasferimento dalla vita vissuta alla vita raccontata. È questa l'inquietante domanda che esce da una prosa chiarissima: di fronte alla consapevolezza che non ci saranno premi ultraterreni, quanta vita e quanto corpo è lecito consegnare sull'altare della conoscenza?

mariafancelli@virgilio.it

M. Fancelli è professore emerito di letteratura tedesca all'Università di Firenze

Inculturarsi e meticcarsi

di Andrea Nicolotti

Edmondo Lupieri
IN NOME DI DIO
STORIE DI UNA CONQUISTA
pp. 316, € 29,
Paideia, Brescia 2014

Edmondo Lupieri insegna teologia alla Loyola University di Chicago. Mette al servizio della teologia il bagaglio di uno studioso formatosi in Europa come storico: ne risulta un libro solido e ricco di note, approfondimenti e bibliografia, ma allo stesso tempo appassionante e capace di fornire alcune chiavi di lettura dell'attualità, senza il timore di esprimere qualche giudizio morale sul passato. Il filo conduttore dell'intera opera è la cristianizzazione.

In che modo il cristianesimo è diventato una religione globale? E di questa globalizzazione possiamo dirci soddisfatti? Fin da subito l'autore dichiara che uno dei suoi scopi principali è mostrare "che i nostri antenati europei non erano preparati a conquistare il pianeta



né eticamente, né religiosamente e neppure culturalmente". La diffusione della fede cristiana al di fuori dell'Europa fu realizzata "in nome di Dio", ma fu più efficace dove si accompagnava con la conquista territoriale e la sottomissione; e i conquistatori spinti da un desiderio di potere e arricchimento ebbero la meglio non grazie al loro messaggio di salvezza, bensì grazie alla loro superiorità tecnologica.

Nella prima parte del suo libro, dedicata alla conquista dell'America, Lupieri usa le parole dello stesso Hernán Cortés, colui che abbatté l'impero azteco, per fornire un paradigma interpretativo che percorre la storia e si ripete in ogni conquista: ciò che tutti sapevano essere ingiusto, cioè l'aggreddire e depredare un altro popolo, poteva diventare giusto se ammantato di una finalità religiosa. Se i conquistatori avessero agito con uno scopo diverso dalla cristianizzazione la loro guerra sarebbe risultata iniqua e ogni loro appropriazione indebita, soggetta all'obbligo di riparazione e restituzione. Invece l'evangelizzazione cristiana forniva una giustificazione teologica persino alla schiavitù, legittimata in quanto strumento di avvicinamento alla vera religione portata dai cristiani-padroni. Dall'America, con tutte le sue contraddizioni (e senza dimenticare quelle figure di ecclesiastici illuminati che deprecavano la schiavizzazione degli amerindi e i metodi disumani dei loro cristianissimi aggressori) si passa all'Africa, quindi all'Asia e all'Oceania. Gli esiti furono diversi, e non ovunque gli europei e la loro religione ebbero la meglio. Ma alcune delle attuali ingiustizie e disuguaglianze disseminate sulla terra dipendono da questi eventi lontani, e molti

misfatti commessi nei secoli passati hanno conseguenze ancora tangibili in certi angoli del mondo toccati dall'evangelizzazione cristiana.

L'autore non si dichiara così ingenuo da credere che altre genti o altre religioni avrebbero fatto meglio, e ci avrebbero preservati da queste conseguenze. Se fosse andata diversamente, forse le vittime sarebbero semplicemente state altre, magari i cristiani stessi. Basandosi così su quello che è accaduto, e non su quello che sarebbe potuto accadere, Lupieri si sforza di guardare da entrambi i lati del problema e di capire i meccanismi che hanno portato a certi esiti. Molta attenzione è dedicata a in-

dagare le reazioni dei conquistati, insistendo sui casi poco noti in cui essi, in nome di un cristianesimo riletto alla luce del proprio bagaglio tradizionale, sono giunti a risultati incomprensibili per un cristiano europeo. Notevoli i casi in cui certi colonizzati hanno cercato di insorgere contro i loro colonizzatori, avendo però assimilato a tal punto il cristianesimo loro inculcato da essere capaci di usarlo ai propri fini, contro quegli stessi che glielo avevano insegnato, creando nuove teologie e nuove identità, e sentendo di agire a loro volta in nome di Dio. Anche questo è cristianesimo, un particolare cristianesimo che dimostra quanto questa religione per sopravvivere abbia sempre dovuto accettare di modificarsi, adattarsi, "inculturarsi", sempre sul filo del rasoio e con il timore di intaccare la propria specificità sfociando nel sincretismo.

Ci si potrebbe domandare se Lupieri abbia davvero scritto una storia della cristianizzazione, o se avrebbe fatto meglio a chiamarla una storia delle conquiste nelle quali si è fatto uso della cristianizzazione a scopo assolutorio. La risposta è negativa, perché quella della conquista è una chiave di lettura predominante, ma non è l'unica: le sfumature sono molte e non sono mancati coloro che hanno tenuto ben distinti i due processi, anzi, in certi casi hanno cercato di svincolarli, tentando una trasmissione del cristianesimo che non andasse a braccetto con la violenza. Va detto, però, che la capacità di penetrazione del cristianesimo è risultata assai superiore quando accompagnata da un controllo del territorio da parte dei portatori della nuova religione, mentre spesso ha fallito in civiltà fortemente radicate, religiosamente impermeabili, tecnologicamente avanzate ed economicamente strutturate. Lupieri dichiara che questo è il libro che gli è costato lo sforzo maggiore, non tanto in termini di ricerca e di studio, quanto in termini di coinvolgimento personale; si percepisce il senso di sofferenza che ha accompagnato

l'autore lungo tutto il cammino di raccolta dei documenti. Ne risulta una ricerca che ha anche uno scopo parentetico, che invita il lettore a volgersi indietro, verso la sua storia, per apprendere e desiderare un futuro migliore (sempre che ciò sia possibile). Non si tratta di temi esclusivamente legati al passato, perché l'uso improprio della religione, cristiana o non cristiana, non può certo dirsi estinto. In Europa da più di due secoli c'è stato un ripensamento, grazie al quale oggi la chiesa cattolica ha radicalmente mutato il modo di fare missione, prendendo coscienza delle proprie azioni e sviluppando forti sensi di colpa verso il passato; ma ciò non vale per altre denominazioni cristiane, che sembrano ripetere errori che si credevano ormai scongiurati. L'illuminismo, il progresso e certe ideologie inducevano a sperare in un futuro segnato dall'inesorabile vittoria della ragione sulla religione, intesa come forza reazionaria e oscurantista, in favore di nuove società laicizzate e secolarizzate; ma l'esito è stato diverso, e ha dimostrato che l'uomo possiede una dimensione irrazionale ineliminabile che necessita di una valvola di sfogo. Dove lo sfogo non è più canalizzato in direzione delle religioni tradizionali organizzate, esso irrompe altrove, talvolta in manifestazioni ancor più superstiziose e primitive di quelle che si volevano combattere. Inoltre il cristianesimo cattolico e le chiese protestanti storiche hanno perso il loro carattere di unicità e la loro capacità di controllo, assediato ormai su tutti i fronti da innumerevoli confessioni cristiane cangianti, innovative, incontrollabili, concorrenziali, peggiori di quelle precedenti agli occhi di chi le combatteva. La via del futuro pare essere il meticcaggio religioso (bollato come sincretismo e temuto dagli esponenti dei vari monoteismi religiosi esclusivisti) e non la sconfitta delle religioni a cui aspiravano i fautori radicali di un razionalismo ateo. Un meticcaggio inesorabile, favorito dai crescenti fenomeni di globalizzazione, di scambio, di mobilità, di immigrazione e di urbanizzazione, ma che alla base sembra essere un tratto irrinunciabile dell'*homo sapiens*. Il che porta a interrogarsi sulla possibilità stessa di un futuro mantenimento delle identità, della sopravvivenza di pensieri forti e contrapposti, ormai erosi alle fondamenta da un pensiero religioso debole e mutevole. Al momento, il futuro immediato in America e sempre più anche in Europa non sembra fatto di chiese tradizionali organizzate, quanto invece di svariate confessioni fondamentaliste, capaci di esercitare una progressiva influenza sulla vita pubblica e politica. Con la tendenza a rispolverare il solito meccanismo che trasforma in conflitti fra religioni quelli che non sono altro che conflitti fra opposti interessi, in una politica mondiale fondata sul disequilibrio.

nicolotti@christianismus.it

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

Storico, filologo, uomo di frontiera

di Giovanni Filoramo

Franco Bolgiani
CRISTIANESIMO E CULTURE
a cura di Francesco Traniello,
pp. 574, € 45,
Il Mulino, Bologna 2014

Franco Bolgiani (1922-2012) ha ricoperto per trent'anni (1963-1993) la cattedra di storia del cristianesimo presso la facoltà di lettere dell'Università di Torino, svolgendo un'infaticabile attività di docente, promuovendo significative ricerche, organizzando e dirigendo importanti iniziative culturali come la "Rivista di storia e letteratura religiosa", guidando a lungo istituzioni da lui promosse o fondate, come la Biblioteca di studi storico-religiosi Erik Peterson o la Fondazione Pellegrino, che egli volle per onorare la memoria del suo maestro, Michele Pellegrino. Storico di razza formatosi negli anni dell'immediato dopoguerra alla scuola di Federico Chabod in quel luogo particolare che fu l'Istituto storico Benedetto Croce di Napoli, allievo anche di Augusto Rostagni, dotato dunque di una solidissima formazione filologica, grazie a un lungo soggiorno parigino egli seppe irrobustire questa sua duplice vocazione di storico e di filologo alimentandola con le tante suggestioni che gli venivano dalle eminenti personalità di cui seguì l'insegnamento, tra cui spicca uno storico cattolico come Henri-Irénée Marrou, che contribuì a metterlo in contatto con il vivacissimo mondo intellettuale del cattolicesimo francese con il quale intrattenne per tutta la vita proficui rapporti di scambio. Ne risultò il profilo di uno storico del cristianesimo a tutto campo, dotato di una solidissima attrezzatura filologica, sensibilissimo ai problemi storiografici e ai grandi mutamenti che le discipline storiche hanno conosciuto nel secondo dopoguerra, perfettamente a suo agio, oltre che nel suo campo specialistico, la storia delle origini cristiane e del cristianesimo antico, anche in molti altri periodi della millenaria storia cristiana, dal Cinquecento religioso al cattolicesimo contemporaneo.

La raccolta di saggi curata da Francesco Traniello, che vi ha premesso un'illuminante introduzione, unitamente alla bibliografia dei suoi scritti curata da Roberto Alciati, permettono di ricostruire le tappe più significative di un percorso intellettuale che, al di là della validità e importanza dei singoli contributi, fornisce un primo esemplare profilo non solo del Bolgiani storico del cristianesimo, ma del modo in cui la generazione di storici cattolici a cui lui appartenne venne costruendo dopo la guerra, tra contraddizioni e difficoltà varie, un modo nuovo di accostarsi alla storia cristiana.

Il filo rosso di questa raccolta, che Traniello ha articolato in due parti rispettivamente dedicate all'antichità e alla contemporaneità, è fornito dal rapporto tra annuncio evangelico, che per lo

storico credente sfugge alla presa della storia, e il modo in cui, a partire dalla mediazione linguistica, questo annuncio si è espresso nelle più differenti culture, assumendone tratti specifici e nel contempo contribuendo a trasformarle. Da questo punto di vista, Bolgiani proseguiva una più antica linea apologetica, che era stata anche quella del suo maestro Pellegrino, ma a questa linea si accostava in modo nuovo e critico, in parte per le sollecitazioni che gli venivano dal Concilio, e in particolare dalla costituzione conciliare *Gaudium et spes* con il suo riconoscimento della (relativa) autonomia delle realtà antropologiche, in parte per le mille spinte che gli venivano dalle sue non comuni conoscenze nei campi

più diversi delle scienze umane, che lo portavano a privilegiare, di contro al tradizionale concetto umanistico di cultura come *paideia* o *cultura animi*, un concetto più ampio di tipo socio-antropologico, in grado di rendere meglio conto della ricchezza e complessità delle produzioni culturali umane. Come dimostra la



maggior parte di questi saggi, che, dopo il primo programmatico studio dedicato alle origini della cultura cristiana, toccano temi diversi come il concetto di rivelazione in Paolo, la religione popolare nel cristianesimo antico, i rapporti tra cristianesimo e potere, la "cultura cristiana" è un concetto problematico, che va conservato perché il messaggio cristiano si esprime e non può non esprimersi in una dimensione culturale, ma nel contempo non essenzializzato (il pericolo sempre incombente dell'integralismo, e cioè di una fede che riceve contenuti preconfezionati in modo acritico). E ciò, grazie a quella "riserva escatologica" (un concetto che egli deve a Erik Peterson, a cui è dedicato un saggio fondamentale) che ricorda al credente l'originaria instinguibile dimensione escatologica dell'annuncio che non può ridursi e coincidere con nessuna realtà di questo mondo.

Uomo di frontiera, che si era aperto, dopo lo scontro sul divorzio, a un dialogo franco e produttivo col mondo laico, attento a cogliere i segni dei tempi che, come *kairoi*, potevano permettere un approfondimento della propria fede, credente profondo ma altrettanto profondamente rispettoso delle posizioni dei non credenti, come dimostrano questi saggi, Bolgiani ha contribuito in modo significativo a costruire un tipo di storia religiosa aperta che, pur privilegiando il caso cristiano, fosse capace di aprirsi senza pregiudizi confessionali anche allo studio storico-filologico di tutte quelle tradizioni religiose che avevano costituito lo sfondo in cui la nuova religione era sorta e che in seguito essa aveva nel suo cammino millenario incontrato.

giovanni.filoramo@unito.it

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

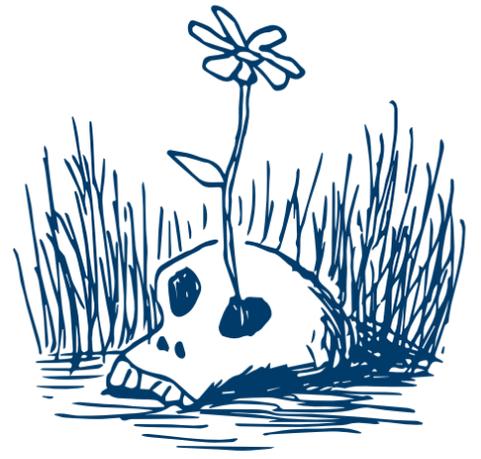


L'INDICE

SPECIALE

GRANDE GUERRA

STORIA, MEMORIALISTICA, FOTOGRAFIA



Epistolari, diari e appunti dal fronte

di Emilia Di Rocco

Nell'anno in cui si commemora il centenario dell'ingresso dell'Italia nella Grande guerra i tre volumi di Marco Mondini, Nicola Maranesi e Giancarlo Alfano gettano uno sguardo acuto e profondo su quel "salto nel vuoto" che ha determinato un vero e proprio spartiacque nella nostra storia di italiani e europei, su quell'esperienza lacerante i cui effetti destabilizzanti si sono riverberati in tutti i settori della vita sociale: economia, politica e storia culturale, letteratura e arti visive.

Il libro di Marco Mondini traccia un percorso che tocca i capitoli principali della narrazione della guerra, spesso raccontata come grande avventura epica ed eroica dai tratti premoderni. Dalla "crisi al rallentatore", la logorante attesa che sarebbe sfociata nei fatti del maggio del 1915, alla lenta e tormentata uscita dalla guerra emergono una pedagogia patriottica e un'iconografia della guerra che sottolineano l'unicità del conflitto italiano rispetto ad altri paesi europei. Romanzi profetici sembrano annunciare la guerra imminente, la stampa propone un nuovo modello di linguaggio giornalistico, mentre con i fatti della Libia il racconto della guerra, ispirato ai romanzi d'avventura di Salgari e all'iconografia pittorica del Risorgimento, diventa un affare mediatico e i periodici illustrati narrano un conflitto epico e anacronistico secondo le regole del sensazionale e del meraviglioso. Nella produzione artistica sul primo conflitto mondiale, che raramente restituisce la realtà, spicca l'epopea degli alpini: dalla letteratura per adulti, nella quale dà vita a un vero e proprio genere, a quella per l'infanzia, alle arti visive e al cinema dove è il soggetto privilegiato di alcune produzioni cinematografiche di successo nelle quali il combattimento e la morte brillano per la loro assenza. Due fotografie, quella della vittima inerme e quella del guerriero trionfante, restituiscono un quadro della graduale riconquista della normalità per i civili e l'inizio di una lenta e a volte tormentata uscita dalla guerra per i militari all'indomani del 4 novembre. Dopo l'euforia seguita a Vittorio Veneto, quando il conflitto torna a essere una bella avventura con la riconquista dei paesi occupati, bisogna far fronte sia alla delusione del veterano cui viene negata la marcia trionfale della liberazione, sia al problema dei prigionieri e dei dispersi, nonché all'incapacità di eliminare la morte dalla vita. La politica monumentale del dopoguerra, le cerimonie del milite ignoto e la fioritura di opuscoli commemorativi destinati alla circolazione privata testimoniano le diverse stagioni della memoria collettiva e i relativi punti di svolta, come suggeriscono, ad esempio, il caso del monumento al fante, oppure quelli del Monte Grappa e di Redipuglia.

Una tessera importante nel mosaico del discorso sulla Grande guerra è costituita dalla letteratura, sia quella alta, sia gli epistolari, gli appunti e i diari dei militari al fronte che a lungo non hanno svolto alcun ruolo nella costruzione dell'immagine e della memoria di quella che è stata definita una "guerra letteraria". Sono queste le voci che rivivono nel volume di Nicola Maranesi il quale, avvalendosi del prezioso materiale dell'Archivio diaristico nazionale di Pieve Santo Stefano, restituisce al lettore un campione delle emozioni racchiuse nelle scritture autobiografiche nazionali. È il diario di guerra delle classi subalterne nel quale risuona il sentimento della vita e la scoperta di un mondo nuovo. Il lettore è condotto lungo un viaggio nell'universo della guerra di trincea che si snoda attraverso dieci tappe fondamentali in compa-

gnia di alcuni preziosi testimoni che rivelano la presa di coscienza della realtà del fronte, l'inquietudine, lo smarrimento, lo sconforto, l'agitazione, la paura, la rassegnazione fino all'annichilimento per giungere alla affermazione della volontà di vivere. Gli scritti dei soldati al fronte, rappresentativi della realtà geografica italiana nonché di tutte le estrazioni sociali e di tutti i gradi militari, oltre ad aiutare a spiegare il perché della partenza e della decisione di andare a morire al fronte, forniscono materiale prezioso per tentare di rispondere agli interrogativi della vita attuale. È questo aspetto a suscitare la curiosità delle giovani generazioni di oggi per un "diario di guerra" insolito e quasi sconosciuto che Maranesi ricostruisce con grande passione.

Il percorso emotivo descritto nel volume si svolge tra il salto nel vuoto che il soldato compie scendendo dalla tradotta e il balzo fuori dalla trincea, all'assalto di un nemico spesso invisibile, per arrivare al tentativo di restituire una dimensione umana alla

presenta in toni drammatici il problema del rientro a casa.

Il percorso tracciato nel volume ripercorre alcuni degli snodi più importanti della letteratura italiana moderna e contemporanea. Gli scritti di Carlo Emilio Gadda rappresentano uno dei punti privilegiati da cui iniziare a riflettere sulle difficoltà che il reduce deve affrontare all'indomani del conflitto. Il difficile e tormentato percorso del ritorno si svolge tra il dolore e l'amore per il fratello caduto in guerra, cui il giovane Gadda dà voce nel *Giornale di guerra e di prigionia*, e *l'Impossibilità del diario di guerra* dove a distanza di dieci anni l'autore esprime la sofferenza del ricordo dei compagni perduti espressamente legata al ritorno. Punto di arrivo di questo doloroso processo di ripensamento, riscrittura, racconto della colpa e dell'inutilità del ritorno, all'interno del quale alla positività dell'esperienza della guerra in quanto potenziamento della vita si affianca l'angoscia che fa riaffiorare alla memoria il volto degli amici perduti, è il riconoscimento del dolore della scrittura che rende il diario impossibile.

Il ritorno è il punto prospettico da cui affrontare il tema della rappresentabilità della guerra oppure la sovrapposizione dei tempi e la contaminazione degli spazi, risultato del prolungamento del conflitto nel dopoguerra. La pallottola della Grande guerra ritrovata dal narratore di *Piccoli maestri* di Luigi Meneghello è simbolo di quella continuità tra i due conflitti mondiali che determina una estensione del periodo di guerra e una confusione di tempi, un gioco di trasparenze tra le due guerre che è tipico della storia italiana. L'analisi di "ciò che ritorna" evidenzia alcuni temi ricorrenti nella letteratura del dopoguerra, come ad esempio la frattura tra le generazioni che emerge nel romanzo di Meneghello così come nel *Ragazzo morto e le comete* di Goffredo Parise, oppure ancora nella *Storia* di Elsa Morante e nelle opere di Mario Rigoni Stern. È il divario generazionale che emerge nel rapporto tra Dino e Corrado, protagonisti di *La casa in collina* di Cesare Pavese. Qui il protagonista-narratore scopre l'impossibilità di cancellare la guerra, di non potersi sottrarre all'azione perché il sopravvissuto ha il compito di trovare il perché, deve rendere conto ai caduti di quanto accaduto. Il discorso su "ciò che ritorna" si arricchisce ulteriormente con la dialettica tra centro e periferia in Pier Paolo Pasolini e Carlo Emilio Gadda, oppure con la riflessione sulla natura traumatica dell'alba e sulla figura di Enea come simbolo della frattura cronologica di un tempo ormai diviso nell'opera di Giorgio Caproni. Allo stesso tempo l'uso del paesaggio come forma di allegoria nella poesia di Giuseppe Ungaretti e in quella di Andrea Zanzotto, o ancora i ritorni di Vittorio Sereni, la cui poesia testimonia la presenza del trauma nel presente e, infine, il topos tematico del tram nell'opera di Giovanni Raboni, dove il mezzo di trasporto assume a figura del trascorrere del tempo all'interno di un dispositivo allegorico in cui si fondono memoria personale e storia della città, rappresentano solo alcuni degli sguardi attenti e acuti che la letteratura rivolge all'esperienza delle due guerre adottando il punto di vista del reduce, senza fornire tuttavia una rappresentazione frontale, bensì di taglio, della storia, proiettando su di essa una luce intermittente.

I libri

Giancarlo Alfano, *Ciò che ritorna. Gli effetti della guerra nella letteratura italiana del Novecento*, pp. 22, € 25, Franco Cesati, Firenze 2014

Nicola Maranesi, *Avanti sempre. Emozioni e ricordi della guerra di trincea, 1915-1918*, pp. 290, € 22, Il Mulino, Bologna 2014

Marco Mondini, *La guerra italiana. Partire, raccontare, tornare, 1914-1918*, pp. 458, € 28, Il Mulino, Bologna 2014

quotidianità della guerra, dando sfogo al desiderio di tornare a vivere che spesso si traduce in una sfida diretta alla morte. Punto di svolta di questo itinerario, come ad esempio testimoniano Emanuele Di Stefano e Giuseppe Cordano, è l'avvicinamento alla zona della prima linea, che spesso coincide con un cambiamento dello stato d'animo del militare. Il dialogo e la contaminazione tra le testimonianze scelte restituisce solo in minima parte il racconto corale di ciò che i combattenti hanno visto e vissuto nella loro discesa agli inferi all'interno della quale alcuni di loro hanno trovato il modo di sottomettere la paura della morte e le ragioni per riaffermare la loro volontà di vita.

Il ritorno a casa non sempre è stato agevole, anzi spesso è stato un processo complesso e doloroso. A "ciò che ritorna" Giancarlo Alfano dedica un'interessante e profonda riflessione che si concentra sulla figura del reduce, sul ricordo della paura, dell'orrore e delle privazioni che il soldato, all'indomani dei due conflitti mondiali, porta a casa insieme a un senso di corresponsabilità. Un ritorno minaccioso, come spiega Giorgio Bassani in *Una lapide in via Mazzini*, oppure come suggerisce l'interrogativo del protagonista di *Quelli che hanno fatto la guerra* di Ernesto Formigari: "Ora che fare: da dove ricominciare?". Questa inquietante domanda, il *leitmotiv* delle tante storie di ritorno che proliferano nella letteratura dei due dopoguerra, implica necessariamente anche un discorso sull'identità che il reduce tenta di ritrovare all'interno della continuità tra guerra e fascismo, rimpossessandosi della propria stagione eroica e del proprio passato di pericolo e gloria. È questo ciò che emerge nell'*Ultima marcia* di Formigari, la cui opera

Le immagini della guerra tra movimenti artistici, comunicazione di massa, e trincee

Milano, Napoli, Vicenza: tre mostre imperdibili

Pagina a cura di Intesa Sanpaolo - La Grande Guerra - Arte Luoghi Propaganda

Nell'ambito delle manifestazioni organizzate in Europa per la ricorrenza del centenario della prima guerra mondiale e in concomitanza con Expo 2015, Intesa Sanpaolo presenta il progetto espositivo *La Grande Guerra. Arte Luoghi Propaganda*. Inserita nell'ambito del programma nazionale delle commemorazioni per il centenario sotto l'egida della Presidenza del Consiglio dei ministri – struttura di missione per gli anniversari di interesse nazionale e con il patrocinio del ministero dei Beni e delle Attività culturali e del Turismo nonché del ministero della Difesa, la mostra si articola nelle Gallerie d'Italia, sedi museali della Banca a Milano, Napoli e Vicenza e racconta, attraverso gli occhi degli artisti del tempo, come l'Italia precipitò nella guerra, viva il conflitto e vi reagisce. Curata da Fernando Mazzocca con Francesco Leone e Anna Villari, con il coordinamento generale di Gianfranco Brunelli, la mostra sarà aperta al pubblico dal primo aprile alle Gallerie di Piazza Scala a Milano, dal 3 aprile alle Gallerie di Palazzo Zevallos Stigliano a Napoli e di Palazzo Leoni Montanari a Vicenza, e chiuderà il 23 agosto. La mostra propone uno sguardo nuovo (quello degli artisti) su un periodo che va dalla *belle époque* al fascismo, uno sguardo che svela le tensioni sociali ed esistenziali che precedettero e portarono a un conflitto di entità mai vista in precedenza e che, successivamente, nel tentativo di ricostruire un ordine dopo il caos, condussero al fascismo. Lo sguardo dei pittori-soldato impegnati al fronte, da

dove descrivono umanità ferita, paesaggi modificati e luoghi di battaglia che ancora oggi portano il segno della distruzione, rivelato dalla fotografia contemporanea. Lo sguardo sui muri delle strade cittadine da dove la propaganda dilaga oltre le pagine dei giornali, con immediatezza ed efficacia, per coinvolgere e suscitare il consenso di una popolazione, lontana e spesso ignara, chiamata in nome dell'amor di patria e del senso del dovere a offrire supporto economico e aiuti di vario genere alla macchina della guerra. Il racconto della fine di un'epoca attraverso l'incontro con grandi artisti italiani e capolavori mai visti, che hanno cambiato l'arte dell'Italia tra un secolo e l'altro. Un percorso per comprendere quanto la Grande guerra debba considerarsi come il decisivo punto di svolta rispetto alla civiltà ottocentesca e, di fatto, la porta di ingresso del mondo a noi contemporaneo. A fianco del personale del Gruppo Intesa Sanpaolo, la realizzazione della mostra ha impegnato più di 150 persone tra studiosi, storici dell'arte, architetti, restauratori, corniciari, grafici e traduttori; un altro centinaio di persone saranno chiamate a svolgere attività culturali, didattiche e di approfondimento destinate a coinvolgere i pubblici più diversificati. Un ruolo importante è affidato alla multimedialità che offrirà ai visitatori percorsi paralleli e complementari a quello espositivo tradizionale. *La Grande Guerra* espone in totale quasi 500 opere provenienti dalle collezioni di una sessantina di musei pubblici italiani e stranieri e da una

trentina di collezioni private. Oltre un centinaio di esse hanno richiesto interventi di restauro, sostenuti dalla banca per un totale di 170.000 euro. Nell'ampio Salone Scala delle Gallerie milanesi, si potranno ammirare capolavori raramente o mai esposti, in quanto la loro dimensione imponente ne rende difficoltoso sia il trasporto sia un allestimento che li supporti e li valorizzi, consentendone la fruizione pubblica. Un'importante rassegna cinematografica sul tema della Grande guerra, in collaborazione con la Fondazione cineteca italiana di Milano, presenta oltre sessanta titoli realizzati in un arco di tempo che va dagli anni dieci del Novecento ai giorni nostri. La rassegna, in corso presso le Gallerie di Piazza Scala a Milano fino al 30 luglio, viene in parte proposta anche presso le Gallerie di Vicenza e di Napoli. Per ampiezza, diversità, rarità e qualità delle opere, il programma è uno dei più esaustivi mai progettati sull'argomento. Documentari si alternano a opere d'invenzione, pellicole indimenticabili (che dimostrano quanto l'Italia abbia partecipato all'affermazione del cinema muto) si affiancano a film più recenti, aiutando a seguire le mutazioni di un linguaggio che si confronta nel tempo con uno dei momenti più sconvolgenti della storia dell'umanità. Nelle tre sedi il visitatore avrà la possibilità di approfondire diversi aspetti artistici legati alla rappresentazione del conflitto, dagli anni che lo precedettero sino a quelli che lo seguirono, e che portarono al fascismo. ■



Giulio Aristide Sartorio, *Sulla strada di Giavera durante il bombardamento* (part.), 1918. Roma, Ministero degli Affari esteri e della Cooperazione internazionale. Foto: Marcello Leotta / Osservatorio C.S.A.

A Milano – La Grande Guerra. Arte e artisti al fronte – si indagano i movimenti artistici, partendo dalla stagione dorata della *belle époque*, con il *liberty*, o *art nouveau*, il simbolismo e il divisionismo, per poi focalizzarsi sui pittori e sugli scultori che parteciparono in prima persona al conflitto e sull'affermarsi delle nuove avanguardie, come il futurismo, che rappresentarono un decisivo punto di svolta rispetto alla società ottocentesca. Dopo una riflessione sugli anni contraddittori e devastanti della guerra, la rassegna si conclude sulle opere destinate alla celebrazione della vittoria e alla costruzione del mito della Grande guerra, in anni che in parte coincisero con l'ascesa del fascismo. Il percorso espositivo, che comprende oltre duecento opere, è articolato in quattro grandi sezioni: due indagano gli anni prima della guerra, le altre due sono dedicate agli anni durante e dopo il conflitto. Ogni sezione è scandita in successivi nuclei tematici per costruire una narrazione più articolata e appassionante. Progetti, modelli e bozzetti ci conducono, attraverso linguaggi plastici diversi, nei multiformi percorsi della costruzione del mito della Grande guerra. In mostra, tra gli altri, autori come Giacomo Balla, Cagnaccio di San Pietro, Pietro Canonica, Galileo Chini, Mario de Maria, Achille Funi, Arrigo Minerbi, Plinio Nomellini, Gaetano Previati, Ottone Rosai, Giulio Aristide Sartorio (di cui viene esposto quasi al completo il ciclo *Poema della vita umana*), Gino Severini, Adolfo Wild.



Mario Borgoni, *Prestito nazionale*, 1918. Napoli, Richter & Co. Bologna, Collezione Gamberini. Foto: Marco Beck Peccoz.

A Napoli – La Grande Guerra. Società, propaganda, consenso – si racconta la nascita della comunicazione di massa avvenuta in occasione del conflitto, il cambiamento di prospettiva, di temi e anche di linguaggio. Qui l'attenzione non è tanto sugli eventi bellici, quanto sulle emozioni che si vogliono far percepire e sulle azioni che si vogliono suscitare lontano dal fronte: dalla pietà all'orrore, dal riscatto dopo Caporetto a una nuova presa di coscienza da parte dell'intero paese. In mostra oltre un centinaio di manifesti originali, realizzati anche da artisti come Marcello Dudovich, Achille Luciano Mauzan, Duilio Cambellotti, allora usati come strumento privilegiato di comunicazione, di ricerca di consenso e anche di sostegno economico, attraverso le sei campagne per i prestiti nazionali che vennero indette tra il 1915 e il 1919. Un efficace mezzo di propaganda allora considerato all'avanguardia, che si rivelò utilissimo per far sentire coesa e partecipe la popolazione, per responsabilizzarla, per avvertirla dei pericoli imminenti, per convincerla ad adottare particolari precauzioni o, appunto, a fornire supporto economico al paese e aiuti di vario genere. Il visitatore è accompagnato da un continuo confronto con manifesti stranieri, da musiche (tra composizioni d'autore, brani musicali e canzoni di guerra) che testimoniano il momento storico e da un approfondimento su un nuovo linguaggio del Novecento, il cinema, che da allora ebbe un successo crescente.



Antonio Canova, *Testa di Terpsichore* (gesso danneggiato nei bombardamenti del 1917). Possagno (Treviso), Museo e Gipsoteca Antonio Canova. Foto: Giovanni Porcellato.

A Vicenza – La Grande Guerra. I luoghi e l'arte feriti – protagonisti sono gli artisti-soldato, coloro che sono stati diretti testimoni della guerra sia perché vi parteciparono in qualità di volontari sia perché operarono in veste ufficiale di reporter con l'incarico di documentare gli eventi. Circa centotrenta opere attestano, attraverso dipinti e disegni, la realtà del fronte italiano, gli aspetti quotidiani della vita dei combattenti in trincea e la devastazione di un paesaggio umano e naturale divenuto fra i teatri più cruenti del conflitto. In esposizione quadri e disegni di Innocente Cantinotti, ripresi dal vero tra gli accampamenti e le trincee; tele di Achille Beltrame, il più popolare illustratore di giornali del tempo; la tavola di Italo Brass che documenta le manovre militari; litografie di Aldo Carpi; disegni di Michele Cascella. A testimoniare che nulla venne risparmiato, una sezione della mostra ricostruisce la vicenda relativa ai gravi danni subiti dalla gipsoteca di Possagno, in particolare dai bellissimi gessi di Antonio Canova, ridotti in molti casi a volti e corpi mutilati. Sarà inoltre presentata una sezione fotografica con scatti di Luca Campigotto realizzati nel 2013 nell'ambito del progetto *Teatri di guerra*, curato dalla presidenza del Consiglio dei ministri e dedicata a quelle testimonianze della guerra di montagna (percorsi, sentieri, trincee, forti, postazioni, gallerie, grotte) che in cento anni la natura non è riuscita né ad assimilare né a cancellare del tutto.

Sintesi bilanciata e opere-monstrum

di Nicola Labanca

Oliver Janz

1914-1918

LA GRANDE GUERRA

ed. orig. 2013, trad. dal tedesco
di Elisa Leonzio, pp. 394, € 30,
Einaudi, Torino 2014

Le storie generali della prima guerra mondiale rappresentano ormai una sorta di genere letterario, da leggersi alla luce dei tempi in cui sono stati scritti non meno che dell'evento che si sono incaricate di narrare. Al tempo del centenario della Grande guerra quest'avvertenza appare quanto mai opportuna. Di quel conflitto si sono infatti alternate, intrecciate, succedute (per un quarantennio) storie complessive di carattere militare, storie diplomatiche, storie politiche, più raramente economiche; e poi, dagli anni sessanta, storie sociali, storie culturali, anche *intimate histories*.

Il problema strutturale per gli autori di queste storie generali era che la letteratura storica sulla guerra era nel frattempo cresciuta in maniera così enorme che, già difficilmente gestibile da un solo autore per storie nazionali, rendeva improbabile un suo controllo anche parziale da parte di un solo studioso che si dedicasse a una ricostruzione generale e complessiva di una guerra mondiale. Non era quindi forse senza ragioni il fatto che, soprattutto nell'ultima quindicina d'anni, questo enorme e incontrollabile accumularsi di conoscenze storiche era sembrato rendere impossibile la forma della sintesi e della monografia, con davvero poche coraggiose eccezioni, e aveva aperto lo spazio delle enciclopedie e dei dizionari enciclopedici, anche di grosse dimensioni, con molte voci e molti autori, ognuno però specialista. L'avvio di questo centenario ha

riproposto la questione e chi ha cercato di scrivere una storia complessiva in un solo volume ha spesso enormemente dilatato queste opere, peraltro risultate non sempre memorabili, le quali hanno finito per essere, più che monografie, volumi enciclopedici.

È anche su questo quadro, e rispetto a queste opere-monstrum, che va valutato positivamente il volume di Oliver Janz, già studioso di storia sociale-culturale dei pastori evangelici tedeschi nella seconda metà dell'Ottocento, di storia culturale italiana appunto della guerra e curatore di volumi su temi assai diversi e tutti storiograficamente *à la page* come la *gender history*, il culto dei caduti, l'immagine dei migranti, le relazioni fra centro e periferia, oltre

che di una raccolta di scritti di Jürgen Kocka. Il suo *1914 Der Grosse Krieg*, uscito nell'ottobre 2013 è quindi fra i primi tra questi volumi del centenario, e oggi felicemente tradotto in italiano, è stato pensato per lettori né specialisti né inesperti. Anche per questo ha accompagnato la serie televisiva *14. Ta-*

gebücher des Ersten Weltkriegs (in Francia circolato come *14. Des armes et des mots*), un progetto multinazionale e multimediale posto sotto la curatela scientifica appunto di Janz, Emmanuel Saint Fuscien, Stéphane Audoin-Rouzeau e Peter Englund. Non rientra nella valutazione del libro, ma va qui ricordato (per indicare il ruolo che Janz si è di recente costruito nel campo degli studi internazionali sulla Grande guerra) la sua direzione del progetto telematico *1914-1918-online. International Encyclopedia of the First World War* (<http://www.1914-1918-online.net/>), un'eccezionale enciclopedia o serie di dizionari storici paralleli per una sessantina di paesi con più di un migliaio di voci e poco meno di altrettanto

collaboratori: un eccezionale progetto interamente *free* e destinato ad aumentare in maniera significativa la conoscenza reciproca delle storie nazionali e porre le basi per ricerche e progetti davvero transnazionali e comparati sulla Grande guerra.

Rispetto agli altri concorrenti volumi enciclopedici Janz non ci racconta una storia politica o cronologica della guerra ma una storia delle strutture di fondo che hanno innervato il conflitto. Ecco perciò la sua articolazione in nove capitoli ognuno dedicato agli aspetti diplomatici, economici, strategici, globali-coloniali, culturali, politico-sociali e relativi alla memoria. All'interno di ognuna di questi capitoli-struttura, poi, la ricostruzione segue un andamento cronologico. È insomma vero quanto l'autore dichiara sin dall'inizio, che il suo volume non vuole essere un manuale. La sua lettura risulterà agevole non tanto come primo e unico volume per un lettore inesperto, ma certamente è assai stimolante per il lettore interessato che, dopo un testo introduttivo, cerchi una seconda opera elaborata e aggiornata. Il testo è infatti molto denso, il ragionamento è serrato, ma il volume ha il pregio di essere compatto e ragionevolmente sintetico e molti altri meriti, oltre a quello delle dimensioni.

Il primo, che solo il lettore esperto può cogliere, sta nel fatto che questo di Janz pur essendo apparso prima della *Cambridge History of the First World War* curata da Jay Winter (pp. 2352, \$ 450, Cambridge University Press, 2013-14), e senza forse che ne potesse essere informato più di tanto, visto che non vi ha poi partecipato e considerando che questa opera in tre volumi rappresenta per adesso forse il punto storiograficamente più avanzato degli studi sul conflitto, (un'opera quindi che va molto al di là di alcuni provinciali banditori nostrani, in ritardo quindi sugli studi internazionali, della sola storia culturale) ha molti punti di contatto con la *Cambridge History*. Altri meriti sono più espliciti e hanno a che vedere con le prospettive di analisi o con le interpretazioni avanzate da Janz. Ad esempio il volume dichiara apertamente, anzi parte dalla considerazione per cui la Grande guerra fu la prima guerra veramente globale di un mondo che già si era globalizzato nella precedente età dell'imperialismo. Da qui la sua attenzione non solo all'Europa, ovviamente, ma anche al Mediterraneo, al Medio Oriente, all'Africa e persino alla lontana Asia. Va poi rimarcato che, se non proprio una storia transnazionale e se non proprio sempre multinazionale, l'opera si staglia per i continui riferimenti a molti casi nazionali, per quanto un occhio privilegiato rimanga soprattutto alla Germania, poi alla Francia e al Regno Unito. Un altro merito risiede nel fatto che l'autore, che già aveva dato più di una dimostrazione di originalità nelle sue conoscenze e ricerche sulla storia italiana, tiene ben conto dei principali avvenimenti della storia nazionale: cosa che, in un'opera internazionale, non è affatto da darsi per scontata. Altro elemento degno di nota è quello per cui, di fronte a ogni grande questio-

ne, l'autore mette a disposizione del lettore una sintetica ma utile rassegna delle principali recenti interpretazioni. Questi bilanci storiografici si segnalano per l'equilibrio e la moderazione con cui l'autore li porge, anche troppo: ché talora si sarebbe preferito qualche interpretazione più netta. Per fare un esempio, proprio nelle prime pagine del volume l'autore paga il tributo alla moda recente diffusa in Germania di prendere le distanze dalla Fischer-Kontroverse: è però un merito il fatto che poi, e sia pur senza mai ammetterlo in generale come causa del conflitto, Janz insista in più passi sulle chiare e definite intenzioni imperialistiche ed espansive a est e di *Weltpolitik* della classe dirigente tedesca, o quanto meno di una sua sezione: ciò che, con qualche inevitabile radicalismo e nettezza in più, sosteneva appunto Fischer nel suo ancora fondamentale volume del 1961.

Pur fra tanti meriti, qualche osservazione può essere fatta a Janz. Qua e là il volume continua a essere un po' indulgente con la politica della Germania del tempo: ciò è comprensibile, tenuto conto che è un libro scritto per un pubblico tedesco. Per un lettore esperto, finisce per risultare pure interessante perché permette di conoscere una lettura della guerra poco diffusa da noi per ragioni linguistiche. Ma il lettore meno esperto potrebbe avere l'impressione che la Germania del tempo avesse poche responsabilità e che fosse sul punto di vincere, o che il conflitto fu giocato e deciso dalla Germania da un lato e dai suoi nemici anglofrancesi: anche contro l'interpretazione generale del volume che descrive il conflitto come guerra globale, mondiale. Un'altra osservazione potrebbe andare alla bibliografia. Quando Janz finì di scrivere il suo volume forse *The sleepwalkers* di Christopher Clark (*I sonnambuli. Come l'Europa arrivò alla grande guerra*, Laterza, 2013) era appena uscito (2012) e quando lo pubblicò (fine 2013) l'interpretazione "sonnambulistica" non aveva ancora sollevato in Germania l'eccezionale interesse che poi ha avuto, grazie anche al fatto che essa spostava la responsabilità dello scoppio della guerra da Berlino verso i Balcani e verso Mosca. Per tale ragione in questo volume di Janz, Clark non è citato. Lo stesso, ed è cosa un po' più grave, avviene per la *Cambridge History of the First World War*: forse in questa traduzione italiana, successiva all'edizione tedesca, almeno qua e là un confronto o una presa in considerazione di un'opera per molti versi così importante avrebbero potuto essere inseriti. Per la verità si potrebbe ragionevolmente osservare che, a centenario avviato, un tale aggiornamento bibliografico e storiografico avrebbe potuto risolversi in una impossibile e sconsigliabile rincorsa di un treno in corsa: ma almeno per alcune opere maggiori un'eccezione avrebbe potuto essere fatta.

Forse non andrebbe detto per una sintesi, peraltro così bilanciata e intenzionata a rimanere in dimensioni ridotte, ma c'è qualche lacuna, non importante in sé ma per gli effetti di trascinarsi sulle interpretazioni storiografiche. Forse una presa in

maggior conto delle vicende precedenti la guerra avrebbe aiutato a inquadrare meglio l'azione degli stati europei nell'estate 1914 nel quadro dell'età dell'imperialismo (con una lettura in una chiave politico-economica), come tratto condiviso a livello continentale, e avrebbe smussato qualche enfasi sugli errori di questa o quella cancelleria (in una chiave diplomatica) o sulle responsabilità morali del nazionalismo-jingoismo (chiave culturale). Analogamente potrebbe dirsi del dopoguerra: invece di arrestare la descrizione alla fine del 1918, con poche pagine sul rilievo della politica della memoria e dei monumenti ai caduti (di nuovo, chiave culturale), forse tenere in maggior conto il diversificato esito della guerra in nazioni diverse (consolidamento del sistema politico in Francia e Regno Unito, rivoluzione in Unione Sovietica, ma anche destabilizzazione dell'ordine liberale in Italia e faticosa costruzione di una democrazia in Germania) avrebbe permesso di insistere su una lettura in chiave storico-politica della guerra.

Forse però l'osservazione maggiore che può rivolgersi al volume di Janz sta in un risvolto del suo maggior merito: l'aspirazione al suo tenere di conto una grande varietà di temi e il suo equilibrio nel presentare le diverse letture storiografiche. Un'interpretazione delle cause della guerra come la sua, né politica-economica né diplomatica; un'identificazione delle responsabilità immediate del suo scatenamento che non addita né Berlino né Londra o Parigi; una visione degli effetti della guerra sui combattenti che non si decide né per la tesi della barbarizzazione dei soldati né per quella del loro pacifismo di fondo; insomma una visione della guerra tanto differenziata e articolata ha più di un pregio, ma può anche rischiare di lasciare il lettore, soprattutto il lettore meno esperto, privo di spiegazioni forti. Potrebbe essere anche questo un piccolo segno dei tempi, di una modernità liquida anche a livello storiografico. Tutte queste osservazioni sono però punti minori rispetto al grande merito di esser riuscito a sintetizzare, presentare in maniera equilibrata e spesso a sciogliere, grandi nodi e grandi questioni in un numero ridotto di pagine. L'unico vero problema del volume italiano non è il suo testo bensì la sua traduzione. Spiace rilevarlo a proposito di una traduttrice che pure espone nel proprio curriculum molte relazioni con Berlino e che evidentemente aveva già dato buone prove (ma sul fronte letterario). Spiace soprattutto notarlo a proposito di una casa editrice e di una collana di così grande prestigio. Purtroppo gran parte dei termini militari è resa in maniera imbarazzante, che fa divertire (o arrabbiare) il lettore esperto, e temiamo distragga o confonda le idee del lettore meno esperto. Probabilmente, la fretta di centrare l'obiettivo editoriale dell'avvio del centenario ha permesso di arrivare in libreria: ma ha lasciato una grave macchia su un volume pure così importante. ■

nicola.labanca@unisi.it

N. Labanca insegna storia contemporanea all'Università di Siena



Dal fango di Verdun alle sabbie mesopotamiche

di Francesco Cassata

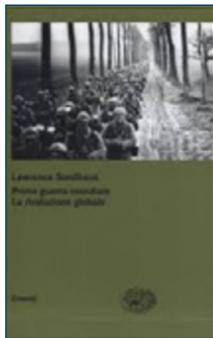
Lawrence Sondhaus

PRIMA GUERRA MONDIALE

LA RIVOLUZIONE GLOBALE

ed. orig. 2011, trad. dall'inglese
di Piero Arlorio, pp. XV-716, € 75,
Einaudi, Torino 2014

Publicato nel 2011 da Cambridge University Press e tradotto l'anno scorso da Einaudi, *Prima guerra mondiale. La rivoluzione globale* di Lawrence Sondhaus, direttore del dipartimento di storia e scienze politiche dell'Università di Indianapolis, è, come dichiara lo stesso autore nelle pagine introduttive, un libro indirizzato essenzialmente al lettore comune e agli studenti di storia dei corsi avanzati di *European History* (o *Modern History*) delle università statunitensi. Occorre vedere in quest'ottica per evitare di rimanere sorpresi di fronte alle iniziali affermazioni polemiche di Sondhaus, che imputa a "gran parte degli storici, in particolare anglosassoni" la colpa di aver sottovalutato (o



non compreso adeguatamente) il ruolo dell'Austria-Ungheria e degli imperi centrali nella dinamica del conflitto. Un giudizio a dir poco *tranchant* di fronte a opere come quelle di Norman Stone, Samuel R. Williamson e Holger H. Herwig.

Fedele alla sua natura di strumento didattico di alto profilo, il libro di Sondhaus si articola in quindici capitoli, ognuno dei quali si apre con una cronologia attinente al periodo preso in esame e con un'illustrazione emblematica (solitamente tratta dal *Bundesarchiv* di Coblenza o dai fondi dell'*Imperial War Museum* di Londra) accompagnata dal relativo commento: dai classici profili di Gavrilo Princip e di Thomas Edward Lawrence, a fotografie meno note (e più interessanti) come quelle che ritraggono le truppe vietnamite a Salonicco o gli ebrei ortodossi di Neu Sandec (nella Galizia austriaca, oggi Polonia), pronti ad accogliere con simpatia le pattuglie tedesche.

L'appendice del volume offre un'ampia varietà di materiali integrativi. Nella prima sezione, *Documenti e punti di vista*, si presenta un capitolo per capitolo una serie di estratti di documenti e voci dei protagonisti dell'epoca, che forniscono una ricca testimonianza su ruoli, strati sociali, classi e generi della popolazione coinvolta nelle azioni belliche, nonché sulle nazioni belligeranti e i campi di battaglia. I sette punti di vista si pongono quali esemplificazioni del dibattito specializzato su alcuni aspetti particolarmente controversi della guerra: le origini del conflitto; la crisi del luglio 1914; il Piano Schlieffen; le incompetenze dei comandi britannici; la guerra sottomarina indiscriminata; il trattato di Versailles; la questione delle riparazioni. Nella seconda

sezione dell'appendice, *Approfondimenti*, sono inclusi cinque brevi saggi di vita quotidiana, selezionati in maniera piuttosto eclettica e dimenticando curiosamente i fronti interni: i combattimenti dell'Anzac (Australia New Zealand Army Corps) a Gallipoli; l'esperienza delle trincee; il treno piombato che trasportò Lenin dall'esilio svizzero verso la Russia in fermento, con l'interessato beneplacito del ministro degli esteri tedesco Arthur von Zimmermann; le dure condizioni di vita dei sommergibilisti degli U-Boote, tra il costante puzzo di nafta e il precario funzionamento delle toilette a bordo; l'impatto psicologico della guerra e la diffusione dei traumi da combattimento (*shellshocks*).

Completano il quadro degli apparati inseriti nel libro, quattordici cartine geografiche, per lo più dedicate alla descrizione dei fronti in Europa, con qualche circoscritta puntata in Africa, in Asia orientale e in Medio Oriente.

Incentrato soprattutto sugli aspetti diplomatico-militari della prima guerra mondiale, il volume di Sondhaus presenta alcuni punti di forza. Innanzitutto, la prospettiva adottata è indubbiamente di ampio respiro, muovendo dal fango del fronte occidentale al ghiaccio e alle nevi delle Alpi giulie e dei Carpazi; dalle sabbie della Mesopotamia ai deserti del Sudafrica. In secondo luogo, la descrizione minuta delle dinamiche militari mostra accuratamente l'implementazione, nel corso del conflitto, di risposte multiple e variabili agli imperativi strategici e tattici. L'offensiva sferrata dalla Germania nella primavera del 1918, ad esempio, fu la più importante operazione militare tedesca sul fronte occidentale da quella dell'agosto 1914, ma differì da quest'ultima sotto molti aspetti: non un unico e prolungato attacco su un vasto fronte, ma una serie di assalti improvvisi, dalle Fiandre alla Champagne, effettuati da divisioni "d'attacco" sottoposte a speciale addestramento nell'inverno 1917-18. Da ultimo, Sondhaus – già autore di *Naval Warfare, 1815-1914* (Routledge, 2001) – dedica un sintetico ed efficace capitolo al tema della guerra navale tra il 1915 e il 1918, evidenziando, da un lato, lo scarso utilizzo di *dreadnoughts* e incrociatori da battaglia da parte degli Alleati e, dall'altro lato, la pressoché totale conversione alla guerra sottomarina da parte degli imperi centrali. Mentre le navi capitali di Germania e Austria-Ungheria rimanevano ad arrugginire all'ancora nei porti, le rispettive flotte intensificavano i contatti con il fronte interno, traducendo il malcontento per l'inerzia e le pesanti condizioni di vita in azioni di protesta politica e aperto ammutinamento.

Quando si allontana dalla dimensione strategico-militare per addentrarsi nella storia culturale o nella storia della medicina, Son-

Grande guerra

dhaus commette passi falsi di non poco conto. Attribuire ad esempio alle metafore belliche utilizzate da Charles Darwin (sì, proprio lui) l'emergere di un nazionalismo aggressivo e guerrafondaio, senza tematizzare in alcun modo il complesso e sfumato campo del cosiddetto "darwinismo sociale", è storiograficamente inaccettabile. E altrettanto improvida e semplicistica è la presentazione di Lenin come padre della "prima dittatura totalitaria moderna". Dedicare, infine, soltanto due pagine (su oltre seicento totali) alla pandemia influenzale, appare assai riduttivo in un saggio che presenta l'aggettivo "globale" fin dal sottotitolo.

È probabilmente proprio su quest'ultimo punto (il carattere globale della prima guerra mondiale) che il volume di Sondhaus presenta i limiti più consistenti. Indubbiamente (soprattutto pensando al pubblico anglo-americano) l'autore compie un notevole sforzo nel superare le prospettive analitiche esclusivamente focalizzate sul fronte occidentale, dedicando uno spazio importante ai fronti orientale, italiano e balcanico, oltre che ai mari e al contesto extra-europeo. In alcuni casi, tuttavia, a partire proprio da quello italiano, la bibliografia di riferimento è irrimediabilmente datata. In altri, e penso soprattutto alla dimensione extraeuropea, lo sguardo dello storico risulta piuttosto parziale. Per quanto riguarda il continente africano, ad esempio, Sondhaus si concentra sulla campagna di Paul von Lettow-Vorbeck nell'Africa orientale tedesca, trascurando gli



scenari in Togo, Camerun e Africa sudoccidentale. Allo stesso modo, la ricostruzione della spartizione delle colonie tedesche del Pacifico si sofferma prevalentemente sulla competizione tra Giappone e Stati Uniti, sottovalutando il ruolo di Australia e Nuova Zelanda nella stessa area.

E se la dimensione globale spesso stenta a emergere pienamente, anche il concetto di rivoluzione non è di fatto mai precisato e contestualizzato dall'autore, finendo per trasformarsi in un ombrello che al suo interno accoglie un po' di tutto: una rivoluzione militare innanzitutto, ma anche trasforma-

zioni economiche e sociali, sviluppi tecnologici, crisi di governo e, ovviamente, drammatiche fratture degli assetti politico-istituzionali. Non che la definizione di rivoluzione globale sia del tutto impropria con riferimento alla Grande guerra, ma sarebbe stato necessario definirne meglio, sul piano metodologico, i contorni e i limiti. Altrimenti il rischio della tautologia o, peggio, della ricerca a tutti i costi del "precorrimiento", è inevitabilmente dietro l'angolo.

francesco.cassata@unige.it

F. Cassata insegna storia contemporanea all'Università di Genova

Assorbiti da retorica e nazionalismo

di Bartolo Gariglio

Bruno Bignami

LA CHIESA IN TRINCEA
PRETI NELLA GRANDE GUERRA
pp. 142, € 12, Salerno, Roma 2014

Il volume non intende ripercorrere la strada degli studi di Roberto Morozzo della Rocca o di Luigi Bruti Liberati sui cappellani militari e sul clero in armi, che hanno dato luogo a opere ormai classiche, o i lavori di sintesi sul primo conflitto mondiale di Piero Melograni, Giorgio Rochat e Mario Isnenghi, che hanno dedicato pagine significative al clero. Esso è infatti frutto del lavoro di un teologo, che legge con categorie che gli sono proprie, teologiche e religiose, le scelte compiute dalla santa sede e dal pontefice Benedetto XV, dall'episcopato, dai preti (a cui è dedicato in modo specifico il quarto e ultimo capitolo) e dal movimento cattolico italiano durante la prima guerra mondiale. Il volume di Bignami affronta, quindi, tematiche più ampie e impegnative, di quanto lasci intendere il sottotitolo, che di solito viene introdotto per delimitare l'ambito della ricerca. La chiave di lettura offerta dall'autore è la seguente: "Allo scoppio della prima guerra mondiale, la Chiesa era già in guerra. Lo era a suo modo, con la modernità. Da decenni e senza esclusioni di colpi si stava consumando uno scontro frontale con le differenti correnti del pensiero moderno". Prima il protestantesimo, poi il liberalismo e infine il socialismo, erano diventati "oggetto di una contrapposizione sempre più dura attraverso documenti, condanne, sospensioni *a divinis*, scomuniche, accuse, sospetti di eresia, elenchi all'indice di libri proibiti". Una chiesa appunto in conflitto con la modernità scopri, durante la prima guerra battezzata come mondiale, "che proprio la possi-

bilità di pensarsi nel mondo (non in contrapposizione, né separata da esso) rappresentava una rinnovata comprensione di sé". I temi critici che costrinsero la chiesa a ripensarsi furono almeno due: il teorema della guerra giusta e il rapporto con le realtà mondane. Si trattava di "due temi insoliti nel rapporto colla modernità: da una parte ci si accorse che l'inutile strage aveva mandato in soffitta la teoria della guerra giusta, dall'altra l'impegno in trincea di molti ecclesiastici fece entrare in crisi l'idea di una netta separazione" tra chiesa e realtà terrene. Benedetto XV, alcuni vescovi più avvertiti e una parte dei sacerdoti al fronte compresero la portata dell'evento e le implicazioni per la chiesa. Ma la maggior parte dei cattolici si rivelarono sordi, sempre più assorbiti dalla retorica e dal nazionalismo. Furono necessari decenni perché i semi gettati nel corso delle tragiche vicende del primo conflitto mondiale potessero incidere sia sul piano istituzionale sia su quello della mentalità diffusa nel mondo cattolico a livello nazionale ed internazionale. Se questa, è a mio giudizio, la linea interpretativa, del volume, mi preme sottolineare che essa non viene seguita con rigidezza, ma con una notevole attenzione alle sfumature e alle controtendenze. Particolarmente stimolanti sono le pagine dedicate al tema dell'autorità e alle motivazioni che sono sottese sul piano teologico all'interventismo, come al neutralismo, tanto a quello "condizionato" quanto a quello "radicale". Interessanti sono infine le riflessioni dedicate al tema della rinascita religiosa che sembra manifestarsi all'inizio del conflitto, come ai segni ben più reali e diffusi del decadimento morale causato dalla guerra; così come alla crisi etica e psicologica che colpì non pochi tra i sacerdoti al fronte, a cui le autorità ecclesiastiche non sempre seppero rispondere in modo adeguato.

Inediti percorsi intrecciati

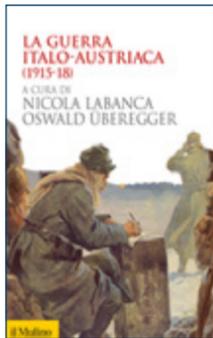
di Enzo Collotti

LA GUERRA ITALO-AUSTRIACA (1915-18)

a cura di Nicola Labanca e Oswald Überegger

pp. 380, € 25, *Il Mulino, Bologna 2014*

In questo centenario della prima guerra mondiale il volume curato da Nicola Labanca e Oswald Überegger tra le molte pubblicazioni generate dall'occasione offre un duplice motivo d'interesse. Anzitutto perché presenta la guerra dell'Italia fuori da un orizzonte esclusivamente italiano e in secondo luogo per il modo in cui affronta l'argomento con un approccio metodologico decisamente innovativo per una storiografia come quella italiana così avara di aperture comparatistiche. La novità consiste appunto nel fatto che, prendendo spunto da un convegno svoltosi nel 2012 a Bolzano, un gruppo di storici italiani e austriaci, tra i migliori specialisti dei temi affrontati, studiosi di formazione diversa e anche di diverse generazioni, si è misurato nella lettura parallela da una parte e dall'altra del fronte degli aspetti centrali che caratterizzarono il conflitto nei rispettivi contesti statuali. Come sottolinea Labanca nella lucida introduzione, l'approccio non vuole essere semplicemente di carattere comparato ma piuttosto transazionale con un'operazione concettuale e storiografica che mentre tende a superare i limiti e i confini delle tradizionali storie nazionali, che hanno sin qui dominato le narrazioni della Grande guerra e dalle quali non sarà comunque possibile prescindere, mira a mettere in evidenza e a sottolineare al di là dei parallelismi "le interazioni dirette e indirette", i "percorsi intrecciati" di fenomeni che presi di per sé entro i perimetri strettamente nazionali rischiano di inaridire e di svilire le potenzialità euristiche e interpretative che implicano. È un approccio che può dare un contributo decisivo alla sprovincializzazione della storiografia, ma che pone problemi complessi e che non da



ultimo presuppone che lo storico non sia soltanto storico del proprio paese ma che abbia competenze relative alla storia di più contesti nazionali e statuali, con un'apertura culturale che non è dei più e che richiede probabilmente anche una rifondazione degli studi di base, a cominciare da quelli universitari. Non fosse altro che per questi stimoli il volume, che esce in edizioni coeve italiana e austriaca, ha fra gli altri meriti quello di essere in un certo senso un apripista.

Il terreno del confronto al di qua e al di là dei 750 chilometri del fronte che divideva l'Italia e l'Austria-Ungheria muoveva da basi di partenza relativamente diverse. Anzitutto nella cronologia, perché quando l'Italia entrò in guerra l'impero asburgico aveva alle spalle già quasi un anno di combattimenti; in secondo luogo quello che per l'Italia era l'unico fronte per l'Austria-Ungheria era il terzo settore strategico dopo quello balcanico e quello dello scontro diretto con l'impero zarista, a prescindere da quella differenza fondamentale rappresentata dalla natura plurinazionale dell'impero asburgico nella quale era implicita (e non lo si sottolineerà mai abbastanza) la sua potenziale deflagrazione. Premesse queste basi di partenza, i collaboratori del volume prendono in esame sei grandi aree di analisi, redigendo monografie che sono a un tempo sintesi di diverse stagioni storiografiche e messa a punto sotto il profilo delle interpretazioni, rendendo evidente con grande efficacia il mutamento che nel corso dei decenni ha improntato il lavoro degli storici ma anche quello delle politiche ufficiali e di conseguenza le svolte dell'opinione pubblica ovvero di quello si suole considerare il senso comune storiografico. Un insieme di elementi tra i quali non è sempre facile operare distinzioni nette e che mettono non di rado a dura prova il mestiere dello storico.

I sei grandi settori sui quali si esercita il lavoro parallelo degli storici che danno luogo ai relativi capitoli sono: governo e

Grande guerra

politica; politica militare; il comportamento dei combattenti; il fronte interno; la propaganda e la cultura; storia e memoria. Già questa schematizzazione potrebbe dare luogo a qualche osservazione critica per le implicazioni problematiche racchiuse in ciascuno di questi settori, che per ragioni di brevità noi stessi abbiamo a nostra volta semplificato sperando di non avere travisato il senso del progetto del quale stiamo riferendo. Senza entrare nel merito di aspetti inevitabilmente più tecnici (pensiamo al campo della condotta bellica) ci pare che il terreno di confronto maggiore e decisivo interesse sia quello che attiene alla storia economico-sociale, che non vuol dire soltanto il fronte interno, come tradizionalmente si intende, ma la storia della società in guerra nel suo complesso in cui fronte interno, politica di governo, cultura e comportamento dei combattenti si saldano in un corto circuito inscindibile, al di là di ripartizioni di comodo che conservano comunque una loro utilità anche pratica di delimitazione tematica, che vuol dire anche per esempio di delimitazione delle fonti.

Prima guerra totale, guerra di trincea per eccellenza, la prima guerra mondiale mise a dura prova il rapporto tra governo e governati, indipendentemente dai sistemi politici dei paesi belligeranti, ossia il problema del consenso, uno dei fattori fondamentali della tenuta del fronte interno con ricadute peculiari nelle diverse situazioni che non smentivano la sostanziale consonanza espressa nell'affermazione che "in entrambi i paesi la distanza fra la classe dirigente e le masse popolari era ampia". Questo che era stato uno dei terreni privilegiati dello studio della storiografia italiana almeno a partire dagli anni settanta (si pensi fra l'altro agli studi di Giovanna Procacci sui prigionieri di guerra) si conferma uno dei nodi fondamentali anche per la storia del dopoguerra e della genesi del fascismo proprio in virtù dell'approccio comparatistico che spinge a indagare conseguenze di medio e lungo periodo. Non meno interessanti si rivelerebbero le ricerche e le riflessioni sulle ricadute a distanza della propaganda in tempo di guerra (questa volta soprattutto sul versante austriaco) laddove come all'epoca dell'austro-fascismo la storiografia tendeva a identificarsi con i suoi temi e i suoi stereotipi, o quelle sul complesso rapporto tra storia e memoria (o meglio memorie, come giustamente sottolinea Labanca) che incide più direttamente sull'opinione pubblica e che soprattutto (ma non solo) nei regimi autoritari tende a svincolare le memorie dalla loro soggettività e a omologarle in una memoria organizzata che vuole essere parte dell'organizzazione del consenso. Unico neo: in un libro nel complesso così ben curato non sarebbero dovute mancare brevi note biografiche degli autori. ■

E. Collotti è professore emerito di storia contemporanea all'Università di Firenze

Bianche sorelle, madri patriottiche

di Fiamma Lussana

Augusta Molinari UNA PATRIA PER LE DONNE

LA MOBILITAZIONE FEMMINILE
NELLA GRANDE GUERRA

pp. 249, € 20

Il Mulino, Bologna 2014

Fino agli anni più recenti, in controtendenza con un'accreditata storiografia internazionale, storici e storiche di diverse generazioni hanno narrato nel nostro paese la lotta delle donne contro la guerra. Insomma, a dispetto di un nazionalismo interventista femminile, minoritario ma destinato a giocare un ruolo importante nel cosiddetto "fronte interno", la storiografia sulla Grande guerra ha più spesso rappresentato uomini che combattono la guerra e donne che la maledicono. Eppure, come ben documenta il libro di Augusta Molinari, combattere per la patria non è solo roba da uomini. C'è stata anche una patria per le donne. Quarant'anni fa, pubblicando nella collana degli Editori Riuniti diretta da Ernesto Ragionieri le *Lettere al re 1914-1918*, Renato Monteleone contribuiva a costruire il fortunato stereotipo delle madri del popolo, rabbiose e irriducibili paladine della pace. "Perdio qui si è perso il cervello", "Vogliamo subito la pace! Le madri sono stanche di piangere", scrivono le donne del popolo. Madri semi-analfabete, maestrine, sartine, gridano abbasso la guerra. Ma accanto alle "ine" piene di dolore e di sgomento, si mobilitano le vestali della guerra. Giornaliste, scrittrici, nobildonne, signore della media e alta borghesia urbana, esponenti del primo femminismo italiano moderato o radical-repubblicano diventano "imprenditrici morali" della guerra.

Il furore patriottico delle donne riflette il concitato dibattito politico che si accende in Italia nei mesi della neutralità: il popolo, la chiesa, i socialisti riformisti vogliono la pace, ma prevale nelle piazze d'Italia la febbre bellicista di avanguardisti, futuristi, nazionalisti, irredentisti, democratici di sinistra, sindacalisti rivoluzionari. E con loro sono D'Annunzio e gli intellettuali che fanno a gara a elettrizzare le folle. I cantori della guerra sono di meno, ma gridano più forte. Anche le interventiste sono una minoranza, ma scrivono su giornali e riviste, tengono conferenze, usano il *maternage* come pratica di patriottismo e in qualche caso anche come esercizio provvisorio di cittadinanza. Alle élite femminili, attive soprattutto nelle grandi città, partecipano i due più autorevoli raggruppamenti del primo femminismo italiano, il filogovernativo Consiglio nazionale delle donne, che sollecita madri, figlie e sorelle a "servire la patria" con compiti di cura e di assistenza, e l'Unione femmini-

onale, vicina agli ambienti dell'area repubblicana e socialista, il cui scopo è l'emancipazione morale e materiale delle donne del popolo. Singolare è il caso di alcune pioniere del femminismo socialista, come Anna Maria Mozzoni, Anna Kuliscioff, Margherita Sarfatti, che, ciascuna a suo modo, abbracceranno la causa interventista. Come dimostra l'autrice, le esperienze del patriottismo femminile entrano in rotta di collisione con l'antimilitarismo dell'International Council of Women, segnando l'isolamento del femminismo italiano nel quadro mondiale e aprendo la strada alla sua deriva conservatrice.

La storia delle donne è ricca di esempi sull'uso pubblico della maternità. Soprattutto nei tempi di crisi, l'istinto materno e la naturale propensione femminile a risolvere problemi pratici diventano una risorsa spendibile nella sfera pubblica. Il paese chiama, le donne rispondono. Orgogliose, generose, coraggiose. E la guerra, si sa, è l'epoca di crisi per definizione. È allora che scende in campo la *mater dolorosa*. Ma finita l'emergenza, le

onorate madri della patria tornano a casa. Il mito della cosiddetta "maternità patriottica" comincia nel nostro paese con la guerra di Libia, prova generale della successiva mobilitazione femminile nella Grande guerra. È allora che nasce il mito delle salvifiche "crocerossine" nazionali. Le pagine dedicate alla missione della Menfi, la nave ospedale che riporta in patria i soldati della guerra italo-turca, sono fra le più felici del libro. Sulla Menfi, le "bianche sorelle" della Croce rossa scoprono il volto feroce della guerra: tifo, dissenteria, corpi mutilati. E per la prima volta raccontano la guerra nei loro diari di madri patriottiche. Una maternità eroica è invece quella proposta dall'ebrea Margherita Sarfatti, "l'altra donna del duce", come la definiscono Cannistraro e Sullivan, nonché autrice, nel 1925, della fortunata biografia di Mussolini, *Dux*. Anche Sarfatti guarda in faccia l'orrore della guerra parlando di corpi spappolati dalle granate e rievocando il "puzzo di morte" degli ospedali di trincea. E dopo la perdita del figlio Roberto, morto sull'altopiano di Asiago non ancora diciottenne, inneggia al valore catartico dei lutti di guerra. Madrine, crocerossine, infermiere dell'anima, entrano sulla scena pubblica prima e durante la Grande guerra, ma le loro prove di "cittadinanza" restano uno spazio fragile e isolato. L'assistenza diventerà coscienza politica delle donne solo molto più tardi, durante la guerra di liberazione nazionale, quando l'istinto materno sarà per molte la molla dell'impegno politico antifascista. Bisognerà aspettare un'altra guerra. ■

flussana@uniss.it

F. Lussana insegna storia contemporanea all'Università di Sassari

RIVISTA DI AFFARI EUROPEI

europae

UNA FINESTRA...
sulle EUROPA

www.rivistaeuropae.eu

La Grande guerra nelle recenti acquisizioni della storiografia statunitense

Il momento wilsoniano tra autodeterminazione e vocazione imperiale

di Ferdinando Fasce

Cent'anni ci separano dall'affondamento della nave passeggeri britannica (che recava armi dagli Stati Uniti) Lusitania. Affondata nel giugno 1915 con 1200 morti, 128 dei quali cittadini americani, la nave fu vittima di quella guerra sottomarina tedesca che due anni dopo avrebbe costituito il fattore scatenante dell'intervento statunitense a fianco dell'Intesa. A che punto è oggi la storiografia sugli Stati Uniti e la Grande guerra? Data l'assenza di contributi rilevanti in italiano, in questa rassegna si parlerà solo di lavori in inglese, eccetto un bel saggio-rassegna di Mario Del Pero sul wilsonismo (*Wilson e wilsonismo: storiografia, presentismo e contraddizioni*, in "Ricerche di storia politica", 2013, n. 1), tema sul quale va segnalata anche la recente traduzione negli Stati Uniti di un innovativo libro italiano apparso originariamente una quindicina d'anni fa (Daniela Rossini, *Woodrow Wilson and the American Myth in Italy. Culture, Diplomacy, and War Propaganda*, pp. 276, \$ 59,50, Harvard University Press, Cambridge 2008). Sono mancate finora, ma probabilmente bisognerà attendere il fatidico 2017, opere di sintesi tipo quelle uscite in Europa a cavallo del centenario dello scoppio del conflitto. Fa eccezione lo stringato volume di Jennifer Keene, una delle massime esperte di storia sociale della mobilitazione, che offre un'efficace panoramica dell'esperienza dei soldati americani: dal reclutamento ai campi di battaglia, e al ritorno in patria (*World War I: The American Soldier Experience*, pp. 217, \$ 19,95, University of Nebraska Press, Lincoln 2011).

Il periodo della controversa neutralità statunitense fra il 1914 e il 1917 resta la fase che tuttora più abbisogna di ricerca. Sul nodo dell'ingresso in guerra il presidente Wilson e il suo *entourage* sono finiti nel mirino di un veterano del tema, Justus E. Doenecke, che in una meticolosa ricostruzione (*Nothing Less Than War: A New History of America's Entry into World War I*, pp. 394, \$ 40, University Press of Kentucky, Lexington 2011) li ha accusati senza mezzi termini di incompetenza e assenza di visione strategica. Ancora più duro ha colpito l'europeista Adam Tooze, che, in un'ambiziosa sintesi sulla svolta indotta nelle relazioni internazionali dal ruolo preminente assunto dagli Stati Uniti nel corso della guerra (*The Deluge: The Great War and the Remaking of Global Order*, pp. 672, £ 30, Allen Lane, London 2014), per squarciare il velo dell'idealismo wilsoniano ha dipinto il presidente come un "liberale conservatore evolutivista" (in effetti Edmund Burke era fra le sue principali fonti di ispirazione) con una forte impronta nazionalista e di dominio geopolitico mondiale. Resta da vedere come gli esperti di Wilson (sul quale la biografia migliore è A. Scott Berg, *Wilson*, pp. 832, \$ 40, Simon & Schuster, New York 2013) reagiranno a queste ricostruzioni. Se spostiamo lo sguardo verso la guerra e il fronte interno, troviamo su questo terreno sospeso fra storia politica, sociale, e culturale, alcuni dei contributi più significativi degli ultimi anni. A cominciare dall'importante lavoro di Christopher Capozzola (*Uncle Sam Wants You: World War One and the Making of the Modern American Citizen*, pp. 334, \$ 34,95, Oxford University Press, New York 2008) intorno alla ridefinizione della cittadinanza che prese corpo nel corso del conflitto per effetto del clima di conformismo politico e sociale

alimentato da quello che lo studioso del Mit definisce, con una felice formula, "volontarismo coercitivo". Ovvero, un insieme di spinte al controllo e alla repressione del dissenso provenienti da leadership locali e statali che aiutarono il sottodimensionato governo federale a creare una cultura dell'obbligo patriottico che spinse i cittadini a prestare i loro servizi militari, economici e culturali alla nazione, proiettandosi poi al di là della guerra.

Altri (Chad Williams, *Torchbearers of Democracy: African American Soldiers in the World War I Era*, pp. 452, \$ 34,95, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 2010) hanno dimostrato come pure entro questo universo di controllo e chiusura la minoranza da sempre più deprivata, quella afroamericana, approfittò della mobilitazione per cercare lavoro e forme di vita meno inique nelle città industriali del Nord, reagendo in modi differenziati alla chiamata alle armi a seconda della collocazione sociale e politica. L'esiguo strato di ceti medio vi scorse opportunità di carriera, i poveri provenienti dalle campagne meridionali mezzi di sostentamento per le famiglie, i leader del movimento per i diritti civili occasioni per il progresso delle loro istanze. La guerra, le nuove esperienze lavorati-

Democracy, pp. 313, \$ 35, Harvard University Press, Cambridge 2011). Sull'American Expeditionary Force (Aef), l'esercito statunitense che varcò l'Atlantico agli ordini del generale John J. Pershing, le ricerche più recenti, invero non particolarmente folte (Mitchell Jockelson, *Borrowed Soldiers: Americans Under British Command, 1918*, pp. 308, \$ 29,95, University of Oklahoma Press, Norman 2008), hanno confermato il ridimensionamento della visione trionfalistica del presunto ruolo decisivo delle truppe statunitensi avallata dallo stesso Pershing. Si è invece sottolineato il peculiare e comunque significativo contributo fornito dall'Aef nel duplice senso che il suo arrivo consentì lo spostamento dei meglio addestrati soldati francesi e inglesi nei punti nevralgici del fronte e indusse i comandi tedeschi alle disastrose offensive dell'ultimo anno di guerra. Dei reduci e del nesso disabilità-stato sociale si è occupata Beth Linker in *War's Waste: Rehabilitation in World War I America* (pp. 291, \$ 35, Chicago University Press, Chicago 2011).

Solo la ricerca più recente ha finalmente portato sotto i riflettori un fenomeno cruciale come l'umanitarismo. Di questo si occupa in uno dei libri più originali degli ultimi anni Julia Irwin (*Making the World's Safe: The American Red Cross and a Nation's Humanitarian Awakening*, pp. 273, \$ 34,95, Oxford University Press, New York 2013). Il libro esplora con finezza l'intreccio contraddittorio di generoso impegno individuale e collettivo, di ingegneria sociale tinta di irrinunciabili complessi di superiorità e di uso strumentale ed eccezionalista dell'impulso umanitario a opera dell'amministrazione statunitense che trovò espressione nell'opera dell'American Red Cross in Europa. Attenzione comincia a suscitare anche il pacifismo che emerse proprio in occasione di questa guerra, soprattutto a opera di organizzazioni femminili (William Mulligan, *The Great War for Peace*, pp. 443, \$ 35, Yale University Press, New Haven 2014). Queste ricerche e quella di Elizabeth McKillen sul rapporto fra la strategia wilsoniana, il mondo del lavoro statunitense e quello europeo (*Making the World Safe for Workers: Labor, the Left, and Wilsonian Internationalism*, pp. 299, \$ 55, University of Illinois Press, Urbana 2013) mostrano come, accanto al filone di storia sociale e culturale del fronte interno, l'altra principale linea di indagine emersa negli ultimi anni è quella che tende a esplorare i lati informali, "diffusi" e non strettamente istituzionali della dimensione internazionale, mettendo in valore le emergenti prospettive transnazionali

BRUNO BONGIOVANNI

Babele. Osservatorio sulla proliferazione semantica

Millemilneovecentoquindici, s. m. Si è già in questa rubrica scritto, a proposito del 1945 ("L'Indice", 2015, n. 3), che ci troviamo dinanzi a un numero, termine derivato dal latino *numerus*. Ci troviamo però anche dinanzi a una data, dal latino medioevale *data*. Il 1915 è comunque un anno di assoluta centralità per il Regno d'Italia. Ma le origini, dal punto di vista prima europeo e poi mondiale, si situano nel 1914. E anche negli anni precedenti. Alle spalle del 1914 vi erano infatti l'annessione della Bosnia da parte dell'Austria-Ungheria (1908), la conseguente guerra italo-turca del 1911-1912, meglio nota come guerra di Libia, e le altrettanto conseguenti due guerre balcaniche (1912-1913) che avevano praticamente cancellato la presenza ottomana in Europa. Si era così ulteriormente arroventata la già rovente situazione dell'area sud-orientale del continente. La Serbia, cui l'Austria aveva negato lo sbocco al mare, mirava nel 1914 a un'espansione territoriale ed egemonica nei Balcani. L'Austria difendeva con forza, prima e dopo Sarajevo, la propria identità imperiale e plurinazionale. La Russia, temendo un nuovo scacco (dopo il 1878) della sua politica balcanica, si trovava inevitabilmente in contrasto con l'Austria in tutta l'area. La Germania, fedele all'alleanza con l'Austria e desiderosa di bloccare definitivamente la *revanche* di una Francia alleata dal 1891-1894 con la Russia, auspicava una guerra che l'avrebbe resa la prima potenza europea. La Francia, contando sull'appoggio russo, voleva riconquistare i territori perduti nel 1870-1871 e depotenziare la Germania del Kaiser. L'Inghilterra, in un primo momento indecisa, entrò in guerra a fianco della Francia dopo l'invasione tedesca del Belgio neutrale. Il cancelliere tedesco Bethmann-Hollweg non esitò nell'occasione a sostenere che i trattati erano pezzi di carta, frase divenuta celebre. Nel novembre dello stesso 1914,

con la guerra da mesi ormai dilagante, la Turchia, cui Bismarck nel 1878 aveva regalato, come poi si comprese, quarant'anni di sopravvivenza ottomana, ebbe a schierarsi con gli imperi centrali. Il Giappone era invece già entrato in guerra contro la Germania. Nessuno aveva fermato il succedersi degli eventi. La guerra era diventata, e divenne sempre più, planetaria, come mai nessun'altra guerra del passato, a parte, per molti versi, la guerra dei sette anni (1756-1763), combattuta anche nei possedimenti protocoloniali-extraeuropei e definita da Winston Churchill la prima vera guerra mondiale. Nel 1915, anno al centro della storiografia del nostro paese, fu la volta dell'Italia. Il governo Salandra, dopo mesi di pressioni interventiste e nazionalistiche, firmò così il Patto di Londra (26 aprile 1915), che prevedeva l'impegno italiano a fianco dell'Intesa. Il 3 maggio ci fu il distacco dalla Triplice. E se Giolitti rimase aggrappato al negoziato neutralistico, il re si proclamò, con toni minacciosi, favorevole alla mobilitazione generale. Intanto, era parso chiaro che il *Blitzkrieg* tedesco in Francia non aveva avuto il successo del 1870. La guerra poteva forse risultare vittoriosa per l'Intesa. Il 24 maggio vi fu allora la dichiarazione di guerra all'Austria e venne varcato il confine orientale. Il conflitto durò tuttavia molto di più del previsto, sfiancando tutte le potenze belligeranti, sia quelle poi vittoriose (a partire dall'Italia), sia quelle sconfitte. Non furono sfiancati i soli Stati Uniti, entrati nel 1917 e riconosciuti da molti, alla fine della guerra, in grado di scavalcare l'Inghilterra, oltre che la Germania, e di diventare la prima potenza mondiale. Inizio invece il tracollo della Russia, che dalla guerra uscì con la rivoluzione bolscevica, rivoluzione che sarebbe stata inimmaginabile senza il conflitto mondiale.

ve, le possibilità di oltrepassare la "linea del colore" inaudite nel loro paese che i soldati neri conobbero, pur fra persistenti discriminazioni, una volta arrivati in Francia: tutto ciò ha indotto Adrienne Lentz-Smith (*Freedom Struggles: African Americans and World War I*, pp. 318, \$ 35, Harvard University Press, Cambridge 2010) a vedere nel conflitto un momento "trasformativo" del movimento afroamericano, con una crescita della sua consapevolezza sia al fronte che in patria. Del contributo nero alle sottoscrizioni delle cartelle del debito pubblico parla Julia C. Ott nella sua ricerca su tali campagne e sulla nascita di una mentalità di cittadino-investigatore su cui Wall Street costruirà poi l'effimero boom della borsa nel dopoguerra (*When Wall Street Met Main Street. The Quest for an Investors'*

e di diplomazia culturale. Eccoci così a chiudere il cerchio su quel classico tema del wilsonismo che attende ancora un'esplorazione capace di penetrare nel suo cuore di tenebra, tenendo insieme ciò che Erez Manela ha chiamato il "momento wilsoniano" (*The Wilsonian Moment. Self-Determination and the International Origins of Anticolonial Nationalism*, pp. 352, \$ 29,95, Oxford University Press, New York 2007), ovvero l'opposizione anticoloniale di subalterni e discriminati ispirata alla retorica dell'autodeterminazione, e le rinnovate forme di vocazione imperiale incarnate dall'ascesa mondiale degli Stati Uniti. ■

nando.fasce@unige.it

L'ebbrezza del combattimento, le rimozioni e i racconti a distanza

Il mondo prima e dopo

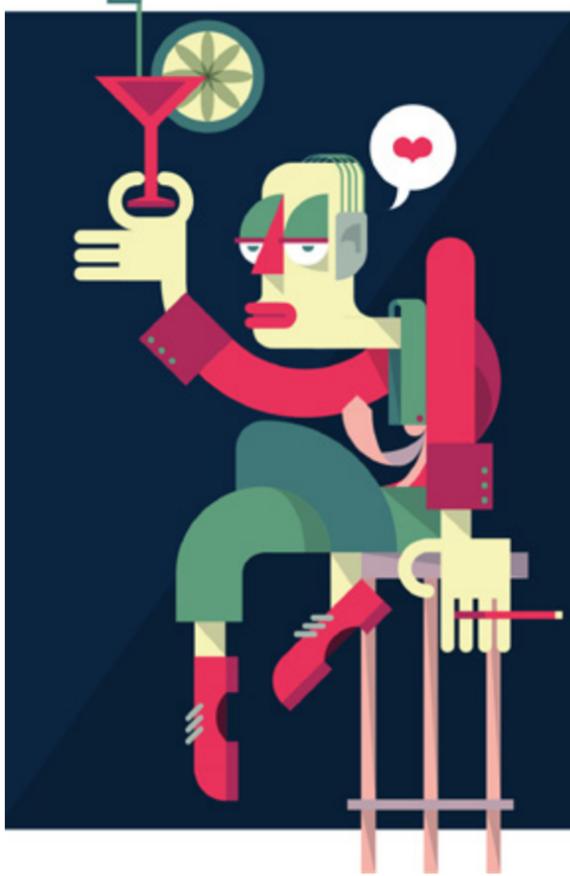
di Giovanni Capecchi

La guerra è stata da sempre generatrice di scritture; e gli anniversari sono oramai divenuti, nel nostro paese e non solo, le occasioni privilegiate per rileggere autori, libri ed eventi. Il lungo centenario della prima guerra mondiale (un centenario iniziato nel 2014 e che proseguirà fino al 2018) rappresenta così il terreno favorevole per iniziative editoriali che, per quanto riguarda la letteratura, si muovono (con le cautele imposte dalla situazione di crisi economica) fondamentalmente in tre direzioni: la ristampa di libri nati nella guerra o dalla guerra; la pubblicazione di saggi e studi sull'argomento; l'edizione di romanzi ambientati negli anni 1914-1918 scritti da autori contemporanei.

La prima guerra moderna e tecnologica, quella "Grande" guerra che ha segnato l'inizio della contemporaneità e ha rappresentato una profonda cesura tra mondo di "prima" e mondo di "dopo", è stata raccontata da una generazione di scrittori. La letteratura ha partecipato alla "vigilia", sposando (sia pure per motivazioni diversificate) le ragioni del conflitto, con pochissime voci a favore della pace in Italia e in Europa, tra il Romain Rolland di *Au-dessus de la mêlée* e la Bertha von Suttner di *Abbasso le armi!*, romanzo edito nel 1889, prontamente tradotto in tutte le lingue europee (in Italia apparve nel 1897) e ora ristampato dall'editore torinese Beppe Grande. Un libro, questo di Bertha von Suttner, che raccontava gli orrori della guerra e che propagandava le ragioni della fratellanza tra i popoli, della guerra alla guerra e di un arbitro internazionale capace di redimere le controversie tra le nazioni e che (insieme a un'intensa attività di conferenziera) valse alla nobildonna nata a Praga nel 1843, figlia di un anziano feldmaresciallo asburgico, il Premio Nobel per la pace assegnato nel 1905. Se la giuria di Stoccolma decretò l'assegnazione a von Suttner del prestigioso premio, il destino consentì a questa intrepida figura di intellettuale di morire il 21 giugno 1914, una settimana prima della fucilata di Sarajevo che avrebbe fatto piombare l'Europa in quella guerra da lei inutilmente scongiurata nel corso dell'intera esistenza.

Ogni nazione ha avuto i suoi poeti combattenti, pronti a raccontare la guerra da fronti opposti, a lasciare impressi nei loro versi i segni di un evento che ha sconvolto la stessa concezione della vita e della morte, che ha segnato il ritorno di un'umanità regredita alla condizione di bestia ("Per la porta / sono entrati urlando i lupi", annotava Georg Trakl), che ha imbandito alla morte un banchetto mai visto prima ("Quarto anno di guerra - scriveva Pastuškín. 'Niente di nuovo', dice il corriere. / Niente di nuovo: la morte prosegue il banchetto, / oggi come ieri lo stesso macello"), che ha fatto invecchiare di colpo un'intera generazione: "Invecchiamo di cent'anni, e accadde / in un'ora soltanto", registrava Anna Achmatova in *In memoria del 19 luglio 1914*, uno dei testi raccolti in *La guerra d'Europa 1914-1918 raccontata dai poeti*, antologia curata da Andrea Amerio e Maria Pace Ottieri per Nottetempo, che ha il merito di riunire i componimenti di cinquantatré diversi poeti, generalmente molto noti (da Edward Słōński a Clemente Rebora, da Osip Manhel'stam a Wifred Owen, da Vladimir Majakoskij a Giuseppe Ungaretti), facendo ben presto superare la naturale ritrosia che ispirano le antologie a chi vorrebbe leggere le singole raccolte nella loro completezza e generando il desiderio di mettersi sulle tracce di ogni singola voce di cui si offre testimonianza.

Nell'esercito francese combatteva Henri Barbusse e *Il fuoco*, il suo libro più celebre, iniziato nel 1916 durante la degenza in un ospedale di guerra con la volontà di raccontare l'antierocità e l'orrore del conflitto (fatto di noia, di fango, di massacri), viene riproposto da Castelvecchi; nell'esercito tedesco si batteva invece Ernst Jünger, autore di un libro come *Nelle tempeste d'acciaio* (riproposto da Guanda) che deve la sua lunga sfortuna (in Italia è stato tradotto per



la prima volta nel 1961) e la sua successiva notorietà non solo al racconto della strage provocata dalla guerra (tema centrale, oltre che in *Le feu* di Barbusse, anche in *Niente di nuovo sul fronte occidentale* di Eric Maria Remarque, in attesa di una nuova traduzione italiana), ma soprattutto alla descrizione dell'ebbrezza del combattimento, alla sete di sangue, costituendo da questo punto di vista un libro unico nel suo genere, lontano dalla rimozione del tema dell'uccisione del nemico che domina gran parte della letteratura di guerra, come ha ribadito anche Marco Mondini in *La guerra italiana*, ricchissimo saggio che dedica pagine importanti anche al racconto del conflitto (*Partire, Raccontare e Ritornare* sono intitolate le tre parti nelle quali si suddivide), mettendo in evidenza alcune tematiche ricorrenti nelle pagine degli scrittori: il cameratismo e la fratellanza che nasce dalla condivisione dello stesso destino, la morte divenuta una presenza familiare, la guerra come inizio di una vita nuova. La guerra di Jünger è (per dirla con Peter Englund) bel-

lezza oltre che orrore, è macello ma anche sete di sangue: un' "orgia febricitante", come lo stesso autore tedesco spiegava all'altezza del 1922 in *La battaglia come esperienza interiore*, edito in questo centenario da Piano B, testo di straordinaria forza e realismo, lontano da ogni buonismo, scritto per fare chiarezza sulla battaglia dei sentimenti che si scatena nel combattente: "Questa è la battaglia di sentimenti, la lotta che impazza nel petto del guerriero quando attraversa i deserti di fuoco delle enormi battaglie: l'orrore, la paura, il presentimento della distruzione e la bramosia di scatenarsi". La storia del genere umano di cui ci parla Jünger è una continua alternanza tra periodi di pace e periodi di guerra e la lotta (contrariamente a quanto sperava Bertha von Suttner) non appare eliminabile dalle vicende umane ("È legge di natura, perciò non ci sottrarremo mai al suo fascino").

La guerra, che molti hanno descritto dalla trincea, è stata raccontata anche "a distanza". A distanza di spazio, come dimostra, per esempio, *La paura*, uno dei racconti più belli sull'argomento, scritto da Federico De Roberto nel suo studio, lontano dalla trincea, all'altezza del 1921 e ora riproposto da e/o: un racconto destinato a "La lettura", supplemento del "Corriere della Sera", ma rimandato al mittente per il suo carattere decisamente polemico verso le tante morti inutili provocate dal conflitto; e come testimonianza anche il libro di un non intervenuto come il cinquantunenne Alfredo Panzini, che subisce inevitabilmente il richiamo della realtà nell'estate del 1914 (quel richiamo che porta fuori dalle biblioteche molti intellettuali, desiderosi di vivere il presente, di non mancare l'appuntamento con la storia, alla ricerca - come Panzini - di quotidiani da divorare con ansia e non, almeno in questo frangente, di volumi di versi e di prose) e che racconta la sua vigilia e la sua guerra in quel *Diario sentimentale* che viene ora riproposto, a cura di Marco Antonio Bazzocchi, nell'edizione mondadoriana del 1923 integrata con pagine (riportate su sfondo grigio) ricavate dal manoscritto più voluminoso del testo a stampa.

Ma la guerra, oltre che a distanza spaziale (una distanza che conosce varie gradazioni: dalla retrovie e dagli ospedali di campo agli uffici dell'esercito e ai salotti), viene raccontata anche a distanza di tempo, come attestano alcuni romanzi scritti da autori contemporanei. Se Andrea Molesini (che già aveva scritto sull'argomento *Non tutti i bastardi sono di Vienna*), osserva in *Presagio* la fine della belle époque dalle stanze dell'Hotel Excelsior di Venezia, tra 24 luglio e 5 agosto 1914, in una narrazione che si avvicina al dramma teatrale e che viene suddivisa in tre atti con titoli in italiano, francese e tedesco (le tre lingue della comunità europea sognata da molti fino alla conflazione mondiale), Jean Echenoz, nelle poco più di cento pagine di '14, con passi di grande efficacia e intensità e momenti di maggiore stanchezza, ripercorre una storia lunga alcuni anni (dalla dichiarazione di guerra e dall'arruolamento fino al ritorno) ma tutto sommato semplice, fatta di morte e di vita (una vita che continua, nonostante tutto: nella natura, nel grembo di Blanche). Ma tra i romanzi di scrittori contemporanei merita una menzione particolare *Ci rivediamo lassù* di Pierre Lemaitre (Mondadori), capace di afferrare l'attenzione del lettore dalla prima all'ultima delle oltre quattrocento pagine, riuscitissima fusione di invenzione e fatti realmente accaduti, con una storia che si snoda nella Francia del dopoguerra, tra reduci devastati (anche nel fisico) dal conflitto e profittatori, tra combattenti messi ai margini della società e arrampicatori che sfruttano il lutto per arricchirsi, complice uno stato che dimentica i vivi e glorifica i morti, monumentalizzando il loro sacrificio. ■

giovanni.capecchi@unistapg.it

G. Capecchi insegna letteratura italiana all'Università per Stranieri di Perugia

I libri

Henri Barbusse, *Il fuoco*, ed. orig. 1916, trad. dal francese di Adele Maltesi, pp. 327, € 18,50, Castelvecchi, Roma 2014

Federico De Roberto, *La paura e altri racconti della Grande guerra*, introd. di Antonio Di Grado, pp. 139, € 14, e/o, Roma 2014

Jean Echenoz, '14, ed. orig. 2012, trad. dal francese di Giorgio Pinotti, pp. 110, € 14, Adelphi, Milano 2014

Ernst Jünger, *La battaglia come esperienza interiore*, ed. orig. 1922, trad. dal tedesco di Simone Buttazzi, pp. 140, € 13, Piano B, Prato 2014

Ernst Jünger, *Nelle tempeste d'acciaio*, ed. orig. 1920, trad. dal tedesco di Giorgio Zampaglione, pp. 329, € 22, Guanda, Milano 2014

La guerra d'Europa 1914-1918 raccontata dai poeti, a cura di Andrea Amerio e Maria Pace Ottieri, pp. 267, € 15, Nottetempo, Roma 2014

Pierre Lemaitre, *Ci rivediamo lassù*, ed. orig. 2013, trad. dal francese di Stefania Ricciardi, pp. 453, € 17,50, Mondadori, Milano 2014

Andrea Molesini, *Presagio*, pp. 155, € 12, Sellerio, Palermo 2014

Marco Mondini, *La guerra italiana. Partire, raccontare, tornare. 1914-18*, pp. 458, € 28, Il Mulino, Bologna 2014

Alfredo Panzini, *Diario sentimentale della guerra*, a cura di Marco Antonio Bazzocchi, testo a cura di Riccardo Gasperina Geroni, pp. 349, € 16, Pendragon, Bologna 2014

Bertha von Suttner, *Abbasso le armi!*, ed. orig. 1889, a cura di Giuseppe Orlandi, prefaz. di Laura Tirone, pp. 473, € 20, Beppe Grande, Torino 2014

La propaganda, l'eccezionalità del presente e i ritratti ripuliti dagli orrori e dal fango delle trincee

Il meglio ha molte facce

di Adolfo Mignemi

Nell'estate del 1914 Robert Musil, come molti altri scrittori e intellettuali in Europa, era stato trascinato dall'entusiasmo della mobilitazione e si era arruolato volontariamente. Assegnato alle truppe dislocate sul confine italo-austriaco, aveva preso parte alle operazioni belliche tra le montagne del Sudtirolo e sulle sponde dell'Isonzo. Più tardi avrebbe lavorato come redattore per due gazzette militari: a partire dal 1916 per "Tiroler Soldaten-Zeitung" di Bolzano e, dal 1918, per "Heimat", edita dal quartier generale della stampa bellica di Vienna. Nelle pagine del primo avrebbe scritto: "Il ricordo è un apparecchio scadente. Tra un paio d'anni non avrete più una immagine chiara di ciò che è stato. Le immagini poetiche degli scrittori (...) vi sembreranno realtà. Mancherà la parte migliore, la parte viva, ai limiti dell'impossibile, di quello che ora vi sta intorno in ogni istante". E oltre, a proposito delle immagini fotografiche: "conserveranno per sempre a tutti i combattenti di questa guerra l'eccezionalità del presente".

La Grande guerra è caratterizzata dall'irruzione delle propaganda nel conflitto con ruolo di protagonista: essa manifesta rapidamente la sua capacità di proporsi come un'arma che per vastità d'impiego e di risorse messe in campo dimostra le sue incredibili potenzialità offensive sia sul fronte interno sia sul campo di battaglia. Spesso essa diventerà un ordigno capace di mantenere il suo potere distruttivo e velenoso per anni e anche per decenni, in grado di sopravvivere alla tregua definitiva dei conflitti ed alle proclamazioni formali della pace. Tra gli strumenti principali della propaganda vi sono le immagini, in particolare la fotografia e il cinema.

Alle vicende di questo nuovo strumento che sul piano tecnico ancora mal si adatta a una documentazione degli avvenimenti, in particolare dei combattimenti, sono stati dedicati vari contributi significativi, a partire dal saggio di Luigi Tomassini nel XXVIII volume degli "Annali della Fondazione Ugo La Malfa", le cui pagine hanno il pregio di esplorare con ampiezza di sguardo il dispiegarsi dei vari strumenti di propaganda senza isolarli l'uno dall'altro, ma facendoli anzi interagire. Tomassini parte proprio dalle suggestioni di Musil per delineare la vicenda dell'uso dei dispositivi fotografici durante il conflitto, vicenda che fu assai complessa. Sul piano militare, infatti, si passa dagli impieghi più direttamente tattici dello studio relativo alle difese e all'attività del nemico alla documentazione del conflitto in tutte le sue componenti organizzative. Quest'ultima documentazione viene realizzata principalmente attraverso il lavoro di verifica e controllo (largamente censorio) delle immagini scattate dagli operatori non militari a cui era concesso di avvicinarsi alle zone di operazione dei vari fronti.

Vi è poi un secondo aspetto, non meno importante, relativo alla pratica, che si diffuse sempre più tra i militari, di fotografare in prima persona alcune delle vicende belliche nelle quali si era coinvolti. Essa genera una produzione non ufficiale di immagini che finisce per confrontarsi con l'immagine ufficiale del conflitto. La grande espansione della stampa illustrata, che caratterizza il sistema delle comunicazioni di massa in quegli anni, vedrà crearsi un percorso interessantissimo di interazioni tra fotografi non ufficiali e modalità di informazione visiva sull'andamento del conflitto realizzate dai numerosi giornali di informazione popolari. Ad essi Stefano Viaggio ha dedicato, in anni recenti, pagine molto dense.

In Italia però la produzione a livello personale di immagini fotografiche relative alla guerra rimane appannaggio degli strati sociali più abbienti, che si possono permettere l'onerosità ancora significativa delle apparecchiature (anche quelle amatoriali) e dello sviluppo e stampa dei materiali impressionati. Per quanto non si trattasse sempre di ufficiali superiori, che spesso non sapevano fotografare, ma collezionavano volentieri le immagini ufficiali



prodotte dai fotografi militari o civili accreditati ai comandi, è chiaro che a cimentarsi con questa nuova forma di scrittura e narrazione attraverso le immagini erano persone che riversavano nelle proprie istantanee e nell'organizzazione delle stampe raccolte una cultura molto precisa e strutturata anche sul piano degli immaginari visivi.

Da qualche anno l'attenzione crescente alla fotografia amatoriale e non ufficiale ha reso frequente l'incontro con questi percorsi che sono diventati suggestive riflessioni su una vera e propria rilettura degli avvenimenti vissuti, affidata quasi sempre alle pagine di album, compilati al ritorno a casa, e destinati talvolta solo a confrontarsi con il proprio ricordo personale, nella maggior parte dei casi a rappresentare il tipico percorso pedagogico nelle memorie familiari borghesi. È significativo che anche Vittorio Emanuele III, appassionato di fotografia, abbia compilato, con le proprie istantanee e altri scatti procuratisi via via, un album destinato all'erede al trono, Umberto.

La guerra raccontata da questi diversi nuclei di documentazione fotografica (vedi il taccuino di Pennisi o le raccolte proposte dal Museo nazionale del cinema) ci ha fatto certamente scoprire realtà spesso sconosciute, talvolta volutamente rimosse, ha sottoposto ai nostri sguardi particolari dell'orrore di un conflitto che non aveva avuto analoghi precedenti, ma è riuscita solo ad accompagnarci ai margini del baratro che quegli avvenimenti hanno aperto. Non è un caso che quegli immaginari visivi siano quasi sempre assai lontani da quelli elaborati dalla cultura popolare e proletaria della maggior parte dei fanti che affollavano le trincee.

Questi strati sociali hanno prodotto diari, corri-

spondenze, memorie autobiografiche che negli ultimi decenni hanno dischiuso agli storici un approccio nuovo alla storia della Grande guerra (vedi i lavori di Quinto Antonelli, Antonio Gibelli e Nicola Maranesi): se andiamo a sfogliarli siamo quasi sopraffatti dall'istanza di comunicare attraverso le immagini che caratterizza la scrittura di quegli anni. Essa è lo specchio di un mondo che sta vivendo una profonda rivoluzione nei processi comunicativi, ma guarda caso, si direbbe, l'immagine della guerra che si sta vivendo è assente, talvolta è palesemente tenuta lontana quasi per il desiderio di non turbare le famiglie. Consegnando alle stampe i materiali dell'archivio del proprio nonno Toby, Thierry Vissol cita le considerazioni del filosofo Alain (Émile-Auguste Chartier) "segnato dall'esperienza del fronte" durante il primo conflitto mondiale, su ciò che in guerra è vero o falso e sulla "sorprendente inclinazione a render conto non in base alla verità, ma secondo quel che è meglio. E il meglio ha molte facce".

Non stupisce quindi riscontare che l'immagine della Grande guerra nell'ambito di questi materiali è principalmente riconducibile al genere del ritratto. È il ritratto del soldato in divisa o del gruppo di commilitoni ripresi in un momento di riposo, il più delle volte lontano dall'inferno delle trincee, nella zona delle retrovie. È un'immagine che ha l'unico scopo di tranquillizzare e di rassicurare. Allorché è scattata in uno studio fotografico, essa appare del tutto sovrapponibile a quelle dell'emigrazione, che caratterizzano le corrispondenze dei decenni precedenti. L'abito buono di quelle immagini, carattere distintivo del successo raggiunto, è in questo caso costituito dalla divisa lavata e rammendata, dalle fasce ripulite dal fango e dagli scarponi lucidati; come allora non erano presenti richiami alla fatica del lavoro e alle ristrettezze quotidiane, non compaiono elmetti, baionette e fucili, ma un fondale dipinto e qualche supporto a cui poggiarsi per evitare il mosso.

Fa da controcanto a questi ritratti l'analoga ripresa, quasi sempre in studio, del gruppo familiare che riorganizza, in assenza del capofamiglia al fronte, le gerarchie della stessa: la centralità della moglie, i figli e a volte anche i genitori. È in un certo senso un ritratto che fissa la temporanea rivoluzione dei ruoli, che trova sempre riscontro nelle architetture culturali della corrispondenza tra fronte, casa e viceversa.

Questa trama visiva fa da sfondo al testo divulgativo forse più interessante prodotto in questi mesi: il viaggio attraverso l'Europa, teatro del conflitto, in cui Paolo Rumiz racconta la Grande guerra.

Sono dieci dvd di impianto fortemente giornalistico, ma di solida struttura documentale, in cui gli storici e gli studiosi intervengono portando non solo il proprio contributo scientifico ma anche l'inquietudine della ricerca. Vi è un'affermazione di Rumiz che viene continuamente reiterata nel documentario: "Capire l'Europa del '14 è indispensabile per intendere quella del 2014. Non è possibile capire se cammini eretto là dove loro sono andati strisciando come vermi. Non puoi, se porti scarpe asciutte e vestiti puliti". La buona qualità della regia sta nell'aver lavorato quasi totalmente con immagini attuali, senza ricorrere alle equivoche, ma assai diffuse, ricostruzioni delle *docufiction* e soprattutto nella piena coscienza che, dal punto di vista documentario originale del conflitto, ci sono pervenute solo immagini di eventi ampiamente ricostruiti (su tutti il materiale cinematografico), in bianco e nero (la ripresa policroma caratterizza solo la fotografia e in modestissime proporzioni) e senza alcun documento sonoro originale registrato (le *Voci della vittoria* sono ricostruzioni di almeno dieci anni dopo). ■

admig@tiscali.it

A. Mignemi lavora all'Istituto nazionale per la storia del movimento di Liberazione in Italia

I libri

Agostino Pennisi di Floristella, *Taccuino fotografico di guerra*, pp. 143, s.i.p., Consorzio Culturale del Monfalconese, Monfalcone 2014

Museo nazionale del cinema di Torino, *Al fronte. Cineoperatori e fotografi raccontano la Grande guerra*, a cura di Roberta Basano e Sarah Pesenti Campagnoni, pp. 192, € 34, Silvana, Milano 2015

Quinto Antonelli, *Storia intima della Grande guerra*, pp. 312, € 32, con dvd *Scemi di guerra. La follia nelle trincee*, Donzelli, Roma 2014

Piero Cavallari e Antonella Fischetti, *Voci della vittoria* (con cd allegato), Donzelli, Roma 2014

Antonio Gibelli, *La guerra grande. Storie di gente comune*, pp. 346, € 20, Laterza, Roma-Bari 2014

Nicola Maranesi, *Avanti sempre. Emozioni e ricordi della guerra di trincea 1915-1918*, pp. 296, € 22, Il Mulino, Bologna 2014

Paolo Rumiz racconta la Grande guerra (10 dvd), regia di Alessandro Scillitani, € 129, "Repubblica"- "L'Espresso", Roma 2014

La società italiana e la Grande guerra, a cura di Giovanna Procacci, "Annali della Fondazione Ugo La Malfa", n. XXVIII, pp. 493, Gangemi, Roma 2014

Thierry Vissol, *Toby, dalla pace alla guerra 1913-1918*, pp. 444, € 38, Donzelli, Roma 2014

Poesia

Lingue di neve

di Margherita Quaglinò

Fabio Pusterla

ARGÉMAN

pp. 228, € 16,

Marcos y Marcos, Milano 2014

Sulla copertina dell'ultima raccolta di Fabio Pusterla, nel bel disegno di Luca Mangoni, campeggia una libellula nera, forse osservata in controluce o proiettata come un'ombra su una parete irregolare, percorsa da segni e graffiature. Delle quattro sezioni che compongono la raccolta, *Il volo della libellula* è l'ultima: l'insetto è descritto nel suo volo discontinuo, "di scatto e surplace", che produce "un equilibrio / miracoloso (...). Una musica / che appare solo a istanti, per vettori / e frattali". È un volo che il poeta interroga in modo insistente, con accumuli di interrogative che, dalle prime raccolte, sono una delle cifre della sua scrittura oltre che uno dei moduli più frequenti della poesia italiana recente: "Ma loro, poi, / nel battito improvviso delle ali / cosa vogliono dirci? cosa possono / dirci, le libellule? / cosa ancora?".

Nel suo andamento sussultorio "attraverso le forme e le immagini, i volti, / i nomi delle cose, le parole" il volo della libellula descrive e riassume il movimento di una poesia fortemente transitiva, che si dispiega attraverso moduli elencativi, cari da sempre a Pusterla e a tanta poesia contemporanea, per "trasformazioni, mutamenti, / cose cangianti, cose mai ferme in sé", rivendicando però questa volta il passaggio (il pellegrinaggio, la transitorietà tra i luoghi e nel tempo, il significato mai definibile degli eventi) come sostanza del dire poetico e come principio costruttivo dell'intera raccolta. Il poemetto in capitoli *Regole per il custode della piccola porta* (postierla o pusterla era detta la piccola porta laterale nelle mura di città o di castelli), con cui si apre la sezione centrale, eponima del libro, è dedicato a questa parola-passaggio: "Sorvegli il passaggio. Proteggi / la piccola porta delle parole (...). Quanto a te, / il tuo passare sta forse nel non impedire / che questo abbia luogo / che tutto si muti e ogni cosa si perda / e si trovi diversa". E non è solo questione della sintassi, che passa dall'erosione alla completa elusione delle marche di subordinazione (si cercherebbero invano

un "quando", un "poiché" in *Argéman*): il passaggio della parola è un trasloco di reale nello spazio aperto della comprensibilità. "Ti prende di sorpresa il desiderio / impossibile: dire il paesaggio, trasferirlo / lui nella sua luce dentro i suoni": *Argéman* segna nell'itinerario di Pusterla un allargamento, quasi uno sfondamento dei limiti della nominazione. Dal titolo stesso della raccolta, *argéman* (voce

dialettale che indica, sono parole del poeta, "le lingue di neve che neppure d'estate scompaiono da qualche stretto canalone di montagna, e la frana, lo scoscendimento che le ha prodotte: una parola che riassume in sé ciò che attira lo sguardo per la bellezza, e ciò che invece ci minaccia come una catastrofe"), decentrato e rifratto dentro molteplici stratificazioni e richiami di senso (il villaggio palestinese di Nahal Argeman; la varietà floreale dell'Iris Argeman; l'*argema*, nome tecnico delle piccole ulcere dell'iride da cui *argemone*, il papavero messicano che si prescriveva come rimedio), a una teoria di sostantivi che stordisce, che sforza i limiti, che va in fuga verso "l'oltre, il di là, / il non raggiunto, la terra / su cui forse varrà la pena camminare": l'unico spazio

dove "la scrittura può intraprendere una vera ricerca" (così nella bellissima prosa *Domande, margini, rive*). Una ricerca difficile, che s'incide nella pagina attraverso la frequenza con cui compaiono gli aggettivi in *-abile, -ibile* (i suffissi della possibilità) spesso composti con prefisso di negazione: *illeggibile, improbabile, inafferrabile, inaudibile, indecifrabile, indicibile, insondabile, invisibile, irrimediabile*. Anche perché mai come in *Argéman*, è ancora Pusterla a dichiararlo citando Wallace Stevens, si avverte l'aggravarsi del peso della realtà, che schiaccia come una morsa; dalla prima sezione, *Opposizioni, sovrapposizioni*, intessuta di frammenti di reale prossimi all'esperienza del poeta (e alle reminiscenze letterarie più care, primo fra tutti il Dante infernale), lo sguardo della scrittura si allarga e non cade, come la Silvia leopardiana, "all'apparir del vero": ossia di "secoli o millenni di perduta memoria", dei "nomi di tutti i naufraghi i crocifissi gli impiccati (...) coagulati nel silenzio dei vinti e degli espunti".

Nel componimento *Verbale delle cose non dette*, la memoria delle tragedie della storia scuote il piccolo e concreto uditorio di studenti: "E ognuno improvvisamente capiva di essere appunto in viaggio / da tempo attraverso mari tempestosi / (...) lavori a cottimo contratti a tempo subappalti call center / (...) nella virtualità di un mercato di bolle e subprime". Attraverso il vocabolario lungo, ben più che montaliano, la poesia (e Pusterla è un caso eclatante di una tendenza in atto nella poesia odierna) recupera le sue basi dentro "un'ipotesi di comunità nella comunicazione", come ha scritto Umberto Fiori: "E cioè nella possibilità di mettere in comune la parola, mediante la composizione dei diversi frammenti dell'esperienza di un 'luogo' riconoscibile, fragile e necessario, in cui può avvenire un incontro". Quello che avviene alla fine di *Verbale delle cose non dette*: "Ognuno pensava / (...) quante mani non stringo e soltanto stringendo altre mani / potrei vincere l'ansia l'estrema debolezza / spazzare la neve dagli occhi vedere più chiaro". ■

qeset@yahoo.it

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

Su una superficie infiammabile

di Raffaella D'Elia

Emilio Villa

L'OPERA POETICA

pp. 782, € 45,

L'Orma, Roma 2014

Giunge in libreria, superando l'oscurità e la vocazione alla dispersione che così nettamente hanno qualificato la sua vita di uomo e di artista, l'opera poetica di Emilio Villa. Uscito per L'Orma, casa editrice che sta abituando i lettori a un lavoro raffinato e di qualità, questo libro voluminoso (oltre 700 pagine) è una miniera da sfruttare, di grande pregio. Del poeta "clandestino" del Novecento, nato nel 1914 ad Affori (oggi quartiere di Milano) e scomparso nel 2003 a Rieti, in solitudine, si presenta qui, per la prima volta in un'edizione monumentale, il mondo poetico fin dagli anni trenta (*Adolescenza*, la prima raccolta di versi, è datata 1934), e col tempo sempre più vicino alla contaminazione linguistica, di mondi altri. Specializzato in assiro-babilonese e ugaritico, autore di una versione dell'*Odissea* (Guanda, 1964), vissuto a Milano, in clandestinità e per alcuni anni in Brasile, "Villadrome" (come lo chiamò Duchamp) rappresenta, umanamente e artisticamente, quel modo di resistere e di abbandonarsi (alla vita e ai suoi compromessi) così radicale, complesso, così inimmaginabile, forse per i nostri tempi, da rasentare, agli occhi di molti, qualcosa di prossimo alla follia, una latente e conclamata forma di sopravvivenza e sprezzatura. Cecilia Bello Minciaccchi, da anni dedicata a esplorare questo artista irriducibile a qualsiasi seppur minimo tentativo di sistematizzazione, introduce queste pagine vecchie e nuovissime con parole essenziali; e Aldo Tagliaferri, nella postfazione, intreccia echi e rimandi. Nella splendida collana "fuoriformato" curata da Andrea Cortellessa (che già per Le Lettere aveva pubblicato *Attributi all'arte odierna*) si riconosce ogni volta il rigoroso lavoro critico che viene prima e dopo ciascuna pubblicazione, e nella fase di accompagnamento dell'opera stessa. L'opera emerge nella sua essenza, e sfogliando le pagine che parlano in italiano, greco, francese, e latino, per cominciare, ci si può fare una idea anche dell'impatto che questi singoli scritti potevano avere nella loro versione minima, pagina dopo pagina, parola dopo parola, pubblicati in mucchietti di fogli e con quel carattere così di urgenza, per chi li aveva scritti, da sembrare quasi qualcosa di vergato su una superficie infiammabile: "Guarda che siamo di Eleusi. Torniamo a Eleusi; sotto, sotto, sotto. Qui il più severo e il più vero inventore sono io, che ho inventato la poesia distrutta, data in pasto sacrificale alla Dispersione, all'Annichilimento". ■

raffadelia@virgilio.it

R. D'Elia è scrittrice e critica letteraria

Muffe e liquami, carbonchio e pesto

di Luca Lenzini

Attilio Lolini

BESTIARIO GOTICO

pp. 77, € 11,

L'Obliquo, Brescia 2014

Nelle *Vite dei filosofi* di Diogene Laerzio si parla di un altro Diogene, quello che intorno al IV secolo a.C. aveva eletto a dimora una botte: di costui, noto per la mancanza di reverenza perfino nei confronti dell'Alessandro per definizione Grande, si dice che una volta avesse esclamato "Oilà, uomini!", e all'accorrere di quelli specificasse poi, prendendoli a bastonate: "Avevo detto uomini, non schifezze!". L'episodio mi veniva in mente rileggendo l'autoantologia di Attilio Lolini apparsa un decennio fa (*Notizie dalla necropoli 1974-2004*, Einaudi, 2004), che rendeva conto di un itinerario poetico tanto personale, quanto scontrosamente obliquo rispetto alle mappe consacrate del secondo Novecento. L'irriverenza sfrontata e un tratto sovversivo e noir, uniti a una misantropia affatto nascosta, infatti, caratterizzano quell'itinerario dagli inizi (*Negativo parziale*, Salvo Imprevisti, 1974) fino alle ultime raccolte, entro uno sviluppo e un progressivo affinamento che hanno potuto consolidarsi e precisarsi, stilisticamente, soprattutto nell'ultimo ventennio (si veda *Carte da sandwich*, del 2013, sempre nella "Bianca" di Einaudi), avendo come laboratorio e bussola l'*Ecclesiaste*, rifatto una prima volta nel 1984 (Edizioni di Barbablù; ultima edizione Agrapha, 1998). Ora con *Bestiario gotico*, pubblicato da Giorgio Bertelli negli "Ozi" delle edizioni L'Obliquo di Brescia, Lolini giunge a un esito a suo modo (cioè appunto in chiave irriverente e antisublime, in singolare equilibrio tra iperbole e sprezzatura) esemplare, da piccolo classico.

La preferenza accordata agli animali (gazze e corvi, merli, rane, topi, serpenti, gamberi, orangi, farfalle, balene), scelti a emblema e tema del libretto, in linea con la polemica anti-anthropocentrica della poesia di Lolini, conferisce unità e coerenza alla raccolta, ma il talento scoronante e sarcastico dell'autore (che ha potuto attirare l'attenzione di lettori come Pier Paolo Pasolini, Franco Fortini e Luigi Baldacci) si applica in primo luogo alla figura dell'io, ritratto in un interno standard tra specchi, finestre, quotidiane micro-apocalissi e minimi accidenti immaginari, sospeso in un tempo vuoto come il vascello che procede "spinto dalla corrente / del buio e del niente" (*Vascello*). Un io catatonico, in dormiveglia o in via di kafkiana metamorfosi (*Alieno*), alle prese con una natura straniata, degradata, e una vita apparente, ossessivamente attorniata da "dirupi", "bambini morti", "ossa rotte", tantissimi "vecchi" (meglio se "bavosi" e "sciancati"), "sogni (...) inutili" e "trine rose dalle tar-

me", come in un inventario impietosamente epocale: "Ieri sera un vecchio / è uscito dallo specchio // ma non è notte né giorno // se guardi attorno / scorgi un fiume di relitti // serpenti ritti / fiutano grasse farfalle // muffe e liquami / carbonchio e pesto // il catalogo è questo" (*Farfalle*).

Ma perché "gotico", questo bestiario? Essendo Lolini senese, per l'insegna inalberata dal libretto si pensa subito a Tozzi (che, a dire il vero, risulta scrittore non troppo amato dall'autore) e alle sue *Bestie*; ma perché non pensare, piuttosto, alle figure di animali con cui Giovanni Pisano, sempre in quelle contrade, popolò la facciata del duomo, all'ombra di sibille, profeti e profetesse? Quasi in una bibbia dal basso, quel popolo riaffiora allo sguardo postmoderno grazie ad una lingua tradotta e reinventata passando per Laforge (un Jules in versione *Licantropo*, magari) e Palazzeschi (che oltre alle seminali poesie ha pur scritto *Bestie del '900*), da uno che non dimentica mai né il suo Baudelaire (si veda *L'albatro*, che sigilla la raccolta), né il suo Leopardi, che si direbbe innanzitutto quello del coro del Ruysch.

Eppure questa vena ironicamente allegorica non sarebbe così convincente, non avesse Lolini modulato i suoi versi brevi ed epigrafici, da *writer* metropolitano tardo erede della *Palatina*, appuntandoli a mannelli di rime, così da trovarsi in famiglia con la tradizione dei *limericks* che da Lear fino al nostro Scialoja ha sempre tenuto in onore animali grandi e piccoli, reali o immaginari. Lo sfondo materialistico dell'universo rappresentato, con quel tanto di greve e aspro che gli appartiene, entra in cortocircuito con una leggerezza da tiritera infantile e un andamento sghembo che bene si adattano al semisonno e alla vita apparente dell'io, affidando ai versicoli figurazioni surreali ed epifanie di perfetta tenuta: "Dentro il silenzio / passano immagini // in bilico su voragini / di crespo cartone / sono proiezioni / di creature strane // uomini cipresso / e donne nane / disperse in una luce / che sale da un cono // che illumina un trono // dove siede e tace / il grande batrace" (*Il grande batrace*). Così dalla botte ci giungono i più veritieri e inquietanti annunci del nuovo millennio. ■

luca.lenzini@unisi.it

L. Lenzini dirige la Biblioteca umanistica dell'Università di Siena ed è membro del Centro studi Fortini



Un gusto empirico, mercuriale e indefinito

di Giovanni Tesio

Piero Chiara e Luciano Erba
QUARTA GENERAZIONE
LA GIOVANE POESIA (1945-1954)
pp. 336, € 15,
Nuova Editrice Magenta, Varese 2014

**GLI ANNI DI QUARTA
GENERAZIONE**
a cura di Serena Contini
pp. 348, € 20,
Nuova Editrice Magenta, Varese 2014

Avverne di lavori come questi. Due libri di perfetta integrabilità, che nascono da un unico parto editoriale. Il primo è la riproposta di *Quarta generazione*, che nel 1954 apparve a cura di Piero Chiara e Luciano Erba per l'Editrice Magenta di Varese. Il secondo, *Gli anni di Quarta generazione*, è l'officina del primo, la documentazione di tutto il processo di intenzione e di lavoro, che passa attraverso i carteggi intrecciati tra Luciano Anceschi, Piero Chiara e Luciano Erba.

Un volume, quest'ultimo, affetto da un'ansia documentale forse eccessiva, pleonastica, ripetitiva, che tuttavia non cederà alla petulanza di imputare all'enorme diligenza della curatrice (magari con certe sviste non decisive o con certe omissioni non imperdonabili), perché (ripeto) libri così consolano di tante e diffuse inadempienze.

Perché riproporre *Quarta generazione*? Intanto perché a distanza di sessant'anni, storie come questa inducono a riflettere sui volti e sui risvolti di una stagione, che sarà ben ora di esplorare in maniera meno svagata. E poi perché (al di là delle date anniversarie) le ragioni storiche di scelta e di collocazione poetica riescono meglio ad affiorare alla luce della distanza e degli esiti successivi (ché poi fare storia, anche letteraria, non è altro che questo).

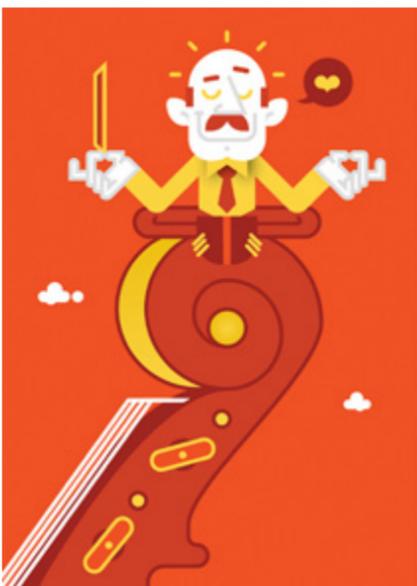
E qui, ad affiorare, come mi pare che sottolinei Giorgio Luzzi nella sua Prefazione, sia l'importanza di annuncio che l'apparentemente piccola impresa di Chiara e di Erba ha avuto nel corso degli anni immediatamente successivi. Ciò che Chiara ed Erba avevano prontamente intuito era non tanto o non solo il magma su cui la poesia dei "giovani" potesse sventolare (all'uscita dalla guerra) la sua bandiera (più epocale che generazionale), ma la necessità di dar conto di quel magma e di quella bandiera attraverso le voci significative di poeti più o meno promettenti o promessi.

La necessità di documentare (non sembri un gioco di parole) la comune necessità che spingeva molti poeti al rinnovamento, a una dizione più impegnativa, e anche più sofferta, ma giocata fuori tanto dalle rimanenze ermetiche quanto dalle istanze neorealiste (tra le lezioni di un resistito preziosismo e contenutismi esposti all'accoglienza più corriva). Maestro in questo

Luciano Anceschi, specialmente con la sua "poetica degli oggetti" e con il suo percorso tra "oggetto e simbolo", che era poi quello stesso della collana (da lui diretta) in cui *Quarta generazione* uscì. Esattamente quanto faranno un po' dopo, con terribilistica o addirittura terroristica infrazione quei "novissimi" convocati, prima in un'antologia un po' forzosa, e poi statuiti in un gruppo a sua volta un po' eteroclitico nel primo e più famoso convegno palermitano.

Quali i nodi che *Quarta generazione* (con i carteggi annessi), pone? Di certo molti. Ma sintetizzando, in superficie i fili di un'amicizia a tre, più aperta tra Erba e Chiara (con qualche piccola incursione nel privato), più reverente e qualche volta ironicamente affettuosa quella tra Erba e Anceschi, più stringata quella tra Anceschi e Chiara. Ma sempre Anceschi in veste di *dominus*, che i due curatori possono pur divertirsi a chiamare tra loro il "Nostro".

Più complessi i fili della storia che conduce alla concezione dell'antologia (preceduta, si sa, dall'antologia precedente di Anceschi, *Linea lombarda*, con tutto il suo dubbio peso di "potizzazione" regionale, se solo penso alle immediate obiezioni di Sereni, che pure ne fu accolto a rappresentare la più robusta inclusione). Più complessi ancora e certo molto trafficati gli altri fili di una "linea" che mirava a sottrarsi a ogni indicazione di "militanza", pur conservando un suo impegno di proposta: il numero delle



voci, tra l'aggiungere e il levare; l'"elencazione" o disposizione degli autori tra criterio cronologico (che, osserva Erba, nulla significa in un'antologia sincronica) e criterio alfabetico (che, come scrive ancora lui, sa di primo giorno di scuola), non escludendo nemmeno la tutt'altro che pacifica *quae-stio* del titolo.

A prevalere nella disposizione sarà poi il criterio di "valore", che per un verso combacia (quasi d'impeto) con una comunanza di gusto che i curatori si compiaciono a più riprese di ritrovare nei

loro andirivieni, e per altro verso corrisponde a quella un po' lasca intenzione di fondo che vuole derogare dall'impossibile fissazione di un canone (ciò che dà conto, anche, degli strappi alla "convenuta intransigenza", aprendo a qualche voce non proprio indelebile, o per "ragioni di politica letteraria" o per qualche altra più segreta e non confessa convenienza).

Ciò che poi (e qui lo registro per pura curiosità) non manca a sua volta di motivare i risentimenti di qualche escluso (esempio più vistoso quello dell'ormai ignoto ai più Luigi Fiorentino, proprio perché un'antologia è anche questo: un repertorio di voci estinte).

Tra i trentatré inclusi, penso ai nomi di Luciano Budigna, Luigi Capelli, Romeo Lucchese, Marco Visconti, Luciana Guatelli, Giacomo Campiotti, Bruno Conti. Cui fa riscontro la diversamente e storicamente solida acquisizione di Umberto Bellintani, Pier Paolo Pasolini, Bartolo Cattafi, Andrea Zanzotto, Paolo Volponi, Giorgio Orelli, Nelo Risi, Gian Piero Bona e (fuori di ogni ipocrita reticenza) lo stesso Luciano Erba (non però Chiara, che pur di suo era stato poeta con l'esile libro di *Incantavi*, forse perché ancor troppo compromesso con un'equivocabile vena di elegismo tardivo).

Che cosa concluderne? Quale il senso (allora e oggi) di una collocazione storica adeguata? Io direi che se allora il suo senso era meno visibile, quantunque non ignorabile, oggi quell'esperienza appaia tanto più significativa di allora nel suo sapore di "annuncio", che spirava dalla sua cifra di azzardo e di scommessa, quando non (addirittura, e mi si intenda) di proba divinazione: con il che voglio dire un gusto educato sulle molte letture di campo (e valga soprattutto per il Chiara recensore).

Di fatto, tutto è espresso nella bella e pur confutabile (criticamente e da più parti confutata) Prefazione di Erba, che parla di "davvero magnanima disponibilità letteraria", di "vitale ironia", di distanza da "troppo eloquenti stagioni all'inferno", di processo affabulatorio, e persino di "certo italic revival", tuttavia sgravato da intenzioni oratorie e da altre annesse zavorre.

Tutto, direi, tanto condivisibile quanto generico. Tutto, in ogni caso, dipendente da un gusto empirico, mercuriale e indefinito, ancora compromesso in una ricerca in divenire, che la lettura dei testi poetici conferma, tra preziosismi lessicali e inciampi aulici. Del resto, a ben vedere, nell'ordinamento scelto dei nomi (né cronologico né alfabetico) ben s'indovina (facendo il conto dei testi concessi) un'adesione un po' desultoria e non priva di malizia, ma tale da rivelare una più precisa nozione di giudizio e di intenzioni. Ecco, è proprio nell'escursione del numero (nella curva gaussiana) che forse s'incunea (con la più precisa coscienza di un'opera davvero selettiva) la segreta e obliqua coscienza di un passaggio esemplare. Specialmente per chi come Erba scriverà (quasi *vingt ans après*) un'opera come *Il nastro di Moebius*.

giovanni.tesio@lett.unipmn.it

G. Tesio insegna letteratura italiana all'Università del Piemonte Orientale

Lavori in corso

di Edoardo Esposito

Arianna Rachele Crippa
PAVESE EDITORE
pp. 220, € 18,
Unicopli, Milano 2014

Era ormai necessario, consolidarsi nell'ultimo trentennio l'attenzione non solo degli studiosi ma anche del pubblico alla storia e ai problemi dell'editoria, e pubblicate ormai non solo ricerche d'insieme, ma opere specifiche su alcuni protagonisti di questa storia, che si arrivasse a considerare l'apporto che vi ha dato, specificamente all'interno di casa Einaudi, Cesare Pavese.

Vero è che non sono mancate, negli studi che sono stati dedicati allo scrittore, pagine attente anche a quest'aspetto del suo lavoro, e che la sua figura giganteggia nell'esemplare *Pensare i libri* di Luisa Mangoni (Bollati Boringhieri, 1999), che proprio di casa Einaudi ha tracciato la storia, ma era giusto anche considerare l'"editore" per sé solo, accostandolo sotto questo particolare aspetto al grande amico-nemico

Vittorini che già nel 1992 aveva potuto avvalersi dell'ottimo e pionieristico (anche nel titolo) lavoro di Gian Carlo Ferretti *L'editore Vittorini*.

Ecco dunque quest'aspetto del lavoro di Pavese osservato qui fin dal primo apporto dato all'iniziativa di Giulio Einaudi nel 1933 e, nel 1934, con l'assunzione dell'incarico di direzione della "Cultura" in sostituzione di Leone Ginzburg; e lo vediamo nelle sue alterne fasi di piena adesione o di distacco critico, attraverso testi e testimonianze finora custoditi negli archivi (per quanto tante cose siano state anticipate dal volume di Mangoni) e qui ordinati a mostrare l'impegno continuo e la vera e propria dedizione prodigati da Pavese nei confronti della casa editrice. Leggere le sue lettere agli amici e collaboratori della casa, o le note e i verbali con cui vengono via via registrate scelte e questioni spesso non facili vuol dire rendersi conto di quanto questo scrittore, consegnato a un'immagine vulgata di uomo assorto e silenzioso, malinconico e amaro osservatore del grigiore dell'esistenza, fosse in realtà anche vivace e reattivo, ironico e anche duro nelle sue prese di posizione, teso soprattutto all'impegno del lavoro, a una concretezza che non lasciava spazio alle ambiguità, anche col "padrone" Giulio: "Caro Giulio, sento che vieni a Roma per le elezioni. Io parto per Torino domani allo stesso scopo. Ho intenzione di passare qualche giorno nei paesi miei, poi verrò a Milano per incontrarmi con te, poi tornerò a Roma. A Roma torno in ogni modo, sappiti regolare. A Roma lavoro benissimo - mi piace appunto essere in una piccola sede, solo e tranquillo. Qui esamino libri e tengo qualche contatto, mi rendo insomma utile. Dico tutto questo perché non ti venga in mente di liquidare la sede nella mia assenza. In questo caso sappi che liquide-

resti anche me" (28 maggio 1946).

Seguiamo su queste pagine, anno dopo anno, il suo lavoro e i suoi umori, lo sforzo per approdare a certi risultati (basterà citare la famosa "collana viola") o l'appassionato corrispondere con un traduttore alla ricerca della parola o del tono giusto per la resa efficace di un testo (basti anche qui un caso: quello di Omero tradotto da Calzecchi Onesti); sentiamo il calore dei suoi trasporti, la sua tenacia sia nell'amicizia che nel coltivare un progetto, la sua fiducia (diciamo anche questo) nella letteratura.

Se tuttavia il pregio del libro è l'attenta documentazione, il maggiore difetto, o piuttosto carenza, è quello della scrittura: chiara e

precisa, nell'insieme, e che ben conduce dall'uno all'altro capitolo attraverso le tappe lavorative dell'editore "factotum" (dal 1938 al 1943), del "direttore della sede romana" (1945-1946), fino al "punto nevralgico" del 1947-48 e degli ultimi, difficili anni di Pavese; ma anche un po' troppo secca e sintetica,

avara e didascalica, tesa a presentare e legare le citazioni piuttosto che ad articularle in un quadro più vasto di collegamenti e riflessioni. Pure, c'è un vantaggio in questo procedere essenziale, ed è che il libro lascia parlare Pavese, lo lascia ampiamente parlare, ed è un piacere tornare a confrontarsi con la sua prosa saporosa e magari aspra, dura e scottante in alcuni casi ma sempre profonda e ricca di sfumature, viva degli umori e della moralità dell'uomo, della sua capacità di comprendere e della sua voglia di lottare: perché tale era Pavese, anche se a un certo punto, e come inevitabilmente può accadere, fu stanco di farlo.

Spiace anche qualche menda, nella scrittura; "prefazionare" è un verbo che lo stesso Pavese usa, è vero, ma vogliamo lasciare certi termini all'ambito tecnico in cui ce n'è una precisa necessità (di economia discorsiva, se non altro) e conservare alla lingua che tutti usiamo anche un minimo di proprietà e di eleganza? Un appunto, su un piano simile, lo faremo anche all'editore: perché si tollera male, nonostante il peggio cui ci stanno abituando i libri *self made* e la digitalizzazione selvaggia, che proprio un libro dedicato all'editoria abbondi di errori di stampa o di disattenzione che s'infittiscono verso la fine a segnare troppe pagine: soprattutto se si parla di Pavese, che anche dell'attenzione a questi minuti aspetti sostanziosi la sua religione del lavoro e che prima di togliersi la vita, lo ricorda questo libro stesso, volle "concludere i lavori in corso" e lasciare "le bozze ordinatamente disposte sulla propria scrivania". Speriamo che una seconda edizione possa almeno rimediare a queste manchevolezze.

edoardo.esposito@unimi.it

E. Esposito insegna letterature comparate all'Università di Milano

Giovani arrabbiati e antropologia metropolitana

di Francesca Borrelli

Julian Barnes
METROLAND

ed. orig. 1981, trad. dall'inglese
di Daniela Fargione,
pp. 226, € 15,
Einaudi, Torino 2015

Come molti scrittori che hanno trovato subito la loro voce, e nel tempo non ne hanno alterato il timbro pur elevandone il tono, Julian Barnes ha esordito nel romanzo già imponendo un suo registro che si sarebbe confermato inconfondibile, un registro intonato alla leggerezza, all'agilità, al virtuosismo stemperato da un britannicissimo *understatement*. E in perfetta

coerenza con le proprie inclinazioni stilistiche, ha fatto dell'adolescenza la sua età prediletta, quella che gli consentiva di muovere sulla pagina i suoi personaggi con più agio, come se la grazia unita alla goffaggine, la speranza pericolosamente affacciata sulla disillusione, fossero ciò che di più caro gli era rimasto addosso

della vita: non solo quando aveva da non molto superato i trent'anni e scriveva il suo romanzo di esordio, *Metroland* (ora tradotto per la prima volta, con mimetico brio, da Daniela Fargione), ma ancora quando aveva varcato la soglia dei sessantacinque anni e si dedicava a quello che resta il suo romanzo migliore, *Il senso di una fine* (Einaudi, 2012).

Sia l'ambientazione, a metà degli anni sessanta, sia la fascia di età dei ragazzi che si presentano sulla scena inaugurale dei due romanzi sono le stesse, e i loro tratti caratteriali esibiscono attitudini filosofeggianti, ambizioni trasgressive, presunzioni alterate a malcelate paure: soprattutto che la vita non stia al passo con quanto offre la letteratura, e che le esperienze vicarie consentite dai personaggi dei romanzi siano tremendamente più interessanti di quelle che il destino ha in serbo per loro. Così, sia nell'uno che nell'altro romanzo, i protagonisti avanzano spavaldi condensando in una *summa* di irritanti delizie tutte le qualità e i difetti che Barnes ha abbondantemente distribuito (senza mai ripetersi) anche in altri suoi caratteri: per esempio quelli indimenticabili di *Amore, ecc* (Einaudi, 1998), che tornano in ruoli diversi in quella ideale continuazione del romanzo che è *Amore. Dieci anni dopo* (Einaudi, 2004).

Ma all'epoca in cui Barnes pubblicava il primo libro la vita non gli aveva ancora imposto i suoi prezzi, l'ultimo dei quali (la perdita della moglie molto amata) gli ha dettato pagine dense di tutt'altre atmosfere. La lievità rimarrà comunque la cifra della sua scrittura, perché è chiaro che nel non prendersi troppo sul serio sta uno dei segreti dell'ironia di Julian Barnes,

così come nel suo naturale posizionarsi appena dietro le quinte sta il punto di osservazione che gli è più congeniale, e difficilmente la sua scrittura lo tradirà. Quel misto di immedesimazione e presa di distanza che Barnes naturalmente immette nella sua prospettiva, già rendeva i personaggi di *Metroland* deliziosamente vivi, mentre la sua vocazione a fissare le scene sulla pagina avanzava timida e precisa, ancora priva delle effervescenze espressive che avrebbe conosciuto più tardi ma già speculativamente esatta nel nominare sentimenti, emozioni, tentennamenti giovanili di ragazzi intenti a trovare la propria strada.

Raccontata in prima persona da Christopher Lloyd, sedicenne e inseparabile amico del più smagato Toni, la storia di *Metroland* (che altro non è se non il nome trovato dagli agenti immobiliari per una lingua di terra londinese oltre la Metropolitan Line) percorre una parabola di vita come tante, di certo propositivamente banale nella sua esemplarità, dove quel che conta non è quanto accade ma i dettagli ai quali Barnes affida i passaggi della sua scrittura. Non a caso, la pagina che dà avvio al romanzo ha come set la National Gallery di Londra, dove Christopher e Toni si aggirano armati di binocolo, non tanto per osservare i dettagli dei quadri esposti quanto per spiare le stupide espressioni che, a loro modo di vedere, si stampano sui volti qualunque di quegli avventori qualunque le cui vite mai potrebbero somigliare a quanto li aspetta, perché le loro non sono e non saranno vite qua-

prende di realtà contro le quali le loro bravate suonerebbero ormai patetiche, e intanto si fanno i conti con nuovi affetti mentre altri si abbandonano, lasciandosi alle spalle i corollari di quel dolore che non era previsto nei sogni di un sedicenne. E mentre il romanzo si nutre di atmosfere così vicine e al tempo stesso così irripetibili nella realtà odierna da assumere anche i caratteri involontari di un piccolo trattato di antropologia metropolitana, Christopher abbandona la sua pelle di ragazzo, si sposa, trova un lavoro, genera una bambina, apprezza la confortevole materialità del benessere che la sua sottomissione agli imperativi della società gli ha procurato. Delle vite dei due amici, alla fine la più conformista si rivelerà quella di Toni, il più arrabbiato e il più infelice, che *ovviamente* insegnerà filosofia e *prevedibilmente* si costruirà una reputazione di critico spietato, mentre *immancabilmente* pubblicherà poesie e saggi, lasciandosi *naturalmente* prendere dalla politica. Tutto *comme il faut*, avrebbero detto da ragazzi.



lunque. Il sogno che Christopher e Toni a vicenda si confessano è svelare il mistero di quella sintesi tra arte e vita che dà senso all'esistenza, scopo per il quale ritengono vantaggioso oscillare tra l'apatia e il disgusto. E poiché sono giovani, devono pur divertirsi e soprattutto hanno bisogno di sventolare qualche bandiera: quella sotto la quale si riconoscono oscilla tra *écraser l'infâme* di turno e *épater le bourgeois* di passaggio, propositi rigorosamente formulati in francese, la lingua della letteratura che prediligono, se non altro perché la sento-

no innervata da un'aggressività che è di per sé motivo di attrazione. E poi, naturalmente, perché è l'idioma dei maledetti cui vorrebbero tanto somigliare.

Parigi, capitale di quella vita artistica che mettono sopra tutto quanto li riguarda, sarà la meta verso la quale si dirigerà, alla fine della scuola Christopher, precisamente nel maggio del 1968, i cui fatti, rivolte, pretese, ambizioni, rivendicazioni, gli passano di fianco senza nemmeno sollevargli un po' di polvere dalla giacca. In compenso, guarda caso alla Bibliothèque Nationale mentre scorre alcune lettere giovanili di Victor Hugo, Christopher troverà Annick, la sua prima innamorata: tutto il balletto dei gesti da fare e da non fare, le opportunità da cogliere e gli opportunismi da evitare, le avance da tentare e le ritrosie da oltrepassare, ciò che va detto e ciò che va taciuto occupano la mente di Christopher sistematicamente spiazzato dalla libera scioltezza di Annick, dalla sua franchezza, dalla sua apparente mancanza di strategie, mentre in lui ogni obiettivo del momento, magari il solo tenderle una mano, si avvia per i sentieri mentali più tortuosi: a maggior vantaggio del lettore, perché è in questi passaggi che la voce di Barnes si fa inconfondibile. Diversamente da Ian McEwan, cui interessa prioritariamente costruire intrecci tradizionalmente avviati verso un qualche *climax*, si direbbe che ciò che conta per Barnes sia costruire architetture leggere alle quali aggrappare i suoi dialoghi, la vera essenza di quanto si ricorderà dei suoi libri.

Via via che la vita oppone fatti concreti alle elucubrazioni giovanili di Christopher, lui si allontana dall'amico ancora saldamente ancorato ai suoi principi di "giovane arrabbiato": le lettere che gli invia da Parigi tradiscono la perdita di senso di quanto li appassionava da ragazzi, quando al tempo stesso si professavano "carnali" e "idealisti". Alle oniriche inquadrature giovanili, la vita adulta oppone

prese di realtà contro le quali le loro bravate suonerebbero ormai patetiche, e intanto si fanno i conti con nuovi affetti mentre altri si abbandonano, lasciandosi alle spalle i corollari di quel dolore che non era previsto nei sogni di un sedicenne. E mentre il romanzo si nutre di atmosfere così vicine e al tempo stesso così irripetibili nella realtà odierna da assumere anche i caratteri involontari di un piccolo trattato di antropologia metropolitana, Christopher abbandona la sua pelle di ragazzo, si sposa, trova un lavoro, genera una bambina, apprezza la confortevole materialità del benessere che la sua sottomissione agli imperativi della società gli ha procurato. Delle vite dei due amici, alla fine la più conformista si rivelerà quella di Toni, il più arrabbiato e il più infelice, che *ovviamente* insegnerà filosofia e *prevedibilmente* si costruirà una reputazione di critico spietato, mentre *immancabilmente* pubblicherà poesie e saggi, lasciandosi *naturalmente* prendere dalla politica. Tutto *comme il faut*, avrebbero detto da ragazzi.

fborrelli@ilmanifesto.it

F. Borrelli è critica letteraria

Elegante chochard

di Lina Zecchi

Emmanuel Bove

I MIEI AMICI

ed. orig. 1924, trad. dal francese
di Beppe Sebaste, pp. 153, € 8,
Feltrinelli, Milano 2015

Destino strano, quello di Emmanuel Bove (1898-1945). Scrittore accolto fin dal suo esordio parigino nel 1924 da un coro di critiche entusiaste che sembrano predirgli un futuro di costanti successi, è soggetto a lunghe eclissi di totale oblio. Autore di culto per lettori d'eccezione (Guitry, Gide, Rilke, Max Jacob, Soupault, Jaloux, Utrillo, Beckett; o, in anni più recenti, Wim Wenders e Peter Handke) ma regolarmente dimenticato dal grosso pubblico e dalla grande editoria. Con uno stile rigoroso e una lingua sobria, eppure spesso giudicato monocorde; autore di un'opera che comprende - oltre a narrazioni sottilmente angosciose dove si fondono narrazione in prima persona e monologo interiore, lente derive e atmosfere kafkiane (da *La coalition*, del 1927, a *Le piège*, del 1945) - anche strani polizieschi e noir, ma poco studiata nella sua varietà. Se in Francia il centenario della nascita di Bove, alla fine del secolo scorso, ha reso un tardivo omaggio allo scrittore pubblicandone finalmente l'opera omnia (*Euvres*, Flammarion, 1999), a partire da quegli stessi anni l'Italia, tranne qualche erratica iniziativa di editori minori (Il Nuovo Melangolo, Casagrande, Meridiano Zero, Lavieri, Le Mani-Microart'S), continua a lasciarlo ricadere nell'oblio.

È quindi una felice sorpresa vedere che Bove torna ora in libreria con una nuova edizione della sua opera d'esordio, *I miei amici* (1924), che ripropone per le cure di Beppe Sebaste una prima edizione Feltrinelli del 1991, aggiornata e arricchita da una postfazione. *I miei amici*, romanzo pubblicato con il caloroso appoggio di Colette, è una narrazione di ingannevole semplicità, ma costituisce una sorta di prefigurazione delle costanti stilistiche e tematiche boviene: appena un centinaio di pagine, suddiviso in otto sequenze di lunghezza ineguale. Volendone fornire al lettore una traccia, possiamo dire così: dove si narrano in prima persona i vagabondaggi di Victor Bâton, reduce dalla Grande guerra, alla reiterata ricerca del casuale incontro con un possibile amico (o amica). Ironia del titolo: *I miei amici* è infatti la storia di un uomo senza amici, ipocondriaco, invalido, pavido, sognatore. In ogni sequenza, il narratore esce dalla sua stanza-tana a caccia di questi fantomatici amici: come nelle comiche del cinema muto, Bâton ripete con esilarante (desolante!) regolarità gli stessi errori di approccio a improbabili amici scatenando un meccanismo di illusione/disillusione. Riassumibile in due frasi-tormentone che tornano a intervalli regolari: "La solitudine mi pesa. Vorrei un amico,

un vero amico, oppure un'amante a cui confiderei le mie pene", e: "La mia bontà è infinita. Eppure, le persone che ho conosciuto non hanno saputo apprezzarla".

La cifra Bove, eccola: grottesca, disperata, elegante. Senza pietismi. Nella prima sequenza, quando ci aspetteremmo la consueta autopresentazione dell'eroe, l'io narrante irrompe sulla pagina come puro corpo, anzi come serie di frammenti corporei: ogni parte (bocca, denti, capelli, collo, nuca, barba) si percepisce slegata, difettosa, sporca. Poi, il corpo del narratore si riduce a sguardo che esamina con la stessa minuzia la stanza/scatola in cui è chiuso (soffitto, finestre, muri). Dopo, l'io narrante si riduce a orecchio: è

l'edificio intero a invadere lo spazio del racconto attraverso i suoni (una vicina che canta, un vecchio che tossisce). Una serie di vasi comunicanti o di celle di un fatiscante alveare. Secondo Barthes, è l'allucinazione dell'infimo dettaglio a dominare la scrittura di Bove: ha ragione. Gli oggetti e la loro infinita piccolezza

sono la rappresentazione materiale (visiva, uditiva, tattile) dei piccoli pensieri dei personaggi. Questa profusione di dettagli futili, minuti e slegati, di azioni goffe che non pervengono mai a un risultato ma si accumulano inerti provoca il riso del lettore assieme a una frustrazione, un senso di soffocazione.

Victor Bâton, oltre a essere parzialmente invalido e irriducibile sognatore, vive dissociato dalla realtà: in un mondo virtuale (ameri... sarei... riderei...) più forte delle azioni/percezioni concrete. Come Charlot, si vede nobile *chochard*: non a caso, guardandosi di profilo allo specchio "ha l'impressione di essere sdoppiato" e pensa: "Gli attori del cinema conoscono sicuramente questo piacere". Nella postfazione, Sebaste cita un passo del diario di Bove a proposito dei romanzi russi: non è la trama o il soggetto a renderli unici, anzi, "non esiste soggetto, esiste solo quello che uno prova. Io per esempio provo fortemente l'inazione: sarà un'azione nel mio libro". Inazione, parola-chiave per Victor Bâton: per quanto lontano vaghi, torna all'inerzia della stanza-contenitore in cui immagina un prossimo "amico". I personaggi boviene hanno una sorta di marchio che li vota al fallimento: infermità, invalidità, precarietà. Un difetto originario, un veder doppio, una vita mentale ossessiva che li emargina o li rende incapaci di reagire alla realtà da cui sono progressivamente paralizzati o espulsi. E, per finire, capiamo bene perché Beckett lo amasse tanto: il minuzioso elucubrare degli eroi di Bove non può non consonare irresistibilmente col capriccioso vaniloquio di tanti personaggi beckettiani.

lina.zecchi@libero.it

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



Malinconia senza oggetto

di Maurizio Ghelardi

Chateaubriand

IL GENIO
DEL CRISTIANESIMOed. orig. 1802, trad. dal francese
di Mario Richter,
pp. CX-880, € 90,
Einaudi, Torino 2014

18 aprile 1802: domenica di Pasqua. Dopo dieci anni le campane di Notre-Dame suonano a distesa. Annunciano il Concordato tra la repubblica e la chiesa di Roma, e allo stesso tempo scandiscono l'incontro sul sagrato tra l'arcivescovo di Parigi e Bonaparte. All'interno della chiesa i generali assistono, "plus obéissant que convertis" (Thiers), al *Te Deum* diretto da Cherubini e da Méhul. Quattro giorni prima sono apparsi i cinque volumi di *Il genio del cristianesimo* di René Chateaubriand. Anche questo evento

è stato scandito da un annuncio: il saggio è associato all'opera di ricostruzione sociale del Primo Console. Questa "mise en scène" (Saint-Beuve) è il segnale atteso da quanti auspicano una riconciliazione tra la religione e la società francese. Il successo editoriale dell'opera è immediato e prefigura l'aura che avvolgerà l'autore. Ma il consenso non è unanime, dato che il cristianesimo è posto in stretta relazione ai suoi effetti politici. Due anni dopo, nel settembre del 1804, Bonaparte, per intimidire l'opinione pubblica, indignata per l'assassinio del duca d'Enghien, paragona se stesso a Diocleziano e a Costantino. La cosa non sfuggerà a un osservatore come Burckhardt, che nella sua opera su *Letà di Costantino il Grande* paragonerà l'imperatore a Bonaparte, riducendo così la conversione (e il Concordato) a una questione di mera opportunità politica. Certo è che Chateaubriand ha saputo toccare le corde di una società stanca e sfibrata, evocando ricordi che salgono dalle profondità della vecchia Europa cristiana, che adesso per bocca dell'autore proclama la politica morale della poesia. L'uomo che Saint-Beuve definirà "epicureo dalla immaginazione cattolica" che ha ideato un'"apologia mondana e decorativa del cristianesimo" inoculando "il veleno nell'ostia", era emigrato a Londra nel 1793 e solo nel 1800 era tornato in Francia, dopo aver pubblicato il *Saggio sulle rivoluzioni antiche e moderne* che, nonostante fosse pervaso dalla lettura di Voltaire e di Rousseau, di Spinoza e Bayle, era già intriso da quell'inquietudine a cui *Il genio del cristianesimo* cercherà di dare una risposta. Atleta della Restaurazione, le tappe della vita di Chateaubriand s'identificheranno d'ora in poi con una parte (rilevante) della storia della Francia: Consolato, Impero, le grigie illusioni della Restaurazione, il tetro epilogo dei Borboni e il regno-caricatura di Luigi Filippo.

Nell'opera l'autore non adduce prove teologiche, ma afferma che la religione cristiana è perfettamente conforme alla natura uma-

na. Il libro non è dunque un trattato sulla religione cristiana, somiglia piuttosto a quei mobili con tanti cassettini che racchiudono citazioni dotte e al contempo disordinate, notizie rare e curiosità, descrizioni di animali e della natura, ricordi, favole, riflessioni metafisiche e morali. Un mobile che ha al centro un grande cassetto, l'idea cioè che il cristianesimo sia una religione poetica che eccita il romanzesco, l'immaginazione, una religione che è soprattutto fonte dei più sublimi *charmes du malheur*, che scava nella psicologia, solleva le passioni, che è medicina per un dolore metafisico che è virus e allo stesso tempo anticorpo. Non a caso questa malinconia senza oggetto, questa *vague des passions* di fronte alla stepposa distesa di alessandrini dell'*Henriade* di Voltaire lamenta che qui non vi è nessun vecchio castello con le torri rivestite di edera, con balconi, sotterranei e feritoie. Ben venga dunque questa nuova edizione di *Il genio del cristianesimo* finemente tradotta e curata da Mario Richter che si basa sulla bella edizione francese di Maurice Regard.

La prima parte dell'opera è dedicata al tentativo di conciliare il sensismo e la rivelazione cristiana, il mondo naturale, visibile e sensibile, con i misteri divini e liturgici. Ma il testo mira a sollecitare soprattutto il ventre di una Francia, dove il vento sferza i boschi spogli, i camini e i merli del castello gotico, mentre la civetta guarda dai tetti. Una Francia "eterna" che ritornerà più volte nei sogni e nelle aspirazioni sociali di personaggi letterari. Chateaubriand usa tutto il suo sincretismo per evocare sentimenti, stati d'animo, una poesia e una saggistica notturna e sepolcrale contigua al gusto per le rovine, immerse e talvolta sopraffatte dalla natura. La terza parte, interamente dedicata alle varie arti, rispecchia la cultura di un autore che per un verso resta legato ai canoni estetici del secolo classico, mentre dall'altro accoglie i nuovi valori legati all'infinito e all'incerto.

Ne sono esempio emblematico le campane, alle quali la Rivoluzione aveva imposto il silenzio e che Chateaubriand risuscita per la loro capacità catartica. *Il genio del cristianesimo* non è però solo un tentativo di liquidare la cultura illuminista per esaltare il cristianesimo come religione rivelata. Non è solo la scoperta delle antichità cristiane sepolte nella notte del mondo, e della storia liberata dalla sua polvere intellettuale. È anche la risposta all'inquietudine di un uomo che ha trovato nel cristianesimo un principio di ordine, di gravità e solennità. Il culto, il rito cattolico forniscono infatti una risposta alla sua giovanile acedia, quando

la storia sembrava destinata a ripetersi. E poi: all'opera è propria pure una forte dimensione estetica della religione, sicché allo splendore del vero, alla bontà intrinseca di Dio, si aggiunge adesso la bellezza del cristianesimo. Nel 1848 Victor Hugo, di fronte al feretro di Chateaubriand, esclamerà: "Era un pittore". Dipingere non descrivere, ideare con arte. *Il genio del cristianesimo* ci appare come una serie di continue immagini di forte presa pittorica che evocano una realtà trasfigurata e proprio per questo edificante: "Non sempre il Cristo ha avuto altari di porfido, pulpiti di cedro e di avorio e gente felice a servirlo, ma una pietra nel deserto è sufficiente per celebrare i suoi misteri, un albero per predicare le sue leggi e un letto di spine per esercitare le sue virtù". Si tratta di suscitare una nuova sensibilità verso la natura animata, verso il "Dio della natura". Ma vi è di più. Nelle pagine del testo si percepisce una mano quasi invisibile. Essa sembra aver dettato l'opera a un autore che ci appare più *actus* che *agens*, e che proprio per questo sembra risultare in perfetta sintonia con il suo tempo. Tutto questo permette a Chateaubriand di abbracciare ed esaltare le "armonie popolari", ossia le diverse forme di devozione praticate dai semplici fedeli, anch'esse rovine vive che erano state sdegnosamente respinte dal secolo dei Lumi. L'ultima parte è dedicata alla vita del clero secolare, alle missioni dei gesuiti, alla storia del monachesimo, all'opera dei papi che hanno contribuito al recupero delle scienze e delle arti del mondo antico. Chateaubriand si ferma qui, laddove Michelet continuerà, delineando l'epoca del Rinascimento. Si tratta di un umanesimo inteso come sintesi di ragione e fede, del tutto difforme da quello che sarà riscoperto nel-



la seconda metà dell'Ottocento, dove l'impegno civile, la laicità e la Rinascenza scalzeranno le rovine e la fede rivelata.

Abbiamo detto della cura e della traduzione. Unica pecca è forse quella di non aver tradotto l'importante lettera a Louis de Fontanes, preliminare alla stesura di *Il genio del cristianesimo*, ma soprattutto di non avere stilato per un'opera simile (e anche costosa) un indice dei nomi e delle opere citate. ■

ghelardi@sns.it

M. Ghelardi svolge attività di ricerca in storia della filosofia alla Scuola Normale di Pisa

Una confessione inverosimile

di Barbara Piqué

Madame de La Fayette

LA PRINCIPESSA DI CLÈVES

ed. orig. 1678, trad. dal francese
di Vincenzo Acanfora,
pp. 208, € 14,50,
Neri Pozza, Vicenza 2014

Quando Stendhal, in *De l'Amour*, scriveva che la principessa di Clèves "non avrebbe dovuto dir nulla al marito e darsi al duca di Nemours", le sue parole manifestavano più la propria amarezza per il freddo, ostinato rifiuto dell'amata Metilde Viscontini Dembowski, che non un'obiettiva coscienza critica dell'eccezionalità di cui era portatrice la protagonista del celebre romanzo secentesco.

La trama è nota: alla corte di Enrico II di Valois (specchio di quella di Luigi XIV) dove "la magnificenza e la galanteria" (termini che aprono la narrazione) regnano al pari della dissimulazione e della finzione, ecco che appare la giovanissima (e ovviamente bellissima) Mlle de Chartres, educata dalla madre e vissuta fino ad allora lontana dai fasti e dagli intrighi cortigiani. Andata sposa al principe di Clèves, che l'ama appassionatamente, la principessa si innamora, ricambiata, del duca di Nemours, il più bello, galante ed elegante degli uomini illustri di quell'universo abitato da uomini e donne in apparenza perfetti. Incapace di nascondere i propri sentimenti, che

tra spiano da rossori, esclamazioni, sguardi, incapace di adeguarsi al modello proposto come norma in quel mondo, che non vede nulla d'incongruo nell'adulterio, praticato da tutti, incapace, infine, di trovare aiuto e rimedio in se stessa, Mme de Clèves, che non ha più la madre per guidarla, cerca comprensione e appoggio nel marito. È la famosa scena dell'*aveu*: confessione che fu giudicata inverosimile nel Seicento rispetto alle abitudini dell'epoca (come ha rilevato Gérard Genette in un saggio rimasto un caposaldo della critica sul romanzo); ma confessione che, più che rivelare, lascia intuire. La protagonista non dice mai di amare un altro uomo. Parla essenzialmente di sé e dell'atto (che sarà tuttavia lacunoso) che sta per compiere e che la rende diversa dalle altre donne, eccentrica, straordinaria: "Ebbene, signore (...) vi farò una confessione che mai nessuna sposa ha fatto a un marito".

La confessione di fatto non avverrà, perché queste poche parole bastano a far capire a Clèves di che cosa si tratta. Come scrive Isabella Mattazzi nella breve ma acuta e illuminante introduzione,

"a ben guardare, *La principessa di Clèves* non è altro che questo: la storia della costruzione di un'identità attraverso la parola. O meglio, la storia dello scontro, della lacerazione tra parole (parole-mondo) differenti e della loro impossibilità di convivere all'interno di un unico discorso". Se quello della corte è un "linguaggio-mondo", i cui valori si fondano su un nucleo di termini (*bienséances, honnête homme* ecc.) che, scrive sempre Mattazzi, "portano sulle loro spalle un intero 'discorso'", la principessa infrange questo discorso, irrompendo nello spazio cortigiano, retto da uno strategico equilibrio tra adeguamento e dissimulazione, con la sua abnorme parola di verità e, soprattutto, con una fiducia illusoria in questa verità. Va detto qui che la revisione della traduzione di Vincenzo Acanfora a cura di Giuseppe

Girimonti Greco e Francesca Scala restituisce bene una lingua (un linguaggio) in cui la sobrietà del classicismo riacquista tutta la sua forza espressiva, decantata da qualsiasi concessione ad arcaismi, o, come pur nella "storica" traduzione di Sibilla Aleramo, a inopportune "italianizzazioni".

Che significato ha riproporre oggi un romanzo come *La principessa di Clèves*, pubblicato tre secoli e mezzo fa, nel 1678? Perché oggi, in fondo, tutto è ammesso, tutto rientra nella norma: che una donna confessi al marito di amare un altro, o che lo tradisca senza dir nulla. Oggi, insomma, la sincerità di Mme de Clèves non ha niente di straordinario, né avrebbe niente di scandaloso l'infedeltà auspicata da Stendhal. Come ricorda Mattazzi, Sarkozy domandò, durante la campagna del 2006, che senso avesse inserire nei programmi dei concorsi per funzionari il romanzo di Mme de La Fayette. La cultura mediatica metteva al bando la cultura classica, suscitando, come c'era da aspettarsi, l'alzata di scudi degli ambienti letterari francesi. Ma, ricorda ancora Mattazzi, "ogni epoca passata trascina sempre con sé, nel momento della sua apparizione in un testo letterario, tutta l'evidente estraneità del proprio mondo rispetto al nostro". Si tratta sempre di un incontro-scontro (tra mondi diversi, tra linguaggi diversi) come è in fondo un incontro-scontro l'impatto della parola della giovane principessa con il discorso codificato della corte. Una *mise en abyme*, in qualche modo. Ed è forse proprio questa *mise en abyme* a fare riecheggiare in noi l'eterno ruolo di rottura, oggi come secoli fa, dell'amore passionale, e a ravvivare al contempo una riflessione sulla perenne modernità di questa perenne lacerazione. ■

b.pique@fastwebnet.it

B. Piqué insegna letteratura francese all'università della Tuscia



Un mondo sottomarino guidato da una ferrea logica

di Sara Marconi

Charles Perrault

I RACCONTI DI MAMMA OCA

ed. orig. 1697, trad. dal francese
di Simona Mambriani, pp. 149,
ill. di Desideria Guicciardini, € 14,
Piemme, Milano 2014

Lois Lowry

OFFRESI PRINCIPESSA

ed. orig. 2010, trad. dall'inglese
di Sara Congregati,
ill. di Jules Feiffer, pp. 156, € 10,
Giunti, Firenze 2015

La pubblicazione del bellissimo *Dizionario della fiaba* di Teresa Buongiorno (cfr. "L'Indice", 2015, n. 1) apre per l'ennesima volta la discussione su che cosa possa essere considerato "fiaba" e che cosa no. Bianca Pitzorno, che racconta nel suo *Storie delle mie storie* (Nuova Pratiche Editrice, 1995, poi ripubblicato da Il Saggiatore nel 2002) di essere stata una gran lettrice e ascoltatrice di fiabe tradizionali, nelle stesse pagine ci tiene a chiarire che "un pregiudizio molto diffuso vuole che ogni storia raccontata a voce o per iscritto ai bambini sia per ciò stesso una fiaba o favola. Secondo lo stesso pregiudizio qualsiasi scrittore per bambini viene considerato unicamente ed esclusivamente scrittore di fiabe o favole, di qualunque genere siano i testi che scrive. Invece la *fiaba* e la *favola* sono generi letterari con caratteristiche molto precise, e non è detto che siano sempre destinate al pubblico dei più piccoli". Molti autori di libri per ragazzi condividono il punto di vista di Pitzorno, e sono infastiditi quando i loro romanzi vengono chiamati "fiabe" per il solo fatto di essere rivolti a lettori bambini.

Tuttavia non è necessario ricorrere a Propp (e poi alle critiche strutturaliste a Propp, e poi alle critiche allo strutturalismo...) per riconoscere che, benché le fiabe siano testi narrativi che presentano caratteristiche distintive, una volta schematizzate queste caratteristiche, il risultato che si ottiene è una struttura che tende a essere fin troppo universale e a poter quindi essere applicata a molte altre forme narrative; non ultimi i videogiochi, come ricorda Fernando Rotondo nella sua recensione al *Dizionario della fiaba*. Insomma: il terreno è sdruciolevole. Del resto Buongiorno stessa, nella sua introduzione, dice con chiarezza che, se si cerca di guardare la fiaba più da vicino, "subito i confini sfumano, le cose si confondono" e che è necessario ricordare "come nessun oggetto sia risultato più sfuggente di questo, sotto la lente degli studiosi". E dunque c'è chi gioca con gli stilemi tipici della fiaba usando-

li al contrario, provocatoriamente o per puro spirito ludico (l'elenco sarebbe lunghissimo e comunque incompleto; penso ai Cappuccetti Bianco Verde e Giallo di Munari, alle principesse di Babette Cole e a moltissimi altri), c'è chi li tratta come modelli a cui conformarsi, chi recupera la tradizione e le dà nuova vita. Forse, anzi, l'unica cosa che può essere detta con certezza della fiaba è questa: è materia continuamente raccontata e riraccontata, scritta e riscritta.

A titolo di esempio prenderò due libri usciti tra la fine del 2014 e l'inizio del 2015. Il primo è pubblicato da Piemme ed è una nuova edizione dei *Racconti di Mamma Oca* di Perrault. Come è noto, alla fine del Seicento Perrault raccoglie otto fiabe sotto il titolo di *Contes de ma Mère l'Oye*, dando vita di

fatto a un canone che arriverà praticamente intatto fino ai nostri giorni (basti pensare che tra le "sue" fiabe ci sono *La bella addormentata*, *Cappuccetto rosso*, *Cenerentola*, *Pollicino*, *Barbablù* e *Il gatto con gli stivali*). Anche in anni recenti, anche in Italia, di edizioni della raccolta di Perrault se ne sono

susseguiti moltissime, tanto che leggere le diverse introduzioni alle diverse edizioni è un modo semplice ma efficace per seguire il procedere degli studi sulla fiaba e il modificarsi delle discipline che ne vengono di volta in volta interessate (anche Calvino scriverà, dopo vent'anni dalle sue duecento *Fiabe italiane*, l'introduzione all'edizione di Perrault di Einaudi, breve saggio ora contenuto in *Sulla fiaba*, Einaudi, 1988).

Questa edizione di Perrault è accompagnata dalle parole di Silvia Vegetti Finzi, che sottolinea nella nota introduttiva come i personaggi e le vicende delle fiabe popolino il nostro immaginario spesso a nostra insaputa, e il valore di un libro come questo stia (anche) nel suo "custodire un patrimonio di sapere e di saggezza che fa di noi

quello che siamo". Vegetti Finzi parla di fiabe come archetipi, utili a comprendere emozioni che albergano oscure dentro ciascuno di noi; al tempo stesso riconosce che l'intento di Perrault era quello di divertire (e non di educare), semmai di emancipare usando ironia e anticonformismo; e conclude: "Le fiabe consentono di unire il piacere della lettura con quello della riflessione e dell'educazione morale".

Il doppio registro (piacere/approfondimento) pare essere sostenuto e accresciuto dalle scelte redazionali: al testo della fiaba, infatti, si affiancano apparati esplicativi grazie ai quali il lettore scopre cos'è un fuso, che il gatto con gli stivali è un abile calcolatore e che il lupo era in passato

molto diffuso e pericoloso. Anche le illustrazioni si muovono su due livelli: quelle degli apparati di Fabio Sardo, quelle della fiaba di Desideria Guicciardini. Dunque: il testo al centro, l'esegesi e l'approfondimento intorno, come Dante al liceo. E proprio come capita quando si legge un cosiddetto "classico" dopo averne studiato decine di riassunti, volgarizzazioni e commenti, è possibile che alcuni dei lettori adulti siano stupiti dallo scoprire come sono la "vera" *Cenerentola* o il "vero" *Gatto con gli Stivali*. Magari, infatti, non tutti sanno che la madre del principe che risveglia la Bella addormentata è un'orchessa che cerca di mangiarsela, e che il capocuoco si domanda con quale animale sostituirla per ingannare la regina, dato che "aveva già vent'anni suonati, senza contare i cento passati a dormire: la sua pelle, benché liscia e bianca, non era più morbidiissima" (del resto il principe quando l'aveva trovata e baciata "si guardò bene dall'osservare che con quella gorgiera le ricordava sua nonna").

Piemme, quindi, torna alla lettera. Operazione diametralmente opposta fa Giunti, pubblicando *Offresi principessa*, un romanzo in cui si gioca sui personaggi classici della fiaba, la principessa il re la regina, il valletto, il gatto di corte, i servi, i pretendenti. Lois Lowry è un'autrice con al suo attivo decine di libri e molti premi. Nota per aver trattato temi come l'Olocausto, la malattia terminale e il razzismo, scrive nel 2010 una storia di tutt'altro genere, un romanzo ironico e divertente su una principessa annoiata costretta



a scegliere un marito tra i ricchi e orribili pretendenti che governano sui regni vicini. Stufa della sua vita sempre uguale, la principessa decide di travestirsi da serva, lasciare il castello e andare a scuola nel villaggio, dove si innamorerà del giovane maestro. La storia si concluderà nel migliore dei modi durante un banchetto pieno di colpi di scena, rivelazioni e disvelamenti, "proprio come una fiaba". Lowry evidentemente conosce alla perfezione l'iconografia della fiaba: la sua principessa dorme su un grande letto con sette cuscini "in sette impercettibili sfumature di colori regali", si spazzola i lunghi capelli con una spazzola d'argento, chiama i servi con una serie di campanelle il cui suono viene sentito fin nelle fonde cucine del palazzo e si veste di seta e di organza. Non solo: Lowry conosce anche i meccanismi della fiaba, il travestimento, la ricerca, il percorso di

crescita, la presenza degli antagonisti, il meraviglioso. E con tutti questi elementi dipinge un quadro che è al tempo stesso fiaba e anti-fiaba, parodia che non distrugge ma anzi rinforza il genere. Un genere ondivago, i cui confini sono incerti e assai discussi; un patrimonio di storie e destini che oggi è più facile esplorare grazie a Teresa Buongiorno e al suo *Dizionario*, bussola e mappa indispensabili per chiunque abbia voglia di "immergersi" (come scriveva Calvino) in quel mondo pieno di "grazia, spirito, sinteticità", un "mondo sottomarino" "di infinita varietà ed infinita ripetizione", governato da una logica ferrea benché diversa da quella che regola il mondo nel quale abitiamo normalmente. E di farlo divertendosi. ■

sara@saramarconi.it

S. Marconi è scrittrice

Goffredo Fofi
(a cura di)

Il racconto onesto

60 scrittori, 60 risposte

La migliore letteratura italiana recente si interroga sul "da dove veniamo" per capire "chi siamo", attraverso vicende in cui privato e pubblico si intrecciano in modi diversi a seconda delle scelte di ciascun autore, ma pur sempre su eventi e contraddizioni che hanno finito per condizionare il nostro presente. Abbiamo chiesto a molti scrittori cosa li ha spinti a questo scavo nei nostri prossimi ieri, e i modi in cui, secondo le loro ispirazioni e vocazioni, si sono disposti ad affrontarlo.

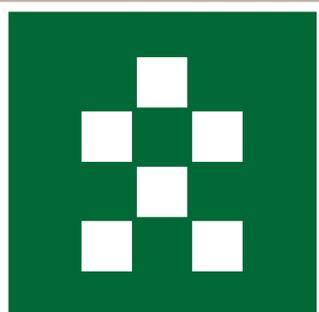
contrasto

Scrittori e fotografi riflettono sulle storie del nostro passato per trovare risposte alle domande del nostro presente.

Da aprile in libreria



contrastobooks.com



Compagnia
di San Paolo

SOSTIENE

IL NUOVO

MUSEO
EGIZIO
DI TORINO

DAL 27 MARZO AL 16 APRILE 2015
COMANDA IL BRACCIO ROBOT CON UN SOFFIO

COMPAGNIA.EGIZIO2015.IT

#EGIZIO2015

è tempo di riscoprire
I TESORI DELL'EGIZIO

Il terrore sessuale del neoliberalismo italiano

di Massimo Cuono

Ida Dominijanni

IL TRUCCO

SESSUALITÀ E BIOPOLITICA
NELLA FINE DI BERLUSCONI

pp. 256, € 14,

Ediesse, Roma 2014

Nel nuovo libro di Ida Dominijanni vi sono almeno due temi che meritano di essere riproposti nel dibattito pubblico italiano, in cui la figura di Silvio Berlusconi e il ruolo storico e politico del berlusconismo vengono sempre più spesso derubricati a questioni morali, quando non meramente penali. Il primo merito di questo volume è restituire al ventennio berlusconiano tutta la sua portata politica, spazzando via la tesi dell'anomalia italiana: altro che eccezionalismo, il berlusconismo è neoliberalismo all'italiana, coacervo autoritario di liberismo economico (l'imprenditore che si è fatto da solo) e tradizionalismo morale (il premier campione di virilità), indice che, se di



l'uso tattico della legislazione e l'espansione del potere giudiziario contestuali alla crisi di autorità della legge e alla delegittimazione della Costituzione, la trasformazione dei cittadini in consumatori, la rotazione populista del rapporto fra leader e masse che scavalca le istituzioni rappresentative, l'uso di una retorica che fa costantemente leva sulla sensorialità del corpo sociale e sul sensazionalismo mediatico, la narrativa di una nuova destra, pronta all'alleanza organica con la destra tradizionalista".

In continuità con queste riflessioni, il secondo tema che merita di essere approfondito – per l'acutezza critica con cui l'autrice lo affronta – è quello dell'eredità, in epoca neoliberale, del potenziale libertario e liberatorio della rivoluzione sessuale degli anni sessanta e settanta, soprattutto in epoca di interpretazioni sessantottine e post-sessantottine del berlusconismo. Pescando dall'armamentario teorico del sociologo francese Jean-François

Bayart, la posizione di Dominijanni si potrebbe parafrasare affermando che siamo in pieno terrore sessuale; una sorta di restaurazione di comportamenti e stili tradizionali, che però neutralizza, inglobandoli, i tratti fondamentali della rivoluzione sessuale. Berlusconi resta il miglior interprete del suo tempo; insieme "uomo medio", il cui immaginario erotico è fermo alle commedie sexy anni settanta con Edwige Fenech, e "migliore fra gli uomini", imperatore a cui tutto è concesso e della cui corte tutti vorrebbero fare parte.

Il berlusconismo diventa così l'esempio più lampante del processo di depolitizzazione della questione di genere che non si accompagna più a una rivendicazione politica egualitaria. Come in ambito sociale il neoliberalismo trasforma l'ideale antipaternalista, antiassolutistico e antinobiliare del liberalismo classico, concentrandosi contro gli effetti eguali-

tari (anch'essi tacciati di paternalismo) dello stato sociale, così la questione di genere si è liberata ormai della pesante eredità della critica al patriarcato, sostituendola con una lotta identitaria, e per questo antiegalitaria, in grado di neutralizzare quei conflitti che in altri momenti della storia avevano prodotto fratture nei dogmi dei costumi tradizionali, grazie alla portata eminentemente politica delle rivendicazioni. Non individui che lottano per l'elaborazione di un loro proprio modello ma figli, mogli, subalterni che combattono per partecipare del modello del padre, del marito, del padrone. Le famose "quote rosa", ad esempio, non vengono difese per il loro potenziale destabilizzante su una situazione consolidata di disuguaglianza di fatto, quanto piuttosto perché porterebbero un non meglio specificato "sguardo femminile" all'interno delle istituzioni. Insinuando forse (?) che chi – maschio di mezz'età che vive al Nord – sarebbe meglio "rappresentato" da Matteo Salvini, piuttosto che da Luciana Castellina. Il terrore berlusconiano, del resto, ha aperto la strada all'impegnamento della "perfetta parità", dove le ministre – in numero rigorosamente eguale a quello dei ministri – sono anche buone madri, buone mogli, spesso buone cattoliche che trascorrono le vacanze a Medjugorje, e soprattutto, per loro stessa affermazione, non mancano mai un appuntamento dall'estetista.

Da questo punto di vista, Berlusconi appare come la versione *self-made man* (o *self-made male*) brianzolo di Margareth Thatcher e, insieme, versione edonistica del tradizionalismo etico alla George W. Bush che dilaga al livello sociale, ben oltre i confini fra destra e sinistra, mostrando "quell'ideologia del decoro che copre, a sinistra, un'adesione all'etica neoliberale esentata dell'analisi dei suoi effetti nella realtà sociale, a cominciare dalla realtà del mercato sessuale".

Nel libro, c'è ovviamente molto di più. Dalla diagnosi della discontinuità biopolitica del nostro tempo, rivisitata però nel capitolo conclusivo, alla rilettura della tesi lacaniana sull'evaporazione del padre, molti sono i temi controversi che meriterebbero di essere discussi e rimessi in discussione; il problema dell'ideologia neoliberale (letta attraverso la chiave d'accesso del caso italiano) resta però a mio parere la questione centrale di un volume, la cui acutezza dovrebbe aiutarci a ripensare il dilagare contemporaneo delle politiche dell'identità, compresa l'identità di genere, come strumento di conservazione. La visione neoliberale della società – o meglio il "there is no such thing as society" di thatcheriana memoria – non si può, infatti, ridurre alle schiere di individui "razionali" che massimizzano il proprio interesse, ma si comprende meglio se la si immagina come un insieme di "clan" di individui razionali intenti a difendere i propri interessi, banalmente identificabili a partire da differenze trattate come dati naturali. "There are individual men and women, and there are families", chiosava la lady di ferro.

massimocuono@gmail.com

M. Cuono è assegnista di ricerca in filosofia politica all'Università di Torino

Pervicacia, debolezze e fallimenti maschili

di Elisabetta Berardi

Aristofane

LISISTRATA

a cura di Caterina Paoli,
trad. dal greco di Paolo Volponi,

pp. 152, € 20

QuattroVenti, Urbino 2014

Dobbiamo oggi all'opera filologica di Caterina Paoli la pubblicazione a stampa della bella versione che Paolo Volponi propose per l'allestimento della *Lisistrata* di Aristofane. La commedia, con la regia di Ida Bassignano che commissionò a Volponi la traduzione, debuttò per il pubblico italiano nel suggestivo decoro del Teatro Romano di Verona nell'ottobre del 1981 e incontrò un notevole successo anche nelle tappe successive, che ne videro la messa in scena a Torino, Mantova, Cesena, Pescara e Ostia antica, segnando quindi un momento importante del *Fortleben* del testo. Il cammino trionfale della *Lisistrata* aveva avuto inizio sullo scorcio del V secolo a.C.; era l'anno

in luce come Volponi abbia saputo salvaguardare interamente con le sue riuscite scelte versorie il fortissimo tratto civico della commedia, che non intende proporre l'utopia del mondo alla rovescia prospettando, come talora si è frainteso il messaggio del testo, il governo delle donne. La *Lisistrata* nel suo senso più profondo vuole smascherare, attraverso l'azione dell'eroina e delle sue compagne, debolezza e fallimenti della politica maschile. Quello tra la *Lisistrata* e il suo traduttore fu senza dubbio un fervido incontro; Volponi, uomo politico, poeta e scrittore, intriso di classicismo, seppe restituire la *vis* comica aristofane-



sca con quella da lui definita "puntigliosità liceale", che lo indusse a vagliare ogni aspetto del testo greco per cercare di recuperarne appieno la forza evasiva ed espressiva che il ricorso al sesso coagulava in modo prepotente, in una prosa vibrata e forte che rinunciava alla mimesi metrica e plasma un ritmo

vivace e schietto. Per raggiungere il pubblico italiano Volponi riuscì inoltre ad aggiornare le battute più legate alla realtà antica, intervenendo talora su toponimi e antroponimi, coniugando il rispetto della versione originale con le esigenze di fruizione scenica: le vicende belliche dell'universo ateniese sono così spesso sostituite da richiami agli episodi delle guerre mondiali; alle cariche civiche delle *poleis* subentrano uffici e ministeri; particolari della moda femminile di Lisistrata e delle sue compagne sono "tradotti" in tacchi, borsette e altri oggetti similari; brevi aggiunte dal sapore didascalico chiariscono fugaci allusioni a realtà di vita ellenica, mentre omissioni di lemmi di breve respiro e generalizzazioni concorrono a ricreare un testo che in alcuni punti appare più universale di quella poesia che l'aveva per prima plasmato. Con una felice scelta editoriale, Paoli ripropone inoltre al lettore in apertura del volume, come introduzione alla *Lisistrata*, le dense pagine che Volponi aveva steso nel 1981 per l'ufficio stampa del comune di Verona, intitolate *Sarebbe ancora capace Lisistrata di fermare gli eserciti?* In esse Volponi si augurava per il bene della società che la protagonista possedesse ancora la sua forza trainante e persuasiva. In effetti, come ben afferma Paoli, la traduzione di Volponi, incentrata sulla carnalità del valore della pace, propugnando una nuova ritrovata armonia tra corpo e mente che sappia ribattere agli egoismi sociali prendendo a modello il messaggio di Aristofane, riesce a dar vita a una eroina al tempo stesso antica e nuova, una Lisistrata volponiana.

elisabetta.berardi@unito.it

E. Berardi insegna storia della lingua greca all'Università di Torino

gli asini

la corruzione e le stragi

Donne e potere

Charlie e gli altri

Giovani e lavoro (o senza)

Sulla scuola, ancora e ancora

I precari universitari

non chiedono elemosine

Frans Masorelli

nella giungla della città

Giuseppe Pontremoli,

un maestro di appena ieri

San Marcellino, Genova

A Torino, cinema Sottodiciotto

Il caso Boykoff

I figli della scimmia

Pedofilia, un'inchiesta

Annie Ernaux e suo padre

Zerocalcare, sua madre

e sua nonna...

DOSSIER

Accogliere o respingere

ASSOVIANE (BANCE, I. E. G. BORRI) CARSETTI

FINES (FERRARI) FONTANIGLI MARONGIU

MONTI PICCOZZA RIGO SCHIAVONE

ARISTOFANE BARTOLI BOISSARD

BRUZZI DIAMANTI DEL PIANO

GIARDINO CROCI VIGANTE GIARDINO

LEONE BIANCHI MARCHETTI PIRELLA

PONTREMOLI RICHER ROBERTI ROMA VILLA

edizioni dell'asino

La corruzione e le stragi

Accogliere o respingere

Charlie e gli altri

I precari universitari

non chiedono elemosine

A Torino, cinema

Sottodiciotto

I figli della scimmia

in libreria e online

il numero 25

gliasinirivista.org

Abbonamento **annuale** 50 euro; Abbonamento **ridotto** biblioteche; scuole e associazioni 42,50 euro; Abbonamento **pdf** 25 euro
Abbonamento **sostenitore** 100 euro. Bonifico: IBAN: IT 02 J 05035 03303 096570261643, Conto corrente: 001003698923; paypal acquisti@asinoedizioni.it o con Carta di Credito sul sito: www.asinoedizioni.it

Un'inquieta adolescenza afroitaliana

di Alessandra Di Maio

Ubah Cristina Ali Farah
IL COMANDANTE
DEL FIUMEpp. 204, € 16,
66thand2nd, Roma 2014

C'era una volta il comandante del fiume, a cui il proprio popolo aveva affidato il compito di governare i coccodrilli che ne infestavano le acque. Così, come una favola, potrebbe avere inizio l'ultimo romanzo di Ubah Cristina Ali Farah, scrittrice italiana di origine somala, classe 1973. Cresciuta a Mogadiscio fino allo scoppio della guerra civile, veronese di nascita e romana di adozione, Ali Farah da qualche mese si è trasferita in Belgio, da dove continua a scrivere in italiano, lingua madre e dell'istruzione dell'élite somala postcoloniale. Le sue storie intrecciano mondi, tradizioni e generi letterari. Nel suo primo romanzo, *Madre piccola* (Frassinelli, 2007), le voci e i luoghi dei protagonisti si inanellavano come fili di perle, metafora della diaspora somala. In questo romanzo, invece, di recente pub-



blicato dalla sempre attenta casa editrice 66thand2nd, la leggenda somala del comandante del fiume fa da contrappunto al racconto del protagonista, il diciottenne romano Yabar, che del comandante porta il nome. Il fiume è il corso d'acqua della terra perduta e del tempo indefinito del mito ma è anche il Tevere dei nostri giorni, con il chiosco della grattachecca e i corridoi che fanno jogging sulle sue sponde. È, in particolare, l'ospedale Fatebenefratelli dell'isola Tiberina, dove si trova ricoverato il giovane Yabar, voce narrante e punto di vista centrale del racconto, in seguito a un incidente che potrebbe lasciarlo mezzo cieco.

“Se qualcuno pensa che mi metterò a recitare il mea culpa si sbaglia di grosso”, annuncia il protagonista in apertura di questo classico romanzo di formazione. Yabar è giovane e inquieto, e, come in ogni *Bildungsroman* che si rispetti, cerca il suo posto nel mondo. Nei suoi accessi di ribellione adolescenziale si scaglia, come da copione, contro le persone a cui vuole bene, la sua famiglia, in primis, e i suoi migliori amici. La sua è una famiglia moderna, allargata e declinata al femminile, come spesso nelle opere di Ali Farah. La madre di Yabar, scappata dalla Somalia in guerra nell'estate del 1990, si ritrova a crescere il figlio da sola a Roma, dove si è rifugiata “come molti somali nei mesi a venire”, e da dove il marito presto va via per unirsi ai miliziani somali al servizio dei signori della guerra.

A Roma la donna stringe un forte legame di amicizia con la zia Rosa, madre della piccola Sissi, anche lei da poco lasciata dal marito. La zia Rosa, metà italiana e metà somala, bibliotecaria e affascinante raccontatrice di favole, ha un grande ascendente su Yabar. È l'unica persona con cui il ragazzo si confida e da cui si sente com-

preso senza essere giudicato, nonostante anche lei, come tutti gli altri, riesca sempre a farlo sentire in colpa: “Zia Rosa ti dice tesoro e tu ti senti uno schifo: grazie tante, scusami se sono uno stronzo e tu sei sempre comprensiva e dolce”. Anche Sissi e Yabar, come le loro madri, sono legati da un'amicizia fraterna. Yabar è protettivo nei confronti della sorella elettiva cui dedica la propria storia, salvo poi provocarla compulsivamente nei momenti più impensati. All'ennesima provocazione, Sissi decide di non rivolgergli più la parola. Il ragazzo si chiude in sé, rompendo anche i ponti con il suo migliore amico, il Sibarita. “Il problema di Sissi”, spiega nervosamente Yabar, “è che non vuole credere che siamo diversi: è sempre stata convinta

che, siccome siamo cresciuti insieme, gli altri ci considerano uguali. Ma siamo seri, nessuno guarda me e Sissi allo stesso modo, gli occhi della gente vedono le differenze (...). Io e Sissi non possiamo essere uguali per tutta una serie di ragioni, ma ce n'è una più importante delle altre e questa ragione è che io sono nero, nato

da due genitori neri, mentre Sissi è bianca, ha i ricci dorati e gli occhi grigioverdi”. Per Yabar trovare un posto nel mondo significa innanzi tutto venire a patti col fatto che è un ragazzo con la pelle nera in una società prevalentemente bianca. La Roma borghese che conosce come le sue tasche, la cui parlata gli appartiene, glielo ricorda di continuo, restituendogli un'immagine diversa di sé che lui non vede se non attraverso lo sguardo degli altri. L'inquietudine dell'adolescente afroitaliano Yabar richiama la “doppia coscienza” formulata dal grande intellettuale afroamericano W. E. B. Du Bois più di un secolo fa: quella sensazione, vissuta quotidianamente dagli africani della diaspora, “di doversi guardare sempre attraverso gli occhi degli altri, di dover misurare la propria anima sul metro di un mondo che ti guarda con scherno e disapprovazione”.

L'altro nodo che Yabar non riesce a sciogliere è quello del padre, di cui non ha notizie da anni, sul quale la madre mantiene un riserbo impenetrabile. A fare chiarezza contribuisce la visita a Londra, dove il ragazzo è mandato in spedizione punitiva dalla madre, dopo essere stato ancora una volta “respinto” (a scuola, nel caso specifico, ma è la parola in sé a rimanergli stampata nel cervello). La punizione sta nel fatto che la Londra con cui viene in contatto non è quella dei monumenti, dei locali e dei parchi che aveva sognato di visitare come un qualsiasi adolescente italiano, bensì quella della dia-

spora somala, di cui il romanissimo Yabar è figlio ma di cui sa ben poco. Accolto calorosamente dalla famiglia materna, accecata come le altre dall'odio clannico e affacciata a un nuovo fervore religioso che a lui risulta incomprensibile, Yabar a Londra scopre la verità sul padre e intuisce il motivo del mancato ritorno. Di fronte alla spaventosa verità che pur tanto aveva desiderato conoscere, il ragazzo non riesce a fare altro che scappare. La sera in cui, senza avvisare i parenti, torna a Roma, dopo il tentativo fallito di trovare conforto tra le braccia della nuova fiamma Jessica, avviene l'incidente che lo priva parzialmente della vista. Il pugno nell'occhio infero dalla scoperta del terribile segreto di famiglia da metafora diventa realtà tangibile.

Solo dopo l'infortunio, Yabar capisce che è il momento di mettere ordine nella sua vita, partendo dai pezzi che la compongono e di cui non vuole fare a meno: confortato dal ritorno della madre, della famiglia e degli amici, i medici gli assicurano che guarirà. I diciotto capitoli che compongono il romanzo, corrispondenti agli anni del protagonista, costituiscono la porta di ingresso nell'età adulta. Yabar deve imparare a nuotare e a navigare da sé, se vuole comandare il fiume.

Nel racconto di Yabar, ricco di echi letterari, tra cui spiccano i riferimenti al *Garofano rosso* di Vittorini, Ali Farah intreccia eventi di cronaca vera (come quello di Bambi, l'attentatore di Londra cresciuto nel collegio romano con gli altri bambini del Corno d'Africa) a favole e leggende della Somalia, terra inestricabilmente legata all'Italia, di cui fu colonia. In questo senso, *Il comandante del fiume* può essere considerato il primo romanzo di formazione postcoloniale italiano, che osserva la nostra società dal di dentro e dal di fuori. Già per questo, oltre che per la scrittura raffinata e convincente di una delle voci più originali del panorama letterario contemporaneo, bisognerebbe assicurargli un posto di riguardo sui nostri scaffali. ■

alexdimai@libero.it

A. Di Maio insegna inglese e studi postcoloniali all'Università di Palermo



La nerezza dei colonizzati

di Federica Ditadi

Cristina Lombardi-Diop
e Caterina Romeo

L'ITALIA POSTCOLONIALE

ed. orig. 2012,
pp. 283, € 21,

Le Monnier, Firenze 2014

In *Travelling Theory* (1982), Edward Said indica come il movimento delle idee da un luogo all'altro sia un fatto inevitabile e uno strumento fondamentale per favorire l'attività intellettuale. *L'Italia postcoloniale* si inserisce a pieno titolo all'interno del percorso indicato da Said: il volume è la traduzione e in parte una rielaborazione del precedente *Postcolonial Italy. Challenging National Homogeneity* (Palgrave Macmillan, 2012) concepito dalle medesime curatrici, e riunisce al suo interno i contributi di studiosi che, in ambito nazionale e internazionale, si occupano del passato coloniale italiano e delle relazioni di potere nate in quel contesto storico e tuttora presenti.

Dopo una prima sezione introduttiva in cui Robert Young, Sandra Ponzanesi e Teresa Fiori inseriscono gli studi postcoloniali italiani all'interno del quadro europeo, il volume apre all'indagine non solo del passato coloniale, ma di ogni aspetto socio-culturale riguardante le prospettive di alterità e di dissonanza: l'obiettivo è quello di dimostrare come anche di fronte a un imperialismo atipico il postcoloniale si configuri come uno strumento efficace per interpretare la formazione e la natura dell'identità nazionale, rilevando ogni tipo di tendenza interna alla rieghemonizzazione. Ciascuna delle quattro sezioni successive è incentrata su un aspetto rimesso dalla coscienza collettiva, che viene affrontato da un punto di vista interdisciplinare. Nella seconda sezione, gli studi di Rhiannon Noel Welch, di Isabella Clough Marinaro e di Barbara Spackman segnalano come la natura frammentaria del processo di costruzione nazionale abbia comportato continue ridefinizioni del concetto di italianità e di ciò che da esso viene escluso. La terza sezione mette in luce le tracce del colonialismo nella contemporaneità, in particolare negli slogan calcistici (Francesco Ricatti), nelle voci postcoloniali (Alessandro Triulzi) e nella visione del Sud (Roberto Derobertis). La quarta sezione riprende il tema della razza, per discutere come gli italiani hanno rappresentato la “nerezza” dei colonizzati (Rosetta Guliani Caponetto; Aine O'Healy) in opposizione alla propria “bianchezza”

(Cristina Lombardi-Diop) e come oggi questi due temi ritornino nella letteratura postcoloniale. Infine la sezione conclusiva è dedicata agli aspetti transculturali della contemporaneità, come la distribuzione dei film di Nollywood (Alessandro Jedlowski), le nuove forme di musica popolare (Alessandro Portelli) e i prodotti culturali delle seconde generazioni (Clarissa Clò).

L'aspetto più interessante riguarda la pluralità delle discipline e degli oggetti di studio che ciascuna delle ricerche coinvolge. Un esempio è fornito dall'articolo che chiude la raccolta, *Hip Hop all'italiana: L'immaginazione postcoloniale delle seconde generazioni*, nel quale Clarissa Clò, in dialogo con il saggio di Teresa Fiori,

mette in rilievo i limiti della legislazione italiana sulla cittadinanza attraverso l'analisi delle antologie *Pecore nere* e *Italiani per vocazione* e del fotoromanzo *Apparenze*, prodotto dall'associazione G2 seconde generazioni. Quest'ultimo caso appare particolarmente interessante in quanto

l'uso del fotoromanzo, genere nato in Italia, suggerisce l'intento di avviare una campagna di sensibilizzazione nei confronti di un pubblico non informato, inserendosi pienamente all'interno di quel contesto.

Questo studio può essere considerato esemplare del *modus operandi* adottato nel volume: gli articoli raccolti hanno come obiettivo quello di dimostrare come alcune pratiche comuni a tutti gli strati sociali rivelino uno squilibrio di potere; la riflessione coinvolge non solo la letteratura del canone, ma anche una molteplicità di prodotti culturali di massa. La varietà degli oggetti analizzati sottolinea il radicamento di alcuni comportamenti collettivi legati al colonialismo ma non cessati con la perdita delle colonie. Tuttavia ciò che non viene reso esplicito è la differenza qualitativa fra le opere citate; mancanza ancora più significativa se posta in relazione a quanto dichiarato dalla curatrice Caterina Romeo in un'intervista a *Fabrenheit*: la valutazione della letteratura postcoloniale italiana come dato sociale e non come valore estetico testimonia una resistenza a includere questa produzione all'interno della letteratura italiana.

Come preannuncia l'immagine rovesciata in copertina, il libro si propone di avviare un duplice processo di rovesciamento, da un lato da un punto di vista socio-politico, inteso come revisione del passato per ridefinire l'identità nazionale attuale, dall'altro da un punto di vista culturale, ovvero una revisione del canone letterario per aprire il dialogo tra quanti sentono d'appartenere a mondi ancora separati da ravvicinare. ■

federic.ditadi@gmail.com

F. Ditadi è dottoranda in italianistica presso l'Università di Padova

Tagli, buchi, strappi e un arabesco di luce

di Davide Colombo

LUCIO FONTANA E L'ARTVENTURE PARIGINA

a cura di Silvia Bignami
e Jacopo Galimberti
pp. 159, 74 ill. b/n e 5 col., € 25,
Scalpendi, Milano 2014

Lucio Fontana, Iris Clert, Yves Klein, Michel Tapié, Gualtieri di San Lazzaro e Pierre Restany. Ma anche Milano, Parigi, Venezia, Albisola, Torino e New York. Questi sono i principali tra i soggetti e i luoghi che entrano in gioco nella fitta rete di intrecci e relazioni intessuta da e attorno a Lucio Fontana tra il 1959 e il 1964, lungo la direttrice Milano-Parigi. Il volume si configura pertanto come un preciso e rigoroso accertamento di fatti e di meccanismi del sistema delle arti, di aspettative e prospettive dei vari soggetti, di idee e realizzazioni dell'arte, ottenuto facendo dialogare tra loro diverse tipologie di fonti, ognuna considerata nella propria specificità.

Le vicende ricostruite e narrate da Silvia Bignami (che ha dato vita a questo progetto di ricerca coinvolgendo i due giovani studiosi Jacopo Galimberti e Luca Pietro Nicoletti) concernono le mostre parigine di Fontana a cavallo tra anni cinquanta e sessanta, e, in particolare, i rapporti tra Fontana e la gallerista Iris Clert. Nel 1961, Fontana espone da Clert le *Nature*, i grandi "ballons" in terracotta e bronzo forati e lacerati; nel 1964, le *Œufs Célestes*, quadri a olio, ovali monocromi con buchi, strappi e lustrini.

Il volume fa ricorso sistematico al nucleo di cinquantaquattro lettere inedite di Fontana a Clert (marzo 1959 - luglio 1966; soprattutto 1959-1964) conservate nei Fonds Iris Clert del Centre Pompidou a Parigi, corredate di un sistema di note che ne permettono la fondamentale contestualizzazione. A esse sono state messe in relazione lettere, anche provenienti da altri carteggi in gran parte inediti, come quelli tra Fontana, Klein e Tommaso Ferraris (1959, Archives Klein) e tra Fontana e Gualtieri di San Lazzaro (Fondo San Lazzaro e Papa, 1959-65), e di altri corrispondenti: opere, esposizioni e cronache artistiche del tempo in riviste specialistiche, quotidiani e rotocalchi. Dove la letteratura artistica ci dice poco, vengono in soccorso i settimanali di moda e costume e i rotocalchi; dove le parole tacciono, le testimonianze fotografiche svelano idee e intenti. Un ulteriore prezioso apporto del volume, infatti, sono le fotografie conservate presso lo Shunk-Kender/Harry Shunk Photography Archive (Roy Lichtenstein Foundation) di New York, che riguardano l'attività della gallerista Iris Clert e gli allestimenti delle mostre di Fontana. Permettono, infatti, di comprendere l'importanza data dall'artista e dalla gallerista all'allestimento delle opere, inteso come fondamentale prou-

gamento e sostanzamento spaziale delle opere di Fontana.

A Parigi, Fontana intesse relazioni significative e foriere di effetti positivi, sia a livello di sollecitazione artistica, sia a livello di fortuna critica, espositiva e collezionistica europea e americana; per Fontana la strada per New York passa da Parigi e Londra. Dal 1955 conosce Michel Tapié, del quale inizialmente accetta la lettura in chiave informale del proprio lavoro. Tra il 1957 e il 1962 si colloca il rapporto con Yves Klein, che espone più volte da Iris Clert, un rapporto fatto di consonanze e convergenze artistiche e di simpatie umane. E al 1956 risale l'inizio dell'amicizia con il critico Gualtieri di San Lazzaro, fondatore e direttore della rivista "XX^e Siècle" e dell'omonima galleria parigina.

Un libro di solida ricostruzione storico-artistica, come questo, è stato il punto di partenza essenziale per la mostra *Klein Fontana. Milano Parigi 1957-1962* al Museo del Novecento di Milano (22 ottobre 2014-15 marzo

2015), a cura di Silvia Bignami e Giorgio Zanchetti. Una ricostruzione altrettanto documentata e dettagliata dei rapporti tra i due artisti, raggiunta mettendo in dialogo visivo e spaziale opere scelte che mostrano contatti e convergenze di poetica, e grazie a un ricco apparato documentario. I curatori hanno tentato la difficile operazione di ribaltare le debolezze di uno spazio museale labirintico e discontinuo, con un percorso all'interno del normale allestimento delle collezioni che evidenziassero il punto di rottura delle ricerche di Fontana e di Klein rispetto a quanto fatto in precedenza.

E risalire fino al grande arabesco di luce di Fontana per la Triennale del 1951 sospeso sul grande blu del *Pigment Pur* di Klein è stato, per i visitatori della mostra, un'esperienza paragonabile al rivedere le stelle dantesco. La scoperta del cosmo infatti è per entrambi la scoperta di una dimensione nuova, di uno spazio nuovo: è l'infinito.

davide.colombo1@gmail.com

D. Colombo è assegnista in beni culturali e ambientali all'Università statale di Milano



Bianco di Spagna e gesso di Bologna

di Paolo Baldacci

Salvatore Vacanti

IL PICCOLO TRATTATO DI TECNICA PITTORICA DI GIORGIO DE CHIRICO TEORIA E PRASSI DEL "RITORNO AL MESTIERE" (1919-1928)

pp. 208, € 24, Nardini, Firenze 2014

Chi segue l'attività dell'Archivio dell'Arte metafisica sa che non siamo mai stati teneri nei confronti delle varie pubblicazioni promosse o patrociniate dalla Fondazione Giorgio e Isa de Chirico di Roma, non per partito preso ma solo perché si distinguevano per lo più per imprecisioni ed errori. Non è questo il caso della nuova edizione del *Piccolo Trattato* del 1928 di Giorgio de Chirico, studio che si distingue profondamente dalla precedente edizione curata nel 2001 da Jole De Sanna per la Fondazione de Chirico e l'editore Scheiwiller, che si apriva con il colossale errore di scambiare la fila di cioccolatini Majani di Bologna avvolti in variegate e coloratissime stagnole raffigurata nel quadro *Le Fidèle serviteur* (1916) per una serie di scatolette di metallo contenenti colori: il quadro era riprodotto in copertina e la fantasiosa lettura iconografica confortata da assurde motivazioni, secondo le quali per comprare il "gesso di Bologna" bisognerebbe recarsi a Bologna, dal che si deduce che per il "bianco di Spagna" bisognerebbe andare in Spagna. Salvatore Vacanti con questo libro ci offre un prezioso inquadramento dell'operetta di de Chirico del 1928 nel contesto dell'epoca e delle problematiche estetico-teoriche e tecniche suscitate dal "ritorno al mestiere" propugnato da de Chirico e da altri artisti nel primo dopoguerra. Le prime 130 pagine del libro sono infatti dedicate a delineare il quadro entro il quale de Chirico si mosse. Anzitutto viene svolto un esame esauriente del

retroterra culturale che determinò, in Italia e in Europa, il progressivo recupero di una sapienza tecnica che andava perdendosi, con precisi riferimenti alla trattatistica che poteva essere a conoscenza di de Chirico. Poi si traccia una storia dell'opera, della sua ricezione critica e tecnica e delle fonti quanto mai eterogenee di cui si servì l'artista. Paragrafi utilissimi sono dedicati al commento e all'analisi dei materiali e strumenti per la pittura nominati da de Chirico nel suo trattato, con precisi riferimenti anche a ciò che allora si trovava in commercio. Riferimenti tanto più necessari in quanto, leggendo de Chirico, sembrerebbe che più della metà del suo tempo fosse allora dedicato a fabbricare tele, cartoni, tavole e imprimiture, oltre che a macinare colori e preparare miscele, cosa del tutto impossibile e soprattutto non confortata da quanto ci è rimasto della sua opera di quegli anni, la quale dimostra che sicuramente l'artista sperimentò e provò tutto, o quasi, quel che descrive, ma per lo più si servì di prodotti già pronti in commercio. Molto importanti sono anche i rilievi che Vacanti fa ai vari piccoli errori o confusioni di de Chirico sparsi nel testo, che non possono sfuggire a un esperto della materia e che dimostrano come non sempre l'artista si riferisca a esperienze di prima mano. Eccellenti anche i due paragrafi sui problemi della "tempera grassa" e sull'antica tecnica dell'encausto. Il lavoro si conclude con alcune pagine dedicate al ritorno di de Chirico alla pittura a olio nel 1925 e a certe contraddizioni di quel periodo tra prassi e teoria, con una bella descrizione di come l'artista faccia tesoro di esperienze accumulate con l'esercizio nella tempera grassa e trasferite con speciali espedienti o "trucchi" nella pittura a olio. Un paragrafo è dedicato all'utilissimo dizionario dei materiali e delle tecniche: tanto per chiarire a chi non lo sapesse che cosa sono il bianco di Spagna o il gesso di Bologna.

Angeli di "tipo oblungo"

di Alessio Monciatti

Michel Pastoureaux

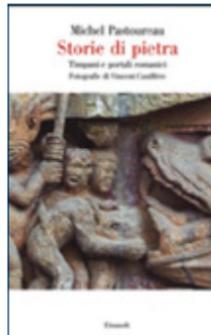
STORIE DI PIETRA

TIMPANI E PORTALI ROMANICI
fotografie di Vincent Cunillère,
ed. orig. 1931, trad. dal francese
di Luca Bianco, pp. 214, 160 ill., € 40,
Einaudi, Torino 2014

Parte del fascino ancora attuale dell'arte e della scultura romaniche è la diversificazione nell'omogeneità, la convivenza della singolarità dell'opera e di più generali tendenze formali che vi fanno riconoscere un fenomeno europeo. In questo volume, le fotografie di Vincent Cunillère offrono una lettura affatto scontata, più curiosa che sistematica, di monumenti diversi e anche assai noti e ne collegano la linfa comune valorizzando le specificità.

Nel testo introduttivo Michel Pastoureaux riassume efficacemente i termini storiografici della "questione romanica", a partire dall'uso del termine *roman* che, diffuso in ambito linguistico e letterario, solo dall'Ottocento identifica uno stile. Il progressivo arricchimento della decorazione plastica successiva al Mille è valorizzato in relazione all'architettura e per le aperture alle altre forme di figurazione, ad esempio quelle pittoriche, fin quasi a considerare an-

cillari gli scultori romanici: "Sono per noi personaggi praticamente sconosciuti". Le vicende personali per lo più ci sfuggono ma i profili stilistici si impongono nitidi. Dopo aver rimarcato che "non esistevano ancora nemmeno le stesse parole 'scultore' e 'scultura'" (ma si pensi come *sculptor Benedictus* si dice Antelami, per esempio nel battistero di Parma), l'argomentazione di Pastoureaux scivola talvolta nell'irrisoluzione dell'analisi formale, a "una metodologia riprovevole, per quanto frequente nella storia dell'arte", la cui pregnanza è invece qui da rivendicare, ancorché fallace in proporzione alla difficoltà dell'argomento. Le schede introduttive inquadrano nove portali di chiese scelti nella storia del monumento e nell'articolazione della sua decorazione. La rassegna è aperta dal portale meridionale di Saint-Pierre di Moissac, passando poi alla *Parusia* di Saint-Pierre



a Beaulieu-sur-Dordogne. Ed è peraltro per via di stile che si riconosce l'origine tolosana del gruppo e vi si includono i frammenti dell'intermedia Souillac, tra cui il memorabile *Isaia*, mentre se ne distinguono il timpano della Sainte-Foy di Conques, con la sua semplificazione plastica esatta, funzionale al valore didattico dell'immagine. L'ambito

borgognone è poi rappresentato dalle emergenze assolute dei portali di Sainte-Marie-Madeleine di Veze-lay e di Saint-Lazare di Autun. Questi ultimi dimostrano, nonostante la drammatizzazione espressiva, il congenito ripensamento di modelli antichi. Ad Autun, infatti, l'immenso *Cristo Giudice*, come anche gli angeli che ne reggono la mandorla e quelli che si occupano delle anime, incarnano il "tipo oblungo" (Henri Focillon), in una sorta di scomposizione dell'armonia dei corpi, ma senza rinnegare un'eleganza ellenistica nelle pose e nella conduzione del panneggio. Ormai nella seconda metà del secolo, nelle facciate di Saint-Gilles a Saint-Gilles-du-Gard e di Saint-Trophime ad Arles, la disponibilità di modelli classici delle maestranze, anch'esse di probabile origine tolosana, appare rigorosa, capace peraltro di far convivere in questi vertici del classicismo romanico del Midi della Francia la consapevolezza delle coeve ricerche plastiche dell'Île-de-France. È senz'altro vero, come ci ricorda Pastoureaux che "nell'epoca romanica non esiste l'artista isolato", che da storici "si deve evitare ogni anacronismo" e che l'imitazione formale non "reca con sé la trasmissione dei simboli e dei significati"; tuttavia, per la comprensione storica dell'arte, non si dovrà dimenticare che è la traduzione nella materia a dar forma a questi "simboli e significati" e dunque a consentirne la comprensione.

alessio.monciatti@unimol.it

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

I nipotini di Monet

di Cristina Bianchetti

Philippe Rahm Architectes
ATMOSFERE COSTRUITEa cura di Massimiliano Scuderi,
pp. 128, 122 ill. col., € 19,
Postmedia books, Milano 2014

In un bel libro di alcuni anni fa, Monique Eleb raccontava l'*exterieur interiorisé* delle case borghesi di fine Ottocento. I *jardins d'hiver*, le serre, i grandi spazi vetriati, le terrazze, i passaggi interni all'abitazione, le corti, le gallerie non rappresentavano solo l'edonismo di una società borghese al suo apogeo, ma una collezione di straordinari dispositivi spaziali attenti al comfort, all'illuminazione, al microclima.

Non sarebbe probabilmente d'accordo Philippe Rahm a leggere il suo lavoro in continuità con quella ricerca. Per un certo piglio di avanguardia con il quale sottolinea il suo guardare con occhi nuovi, usare un diverso linguaggio, cambiare l'ordine delle gerarchie. Ma, in fondo, quel poco che accomuna le strategie di distinzione delle famiglie agiate di fine

Ottocento e l'architettura meteorologica di Rahm tanto poco non pare: un'attenzione approfondita alle nuove tecnologie, la centralità attribuita al comfort, la consapevolezza di come il metabolismo umano reagisca alle condizioni microclimatiche. E pertanto, l'attenzione alla temperatura, all'evaporazione, all'illuminazione, alla pressione, ai tassi di umidità, al filtrare della luce.

In mezzo c'è più di un secolo e un grande mutamento delle condizioni di sfondo, dovuto a straordinari avanzamenti tecnologici, a drammatici cambiamenti climatici e alle consuetudini legate all'abitare: il riscaldamento delle nostre case può creare climi esotici in spazi abitativi ordinari, così come la luce può creare atmosfere artificiali con pochi accorgimenti. Su questi scarti, ci dice Rahm, si può lavorare. Come nel progetto del padiglione svizzero per la Biennale di Architettura di Venezia del 2002 (*Hormonarium*) nel quale la diminuzione del tasso di ossigeno dal 21 per cento al 14,5 per cento e l'estremo chiarore di un giorno sulle nevi, riprodotto artificialmente dal pavimento, ricreano le condizioni delle cime delle Alpi nella laguna veneta. Il progetto è straniamento, disorientamento, ma anche manipolazione di reazioni fisiologiche: la luce molto luminosa (10.000 lux) stimola la retina che trasmette informazioni alla ghiandola pineale e provoca una diminuzione della secrezione di melatonina, con tutte le sue conseguenze. Le strategie di distinzione delle famiglie borghesi di fine Ottocento, attente al comfort e a una cauta naturalizzazione degli ambienti, fanno sorridere. Siamo scivolati nei dispositivi fisiologici che agiscono sul sistema endocrino e neurovegetativo. Il comfort lascia il posto all'esplorazione del limite. Sareb-

be tuttavia sbagliato assumere il lavoro di Rahm entro un'accezione estrema. Il tema della sua ricerca è piuttosto la continuità tra architettura e ambiente, la naturalizzazione dell'architettura, la possibilità di modellare spazi a partire da parametri naturali, prima ancora che dal lessico del costruire, più o meno riverniciato di sostenibilità. "Possono - si chiede in forma retorica - elementi naturali come la convezione, la conduzione, l'evaporazione diventare i nuovi mezzi di composizione architettonica, così come il vapore, il calore e la luce fungere da nuovi mattoni della costruzione contemporanea?". E richiamando, con postura heideggeriana, il rapporto tra tecnologia e natura, prefigura un ribaltamento: se

tutto cessa di essere naturale, perché non lo diventa lo spazio interno all'abitazione? Perché non dare allo spazio interno una sua geologia, una sua meteorologia?

La meteorologia dello spazio abitativo costruisce uno scenario suggestivo, qualcosa di più di una metafora. Porta al centro del progetto il filtrare della luce nella sua componente spettrale, determinata dalle variazioni del tasso di umidità. "Pensavamo di essere nipoti di Duchamp e invece scopriamo di essere discendenti di Monet" dice l'autore, costruendo un'azzardata genealogia artistica che dall'impressionismo, attraverso il *Nouveau Roman*, arriva a celebrare brume e luminosità, riportate dentro lo spazio abitativo dalle tecniche di ventilazione, riscaldamento, isolamento. Dove quel che interessa è ciò che egli definisce il vuoto interno all'abitazione e la sua atmosfera. Ed è il vuoto, la forma del progetto. Non più prototipo o disegno, ma vero e proprio spazio sperimentale: un vuoto che può diventare instabile per temperatura, luce, umidità, come in *Interior Weather*, progetto del 2006, per il Cca (Canadian Center for Architecture), in collaborazione con Alain Robbe-Grillet, nel quale uno spazio che appare neutro è oggetto di cambiamenti di luce, umidità e temperatura che creano diversità di situazioni.

Che tipo di operazione fa dunque Rahm? Ciò che apparteneva al macrocosmo, alla sfera atmosferica naturale, entra nel microcosmo dello spazio abitativo. Ma chi gioca con macro e micro, in genere, svela una certa nostalgia dell'olismo, ha in mente uno sfondo vitale, uno sconfinato grembo che tutto accoglie e preserva. Un grembo abitabile. Caldo, si potrebbe aggiungere, non senza qualche ironia.

Se l'architettura meteorologica appare un nuovo suggestivo scenario, la "Città termodinamica" (che è anche il titolo dell'ultimo capitolo del libro, dopo *Spazio invisibile* e *Architettura meteorologica*) non misura le potenzialità della sua stessa prospettiva. Il tema potrebbe essere interes-

sante, ma la città termodinamica di Rahm rimane di fatto legata a geometrie dettate dal sole e dal vento e alla frettolosa sostituzione del cittadino con il ciclista e il pedone, a lode dei quartieri ben animati. La progettazione di parchi si limita alla scelta di specie arboree e dispositivi che variano umidità, luminosità, calore. Mentre la scala urbana si prefigurerebbe come campo di straordinario interessante. Basterebbe spostare l'accento su spazi pubblici protetti che fungono da nascondigli, ripari; che valgono per come sono abitati, in virtù anche del loro comfort. Se usciamo dalla posizione ingenua che qualche volta rilegge gli "interni urbani" come transito dell'architettura dentro la cavità di piazze e strade e seguiamo invece l'idea di uno spazio pubblico discontinuo, interrotto, cavo, allora si apre uno straordinario campo di lavoro al quale l'impostazione di Rahm potrebbe dare forza. È il rovescio potremmo dire con una battuta, della carta settecentesca di Roma del Nolli, da sempre emblema di uno spazio pubblico continuo: trama che dà senso e riconoscibilità all'intera città.

Ma la "Città termodinamica" è solo la chiusura, non sempre convincente, del libro. Tornando a osservare la parte centrale, i progetti di spazi scarni con superfici diversamente riscaldate che costruiscono leggere correnti, sfruttando i principi più semplici di movimento dell'aria calda e fredda; osservando i loro interni spogli di tutto e confortevoli dal punto di vista climatico, la distribuzione dei programmi funzionali che non usa pareti né limita porzioni di spazio, si capisce meglio il punto da cui siamo partiti. In fondo pochissimo avvicina questa architettura termica all'*exterieur interiorisé* tardo ottocentesco con le sue ardite invenzioni spaziali. Qui è lo spazio neutro che afferma le virtù dell'aria, della luce, della trasparenza. L'apertura e la leggerezza. Non basta richiamarsi a Sloderdijk, verrebbe da dire, per essere fuori dal moderno. ■

c.bianchetti@fastwebnet.it

C. Bianchetti insegna urbanistica
al Politecnico di Torino

L'utopia del rinascimento urbano

di Michele Cerruti But

Paolo Berdini
LE CITTÀ FALLITE
I GRANDI COMUNI ITALIANI
E LA CRISI DEL WELFARE URBANO
pp. 208, € 19,50,
Donzelli, Roma 2014

La grande crisi italiana dall'estromissione dell'urbanistica e dal venir meno del progetto di welfare urbano a fronte di una sovrapproduzione edilizia e di un neoliberalismo cieco. Questa la tesi dell'ultimo volume di Paolo Berdini, che in pagine tumultuose e appassionate racconta l'Italia degli ultimi vent'anni: una politica fatta di provvedimenti concordi nel sostenere la demolizione dell'urbanistica, scelleratezza che annulla il progetto e consegna il paese nelle mani di uno sfacciato neoliberalismo.

Le premesse degli anni ottanta, con slogan come "basta con le regole" o "rinascimento urbano", costituirebbero secondo l'autore non solo una vera e propria preparazione al "ventennio liberista" ma quasi un modello italiano nell'affrontare le crisi: di fronte a disastri economici più o meno ampi, la risposta è sempre la casa: favorendo il mercato immobiliare ed edilizio con la demolizione progressiva del corpus normativo, sulla base di un consenso ottenuto facendo leva sugli interessi privati della proprietà. L'ipotesi è che l'edilizia agevoli la crescita economica e che essa si possa attuare in un regime normativo debole. Il ventennio 1994-2014 viene riletto da questa prospettiva. Fino al 2008 si sarebbe avuta una progressiva deregolamentazione, agendo sul fronte dell'edilizia e su quello delle grandi opere, con il succedersi di provvedimenti che fanno leva su procedimenti di straordinarietà e condoni, e con l'alleanza tra speculazione immobiliare e malavita organizzata. La "casa senza regole" è davvero il topos poli-

tico nella risposta alla crisi e gli effetti sono gli stessi: corruzione e devastazione del paese. La seconda fase (2008-2011) è segnata dal disastro Lehman Brothers. In Italia si risponde ancora una volta con deroghe ai piani e costruzione di consenso attorno al "piano casa". La svolta è la distruzione del sistema di welfare urbano, "unica strada per il risanamento e la ripresa", mentre molte città contraggono debiti insostenibili e sono dichiarate "fallite". La terza fase (2011-2014) è per Berdini il coronamento di questo lungo tratto di svalutazione estensiva del patrimonio immobiliare degli italiani, svalutazione che si attua con l'annullamento della città pubblica in favore dell'iniziativa privata (con forme come quella

del *project financing*): "L'Italia è un enorme cartello 'vendesi'" in cui si annullano persino "gli standard urbanistici, la storica conquista della migliore cultura urbanistica".

Il ritorno dell'urbanistica è per l'autore la risposta a questa tragedia che ha generato immense periferie senza servizi, sovrapproduzione edilizia, crollo dei valori immobiliari e cancellazione di ogni regola in cambio di un nuovo "rinascimento urbano", mai avvenuto. Alcune tracce di questa risposta emergono dal fenomeno dei comitati di cittadini "formati per difendersi dalle aggressioni del cemento" e dalle posizioni di Salvatore Settis e Paolo Maddalena, due vie "costituzionali" che prevedono il raccordo tra tutela del paesaggio e normativa urbanistica (la prima) e demoliscono i "diritti edificatori" (la seconda). I punti di questo "nuovo governo del territorio e della città", che intende riportare al centro "la città esistente", consistono nella moratoria del cemento per un anno, in un intenso riuso del patrimonio immobiliare dismesso per ricostruire il welfare urbano (attraverso forme coscienti di riutilizzo, di custodia di suoli agricoli ma anche di vendita consapevole del patrimonio pubblico) e in una riattivazione delle aree interne e delle periferie.

Se è vero che il racconto della condizione italiana attraverso il frequentato tema dell'edilizia come panacea può richiedere approfondimenti disciplinari e alcune maggiori aperture, annunciare il ritorno dell'urbanistica assume però uno slancio che obbliga almeno a rimettere in gioco e ridiscutere le tradizioni disciplinari. A fronte di un territorio in cui non sappiamo "quante abitazioni sono state costruite e quante sono invendute, quante aree industriali sono dismesse, quante aree urbane sono prive delle opere di urbanizzazione" è indispensabile reclamare l'impegno etico e politico del progetto urbanistico. ■

michele.cerrutibut@gmail.com

M. Cerruti But è dottorando in urbanistica
allo Iuav di Venezia

Ammazzare i vivi e resuscitare i morti

di Andrea Casalegno

Ferdinando Scianna
VISTI & SCRITTI
pp. 432, € 24,
Contrasto, Roma 2014

Sono, se non ho contato male, 341 ritratti in bianco e nero, uno più bello dell'altro, scattati fra il 1957 e il 2013: un diario di lavoro o un'autobiografia di Ferdinando Scianna, artista, reporter, giornalista, per decenni (ora non più, come documenta egli stesso) l'unico fotografo italiano cooptato dalla Magnum, l'agenzia dei reporter più famosi del mondo. In questo volume, dedicato "a Renata Colorni, che mi ci ha fatto credere", ogni fotografia è accompagnata però da un testo che la ambienta, la spiega, la inserisce in un racconto, che diventa in qualche caso la storia di una vita. Molti sono i grandi fotografi, pochi quelli che si trovano altrettanto a proprio agio con la parola scritta, che sono, come Scianna, giornalisti e scrittori e non solo creatori d'immagini.

Questo libro ricrea "la piazza gremita dalle persone attraverso le quali ho vissuto la vita"; e si apre con una sfida. "Quando dissi a mio padre che volevo fare il fotografo rimase impietrito. Lui mi sognava ingegnere o medico. 'Fotografo? Che mestiere è? Uno che ammazza i vivi e resuscita i morti'". Potrebbe essere una definizione filosofica di rara profondità ma si riferisce più semplicemente alla realtà locale di Bagheria, dove, quando il padre di Scianna era bambino, c'era un solo fotografo, Coglitore. Quando moriva un vecchio e i parenti non avevano una foto da mettere sulla tomba, Coglitore ritraeva il volto del defunto e "con grande perizia di ritoccatore disegnava gli occhi sul negativo". Inevitabile che un simile mestiere diffondesse intorno a sé un'aura inquietante, tanto più che Coglitore aveva a tal

punto perfezionato la sua tecnica "che i suoi ritratti dei vivi avevano invariabilmente un'aria cadaverica".

Vivissimi sono invece i ritratti di Scianna, a partire dai primi (compagni d'oratorio e compagne di scuola, archiviati con la data 1960, "ma la data vera è intorno al 1957-58"), già perfetti nel cogliere e fissare per sempre un'individualità. Fin dall'inizio si alternano, grazie al talento di Scianna per calamitare su di sé incontri umani straordinari, persone sconosciute e celebrità. Risalgono al 1963 (Ferdinando è nato nel 1944) i ritratti del poeta russo Evtushenko, in tournée a Palermo, del poeta Ignazio Buttitta e del cardinale Ernesto Ruffini; al 1964 il celeberrimo

ritratto di Leonardo Sciascia a Racalmuto, con due bambine; e addirittura al 1962 il ritratto di Cesare Brandi a Pantelleria (un docente universitario che diventerà un grande amico) e un backstage di Alberto Sordi che stava girando a Bagheria. Ma altrettanto indimenticabili sono i volti di Michele e Domenico, Clorinda e Paluzzu, di Za Maria Paradiso, "cuore tenero, sguardo amaro", proprietaria di una celebre trattoria, oppure del portinaio Edoardo Aliprandi.

La fama ha portato Scianna a ritrarre un elenco di celebrità da capogiro; per non parlare dei sette anni come fotografo di moda, frutto dell'incontro, nato per incoraggiare due giovani alle prime armi, con Dolce e Gabbana. Il suo commento all'immagine, tuttavia, non indulge a timore reverenziale. Le parole, scelte con cura, completano il ritratto senza occultare eventuali riserve. Eugenio Montale, "barricato in una specie di silenzio interiore", "emanava una certa sensazione di densità". L'ayatollah Khomeini è "freddissimo e micidiale", Carla



Paolo Mussat Sartor e Nicola Ponzio

SCANNING
pp. 128, 58 ill. b/n, € 30,
Corraini, Mantova 2014

Il titolo del libro ci rende subito avvertiti che esiste una mediazione tecnologica, di tipo postmoderno, nella costruzione concettuale del lavoro, invitandoci implicitamente a riflettere sugli esiti e sui significati che ne derivano nei testi iconici di Mussat e poetici di Ponzio, ambedue affidati al rapporto dialettico che intercorre fra la "cromia" del bianco e del nero, ossia fra i due elementi, interfaccia l'uno dell'altro, che si segnalano, dal punto di vista estetico, come binomio centrale di riflessione.

La continua variazione delle aggettivazioni scelte da Ponzio per definire i due termini, ma anche la diversa intensità dei grigi tipografici usati, procedono di pari passo con gli sguardi, sempre diversi, che Mussat getta sulla realtà osservata, poco definita dal punto di vista referenziale e, proprio per questo, magnificamente duttile, ossia capace di divenire paradigmatica del carattere simbolico che anima e genera l'intero lavoro. Il punto di vista delle riprese non cambia, rimane fisso; è quello del fotografo che, seduto al volante della macchina, esegue gli scatti e compie il viaggio. Il viaggio della propria vita, ma anche di quella nostra che, obbligati a sedere al posto di guida, siamo chiamati a compiere, pur se con le implicite e diverse varianti delle nostre particolari personalità, il viaggio metaforico che l'incalzante succedersi delle inquadrature ci propone. Veniamo risucchiati quasi in un vortice aperto, solo a volte concluso, dalle variazioni tematiche delle sequenze, con un

ritmo incalzante che trova la propria eco nell'intenso testo poetico di Ponzio e che allude alle continue esperienze, piccole e meno piccole, del vivere quotidiano e dei grandi quesiti esistenziali sotto l'egida, in entrambi i casi, del cangiante e mutevole divenire del processo conoscitivo, comune, come meccanismo, a ciascuno di noi, ma anche profondamente diversificato per la nostra identità di individui.

Il messaggio finale non si definisce allora come nicchia culturale, attinge piuttosto a una dimensione più allargata, interessata al destino dell'uomo. Marco Giovenale, un poeta, analizzando nella postfazione il lavoro dei due autori, si sofferma più in particolare sulle caratteristiche di quello di Ponzio e sulle modalità narrative del suo procedere; la narrazione, per una sorta di analogia apodittica, fa da protagonista anche nelle fotografie di Mussat ed è appoggiata e affidata alla serie che qui si avvale dell'iterazione di particolari elementi iconici ed estetici: la presenza del volante, il rapporto interno/esterno, l'uso della convergenza prospettica (allusiva al proseguire del viaggio e della conoscenza), l'uso sapiente del chiaroscuro, dai toni bassi, che dal bianco arriva al nero con forti tensioni emotive. Un modo per contrapporre al tempo breve, veloce e impersonale di uno *scan*, quello intimista, lento e ben definito di un'esperienza personale.

Tutti questi elementi (allusivi e decisamente formalizzati) fanno di *Scanning* un libro profondamente differente rispetto a quella voluta opzione per una narrazione realistica e referenziale cui è improntato *Pier Paolo Pasolini. La lunga strada di sabbia* (Contrasto, 2014), anch'esso basato sul connubio binomiale parola/immagine, pubblicato nel medesimo anno del lavoro di Mussat e di Ponzio.

Bruni "viziata e manierata". Albert Speer, il grande organizzatore della macchina bellica nazista, "parlava di quei fatti come un imprenditore che ha partecipato a un'impresa nella quale era stato commesso qualche errore". Ennio Morricone "ha scritto colonne sonore che hanno salvato film mediocri ma anche, se posso permettermi l'arroganza, colonne sonore che hanno contribuito a rovinare film che magari non lo avrebbero meritato".

Generoso nel riconoscere l'altro talento, Scianna ospita nella

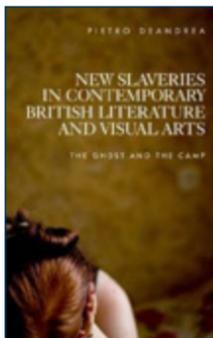
sua galleria molti fotografi, che per una volta compaiono non dietro ma davanti alla camera. Sfilano così, tra gli altri, Ugo Mulas, William Klein, Romeo Martinez e Cartier-Bresson, André Kertész, Russell Lee e Josef Koudelka, Philip Jones Griffiths, Ramòn Masats, Paulo Nozolino, Martin Parr, Paolo Pellegrin; a ognuno è riservato un elogio da intenditore. Ci sono incontri che diventano eterne amicizie e incontri irripetibili. Alexandre Alexeieff, "pittore russo arrivato a Parigi contemporaneamente a

Chagall, un prodigio di controllo mentale del gesto del disegnare", è un geniale inventore di meccanismi per i film d'animazione. A Eduardo Chillida, grande scultore basco, fa il ritratto nel 2001 per una monografia. "La sua malattia era molto simile all'Alzheimer. Il suo corpo c'era, ma Eduardo Chillida non c'era più. Una delle esperienze più terrorizzanti che abbia vissuto".

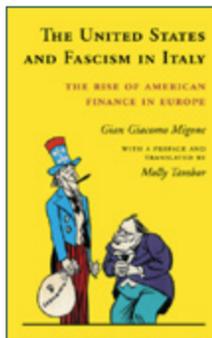
casalegno.salvatorelli@gmail.com

A. Casalegno è giornalista

Fatti in casa



Pietro Deandrea
NEW SLAVES IN CONTEMPORARY BRITISH LITERATURE AND VISUAL ARTS.
THE GHOST AND THE CAMP
pp. 236, £ 70,
Manchester University Press,
Manchester 2015



Gian Giacomo Migone
THE UNITED STATES AND FASCISM IN ITALY
THE RISE OF AMERICAN FINANCE IN EUROPE
ed. orig 1990, trad. dall'italiano di Molly Tambor, pp. XLVIII-396,
€ 142,56, Cambridge University Press,
New York NY 2015



Pierluigi Politi
e Hanna Shybayeva
PLAYING WITH AUTISM 1.1
ENCOUNTERING SIMONA CONCARO
BY HER MUSIC
pp. 60, € 12,
Pavia University Press, Pavia 2014



Marco Revelli
"LA LOTTA DI CLASSE ESISTE E L'HANNO VINTA I RICCHI". VERO!
pp. 96, € 9,
Laterza, Bari-Roma 2014



Paolo Vineis
SALUTE SENZA CONFINI
LE EPIDEMIE AL TEMPO DELLA GLOBALIZZAZIONE
pp. 130, € 10,90
Codice, Torino 2014

Non si fa divulgazione a tutti i costi

di Mario Ferraro

Moheb Costandi 50 GRANDI IDEE: CERVELLO

ed. orig. 2013, trad. dall'inglese
di Chiara Barattieri,
pp. 207, € 18,
Dedalo, Bari 2014

Nel quadro della recente letteratura divulgativa sul cervello questo libro si caratterizza per l'ambizione del suo obiettivo, quello di "distillare cento anni di riflessioni sul cervello" (come affermato nell'introduzione) e di compendiare in cinquanta capitoli di quattro o cinque pagine ciascuno lo stato dell'arte della ricerca sul cervello in tutti i suoi aspetti.

Lo spettro degli argomenti trattati è estesissimo: si va dalla teoria del neurone e della trasmissione neurale agli aspetti che coinvolgono l'analisi dell'attività di aree diverse del cervello preposte, ad esempio, a processi decisionali o di memorizzazione per arrivare a quelli cosiddetti ad "alto livello" relativi alla personalità. Infine alcuni capitoli sono dedicati alle neuropatologie.

L'intento è di separare i fatti della ricerca dai miti che si sono affermati e hanno preso piede anche in anni recenti. Lo stile è chiaro e comprensibile, e il libro è in generale di facile lettura. La trattazione è per alcuni aspetti superficiale: d'altra parte ciò è inevitabile se si vuole condensare in duecento pagine un argomento così vasto e con aspetti così differenti.

In generale la trattazione è piuttosto equilibrata: ogni argomento viene affrontato con spirito critico, senza condividere affermazioni sensazionalistiche e quantomeno discutibili, che vengono citate senza necessariamente essere condivise (ad esempio la dichiarazione che "i neuroni specchio sono i neuroni che hanno plasmato la civiltà" è contrastata dall'osservazione che non tutti sono d'accordo sul fatto che i neuroni specchio siano presenti nell'uomo), anche se può irritare il modo sciatto con cui vengono trattati i riferimenti ai dati e in generale alla letteratura scientifica. In tutto il libro vengono menzionati anonimi "gruppi di ricerca", "ricercatori" o "illustri scienziati" senza fornire nomi o affiliazioni. Non si tratta semplicemente di una questione di etichetta scientifica: quando si legge che "alcuni scienziati" (chi sono? che qualifiche hanno?) hanno paragonato la risonanza magnetica funzionale alla frenologia, una pseudoscienza squalificata da due secoli, sarebbe legittimo sapere di chi si sta parlando e quali siano le loro competenze, visto che la risonanza magnetica funzionale è una delle tecniche considerate all'avanguardia per lo studio della funzionalità cerebrale. Incidentalmente, l'autore sembra condividere, anche se in forma meno

drastica, le critiche sopracitate, ma questo non gli impedisce, in altri punti del libro, di riportare senza critiche particolari i risultati ottenuti con questa tecnica. Inoltre, la segnalazione dei laboratori dove vengono sviluppati i vari progetti potrebbe aiutare la ricerca in rete da parte di chi volesse saperne di più su uno specifico argomento.

Ma non è quello che è presente nel libro a rappresentarne il limite maggiore: piuttosto è quello che manca. Naturalmente la vastità stessa dell'argomento e i vincoli imposti dalla lunghezza del libro impongono delle scelte, non tutti gli aspetti delle conoscenze sul cervello possono essere trattati e la scelta degli argomenti è, entro certi limiti, un diritto dell'autore.

Detto questo, alcune omissioni sono difficili da spiegare.

La prospettiva evolutiva è completamente assente. Vi è un generale consenso nella comunità scientifica (e non solo) che la struttura e il funzionamento dei sistemi neurali sono stati plasmati dalle pressioni evolutive, e questo consenso è sostenuto da una grande messe di prove sperimentali.

Ad esempio, molte osservazioni provano che le aree del cervello che si sono evolute maggiormente sono quelle che forniscono un vantaggio evolutivo in termini di sopravvivenza e riproduzione della specie (vedi Stuart Clark et al., "Nature", 2001, vol. 411). Analogamente si pensa che la struttura della connettività neurale sia dovuta alla necessità di evitare la presenza di un eccessivo numero di connessioni che sono "costose" da costruire, in termini metabolici, e, allo stesso tempo, di permettere una comunicazione efficiente fra le varie parti del cervello (Danielle S. Bassett ed Edward T. Bullmore, "Neuroscientist", 2006, vol. 12). Non si capisce come si possa cercare di spiegare struttura e funzioni del cervello se non si dà una idea di come queste strutture e funzioni

abbiano potuto avere origine.

Egualemente incomprensibile è il fatto che le funzioni sensoriali siano trattate, nel loro complesso, in un solo capitolo di poche pagine; le funzioni percettive non solo occupano una parte rilevante delle aree cerebrali, ma il loro studio è stato, storicamente, il punto di partenza dell'analisi scientifica delle funzionalità del cervello. Si tratta probabilmente dei settori di ricerca in cui le nostre conoscenze si basano su fondamenta più solide, anche se siamo ben lontani da una piena comprensione di come percepiamo il mondo che ci circonda.

Gli esempi potrebbero continuare (come si può ignorare la legge di Hebb, fondamentale nell'analisi dei processi di apprendimento?); sembra che sia stata data una preferenza a temi che possono essere più "allettanti" per chi si avvicina per la prima volta ad argomenti come coscienza, personalità, processi decisionali, stress e cervello: temi senza dubbio importanti ma su cui le nostre conoscenze hanno basi scientifiche meno solide e i dati sperimentali sono più difficili da interpretare.

Ma l'omissione più grave, e assolutamente incomprensibile, è la totale mancanza di bibliografia, che rende impossibile usare questo libro come punto di partenza da parte di chi voglia saperne di più sui diversi temi di ricerca. Evidentemente l'autore parte dall'ipotesi che comunque il lettore medio non sarebbe in grado di comprendere l'articolo originale e quindi è inutile citarlo. Tuttavia la citazione è sempre e comunque doverosa, e potrebbe essere utile per i lettori che intendano saperne di più su specifici argomenti: magari alcuni sarebbero anche in grado di capire un articolo scientifico. Infine, esistono diverse opere di livello intermedio, diciamo di divulgazione avanzata, che sarebbe stato utile citare. Si ha in conclusione l'impressione di un libro scritto in fretta, forse per venire incontro a una scadenza editoriale, che può essere interessante solo per chi desideri una rapida e sommaria introduzione all'argomento. ■

ferraro@to.infn.it

M. Ferraro insegna reti neurali all'Università di Torino



I ricordi stanno nel cuore

di Carlo Buffa

Davide Schiffer MEMORIA E OBLIO

pp. 206, € 18,
Golem, Torino 2014

Neuropatologo e neuroscienziato di fama internazionale, Davide Schiffer ha lasciato un'impronta fondamentale nella scuola medica torinese. In questo libro tratta il ricordo e l'oblio della Shoah e più in generale dei tanti massacri che hanno punteggiato la storia umana. Tre filoni d'indagine s'intersecano. Il primo è quello del percorso a senso unico cui sono destinati i ricordi: la loro formazione nella mente di una persona, il progressivo affievolimento emotivo nel passaggio da una persona all'altra, i tentativi di deformazione e di revisione, infine l'oblio. Il secondo filone è quello dei ricordi in prima persona dell'autore, che è stato, in quanto ebreo, vittima della Shoah (sebbene dica "non so più se sono un superstita o un *postmemory*"). Terzo, la ricerca di un'etica con valore universale.

La memoria e l'oblio della Shoah sono analizzate in un modo sistematico e rigoroso che lascia trasparire il metodo dello scienziato, esplorando tutti gli ambiti, anche quelli scomodi e politicamente conflittuali, superando la paura del ricordo, evitando la retorica, il qualunquismo e la falsa coscienza. L'autore racconta di aver scelto gli studi di medicina e poi di neurologia proprio per conoscere la memoria, "perché in essa era contenuto quanto avevo vissuto e che vedevo lentamente ma progressivamente svanire nella mente degli altri". L'esperienza diretta è un fatto personale e non può rivivere in un'altra persona. Essa non contiene soltanto dei fatti che possono essere descritti, ma anche l'atmosfera, il "clima" in cui si sono svolti e le emozioni provate; l'etimologia stessa della parola *ricordo* ha per radice *cor*, il cuore, tradizionale sede delle emozioni. Questi ricordi soggettivi, fusi con le emozioni e le sensazioni, corrispondono ai *qualia*, termine introdotto da Edelman, per rappresentare appunto i ricordi corredati di tutto il contenuto emotivo.

Un'esperienza non può essere trasferita nella mente di un'altra persona, tuttavia nuovi *qualia* possono essere generati, per empatia, in persone a cui sono raccontati gli avvenimenti, anche se non vi hanno preso parte in modo diretto. Questo avviene soprattutto nei *postmemory*, le persone più vicine a quelle che hanno vissuto le esperienze dirette. I *qualia* appartengono alla memoria dei singoli e con essi scompaiono. I ricordi possono poi essere trasferiti nella memoria collettiva (il bagaglio culturale di un popolo) ma a questo punto sono quasi del tutto svuotati del loro contenuto emotivo. Infine, col passare delle

generazioni, se non scompaiono dalla memoria collettiva passano a quella storica. In qualsiasi momento la catena di trasmissione può interrompersi e il ricordo può finire nell'oblio. Oblio che è comunque la fine obbligata di ogni ricordo.

Il racconto della vicenda personale prende forma per lo più come narrazione di brevi ricordi, Alcuni di essi, come quello indicibilmente struggente della cattura del padre, alla presenza della moglie e dei figlioletti impietriti, o i racconti, quasi onirici, del ritorno, dopo molti decenni, nei luoghi della lotta partigiana, suscitano una tale empatia ed emozioni così intense da generare nella mente del lettore dei *qualia* indelebili, tanto sono carichi di emozioni. Questi racconti vanno letti; provare a riassumerli rovinerebbe tutto, darebbe vita a *qualia* pallidi e insignificanti; è come voler raccontare una poesia o un quadro: infatti sono quadri e poesie.

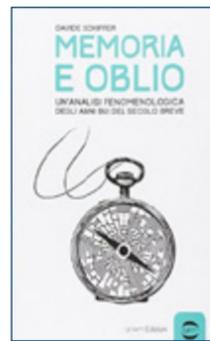
Infine, il tema etico. La ricostruzione del percorso memoria-oblio e la narrazione delle sconvolgenti vicende personali hanno valore in quanto terreno di coltura per modelli alternativi di etica. La domanda è: come interrompere il susseguirsi di massacri che ha punteggiato la storia dell'uomo? La Shoah è uno degli ultimi e dei più feroci. Su quali basi etiche si può realisticamente immaginare una società che non sia fatta di "massacratori" reali o potenziali?

All'epoca della lotta partigiana l'autore, sedicenne, militava nelle formazioni di Giustizia e libertà; ora, dopo più di settant'anni e dopo un'intensa vita di scienziato e di medico, ripropone gli stessi due vocaboli. Le basi dell'etica, non importa se laica o religiosa, stanno nella natura dell'uomo, nell'empatia e nel compiere, funzioni che rendono un essere umano partecipe dei sentimenti di un altro, creando i presupposti della condivisione e della solidarietà. I "neuroni specchio" o comunque le strutture nervose deputate all'identificazione con l'altro, possono essere il substrato anatomico-fisiologico dei comportamenti etici più evoluti.

Senza sentimenti condivisi e senza empatia non è possibile trovare un fondamento universale dell'etica. Il richiamo stereotipato al "non dimenticare", le pure espressioni di esecrazione degli orrori della guerra e delle persecuzioni, o le celebrazioni delle ricorrenze, rischiano di essere inefficaci nel prevenire nuove guerre e nuovi massacri: lentamente i *qualia* trasmessi da una generazione all'altra perdono i contenuti affettivi, cessa l'empatia e prevalgono i pregiudizi, le ideologie, gli schieramenti settari, le posizioni di comodo o qualunque.

cabuffa@libero.it

C. Buffa è neurologo



MicroMega

almanacco di filosofia

2/2015



*Nuovo **realismo** o empirismo **esistenziale**?
Heidegger, **Essere** e **svastica**
La **neolingua** della **Banca** mondiale
Libero **arbitrio** e fisica **quantistica***

*Flores d'Arcais Ferraris Rovelli Chomsky Žižek Origgi Faye Azzarà Wolin
Marx Lincoln Cesarale Swinton Anders Colombo Moretti Pestre*

IN EDICOLA, SU iPad E IN EBOOK

Da Lenz all'opera di Zimmermann e Le Nozze di Figaro senza fascino anfibio

Recitar cantando, 63

di Elisabetta Fava

Quando Zimmermann

Mentre la maggior parte dei teatri cerca di lottare contro la crisi affollando i cartelloni di titoli arcinoti, alcuni di essi provano con generosità a scommettere su lavori rari; così ha fatto Cagliari a dicembre, riproponendo nel suo coloratissimo e vivace allestimento di qualche anno fa l'opera più spiritosa e folclorica di Čajkovskij, *Gli stivaletti*; e così pure Torino con l'atto unico *Goyescas* di Enrique Granados e la Scala con un'incursione nel secondo Novecento: *Die Soldaten* di Bernd Alois Zimmermann, andata in scena per la prima volta a Colonia esattamente cinquant'anni fa, nel 1965. Il teatro musicale del Novecento, come si sa, spezza l'unità che lo aveva sostanzialmente governato fino a quel momento e si divide in tante direzioni che esplorano vie diverse, alternative, persino opposte; ma certo, una direttrice forte è quella che scava nella psicologia umana, non alla maniera in qualche modo catartica dei secoli precedenti, ma con disperazione e con impietosi affondi negli angoli scuri della psiche.

Che questi obiettivi non nascessero solo allora è documentato in modo inoppugnabile dal fatto che non pochi di questi testi ricuperino lavori a cavallo fra Sette e Ottocento: *Wozzeck* di Alben Berg, *Dantons Tod* di Gottfried von Einem, *Leonce und Lena* di Paul Dessau si basano sui drammi omonimi di Büchner, per esempio; mentre *Die Soldaten* di Zimmermann riprende il dramma di Jakob Lenz del 1776, tenendo fede il più possibile all'ideale della *Literaturoper*, vale a dire di un modello d'opera che non filtra più il soggetto prescelto attraverso un libretto (per quanto il librettista possa ormai essere uno Hofmannsthal o un Auden), ma compone direttamente sulle parole del dramma originario, limitandosi a qualche taglio indispensabile. Al tempo stesso, Zimmermann ripensa alcuni punti del testo originale inserendo poesie dello stesso Lenz e soprattutto adottando una tecnica di montaggio di indubbia originalità, che fa accavallare scene tra loro lontane nello spazio e talvolta anche nel tempo e che osa (specialmente nel II atto e nel visionario, allucinato finale del IV) alcuni insiemi ai limiti dell'irrappresentabile, in cui il palcoscenico si suddivide in cinque, sei, sette quadretti, ciascuno con la sua conversazione. L'effetto polifonico che ne deriva è sconvolgente, e si perfeziona grazie alla dislocazione di alcuni strumenti (soprattutto le agguerritissime percussioni) fuori dalla fossa (alla Scala erano sparsi nei palchi). Altri effetti di riscrittura rispetto all'originale risultano dall'azione della musica stessa: frasi che ritornano in scene diverse, come se fossero chiodi fissi, oppure amplificazioni vocali, come il lungo intrecciarsi dei vocalizzi della coppia nella scena della seduzione; e naturalmente agisce poi anche la varietà delle connotazioni strumentali, dai momenti in cui il clavicembalo sembra alludere al Settecento del dramma e, ancor più, a una società delle buone maniere, a quelli in cui lo scatenarsi dei tromboni, la cacofonia delle voci, i ritmi jazz che martellano all'impazzata travolgono tutto in un bacchanale dei sensi da cui ogni ritorno è impossibile.

Questa complessità di forme, di ritmi, di suoni ha la sua ragion d'essere nella tragicità abissale del dramma di Lenz, se possibile reso anche più disperato da Zimmermann. Una ragazza borghese è promessa a un bravo giovane che la ama moltissimo; la famiglia di lei ha appena

lasciato il paesello per trasferirsi in città, dove è di stanza una guarnigione; la ragazza, Maria, è molto bella e non sfugge alle galanti attenzioni di un nobile ufficiale, Desportes. Persino il padre, che sulle prime l'aveva frenata e rimproverata, finisce col credere alla possibilità che la figlia possa sistemarsi meglio; così la ragazza, incuriosita da questo mondo maschile che le si sta rivelando, accetta una frequentazione che la porta a innamorarsi davvero e cedere al seduttore. Quando Desportes, stanco di lei, la passa ai suoi commilitoni, Maria comincia a subire una serie di umiliazioni che la riducono sulla strada: nell'ultima scena chiede l'elemosina al suo stesso padre, che nella versione di Zimmermann non la riconosce. La regia scaligera di Alvis Hermanis parte subito con toni calienti: le due sorelle nel loro letto a castello si fanno le confidenze e (come ci dicono le proiezioni e le comparse che si aggirano intorno) hanno sogni erotici; quando arriva il damerino Desportes (ma perché lasciarlo in canottiera, quando il fascino dei militari sulle ragazze è dato un gran parte dalla divisa e dallo charme?) l'ingenua fanciulla adotta già mosse da consumata Lolita; ma mentre la partitura ha ancora davanti a sé un crescendo di tormento fisico, di pulsioni sconquassanti, la regia ha toccato il culmine nel II atto; e non può che affidarsi, per i successivi, a tre stalloni che passeggiano, imperturbabili ai sussulti della grancassa, montati da due ragazze di piacere. Risultato: passa quasi inosservato, sommerso nel moltiplicarsi dei particolari, l'episodio della violenza subita da Marie, che è tuttavia per Zimmermann un acme determinante. Soprattutto dovrebbe trapelare che Marie è una Gretchen goethiana, inesperta e per questo esposta all'inganno; se l'aveva stizita il divieto paterno di andare a teatro col giovin signore, piange però al pensiero di lasciare il suo promesso sposo; ed è solo il pensiero di migliorare la propria condizione sociale a indurla al passo fatale: un tema, questo della seduzione della ricchezza, carissimo non solo alla letteratura tedesca del primo Ottocento, ma già all'opera romantica tedesca, e d'altra parte cruciale nello stesso *Faust* di Goethe, dove il diavolo manda gioielli a Gretchen, e nel *Don Giovanni* di Mozart, dove a Zerlina vien dato da credere di non esser fatta per sposare un villano. Comunque, a prescindere da questi temi di fondo, Hermanis ha avuto un merito indubbio: quello di far comprendere in ogni momento la vicenda, non complicata per se stessa, ma complicata per l'ardito montaggio a cui è sottoposta da Zimmermann: e vogliamo citare ancora almeno il momento, stupendo sotto tutti i punti di vista, testuale, teatrale e musicale, in cui il palcoscenico affianca due scene che si svolgono in luoghi diversi, da un lato Stolzius con la madre, dall'altro Maria impegnata in giochi pericolosi con Desportes sotto lo sguardo compiacente della nonnina. Quanto alla resa musicale di una partitura che all'inizio fu considerata addirittura inesequibile, non si può che restare impressionati dalla bravura di cast e orchestra sotto la guida di Ingo Metzmacher; impossibile citare tutti i cantanti dell'enorme, ottima compagnia vocale.

Carl Dahlhaus, che fu tra i massimi storici della musica del secondo Novecento, raccomandava di non esagerare con il "teatro di regia" quando si maneggia un'opera ancora poco nota, di cui il pubblico ha

ancora bisogno di farsi un'idea corretta. Ma qualche volta anche nel maneggiare un'opera molto nota bisognerebbe andar cauti; è quello che pensavo guardando *Le nozze di Figaro* in scena a febbraio al Teatro Regio di Torino. Ci sono, nel teatro mozartiano, dei colpi di genio tali da non tollerare di essere modificati: almeno se Mozart ha da essere, e non un suo libero adattamento. La scena in cui il conte racconta come, sollevando una tovaglia a casa della spaurita Barbarina, ci ha trovato sotto il bel paggio Cherubino, sarebbe uno dei tanti racconti in musica se in questo caso il conte non sollevasse, per meglio mimare il suo racconto, una coperta gettata come per caso su una poltrona, scoprendoci sotto di nuovo il paggio. Questo passo, capolavoro di intreccio fra narrativa e gestualità, non ha riscosso evidentemente l'approvazione della regista Elena Barbalich, che ha preferito modificarlo; Cherubino si nasconde maldestramente con tutte le gambe fuori dalla coperta, don Bartolo lo nota subito e fa in modo che se ne accorga anche il conte; una sequenza assolutamente perfetta di gesti, note, parole, con l'intrecciarsi del presente sul passato, della narrazione sull'azione, mandata a monte per una malintesa ricerca di originalità. E così non sarà Susanna ad accompagnare il canto di Cherubino, ma democraticamente la contessa; l'aria di Susanna mentre veste Cherubino, capolavoro di "aria d'azione", perde il suo mordente scenico perché tutti se ne stanno impalati; Barbarina, che piange nel quarto atto perché non trova una spilla, si accascia inerte su una poltrona, mentre tutta la musica dice il palpito e l'affanno con cui tra le lacrime sta cercando. E qui bisogna dire che molte difficoltà conseguivano anche dall'esecuzione smisuratamente lenta dell'orchestra guidata da Yutaka Sado: una lentezza che toglieva a Mozart quel fascino anfibio, dove scherzo e malinconia, patetismo e comicità, azione e contemplazione si intrecciano non uno dopo l'altro, ma uno nell'altro; dove l'aria d'azione va al rallentatore, non si gode più neanche la grande aria monologica; per non dire dei frizzanti recitativi, frenati da pause macroscopiche che finivano col renderli stucchevoli. In quest'opera la congruenza tra musica e drammaturgia, e fra musica e parola è tale, che non si può deformare l'una senza guastare anche l'altra. Yutaka Sado è direttore ben noto al pubblico di Torino, che l'ha ascoltato tante volte in un repertorio otto-novecentesco magistralmente dominato, lucido, scolpito; strano che, accostandosi a Mozart, non ne abbia compreso la mutevolezza, quell'inconfondibile capacità di trascolorare da una sfumatura all'altra, di sintetizzare gli opposti: quella componente, insomma, che per Kierkegaard identificava l'eros e che per Hoffmann era il segno del divino. Sado sembra invece rileggere Mozart dall'angolazione delle musiche orientali, con quella caratteristica impronta sospesa e atemporale; ma se è vero che per godere della musica di Mozart basta chiudere gli occhi, perché lì dentro c'è già tutta la scena, è anche vero che a questa musica bisogna rendere la sua anima cangiante, reattiva, di una spiritualità sempre incarnata, mai astratta; e questo, nonostante l'impegno meritorio del cast, è davvero mancato. ■

lizabeth71@yahoo.it

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

Ragionar cantando, 63

Elisabetta Fava

Die Soldaten di Zimmermann e Le Nozze di Figaro

Effetto film

Umberto Rossi

*Vizio di forma**di Paul Thomas Anderson*

La dialettica tra virtù e fortuna in versione hippy

di Umberto Rossi



Vizio di forma di Paul Thomas Anderson

con Joaquin Phoenix, Katherine Waterston, Benicio del Toro, Stati Uniti 2014

Per lungo tempo si è ritenuto che fosse impossibile adattare per il cinema la narrativa di Thomas Pynchon: troppo complessa, labirintica, stratificata, e nel complesso troppo strana, con la sua straniante mescolanza di storicità e immaginario, di passato e presente, adenoidi giganti e cani parlanti. Eppure i suoi romanzi erano densissimi di riferimenti cinematografici: a partire dal suo capolavoro *L'arcobaleno della gravità* (Rizzoli, 2007), al termine del quale si scopre che la vicenda narrata è in realtà un film con lo stesso titolo; l'epilogo ci lascia nel cinema Orpheus di Los Angeles, dove è stato proiettato, e si chiude con la pellicola che s'incepisce e brucia, e le luci che si accendono in sala (mentre fuori cala l'apocalisse nucleare). Ma in quel monumentale romanzo una parte da leone la gioca anche il cinema tedesco tra le due guerre, con le realizzazioni della mitica società di produzione Ufa (Universum Film Ag), dall'espressionismo degli anni venti ai film nazisti del decennio successivo. Ci sono poi le numerose pellicole citate (puntigliosamente accompagnate dall'anno di uscita nelle sale) in *Vineland* (Rizzoli, 2000), il quarto romanzo di Pynchon, che interrompe il lungo silenzio seguito alla pubblicazione dell'*Arcobaleno*. Infine *Vizio di forma* (Rizzoli, 2013) aveva, per parafrasare il suo titolo originale (*Inherent Vice*), un carattere filmico inerente; sembrava richiedere implicitamente la propria trasposizione sul grande schermo.

Già nella sua versione letteraria, infatti, *Vizio di forma* è inconfondibilmente caratterizzato come noir, il più cinematografico dei sottogeneri del giallo. I tratti caratteristici ci sono tutti: la trama ingarbugliata che non si chiarisce completamente neanche nel finale; la *dark lady*; l'investigatore disincantato e vagamente cinico; il numero di cadaveri rigorosamente superiore a uno; la folla di personaggi spesso ambigui e generalmente infidi; il mondo circostante corrotto, dove non c'è chiara demarcazione tra crimine e legalità; la polizia incompetente o connivente con la malavita (ma con eccezioni); infine la location archetipica del noir, la California dove si muovono i sardonici detective interpretati da Humphrey Bogart, ma anche le loro reincarnazioni successive, dal Jake Gittes di *Chinatown* (1974) al "drugo" di *Il grande Lebowski* (1998).

Qualche elemento in comune con quest'ultima pellicola il romanzo di Pynchon e il film di Anderson ce l'hanno. Larry "Doc" Sportello, il protagonista, chiamato a investigare sulla sparizione di uno spregiudicato speculatore edilizio, Mickey Wolfmann, è un hippy come Jeff Lebowski; ma mentre il personaggio dei Coen è un superstite degli anni sessanta che si muove, talvolta goffamente, nell'America di Bush padre, Sportello conduce la sua indagine nel 1970, nello scorcio finale dell'epoca d'oro dei figli dei fiori e della psichedelia. Scorcio che sa già di decadenza, di dispersione, di disillusione, se non di autentica repressione: alla Casa Bianca c'è Richard Nixon, e la California è governata da un ex attore di nome Ronald Reagan. L'ondata conservatrice e normalizzatrice sta

cominciando a rifluire; l'estate dell'amore (quella del 1967) è già un ricordo.

La vicenda inizia quando una vecchia fiamma di Doc, Shasta (perfettamente interpretata da Katherine Waterston), torna per chiedere al detective di cercare Mickey Wolfmann, l'uomo per il quale lo ha lasciato anni prima. Si avvia così un'indagine che ci porta nei meandri di una Los Angeles ancora scossa dalle gesta della Family di Charles Manson, culminate nella strage di Bel Air.

La ricerca di Wolfmann, personaggio ambiguo e inquietante (nonostante ebreo si circonda di nazisti dell'Aryan Brotherhood a fargli da guardie del corpo), si snoda, o forse sarebbe meglio dire si annoda, tra un cadavere e l'altro, in una serie di trame decisamente losche: traffico di eroina, hippy diventati informatori della polizia, una strana organizzazione chiamata Golden Fang (zanna d'oro) o Kryskylodon (che sarebbe la stessa cosa in greco), che però forse non esiste o forse è una nave coinvolta in traffici illeciti, morti che camminano e suonano anche il sassofono, strozzini con la passione delle mazze da baseball, e via così. Del resto, Pynchon è il genio della stranezza, ci ha raccontato la vita di una lampadina di nome Byron che Harold Bloom (nientemeno!) ha letto come parabola gnostica, fa apparire nei suoi romanzi anatre meccaniche e alligatori albi. Non ci si deve allora stupire più di tanto, se "Bigfoot" Bjornsen, della famigerata Lapd (Los Angeles Police Department), quella resa celebre proprio dal cinema, e dipinta a tinte fosche nei romanzi di Ellroy, oltre a fare indagini e cercare caparbiamente di incastrare Doc (col quale però ha uno strano rapporto di odio-amore), compare in serie televisive nei panni di un poliziotto o in spot pubblicitari travestito da hippy. Questo è lo spirito (decisamente sballato) del romanzo, e Anderson lo ha preservato amorevolmente, consapevole che una storia ambientata a Los Angeles nel 1970 non poteva e non doveva essere limpida e lineare, ma narrata in uno stato di coscienza alterato, e possibilmente capace di ingenerare un certo scombussolamento anche negli spettatori. Chiamatela estetica della Cannabis, se volete; oppure ortodossia pynchoniana.

Dovendo trasporre la complicata trama del libro in un film, Anderson ha scelto di semplificare, potendo qua e là ma sempre con criterio, anche se certe scelte devono essere state dolorose (è sparita per esempio Arpanet, l'antenata del web che gioca un ruolo importante nel romanzo); eppure, nonostante gli inevitabili tagli, ne risulta una pellicola da due ore e mezza, e comunque labirintica e non priva di vicoli ciechi. Soprattutto ti lascia con una domanda da un milione di dollari (per l'euro era troppo presto): ma l'onnipotente Golden Fang, o Kryskylodon, o Zanna d'oro che dir si voglia, che cos'è? Un'organizzazione segreta che complotta e manipola, gestendo di tutto, dal traffico d'eroina alla speculazione edilizia alla repressione politica? Oppure è veramente solo

uno yacht di super-lusso? O una società di dentisti? O è semplicemente una proiezione della paranoia di Doc Sportello, alimentata da un consumo smodato di marijuana e hashish?

La risposta non c'è, ed è giusto che sia così. Non solo perché Pynchon ha sempre lasciato aperta la dialettica (di derivazione machiavellica) tra virtù e fortuna in versione XX secolo, cioè la difficoltà di dire fin dove la storia sia prodotta di un disegno umano, e dove cominci la pura casualità (tema caro allo scrittore americano fin dal suo primo romanzo, *V.*). Nel lasciare aperta la pratica Golden Fang Pynchon rende omaggio al noir, un genere dove non sempre tutti i delitti trovano un colpevole, e tutti i cadaveri un movente; già Dashiell Hammett, interrogato su un paio di omicidi nel suo romanzo *Raccolto rosso*, confessava di non avere idea di chi li avesse commessi. Insomma, Pynchon (e Anderson nella sua scia) sa bene che nel mondo notturno e claustrofobico del noir non tutti i conti devono tornare. Ma neanche in quello più vasto della storia con la maiuscola.

Altra interessante scelta registica di Anderson è quella di intercalare all'azione brevi brani del romanzo di Pynchon, ma incarnandoli nella voce di Sortilège, amica e confidente di Doc (interpretata con voce particolarissima – nell'originale – dalla cantautrice Joanna Newsom); così facendo l'opera dello scrittore invisibile si manifesta con una sua voce, un suo corpo e un suo volto. Del resto già all'uscita del romanzo si era diffusa sul web la registrazione della voce di Pynchon stesso che leggeva la pagina iniziale, per cui il concetto di "voce autoriale" si era trovato ad avere una concretissima e inedita applicazione. E pure questa scelta fa parte di un complesso gioco tra visibilità e invisibilità che opera in tutto il film, cosa inevitabile la prima volta che si può "vedere" il mondo proiettato da uno scrittore invisibile.

Infine, è significativo che Doc e Shasta, per quanto entrambi giovani, sembrino aver già molto da rimpiangere: i giorni migliori se li sono lasciati alle spalle. C'è una vena di rimpianto che serpeggia nel film, perché l'estate in tutti i sensi è già passata, il momento magico è trascorso, l'innocenza s'è già macchiata. Di tradimenti, nel film, non ce ne sono pochi, ed è un tema che deriva già dal romanzo. Il vizio inerente (più che di forma) era nella controcultura stessa, nel movimento studentesco, nei freak, nella loro speranza un po' sconsiderata e confusa di poter smuovere l'America dalle fondamenta, di arrestare la micidiale macchina del complesso militare-industriale, col suo Vietnam di allora e le altre guerre più o meno umanitarie a venire. In ultima analisi, quello di Anderson (e Pynchon) è un noir inerente; ma è anche una strana (ovviamente) elegia hippy, a tratti struggente, a momenti straziante. ■

umbertorossi_000@fastwebnet.it

U. Rossi insegnante, critico letterario e traduttore

Schede

Saggistica letteraria

Giuseppe Sertoli, I DUE ROBINSON E ALTRI SAGGI SULLA LETTERATURA INGLESE DEL SETTECENTO, pp. 265, € 27, *Ecig, Genova 2014*

Publicato nella collana "Laputa" spiritosamente dedicata all'isola volante swiftiana, *I due Robinson* tocca, a partire dalla letteratura inglese, questioni di etica e di estetica settecentesca non prive di attualità. Il contrasto tra coscienza e interesse nella morale borghese, i limiti della ragione, il ritorno alla satira contro le intolleranze di vecchi e nuovi rigorismi attraversano queste pagine, suggerendo preziosi antidoti ai fondamentalismi del nuovo millennio. La variegata rassegna si apre sul poema eroico di un John Dennis debitore al Tasso, e prosegue sulle note beffarde di un Goldsmith campagnolo e irriverente per poi attraversare l'umorismo rapsodico del *Grand Tour* sterniano, al quale mancano le note elevate della tappa alpina, onorata, invece, in tutto il suo sublime, dal Coleridge poeta e dallo stesso Dennis. Accanto alla poesia e al teatro, in quest'affresco settecentesco figurano i racconti di viaggio di Defoe e del "Grulliver" restituito alla sua dabbenaggine onomastica dalla collana Frassinelli diretta da Aldo Busi. Sertoli estende il raggio corrosivo della parodia di Swift alle meno canoniche odi pindariche che pure affondano le più alte idealità nel *batbos* della "porzione di (...) stella negra" a cui, da irlandese, l'autore sapeva di appartenere. Per comprendere i meccanismi del racconto settecentesco, lo studioso pesca tra i paradigmi filosofici e scientifici che lo sostengono, vedendo vanificata la spinta utopista del secolo dei Lumi al cospetto di una realtà materiale che non sempre risarcisce i suoi vagabondi anti-eroi dal disincento. Per quando dominato dal mito razionale della scienza, l'orizzonte pragmatico di Robinson e Grulliver vacilla sensibilmente dinanzi alle pulsioni di un corpo che la borghesia mercantile si sforzava di tacitare "mediante il lavoro", e che è invece indisposto a estinguersi anche nell'attuale condizione virtuale in cui "la testa può confiscare il cuore, anzi può addirittura simulare un cuore". Con la sua penna arguta e sottile, l'anglista scandaglia con precisione una materia letteraria carica di "favole filosofiche" naturalmente votata alle esigenze della speculazione e allo studio tipologico di una commedia umana animata da una molteplicità di creature singolari. Il tema del viaggio resta, però, fermamente al centro di una disamina che vede il dissidio borghese tra dovere e desiderio umanizzato dalla fiducia settecentesca nella persistenza di una matrice umana comune, non ancora scalfita dai dilemmi e dalle malinconie della coscienza moderna. L'ordine divino che in Hume come nel Coleridge poeta continua a governare la natura tutta (inaugurando l'eroica stagione del trascendentalismo americano) protegge la coscienza dai naufragi dell'io e dalla discesa nel *maelström* in cui, di lì a poco, romanticamente Poe annegherà. E questa fiducia in una natura intrinsecamente morale serve a redimere il secolo dei Lumi anche dall'assedio dei terrori in cui il gotico sublime di Burke l'aveva scaraventato. Tra le avventurose avversità del picaro settecentesco, *I due Robinson* annovera i traffici "bassi" e malavitosi di una classe media spregiudicatamente dedita al *trade* e a un'accumulazione benedetta dalla fede puritana. L'estromissione forzosa di questa classe dalla vita politica negli anni della Restaurazione la proietta, infatti, verso l'"ormai compiuta secolarizzazione del Puritanesimo" di cui Robinson denunciava "l'intrinseca criminalità", vedendola legittimare il "mercato con la Bibbia (...) nella più sovrana indifferenza a ogni principio morale o spirituale". Per raccontare le licenze morali sottese al capitale, a prevalere, in questa rassegna sul Settecento inglese, non è dunque la morale borghese del sentimento con cui Richardson premia l'intraprendenza delle sue ambiziose cameriere, ma l'eleganza inflessibile del *wit* aristocratico con il quale Swift e Sterne decostruiscono le ipocrisie del perbenismo con cui le classi medie dissimulano la loro malcelata cupidigia.

DANIELA DANIELE

Michele Stanco, RINASCIMENTO INGLESE. LESSICO DELLA CULTURA E TECNOLOGIE DELLA COMUNICAZIONE, pp. 152, € 14,99, *Liguori, Napoli 2014*

La discussione sul significato della parola "Rinascimento" nel contesto culturale europeo si è fatta particolarmente vivace negli ultimi decenni, che hanno visto una severa messa in discussione dell'idea, cara a Jacob Burckhardt, di una rinascita di idee di individualismo e di realismo, di una riscoperta dell'uomo e della natura che seguiva a secoli di ripiegamento ascetico e religiosa contemplazione. Si è recuperato il senso della continuità tra medioevo e Rinascimento, e allo stesso tempo ci si è interrogati sul senso di



I disegni della sezione SCHEDE sono di Franco Matticchio

una parola così carica di implicazioni ideologiche, parola che molti studiosi preferiscono sostituire con il più neutro "età moderna". In questa discussione si inserisce il volume di Stanco, rielaborazione di una serie di temi cari all'autore e già trattati in una serie di saggi e articoli precedenti. Benché il titolo faccia uso del termine "Rinascimento", Stanco prende le distanze dall'assolutizzazione burckhardtiana, preferendo cercare tra gli scrittori italiani e inglesi elementi descrittivi, più che prescrittivi, del fenomeno; e il fatto che la prima fonte a cui fa riferimento sia Giorgio Vasari, che nel XVI secolo parlava di "rinascita" per indicare la rivoluzione artistica promossa da Giotto più di due secoli prima, ci dà la misura dell'ambiguità dei confini cronologici nella definizione di un movimento culturale. Come indicato nel sottotitolo, questo studio procede per vocaboli e per immagini, individuando in una serie di parole e momenti chiave della letteratura elisabettiana altrettanti spunti di analisi. Il volume ci porta quindi a esplorare temi come il linguaggio dell'io, le teorie poetiche rinascimentali, l'uso di metafore condivise e il loro sviluppo nel processo compositivo, per poi approdare, nella seconda parte, alla scena teatrale e alla traduzione come momenti di "tecnologia della comunicazione". Stanco si concentra prevalentemente sulla seconda metà del Cinquecento, inserendo riferimenti alle letterature classiche e ai testi cristiani su cui si formano le concezioni di sé e della scrittura. Il volume offre allo studioso del Rinascimento inglese una carrellata, a volte tassonomica, di fenomeni significativi e di temperie culturali, lasciando al lettore una sistematica contestualizzazione dei vari capitoli.

ALESSANDRA PETRINA

Stefano Manferlotti, CRISTIANESIMO ED EBRAISMO IN JOYCE, pp. 130, € 12, *Bulzoni, Roma 2014*

Benché Joyce non fosse "un cattolico problematico", come osserva Stefano Manferlotti in questo saggio, il punto di vista religioso non è affatto irrilevante nei suoi romanzi. Diffusamente accolto in quella parola "estesa, prometeica" che caratterizza lo stile dell'autore, esso compare non soltanto nel *Portrait of the Artist* e nei *Dubliners*, attraverso la cultura irlandese, i suoi riti e miti cattolici, ma anche nell'*Ulysses*, dove l'incontro tra Leopold Bloom e Stephen

Dedalus rimanda alla relazione tra ebraismo e cristianesimo/cattolicesimo, nei frequenti scambi di prospettive e nella deformazione ironica o parodica delle concezioni comuni. Se Stephen rappresenta, in forma critica, la complessità e le contraddizioni del cristianesimo/cattolicesimo, Leopold incarna con ironia il personaggio dell'ebreo su cui ricadono per tradizione scherzi e pregiudizi, altresì collegato a immagini di erranza e rapacità; al tempo stesso, il personaggio intride di corporeità il dogma religioso e lo riscrive opponendo alla sua univocità una parola fatta di sapiente mescolanza tra sacro e profano, di giochi linguistici ed errori ironici, di strambi collegamenti e contaminazioni. Il dialogo implicito tra le due religioni e culture, che la teatralità dell'opera (bene intesa da Svevo) sviluppa ed enfatizza, e l'energia del linguaggio nella sua molteplicità di significati, contestano così dal profondo la fissità dei dogmi, l'inerzia delle divisioni e di certi automatismi ad essi legati. Ne risulta come, all'interno della generale e simbolica coralità dell'opera o in rapporto con altri personaggi portatori di significati religiosi, come Buck Mulligan, il discorso religioso suscitato in varie forme da Bloom e Dedalus interroghi continuamente se stesso in una ricerca costante, benché instabile, di consonanze su altri livelli, più umani, e verso sornione, rabelaisiane utopie di ecumenismo e di corporeità.

CHIARA LOMBARDI

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

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

ROBERT MOSCALIUC

Saggistica letteraria

Letterature

Storia

Antoine Laurain, LA DONNA DAL TACCUINO ROSSO, ed. orig. 2014, trad. dal francese di Margherita Botto, pp. 164, € 17, Einaudi, Torino 2015

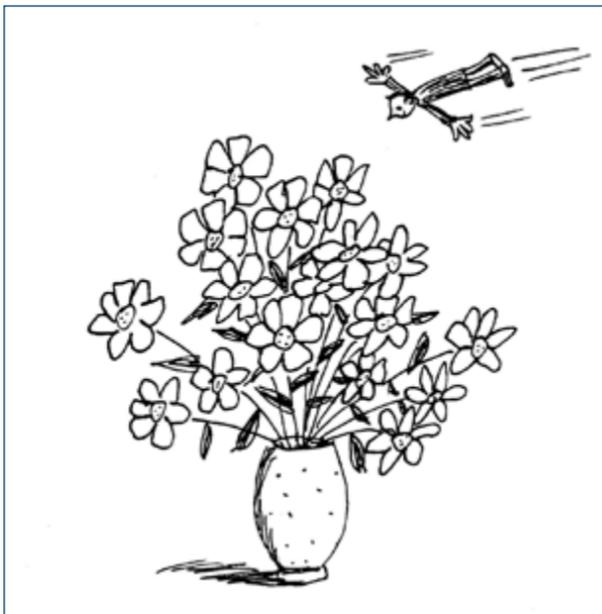
Come ha dimostrato Stefania Bertola nel suo racconto-saggio *Romanzo rosa* (lindice-online, 1° marzo 2013), imparare a combinare gli elementi standard che hanno fatto la fortuna della collezione "Harmony" non richiede particolari qualità letterarie. Ma se nel "rosa" industriale l'autore deve attenersi a schemi ben collaudati evitando ogni innovazione, le cose vanno diversamente nel "rosa" artigianale. Qui le lettrici esigono sì il rispetto di alcuni capisaldi (il lieto fine, il fascino magnetico del protagonista maschile, l'assenza di allusioni ai problemi insolubili e veramente dolorosi della quotidianità), ma si aspettano anche un'ambientazione curata, una scrittura elegante e la capacità di mascherare la prevedibilità dell'intreccio portando in primo piano dei particolari scelti giudiziosamente, non troppo banali ma nemmeno troppo lontani dell'esperienza vissuta delle lettrici. Sono proprio le qualità che caratterizzano *La donna dal taccuino rosso* e ne fanno il prototipo perfetto del suo genere, il rosa di élite. Al centro della vicenda, una borsa da donna di cuoio *mauve*, con molte tasche. La trova, abbandonata su un cassonetto da uno scippatore, il libraio parigino Laurent. Naturalmente sono spariti denaro, cellulare e documenti, ma quel che resta è per Laurent molto intrigante: un profumo fuori moda, un rossetto color corallo, un volume con dedica "a Laure" di Patrick Modiano e, soprattutto, il taccuino che dà il titolo al romanzo, dove la sconosciuta proprietaria della borsa ha annotato le cose che più le piacciono e quelle che più le fanno paura. Come in ogni romanzo che si rispetti, gli oggetti diventano indizi e Laurent, un Pollicino un po' cresciuto, segue il sentiero che tracciano davanti a lui, verso un fantasma femminile, Laure, che cambierà la sua vita e gli somiglia anche nel nome.

MARIOLINA BERTINI

Adolphe D'Ennery ed Eugène Cormon, LE DUE ORFANELLE. ROMANZO TEATRALE IN CINQUE ATTI E OTTO QUADRI, ed. orig. 1874, a cura di Guido Davico Bonino, pp. 169, € 15, Manni, Lecce 2015

Nella Parigi del XIX secolo, nessun genere teatrale può competere in popolarità con il *mélodrame*. Non si tratta del nostro "melodramma", cioè dell'opera lirica, ma di un dramma in prosa che riesce a coinvolgere anche il pubblico più incolto grazie a intrecci ricchi di suspense, a scenari grandiosi e spettacolari, a una recitazione

concitata dall'intensa gestualità. Tra gli indiscussi capolavori del genere, *Le due orfanelle*, del 1784, godrà di una straordinaria fortuna: non soltanto sarà tradotto in moltissime lingue e rappresentato un'infinità di volte, ma ispirerà nel 1921 un capolavoro cinematografico di David Wark Griffith, interpretato dalle incantevoli sorelle Gish. Nato come testo teatrale di D'Ennery, all'epoca autore di gran successo, con la collaborazione del meno celebre Cormon, *Le due orfanelle* riscosse un tale successo che lo stesso D'Ennery nel 1897 ne pubblicò una prolissa versione romanzesca. Il pubblico non sembrava stancarsi mai delle avventure delle due protagoniste, angeliche fanciulle di provincia sbarcate nella tentacolare Parigi del 1784. La maggiore delle



due, insidiata da un aristocratico libertino, doveva difendere la propria virtù contro i più odiosi attentati, mentre la minore, cieca, veniva schiavizzata e costretta a mendicare da un'orribile megera. Il lieto fine prevedeva il loro ricongiungimento, la guarigione della fanciulla cieca e la sua restituzione alla nobile famiglia d'origine, da cui era stata strappata alla nascita in seguito a un oscuro intrigo. Molto opportunamente, il curatore ci propone la versione teatrale dell'opera, meno prolissa, e la correda con un'informaticissima introduzione sui rapporti tra *mélodrame* e romanzo d'appendice.

(M. B.)

James Salter, UNA PERFETTA FELICITÀ, ed. orig. 1975, trad. dall'inglese di Katia Bagnoli, pp. 376, € 18,50, Guanda, Milano 2015

C'è una meravigliosa villa vittoriana sulle rive dell'Hudson. È immersa nell'immota quiete della campagna americana, le fronde degli alberi mosse appena dal vento, il cinguettio musicale di un uccello tra i rami.

Dentro la villa vive la famiglia Berland: Nedra, Viri, due splendide figlie poco più che bambine destinate a crescere belle, intelligenti e ammirate. I Berland conducono un'esistenza privilegiata. Trascorrono giornate mai noiose baciate da un sole perenne, scandite da cene raffinate, buon vino e stimolanti conversazioni, popolate da una cerchia di amici interessanti e appassionati. Nedra e Viri sono due persone intense. Lei è di una bellezza sconvolgente, lui è un architetto di successo. Lei ha la mente sveglia e una vivacità che affascina, lui è un buon padre e un interlocutore mai banale. Si direbbero una coppia perfetta e felice. Gli amici li invidiano, li ammirano, percepiscono all'esterno solo affetto e complicità. Sono lusingati dall'essere ammessi nella loro vita, anche se per poco. Ma la serenità di Viri e Nedra è soltanto di facciata. Il loro matrimonio è una parabola discendente destinata al fallimento, minacciata da crepe che insidiano l'apparente stabilità del rapporto e demoliscono gradualmente la fondazione già precarie. Nedra ha un amante, cova in silenzio ambizioni segrete, Viri s'innamora di una studentessa e persegue frustrato obiettivi non raggiungibili. Entrambi cercano disperatamente la felicità. La felicità è il filo rosso della vicenda, la sua conquista la missione dei protagonisti, convinti entrambi di non poterla trovare nel matrimonio ma solo in un'autonomia, individuale realizzazione. La loro inquietudine buca la pagina, la loro disperazione palpita tra le righe quasi fosse materia viva. La felicità di cui si parla non è una sensazione transitoria; è qualcosa di più profondo, più primordiale, un

appagamento che permea le ore e i gesti e non svanisce al calar della sera. È la fine di un lungo cammino di scoperta e realizzazione di sé, che Nedra e Viri percorrono separatamente. Nedra cerca l'appagamento nel letto di altri uomini, volubile e capricciosa, abbandonandoli poco dopo; Viri sceglie di viaggiare, di vendere l'enorme villa vittoriana, di rifarsi una nuova vita in Italia. *Una perfetta felicità* è la storia di un matrimonio che è idillio all'occhio esterno ma una gabbia per i suoi membri. Si legge tutto d'un fiato. La scrittura di James Salter, già apprezzata in *Tutto quel che è la vita* (Guanda, 2014), non concede alcuna tregua e imprigiona il lettore nelle maglie di una vicenda tormentata e seducente. È una scrittura fatta di immagini, di frammenti, di scarti temporali. Evocazioni folgoranti di una realtà inondata dal sole, riscaldata dal camino acceso nelle ore d'inverno e imbevuta di un sottile aroma di tabacco. Salter non spiega, abbozza: si limita a tratteggiare i contorni di una vicenda sulla vita e sull'amore, che al lettore è affidato il compito di colorare.

LAURA SAVARINO

Joseph Conrad, UN AVAMPOSTO DEL PROGRESSO, ed. orig. 1897, a cura di Matteo Codignola, pp. 124, € 12, Adelphi, Milano 2014

Due racconti scritti nel 1896, molto diversi tra loro, segnano un momento di svolta nella carriera di Joseph Conrad. *La laguna* e *Un avamposto del progresso*, raccolti in questo volume, si presentano come due diverse dichiarazioni d'intenti. Il primo è, come afferma Codignola nella sua postfazione, uno "studio dal vero di alcuni effetti di luce e vento": ambientato in un paesaggio fluviale dell'Estremo Oriente, colmo di antesignani elementi visionari con annessa storia d'amore; il secondo è una miniatura di *Cuore di tenebra*, basato sulla ricostruzione di un fatto di sangue realmente avvenuto in una stazione commerciale dello stato libero del Congo. Due belgi in cerca di denaro, Kayerts e Carlier, vengono assegnati a una stazione fluviale per il commercio dell'avorio. Lì, dopo mesi trascorsi attorno al comune sforzo di mantenere una vita routinaria e regolare, scandita da rituali e consuetudini, si lasciano progressivamente invadere, nella coscienza e nel corpo, dalla brutalità e dall'inquietudine dell'esperienza coloniale. La ricerca ruota attorno al movente di un omicidio, sola e unica ipotesi azzardata dall'autore, mentre il resto, dai paesaggi alle usanze alle credenze indigene, è frutto del suo bagaglio personale formato tra i battelli e le stazioni commerciali lungo il fiume Congo, gli "avamposti" di quel campo di lavoro a cielo aperto che era di fatto il dominio belga. I due racconti mettono a fuoco il rapporto fra Conrad e l'invenzione letteraria: da un lato incantatore romantico, dall'altro freddo reporter, è capace di trascendere e allo stesso tempo rendere l'esperienza diretta nella sua autenticità. L'importanza paradigmatica di questi due testi è che ci restituiscono quella modalità tutta conradiana di intendere la finzione come una patina con la quale rivestire i fatti, troppo necessari per essere appesantiti da una dose massiccia di invenzione narrativa. Sarà questa, da quel momento in poi, la cifra e il segreto del suo successo. Usciti nel 1897 su due prestigiose riviste anglosassoni, i due racconti sollevarono lo scrittore dal momentaneo stallo successivo a *La follia di Almayer* (1895) e *Un reietto nelle isole* (1896): ebbero infatti un grande successo, nonostante alcune iniziali problematiche editoriali. La difficoltà incontrata durante la pubblicazione di *Un avamposto del progresso* testimonia un fatto spesso ignorato, ovvero la scomodità delle testimonianze conradiane sul Congo di Leopoldo II che possiedono, su un diverso piano artistico, la stessa importanza che ebbero, sempre attorno al 1900, le fotografie di Alice Seeley Harris: il racconto della verità, che prelude, da un lato, alla scoperta assordante della banalità del male; dall'altro, alla lotta contro di esso.

DIANA OSTI

Anne Brontë, LA SIGNORA DI WILDFELL HALL, ed. orig. 1848, trad. dall'inglese di Francesca Albini, pp. 590, € 16, Neri Pozza, Vicenza 2014

Nel maggio del 1849 moriva a Scarborough, assistita dalla sorella Charlotte e dall'amica Ellen Nussey, Anne Brontë. Aveva ventinove anni e nessuna voglia di abbandonare questa terra che amava e i tanti progetti per il futuro, "progetti umili e limitati, s'intende", diceva, "ma non vorrei che si risolvessero tutti in un nulla; né vorrei aver vissuto per un fine così modesto". Anne Brontë, pur nella sua modestia (era una creatura mite, gentile, profondamente religiosa), desiderava per sé qualcosa di più grande che sperava di raggiungere per tramite della scrittura, se solo ne avesse avuto il tempo. Quel tempo non le fu concesso e quel che resta di lei sono due romanzi: *Agnes Gray* (1847) e *The Tenant of Wildfell Hall*, pubblicato nel 1848 e oggi rieditato da Neri Pozza nella collana "Grandi scrittrici" curata da Monica Pareschi.

La signora di Wildfell Hall è un romanzo avvincente, fresco e luminoso pur negli argomenti scabrosi che affronta e che suscitano, all'epoca, l'indignazione dei

critici e il biasimo e la censura di Charlotte (il soggetto era completamente sbagliato, disse) che, dopo la morte della sorella, ne impedì ulteriori ristampe. Narrando di Helen Graham, la bella e misteriosa inquilina di Wildfell Hall, Anne Brontë non solo portava allo scoperto alcune verità che la società vittoriana ipocritamente rintuzzava (l'infelicità coniugale, l'adulterio, il vizio), ma affermava senza mezzi termini la sua libertà di scrittrice: "Desideravo dire la verità", scrive nella prefazione alla seconda edizione del romanzo, "ma dal momento che il tesoro inestimabile troppo spesso si cela in fondo a un pozzo, ci vuole un certo coraggio per tuffarsi a cercarlo, soprattutto perché chi lo fa rischia di incorrere nello scherno e nelle ingiurie a causa del fango e dell'acqua in cui ha osato immergersi". Una libertà e un coraggio che ritroviamo in Helen Graham, un'eroina che osa fuggire da un marito alcolizzato e brutale (Arthur Huntingdon modellato sullo scapestrato fratello Branwell) per salvare se stessa e il figlio; che si guadagna da vivere con il suo lavoro di pittrice e affronta a testa alta le dicerie e il disprezzo della comunità campagnola in cui si è rifugiata e dove un giovanotto, Gilbert Markham, s'innamora

perdutamente di lei. Ed è a Gilbert, nella prima e terza parte del romanzo, e a Helen nella seconda, che è affidata la narrazione della vicenda; delle peripezie, fraintendimenti e ostacoli di cui è disseminata e della sua conclusione, con il trionfo di Helen. La sua rettitudine, il suo impeccabile senso dei valori umani, la sua fede e la sua pietas (Helen fa di tutto per arrestare la rovina del marito, ma non al punto di rovinare se stessa) alla fine ricevono la giusta ricompensa. La gioia di amare e di essere amata.

Anne Brontë non è vissuta per "un fine modesto". Ci sono in lei la grandezza e la profondità di visione di una scrittrice nata. Scriveva per dire la verità, la sua verità e per portarne alla luce qualche frammento s'immergeva e avanzava e scavava senza paura nell'acqua e nel fango. Al pari delle sue più celebri sorelle Charlotte ed Emily, Anne conosceva il male, il dolore, la morte e li lasciava entrare nel suo romanzo. Ma la loro ombra, ed è questa la cosa straordinaria, non ne offusca la luminosa freschezza.

GIULIANA GIULIETTI

Leonardo Campus, I SEI GIORNI CHE SCOSVOLSERO IL MONDO. LA CRISI DEI MISSILI DI CUBA E LE SUE PERCEZIONI INTERNAZIONALI, pp. 541, € 28, *Le Monnier, Milano 2014*

Questo libro complesso e meditato è arrivato in libreria mentre le cronache crepitavano per il ristabilimento delle relazioni diplomatiche tra Washington e Cuba. Come sottolinea John Harper, nella sua entusiastica prefazione, è un contributo originale che indaga la "dimensione socio-culturale" e la "natura transnazionale" della vicenda. E per farlo si mette sulle spalle di due giganti quali Fernand Braudel e Marshall McLuhan. Il primo, con la suggestiva dinamica di pluralità di tempi sovrapposti nel palinsesto storico, suggerisce all'autore il carattere strutturale di "globalizzazione del teatro di guerra" sintetizzato dall'evento nell'era termonucleare. Il secondo, con la nozione di "villaggio globale", guida l'accurata indagine di Campus nell'agrovigliata matassa dell'opinione pubblica internazionale e transnazionale che occupa la seconda parte del libro. La prima parte, che comprende circa un terzo del testo vero e proprio, è volta a ricostruire gli eventi. La seconda, inevitabilmente la più originale, frutto di una ricerca della cui ampiezza sono testimonianza le quaranta pagine di note (quasi un decimo del totale delle pagine), esplora con curiosità e acume le percezioni e reazioni alla crisi. Lo fa sia sul piano nazionale (Stati Uniti e Italia), a sua volta scomposto nelle voci "politica", "opinione pubblica", "stampa" e "intelletuali", sia su quello di tre comunità transnazionali rilevanti quali politologi, religiosi e scienziati. Risultato d'insieme, un lavoro di notevole compattezza e puntualità.

FERDINANDO FASCE

Luca Bufarale, RICCARDO LOMBARDI. LA GIOVINEZZA POLITICA (1919-1949), pp. 404, € 29, *Viella, Roma 2014*

Il trentesimo anniversario della scomparsa di Riccardo Lombardi ha offerto l'occasione per un'analisi della vita e dell'attività politica di quella che è certamente stata una delle figure più importanti (almeno per quanto riguarda la riflessione intellettuale) della sinistra italiana del secondo dopoguerra. A questo ripensamento hanno contribuito, ad esempio, Tommaso Nencioni (*Riccardo Lombardi nel socialismo italiano, 1947-1963*, Esi, Napoli), il "Quaderno" della Fondazione Brodolini dedicato a *Riforme di struttura e alternativa socialista* e questo bel libro di un giovane storico, Luca Bufarale, che ne indaga, con passione e competenza, il periodo meno conosciuto, quello della formazione culturale e politica (nella sinistra del Partito popolare prima, poi compagno di strada dei comunisti, infine nel Partito d'Azione,

di cui fu l'ultimo segretario), fino alla Resistenza e al passaggio nel Partito socialista. Ne emerge, ancora una volta, il ritratto di un leader politico cui, come ebbe a scrivere nel 1964 Enzo Forcella, spettò, soprattutto "in un paese come il nostro, così pronto ad adeguarsi, così facile a scivolare nel conformismo (...) il ruolo, sgradevole ma indispensabile, dell'eterno dissenziente", grazie anche alle sue peculiari caratteristiche (per la sua formazione, così anomala nel panorama politico italiano, di ingegnere con uno spiccato interesse per le tematiche economiche, da Rathenau a Keynes) di "lucido visionario", di "presbite" capace di un pensiero economico e sociale sempre originale, poco dogmatico (si pensi alla posizione assunta nel 1946 sullo "sblocco dei licenziamenti") e per certi versi (come la proposta di un'anagrafe fiscale o quella sulla perequazione dei patrimoni) valido ancora oggi.

GIOVANNI SCIROCCO

I CONSIGLI DI GESTIONE E LA DEMOCRAZIA INDUSTRIALE E SOCIALE IN ITALIA. STORIA E PROSPETTIVE, a cura e prefazione di **Giuseppe Amari**, pp. 352, € 18, *Ediesse, Roma 2014*

Il volume ricostruisce la vicenda dei Consigli di gestione attraverso la ripubblicazione di un convegno tenutosi a Milano nel 1946 sotto la presidenza di Giovanni De Maria, rettore della Bocconi e pubblicato dal Centro economico per la ricostruzione presieduto da Antonio Pezzenti, autorevole economista, comunista e ministro. Il dibattito sull'attuale crisi mostra impietosamente i limiti e la vetustà dei paradigmi di economia generale e di gestione aziendale "fondati esclusivamente sull'*homo economicus* e su automatici equilibri" per concentrarsi su paradigmi di antropologia e sulle reali dinamiche sociali meglio analizzate, concpendole "soggette a incertezze anziché al rischio trattabile probabilisticamente". Ci si trova di fronte a un testo di riflessione storica sulle vicende sindacali e di organizzazione del lavoro riguardate dal punto di vista della sociologia, della psicologia, del diritto societario, della filosofia politica e del diritto. Ancora agli inizi degli anni sessanta Raniero Panzieri riteneva entusiasmante la prospettiva delle lotte operaie in Europa perché individuava al fondo di esse un'istanza gestoria. Non casualmente la nota iniziale del curatore reca le parole di Rodolfo Morandi, tra i più convinti sostenitori di questi organismi, che affermano come al Nord furono i Consigli di gestione a garantire salario e occupazione alle maestranze per settimane e mesi dalla liberazione. Tracce di questa impostazione si rinvencono nell'introduzione di Stefano

Musso che ripercorre la storia del termine partecipazione in una dimensione internazionale, mostrandone le realizzazioni fino al recepimento delle raccomandazioni e delle direttive europee, che ha prodotto con la legge finanziaria per il 2004 un fondo speciale per l'incentivazione.

FRANCESCO RACCO



PAGINE SCOMODE. LA RIVISTA ASTROLABIO (1963-1984), a cura di **Alfredo Casiglia**, pp. 324, € 15, *Ediesse, Roma 2014*

Il libro curato da Casiglia, dirigente dell'Eni e per anni collaboratore di Parri, è complementare alla digitalizzazione della rivista, per un ventennio portavoce di una cultura di ascendenza azionista. Come ogni etichetta, anche quella di "azionista" non riflette la varietà di apporti ospitata nel periodico fondato da Ernesto Rossi. Tre saggi introduttivi (Carlo Pinzani, Luigi Fenizi e Giorgio Ricordy) inquadrano l'esperienza in una fase segnata dal declino del centrosinistra e dalla difficile ricerca di soluzioni più avanzate. Seguono ricordi di (e su) protagonisti (lo stesso Casiglia, Mario Signorino, Giuseppe Loteta, Gian Paolo Calchi Novati, Paolo Palazzi, Giuseppe De Lutiis), una serie di testimonianze (Pasquale Cascella, Tullia Caretoni, Franco Locatelli, Bruno Manfellotto, Gianni Manghetti, Giancarlo Meroni, Adriano Ossicini, Alessandro Roncaglia, Gianfranco Spadaccia, Vincenzo Visco, Bijan Zarmandili), più alcuni documenti utili per ricostruire eredità e programmi. Già dai nomi citati ci si rende conto degli orientamenti di un laboratorio intellettuale dall'indubbia autorevolezza. Almeno per l'inizio valgono le parole di Parri, che definì "L'Astrolabio" "un giornale di sinistra" che non sarebbe

stato "un giornale di partito", né si sarebbe inserito "in quegli schieramenti ai quali la vita politica dà necessariamente luogo". Redattore e poi vicedirettore, scrive che nei primi anni il periodico fu "grigio, noioso, dimesso". Migliorò dal 1967, quando in edicola vendeva quindicimila copie e aveva cinquemila abbonati. Si tenne in uno spazio tra Psi e Pci. Non ci si sottrae all'impressione che sia restato nobilmente prigioniero di un neofrontismo da "compagni di strada": indipendente e rispettato, ma accanto a chi teneva il bandolo della matassa. Un salotto buono del riformismo italiano di là da venire.

ROBERTO BARZANTI

Walter Gambetta, I MURI DEL LUNGO '68. MANIFESTI E COMUNICAZIONE POLITICA IN ITALIA, pp. 189, € 18, *Derive Approdi, Roma 2014*

I manifesti politici come veicolo di comunicazione sono l'oggetto del libro. La loro diffusione viene collegata alla "stagione dei movimenti" inaugurata dal '68 studentesco e dal '69 operaio, apparendo il principale strumento di agitazione e di propaganda politica, grazie anche alla stampa serigrafica. Nati come strumenti di comunicazione e di controinformazione della protesta che si andava sviluppando nei paesi a capitalismo avanzato, fu soprattutto con il maggio francese che presero piede attraverso l'esperienza dell'Atelier Populaire, fondato dagli allievi parigini della École des Beaux Arts, che intuirono e misero in atto le potenzialità di un linguaggio alternativo, fondato sull'uso di procedimenti quali la decontestualizzazione e l'alterazione di senso, già sperimentati dall'Internazionale situazionista. Pur essendo attento alle forme espressive della nuova sinistra che prolungarono il '68 negli anni settanta, l'autore non trascura quelle dei partiti istituzionali, occupandosi dell'iconografia dei partiti di sinistra, il Pci e il Psi, di quello che una volta si chiamava il centro, la Dc e il Pri soprattutto, e del Msi. Attraverso i manifesti è possibile leggere le posizioni in evoluzione, che vengono ricostruite sulla base di tre categorie, i giovani, gli operai e le donne, fatte emergere dalla rottura sessantottesca, ma con cui anche i partiti tradizionali dovettero confrontarsi, se non altro sul versante elettorale. Attraverso l'iconografia degli anni settanta si discutono infine temi cruciali come la violenza politica e il terrorismo da un lato e l'inizio dei processi di personalizzazione della politica dall'altra, fondati sull'immagine del segretario nazionale, avviati per primi dal Psi di Craxi.

NINO DE AMICIS

Guido Lenzi, INTERNAZIONALISMO LIBERALE. ATTORI E SCENARI DEL MONDO GLOBALE, pp. 92, € 12, *Rubbettino, Soveria Mannelli 2014*

Fin dalle prime pagine, i termini più ricorrenti nel volume di Lenzi, ex ambasciatore e direttore dell'Istituto europeo di studi di sicurezza a Parigi, sono organizzazione, cooperazione, multilateralismo e simili. Essi, in effetti, esprimono, nella prospettiva dell'autore, le esigenze che più fortemente emergono dall'odierno quadro internazionale, caratterizzato da indecifrabilità, accelerazioni improvvise, imprevedibilità. Il libro è frutto della riflessione di un idealista consapevole del proprio idealismo, per il quale la storia ha consentito di tracciare un percorso, dal cosmopolitismo kantiano ai Quattordici punti di Wilson, fino alle Nazioni Unite di Roosevelt, che la guerra fredda "ha poi congelato, non disperso". A chi guarda con queste lenti lo scenario contemporaneo, si impone innanzitutto il confronto con la realtà delle guerre asimmetriche e delle contraddizioni degli interventi umanitari. A questo proposito, Lenzi si richiama nuovamente a una grande tradizione

politica occidentale, quella di Grozio e Kant, ritenendo che possa prevalere su una visione come quella prospettata, invece, da autori come Hobbes e Nietzsche: tendenzialmente vanno infatti rafforzandosi, a suo avviso, le aspirazioni a "un ambiente internazionale più stabile", in grado di innescare "una virtuosa sequenza fra solidità istituzionale, sviluppo economico e giustizia sociale". In tal senso egli ritiene che l'interventismo occidentale possa essere giustificabile, dunque, se nello spirito delle Nazioni Unite, ovvero se utile a scongiurare "l'omissione di soccorso e l'indifferenza morale". Quale debba essere il ruolo dello stato nel quadro dell'"internazionalismo liberale" delineato dall'ex ambasciatore, lo chiariscono, poi, i due capitoli centrali del volume: non uno stato quale "protettore di astratte identità" e "custode dell'appartenenza, di sangue e di religione", bensì membro "di un'agorà di proporzioni mai sperimentate nella storia dell'umanità". L'orizzonte a cui guardare è, pertanto, quello di "identità multiple, giustapposte o sovrapposte, non contrapposte". In questa direzione è altresì evidente il significato che assume la nozione di "multilateralismo", intorno

al quale ricomporre un sistema razionale e pacifico, la cui costruzione è stata bloccata per decenni dalla guerra fredda. Può sembrare "un'impresa di Sisifo", la quale, tuttavia, "non deve soccombere allo scetticismo dei realisti, quanto piuttosto stimolare gli idealisti, che hanno sempre mosso la ruota della storia". L'idealismo, sia pure temperato, così difeso dall'autore non può che condurlo, infine, a tentare di "immaginare il futuro" e a proporre un'"utopia ragionevole", che chiaramente implica un ripensamento e una reimpostazione anche della pratica politica nazionale: l'utopia di un sistema internazionale che apra "maggiori spazi di interazione e raccolta di consenso" (e non si limiti a edificare "nuovi monumenti di diritto positivo"), redistribuendo le responsabilità e rigenerando in tal modo il funzionamento delle istituzioni internazionali. In questa prospettiva, alla diplomazia spetterebbe finalmente di svolgere il ruolo che, secondo Lenzi, le sarebbe più proprio: tessere le regole di convivenza e di compartecipazione, "non di sola coesistenza e tolleranza reciproca".

GIOVANNI BORGOGNONE

Tutti i titoli di questo numero

ALFANO, GIANCARLO - *Ciò che ritorna* - Franco Cesati - p. 21

ALI FARAH, UBAH CRISTINA - *Il comandante del fiume* - 66than2nd - p. 36

AMARI, GIUSEPPE (A CURA DI) - *I Consigli di gestione e la democrazia industriale e sociale in Italia* - Ediesse - p. 47

ARISTOFANE - *Lisistrata* - QuattroVenti - p. 35

BARNES, JULIAN - *Metroland* - Einaudi - p. 31

BERDINI, PAOLO - *Le città fallite* - Donzelli - p. 39

BIGNAMI, BRUNO - *La chiesa in trincea* - Salerno - p. 24

BIGNAMI, SILVIA / GALIMBERTI, JACOPO (A CURA DI) - *Lucio Fontana e l'avventura parigina* - Scalpendi - p. 37

BOLGIANI, FRANCO - *Cristianesimo e culture* - Il Mulino - p. 20

BOVE, EMMANUEL - *I miei amici* - Feltrinelli - p. 31

BRONTË, ANNE - *La signora di Wildfell Hall* - Neri Pozza - p. 46

BUFARALE, LUCA - *Riccardo Lombardi* - Viella - p. 47

CALVINO, ITALO - *Un'ottimista in America 1959-1960* - Mondadori - p. 7

CAMPUS, LEONARDO - *I sei giorni che sconvolsero il mondo* - Le Monnier - p. 47

CARRÈRE, EMMANUEL - *Il Regno* - Adelphi - p. 15

CASIGLIA, ALFREDO (CURA DI) - *Pagine scomode. La rivista Astrolabio (1963-1984)* - Ediesse - p. 47

CHATEAUBRIAND - *Il genio del cristianesimo* - Einaudi - p. 32

CHIARA, PIERO / ERBA, LUCIANO - *Quarta generazione* - Nuova Editrice Magenta - p. 30

CHIARELLA, LUIGI - *Diario di zona* - Alegre - p. 14

CONRAD, JOSEPH - *Un avamposto del progresso* - Adelphi - p. 46

CONSOLO, VINCENZO - *L'opera completa* - Mondadori - p. 8

CONTINI, SERENA (A CURA DI) - *Gli anni di quarta generazione* - Nuova Editrice Magenta - p. 30

COSTANDI, MOHEB - *50 grandi idee: cervello* - Dedalo - p. 41

CRIPPA, ARIANNA RACHELE - *Pavese editore* - Unicopli - p. 30

DANCHIN, LAURENT / ROUMIEUX, ANDRÉ - *Artaud et l'asile* - Séguier - p. 4

DE MAJO, CRISTIANO - *Gurigione* - Ponte alle Grazie - p. 18

D'ENNERY, ADOLPHE / CORMON, EUGÈNE -

Le due orfanelle - Manni - p. 46

DOMINIJANNI, IDA - *Il trucco* - Ediesse - p. 35

GAMBETTA, WALTER - *I muri del lungo '68* - DeriveApprodi - p. 47

GIORDANO, PAOLO - *Il nero e l'argento* - Einaudi - p. 19

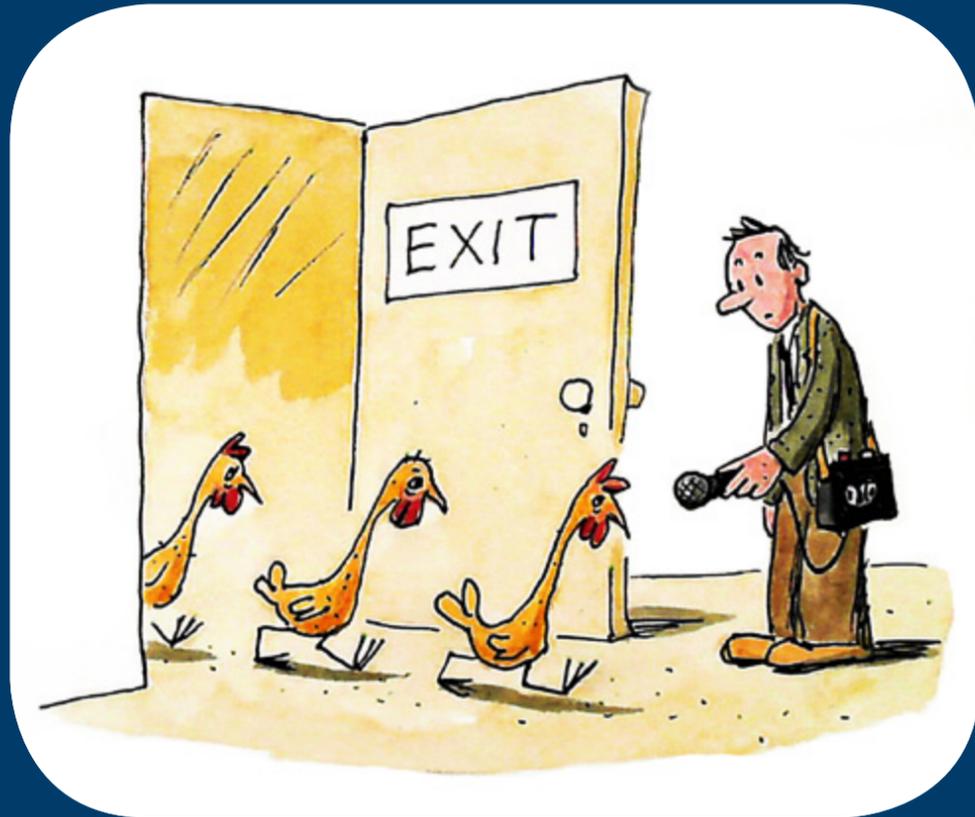
JANZ, OLIVER - *1914-1918 La grande guerra* - Einaudi - p. 23

MONDINI, MARCO - *La guerra italiana* - Il Mulino - p. 21

MUSSAT SARTOR, PAOLO / PONZIO, NICOLA - *Scanning* - Corraini - p. 40

NOTHOMB, AMÉLIE - *Pétronille* - Voland - p. 6

ORIGO, IRIS - *Allegra. La figlia di Byron* - Skyta - p. 18



PACKER, GEORGE - *I frantumi dell'America* - Mondadori - p. 45

PASTOUREAU, MICHEL - *Storie di pietra* - Einaudi - p. 37

PEANO, MARCO - *L'invenzione della madre* - Minimum fax - p. 18

PERRAULT, CHARLES - *I racconti di mamma oca* - Piemme - p. 33

PHILIPPE RAHM ARCHITECTES - *Atmosfere costruite* -

Postmedia Books - p. 39

PRUNETTI, ALBERTO - *Amianto. Una storia operaia* - Alegre - p. 14

PUSTERLA, FABIO - *Argéman* - Marcos y Marcos - p. 29

LA FAYETTE, MADAME DE - *La principessa di Clèves* - Neri Pozza - p. 32

LABANCA, NICOLA / ÜBEREGGER, OSWALD (A CURA DI) - *La guerra italo-austriaca* - Il Mulino - p. 25

LAURAIN, ANTOINE - *La donna dal taccuino rosso* - Einaudi - p. 46

LENZI, GUIDO - *Internazionalismo liberale* - Rubbettino - p. 47

LOLINI, ATTILIO - *Bestiario gotico* - L'Obliquo - p. 29

LOMBARDI-DIOP, CRISTINA / ROMEO, CATERINA - *L'Italia postcoloniale* - Le Monnier - p. 36

LOWRY, LOIS - *Offresi principessa* - Giunti - p. 33

LUPIERI, EDMONDO - *In nome di Dio* - Paideia - p. 20

MANCINELLI, LAURA - *Il passato è presente* - Einaudi - p. 18

MANFERLOTTI, STEFANO - *Cristianesimo ed ebraismo in Joyce* - Bulzoni - p. 45

MARANESI, NICOLA - *Avanti sempre* - Il Mulino - p. 21

MASSINI, STEFANO - *7 minuti* - Einaudi - p. 16

MASSINI, STEFANO - *Lehman trilogy* - Einaudi - p. 16

MOLINARI, AUGUSTA - *Una patria per le donne* - Il mulino - p. 25

SALTER, JAMES - *Una perfetta felicità* - Guanda - p. 46

SCHIFFER, DAVIDE - *Memoria e oblio* - Golem - p. 38

SCIANNA, FERDINANDO - *Visti & scritti* - Contrasto - p. 40

SERTOLI, GIUSEPPE - *I due Robinson e altri saggi sulla letteratura inglese del Settecento* - Ecig - p. 45

SONDHAUS, LAWRENCE - *Prima guerra mondiale* - Einaudi - p. 24

STANCO, MICHELE - *Rinascimento inglese* - Liguori - p. 45

TARABBIA, ANDREA - *La buona morte* - Manni - p. 19

VACANTI, SALVATORE - *Il piccolo trattato di tecnica pittorica di Giorgio de Chirico* - Nardini - p. 37

VILLA, EMILIO - *L'opera poetica* - L'Orma - p. 29

WHARTON, EDITH - *La ricompensa di una madre* - Elliot - p. 5

WHARTON, EDITH - *Raggi di luna* - Bollati Boringhieri - p. 5