

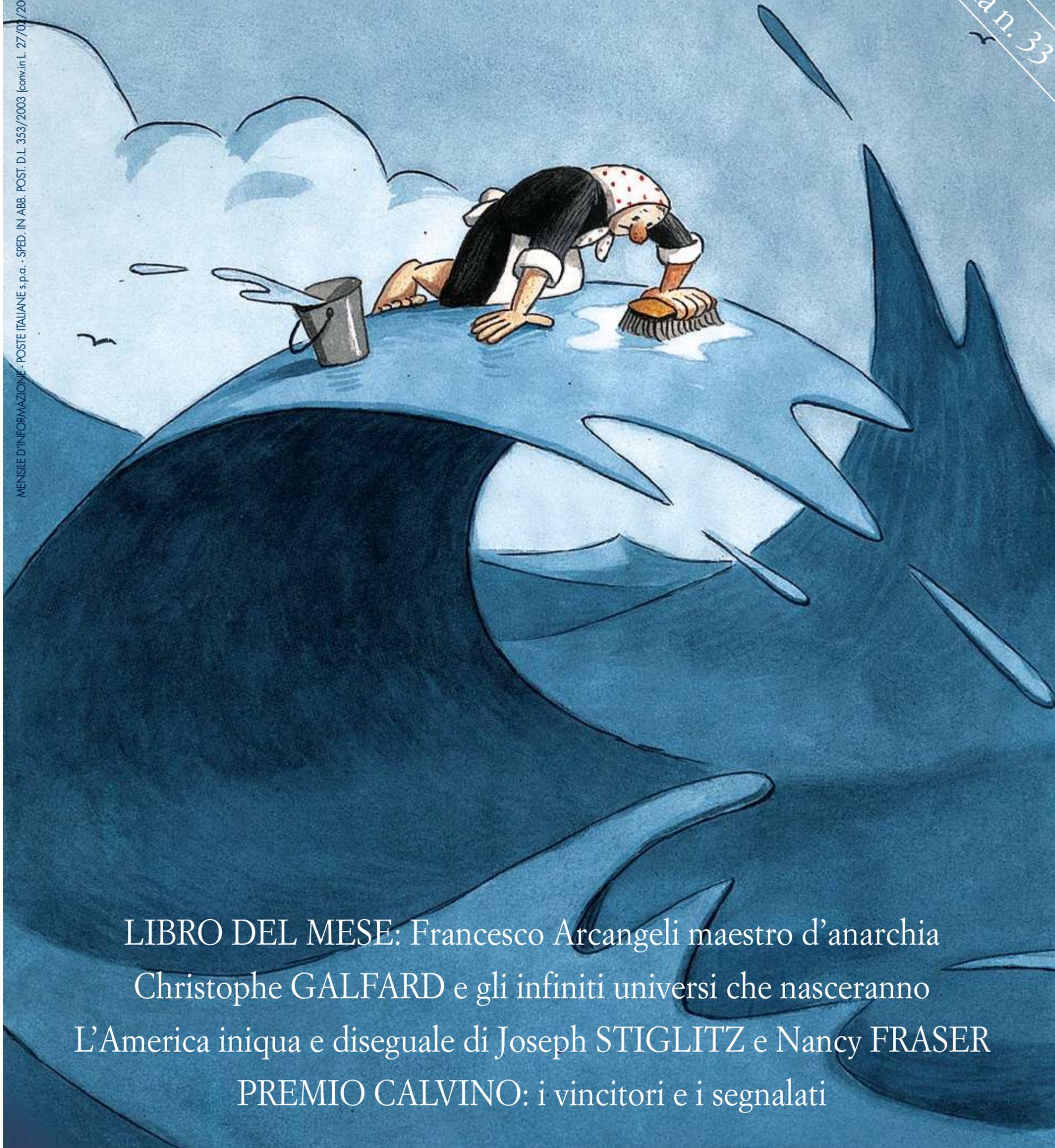
L'INDICE

DEI LIBRI DEL MESE

Giugno 2016 Anno XXXIII - N. 6 € 6,00

L'Indice della Scuola n. 33

MENSILE D'INFORMAZIONE - POSTE ITALIANE s.p.a. - SPED. IN ABB. POST. D.L. 353/2003 (conv.in L. 27/01/2004 n° 46) art. 1, comma 1, DCB Torino - ISSN 0393-3903



LIBRO DEL MESE: Francesco Arcangeli maestro d'anarchia
Christophe GALFARD e gli infiniti universi che nasceranno
L'America iniqua e diseguale di Joseph STIGLITZ e Nancy FRASER
PREMIO CALVINO: i vincitori e i segnalati



www.lindiceonline.com

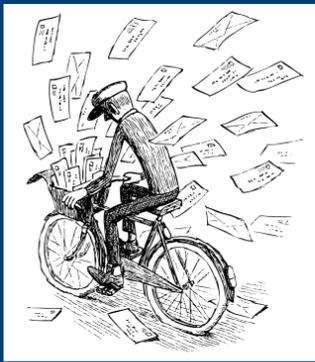
COME ABBONARSI ALL'“INDICE”

□ 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.
€ 40



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 (IT08V0838201000000130114381)

Lettere

Caro Cándito,

mi dispiace scriverti queste righe, ma è meglio che lo faccia. Avevo da circa vent'anni l'impressione che “L'Indice” non avesse per me una gran simpatia (o stima...), ora però il titolo dato alla recensione che Chiara Fenoglio ha scritto per *Il pubblico della poesia* suona inequivocabilmente ostile. Non mi sembra credibile che un titolo così

sbagliato, che tradisce il contenuto dell'articolo fino a rovesciarne il senso, sia nato da inesperienza o da insipienza di chi lo ha deciso. Titolare *Un libro trascurabile* vuol dire esattamente questo: che è trascurabile anche l'articolo, che l'editore è un idiota e che gli autori sono delle teste vuote. Per autori intendo non soltanto Franco Cordelli e me (nel 1975 forse eravamo dei semplici stupidi) ma tutti i poeti antologiz-

zati, nonché i critici che ora hanno accettato di scrivere le prefazioni alla terza edizione, cioè: Alba Donati, Emanuele Trevi, Paolo Febbraro, Roberto Galaverni e Matteo Marchesini.

Più che protestare, sarei curioso di conoscere il nome di chi mi odia... avere nemici mi diverte, sapere chi sono mi diverte ancora di più.

Un caro saluto

ALFONSO BERARDINELLI

Caro Alfonso,

leggo soltanto ora la tua lettera perché sono stato a lungo fuori Italia, e però mi rammarico di non poterti... divertire. “L'Indice” non soltanto non ti odia – come tu invece temi – ma al contrario ha la più alta stima per il tuo lavoro. E io, prima ancora che il mio giornale. Il pasticcio che avrebbe potuto divertirti è una banale, ma odiosissima, disattenzione del correttore, che ha ignorato il punto di domanda che il redattore aveva posto nel titolo: “Un libro trascurabile?” era la versione originale, purtroppo modificata dalla disattenzione. E quel punto di domanda aveva una ragione proprio nella ripresa critica che si intendeva fare del giudizio di Febbraro. Mi spiace moltissimo per questo increscioso errore, ma esso è anche l'occasione per ribadirti l'apprezzamento senza riserve della mia rivista.



Caro D'Amicone,

la ringrazio per l'attenzione prestata al mio articolo (cfr. lettera pubblicata sul numero dell'“Indice” maggio). Niente pedanteria. Per quanto concerne le sue precisazioni:

1. Louis e Auguste Lumière organizzarono la prima proiezione cinematografica a Parigi il 22 marzo 1895, proiettando quella che definirono una “veduta cinematografica” girata qualche giorno prima. Questa “veduta” è la celeberrima *La sortie des usines*, che mostra l'uscita degli operai dalla fabbrica Lumière di Lione. Il 28 dicembre dello stesso anno, invece, in un locale nei pressi dell'Opéra, il Salon Indien del Grand Café, al 14 di Boulevard des Capucines, ebbe luogo il primo “spettacolo a pagamento”.

2. L'espressione “con grande sollievo dei cinefili” voleva nelle mie intenzioni tranquillizzare chi come Lei, molto comprensibilmente, preferisce il grande schermo. Secondo gli autori del libro, infatti, il gusto speciale di assaporare un film probabilmente rimarrà anche se in futuro dovessero cambiare i supporti sui quali vedere film.

Cordialità

mc

FIORENZO CONTI

Premio Italo Calvino

Premio letterario per scrittori esordienti



Bando della XXX edizione

2016-2017

1) L'Associazione per il Premio Italo Calvino, in collaborazione con la rivista “L'Indice”, bandisce la trentesima edizione del concorso letterario per scrittori esordienti inediti.

2) Si concorre inviando un'opera inedita di narrativa in lingua italiana: romanzo, racconto o raccolta di racconti, in ogni caso di lunghezza complessiva superiore alle sessantamila battute, spazi inclusi.

Le indicazioni sulla formattazione (caratteri, impaginazione, rilegatura ecc.) si trovano sul sito www.premiocalvino.it, nella sezione Istruzioni per l'iscrizione.

3) L'autore non deve aver pubblicato nessun'altra opera narrativa in forma di libro autonomo, sia cartaceo che e-book, presso case editrici a distribuzione nazionale. L'autore deve essere in possesso dei diritti sull'opera presentata. Sono ammesse le autopubblicazioni (sia cartacee sia e-book), le pubblicazioni a pagamento, sul web, su riviste, su antologie, le edizioni a distribuzione locale o a cura di associazioni e enti locali. Qualora l'autore abbia pubblicato opere appartenenti alla suddetta tipologia, ma non ne posseda i diritti, può partecipare, presentando però altro materiale. Il Premio si riserva di chiedere ulteriore documentazione riguardante le eventuali precedenti pubblicazioni. **L'accettazione di un testo è in ogni caso prerogativa insindacabile del Premio.**

4) L'ammissione di opere premiate in altri concorsi verrà valutata dall'Associazione. In tali casi è necessario rivolgersi alla segreteria del Premio prima di inviare il materiale. Qualora intervengano pubblicazioni o premiazioni dopo l'invio del manoscritto, è necessario darne tempestiva comunicazione alla segreteria.

5) Per il primo anno successivo alla premiazione l'Associazione, in accordo con gli autori e gratuitamente, potrà rappresentare presso le case editrici le opere finaliste. Gli autori di tali opere si dovranno comunque impegnare con gli editori a far comparire sulla quarta di copertina e/o su un'apposita fascetta la loro provenienza dal Premio Calvino. La prima presentazione delle opere finaliste pubblicate sarà a cura del Premio.

6) **La partecipazione comporta il versamento di una quota di iscrizione.** La quota di iscrizione per testi con numero di battute inferiore o uguale a seicentomila, spazi inclusi, è di € 100. Per testi che superino le seicentomila battute, spazi inclusi, la quota di iscrizione è di

€ 120. Per testi che superino le novecentomila battute, spazi inclusi, la quota di iscrizione è di € 150. Per i concorrenti di età inferiore ai 26 anni all'atto dell'iscrizione la quota è di € 50 (€ 70 per opere che superino le seicentomila battute, spazi inclusi; € 90 per opere che superino le novecentomila battute spazi inclusi). La ricevuta del pagamento della quota di iscrizione dovrà essere inviata in forma cartacea o in formato digitale. Le modalità di versamento e di invio della ricevuta, si trovano sul sito www.premiocalvino.it, nella sezione Istruzioni per l'iscrizione.

7) La partecipazione comporta la compilazione di un modulo di iscrizione.

Il modulo si trova sul sito www.premiocalvino.it, nella sezione Istruzioni per l'iscrizione.

8) **Le opere devono essere inviate alla segreteria del Premio a partire dal 13 giugno ed entro e non oltre il 14 ottobre 2016** (fa fede la data del timbro postale di invio). Le modalità di invio sono indicate sul sito www.premiocalvino.it, nella sezione Istruzioni per l'iscrizione.

9) Saranno ammesse al giudizio della Giuria le opere selezionate dal Comitato di lettura dell'Associazione per il Premio Italo Calvino. La rivista “L'Indice” si riserva la facoltà di pubblicare un estratto delle suddette opere.

10) La Giuria è composta da 4 o 5 membri, scelti dai promotori del Premio. La Giuria designerà l'opera vincitrice, al cui autore sarà attribuito un premio di € 1.500. I nomi dei finalisti verranno resi pubblici non meno di dieci giorni prima della cerimonia di premiazione. L'esito del concorso sarà reso noto entro il mese di giugno 2017 mediante un comunicato stampa, la pubblicazione sul sito www.premiocalvino.it e la pubblicazione sulla rivista “L'Indice”.

11) **Ogni concorrente riceverà via e-mail, entro la fine di luglio 2017** (e comunque dopo la cerimonia di premiazione) **un giudizio sull'opera presentata.** Qualora nel frattempo il concorrente abbia cambiato l'indirizzo elettronico, è pregato di informarne la segreteria del Premio.

12) Ogni concorrente riceverà automaticamente l'abbonamento online alla rivista “L'Indice” per un anno, a partire dal mese di novembre 2016.

13) I manoscritti non verranno restituiti.

14) I diritti delle opere restano di proprietà dei rispettivi autori.

15) Nel caso in cui, per cause tecniche, organizzative o di forza maggiore, non fosse possibile, in tutto o in parte, uno svolgimento del Premio secondo le modalità previste, l'associazione per il Premio Italo Calvino prenderà gli opportuni provvedimenti e ne darà comunicazione attraverso il sito www.premiocalvino.it e i consueti canali di comunicazione (Facebook, Twitter, “L'Indice”).

16) La partecipazione al Premio comporta l'accettazione e l'osservanza di tutte le norme del presente bando.

17) **Ai finalisti verrà richiesta una firma per l'accettazione di quanto sopra.**

DIREZIONE

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

COORDINAMENTO DI REDAZIONE

Cristina Bianchetti, Bruno Bongiovanni, Guido Bonino, Andrea Carosso, Francesco Cassata, Anna Chiarloni, Pietro Deandrea, Franco Fabbri, Giovanni Filoramo, Beatrice Manetti, Walter Meliga, Santina Mobiglia, Franco Pezzini, Rocco Sciarrone, Giuseppe Sergi, 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
Camilla Valletti
camilla.valletti@lindice.net
Vincenzo Viola
vincenzo.viola@lindice.net

COMITATO EDITORIALE

Enrico Alleva, Silvio Angori, Arnaldo Bagnasco, Andrea Bajani, Elisabetta Bartoli, Gian Luigi Beccaria, Giovanni Borgognone, Eliana Bouchard, Loris Campetti, Andrea Casalegno, Guido Castelnuovo, Alberto Cavaglion, Mario Cedrini, Sergio Chiarloni, Marina Colonna, Carmen Concilio, Alberto Conte, Piero Cresto-Dina, Piero de Gemmaro, Giuseppe Dematteis, Tana de Zulueta, Michela di Macco, Anna Elisabetta Galeotti, Gian Franco Gianotti, Claudio Gorlier, Davide Lovisolo, Danilo Manera, Diego Marconi, Sara Marconi, Gian Giacomo Migone, Luca Glebb Miroglio, Mario Montalcini, Alberto Papuzzi, Darwin Pastorin, Cesare Pianciola, Telmo Piovani, Renata Pisu, Pierluigi Politi, Nicola Prinetti, Marco Revelli, Alberto Rizzi, Giovanni Romano, Franco Rositi, Elena Rossi, Lino Sau, Domenico Scarpa, Stefania Stafutti, Ferdinando Taviani, Maurizio Vaudagna, Anna Viacava, Paolo Vineis, Gustavo Zagrebelsky

REDAZIONE L'INDICE ONLINE

www.lindiceonline.com
Federico Feroldi
federico.feroldi@lindice.net
Fahrenheit 452 (www.ffe452.it)
Luisa Gerini
luisa.gerini@lindice.net
Raffaella Ronchetta
raffaella.ronchetta@lindice.net
Laura Savarino
laura.savarino@lindice.net

EDITRICE

Nuovo Indice Società Cooperativa
Registrazione Tribunale di Torino n. 13
del 30/06/2015

PRESIDENTE

Silvio Pietro Angori

VICEPRESIDENTE

Renzo Rovaris

AMMINISTRATORE DELEGATO

Mario Montalcini

CONSIGLIERI

Sergio Chiarloni, Gian Giacomo Migone, 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 25 maggio 2016

COPERTINA DI FRANCO MATTICCHIO

L'Indice usps (008-884) is published monthly for € 100 by L'Indice Scrl, Via Madama Cristina 16, 10125 Torino, Italy. Distributed in the US by: Speedimpex USA, Inc. 35-02 48th Avenue - Long Island City, NY 11101-2421. Periodicals postage paid at LIC, NY 11101-2421.

Postmaster: send address changes to: L'Indice S.p.a. c/o Speedimpex - 35-02 48th Avenue - Long Island City, NY 11101-2421

SommarìO

LIBRERIE

- 2 Il nuovo bando del Premio Calvino

SEGNALI

- 5 *Cibo, convivialità e diete*, di Luca Simonetti
- 6 *Disuguaglianza crescente e immobilità sociale nell'analisi di Joseph Stiglitz*, di Maurizio Franzini
- 7 *Hillary Clinton e il nuovo spirito del femminismo. Intervista a Nancy Fraser*, di Massimo Cuono e Leonard Mazzone
- 8 *Il caso Meursault e il caso Daoud* di Santina Mobiglia
- 9 *Gli spettri del Giappone moderno. Intervista a David Peace e DAVID PEACE Fantasma*, di Tiziana Merani
- 10 *Alla riscoperta di Bernard Berenson, critico dello stile*, di Orietta Rossi Pinelli
- 11 *Leonardo Sciascia, dalla Sicilia all'Europa*, di Giovanni Capecci
MATTEO DI GESÙ *L'invenzione della Sicilia*, di Davide Dalmas
- 12 PREMIO ITALO CALVINO XXIX EDIZIONE:
I vincitori: *L'interruttore dei sogni* di Elisabetta Pierini e *La Splendente* di Cesare Sinatti
- 13 I segnalati: *Il perturbante* di Giuseppe Imbrogno e *Branchia* di Martina Renata Proserpi
Il comunicato della giuria
- 14 *La lunga storia e le recenti tendenze del genere western*, di Giaime Alonge

LIBRO DEL MESE

- 15 FRANCESCO ARCANGELI *Corpo, azione, sentimento, fantasia: naturalismo ed espressionismo nella tradizione artistica emiliano-bolognese*, di Federica Rovati e Andrea Buzzoni

PRIMO PIANO

- 17 CHRISTOPHE GOLFARD, *L'universo a portata di mano*, di Petra Scudo e Andrea Migliori

LETTERATURE

- 18 WALLACE STEVENS *Tutte le poesie*, di Giuliana Ferreccio
ABRAHAM CAHAN, *Lo sposo importato*, di Daniela Forgiore
- 19 SUAD AMIRY *Damasco* e SUSAN ABULHAWA *Ogni mattina a Jenin*, di Sara Amorosini
SONALLAH IBRAHIM *Le stagioni di Zhat*, di Giacomo Longhi
Juan José Arreola *Bestiario*, di Anna Boccuti
- 20 UWE JOHNSON *I giorni e gli anni*, di Fabrizio Cambi
PIERRE DRIEU LA ROCHELLE *Diario di un delicato*, di Daniele Rocca
E.T.A. HOFFMANN, *Il gatto Murr*, di Francesco Rossi
Il pubblico della poesia, di Chiara Fenoglio

SAGGISTICA LETTERARIA

- 21 HENRY JAMES *La lezione del maestro*, di Ennio Ranaboldo
BENEDETTA CRAVERI *Gli ultimi libertini*, di Francesco Fiorentino
- 22 VALENTINO BALDI *Il sole e la morte*, di Romano Luperini
PAOLA ITALIA *Il metodo di Leopardi*, di Chiara Fenoglio

L'INDICE DELLA SCUOLA

- 23 *I due modi della cultura. Intervista ad Angelo Guglielmi*, di Tiziana Magone
- 24 *L'educazione in cerca di valori* di Gianluca Argentin
Le giornate della memoria salveranno la scuola? di Giorgio Giovannetti
- 25 *La pratica della Costituzione in aula*, di Vincenzo Viola
MICHELA MARZANO *Papà, mamma, gender*, di Rossella Sannino
- 26 *I valori come materia politica incandescente*, di Giovanni Abbiati
Lecture di classe, 3, di Monica Bardi
- 27 MARIA BACCHI, MARIA TERESA SEGA, RENATA SEGRE e LAURA VOGHERA LUZZATTO *Ritorno a scuola*, di Vincenzo Viola

NARRATORI ITALIANI

- 29 ROSETTA LOY *Forse*, di Luisa Ricaldone
PAOLO DI PAOLO *Una storia quasi solo d'amore* di Alma Gattinoni e Giorgio Marchini
ROCCO BRINDISI *Cose*, di Anna Chiarloni
- 30 CLAUDIO MORANDINI *Neve, cane, piede*, di Domenico Calcaterra
EVA TAYLOR *Carta da zucchero*, di Irene Fantappiè
BRUNA PIATTI *La parmigiana*, di Maria Vittoria Vittori

STORIA

- 31 INNOCENZO CERVELLI, *Le origini della Comune di Parigi*, di Vincenzo Lavenia
MARIA PAOLA ZANOBONI *Scioperi e rivolte nel medioevo*, di Lorenzo Tanzini
- 32 EMILIO GENTILE e SPENCER M. DI SCALA (a cura di) *Mussolini socialista*, di Danilo Breschi e Gerardo Padulo
- 33 DAVID NIRENBERG *Antigiudaismo*, di Adriano Prospero
GIULIA ALBANESE *Dittature mediterranee*, di Paul Corner

INTERNAZIONALE

- 34 CARLO CARBONE *Etnie e guerra fredda*, di Gian Paolo Calchi Novati
PAOLO MANCOSU *Živago nella tempesta*, di Claudia Zunino

POLITICA

- 35 ELVIRA PAJETTA *Compagni*, di Aldo Agosti
STEFANO PIVATO *Favole e politica*, di Juri Meda

ECONOMIA

- 36 MAURIZIO FERRERA *Rotta di collisione? Euro contro welfare*, di Sergio Fabbrini
DANI RODRIK *Ragioni e torti dell'economia*, di Francesco Magris

CINEMA

- 37 ROBERTO DE GAETANO *Lessico del cinema italiano (vol. 2)*, di Giulia Carluccio
LUCIANO CURRERI e MICHEL DELVILLE (A CURA DI) *Il grande incubo che mi son scelto*, di Riccardo Fassone
GABRIELE RIGOLA (a cura di) *Elio Petri, uomo di cinema, impegno, spettacolo, industria culturale*, di Silvio Alovio

FOTOGRAFIA

- 38 FRANCESCO FAETA e GIACOMO DANIELE FRAGAPANE (A CURA DI) *AZ - Arturo Zavattini fotografo*, di Antonello Ricci
EDOARDO NOVELLI e STEFANO NESPOLESI (A CURA DI) *Cari elettori, care elettrici* e EDOARDO NOVELLI *La democrazia del talk show*, di ADOLFO MIGNEMI

MUSICA

- 39 PIPPO DELBONO (A CURA DI) *David Bowie. L'uomo che cadde sulla terra*, FRANCESCO DONADIO *David Bowie: fantastic voyage* e LUCA SCARLINI *Ziggy Stardust: la vera natura dei sogni*, di Pietro Deandrea
JOHN DAVERIO *Robert Schumann araldo di una "nuova era poetica"*, di Maria Teresa Arfini

SCIENZE

- 40 ALESSANDRO AMATO *Sotto i nostri piedi*, di Marco Ferrari
PHILIP BAL *L'invisibile*, di Adriano Zecchina

QUADERNI

- 41 *Camminar guardando, 38: Il Museo dell'Opera del Duomo di Firenze*, di Fulvio Cervini
- 43 *Effetto film: Lo chiamavano Jeeg Robot di Gabriele Mainetti*, di Matteo Pollone
- 44 *La traduzione: Tutte le difficoltà e il piacere di tradurre Jonathan Franzen*, di Gabriella Dal Lago, Chiara Dalmaso, Virginia Giustetto, Corrado Iannelli e Jacopo Turini

SCHEDE

- 45 LETTERATURE di Elisabetta d'Erme, Anna Fattori, Giovanni Accardo, Camilla Valletti e Mariolina Bertini
- 46 GIALLI E NERI di Fernando Rotondo, Mariolina Bertini, Franco Pezzini e Camilla Valletti
- 47 MEDIOEVO di Walter Meliga e Francesco Mosetti Casaretto

UNA VOLTA ACCIAPPATI, LI MISE INGABBIATI,
LA DOIE POLI AVEREBBE STUDIATI,
PER FARNE, INFINE, UNO A UNO,
LO STRUMENTO PIÙ OPPORTUNO.



Le immagini di questo numero sono di ALBERTO FIOCCO che ringraziamo per la gentile concessione.

Alberto Fiocco, nato a Feltre (BL) nel 1988, è un illustratore freelance.

Ha collaborato con Associazione Hamelin, Cascina Cuccagna, Pomo, Oxydo, Associazione Interzona, Moleskine e ha lavorato per gli editori Loescher, Feltrinelli e BeccoGiallo.

I suoi lavori sono stati esposti in mostre personali in Italia, Germania e Spagna e in numerose collettive in Francia, Spagna, Inghilterra e Giappone.

Dal 2011, è tra i fondatori e curatori del progetto Fuochi Fatui Festival di Feltre

albertofiocco.tumblr.com

QUEL RUMORE A LUNGO CERCATO,
IN QUELL'IMPATTO AVEVA TROVATO,
PIÙ CHE ALTRO BASTAVA SOLO
POTERLO ALLORA SCAGLIARE AL SUOLO.



PALAZZO DUCALE_GENOVA

Genova
Palazzo
Ducal
Fondazione per la Cultura

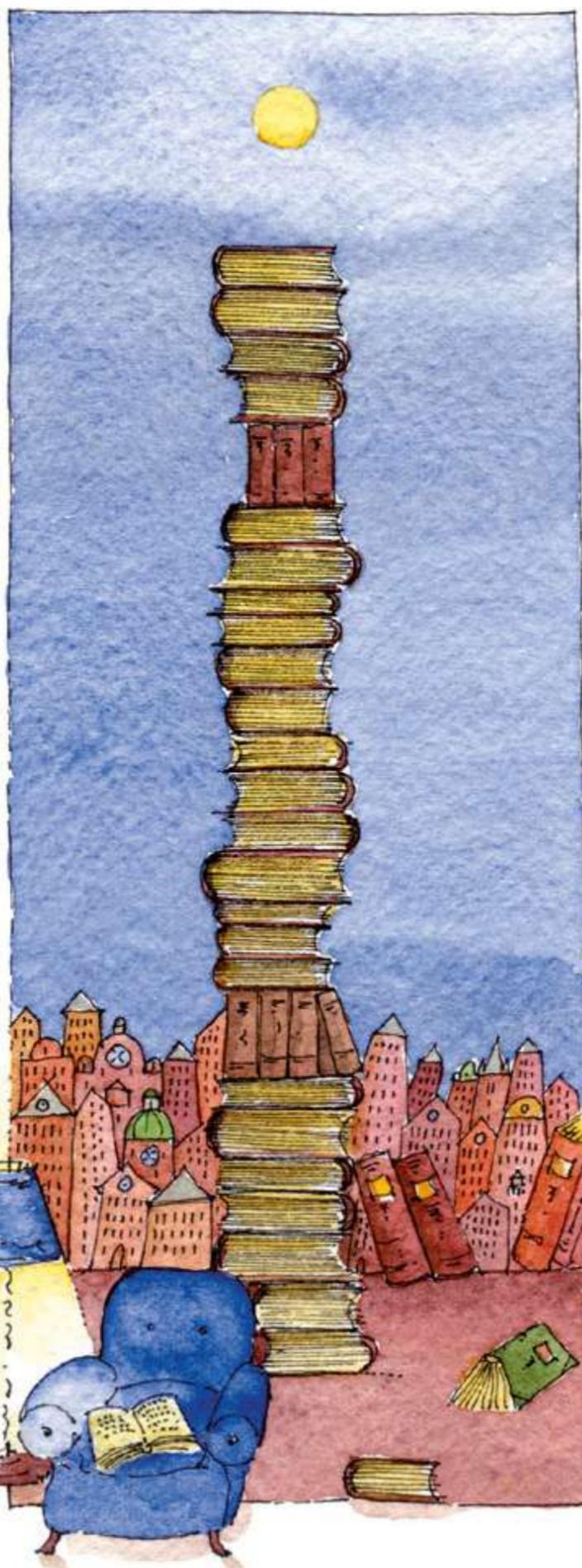


STASERA TI LEGGO UN LIBRO

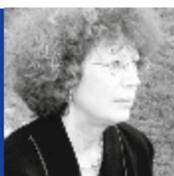
scrittori raccontano scrittori

Palazzo Ducale
Cortile Maggiore_ore 21
a cura di Bia Sarasini

24 MAGGIO > 28 GIUGNO 2016



24
maggio



Maria Rosa Cutrufelli

legge *Lavinia fuggita* di Anna Banti
con **Dino Cerruti**, contrabbasso

Maria Rosa Cutrufelli ha il dono di raccontare donne che fanno il mondo e la storia. Come le maestre del *Giudice delle donne*, l'ultimo romanzo appena pubblicato, Olympe de Gouges di *La donna che visse un sogno*, la piccola mafiosa di *Canto al deserto*, quelle che fecero l'Italia in *D'amore e d'odio*.

Lavinia fuggita di Anna Banti è stato definito uno dei più bei racconti italiani del Novecento. Storia di un'orfanello che ama la musica e compone all'insaputa del suo maestro Vivaldi.

31
maggio



Edoardo Albinati

legge *Le Metamorfosi* di Ovidio
con **Renzo Luise**, chitarra

Edoardo Albinati scrive della Roma della marginalità, ma anche la Roma borghese raccontata nel suo ultimo libro *La scuola cattolica* (Rizzoli 2016), romanzo che indaga sulla formazione degli adolescenti maschi con un punto di vista inedito nella narrativa italiana. Il libro è nella cinquina del premio Strega 2016.

Ovidio, *Le Metamorfosi*. Miti di trasformazione. Da donna in uomo, da uomo in donna. Da umano in albero, da dio in animale, e così via, in un movimento vorticoso. Nulla è come appare.

7
giugno



Paolo Di Paolo

legge *L'educazione sentimentale*
di Gustave Flaubert
con **Paolo Maffi**, sax

Paolo Di Paolo (1983), esplicita voce generazionale, nell'ultimo romanzo *Una storia quasi solo d'amore* (Feltrinelli 2016) scrive di un ventenne che fa l'attore e ha la fortuna di incontrare due maestre. La grande attrice, per il mestiere, e Teresa, la ragazza più grande di lui da cui impara l'amore.

Gustave Flaubert pubblicò *L'educazione sentimentale* nel 1869, dopo il successo di *Madame Bovary* (1857). Il libro parla delle ambizioni e dei fallimenti. Frédéric Moreau si innamora di donne impossibili, desideri che non portano a nulla.

21
giugno



Rosella Postorino

legge *Moderato cantabile*
di Marguerite Duras
con **Giulia Ermirio**, viola

Rosella Postorino (1978) è autrice di *L'estate che perdemmo Dio*, in cui una bambina racconta una storia di 'ndrangheta per lei incomprensibile, e de *Il corpo docile* (Einaudi 2013), in cui la protagonista è una ragazza nata e cresciuta in carcere. Una scrittura che si conferma densa, quasi materica, in grado di trovare la voce di chi ha paura della libertà.

Moderato cantabile di Marguerite Duras ha al centro un crimine. Il corpo di una donna senza vita, la bocca sbavata dal sangue di un bacio. Sullo sfondo, la sonatina di Diabelli e una lezione di pianoforte.

28
giugno



Carola Susani

legge *Pinocchio* di Carlo Collodi
con **Claudio Bellato**, chitarra

Carola Susani ha una speciale attenzione all'infanzia. Sia nei romanzi, l'ultimo è *Eravamo bambini abbastanza*, storia fantastica ma non tanto di bambini soli, sia nei libri scritti per loro. L'ultima fatica è la riscrittura de *L'Eneide*.

Pinocchio è il capolavoro di Carlo Collodi, la grande storia del burattino che vuole diventare bambino. Ma il bambino si ricorda di quando era burattino?

www.palazzoduciale.genova.it

Saggi



Cibo, convivialità e diete

Non ci sono veri colpevoli

di Luca Simonetti

Molti lamentano la “moltiplicazione delle lingue”, la “babelizzazione” in materia alimentare. Per Franco La Cecla (*Babel Food. Contro il cibo kultura*, pp. 129, € 12, Il Mulino, Bologna 2016) questo fenomeno coincide con la diffusissima convinzione di poter assumere, assieme al cibo, la cultura di un luogo. Naturalmente lo scetticismo di La Cecla a questo riguardo (l’onnipresenza del concetto di “cultura”, usato per nobilitare qualunque scemenza, frutto di una vulgata antropologica tracimata nella lingua comune) è benvenuto. Forse però alcune delle sue preoccupazioni (come quella per cui la “babelizzazione” impedirebbe a noi stessi di comprendere la nostra stessa cultura, rendendoci preda di equivoci analoghi a quelli degli stranieri) sono eccessive. Inoltre, il libro si fonda su una tesi estremistica, quella della impossibilità della traduzione: il significato di un determinato prodotto culturale (qui, il cibo) non sarebbe comprensibile al di fuori della cultura che lo esprime. Insomma, non si può capire il significato della pasta o della pizza se si è cinesi o americani e non si è avuto la fortuna di vivere in Italia per parecchi anni. La tesi, nel suo oltranzismo, non convince: e non convince, a ben vedere, soprattutto per la sua implicita sopravvalutazione del cibo rispetto a qualsiasi altro prodotto culturale. Se persino Dante può essere gustato da un inglese o da un cinese di oggi, perché mai la pasta o la pizza dovrebbero rimanere per loro dei volumi chiusi e impenetrabili? Per di più l’autore nutre la convinzione che il solo modo corretto di esperire il cibo sia in un contesto conviviale (“mangiare non è un atto di piacere solitario ... è un’amicizia condivisa, dove il cibo rimane un pretesto e non va mai messo in primo piano”): il che non è solo falso nei fatti (la “convivialità” del pasto quotidiano è sempre stata appannaggio di élite e privilegiati, mentre la massa ha sempre consumato i pasti velocemente, spesso in solitudine) ma è errato anche in teoria. Peccato, perché quando si tratta di raccontare la storia della pasta o della pizza in Italia e in America, del gusto e delle cucine “nazionali”, La Cecla mostra grande competenza, e questa parte del libro (nei suoi ovvi limiti di spazio) è una lettura gradevolissima e istruttiva; basti questa splendida citazione (tratta da un libro americano di galateo): “La definizione di ‘civile’ è una società che non considera corretto mangiare gli spaghetti con un cucchiaino”. Purtroppo, non sempre la perizia storica conduce a una valutazione obiettiva e spassionata del presente: e qui ne sono prova i giudizi semplicistici su fenomeni come la globalizzazione, l’olio di palma o Slow Food. Tra i moltissimi volumi apparsi di recente in materia di cibo in genere, quello di Chiara Lalli (*All You Can Eat. Atlante alimentare illustrato*, ill. di Francesca Bissetton, pp. 175, € 16,50, Fandango, Roma 2016) spicca per più di una ragione (oltre a quella di essere provvisto di graziose illustrazioni.) A differenza di tanti altri libri sullo stesso argomento, che ricorrono quasi sempre all’autobiografismo, questo non è il racconto dell’esperienza alimentare dell’autrice, ma piuttosto ci squaderna davanti una galleria di tipi umani: il vegetariano, il vegano, il maniaco dell’*all-you-can-eat* e del menu a prezzo fisso, il crudista, l’a-

stemio, il biodinamico, l’esperto di vini; non mancano nemmeno l’anoressica e la bulimica. Il tutto scritto con molto spirito e grande capacità di osservazione – quel tipo di doti, insomma, che induce il lettore a chiedersi “ma com’è che non ci avevo mai pensato prima?”. Se pensate che sia azzardato o magari di cattivo gusto fare dello humor su patologie anche gravi come l’anoressia, ecco cosa vi risponde l’autrice: “Sull’anoressia non si può scherzare. Su quasi niente si può scherzare perché c’è sempre qualcuno che si offende e il problema non è il suo che è rimasto alle scuole medie ma il tuo che hai osato mancare di rispetto, hai urtato la sensibilità, hai calpestato un’anima fragile o una coda di paglia”. E prosegue: “L’anoressica può calcolare l’apporto calorico di qualsiasi cibo e quello di un’intera tavola in pochi secondi. Se applicasse il suo talento in altri contesti potrebbe



diventare imperatrice della galassia”. Oppure, a proposito del km 0: “L’identità di luogo tra produttore e consumatore vale solo per il cibo: puoi continuare a volere la seta che viene dalla Cina, il mohair dall’Africa e la tecnologia da Cupertino senza che nessuno ti faccia una scenata”. O degli Ogm: “C’è una legge universale secondo la quale più si invoca il biologico come sinonimo di sano buono giusto e solidale, più si entrava alla seconda ora quando c’era la lezione di biologia. E poi non c’è stato più tempo per rimediare”. Ciò che, ci sembra, rende questo libro unico nel panorama attuale è la sua discendenza diretta da un genere letterario illustre ma ormai da tempo estinto (da Tefrofrasto a La Bruyère), quello dei “caratteri”, cioè della illustrazione puntuale dei tipi ricorrenti nella varietà umana. È un genere molto filosofico, visto che richiede la capacità di estrapolare da una congerie di elementi eterogenei quelli veramente essenziali, e dunque non sorprende che vi si segnali una filosofa come è appunto Chiara Lalli. Solo un appunto si può fare a un libro così valido: data la ricchezza di citazioni e riferimenti (che vanno da Witkiewicz a *Grey’s Anatomy*), non sarebbe male che le note in calce fossero

corredate dal numero della pagina a cui si riferiscono.

Quello di Tim Spector (*Il mito della dieta. La vera scienza dietro a ciò che mangiamo*, trad. dall’inglese di Francesca Pe’, pp. 375, € 24, Bollati Boringhieri, Torino 2015) è un libro estremamente interessante e ricco di informazioni; per di più, oltre ad essere completo e dettagliato (incluso un apparato di note raro in un libro divulgativo), ha il gran pregio di esser scritto benissimo. Una lettura obbligatoria, quindi, per tutti quelli che si fanno impressionare dai discorsi correnti sulle diete e che scopriranno che il 99 per cento di quanto si dice e si legge in proposito è falso. Per cominciare, ognuno di noi risponde al cibo in maniera diversa: non solo influisce molto il corredo genetico, ma è cruciale la popolazione batterica intestinale (persino due gemelli omozigoti, se casualmente sviluppano un microbioma diverso, possono crescere e ingrassare in misura diversissima). Inoltre le ossessioni alimentari, i “cattivi” di volta in volta additati alla pubblica riprovazione, si rivelano quasi sempre leggende (il colesterolo, i grassi trans, la sedentarietà, le proteine animali, il latte, i pomodori, il cacao, il caffè, l’alcool, il glutine), così come i presunti rimedi miracolistici (il moto, la riduzione delle calorie, le vitamine, la dieta paleolitica, il vegetarianesimo, la soia, le alghe). E poi interessante vedere finalmente una trattazione seria della dieta mediterranea e dei suoi vantaggi per la salute (che esistono, ma sono diversi da quel che di solito si crede). Insomma, i “cattivi” del senso comune non sono poi così cattivi, e i “buoni” tanto buoni non sono. Alla fine, la condotta migliore risulta essere quella di stare attenti a quel che il proprio corpo richiede (proprio perché ognuno di noi è diverso dagli altri e reagisce in modo unico agli alimenti), di privilegiare la varietà dei cibi e in particolare di preferire quelli che incrementano la biodiversità batterica intestinale, di diffidare dei cibi industriali, di ridurre il consumo di carne, incrementare quello di yogurt e mangiare tanta frutta e verdura (e, di tanto in tanto, digiunare): ah, e per quanto riguarda in generale la politica alimentare, ridurre quanto più possibile l’uso degli antibiotici e preoccuparsi di meno delle date di scadenza sulle etichette. Paradossalmente, il problema di libri come questo è la loro stessa ricchezza, che può confondere il lettore: proprio quando stai cominciando ad orientarti nella genetica, ecco che Spector ti butta a tradimento in mezzo alla flora batterica intestinale; poi ti tocca fare conoscenza coi grassi saturi e insaturi, coi carboidrati, coi polifenoli, con le vitamine, e insomma non si finisce più. A volte, insomma, ci si sente come a leggere uno di quei polizieschi *hard-boiled* americani dove a ogni capitolo compare un nuovo cadavere e irrompe un altro duro con la pistola in mano. Ma questo, che in un romanzo sarebbe un difetto, è il vanto della scienza: il rifiuto di scorciatoie e semplificazioni. Magari non è rassicurante (non sappiamo chi è il vero colpevole, e forse non lo sapremo mai), ma è sempre meglio di ogni alternativa. ■

l.simonetti@splex.com

L. Simonetti è saggista

Luca Simonetti*Cibo, covivialità e diete***Maurizio Franzini***Disuguaglianza e immobilità sociale: le analisi di Joseph E. Stiglitz***Massimo Cuono e Leonard Mazzone***Intervista a Nancy Fraser***Santina Mobiglia***Kamel Daoud e Il caso Meursault***Tiziana Merani***Intervista a David Peace***Orietta Rossi Pinelli***Alla riscoperta di Bernard Berenson***Giovanni Capecchi***Leonardo Sciascia, dalla Sicilia all’Europa***Premio Italo Calvino***I vincitori e i segnalati della XXIX edizione***Giaime Alonge***Ultime tendenze del cinema western*



Disuguaglianza crescente e immobilità sociale: le analisi di Joseph E. Stiglitz

Il mito infranto del sogno americano

di Maurizio Franzini

Nel maggio del 2011, Joseph E. Stiglitz scrisse per "Vanity Fair" un breve articolo destinato a un grande successo. Quell'articolo si intitolava *Of the 1 Percent, by the 1 Percent, for the 1 Percent* e raccontava di come la società americana si fosse polarizzata tra l'1 per cento di molto ricchi e il restante 99 per cento. Della crescita economica degli anni precedenti aveva beneficiato quasi soltanto quell'1 per cento, con dirompenti conseguenze sociali e politiche. Ispirandosi a queste tesi il movimento Occupy Wall Street trovò il proprio slogan: "noi siamo il 99 per cento".

A quell'articolo divulgativo ne seguirono molti altri e ora più di cinquanta di essi sono raccolti in questo libro (*La grande frattura. La disuguaglianza e i modi per sconfiggerla*, ed. orig. 2015, trad. dall'inglese di Daria Cavallini e Maria Lorenza Chiesara, pp. 436, € 22, Einaudi, Torino 2016), il cui titolo rappresenta l'idea che Stiglitz ha di quello che è accaduto negli Stati Uniti nel corso degli ultimi decenni. Negli articoli ricorrono le tesi che, con maggior rigore e articolazione, il premio Nobel per l'economia ha sviluppato in altri lavori più scientifici e anche nel libro *Il prezzo della disuguaglianza* (Einaudi, 2013). Queste tesi sono ormai, in larga parte, note e occupano un posto di rilievo, anche se spesso condiviso con altri, nell'ormai ricco panorama degli studi sulla disuguaglianza economica. Si tratta di tesi fortemente critiche nei confronti delle analisi e delle interpretazioni dominanti della disuguaglianza e quasi tutte sono molto convincenti. Passiamo brevemente in rassegna le più significative.

Il libro è focalizzato sulla realtà americana – sebbene un'intera parte sia dedicata ad altri paesi – e si occupa principalmente di disuguaglianza nei redditi, anche se sono frequenti i riferimenti alla disuguaglianza nella ricchezza e articoli specifici riguardano la disuguaglianza in altre sfere essenziali del benessere e dei diritti sociali: la salute, l'istruzione e la giustizia. Per Stiglitz due soli fatti bastano a dar conto della crescente disuguaglianza: la sostanziale costanza in quasi tre decenni del reddito dell'individuo mediano (cioè di chi percepisce un reddito che lo colloca in posizione esattamente centrale nella distribuzione dei redditi) e la forte crescita della quota di reddito nazionale di cui si appropria l'1 per cento più ricco. Questa concentrazione al vertice è avvenuta in quasi tutti i paesi avanzati ma negli Stati Uniti è stata particolarmente marcata: l'1 per cento più ricco si appropria di quasi il 20 per cento del reddito nazionale, praticamente il doppio rispetto a tre decenni fa. Soprattutto questo fatto giustifica la metafora del 99 per cento.

Un aspetto particolarmente negativo della situazione americana è che la disuguaglianza si accompagna a una limitata mobilità sociale intergenerazionale: negli Stati Uniti (ma purtroppo è così anche in Italia) i ricchi sono molto probabilmente figli dei ricchi e così anche i poveri. Questo, come sottolinea Stiglitz con molto disappunto, vuol dire che il "sogno americano" si è ridotto a un mito, mentre bisognerebbe restituirlo al mondo delle cose reali, facendo nuovamente dell'eguaglianza delle opportunità un tratto distintivo della società americana. L'implicazione di questo stato di cose, vorrei sottolinearlo, è togliere fondamento al tentativo, ripetutamente compiuto in passato, di sostenere che la disuguaglianza americana non era poi un gran problema perché la società era molto mobile.

Della disuguaglianza – meglio: di questa disuguaglianza polarizzante – Stiglitz dice che dobbiamo preoccuparci e non poco. I motivi sono molteplici.

Il primo è che essa può ridurre il livello dell'attività economica, divenendo anche causa di crisi. In effetti la disuguaglianza svolge un ruolo importante nella spiegazione che egli propone della crisi del 2007-2008, alla quale dedica la prima parte del volume. La tesi che la disuguaglianza sia stata causa di crisi ha oramai guadagnato ampia circolazione. In generale, la disuguaglianza comprime la domanda di consumo e ciò, in assenza di compensazione da parte della domanda di investimenti, riduce le possibilità di espansione dell'attività economica. Inoltre, Stiglitz sottolinea che questa disuguaglianza è anche la conseguenza delle posizioni di rendita di cui molti godono in mercati protetti e non concorrenziali, e le rendite hanno proprio l'effetto di limitare gli investimenti produttivi. Inoltre, aggiungerei, ciò toglie merito ai ricchi, o almeno a molti di essi. Ma la disuguaglianza economica ha un'altra importante conseguenza, che Stiglitz considera ine-

golati come ben funzionanti e efficienti mentre in realtà essi possono portare a monopoli che nel caso delle banche determinano il perverso fenomeno del *too big to fail* (troppo grandi per fallire).

Se le cause della disuguaglianza sono le politiche sbagliate, la soluzione non può che essere rappresentata da politiche diverse e migliori. Nel definirle, occorre tenere presente un punto distintivo e piuttosto controcorrente dell'analisi di Stiglitz: le caratteristiche della disuguaglianza odierna sono tali che per combatterla seriamente (negli Usa e altrove) occorre incidere sul vertice 1 per cento, e non soltanto con politiche redistributive, ma rivedendo tutte le politiche che di recente hanno modificato a favore dei più ricchi il funzionamento dei mercati. Questa strategia è ben diversa da quella seguita dai vari governi, anche quelli orientati a sinistra. Si è ripetutamente affermato che il nemico era la povertà, mentre la ricchezza non era un problema.

Tollerando la ricchezza, evitando di chiedersi quanto essa fosse giustificata e rispondesse al buon funzionamento dei mercati, si è creato – possiamo desumerlo da Stiglitz anche se egli non lo afferma esplicitamente – un assetto politico che oggi sembra rendere più difficile contrastare non solo la disuguaglianza ma anche la povertà.

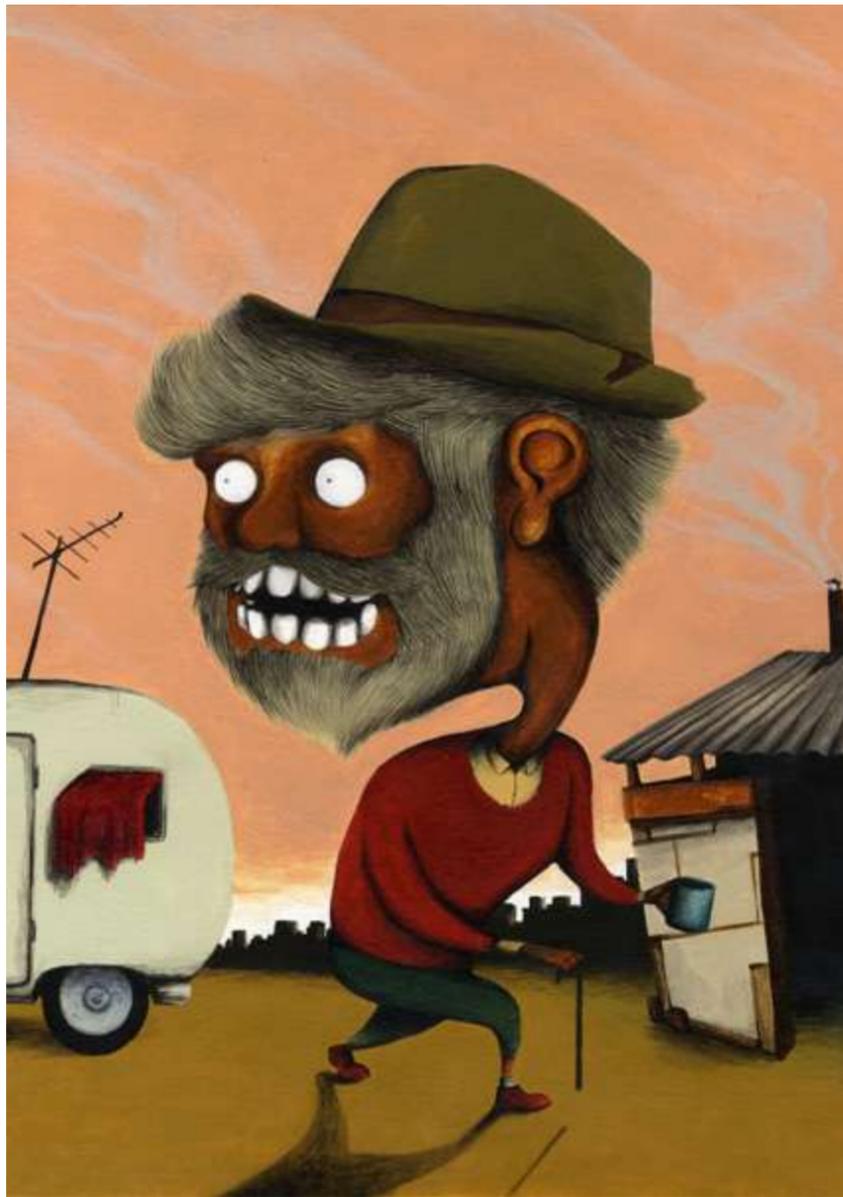
Non molto tempo fa, Obama ha affermato che la disuguaglianza economica costituisce la "questione decisiva del nostro tempo". E diversi altri uomini con grandi responsabilità politiche, negli Stati Uniti e non soltanto, hanno fatto dichiarazioni di analogo tenore. Ma non sembra che sia cresciuta l'attenzione che nei palazzi della politica viene prestata alla disuguaglianza e soprattutto alla concentrazione nella parte alta della distribuzione. Nella campagna elettorale in corso negli Stati Uniti la disuguaglianza non è certo un tema per i repubblicani e non lo è neanche per Hilary Clinton se è vero che, al di là di qualche occasionale affermazione, la disuguaglianza non svolge alcun ruolo nelle 112 ragioni per sceglierla come futuro presidente, elencate nel suo sito. Al contrario, la disuguaglianza è centrale nella campagna elettorale di Sanders e questo sollecita qualche riflessione sul circolo vizioso tra disuguaglianza economica e politica enfatizzato da Stiglitz.

Come si può rompere questo circolo vizioso? Stiglitz non offre risposte precise e forse non è suo compito farlo. Tuttavia egli avanza l'argomento che ridurre la disuguaglianza sarebbe vantaggioso anche per i ricchi, e possiamo immaginare che lo dica con la segreta speranza che i ricchi se ne convincano.

Se questo accadesse, il circolo vizioso si potrebbe rompere dall'interno. L'argomento non mi pare, però, convincente. Anche se l'effetto della riduzione della disuguaglianza fosse una maggiore crescita (effetto che quasi certamente Stiglitz ha in mente) non per questo i ricchi starebbero meglio; infatti, essi non necessariamente ci guadagnerebbero dall'accettare una fetta più piccola di una torta più grande. Soprattutto, non è facile pensare che essi si lascino convincere. La conclusione allora sembra essere obbligata. La rottura del circolo vizioso dipende, più probabilmente, dalla capacità dei processi democratici di portare nelle stanze del potere politico chi è in grado di non alimentare quel circuito. E non solo di portarcelo, ma anche di preservarlo dalle molte lusinghe del potere economico, una volta in quelle stanze. Non proprio uno scherzetto, si potrebbe dire.

maurizio.franzini@uniroma1.it

M. Franzini insegna economia politica all'Università di Roma La Sapienza



vitabile e della quale si mostra molto preoccupato: si tratta del suo impatto sul processo politico. La disuguaglianza economica si trasformerebbe, infatti, in disuguaglianza politica e le due disuguaglianze si alimenterebbero in un circolo vizioso. Stiglitz parla esplicitamente di "politiche economiche congegnate dall'1 per cento per l'1 per cento" e uno degli esempi che propone, forse imbarazzante anche per lui, è quello dell'amministrazione Clinton catturata dal business.

Nella ricerca della causa della disuguaglianza, Stiglitz richiama il ruolo di molti fattori – dalla globalizzazione al progresso tecnico, alla finanziarizzazione dell'economia – tuttavia il suo punto fermo è un altro: la disuguaglianza non è l'esito dell'ineluttabile operare delle forze economiche; al contrario, essa è la conseguenza di scelte e decisioni politiche ben individuabili e derivanti dalla devastante combinazione di idee economiche sbagliate e di potenti interessi economici. Quali siano le idee sbagliate è presto detto: quelle che vedono i mercati non re-



La politica americana da un punto di vista femminista e socialista

Hillary Clinton e il nuovo spirito del femminismo

intervista a Nancy Fraser di Massimo Cuono e Leonard Mazzone

L'incontro con la filosofa americana Nancy Fraser, che si dichiara femminista e socialista, si è svolto a Torino in occasione di una serie di dibattiti e seminari organizzati dall'Unione culturale Franco Antonicelli, il dipartimento di Culture, politica e società dell'Università di Torino e la rivista "Teoria politica".

Cominciamo dalla politica americana. Nella campagna per le primarie lei ha sostenuto Bernie Sanders, ma lo scenario che si va consolidando per le prossime elezioni presidenziali è quello di una sfida fra Hillary Clinton e Donald Trump: una donna di grande esperienza, espressione della classe dirigente del Partito democratico, contro un repubblicano che si presenta come il candidato anti-establishment. Come spiega questo esito?

Si tratta effettivamente di una sfida fra una *insider* e un *outsider*, in quello che a mio parere è un momento molto favorevole per gli *outsider*. Con questo non voglio sostenere che Clinton perderà le prossime elezioni, anzi, a questo punto direi che è piuttosto probabile che diventerà presidente. Ma il clima politico di queste elezioni è certamente favorevole agli *outsider* e Clinton cercherà di usare la carta della "prima donna presidente" per mostrarsi fuori dagli schemi. La novità rappresentata dalla campagna di Bernie Sanders, però, è assai più dirompente; nonostante sia pressoché certo che la candidata sarà Clinton, spero proprio che Sanders non si fermi e continui a battersi per trasformare il partito. In ogni caso, appare chiaro che la classe dirigente centrista del Partito democratico abbia un controllo molto maggiore sulle candidature, rispetto ai Repubblicani.

Si potrebbe dire, provocatoriamente, che il Partito repubblicano è più democratico del Partito democratico?

Certo. Lo si vede anche dal sistema elettorale: per determinare la vittoria del lungo processo di primarie, il Partito democratico ha inventato la figura dei "super-delegati". Al fianco dei delegati eletti democraticamente nei singoli stati, alla convention estiva siederanno anche i super-delegati, selezionati in maniera non democratica fra i maggiorenti del partito (parlamentari, governatori, sindaci...). Se si sottrae il numero di super-delegati che sostengono Clinton in maniera massiccia, il distacco rispetto a Sanders risulta ancora significativo ma molto ridimensionato. Non esiste nulla del genere fra i repubblicani: i delegati di Trump sono tutti eletti democraticamente durante le primarie. Inoltre, il Partito repubblicano sta affrontando da anni la rivolta della base, rappresentata dal cosiddetto "Tea Party", rispetto alla quale i dirigenti hanno agito in modo avventato, assecondandone le posizioni. Ora sono in imbarazzo perché non si sono mai opposti politicamente agli argomenti oggi portati avanti da Trump, che sta dando voce agli sconfitti della globalizzazione. Trump si scaglia contro l'ortodossia repubblicana criticando gli accordi di libero scambio e proponendo addirittura nuove tasse, ma lo fa usando l'animosità razzista già propria del Tea Party. Trump sta giocando una partita di classe, rivolgendosi a coloro che non hanno beneficiato della globalizzazione economica, proponendola però come una battaglia razziale, cercando di convincere la classe media bianca che il suo impoverimento sia colpa di neri e immigrati.

Anche in Europa assistiamo a molti fenomeni simili. Come mai, secondo lei, gli argomenti anti-sistema sembrano più efficaci a destra che a sinistra?

Non sono sicura che ciò si possa sostenere per gli Stati Uniti. Sanders sta ottenendo contro Clinton percettuali comparabili a quelle di Trump, che si è per lungo tempo scontrato con molti più avversari; Sanders sta conquistando più del 40 per cento dei voti democratici e ciò dimostra che gli argomenti anti-sistema, se così vogliamo chiamarli, sono efficaci



anche a sinistra. Ma oggi anche pensare in termini di destra-sinistra è diventato complicato: durante queste primarie, molti elettori hanno dichiarato di essere indecisi tra votare alle primarie democratiche per Sanders o a quelle repubblicane per Trump. Si tratta di elettori "anti-sistema" che non sanno scegliere quale versione preferiscono. A mio parere, Sanders riesce a conciliare una proposta progressista relativamente alle politiche di riconoscimento – è favorevole all'estensione del matrimonio alle coppie omosessuali, ai diritti delle donne, all'aborto – con proposte di redistribuzione della ricchezza verso il basso in termini di politica economica. Direi che la conciliazione di questi due aspetti sia ciò che definisce un programma politico di sinistra. Trump, che sia sincero o meno – chi può dirlo? – usa una specie di retorica redistributiva che può apparire di sinistra, nonostante sia profondamente nazionalista, unita a una visione fortemente regressiva delle politiche di riconoscimento. Clinton è progressista sui temi del riconoscimento ma, nonostante usi un linguaggio di sinistra sui temi economici, tutti sanno che è la candidata di Wall Street.

Hillary Clinton sarà costretta a spostarsi a sinistra?

Francamente non credo. Nessuno di noi si aspettava un tale successo di Sanders; fino a pochi mesi fa sembrava impossibile che un candidato che si definisce socialista potesse vincere in molti stati e mettere in difficoltà il candidato ufficiale del Partito democratico. Anche Clinton è stata colta di sorpresa ed è stata costretta a spostarsi a sinistra, dedicando molto più spazio, in comizi e dibattiti, ai temi delle disuguaglianze. Ma credo che tutto ciò sparirà non appena verrà eletta; non voglio dire che torneremo indietro alle

Libri di Nancy Fraser

Fortune del femminismo, Dal capitalismo Ombre corte, 2014

La bilancia della giustizia, Pensa multimedia, 2012

Il danno e la beffa. Un dibattito su redistribuzione, riconoscimento, partecipazione, Pensa Multimedia, 2012

La giustizia incompiuta, Pensa Multimedia, 2011

con Axel Honneth, *Redistribuzione o riconoscimento? Una controversia politico-filosofica*, Meltemi, 2007

presidenze democratiche di qualche decennio fa, ma lei non potrà che difendere lo *status quo*.

Si può forse dire che Hillary Clinton sia l'emblema di quello che lei definisce il "nuovo spirito del femminismo"?

Sicuramente sì. Assieme a suo marito, lei inventò i New Democrats, la nostra versione del New Labour e della terza via: erano e rimangono progressisti in materia di riconoscimento ma allo stesso tempo sostengono politiche liberiste in campo economico. Credo che Hillary Clinton sia una femminista, mi fa piacere chiamarla così e non condivido le accuse di chi sostiene che non sia una "vera" femminista; tuttavia, lei incarna esattamente il modello di femminista neoliberale. Pur non avendolo inventato, fu lei a rendere popolare nel 2008 l'espressione "soffitto di cristallo", che rimanda al dato di fatto per cui le donne, pur avendone formalmente diritto, non possono accedere a posizioni apicali in organizzazione pubbliche e private. Il femminismo neoliberale è esemplificato bene da questa espressione così come dalla più recente *Lean In*, titolo del celebre libro di Sheryl Sandberg, direttrice operativa di Facebook (*Facciamoci avanti. Le donne, il lavoro e la voglia di riuscire*, Mondadori, 2013), che è una sorta di versione femminile di *The Art of the Deal* di Donald Trump: un manuale per le donne che vogliono imparare a "giocare duro" nei negoziati con gli uomini. A partire da queste premesse, puoi farti avanti (*lean in*) esclusivamente se sei Sheryl Sandberg o Hillary Clinton, e puoi permettertelo perché ti appoggi (*lean on*) su un esercito di lavoratori precari – per lo più donne – che ti puliscono la casa, si prendono cura dei tuoi genitori anziani e dei tuoi bambini. Questo è il significato che Hillary Clinton attribuisce al femminismo e su molte questioni sono completamente d'accordo con lei, ma ritengo che questa sia una visione molto limitata dell'eguaglianza fra i sessi e dell'emancipazione femminile. Si tratta di un femminismo che vuole pari opportunità di scalare le gerarchie esistenti, senza mai metterle in discussione.

Dalle sue lezioni e dai suoi lavori più recenti, sappiamo che la sua riflessione sul femminismo è una parte di un ragionamento più ampio. "L'Indice" si occupa di libri; ci piacerebbe sapere come queste riflessioni rientrano nel nuovo libro che sta scrivendo.

Sarà un libro con l'ambiziosa aspirazione di analizzare il capitalismo e la sua crisi senza limitarsi alla sola dimensione economica. Ampio spazio sarà dedicato alle crescenti contraddizioni generate dal capitalismo finanziario rispetto alle sue condizioni sociali e politiche che abbiamo discusso qui a Torino, ma mi sto occupando anche della dimensione ecologica e ora sto riflettendo su un ulteriore problema – per quanto collegato con gli altri – che riguarda la razza. Questa nuova parte del lavoro rielabora le riflessioni di pensatori come Rosa Luxemburg, David Harvey e Jason Moore per proporre una distinzione, non certo originale, fra accumulazione attraverso lo sfruttamento e accumulazione attraverso l'espropriazione. Questa linea di distinzione si sovrappone a quella che distingue i colori della pelle. Lo sfruttamento richiede che il soggetto debole disponga di forza lavoro da scambiare e sulla quale contrattare. L'espropriazione invece implica una differenza netta, paragonabile a quella fra suddito e libero cittadino. Come nel caso della schiavitù o dell'espropriazione coloniale, oggi alcune minoranze etniche – ma lo stesso si potrebbe dire dei migranti – sono costituite da veri e propri cittadini di seconda classe in ragione della costruzione di nuovi status di matrice razziale. Tuttavia, mi preme mettere in luce che assistiamo allo stesso tempo a straordinari tentativi di riscatto da parte dei soggetti marginalizzati. Una testimonianza in tal senso proviene dalle rivolte dei *sans-papiers*, esclusi da ogni forma di rappresentanza politica ufficiale. Del resto, in tempo di crisi, sono spesso le persone più insospettabili a far sentire la propria voce. ■



Il caso Meursault e il caso Daoud

Chiudere le porte non vuole dire chiudere gli occhi

di Santina Mobiglia

Kamel Daoud, scrittore algerino nato otto anni dopo l'Indipendenza e da vent'anni voce autorevole e graffiante del "Quotidien d'Oran" di cui è stato a lungo anche caporedattore, ha annunciato di chiudere con ogni attività giornalistica dopo le reazioni a un suo articolo sui fatti di capodanno a Colonia: già uscito, senza particolari risonanze, in Italia ("La Repubblica", 10 gennaio 2016), è al momento della sua pubblicazione in Francia che *Cologne, lieu de fantasmes* ("Le Monde", 31 gennaio 2016) ha suscitato polemiche infuocate. I fantasmi di cui parla, in attesa dell'accertamento dei fatti, sono quelli che l'immagine mediatica prodotta da quella notte gli avrebbero mostrato all'opera innanzitutto nelle teste degli occidentali: da un lato, a destra, la paura delle invasioni sulla base del "binomio barbaro-civilizzato", dall'altro il senso di colpa che porta gli accoglienti a sottovalutare la diversità dell'altro di fronte alla quale, afferma, non si tratta di "chiudere le porte" ma neanche di "chiudere gli occhi". Occhi che Daoud, passando ai fantasmi nelle teste dei presunti aggressori, non esita ad appuntare senza mezzi termini sulla "miseria sessuale del mondo arabo-musulmano", sul "rapporto malato con la donna, con il corpo, con il desiderio", portato a esasperazioni estreme dall'islamismo. Di qui le accuse formulate in un testo collettivo da un gruppo di studiosi che gli imputano di riprendere, con approccio essenzialista, i più triti cliché orientalisti e persino di "sposare l'islamofobia" montante in Europa. E subito dopo le contro-accuse rivolte agli estensori non solo da critici del multiculturalismo, come il filosofo Pascal Bruckner, ma anche da molte voci diverse schierate a sinistra, come quelle del politologo Laurent Bouvet o della scrittrice franco-tunisina Fawzia Zouari, che ritorcono contro di loro l'essenzialismo orientalista rimproverato a Daoud: ad esserne vizati, controbattano, sono gli argomenti dei suoi detrattori, per il "culturalismo" implicito nell'abuso dello stigma di "islamofobia" in difesa di un amalgama al rovescio di tutte le componenti del mondo islamico, incluso l'islam politico, senza esitare a pronunciare quel verdetto contro chi, come Daoud, esprime invece un'altra tradizione, aperta e ribelle, che pure ha una lunga storia in quel mondo, come ricorda Jean Daniel sul "Nouvel Observateur".

È in risposta alle amichevoli riserve espresse sul suo articolo da Adam Schatz, critico letterario americano, che Kamel Daoud, a conclusione di uno scambio di lettere, comunica la sua decisione di ritirarsi dal giornalismo per dedicarsi esclusivamente alla letteratura. Replicando con vigore alle critiche ricevute, dichiara non trattarsi di un'abdicazione, ma della scelta di continuare a esprimersi, come ha sempre fatto, su ciò che rifiuta nel suo paese, sottraendosi alla trappola mediatica delle coercizioni identitarie. Ciò che rivendica è il diritto di chi appartiene al mondo arabo-musulmano, o comunque postcoloniale, a esprimersi come individuo, libero di non essere tenuto a parlare sempre come espressione di una collettività presunta.

Daoud è un postcoloniale inquieto, che scombina le carte, movimentando i punti di vista reciproci tra ex colonizzatori ed ex colonizzati: nel caso in questione, affermazioni sulla condizione della donna o sull'islam teocratico, che nella sua terra suonano come una denuncia o provocazione culturale, ma che in Francia rischiano di alimentare il lepenismo, dovrebbero essere sottoposte ad autocensura o adeguate alle convenzioni del politicamente corretto? Il problema esiste. Perché ciò che infrange un tabù culturale sull'altra sponda del Mediterraneo ripropone, da questa parte, stereotipi razzisti diffusi e consolidati in molti ambienti. Daoud dice di voler rivolgersi ad altri, di aver cercato di sollecitare con le sue riflessioni gli ambienti aperti verso i migranti in cui teme che, per "carità culturale", si tenda a declinare le responsabilità poste dall'accoglienza rispetto ai "valori da condividere" su questioni di libertà – femminile, religiosa – che considera cruciali per l'avvenire e per cui si batte nel suo paese. Va detto che il problema esiste anche dall'altra parte, perché non è la stessa cosa etichettare come islamofobo qualcuno che vive in Occidente o chi,

come Daoud, in Algeria si era già attirato una *fatwa* di condanna a morte da parte di un imam salafita (contro cui sappiamo ora che, l'8 marzo scorso, è riuscito a far pronunciare dal tribunale di Orano un'inedita sentenza, per ora di primo grado e da un magistrato donna, a proprio favore).

Daoud ribadisce di voler parlare un solo linguaggio, per testimoniare pensieri e sentimenti situati nella sua esperienza. Si potrebbe dire di lui quel che diceva un altro ribelle algerino, Kateb Yacine: "Io scrivo in francese per dire ai francesi che non sono francese". Ma trae le conseguenze delle incomprensioni legate a una doppia non-appartenenza, a un'alterità inconciliata sui due versanti.

Quelli contestati sono temi da lui ripetutamente affrontati nei suoi interventi giornalistici, e temi non estranei neppure all'attività di scrittore con cui Kamel Daoud è giunto a una notorietà internazionale dopo la pubblicazione del suo primo romanzo, *Il caso Meursault* (ed. orig. 2014, trad. dal francese di Yasmine Mélaovah, pp. 130, € 16, Bompiani, Milano 2015), uscito in edizione originale francese prima in Algeria (Barzakh, 2013) e poi in Francia (Actes Sud,



2014), ora già tradotto in ventinove lingue. In genere la critica ha dato risalto al movente dichiarato che fa da filo conduttore della costruzione narrativa: l'intento, in chiave classicamente postcoloniale, di restituire un volto e un'identità all'arabo senza nome e senza storia ucciso sulla riva del mare da Meursault, il protagonista di *Lo straniero* di Camus, nella noia di un assolato pomeriggio algerino. Meno attenzione è stata dedicata al punto di vista del narratore, il fratello della vittima, che a settant'anni di distanza racconta e dà un seguito a quella storia lasciando trasparire un altro tema: quale identità? Quale il riscatto restituito ai tanti arabi anonimi di oggi nell'Algeria liberata dai colonizzatori?

Fin dall'incipit – "Oggi mamma è ancora viva", che fa eco in dissonanza a quel celebre "Oggi la mamma è morta" – *Il caso Meursault* si presenta come una riscrittura, in un sapiente gioco di specchi, del romanzo di Camus, cui riconosce "quella lingua perfetta che taglia l'aria come un diamante" e la insegue facendone un modello di stile altrettanto asciutto, assertivo, acuminato. Su questa partitura rivisitata come l'opera potente ma incompiuta di un classico, scorre il contrappunto ostinato della *contre-enquête*, così recita il titolo francese, sulle parti lasciate in ombra dal romanzo di Camus. È ancora una volta un lungo mo-

nologo del protagonista narratore che, in un bar di Orano, di fronte a un anonimo e silente interlocutore, ripercorre la propria vita segnata per sempre dal gesto di Meursault, suo antagonista e insieme suo doppio. Cresciuto dopo la morte del fratello con una madre distrutta e vendicativa, "iniziata al piacere malsano di un lutto senza fine", in una notte sotto la luna, nei primi giorni dell'Indipendenza, il protagonista uccide a colpi di pistola un francese incontrato per caso, con un gesto altrettanto gratuito di quello di Meursault, per "restituzione", per ristabilire un equilibrio rompendo l'assurdo legame che lo tiene prigioniero. Ma i due fantasmi, di Meursault e del fratello, continuano a inseguirlo. In una complessa tessitura di rimandi tra passato e presente, tra situazioni e personaggi dei due romanzi, la narrazione mette in scena un dramma storico fitto di corrispondenze simboliche con gli entusiasmi e le delusioni dell'Algeria indipendente, "affezionata al suo martirio" come la madre del protagonista. Che, da vecchio, riflette sulla trappola della violenza come scorciatoia dei liberatori, trasmessa in eredità sotto il vessillo di una reinventata identità arabo-islamica che lo assedia e lo fa sentire, questa volta lui, "straniero" nella sua terra. E il sole che irrompeva implacabile sul Meursault di Camus esce di scena nell'insistita oscurità dei paesaggi notturni, che ricordano piuttosto il Camus della *Peste*, insieme ai segni di una sua ricomparsa nel contagio minaccioso dell'islamismo.

Su queste tracce possiamo vedere una saldatura tra *Il caso Meursault* e il "caso Daoud", ancora una volta nell'identità inconciliata postcoloniale dello scrittore, schiacciato tra due culture come era capitato, nella lotta anticoloniale, a Camus, anche lui invisibile e messo sotto accusa da entrambe le parti per essersi posto fuori dagli schieramenti: quel Camus nel cui romanzo Daoud dice di aver trovato "Uno specchio teso alla mia anima e a colui che sarei diventato in questo paese, fra Allah e la noia". È significativo che proprio la figura di Camus sia tornata al centro di molte riflessioni sulla vicenda algerina, come in quelle di Assia Djebar che, in *Bianco d'Algeria* (il Saggiatore, 1998), trova nella sua voce inascoltata, prima che a parlare fossero solo le armi, un monito rispetto alla lunga scia di violenze che avrebbero continuato a insanguinare la storia del suo paese, dalle lotte interne al fronte anticoloniale fino a quelle della guerra civile divampata negli anni novanta. Guerra che coincide con l'età adulta di Daoud e con la sua maturazione politica: "una guerra civile feroce contro gli islamisti e un ribaltamento del paese nel disastro", scrive su un settimanale francese in un articolo (*L'Algerie invisible*, "Le 1", 1 luglio 2015) in cui ne vede la prosecuzione latente nell'immobilismo attuale, basato sul compromesso di una "riconciliazione nazionale" tra il regime e gli islamisti ("io vi lascio le strade e mi prendo i pozzi di petrolio"), elevati a custodi della "morale sociale" e dell'arabismo in versione islamica in una divisione di ruoli – implicita fin dalla lotta per l'indipendenza – che perpetua un potere poliziesco e non lascia spazio al processo democratico di una società plurale. (Ad una messa a fuoco della componente identitaria islamica nel movimento nazionalista algerino, a lungo trascurata dagli osservatori occidentali, è dedicato un capitolo del recente libro di Jean Birnbaum, *Un silence religieux. La gauche face au djihadisme*, Seuil, 2016).

"Io racconto la mia epoca" ripete spesso Daoud, testimone spiazzante e ostinato del paradosso di quella che chiama "autocolonizzazione", costruita dai decolonizzatori sul culto di un mitico passato che imprigiona il futuro dei decolonizzati. C'è un rifiuto del vittimismo, in Kamel Daoud, che ricorda il libro-testamento di Samir Kassir (*L'infelicità araba*, Einaudi, 2006) nel mettere in guardia dalla perdita dei valori universali come prezzo da pagare nel paesaggio postcoloniale. Dove non vorrebbe dover vivere da "straniero".

santina.mobiglia@gmail.com

S. Mobiglia è saggista e traduttrice

Giochi di specchi e fantasmi tra Akutagawa e Peace

Onomatopoeie dei sentimenti

Intervista a David Peace di Tiziana Merani



Nel racconto *Dopo il filo, prima del filo*, c'è una sorta di sincretismo religioso. Vicino al Buddha Śākyamuni, sulle rive del lago del loto, c'è Gesù. Ci spiega l'introduzione di tali elementi del cristianesimo in questa storia, che è un omaggio alla nota favola di Ryūnosuke Akutagawa?

In realtà Akutagawa era molto interessato al mondo occidentale, leggeva autori russi e francesi, Dostoevskij, Rousseau, Voltaire. Si era appassionato molto anche al cristianesimo e durante la sua breve vita scrisse parecchie storie incentrate sul tema della cristianità. Mi piaceva l'idea di un paradiso dove Cristo e Buddha passeggiano insieme, ed è per questo che le due figure sono entrambe presenti nella mia versione.

Dopo il disastro, prima del disastro, ambientato nel 1923, racconta il grande terremoto del Kantō. Mentre la moglie e la zia iniziano a trasportare fuori di casa gli oggetti di valore, Ryūnosuke resta un po' indeciso a fissare la sua collezione di libri e alla fine sceglie la Bibbia e il Manifesto del Partito Comunista. Questo fatto è avvenuto davvero o è finzione narrativa?

No, in realtà non so che libri abbia scelto Ryūnosuke. Ho immaginato che avrebbero potuto essere quelli perché so per certo che erano due libri da cui era affascinato, libri che amava. E probabilmente io porterei quei due libri, sarebbe la mia scelta, che in qualche modo nel racconto ho attribuito a lui.

In un libro di qualche anno fa, lo scrittore Michel Random sosteneva che per capire realmente la cultura del Giappone bisogna essere giapponesi. Dopo oltre vent'anni di vita in Giappone, è riuscito a coglierne l'essenza, la cultura?

Quest'idea è un po' strana per me. Quando parliamo di cultura di un paese, è difficile dire a cosa ci riferiamo, abbiamo percezioni e sensibilità diverse, e la cosa vale anche per gli altri paesi, non solo per il Giappone. Farei fatica a dire che conosco davvero la cultura di un paese.

Per quel che riguarda lo stile narrativo, invece, è stato influenzato dalla sua patria di adozione? Ad esempio la lingua giapponese ha moltissime onomatopoeie usate per evocare sentimenti.

Sì, sotto quell'aspetto credo di essere stato influenzato. Ad esempio nei primi due romanzi della trilogia dedicata a Tokyo, ho usato molti suoni onomatopoeici, come za za za che è il rumore della pioggia che cade o delle onde. L'intenzione era che i lettori si sentissero proprio nel luogo di cui parlavo come se ci vivessero, che ne cogliessero i suoni. Dopo vent'anni in Giappone purtroppo so dire solo poche cose in giapponese e continuo a leggere e scrivere in inglese. Non sapere la lingua del paese in cui vivo per me è un vero dispiacere.



Akutagawa aveva anche una vena ironica, di cui forse si parla poco. I critici spesso sono un po' snob verso la letteratura umoristica.

Si è vero, Akutagawa aveva scritto molti racconti divertenti. Ritengo che la narrativa umoristica sia la forma più difficile di scrittura. Anche se scrivo romanzi seri, qualche volta le persone che mi conoscono mi definiscono *funny*, buffo, divertente.

Che altri autori ritiene significativi, a parte Akutagawa?

Ci sono moltissimi autori che ammiro, ma in particolare citerei Samuel Beckett e Paul Celan.

Lei ha scritto anche romanzi che sono radicati nell'Inghilterra degli anni settanta e ottanta, tra questi *Il Maledetto United* (Il Saggiatore, 2009) e *Red or Dead* (Il Saggiatore, 2014). Gli autori contemporanei inglesi, di narrativa e di cinema, hanno dedicato un considerevole spazio al gioco del calcio. In Inghilterra il football sembrerebbe avere un certo peso e un ampio spazio nella vita delle persone, per lo meno di quelle che lo seguono. È così?

Ho avuto la stessa impressione quando sono venuto in Italia, dove ci sono addirittura dei giornali dedicati a questo gioco. I libri che ho scritto non sono dedicati al football, nello specifico, ma a due *managers*, Brian Clough, durante i quarantaquattro giorni da allenatore del Leeds United che lo resero un'icona del calcio inglese negli anni settanta, e Bill Shankly, che per quindici anni fu alla guida del Liverpool. Il libro cerca di catturare l'atmosfera di quegli anni. Il football all'epoca era uno sport della *working-class*, una classe sociale che ora non esiste più.

In che senso? Può essere più preciso?

Il fatto è che l'industria del nord dell'Inghilterra, che supportava le comunità della classe operaia, è svanita nel nulla, come pure sono sparite le chiese e le associazioni sindacali che aiutavano le persone a stare unite, non solo geograficamente, ma anche come comunità che condividevano vita e ideali politici comuni. Tutto questo è finito, non esiste più, ed è difficile parlare di *working-class*, oggi, in Gran Bretagna. Si può far riferimento solo alla *under-class* o alla *middle-class*.

Ci anticipa qualcosa sui prossimi libri? A cosa sta lavorando adesso?

Continuo i miei racconti dedicati ad Akutagawa, in vista di una pubblicazione futura che li raccoglierà tutti. Ne ho già scritti alcuni nuovi e altri verranno. Contemporaneamente proseguo con il terzo romanzo della trilogia di Tokyo. ■

Estremi sguardi tra oriente e occidente

David Peace

FANTASMA

ed. orig. 2015, trad. dall'inglese di Matteo Battarra, pp.101, € 17, Il Saggiatore, Milano 2016

Fantasma, l'ultimo libro di David Peace, è una raccolta di racconti cuciti tra loro con un filo di seta giapponese, che *Il Saggiatore* ha da poco pubblicato in anteprima internazionale. Il titolo, spiega l'editor e traduttore dell'opera, Matteo Battarra, nasce da una suggestione di Giuseppe Genna. Il fantasma è quello di Akutagawa Ryūnosuke e l'idea è che, come uno spettro, Akutagawa attraversi tutta una serie di fasi del Giappone moderno.

Dopo la quadrilogia noir ambientata nell'Inghilterra degli anni settanta con *Red Riding Quartet*, lo spaccato storico che racconta lo sciopero dei minatori inglesi negli anni ottanta in GB84, il ritratto dell'eccentrico allenatore di calcio Brian Clough nel *Maledetto United* e quello del rivoluzionario leader del Liverpool, Bill Shankly, in *Red or Dead*, e dopo i due romanzi della trilogia di Tokyo, per i fedeli lettori di Peace arrivano adesso le sue meditazioni su Akutagawa, uno dei maggiori scrittori giapponesi, morto suicida all'età di 35 anni nel 1927. Dopo alcuni passaggi tra il Regno Unito, la Turchia, il Giappone e di nuovo il Regno Unito, lo scrittore britannico si accorge di quanto sia diventato difficile, per lui, scrivere restando in patria. Nel 2011, quindi, torna a Tokyo, dove si riappropria della prospettiva a lui congeniale, quella della lontananza, che lo aiuta a ragionare con maggior chiarezza sulle problematiche sociali e sui cambiamenti avvenuti nel suo paese negli ultimi anni. Parallelamente alimenta la vena nipponica e scrive i romanzi dedicati alla Tokyo degli anni successivi all'ultima guerra, oltre a lavorare al progetto Akutagawa.

Il primo racconto di *Fantasma*, intitolato *Dopo il filo, prima del filo*, è la riscrittura della storia *Il filo di ragno*, una delle favole più note e meglio riuscite di Akutagawa, che a sua volta aveva tratto ispirazione da Dostoevskij. Lo scrittore di Tokyo, che aveva studiato letteratura inglese all'università, era convinto che l'arte letteraria dovesse avere una misura universale e potesse fondere le culture dell'oriente e dell'occidente. Spesso Akutagawa usava come fonte di ispirazione opere di diversa provenienza geografica. Come in un gioco di specchi nelle sue storie si riflettono influenze cinesi, russe, inglesi, francesi, oltre che del Giappone, e a loro volta le storie diventano un suo riflesso nell'opera altrui, in un susseguirsi infinito di idee che si rincorrono, rimbalzano e ritornano, da una sponda all'altra della letteratura. Appassionato e tormentato al tempo stesso, farà chiedere a uno dei suoi personaggi (uno scrittore denominato A., di cui è facile indovinare l'identità): "Non c'è nessuno disposto a strangolarmi nel sonno?"



E in assenza dell'agognato strangolatore, l'autore di *Rashōmon*, ormai afflitto da uno stato di acuta sofferenza interiore, ricorrerà a una dose letale di barbiturici, morendo per overdose a soli trentacinque anni e compiendo in qualche modo quella sconfitta evocata nel saggio con cui Peace chiude la raccolta, intitolato appunto *La letteratura della sconfitta*, in cui riporta tra le altre cose le ultime parole dello scrittore giapponese, tratte dal suo messaggio di addio: "So soltanto che la natura non mi è mai apparsa così bella (...). Riderai di questa contraddizione tra amore per la bellezza della natura e desiderio di morte. Ma la natura mi appare così splendida proprio perché sono gli estremi sguardi che le rivolgo".

T. M.



Alla riscoperta di Bernard Berenson, critico dello stile

I “valori tattili” fra estetica e mistica

di Orietta Rossi Pinelli

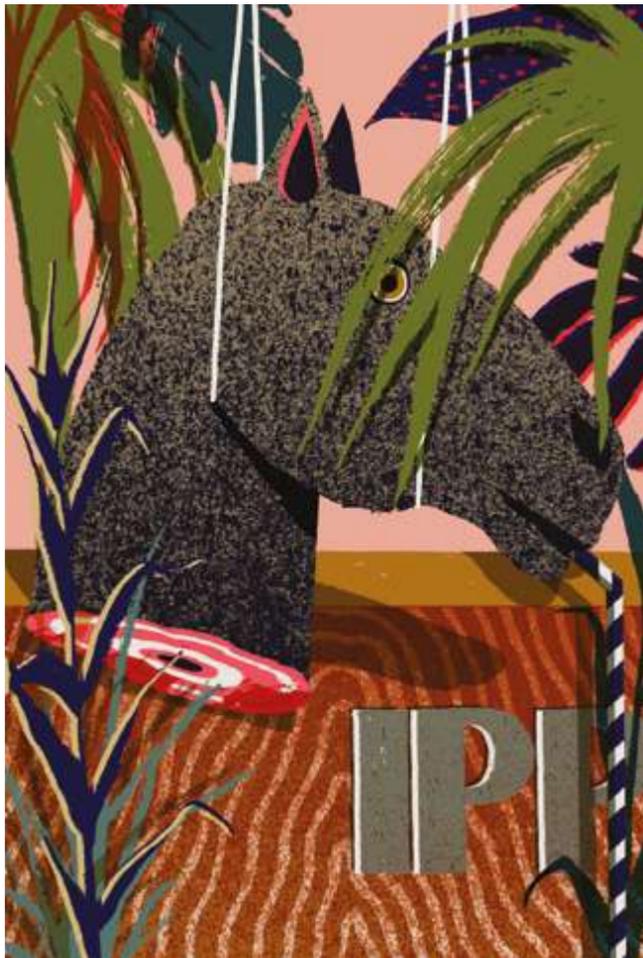
Che cosa saranno mai i “valori tattili”? Gli storici dell'arte non più giovani ne sentivano ancora parlare nel periodo della loro formazione, ma poi quella sorta di categoria estetica creata da uno dei massimi storici dell'arte americani, Bernard Berenson (1865-1959) a cavallo tra Otto e Novecento, scomparve dall'uso e dalla memoria. Eppure nella prima metà del Novecento perfino le eroine di qualche celebre romanzo (Edward Morgan Foster, *A Room with a View*, 1908), ritenevano di doversi misurare con quell'indicatore estetico. L'ideatore dei “valori tattili” infatti raggiunse una tale popolarità, durante la sua lunga vita, da disseminare la cultura diffusa di quei modelli critici e di quei valori che andò precisando nel corso del suo intenso lavoro. Era un “critico dello stile” (piuttosto che un puro “conoscitore”) che si interrogava sulla funzione dell'arte e sulle finalità della propria ricerca. Lentamente di Berenson, come di altri grandi protagonisti del periodo aureo della disciplina, si parlò sempre meno, anche se alcuni suoi testi seguitarono a essere riproposti. In particolare *Estetica, etica e storia nelle arti della rappresentazione visiva* ha goduto di due ristampe nel giro di circa sei anni, grazie alla casa editrice *Abscondita*, specializzata nella riedizione di libri fondativi della storiografia artistica, italiani e stranieri. Berenson lo ha scritto in età matura, nel 1941 nella sua villa I Tatti (dove rimase anche negli anni di guerra), e lo ha pubblicato nel 1948 con qualche ritocco. Non si può definirlo uno scritto teorico, ma piuttosto un insieme di riflessioni che hanno quasi il sapore di un diario intellettuale, per il carattere empirico dei suoi ragionamenti su una miriade di questioni relative ai problemi centrali della storiografia artistica. Berenson ha raccolto molte riflessioni che in parte aveva già pubblicato nei suoi numerosissimi studi, accompagnandole anche con qualche ripensamento tardivo. Particolarmente frequenti sono proprio le considerazioni sui “valori tattili”, ora definiti un momento estetico, ora perfino una visione mistica, sempre attivati dalla capacità dei grandi artisti di comunicare al pubblico l'intensità emotiva contenuta nelle opere di altissima qualità. Un'intensità che rende partecipe l'osservatore fino ad assimilarlo per qualche istante all'opera stessa. Un sentimento che si configura quindi come “intensificatore di vita”. Che acquista una valenza etica perché innalza il senso della vita e rende migliore l'umanità. “Tuttavia molto di quel che è evidente durante la giovinezza – scriveva Berenson nelle ultime pagine – cessa di essere tale quando con l'età uno si allontana sempre più dalle ingenuità certe dei primi anni”. E quell'intensificazione di vita, così concreta e ineludibile nella sua visione giovanile, viene ridimensionata, negli anni quaranta, in “un'immaginaria identificazione di noi stessi” con i capolavori artistici, innata in ogni essere umano ma tuttavia “immaginaria”.

Il tema dei “valori tattili” ricorre sempre quando si pensa a Berenson e puntualmente emerge anche in un altro testo uscito alla fine dello scorso anno e che vale la pena segnalare per la ricchezza e la novità dei contributi: *Berenson e la Francia*, n. 14 della rivista online “Studi di Memofonte” curato da Monica Preti con un solido impianto analitico (<http://www.memofonte.it/contenuti-rivista.14/numero-14.html>). In un eccellente saggio (*Una questione di tatto: Berenson e Focillon*) Annamaria Ducci indica come principale fonte ispiratrice della teoria dei *Tactile Values* il filosofo francese Henri Bergson che insisteva sulla risposta psicologica e non filosofica al godimento estetico.

Tornando ai tanti temi sollevati dallo studioso americano in *Estetica, etica e storia*, un altro argomento che riaffiora in più di un capitolo è l'annosa *querelle* sulla supremazia della forma o del contenuto nella valutazione delle opere d'arte. Un'antinomia che Berenson rifuggiva perché riteneva entrambi i fattori imprescindibili nella creazione artistica. Proprio per aggirare quella pervasiva schematizzazione, proponeva due altre categorie critiche, “illustrazione” e “decorazione”. Nelle pagine di questo testo le definisce, le analizza e le spiega, sottoponendole a una serie di ragionamenti e verifiche per arrivare a decretarne l'unicità sostanziale, pur nella distinzione di como-

do. Altro tema ugualmente soggetto a definizioni e controversie, e non tra i soli storici dell'arte della sua generazione, era la messa a fuoco della “personalità” artistica. Anche su questa questione Berenson si dissociava dai tanti colleghi che insistevano nel cercar di ricostruire i processi creativi individuali. A suo parere era illusorio pensare di arrivare a svelare il mistero della creatività. Se si intendeva definire e distinguere le singole personalità, queste andavano individuate nella capacità di ciascuna di esse di dare vita a opere dissimili da quelle realizzate in precedenza. Ma si trattava comunque di un tema marginale, perché “l'arte dovrebbe occuparsi più di problemi che di personalità”. Se nella seconda metà del Novecento una tale raccomandazione sarebbe stata totalmente scontata, quando Berenson scriveva non lo era affatto. Questo libro sorprende più di una volta proprio per le dissonanze con l'orizzonte culturale di riferimento.

Nelle pagine di *Estetica, etica e storia*, le contese personali sono rare e in genere garbate, e proprio per questo significative. A parte quella velata di ironia nei confronti del padre della storiografia positivista, Le-



opold von Ranke (che la dice lunga sulla persistenza di una certa tradizione storiografica), una non velata asprezza Berenson la rivolge invece al “professor Strzygowski”, a cui concede di essere libero di sostenere tutte le ipotesi di suo gradimento, ma a cui non perdona le tesi intrise di forti motivazioni ideologiche. Josef Strzygowski, filo-nazista e celebratissimo studioso ai suoi tempi, si era impegnato a dimostrare le origini orientali (armene, copte, sassanidi, partiche e mesopotamiche) dell'arte medievale dei paesi centro-europei e non solo. “Si pretende perfino di farci credere che la pittura toscana del Trecento dovesse i suoi elementi essenziali alla remota Cina”.

A proposito del legame con la Francia, anche Henri Focillon non lesinò la propria insofferenza culturale e umana per Strzygowski, più o meno per le stesse ragioni. Ma il già citato saggio di Ducci in *Berenson e la Francia* coglie ben altre tangenze culturali tra i due storici dell'arte. Focillon (1881-1943) era più giovane del collega di quattordici anni e per formazione attribuiva grande importanza alle tecniche e alle materie (contrariamente a Berenson) e inoltre spaziava in ambiti di ricerca molto più vasti dell'americano (dal medioevo al contemporaneo, dalla pittura all'architettura passando per la cultura). Eppure i due dividevano l'interesse per Heinrich Wölfflin come

per la Scuola di Vienna, e quindi per Nietzsche, Clive Bell, Roger Fry fino a quello per Henry James e per Bergson, cui si è già fatto cenno. Nell'opera del medievista Kingsley Porter, professore ad Harvard, Ducci individua un'origine comune nelle scelte metodologiche dei due, come pure condivisi erano i motivi della loro grande passione per l'arte orientale. Entrambi, pur con declinazioni differenti, hanno avuto un approccio formalista, mediato dalla tattilità, nell'analisi delle opere. Così come rifuggivano il metodo iconografico, ridimensionavano la nozione archeologica di *influenza* e di *scuola*, rifiutavano la rappresentazione evolutiva e unidirezionale della storia degli stili.

Da questo volume on-line emerge, in tutta la sua portata, il grande ruolo che la figura di Berenson ha avuto nella storia dell'arte francese sin dai primi anni novanta dell'Ottocento. I suoi libri venivano tradotti quasi in tempo reale e le maggiori riviste francesi accoglievano di buon grado i suoi contributi, per lo più di natura attributiva. Eppure in Francia, senza mai sottovalutare le sue insindacabili assegnazioni di paternità, lo si apprezzava soprattutto come critico formalista. Su questo aspetto insistevano i suoi sostenitori, come il critico Louis Gillet o Salomon Reinach. Per Gillet, l'americano aveva avuto un doppio merito nei confronti della storiografia artistica francese: ridimensionare l'attenzione per il condizionamento ambientale (quindi l'influsso di Hyppolite Taine) nei processi creativi, ed essersi avvicinato agli artisti italiani del Rinascimento attraverso il filtro dell'impressionismo e della pittura di Cézanne. Uno sguardo sull'antico filtrato dall'arte moderna che avrà grande seguito anche tra gli storici dell'arte italiana (da Lionello Venturi a Roberto Longhi giovane). Il successo di quest'impostazione critica venne consacrato dall'esposizione di arte italiana al Petit Palais del 1935 (*Antonella Trotta, Bernard Berenson et l'Exposition de l'art italien de Cimabue à Tiepolo au Petit Palais, 1935*).

Il saggio di Robert Colby (*Manifesting Dionysus at the Louvre: Berenson in Paris, ca. 1892*) mette a fuoco, invece, l'impegno giovanile di Berenson nel costruire la propria immagine nel corso dei primi viaggi parigini. Suggestionato dalla lettura di Nietzsche, l'americano amava identificarsi con il dio Dioniso, incarnazione di quel godimento estetico che alimentava la sua religione dell'arte e che innervava il senso stesso dei *Tactile Values*. Dai saggi raccolti in “Memofonte”, emergono inoltre i forti legami che Berenson ebbe con mercanti parigini d'arte orientale e persiana che lo assistettero anche per la sua collezione personale, quindi con i letterati e infine con gli artisti.

È lecito chiedersi come mai oggi Berenson sia tornato a interessare la cultura italiana come quella anglosassone. Gli studi a lui dedicati in questi ultimi dieci anni sono davvero numerosi. Di sicuro molte sue opinioni sull'arte restano connaturate al suo contesto anche quando suonano dissonanti, e molte sue attribuzioni sono state riviste. Ma, al di là dell'interesse straordinario che comunque l'attività dello studioso suscita in chi si avvicina alla sua opera, c'è un aspetto, ricorrente in tutta la sua ampia produzione, che certamente attiva la nostra attenzione: quel suo concentrarsi sulla “ricezione” piuttosto che sulla “creazione” delle opere. Da qualche decennio a questa parte il tema della ricezione infatti è pressoché dominante nella storiografia artistica, anche se Berenson non usava questo termine e, viceversa, oggi si discute poco di “godimento”. Allo stesso tempo la inappellabile centralità da lui assegnata alle opere d'arte e al giudizio sulla qualità, ha il potere di attivare una certa dolorosa nostalgia tra tutti quegli studiosi che da tempo provano disagio per il diffuso consenso goduto dai *visual studies* come dai *gender studies*, per cui immagini di ogni genere si offrono alla ricerca non tanto sulle arti quanto sui meccanismi e gli esiti della visione.

orietta.rossipinelli@uniroma1.it

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



Leonardo Sciascia, dalla Sicilia all'Europa

Il genio della sesta giornata

di Giovanni Capecchi

In un articolo dedicato ad Alberto Savinio, apparso su "Tuttolibri", supplemento della "Stampa", il 27 febbraio 1988, Leonardo Sciascia annotava tra l'altro: "Delle cose scritte da Savinio non c'è briciola che non splenda d'intelligenza, che non solleciti – per dritto o per rovescio – a riflettere, a pensare". Si potrebbe dire la stessa cosa per lo scrittore di Racalmuto. E così, leggendo la raccolta di saggi letterari scritti da Sciascia tra il 1955 e il 1989, edita da Adelphi con il titolo *Fine del carabiniere a cavallo*, a cura (una cura, come sempre, amorevole e ineccepibile) di Paolo Squillaciotti (pp. 246, € 23), ogni pagina richiede una sosta, sollecita una riflessione, costringe a tracciare un segno a lapis sul suo margine. Occupandosi degli autori di una vita (Pirandello, Stendhal, Savinio, Brancati, Borgese), discutendo su singoli libri o su temi trasversali, non nascondendo adesioni e distanze (come quella, attenuata nel corso del tempo, per Tomasi di Lampedusa, che in uno degli articoli ora riproposti si traduce in una discutibile sordità nei confronti dello straordinario racconto intitolato *Ligheia*), Sciascia racconta la sua idea di letteratura: ogni libro analizzato è vivo se riesce a lasciare un segno sul presente e se continua a farsi portatore di un messaggio civile, è degno di letture e riletture se incide sulla realtà, se allarga orizzonti. Sono i libri "coraggiosi" (e quindi "necessari"), quelli che interessano a Sciascia, i libri che, come *Il ponte sulla Drina* di Ivo Andrić, rappresentano (e la definizione diventerà, negli anni, anche una auto-definizione) una "grande buona azione". Per ogni libro e per ogni autore letto, Sciascia cerca una definizione (dal Borges "teologo ateo" del nostro tempo alla *Diceria dell'untore* di Bufalino, "libro propriamente 'scritto', di ricca qualità di scrittura"); e partendo dall'autore oggetto delle sue analisi, sposta quasi sempre l'attenzione sul presente, seguendo la strada che lo ha portato – altrove – a considerare *I promessi sposi* un libro di straordinaria attualità, il romanzo sulla giustizia ingiusta. È così, per esempio, che presentando due sonetti del Belli datati 1833, racconta il pentitismo contemporaneo;

o che, dedicando un saggio alla poesia italiana nata dalla Resistenza, riflette su un paese in cui gli atteggiamenti di "rottura" vengono assunti generalmente quando la rivoluzione si è conclusa: "A Milano chiamarono 'eroi della sesta giornata' coloro che passata la tempesta delle cinque giornate uscirono di casa armati e incoardati. Noi siamo un popolo che in buona maggioranza ha il genio della sesta giornata". Queste ultime parole sono contenute in un saggio apparso su "Officina" nel novembre 1956, intitolato *La sesta giornata* su proposta di Pier Paolo Pasolini, come riusciamo a dedurre dalla lettera che Roberto Roversi (fondatore, insieme a Pasolini e a Francesco Leonetti, della rivista che iniziava le sue pubblicazioni a Bologna) invia a Sciascia il 3 ottobre di quello stesso anno. Una lettera, questa, che fa parte di un corposo carteggio pubblicato dall'editore Pendragon (Roberto Roversi e Leonardo Sciascia, *Dalla Noce alla Palmaverde. Lettere di utopisti 1953-1972*, a cura di Antonio Motta, pp. 303, € 22, Bologna 2014). Il carteggio racconta la storia di una amicizia, di una

sintonia umana e intellettuale; riesce ad essere al tempo stesso un resoconto privato e un documento che fa luce sulla vita culturale italiana, partendo dai libri che Sciascia e Roversi si scambiano, con al centro l'avventura delle loro riviste: "Galleria" e "Officina".

Le lettere private di Sciascia contengono spesso frasi, dichiarazioni, confessioni che potrebbero diventare epigrafi perfette per definire la sua scrittura "in pubblico". Quando Elio Petri, alle prese con la trasposizione cinematografica di *Il giorno della civetta*, entra in contatto epistolare con Sciascia spiegandogli che non vorrebbe dare alla pellicola un significato eminentemente politico, l'autore del primo romanzo italiano sulla mafia risponde in maniera perentoria:

Controstoria e controcanto

di Davide Dalmas

Matteo Di Gesù

L'INVENZIONE DELLA SICILIA

LETTERATURA, MAFIA, MODERNITÀ

pp. 160, € 18, Carocci, Roma 2015

Almeno a partire da *The Invention of Tradition* – volume curato nel 1983 da Eric Hobsbawm e Terence Ranger – poi con grande costanza nell'editoria italiana recente, la formula "invenzione di" pare irresistibile. Nel caso di Matteo Di Gesù, che raccoglie sotto il titolo *L'invenzione della Sicilia* una serie di saggi che trattano della letteratura siciliana alle prese soprattutto con il discorso sulla mafia e sull'unità nazionale, si tratta però di una scelta del tutto coerente con un percorso che da tempo riflette proprio sull'"invenzione" della tradizione letteraria italiana (da *Dispatrie lettere*, Aracne, 2005, a *Una nazione di carta*, Carocci, 2013).

In questo caso risulta centrale il ruolo di Leonardo Sciascia, al quale sono direttamente dedicati i due capitoli conclusivi ma che ha parte ben più ampia nel libro: l'antefatto settecentesco affronta la sempre affascinante figura di Francesco Paolo Di Blasi, il protagonista del *Consiglio d'Egitto*; *Il Quarantotto*, racconto degli *Zii di Sicilia*, risulta essere un momento di svolta nell'evoluzione del romanzo italiano sul Risorgimento; la lettura della *Chiave d'oro* di Verga non può fare a meno del precedente leggibile in *Cruciverba*, e si potrebbe continuare. Tanto più che il capitolo centrale del libro, che più direttamente parla di mafia e letteratura, è il primo dei due dedicati a Sciascia, "mafiologo" controvoglia, sicuramente, ma alla cui attività di narratore e di pubblicista si deve il merito di "aver fatto luce sul retroterra culturale e sui retaggi politici del fenomeno criminale, e dunque sulla sua dimensione tutt'altro che

localistica". Inoltre, cosa che conta ancora di più, è il metodo stesso di Di Gesù che rinnova quello di Sciascia: l'indagine "per via letteraria" affronta anche le interpretazioni "per lo più meramente culturalistiche, quando non apertamente negazioniste, che sulla mafia erano state formulate dalla fine dell'Ottocento fino agli anni settanta", nella consapevolezza che anche la letteratura è stata usata "per ricavare discutibili assunti sul carattere dei siciliani", stereotipi, incrostazioni culturali, astoriche e in fondo autoassolutorie. Il punto di vista di questo libro è invece rivolto a una "letteratura siciliana" che non punta sull'eccezionalità ma che acquista pienamente il suo senso soltanto dentro alla storia e alla cultura nazionale postunitaria e, paradossalmente, soprattutto quando ne è controstoria e controcanto. Lo mostra, tra gli altri, il percorso di una sorta di "archigenere" che ha attraversato, quasi senza interruzioni, tutta la storia della letteratura postunitaria, ossia il romanzo italiano sul Risorgimento che è in larga parte un "romanzo antirisorgimentale" o comunque aspramente critico rispetto agli aspetti incompiuti e deteriori del processo di unità nazionale, scritto spesso proprio da autori siciliani, da Verga a De Roberto, da Pirandello a Tomasi di Lampedusa (qui, come in altri punti, Di Gesù prosegue gli studi del secondo punto di riferimento principale del libro, Massimo Onofri).

Ma notevole è anche il capitolo sul lombardo Paolo Valera, che con *L'assassinio Notarbartolo o le gesta della mafia* (1899) riuscì a scrivere un romanzo-inchiesta, "privo di deformazioni pregiudiziali di alcun genere, tanto encomiastiche quanto razzistiche", che sembra oggi straordinaria anticipazione di attuali tendenze della *non fiction*: un testo plurivoco e sperimentale, che esalta l'elemento dialogico e la moltiplicazione dei punti di vista.

"Io scrivo soltanto per fare politica". È l'8 settembre 1966: il carteggio tra i due si prolungherà fino al 1968 ed è oggi leggibile grazie ad un saggio di Gabriele Rigola contenuto nell'ultimo volume di "Todomodo", rivista internazionale di studi sciasciani diretta da Francesco Izzo e da Carlo Fiaschi, che giunge al suo quinto numero, ricchissimo di documenti d'archivio e di studi, di materiale (per adoperare le parole di Daniele Olschki, l'editore fiorentino che ha fatta propria l'impresa promossa dall'associazione Amici di Sciascia) "incandescente e fecondo". Da questo volume (anno V, pp. XXXV-358, € 93, Olschki, Firenze 2015) viene fuori con evidenza il profilo di uno scrittore civile, per il quale dare colpi di penna significa dare colpi di spada, secondo la definizione citata sulle soglie di *Le parrocchie di Regalpetra*, il volume del 1956 che apre ora il primo tomo del secondo volume delle *Opere* (a cura di Paolo Squillaciotti, pp. 1431, € 75, Adelphi, Milano 2016), incentrato su *Inquisizioni e memorie*: un tomo che segue il primo volume (*Narrativa-Teatro-Poesia*, uscito nel 2012) e che precede

la raccolta di *Saggi* in corso di allestimento, terzo e ultimo atto di una impresa voluta dall'editore, con una nuova impostazione critica e filologica.

Sciascia ha più volte sottolineato la componente saggistica delle sue opere narrative e la natura narrativa dei suoi saggi, l'unitarietà della sua multiforme esperienza di scrittura, tanto da indicare a Claude Ambroise la strada da seguire nell'allestimento dei tre volumi delle sue *Opere* apparsi per l'editore Bompiani tra il 1987 e il 1991: partendo da *Le parrocchie di Regalpetra*, intendeva pubblicare i suoi testi in ordine cronologico di apparizione, indipendentemente dalla loro tipologia, che sta invece alla base della organizzazione delle *Opere* Adelphi. Opere che

presentano anche due ulteriori novità: una importante (che riguarda l'incremento numerico degli scritti inclusi nei volumi), l'altra addirittura fondamentale. Per la prima volta, infatti, si entra nell'officina di Sciascia, con dettagliate note che ricostruiscono la genesi dei singoli testi, confrontando – là dove possibile – edizioni diverse, passaggi da rivista a volume, abbozzi e carte preparatorie, vere e proprie riscritture, trasformando un autore ritenuto fino ad oggi senza filologia in un terreno di feconde indagini testuali.

Il quinto fascicolo di "Todomodo" non solo mette insieme tanti tasselli che vanno a ricostruire il ritratto di uno scrittore civile, ma apre anche una prospettiva su Sciascia scrittore europeo: al centro dei contributi si collocano infatti i rapporti di Sciascia con la Spagna, la Germania, la cultura elvetica, e, soprattutto, la Francia, terra della Rivoluzione e dell'Illuminismo, patria – tra gli altri – di Montesquieu, di Voltaire, di Paul Valéry, autori di riferimento, come evidenzia Maria Teresa Giaveri per chi scrive *Il consiglio d'Egitto, Candido e Il cavaliere e la morte*. Che sia questa la strada da percorrere per approfondire la conoscenza di Sciascia lo dimostra anche il volume *Sciascia e la Jugoslavia*, curato da Ricciarda Ricorda (pp. 303, € 25, Olschki, Firenze 2015). Una strada che, nella prospettiva jugoslava, consente di ricostruire una rete di relazioni,

che hanno come epicentro il rapporto con Ciril Zlobec. Relazioni che si rafforzano attraverso viaggi (il primo, a Lubiana, nel 1961), letture (da quella, già citata, di Andić – recensito prima che conseguisse il Premio Nobel – a quella, fatta nei mesi del tramonto e della malattia, dell'Enciclopedia dei morti di Daniele Kiš), progetti da concretizzare insieme (il numero di "Galleria" del 1962 dedicato agli scrittori e agli artisti della Jugoslavia, la traduzione in sloveno di *Giorno della civetta*). E che si basano su una comune idea della cultura letteraria, capace di guardare oltre i confini nazionali e costantemente animata da una tensione morale: "Eravamo dei ricercatori anche in senso etico e morale", ha dichiarato Zlobec in una intervista raccolta nel 2011 da Giovanna Lombardo, che costituisce uno dei molti materiali preziosi presenti in questo volume. ■

giovanni.capecchi@unistrapg.it

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

Pubblichiamo il Comunicato della Giuria, i brani delle due opere vincitrici L'interruttore dei sogni di Elisabetta Pierini e La splendente di Cesare Sinatti e brani delle due opere segnalate Il perturbante di Giuseppe Imbrogno e Branchia di Martina Renata Prosperi

L'interruttore dei sogni

di Elisabetta Pierini

EXCIPIT

Era notte fonda. Dalle tende scostate Eva vide il pallido cerchio della luna come un viso cancellato e senza espressione: un viso che le era familiare. Il corvo era vicino al suo letto, proprio sul comodino, e dormiva tenendo la testa sotto l'ala nera come sotto le lenzuola. Eva si mise a sedere sul letto e accarezzò il corvo che girò la testa e volò via. Un raggio di luce bianca entrava dalla finestra aperta, sfiorava i capelli della bambina che erano neri e lucidi come le ali del corvo. Eva stese il braccio, che si allungò a dismisura fino a toccare il cerchio diafano: splendeva grande fuori dalla finestra come un'enorme pupilla. In quel momento, tutto là fuori si illuminò: la via e le case, l'una dopo l'altra si accesero e cominciarono a girare su invisibili binari. Le sembrò di sentire una specie di cantilena fatta dal frinire dei grilli, dal miagolio dei gatti e dal canto di alcuni uccelli notturni. La via era piccola e ogni appartamento era come una casa di bambola. Ogni casa si poteva scoperchiare e aprire. A Eva sembrava una giostra meravigliosa, una giostra di case di bambola.

Si alzò in piedi sul letto. Il suo bacino era guarito, le ossa si erano ricollegate insieme come pasta di pane. Allungò la mano attraverso la finestra, prese quella giostra di case e l'appoggiò sul suo letto. Scoperchiò i tetti guardando dall'alto ogni casa e ogni persona. Prese Marta e la vicina, una alla volta, con la punta delle dita. Mise la vicina nella cucina del suo appartamento vicino alla culla dove il neonato piangeva da ore, senza che nessuno lo ascoltasse. Eva sentiva la stanchezza della vicina come un oggetto con un suo peso e colore. Cullò il bambino con l'unghia, lo accarezzò con la punta del mignolo. Aspettò di sentirlo dormire, di sentire il suo respiro impastarsi con la notte, fino a cancellarsi. Marta la appoggiò in salotto sulla sedia a dondolo a guardare fuori della finestra. Da qualche parte dentro casa il telefono squillava, un suono remoto che si amplificava dentro la notte come dentro un tubo vuoto ma Marta non andava a rispondere, non si muoveva come se non lo sentisse. Eva prese Laura tenendola per i piedi come una bambola, a testa in giù. I suoi capelli toccavano il pavimento facendogli il solletico, lo spazzavano come capelli di bambola. Mise Laura sul tetto a guardar fuori il disco di latte e le case che giravano in tondo sui loro binari. Le case erano tutte illuminate, dalla prima all'ultima.

Ogni casa, a guardarla scoperchiata, era piena di polvere di luna, polvere di follia, una polvere grigia che faceva venire cattivi pensieri. Aprì ogni tetto, ripulì ogni cosa, cambiò di posto a ogni bambola. Prese il camper e lo portò indietro nel campo e liberò le galline dalle corde. Le galline si misero a razzolare nel campo.

Eva allargò le braccia e le sembrò di essere coperta di piume d'uccello. Le luci dei lampioni illuminavano la via come grandi zucche gialle: sbocciavano e si spegnevano e sbocciavano di nuovo. Eva vedeva le finestre avvicinarsi e volava senza sentire la fatica del movimento. L'aria la spostava appoggiandola di qua e di là sulle braccia delle sue invisibili correnti.

Nella camera vide sua madre, con la bambola di Nicola Piccoli in mano: guardava e parlava alla bambola come non faceva mai con lei. L'infermiera dormiva e Alma era sola. Aveva lo stesso sguardo vuoto della pupilla di luna. Disse a sua madre di andare a dormire ma Alma non si muoveva come se

fosse stata una bambina. Aveva paura del corridoio buio, della sua camera vuota, delle ombre degli alberi che si agitavano nella notte come anime in pena. Da qualche parte il tempo si era rovesciato e lei era la madre di sua madre.

"Vai a letto è tardi", ordinò Eva con la sua voce da vecchia. Seguì sua madre a piedi nudi nel corridoio buio, dove gli insetti scappavano nelle crepe del muro. Lo specchio le rimandò l'immagine di una bambina bianca e senza ali. Controllò che sua madre si mettesse buona a letto. Restò a piedi nudi ferma, in attesa. Come il respiro di Alma si fece pesante, Eva chiuse gli occhi. Aspettò un lungo momento per essere certa di essere di nuovo sola. Poi allungò le mani che si cancellarono nella notte e sbatté le sue ali nere.

La finestra era aperta e là fuori la sera spalancava la sua grande bocca nera per inghiottirla in un morso. Eva non aveva paura. Osservò le punte degli alberi tremare, contorcersi ma poteva alzarsi più in alto di loro senza difficoltà. Era contenta per una volta di essere riuscita a trovare la misura di qualcosa. Poi si ritrovò di nuovo minuscola e rimpiccioliva mentre volava verso il cipresso nero, fino alla punta dell'abete che la solleticava, fino a diventare come un moscerino, un'ombra. Puntò in alto verso il cerchio latteo come un'orbita vuota, come la canna di un fucile. Quando le sembrò di poterlo toccare tutto ricomparve improvvisamente: le quattro galline arrivarono in volo inseguendo vermi volanti che lasciavano scie nel cielo; le case illuminate si misero a girare di nuovo in tondo. C'era qualcosa di allegro in quelle case uguali, dai colori vivaci che ospitavano gente dai pensieri pesanti come dense bolle d'inchiostro.

Eva si fece trasportare in alto dalle correnti fino alla pupilla bianca di luna. Si avvicinò all'occhio, lo pizzicò con il suo becco d'uccello e lo sponse.

La via scomparve, una casa alla volta, una persona alla volta. In una frazione di secondo tutto si disfece.



La Splendente

di Cesare Sinatti

ELENA E CLITEMNESTRA

Era seduta sulla radice nodosa di un ulivo e strappava i petali di un fiore. Lanciava alla sorella occhiache nervose, chinata tra i fiori e le erbe selvatiche. Avevano visi così simili. I lineamenti scolpiti con cura, come dalla mano di un artigiano meticoloso e preciso alla ricerca di una forma perfetta, il naso ricordava quello delle statue di Artemide ed Atena. La bocca giovane e piena formava in entrambe una curva impercettibile verso il basso, rivelando una

concentrazione segreta attorno a qualche pensiero ricorrente.

Lei sapeva bene quale fosse il proprio. Era la grazia, l'incanto senza pecche della sua gemella. Aveva solo otto anni, come lei, ma possedeva qualcosa in più, anche se avevano lo stesso viso, lo stesso corpo. Lo stesso uovo le aveva messe al mondo, ma a Elena aveva fatto il dono della luce. Aveva il sole tra i riccioli biondi come il croco, un chiarore stellare negli occhi azzurri. Le minuscole pupille nere erano incapaci di dilatarsi, come se tutta la luce fosse già nelle sue iridi celesti, irraggiate da lampi di smeraldo.

Tutta la chiarezza era andata a sua sorella. Clitemnestra aveva capelli neri e radi, non si avvolgevano in riccioli perfetti ma crescevano crespi, come i fili male intrecciati di qualche lana grezza. Rifiutava di farli crescere lunghi come quelli splendenti di Elena, per vergogna. I suoi occhi castani, così comuni, non avevano alcuna luce e la sua pelle aveva imperfezioni, piccoli nei e macchie appena visibili, dove quella bianca, marmorea di Elena non ne aveva alcuna.

Non potendo più inferire sui petali del fiore, prese ad annodare il gambo. Elena sedeva ancora tra i fiori nel suo piccolo abito bianco senza macchie e il sole del pomeriggio sulla piana di Sparta pareva attraversarla, come fosse trasparente.

La detestava. Detestava di non poter negare, di non potersi nascondere da lei. La gente di Sparta le guardava con occhi diversi. Per Elena c'era solo meraviglia e rapimento. Si era diffusa dalle bocche dei servi la storia del cigno e di sua madre Leda, ed Elena era stata da tutti riconosciuta come figlia del padre degli dei. Clitemnestra l'aveva vista camminare a braccia aperte nella pioggia, nei boati dei temporali estivi, accogliendo le gocce sul suo viso immobile, e aveva creduto che Elena parlasse con suo padre.

Per lei gli dei erano muti. Non aveva mai udito una voce, nei templi, in risposta alle preghiere e ai sacrifici e se ne vergognava. Le sembrava di non essere parte di quel mondo mutevole, dove gli dei camminavano con gli uomini, il mondo di storie e miti da cui proveniva sua sorella.

Di lei dicevano fosse la figlia di Tindaro. Aveva cercato la menzogna negli occhi di suo padre, quando gli raccontava che anche lei era nata dall'uovo. Aveva dubitato dei racconti di sua madre. Lacerata, si era addormentata piangendo prima di dormire, temendo di non essere figlia degli dei, anche se il suo viso era identico a quello di Elena. In quei giorni infelici, quando aspettava in solitudine nei pressi dei templi, sotto gli sguardi gemmati delle statue, aveva pregato che Elena morisse.

Un giorno d'estate erano venuti due stranieri. Era un pomeriggio lungo, incapace di finire, come quello in cui adesso osservava Elena raccogliere i fiori. Gli stranieri indossavano armature di cuoio e avevano i capelli neri, brizzolati sulle tempie. Camminavano con falcate da lupi e c'era in loro qualcosa di infantile, di giocoso. Ridevano fra loro come fossero fratelli.

Uno di loro portava i capelli lunghi e una barba fina gli cresceva sul mento nascondendo una cicatrice che saliva fino alla guancia. Le storie di cui l'avevano nutrita le fecero venire in mente qualche mortale combattimento con creature mostruose, tra i meandri di luoghi intricati e oscuri.

Il suo compagno, dai capelli corti e ricci lo trattava come se avesse vissuto con lui infinite avventure.

I petti gonfi, le gambe muscolose vibravano ancora di una forza adolescente. Avrebbero cacciato come leoni, fino all'ultimo istante disperato della loro giovinezza, questo dicevano i loro occhi. Finché le prede non fossero diventate più rapide di loro, finché le loro forze non li avessero traditi. Avrebbero giocato al gioco della vita, finché potevano.

Clitemnestra li vide correre verso sua sorella. Chiamò il nome di Elena più volte, spaventata, tremando di paura, e lei si voltò soltanto, senza muoversi. Non temeva nulla. Aveva sei anni e anche quel pomeriggio coglieva i fiori selvatici. L'uomo dai capelli lunghi aveva afferrato la sua vita di bambina ed era scomparso ridendo assieme al complice.

Il perturbante

di Giuseppe Imbrogno

PROLOGO

Il mio esercizio è semplice. Il mio esercizio non ha bisogno di strumenti sofisticati o posti particolari. Mi è sufficiente un luogo pubblico. Frequentato, non troppo affollato. Può essere il binario di un treno, il pronto soccorso di un ospedale, gli stretti corridoi del supermercato all'angolo. Può essere ovunque e può essere anche da nessuna parte.

Oggi mi trovo all'ingresso di un centro commerciale, periferia sud di Milano. Perfettamente consapevole dei danni che il fumo provoca al sistema cardiovascolare e respiratorio, del comprovato aumento del rischio di tumori e di altre patologie letali, aspiro l'ultimo tiro della mia sigaretta, fin quasi al filtro. Poi ho un'esitazione, il grosso cestino di metallo è lontano un paio di metri. Non lo raggiungo. Getto il mozzicone a terra, lo schiaccio con la suola della scarpa. Non disponendo di statistiche precise in merito ritengo plausibile che il 33 per cento delle mie sigarette concluda la sua breve esistenza in un cestino o in altro apposito contenitore. Le altre finiscono a terra, qualche volta in una pozzanghera. Sto sempre attento che non cadano attraverso le grate di metallo, per quanto riconosca che sia irrazionale, la mia paura non mi abbandona dall'infanzia: che sotto le grate ci sia qualcuno, i capelli che prendono fuoco, o, peggio, non una persona, qualcosa di altamente infiammabile.

Entro nel centro commerciale. Mancano pochi giorni a Natale e non ho nessun impellente motivo per essere qui. Devo fare pochi acquisti, soltanto i regali socialmente necessari, confido che il tutto si possa risolvere nelle prossime due sere trascorse a casa davanti al pc... Il pensiero che qualcuno, qui, ora, possa riconoscermi, salutarmi, mi rende un po' nervoso e tuttavia decido di non venir meno ai miei propositi, guadagno la mia posizione preferita, raggiungo il piano superiore, una balconata di vetro, plexiglass e cemento, dalla quale si può osservare tutto. Sotto di me donne, uomini, vecchi, bambini e le loro modalità di consumo e di svago. Mi affaccio dalla balconata.

Il centro commerciale è di discrete dimensioni e medie pretese. Non contiene niente che sia davvero alla moda o di prezzo eccessivo, i prodotti danno la sensazione di accessibilità e sicurezza che oggi, in quest'epoca di crisi e paura, le persone cercano nei loro oggetti. Noi queste cose le sappiamo, le osserviamo tutti i giorni. Non siamo ancora nel pieno della frenesia natalizia, i consumatori si prendono tutto il tempo a loro disposizione. È domenica pomeriggio e questo influenza lo spettro anagrafico che risulta particolarmente ampio. Genitori con figli, gruppi di teenager, coppie sui trent'anni e coppie più vecchie, donne e uomini soli sulla cinquantina. Numerosi anziani, come è normale che sia in una popolazione particolarmente longeva e scarsamente fertile. Ma non sono qui per distrarmi con dozzinali considerazioni sociologiche, mi concentro sugli individui. L'anziano in cappotto grigio e bastone. Le due amiche cinquantenni con un paio di sacchetti vivamente colorati. Ridacchiano. Parlano fitto. Ridacchiano. Le seguo con lo sguardo fino all'ingresso del negozio di borse, quando entrano nel punto vendita inevitabilmente le perdo. *Ogni punto di osservazione ha i suoi limiti*, avverte Normann. Mi concentro su chi non è in movimento. Un uomo che sembra aspettare qualcuno. Nonostante il giorno festivo, indossa giacca e cravatta: uno spezzato e non un vestito intero. Il loden aperto, il riscaldamento del centro commerciale decisamente troppo alto. Fin trop-

po elegante quell'uomo per l'occasione. *L'incongruenza induce interesse nell'osservatore*, raccomanda Normann. Stringo lo sguardo sull'uomo. Ogni 30-40 secondi sposta leggermente il peso dalla gamba destra alla sinistra. Dopo altri 30-40 secondi dalla sinistra alla destra. E così via. Ha il viso rivolto sempre nella medesima direzione, non capisco se stia controllando l'uscita del centro estetico, quella dell'ottico o della gioielleria. Le informazioni in mio possesso non consentono di formulare ipotesi che non siano azzardate... Finalmente un cambiamento, l'uomo nello spezzato si mette in movimento verso un certo punto di destinazione. Una donna. Rossa di capelli...

Due settimane dopo la mia assunzione, al termine del corso di formazione a Losanna, Normann ci ha detto *Le persone non esistono finché non ci siamo noi a osservarle*... Personalmente, quello che trovai insieme terribile e tranquillizzante non fu l'assioma di Normann e nemmeno il suo corollario, quanto piuttosto – e questo lo si impara assai presto nel mio lavoro – come la gente comune continui a pensare che alcune attenzioni siano unicamente riservate a individui in una certa misura eccezionali: la cantante famosa, il pericoloso terrorista. Non è così. Da cui la conclusione: semplicemente non esiste più la gente comune né, allo stesso modo, l'individuo eccezionale. Siamo tutti più o meno interessanti. Dipende dal cliente. Dipende dal prodotto o dal servizio che il cliente vuole proporre sui mercati.

sca, e Branchia lo vide, e il corpo iniziò ad affondare.

Marie aveva i piedi nudi. Una ciabatta infradito galleggiava, l'altra era rimasta fuori. I jeans erano blu scuro. La camicia bianca si era gonfiata, una nuvola di lino, sberlucchihi di bottoni madreperla. La sua pelle era trasparente, si vedevano le vene vicino alle orecchie, e filamenti d'anima sotto le palpebre. E una catenina d'oro, tra le efelidi del collo. E un reggiseno rosa chiaro, o forse azzurro, con margini ricamati che non stringevano più. Perché l'acqua libera, pensò Branchia, l'acqua scioglie. E nell'acqua Marie sembrava un'altra creatura, svincolata dalla vita, da tutto quel peso, che Branchia aveva sentito crollare.

Branchia nuotò piano. Come un delfino, le passò a fianco. La osservò lateralmente, con un solo occhio. Pensò a cosa sarebbe successo, se la sua vita si fosse slegata, se come il cloro si fosse dissolta. Pensò al girello che girava da solo, e al vuoto nel cielo, prima dell'alba.

Pensò a Giulia, alle sue bugie crudeli. Ai baci che a volte gli dava, come per gioco, e che poi rinnegava fermente. Pensò a Gabriel, alle idee che avevano inventato, ai film che avevano guardato insieme, prima che qualcosa o qualcuno cambiasse la sua anima.

Il corpo di Marie affondava. Creava un vuoto, trascinava nel vuoto.

E come per le pietre, come per le grotte, come per le conchiglie disabitate, c'era una linea sottile tra la bellezza di Marie e la sua presenza. Quel corpo c'era, quel corpo affondava, quel corpo si slacciava dalla vita, perché era meraviglioso.

C'era una linea sottile tra il volerlo toccare e il volerlo salvare.

Sarebbe meraviglioso, pensò Branchia, spogiarla con le carezze, guardarla dormire sott'acqua, riempirmi gli occhi della sua pelle morbida, dei suoi capelli lunghi, che spostandosi disegnano segni, e poi abbracciarla, e averla con me, solo per me. E poi – e poi lasciare che qualcuno la porti via, per sempre. E lasciare che diventi un vuoto. Lasciare che anche Giulia e Gabriel provino un risucchio. Che anche loro piangano. Lasciare. Lasciarli. Lasciarla andare.

Il corpo di Marie percosse dolcemente le mattonelle azzurre.

A Branchia sarebbe bastato lasciarla, su quel fondo. Lasciarla andare, ad abitare il suo mondo, fatto d'immaginazione, di persone che possedevano sia le branchie sia i polmoni, di incantesimi fatali, snocciolati al crepuscolo o all'aurora, quando la luce sulla vetrata trasmetteva spettacoli da altrove.

Branchia nuotò accanto a Marie, nuotò sopra i suoi jeans. Li sentì, ruvidi, contro il suo sesso duro. Nuotò nella nuvola di lino, vicino ai capelli castani, che si alzavano a ciocche, e si aprivano a ventagli, in filamenti di marrone. Le mani. Le mani di Marie erano già lontane.

La loro posa non assomigliava a nessun gesto. Branchia pensò che quelle dita non avrebbero più potuto accarezzare, né disegnare, né seguire le parole sul libro delle fiabe, né portare il vassoio con la merenda, e un sorriso sopra, e una promessa: quella unica e imperdibile, di una madre.

Mentre tornava a sorvolare quel corpo, passando radente, per sentirlo, col suo mento e col suo petto, con le sue cosce muscolose, e col suo sesso, Branchia sentì il suo stomaco contorcersi. Improvvisamente, senza che potesse prevenirlo, emise un getto di rigurgito, che restò per un attimo, giallo e grumoso, sospeso tra gli sbuffi di lino. Branchia lo guardò espandersi e sfaldarsi e diradarsi, lasciando un alone giallastro tra le pieghe gonfie della camicia. Poi guizzò via, lontano da Marie, pensando che Giorgio era fuori a fumare, che era proprio lì, vicino alla vetrata, che se solo avesse voluto chiamarlo... Che in fondo Giulia e Gabriel... Che anche per lui sarebbe stato terribile... Che in quel momento non si rendeva conto.

Comunicato della Giuria

La Giuria della XXIX edizione del Premio Italo Calvino decide di assegnare il premio ex aequo ai romanzi *L'interruttore dei sogni* di **Elisabetta Pierini** e *La splendente* di **Cesare Sinatti**.

L'interruttore dei sogni è una moderna favola realista, in cui le due diverse dimensioni sanno creare un equilibrio che ne rafforza le specificità. Della favola, il testo possiede la dolcezza e, insieme, l'aspra corrosività nei confronti dell'esistente. Del realismo, la sottile ricostruzione di un ambiente suburbano ormai universale. Il quadro senza remissione che ne emerge è reso con rara efficacia da una lingua attenta e precisa. *La Splendente* dà corpo e voce, con una lingua essenziale e nitida, a una fitta galleria di protagonisti dell'epica omerica ed extraomerica. Ogni frammento di mito diviene qui narrazione sospesa tra quotidianità e stacco visionario, in cui la competenza dello studioso lascia spazio all'intensa e inedita rivisitazione di fatti legati alla bellezza e all'orrore, chiamandoli a confrontarsi con i traumi

del nostro presente.

Una menzione speciale della Giuria va a *Il perturbante* di **Giuseppe Imbrogno**, che con scrittura algida e acribia lessicale ci fa penetrare nel mondo delle tecnologie digitali, rivelandoci quanto le nostre esistenze possano essere tracciabili, controllabili e influenzabili da chi detiene il potere informatico. Non senza provocare un senso di inquietudine in chi legge.

Un'altra menzione speciale della Giuria va a *Branchia* di **Martina Renata Prosperi**. La giovane autrice si è cimentata in una costruzione complessa, densa di personaggi, intrecciando arditamente i due piani della realtà e della finzione. La sottile grana poetica del testo e la forza di una scrittura ricca di accostamenti inediti fanno riconoscere in lei un indubbio talento.

LA GIURIA

Paola Capriolo, Angelo Guglielmi, Niva Lorenzini, Christian Raimo, Filippo Tuena

Branchia

di Martina Renata Prosperi

La vasca di Branchia era la nona, l'ultima, guardava verso una parete di vetro, e aldilà del vetro, il parco della piscina: il dorso ora erboso ora sbucciato, il linoleum scorticato sotto le altalene, un girello che girava anche da solo, una stradicciola di asfalto rosso, panchine, un cestino per l'immondizia, pane gettato a terra per gli uccelli. Un cane che insisteva nel seguire una traccia. Un padrone. E Giorgio, con le mani in tasca, che era appena uscito a fumare e che guardava lontano. Marie volle raggiungerlo, ne sentiva il bisogno.

Quando passò, Branchia stava nuotando vicino al bordo. La scorse con la coda di un occhio, la riconobbe, ma non si accorse appieno di ciò che accadde. Marie scivolò, forse per la tensione, forse per il vino, forse per la fretta. Branchia sentì il suo peso morto crollare sul ciglio gommato della piscina, e la sua testa sbattere contro lo spigolo. L'acqua vibrò, e il corpo di Marie cadde nella va-



La lunga storia e le recenti tendenze del genere western

Il richiamo della foresta, ancora

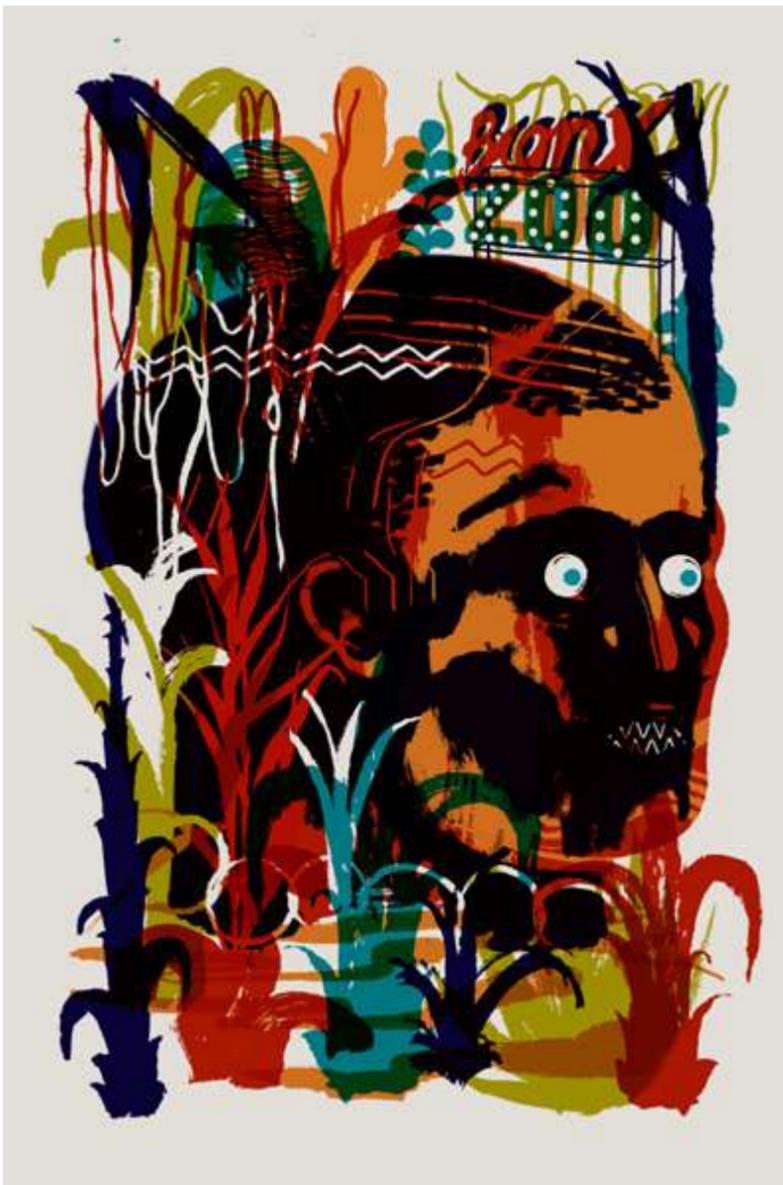
di Giaime Alonge

“La cupa foresta di abeti rossi si era accigliata sulle sponde della via d’acqua ghiacciata. Il vento recente aveva denudato della bianca coltre di gelo gli alberi scuri che sembravano inclinarsi minacciosamente gli uni verso gli altri con l’affievolirsi della luce. Su tutto il territorio regnava un immenso silenzio. Fredda e solitaria, la terra era desolazione senza vita né movimento. Ma lo spirito non era triste; quella vaga allusione era una risata più terribile di qualsiasi tristezza, malinconica come quella della sfinge, fredda come il gelo e apparentemente risoluta come tutto ciò che è infallibile. Era la saggezza autoritaria e incomunicabile dell’eternità quando deride il futile sforzo della vita. Era il feroce e gelido cuore del Selvaggio Nord. Era il Wild”.

È l’incipit di *Zanna Bianca* di Jack London, nella versione italiana più recente (Feltrinelli, 2014), che giustamente lascia in originale la parola chiave: *wild*. Questo termine, infatti, così come il sinonimo *wilderness*, non è semplice da rendere nella nostra lingua, anche perché si tratta di parole che fanno riferimento a qualcosa che in Europa, e soprattutto in Italia, non esiste più da secoli. Se quello del *wild* costituisce uno dei miti fondativi della cultura degli Stati Uniti – da *L’ultimo dei mohicani* di James Fenimore Cooper a *Into the Wild* (2007) di Sean Penn, passando per Ernest Hemingway, John Ford e Cormac McCarthy – è proprio perché l’incontro con una natura possente e incorrotta ha rappresentato l’esperienza fondamentale di generazioni di coloni bianchi, impegnati a trasformare un continente “selvaggio” (e a sterminarne gli altrettanto “selvaggi” abitanti) in una nazione “civilizzata”. In un recente articolo apparso su “La Lettura” (8 maggio 2016), Davide Ferrario sostiene che il cinema hollywoodiano contemporaneo non saprebbe più conferire spessore storico al paesaggio americano. Che il cinema e la cultura statunitensi di oggi siano assai diversi da quelli dell’epoca di Ford è cosa evidente. Ed è altrettanto evidente che i prodotti hollywoodiani contemporanei sono pensati per il pubblico internazionale in modo più marcato di quanto accadesse in passato, e quindi la loro “americanità” non può che risultare annacquata. Eppure, tanti film usciti negli ultimi anni, a cavallo tra *mainstream* e produzione indipendente, ci dicono che il mito del *wild* è tutt’altro che defunto. Si vedano tre titoli della corrente stagione cinematografica: *Heart of the Sea – Le origini di Moby Dick* (2015) di Ron Howard, *Revenant – Redivivo* (2015) di Alejandro Iñárritu, *The Hateful Eight* (2015) di Quentin Tarantino. Il primo, come fa intendere il sottotitolo italiano (il titolo originale è semplicemente *In the Heart of the Sea*) racconta la vicenda del naufragio della baleniera Essex che ispirò *Moby Dick*, uno dei testi chiave della summenzionata tradizione narrativa americana incentrata sul mito della *wilderness* (i rimandi bibliografici, ovviamente, sono tanti, mi limito a un classico: Leslie Fiedler, *Amore e morte nel romanzo americano*, ed. orig. 1960, Milano, Longanesi, 1963). I film di Iñárritu e di Tarantino, però, sono certo quelli più interessanti. Non solo perché questi due registi sono autori nel senso pieno del termine, mentre Howard è quello che una volta si sarebbe chiamato un “buon artigiano”, ma anche perché *Revenant* e *The Hateful Eight* appartengono a un genere, il western, che per decenni ha dato corpo cinematografico all’archetipo del *wild*, e che ora (a partire dai primi anni ottanta) per molti versi è scomparso. Un genere cinematografico, infatti, per essere riconoscibile come tale, ha bisogno di una massa critica di titoli che escono ogni anno, e che producono un “effetto etichetta”. Per il pubblico sotto i quarant’anni, quello che non ha vissuto in sala l’ultima grande stagione del western

degli anni settanta, e che non ha mai letto i fumetti di Tex Willer e di Zagor, probabilmente *Revenant* è un film di avventure, mentre *The Hateful Eight* non è altro che un film di Tarantino.

In *The Hateful Eight*, il *wild* rappresenta la cornice sontuosa di una vicenda che si svolge tutta in interno. Il film si apre con la contrapposizione tra lo spazio chiuso e civilizzato della diligenza e una natura tanto affascinante quanto ostile. È una dialettica che sta al cuore del cinema western sin da *Ombre rosse* (1939). E proprio come nel capolavoro di Ford, in *The Hateful Eight*, per quanto il *wild* possa essere pericoloso, la battaglia più insidiosa viene combattuta nel territorio *tame* (addomesticata



to). Fuori infuria una tempesta che può annichire qualunque essere umano, ma è dentro che si dispiega l’orrore, con una specie di ibrido tra il western, lo splatter prossimo all’horror (il molto sangue e una protagonista femminile che è una specie di strega), e un giallo di Agatha Christie, con la *detection* condotta all’interno di un gruppo ristretto di personaggi, come avveniva nell’opera di esordio di Tarantino, *Le iene* (1992). Soprattutto, alla maestosità atemporale del paesaggio, *The Hateful Eight* contrappone la profonda storicità dei conflitti tra gli uomini. Infatti, allo scontro canonico tra criminali e tutori della legge si intreccia il conflitto razziale. E se il primo è uno scontro dai confini incerti, visto che ai criminali si contrappongono tutori della legge prezzolati o dalle credenziali dubbie (due sono cacciatori di taglie, e il terzo, il sedicente sceriffo di Red Rock, forse è un millantatore), lo scontro etnico è assolutamente chiaro: da una parte i bianchi razzisti del Sud, dall’altra i neri e i bianchi progressisti del Nord e dell’Ovest. È una frattura che non si può riassorbire. Il microcosmo multi-etnico dell’emporio della nera Minnie – che pure è un po’ razzista anche lei, visto che non ammette messicani nel suo locale – simboleggia l’ideale del *melting pot*, ma la sua armonia è così zuccherosa

da risultare posticcia. Dietro a quel velo, si cela la durezza del mondo reale, e Minnie e i suoi amici vengono massacrati senza pietà. L’inevitabile violenza che segna i rapporti tra bianchi e neri trova la sua espressione più radicale nella scena della fellatio, che ripropone, in chiave omosessuale, uno dei grandi fantasmi della cultura americana: il “negro” stupratore. *The Hateful Eight*, dunque, forma con il film precedente di Tarantino, *Django* (2012), un dittico che, nell’apparente leggerezza di un citazionismo cinefilo e pirotecnico, parla di qualcosa di estremamente concreto sul piano socio-politico: la realtà di un paese dove, a centocinquanta anni dall’abolizione della schiavitù, e dopo due mandati del primo presidente nero, la questione razziale è ben lungi dall’essere chiusa.

Se *The Hateful Eight* è attraversato dalla dialettica tra *tame* e *wild*, in *Revenant* di territorio *tame* quasi non c’è traccia. La vicenda si svolge nel 1823, agli albori dell’epopea del West, quando lungo la frontiera all’inglese ancora si alterna il francese, la lingua dei colonizzatori sconfitti (nella battaglia di Québec del 1759), e a spingersi nelle terre selvagge sono solo gruppuscoli di cacciatori di pellicce. Il film di Iñárritu si ispira al romanzo omonimo di Michael Punke (Einaudi, 2014), che a sua volta racconta una vicenda già narrata da altri libri e da un film, *Uomo bianco, va’ col tuo dio* (1971) di Richard Sarafian. È la storia autentica, presto divenuta leggenda, del *trapper* Hugh Glass, assalito da un orso e abbandonato dai suoi compagni, che lo credono prossimo alla morte, ma che invece sopravvive, per poi lanciarsi in cerca di vendetta, vero *topos* del cinema western. Lo si scopre solo leggendo il libro, ma uno dei cacciatori di pellicce del gruppo, il ragazzo che viene convinto dal perfido Fitzgerald ad abbandonare Glass, è – o meglio, sarà, più avanti nella vita – anch’egli una figura mitica della storia del West: Jim Bridger, uno dei primi uomini bianchi ad arrivare sulle Montagne Rocciose. Non per niente, incontriamo Bridger tra i personaggi di molti western, a partire da *I pionieri* (1923) di James Cruze, capostipite dell’epica cinematografica del West. Il film di Iñárritu, però, rifiuta uno degli assiomi di fondo di quella tradizione narrativa, che invece troviamo nel libro di Punke. L’eroe americano, così come lo descrive Fiedler nel libro citato poco sopra, è un solitario che sceglie di andare oltre la frontiera, nella *terra incognita*, per sfuggire alla civiltà e al matrimonio. Nel romanzo, Glass ha una fidanzata nella civile città di Filadelfia, che però muore provvidenzialmente, risparmiandogli così l’imbarazzante scelta tra l’amore per la ragazza e quello per la *wilderness*, dal cui fascino il giovane proveniente dall’Est è rimasto soggiogato. Il protagonista di *Revenant*, invece, ha una moglie (che però è indiana, e dunque organica al *wild*) e un figlio. Soprattutto, la sceneggiatura ignora i passaggi del romanzo dove si descrive, attraverso gli occhi dell’eroe, la bellezza primeva del paesaggio dell’Ovest. In *Revenant*, la natura è matrigna, uno spazio infernale in cui gli uomini sono condannati a un’esistenza miserabile. È uno spazio certo molto lontano da quello dei western di Ford o di Anthony Mann, che al limite rimanda alla Valle della Morte del finale di *Greed* (1924). Ma il western è un genere dalla storia lunga, una storia che presenta fasi e tendenze tra loro molto diverse. Anche *Uomo bianco, va’ col tuo dio* conteneva una “tradimento” del paradigma, con il protagonista che, alla fine della sua odissea, rinuncia alla vendetta e torna nell’Est in cerca del figlio perduto. ■

giaime.alonge@unito.it

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

Insegnare arte e anarchia

di Federica Rovati

Francesco Arcangeli
**CORPO, AZIONE,
SENTIMENTO, FANTASIA**
NATURALISMO ED ESPRESSIONISMO
NELLA TRADIZIONE ARTISTICA
EMILIANO-BOLOGNESE
LEZIONI 1967-1970
a cura di Vanessa Pietrantonio,
2 voll., pp. 602, € 48,
Il Mulino, Bologna 2015

La pubblicazione dei corsi svolti da Francesco Arcangeli all'Università di Bologna fra 1967 e 1970 (con una prefazione di Vera Fortunati), non aggiunge molti elementi nuovi alla conoscenza dello storico dell'arte di cui libri, articoli, cataloghi di mostre hanno già chiarito le linee fondamentali di pensiero: queste lezioni costituiscono il precipitato di un itinerario formativo iniziato trent'anni prima, nello stesso ateneo, sotto la guida di Roberto Longhi, il quale aveva insegnato ai suoi allievi ad aprire lo sguardo su fenomeni diffusi dalla norma esclusiva del classicismo, che era allora riconosciuto come struttura portante della cultura artistica italiana. Non era stato, quello di Arcangeli, un percorso rettilineo, dopo tale inizio: corpo, azione, sentimento, fantasia non sono vocaboli longhiani e dicono bene la dimensione fisica, non intellettuale, che preme nel lavoro degli artisti infine privilegiati dallo studioso ormai cinquantenne, dalla plastica greve di Wiligelmo alla densità materica dei quadri morandiani, dalle inquietudini di Vitale da Bologna e di Amico Aspertini all'intensità sentimentale di Ludovico Carracci e di Giuseppe Maria Crespi; e sono vocaboli, soprattutto i primi, imposti dalla conoscenza dell'arte contemporanea, nel suo percorso secolare: dentro, c'è la gestualità sfrenata di Jackson Pollock, l'aggressività di William de Kooning, la bruciante inventiva di William Turner.

Queste lezioni universitarie hanno però il pregio di convalidare nella riflessione di Arcangeli la persistenza di una componente intimamente politica di cui si tende troppo spesso a dissimulare la presenza e di cui si avverte a maggior ragione la latitanza nell'edizione critica dei volumi recenti: erano gli anni della contestazione studentesca, come si possono trascurare le continue professioni di fede anarchica che intervengono nel discorso di Arcangeli? Come evitare di inserire quelle parole nella rete delle vicende contemporanee cui esse fanno peraltro esplicito riferimento?

Per Arcangeli l'anarchia non era un'infatuazione momentanea, era una lunga convinzione, maturata almeno da una decina d'anni, in parallelo alla scoperta liberatoria dell'*action painting*: un modo di agire fuori dagli schemi coercitivi di tradizioni accettate per inerzia, per convenienza; una scelta terribile e spericolata nel suo prendere corpo in uno spazio di possibilità infinite, cioè nel vuoto della libertà; un gesto non di negazione irresponsabile (tirare le bombe è il lato infantile dell'anarchia, diceva Arcangeli), ma di apertura incondizionata alla conoscenza di ciò che

esiste attorno a noi, senza preclusioni dettate dalla fedeltà a un sistema di verità formulate a tavolino. Ecco, invece, "il senso, esaltante ed angoscioso ad un tempo, che la vita dell'uomo presenti tuttora spazi oscuri e non decisi, 'incognite' che contraddicono ancora la riuscita di molte equazioni, imprevisi che disturbano tante programmazioni": è un passo dell'introduzione alle lezioni su Wiligelmo, fra le più intense dell'intero ciclo didattico. Per quanto Arcangeli confessasse di averli allacciati d'impulso nella titolazione del corso, i termini di corpo, azione, sentimento, fantasia erano nati in modo necessario dall'esclusione di pretesi valori di segno opposto: "per ipotesi, idea, contemplazione, lucidezza mentale, equilibrio".

Queste convinzioni anarchiche potrebbero forse essere trascurate se costituissero un'espressione collaterale all'attività specifica dello storico dell'arte, senza interferenze significative nella comprensione delle opere: dico, forse. Ma esse nutrivano in profondità il pensiero critico di Arcangeli, come dimostra il saggio *Una situazione non improbabile* del 1957 in cui furono per la prima volta formulate; e si avvertivano nella decisa contestazione delle vantate certezze del sapere scientifico di cui veniva ribadita nelle lezioni universitarie la dimensione soltanto umana, ossia storica, quindi non assoluta, affermando che la storia dell'arte lavora "proprio là dove finisce il sapere orientato e programmato dalla ricerca e comincia il 'non sapere'", fino ad arrivare alla definizione dell'arte come "fatto poliseno e poliinterpretabile". Quando riconosceva come nella scultura di Wiligelmo la costruzione sintattica muova dall'elemento singolo e non dalla definizione di una struttura astratta cui poi le figure sono costrette ad adeguarsi; quando riconosceva davanti ad Aspertini che "non c'è premeditazione spaziale per l'azione umana, ma che è il corpo stesso dell'uomo e la sua azione a creare lo spazio"; quando faceva capire come gli strumenti espressivi non siano ugualmente disponibili al lavoro creativo ma scaturiscano da pressioni contingenti di ogni artista, che deve reinventarli daccapo in ogni opera, in questi e in altri casi Arcangeli non illuminava soltanto i caratteri peculiari di un linguaggio formale e i metodi

analitici della storia dell'arte, ma esprimeva anche contenuti propri della concezione anarchica, che è fondata sul valore essenziale della responsabilità individuale, nel tessuto concreto della storia.

Privato di questa dimensione civile, e non ideologica, il lavoro di Arcangeli perde profondità, mentre gli studi che se ne occupano finiscono per accarezzare un'immagine agiografica dello studioso, inoffensiva se non inerte, tutta ripiegata sulla contemplazione di esperienze inattuali: un'operazione non troppo diversa da quella che egli stesso denunciava davanti alla generale imbalsamazione del caso Morandi. Forse per questo la curatela dei due volumi si smaglia nella ricostruzione dei fatti accaduti dentro e fuori l'ateneo bolognese, lasciando indefinite le date, le ragioni e le conseguenze a livello locale della generale contestazione del sistema universitario, lasciando imprecisato il ruolo delle istituzioni e soprattutto incerte le posizioni assunte dai docenti, e da Arcangeli in particolare, davanti agli studenti. Ma nel 1968, alla ripresa delle lezioni che erano state bruscamente interrotte, egli volle intervenire sulle questioni sollevate dal movimento studentesco per distinguere fra due diverse modalità didattiche, quella

della lezione accademica "formativa di repressori e di despoti mentali", quando è intesa in modo dogmatico, e quella della lezione quale occasione offerta agli studenti per seguire gli andamenti e i problemi di un ragionamento critico nel suo farsi; tracciò un confine molto netto fra la pratica dell'intellettuale, il quale tende a coartare la realtà, e a modificarla, sulla base di interpretazioni e soluzioni basate unicamente sugli schemi forgiati dal proprio intelletto, e la pratica viva dell'uomo pensante; e concluse: "noi crediamo soltanto alle faticosissime contestazioni parziali, e non al mito nuovamente alienante della contestazione globale". Nel 1969, nel corso di un convegno, Arcangeli lo dichiarò con franchezza: "Io spero di fare dell'Istituto di Storia dell'arte di Bologna una cellula anarchica"; è questo il senso che innerva gli ultimi suoi vent'anni: perderlo di vista, non capirlo, significa privare il suo insegnamento di audacia.

federica.rovati@unito.it

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



Elogio dell'inattualità

di Andrea Buzzoni

Non mancano raggiungimenti importanti di Francesco Arcangeli, filologici e interpretativi, antecedenti il suo libro *Giorgio Morandi* (1964). Basti pensare alla comprensione della modernità dell'ultimo Monet già all'inizio degli anni cinquanta. In Arcangeli, del resto, poco o nulla nasce d'improvviso o si perde, e tutto ha origine e matura in anni di studio, di lavoro e di vita vissuta precipitando in scritti per lo più su alcune aree di ricerca: l'arte emiliano-bolognese, l'arte contemporanea e la cultura figurativa romantica. Temi di studio apparentemente lontani, ma in realtà inestricabilmente legati tra loro, e non solo perché non vi era dicotomia, in lui, tra storia dell'arte e critica militante.

È con Morandi, interpretazione autonoma di un tema longhiano, che raggiunge la piena maturità, aprendo le porte della "cella" dell'artista e collocando il suo percorso nel contesto della storia dell'arte contemporanea, dal cubismo all'informale. Non è naturale che una generazione diversa abbia letto a suo modo il lavoro di Morandi? Un modo discutibile, certo, ma decisamente troppo duramente discusso e pagato.

Quando Arcangeli nel 1967 iniziò il suo insegnamento universitario scelse, per il suo primo corso, di confrontarsi, reinterpretandolo, con un altro tema di Longhi, i *Momenti della pittura bolognese*, prolusione al suo primo corso di storia dell'arte presso l'Ateneo bolognese (1934-35). Anche questa fu una rivisitazione autonoma, frutto di una piena maturità. La pubblicazione delle dispense lo dimostra ed è stata anche per questo quanto mai opportuna. Non sono il libro che Arcangeli avrebbe potuto scrivere e non coincidono neppure con il saggio introduttivo del catalogo della mostra *Natura ed espressione nell'arte bolognese-emiliana* del 1970. Sono, verrebbe da dire, un genere letterario diverso. Il testo conserva infatti tutto il fascino del "parlato" e credo per ogni lettore, non solo per chi sedette nei banchi dell'aula di Via Zamboni 33, a Bologna, e vide scorrere le immagini delle opere sullo schermo, accom-

pagnate da commenti che parevano letti, tanto erano meditati e definitivi. Un parlato funzionale a spiegare agli studenti la storia delle forme artistiche, ma anche a fornire loro gli strumenti necessari a capirle e a far intendere che la loro comprensione doveva tener conto del fatto che la storia dell'arte non è riconducibile interamente alla cultura, ma documenta anche aspetti della vita di chi la legge, nel tempo, in circostanze diverse. Così si dipana il percorso che conduce da Wiligelmo a Vitale da Bologna, da Amico Aspertini a Ludovico Carracci, da Giuseppe Maria Crespi a Morandi, seguendo il filo conduttore della nozione arcangeliana di "tramando".

Il rapporto di Arcangeli con gli studenti non si fermava qui. Non di rado, durante le lezioni, li stimolava al dialogo con lui e tra loro. Accadeva che entrasse nella biblioteca dell'Istituto e sedesse al loro fianco dicendo: "adesso studiamo insieme". Accadeva che invitasse nel suo studio privato per far vedere un quadro e discuterne o che dei quadri ne portasse talvolta a lezione. Accadeva infine che proponesse di prendere il treno per andare a vedere, ad esempio, sculture di Prospero Spani a Reggio Emilia, Parma o Mantova, magari per via di una tesi di laurea che aveva dato e di un "ripasso" che voleva fare di alcune di esse. Altre volte le mete erano studi di artisti o mostre. Memorabile, per chi di Arcangeli frequentò l'ultimo corso universitario (*Dal Romanticismo all'informale*, 1970-72) e per lo stesso Arcangeli di *Lo spazio romantico* (1972), la visita al Petit Palais, in quell'anno, alla mostra *La Peinture Romantique Anglaise et les Préraphaélites*. Arcangeli aveva, insomma, una straordinaria passione per l'insegnamento che era tutt'uno con quella per la storia dell'arte. Queste passioni sono protagoniste di queste pagine, unitamente agli artisti e alle loro opere, e concorrono a renderne affascinante la lettura.

Siamo così all'ultimo corso universitario di Arcangeli e al saggio *Lo spazio romantico* già ricordato, che tratta temi delle dispense, ma anche in questo caso non coincide con esse. Qui non si tratta di una rivisitazione. Arcangeli ridefinisce per primo, non solo in Italia, l'area dell'arte romantica, individuandone l'origine non a Parigi ma in Inghilterra, nell'opera di William Turner e John Constable soprattutto, e affiancando loro il grande coetaneo tedesco Caspar David Friedrich. Il passo successivo, a partire da Turner tardo, fu costruire una seconda via verso la modernità che passava non per Cézanne ma per l'ultimo Monet, per poi approdare all'informale americano e al suo massimo protagonista, Jackson Pollock. L'augurio è che qualche giovane voglia dedicarsi a una nuova e più accurata edizione anche delle dispense di questo corso, il suo contributo più alto, originale e attuale alla storia dell'arte.

Nell'ambito del Progetto cultura lo scambio di 2 grandi opere e una mostra

Picasso e Caravaggio, Gramsci e Guttuso

L'OSPITE ILLUSTRE

Alle Gallerie di Palazzo Zevallos Stigliano a Napoli, secondo appuntamento con *L'Ospite illustre*, la rassegna che si prefigge di presentare al pubblico, in brevi e ricorrenti eventi espositivi, un'opera di grande rilievo proveniente da collezioni prestigiose o da musei o chiese. Nello stesso periodo, una o più opere delle collezioni del Palazzo sono date in prestito all'istituzione da cui proviene l'ospite per un evento analogo o per una mostra più grande.

Dopo il *Ritratto d'uomo* di Antonello da Messina è in arrivo dal Museo Thyssen-Bornemisza di Madrid, *Arlecchino con specchio* di Pablo Picasso. Il capolavoro dipinto dall'artista nel 1923 sarà eccezionalmente esposto alle Gallerie di Palazzo Zevallos Stigliano dal 18 giugno all'11 settembre 2016. Contemporaneamente, dal 21 giugno al 18 settembre, il Museo Thyssen-Bornemisza presenta *Caravaggio y los pintores del Norte*, la mostra incentrata su Michelangelo Merisi da Caravaggio e sull'influenza che ebbe sui pittori nordici, affascinati dal suo lavoro. Sarà esposto un gruppo di opere che abbracciano l'intera carriera dell'artista tra le quali *Il Martirio di sant'Orsola* della collezione Intesa Sanpaolo, ultimo dipinto realizzato dall'artista a pochi mesi dalla morte, abitualmente visibile a Palazzo Zevallos Stigliano.

Diventato una delle opere più amate e popolari di Picasso, *Arlecchino con specchio* fa parte della serie dei grandi "Arlecchini seduti" che l'artista realizzò nel corso del 1923, in quella fase che, dopo il viaggio in Italia del 1917, segna un ritorno alla figura e un interesse per l'antico e la tradizione classica nell'ambito del cosiddetto movimento del "ritorno all'ordine". Negli altri dipinti del 1923 Arlecchino ha le sembianze del pittore spagnolo Jacinto Salvado, vestito col costume a scacchi tipico della popolare maschera che Picasso aveva avuto in regalo da Jean Cocteau, con cui in quegli anni era in stretta relazione. In questo caso invece, il percorso iconografico è molto originale. Infatti, se il cappello a due punte rimanda ad Arlecchino, il costume è tipico di un acrobata mentre il volto malinconico ricoperto dal cerone è quello di Pierrot. Tale contaminazione rende quest'opera straordinaria, anche perché rimanda alla prima produzione di Picasso dove compaiono insieme agli artisti del circo proprio le due maschere di Arlecchino e Pierrot, simbolo della condizione emarginata dell'artista. La cristallina bellezza e la misura di questa immagine, che sprigiona malinconia e tenerezza, derivano dal confronto di Picasso con le antiche pitture romane, ammirate nella sua visita del 1917 a Pompei. La limpida sintesi plastica dei volumi ricorda invece il celebre ritratto di Ingres *Madame Moitessier seduta*, oggi alla National Gallery di Londra.

Con *Arlecchino con specchio*, Picasso torna a interessarsi al mondo della Commedia dell'arte, degli artisti girovaghi e dei personaggi del circo che tanto l'aveva-

no attratto agli inizi della sua carriera. A partire dallo straordinario *Arlecchino pensoso* del Metropolitan Museum di New York del 1901, il pittore si avvicina ai temi che avevano avuto una straordinaria fortuna nella pittura dell'Ottocento francese di Gérôme, Couture, Meissonier, Manet, Cézanne, Toulouse-Lautrec e, soprattutto, nelle figure dolenti dei pagliacci tristi e dei saltimbanchi di Daumier. Nel 1905 dipinge una serie di capolavori come *I giocolieri*, ora alla National Gallery di Washington, dove la maschera prediletta si svela finalmente come una sorta di *alter ego* dell'artista tormentato e funambolo. Dopo il decisivo soggiorno a Roma e a Napoli nel 1917, Picasso ritorna al mondo delle maschere e della Commedia dell'arte anche per realizzare sipari, scene e costumi per la famosa compagnia dei Balletti russi di Djagilev. Dopo la Grande Guerra si comincia a diffondere nel mondo dell'arte un'esigenza comune, di rifiuto degli eccessi portati avanti dalle avanguardie e di ricerca di porti sicuri dove rifugiarsi dopo i disastri della guerra, esigenza che prenderà il nome di "ritorno all'ordine". Anche Picasso negli anni venti realizza opere che esprimevano una ritrovata dimensione figurativa e un'armonia derivata dal recupero della tradizione classica. In questo periodo l'artista esegue il monumentale sipario per il balletto *Parade* e una serie di rappresentazioni di Pierrot, Pulcinella e Arlecchino, personaggi che assumono ora una dimensione solare, mediterranea, vitalistica, gioiosa, molto diversa dall'atmosfera triste e simbolista che aveva caratterizzato il "periodo blu e rosa".

Picasso, che a Napoli si interessò tanto alle antiche pitture di Pompei quanto alla tradizione iconografica della figura di Pulcinella, condivise tra il 1922 e il 1924 questi temi con altri artisti come Gino Severini e André Derain, anch'essi straordinari interpreti, nei loro Arlecchini, Pierrot e Pulcinella, del fascino che continuava a esercitare la Commedia dell'arte, vista come una grande metafora della vita stessa.

GRAMSCI. I QUADERNI DEL CARCERE ED ECHI IN GUTTUSO

Alle Gallerie d'Italia di Piazza Scala, fino al 17 luglio, è possibile visitare la mostra che presenta i 33 manoscritti dei *Quaderni del carcere* di Antonio Gramsci. Accanto ai *Quaderni* sono esposti *La Battaglia di Ponte dell'Ammiraglio* e *I Funerali di Togliatti*, due dipinti di Renato Guttuso. Promossa dall'Associazione Enrico Berlinguer e dalla Fondazione Istituto Gramsci insieme a Intesa Sanpaolo, gode del patrocinio della Regione Lombardia e del Comune di Milano.

Dopo essere stati esposti a Torino durante il 29° Salone Internazionale del Libro, gli autografi di Gramsci vengono proposti al pubblico negli spazi della sede storica della Banca commerciale italiana. La loro presenza in questo luogo è tanto più significativa in quanto le loro vicende si sono intrecciate con quelle della Comit, grazie al presidente Raffaele Mattioli che operò attivamente per sostenere e proteggere gli intellettuali antifascisti, tra cui lo stesso Gramsci, e si prodigò per il salvataggio dei *Quaderni* stessi. La mostra è stata ideata in vista del completamento dei lavori di restauro dei *Quaderni del carcere* di Gramsci affidati all'Istituto centrale per il restauro e la conservazione del patrimonio archivistico e librario (Icrpal).

I quaderni, collocati all'interno di teche appositamente progettate, sono disposti nella successione cronologica stabilita nell'edizione critica pubblicata nel 1975 e confermata dall'edizione nazionale degli scritti gramsciani. Didascalie essenziali forniscono le indicazioni sull'oggetto esposto e ne illustrano il contenuto. In alcuni casi sono esibite le pagine interne al fine di mostrare la particolare grafia di Gramsci che, sebbene minutissima, risulta di facile lettura grazie alla sua regolarità e all'assenza di segni di ripensamento. I quaderni sono consultabili integralmente in formato digitale attraverso *touch screen* che permettono di sfogliarne le pagine, ponendo a diretto confronto l'originale e il suo doppio digitale.

Alcuni temi della riflessione gramsciana sono ben simboleggiati da *La battaglia di Ponte dell'Ammiraglio* e da *I funerali di Togliatti* di Guttuso. Il primo costituisce un suggestivo richiamo alle note gramsciane sul

Risorgimento, mentre *I funerali di Togliatti* – conservato al Mambo di Bologna – evocano in vario modo l'eredità di Gramsci.

La raffigurazione della vittoriosa battaglia combattuta da Garibaldi a Palermo il 27 maggio 1860 consente un rinvio alle note di Gramsci sull'impresa garibaldina, alle memorie dei Mille (in particolare alle *Noterelle* di Giuseppe Cesare Abba, fonte di ispirazione dello stesso Guttuso), allo scontro tra democratici e moderati e la situazione del Mezzogiorno prima e dopo l'Unità d'Italia. Nel secondo è variamente richiamata la presenza di Gramsci, a partire dal suo volto raffigurato accanto al feretro di Togliatti; oltre a mostrare lo stretto legame tra Gramsci e Togliatti, che fu il suo primo editore e ne gestì la complessa eredità. Il dipinto contiene collegamenti diretti e indiretti ai temi della sua riflessione e, più in generale, al suo lascito: il moderno partito politico, gli intellettuali, le classi subalterne e la dimensione nazionale e internazionale.

L'iniziativa è stata realizzata in collaborazione con la Fondazione Elio Quercioli e con il contributo di Autostrade per l'Italia, Leonardo, Natuna Global Service, UnipolSai e l'Università San Raffaele di Roma.

Entrambe le mostre si inseriscono nel piano di attività di Progetto cultura di Intesa Sanpaolo, che ha tra i propri obiettivi anche la valorizzazione della storia e del patrimonio culturale nazionale. In particolare, le Gallerie di Palazzo Zevallos Stigliano di Napoli, le Gallerie di Piazza Scala di Milano con quelle di Palazzo Leoni Montanari a Vicenza, formano le Gallerie d'Italia, polo museale e culturale di Intesa Sanpaolo creato con l'obiettivo di condividere con i visitatori l'importante patrimonio d'arte ereditato dagli oltre 250 istituti bancari confluiti nel gruppo. La diversità e la ricchezza delle collezioni – dai reperti archeologici alle testimonianze del Novecento – rendono le Gallerie d'Italia luoghi destinati a soddisfare un ampio pubblico. Palazzi storici della banca sono stati trasformati in musei e sono oggi centri che ospitano mostre temporanee, iniziative culturali e scientifiche, programmi musicali, nonché laboratori didattici e progetti destinati alle categorie socialmente più fragili.

I QUADERNI DAL CARCERE ED ECHI IN GUTTUSO

Gallerie d'Italia, Piazza della Scala 6, Milano

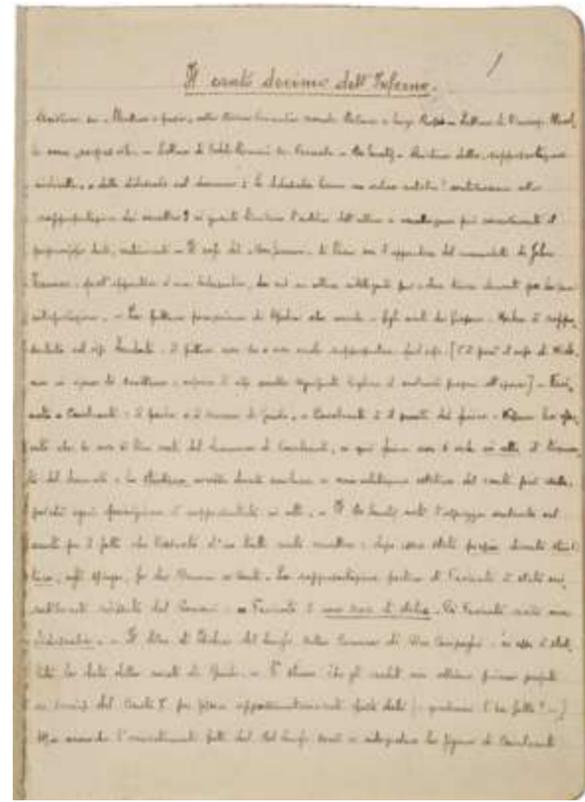
Biglietto

intero € 5 euro, ridotto € 3

Ingresso gratuito fino a 18 anni e per le scuole. Il biglietto consente l'accesso anche alla mostra *La Bellezza ritrovata. Caravaggio, Rubens, Perugino, Lotto e altri 140 capolavori restaurati e alle collezioni permanenti delle Gallerie.*



Pablo Picasso, *Arlecchino con specchio (Arlequin au miroir)*, 1923
olio su tela, 100 x 81 cm – Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid
© Pablo Picasso by Siae 2016



Vagando in prossimità delle stringhe

di Petra Scudo

Christophe Galfard

**L'UNIVERSO
A PORTATA DI MANO**
IN VIAGGIO ATTRAVERSO LA FISICA
DELLO SPAZIO E DEL TEMPO
ed.orig. 2015, trad. dall'inglese
di inglese di Giuliana Olivero,
pp.304, € 29,
Bollati Boringhieri, Torino 2016

Chi abbia studiato fisica “sui banchi di scuola”, l'universo e le sue leggi spesso appaiono come una successione interminabile di scatole, prima disgiunte, poi intersecanti, infine convergenti in un punto di fuga, sfumato ed indefinito, a cui si giunge attraverso un faticoso percorso, di leggi, equazioni, dati sperimentali da interpretare.

Nella prefazione a *L'Universo a portata di mano*, Christophe Galfard fa due promesse: la prima, che nel libro verrà utilizzata una sola equazione, $E=mc^2$; la seconda, che nessun lettore verrà lasciato indietro. Non solo Galfard riesce a mantenerle entrambe, ma riesce anche a trascinare i lettori che hanno vissuto il mondo della fisica come una successione interminabile di scatole in un volo libero nell'immensità del cosmo, attraverso lo spazio e il tempo, senza pregiudizi né limitazioni, fino ai confini della conoscenza.

Ci ricorda Ulisse, nella descrizione dell'Inferno di Dante, inghiottito dal mare per aver varcato le Colonne d'Ercole sfidando i limiti della conoscenza imposti dagli dei. E non manca nel libro il riferimento ad un dio, all'uomo che si sente tale nel momento supremo della conoscenza, quando al termine del suo viaggio cosmico vengono svelati tutti i segreti dell'universo: la gravità, la materia, l'energia; il passato, il presente e il futuro.

Christophe Galfard, giovane, erudito, allievo del celebre matematico e cosmologo Stephen Hawking, ci trasporta con la mente in un viaggio cosmico: dal sistema solare, alla Via Lattea, ai confini dell'universo visibile, al mondo microscopico delle particelle elementari, fino a raggiungere l'orizzonte di un buco nero. Per poi riemergere e contemplare l'universo dal di fuori, vedendolo come un tutto, e vagando in prossimità delle stringhe che collegano il nostro ad infiniti altri universi, in un mondo a dieci dimensioni.

Il libro è suddiviso in sette capitoli, legati tra loro da intermezzi letterari, spezzoni della vita di tutti i giorni che rendono la prosa un ibrido, non sempre riuscito, tra saggio scientifico e copione cinematografica. Una successione di quadri tratti dalla vita reale: noi distesi sulla spiaggia di una remota isola vulcanica che osserviamo le stelle, una prozia che ci regala vasi di cristallo, un viaggio in aereo, i nostri amici che ci offrono un drink sulla spiaggia, noi sul divano con una tazza di caffè.

Ci svegliamo dal sogno: la nostra mente ha viaggiato, in un connubio *yogi* con il corpo, attraverso gli universi della teoria delle stringhe, indietro nel tem-

po fino al Big Bang, percorrendo 13.8 miliardi di anni luce.

Il viaggio inizia con la contemplazione di uno spettacolo struggente ma affascinante: la scomparsa del nostro mondo causata dalla morte del sole. Il racconto prende spunto da questo evento catastrofico per illustrare i concetti di tempo, spazio, eternità. Per parlare di fusione nucleare, il processo che dà vita alle stelle, generando luce e calore per mezzo dell'equazione $E=mc^2$. Ci spiega come dagli atomi primordiali, di idrogeno ed elio, si generino quelli più pesanti, fino a creare tutti gli elementi della tavola periodica. In questo viaggio la nostra galassia appare un piccolo punto in un immenso oceano di altre galassie, ognuna contenenti centinaia di miliardi di stelle, pianeti e forse altri mondi. Altre vite. Raggiungiamo il limite luminoso del nostro cosmo, la superficie dell'ultima diffusione: il muro che separa l'universo opaco da quello trasparente, creatosi 380.000 anni dopo il Big Bang quando protoni ed elettroni si sono uniti a formare i primi atomi. I fotoni che hanno varcato allora il muro dell'ultima diffusione hanno lasciato un segno indelebile, uniforme nel cielo: la radiazione cosmica di fondo a microonde.

Il libro ci accompagna attraverso il viaggio storico delle grandi scoperte della fisica del XX secolo, attraverso una successione di Premi Nobel, da Albert Einstein, a Max Planck, a Richard Feynman, a Sheldon Glashow, Abdus Salam e Steven Weinberg, per citarne alcuni.

Veniamo introdotti ai principi cosmologici, alle teorie della relatività ristretta e generale, con esempi classici come il noto paradosso dei gemelli o più attuali come il funzionamento del GPS.

Nel quarto capitolo, il nostro viaggio esplora l'infinitamente piccolo: un io rimpicciolito, ridotto alle dimensioni di un atomo, si tuffa alla scoperta delle leggi che regolano il comportamento delle particelle elementari. Un mondo nel quale la nostra intuizione e il nostro buon senso crollano inesorabilmente di fronte alla possibilità di vivere diverse vite simultaneamente, di percorrere simultaneamente strade diverse, di varcare con un balzo insormontabili muri energetici. Un mondo in cui le particelle elementari, i mattoni costituenti del tutto, danno vita ai campi di forza che regolano il comportamento dei diversi fenomeni della Natura: il campo elettromagnetico, mediato dai fotoni, il campo nucleare forte, mediato dai gluoni, il campo debole dei fenomeni di decadimento radioattivo, mediato dai bosoni W e Z.

Si parla del vuoto, che in fisica non è il nulla, ma piuttosto “uno straordinario spettacolo di fuochi d'artificio che va in scena dovunque, senza lasciare nessuno spazio libero” e dell'unificazione del campo elettromagnetico con quello debole avvenuta agli albori dell'universo.

All'appello mancano solo il

campo gravitazionale e la sua relativa particella mediatrice, il “gravitone”. Il problema della “rinormalizzazione” degli infiniti della teoria quantistica dei campi non si può risolvere quando si passa ad una teoria quantistica della gravità. Da qui la necessità, nell'ultimo capitolo, di esplorare strade nuove. Strade che emergono quando le densità infinite di una singolarità si confrontano con le scale quantistiche.

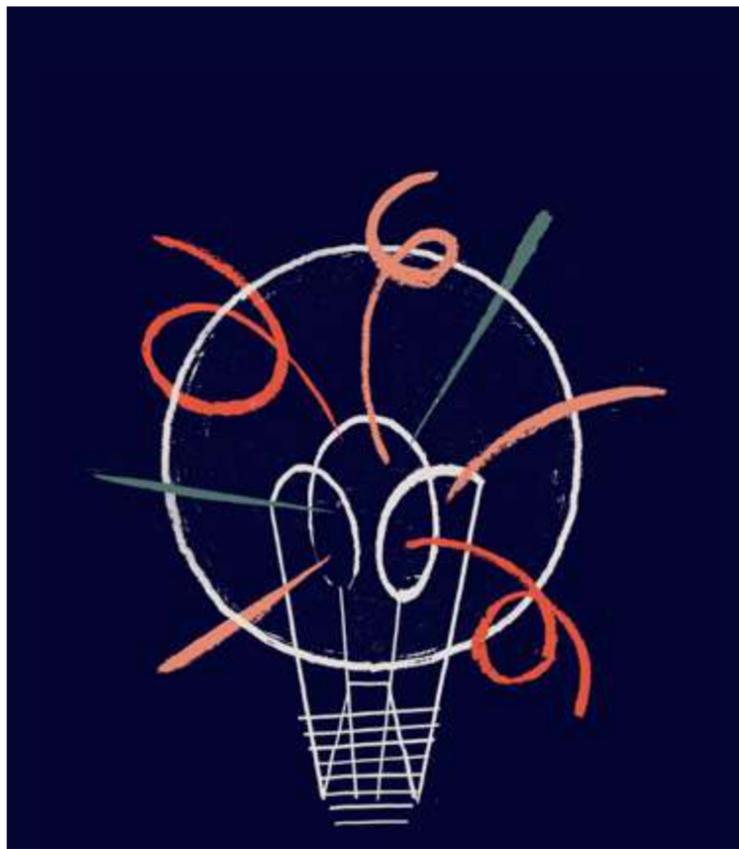
Il libro porta un messaggio di speranza: esiste una sorta di eternità e di ciclicità nell'Universo e nei suoi abitanti: le particelle di materia nascono, migrano, si trasformano, annegano nel vuoto ma riemergono dal vuoto, passano dalle stelle a noi, e da noi alle stelle. Mentre le immagini di sistemi macroscopici, come quelle dei nostri cari, divengono “una successione di immagini che si muovono attraverso lo spazio e il tempo. Tutta la luce e le altre particelle prive di massa che un tempo rimbalzavano dai loro corpi, hanno creato un ricordo della loro esistenza, un guscio che alla velocità della luce si diffonde dalla Terra verso un lontanissimo ignoto, piccole increspature sui campi invisibili, ma ubiqui”.

Assieme a questa immortalità delle parti, esiste anche un'immortalità dell'universo nella sua interezza. Nell'ultimo capitolo si esplora un universo senza confini, secondo la teoria di Hartle-Hawking, un universo caratterizzato da un'eterna inflazione: “infiniti universi sono nati, stanno nascendo e nasceranno, da sempre e per sempre”. Il nostro è soltanto uno di questi.

Dalla metafisica alla fantascienza, con una prosa discontinua, intermittente, cinematografica, il viaggio di Galfard sembra non avere mai fine. È un viaggio sospeso sull'impalcatura della scienza, in una tensione costante verso la scoperta della realtà. ■

pscudo@gmail.com

P. Scudo è fisico teorico



Inseguendo un raggio di luce

di Andrea Migliori

Parlare bene di un buon libro non è facile, soprattutto se è la prima volta che si affronta una recensione. Assillato dall'idea della banalità in agguato, ho letto e riletto altri articoli nel tentativo di capirne la struttura, i punti salienti, le ragioni di un elogio o di una critica. In teoria è tutto chiaro, ma quando si apre il foglio bianco di Word e le dita si avvicinano alla tastiera scatta il blocco. Maledetta prima frase. Fare il traduttore è un'altra cosa! Lo sforzo sovrano dell'incipit è già stato compiuto e io devo solo trasformare la fatica altrui in un'altra lingua. L'origine di tutti i miei problemi, traduttore prestato alla recensione, è l'ultimo libro di Christophe Galfard, *L'Universo a portata di mano*, fresco di stampa per Bollati Boringhieri. Potenziale nuovo caso editoriale dopo le *Sette brevi*



lezioni di fisica di Carlo Rovelli, il libro del fisico teorico francese offre una panoramica dei temi caldi della fisica teorica contemporanea, con un'attenzione particolare per i tentativi di unificazione dei due grandi edifici teorici lasciati in eredità dal XX secolo: la relatività e la meccanica quanti-

stica. L'impianto del libro, tutto sommato, è classico: due capitoli dedicati agli oggetti che popolano lo spazio cosmico, vicino e lontano; un capitolo sui fenomeni relativistici, uno sui fenomeni quantistici, e una seconda parte che esplora le terre di frontiera della ricerca teorica, dal cammino verso l'unificazione delle interazioni fondamentali ai tentativi di spiegare l'origine dello spazio-tempo per capire cosa esistesse prima del primissimo istante. Un'attenzione speciale è dedicata alla fisica dei buchi neri, possibile punto di incontro tra relatività generale e meccanica quantistica: non a caso Galfard ha conseguito il dottorato all'Università di Cambridge con

Stephen Hawking, che dei buchi neri è autorità indiscussa e del quale è stato assistente personale per alcuni anni.

Che cosa distingue Galfard dai tanti autori, celebri e non, che prima di lui hanno scritto sull'argomento? Credo che la risposta migliore l'abbia data lo stesso Galfard all'ultimo Salone del libro di Torino dello scorso maggio, in due momenti distinti. Il primo è stato un brillante monologo in stile TED arricchito da immagini astronomiche suggestive e da un'interazione continua con il pubblico che affollava la grande arena del padiglione 5. Galfard ha condensato in poco più di un'ora il tema del viaggio astrale ai confini dello spazio-tempo, il sogno a occhi aperti che costituisce l'ossatura del libro e che vanta precedenti celebri. A tale proposito, la recensione del “Wall Street Journal” (diamo a Cesare ciò che è di Cesare) ricorda *Le avventure di Mr. Tompkins*, nate dall'immaginazione di uno dei massimi fisici teorici, cosmologi e divulgatori del Novecento, George Gamow. Lo stesso Einstein racconta di quando, ancora sedicenne, aveva provato a immaginare cosa sarebbe successo se si fosse potuto inseguire un raggio di luce viaggiando alla sua stessa velocità. Fu proprio questo interrogativo a metà tra la riflessione scientifica e la fantascienza a rappresentare uno degli spunti da cui nacque la teoria della relatività ristretta. Uno degli *atout* di Galfard è proprio la capacità di stimolare l'immaginazione del lettore: l'esperienza maturata nella letteratura scientifica per ragazzi (dapprima con *La chiave segreta dell'Universo*, in collaborazione con Stephen Hawking e sua figlia Lucy, 2007, stesso anno in Italia per Mondadori e poi con la trilogia di *Prince des nuages*, 2009-13, pluripremiata in Francia ma inedita in Italia) gli è stata sicuramente di aiuto. A qualche lettore potrà risultare eccessiva l'enfasi con cui vengono ribaditi alcuni concetti, ma non c'è dubbio che la ricchezza di esempi e analogie aiuta a far luce sugli argomenti più ostici.

Ma ancora più importante, se possibile, è stato il messaggio lanciato da Christophe Galfard nel secondo incontro che lo ha visto protagonista al Salone, quando ha sottolineato il valore politico di una comunicazione scientifica di qualità rivolta al grande pubblico: un cittadino che si disinteressa alla scienza voterà per politici che fanno altrettanto, con conseguenze catastrofiche non solo per l'intera comunità scientifica, ma per tutta la società. E non dimentichiamo, ha concluso il teorico francese citando il suo mentore Hawking, che “scoprire qualcosa di nuovo non ha uguali: forse non sarà come il sesso, ma sicuramente dura di più”. Vale per uno scienziato, ma anche per il lettore che si avvicina per curiosità a un libro che parla – con passione e rigore – di scienza. ■

andrea.migliori@gmail.com

A.Migliori è traduttore scientifico

Una seria ironia

di Giuliana Ferreccio

Wallace Stevens

TUTTE LE POESIE

a cura di Massimo Bacigalupo,
pp. 1325, € 50,
Mondadori, Milano 2015

Le poesie complete di Wallace Stevens (1879-1955) ci vengono ora offerte nella nuova, elegante traduzione di Massimo Bacigalupo che ne cura l'introduzione e l'apparato critico. Come Eliot e Pound, Stevens è poeta difficile, inventore di nuovi linguaggi; diversamente da loro, non lascia mai l'America per l'Europa e non si fa promotore di movimenti artistici. L'opera è fortemente segnata dalla formazione puritana della fanciullezza, dalla filosofia idealistico-pragmatista degli anni di Harvard (George Santayana, William James), dai contatti artistici e intellettuali delle avanguardie newyorkesi. Essenziale e enigmatica, filosofica e surreale, quotidiana e astratta, la sua poesia si interroga sulle cose ultime, nutrendosi delle ambiguità della sua costituzione intellettuale e emotiva, come delle grandi questioni che assillano il pensiero novecentesco: il rapporto fra la mente e il mondo, le parole e le cose, l'ente e l'essere. Personaggio eccentrico



nella piena normalità, reticente, riservato e, al contempo, poetadandy arguto, che si delizia dei più raffinati giochi di prestigio verbale ("Le Monocle de Mon Oncle"), cultore di un umorismo molto serio, in sintonia con le arditezze linguistiche delle avanguardie, tende bensì nella poesia a un autoannullamento quasi ascetico, ben lontano dall'edonismo raffinato e borghese che pure gli appartiene. Sono questi due aspetti – oltre alla dislocazione sintattica e il continuo contropiede linguistico e concettuale, uniti a preziosismo e nitore formale – a rendere l'opera enigmatica e formalmente compiuta, sconcertante e essenziale, una poesia che aiuta a vivere.

Fin dagli inizi poetici, Stevens si stacca gradualmente dalla fede presbiteriana dell'adolescenza, per aderire a un agnosticismo che lo aliena dal mondo dell'esperienza, di cui tuttavia è instancabile celebratore. La rinuncia alla religione imprime alla poesia un senso di spossamento che, come era accaduto ai romantici, sposta la ricerca di senso dalla metafisica alla natura, dando forma al tema che domina tutta la sua ricerca: "La vera forza religiosa del mondo non è la chiesa ma il mondo stesso". Oltre al mondo, è la parola a soccorrere la sua jamesiana "volontà" di credere. Registra puntualmente sensazioni e percezioni, con un'accuratezza impersonale e puntigliosa, con la devozione protestante al lavoro ben fatto. La parola acquista però la sua autonomia, impedendo qualsiasi interpretazione univoca, poiché ogni sua asserzione porta con sé il contrario, l'ironia, la riduzione.

La realtà cui Stevens tende ("la cosa in sé") è sempre mediata dall'immaginazione, modo essenziale per conoscere e rapportarsi alle cose e ricerca di un ordine che stabilisca una concordanza estetica fra le parti smembrate del mondo, come nel famoso *Posai una giara in Tennessee*, che dà ordine e senso alla "sciatta selva" di una landa collinosa, come le sfere sospese in aria di Magritte. Lo affascina il problema epistemologico di come afferrare e evocare la cosa in sé: come possiamo conoscere il mondo esterno che ci circonda? Stevens riflette sui problemi che la crisi del pensiero e del linguaggio di fine secolo aveva posto non solo ai filosofi, ma soprattutto agli intellettuali, artisti, scrittori a lui contemporanei. La questione ineluttabile, che ovviamente non esplicita mai, è il rapporto fra la realtà e l'immaginazione: "La poesia dell'idea dentro la poesia delle parole". Rapporto che tuttavia non è mai univoco, come ci ricorda in *Tredici modi per guardare un merlo*, il merlo che irride (*mockingbird*) chi tenta di definirlo. Poeta filosofico con la passione del pensiero, senza bisogno di sistematicità, sostiene che "la poesia deve resistere all'intelligenza, riuscendoci, quasi". È possibile credere in qualcosa che si sa essere finzione? Stevens pensava che fosse non solo necessario, ma anche inevitabile (e finzione pone in italiano problemi non solo linguistici). Raramente ci si pone la domanda, che si tratti di fede nella religione, nella scienza o in un'ideologia; ma Stevens prende atto di quella "più piacevole conoscenza della / fede, che ciò che crede non è vero". Finzione suprema è il nome che diede a questa fede sottile, questa conoscenza "più piacevole", verso la metà della carriera poetica in *Note per una finzione suprema* (1942) e che finì per considerare il tema centrale che teneva unite tutte le sue poesie. Il poema è, prevedibilmente, di difficile interpretazione sia per l'aspetto filosofico che per quello letterario; ma la finzione suprema è fonte di appagamento emotivo: "La vivida trasparenza che porti è pace". Mai univoca, essa offre possibilità molteplici a loro volta sempre vanificate dalla consapevolezza della finzione. Nell'opera tarda, *Aurora d'autunno*, la nozione si complica e Stevens vede l'immaginazione inventare una possibile alternativa, quella che definisce immaginazione essenziale, la fonte di tutte le nostre "finzioni", che esiste al di là della coscienza individuale. ■

giuliana.ferreccio@unito.it

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

Pieno di peccati,
quanto un'anguria di semi

di Daniela Fargione

Abraham Cahan

LO SPOSO IMPORTATO

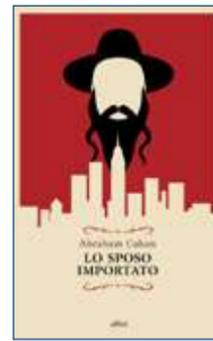
ed. orig. 1898, trad. dall'inglese
di Massimo De Pascale,
pp. 126, € 14,50,
Elliot, Roma 2016

New York è una finestra senza tende recita il titolo della guida anomala e coinvolgente di Paolo Cognetti (Laterza, 2010), da sempre affascinato dalla Grande Mela e dalle sue storie. Ed è con quella stessa mancanza di pudore – un po' ingenua, un po' megalomane – che Abraham Cahan ci offre la sua versione di New York nella novella *Lo sposo importato*. Scritta in inglese nel lontano 1898, è ora pubblicata dalla Elliot, casa editrice romana che in barba alle leggi del mercato conduce un'operazione tanto audace quanto lodevole: incomprendibilmente, nessuno dei lavori di Cahan era mai stato tradotto in italiano. Nonostante un corpus di scritti piuttosto esiguo, non solo l'autore riuscì a conquistare una posizione di prestigio nel contesto del realismo americano, ma finì per essere riconosciuto come padre dell'intera narrativa ebraico-americana. Di lì a poco, Rose Cohen, Anzia Yezierska e Henry Roth avrebbero contribuito alla sua piena legittimazione percorrendo gli stessi tortuosi itinerari e affrontando gli stessi temi del loro progenitore: il rapporto difficile con la nuova terra d'America, il sofferto percorso di assimilazione e il concepimento di una nuova identità, l'evocazione di un passato sospeso tra memoria e sogno, l'esplorazione della nuova cultura urbana e di un linguaggio che, pur attingendo ancora allo yiddish, si contaminava nel frattempo con lo slang locale. E se è vero che il popolo d'Israele è "il popolo del libro", linguaggio e istruzione rappresentano due questioni fondamentali per l'esperienza degli ebreo-americani che da sempre nutrono un'enorme venerazione per la parola scritta e un profondo rispetto per chi sa controllarla.

Nella novella *Lo sposo importato*, per il protagonista "ignorante" Asriel Stroon la padronanza della lingua è un lusso inaccessibile. A cinquantotto anni, dopo aver trascorso una vita intera a occuparsi della rivendita all'ingrosso di farina, di due panetterie e della gestione di alcuni immobili, si ritira dagli affari e si concentra quasi esclusivamente sul pensiero della morte. Il lavoro non gli aveva mai permesso di dedicarsi appieno alla preghiera finché un giorno, ascoltando un sermone sul destino dei malvagi e colto dai sensi di colpa, Asriel ammette di essere "pieno di peccati quanto un'anguria di semi". Aspirando ad accrescere il proprio capitale umano, decide allora di tornare a Pravly, il suo villaggio polacco, nel tentativo di recuperare quella de-

vozione che pensa di avere perso ma che forse non ha mai davvero posseduto. Fin da queste prime pagine Cahan fa ricorso a un'ironia sottile, mutuando il linguaggio dal mondo dell'economia e intrecciando finemente espressioni in inglese con varianti vernacolari; ma è proprio qui che la versione italiana mostra qualche debolezza perché non sempre la traduzione è in grado di restituire l'effervescenza dell'originale.

Il ritorno allo *shtetl* si rivela essere un'esperienza frustrante per Asriel ma proficua per Flora, l'unica sua figlia, la quale riesce ad aggiudicarsi un marito. Shaya, lo



sposo importato e simbolo vivente del sapere ebraico, è una sorta di compensazione all'istruzione mancata del futuro suocero: "prodigio di acume e memoria" è capace di tenere sulla punta delle dita "duemila volumi di sapienza talmudica". Per Asriel, invece, l'ebraico continua a rimanere

"un'accozzaglia di suoni indistinti", ma anche la nuova lingua rappresenta un limite: l'inglese appreso lo rende quasi infantile e la sua impossibilità a esprimersi non costituisce soltanto un'impasse linguistica, bensì un depotenziamento della sua unica autorità che sfoggia baldanzoso con la figlia quando impartisce ordini in yiddish. È questo il vero esilio forzato a cui è destinato Asriel e da cui, al contrario, si affranca Shaya. L'acquisizione della sua nuova identità avviene dapprima attraverso lo studio delle lingue, poi della geometria, dell'acustica, della filosofia, che gli offrono una nuova consapevolezza: non è disposto a lasciarsi trasformare in mero ornamento della cultura ebraica e, facendo appello a quella intraprendenza tutta americana, espanderà i propri orizzonti perseguendo un itinerario che lo condurrà in biblioteca piuttosto che al tempio.

E infine c'è Flora: anche per lei il percorso di americanizzazione parte dalla lingua. Nel suo *boudoir*, nella scena d'apertura, la troviamo immersa nelle letture di Dickens, Scott, Thackeray, mentre sogna di sposare un giovane medico ebreo. La sua ambizione, tuttavia, contrasta la volontà del padre che l'ha già destinata a "un uomo d'affari, timorato di Dio, e non un qualche esperto delle scienze dei gentili che si radeva la barba". Nonostante la prima reazione di rifiuto, Flora intuisce presto che trasformando il suo *illouï*, il suo prodigio, in un medico americano potrà garantirsi lo status sociale a cui anela. Non senza aver fatto i conti con Shaya: pura devozione e vitalità intellettuale saranno formidabili incantesimi per la propria crescita e per coniugare la tradizione del passato con l'anelito per il moderno, la vecchia Europa con la nuova America. ■

daniela.fargione@unito.it

D. Fargione insegna lingua e letterature anglo-americane all'Università di Torino



Il labile confine tra famiglia e storia

di Sara Amorosini

Suad Amiry

DAMASCO

ed. orig. 2016, trad. dall'inglese
di Maria Nadotti,
pp. 272, € 16,
Feltrinelli, Milano 2016

Susan Abulhawa

OGNI MATTINA A JENIN

ed. orig. 2010, trad. dall'inglese
di Silvia Rota Sperti,
pp. 390, € 9,50,
Feltrinelli, Milano 2011

Cinque anni fa, Susan Abulhawa presentava al festival di letteratura e traduzione Babel di Bellinzona, il suo travagliato libro d'esordio, *Ogni mattina a Jenin*, con cui mette il lettore brutalmente di fronte alla realtà palestinese, senza filtri né edulcorazione. L'interesse per il paese d'origine dell'autrice, vissuta fin dall'adolescenza negli Stati Uniti, si risveglia in seguito a un viaggio nel campo profughi di Jenin nel 2002, dal cui impatto nasce la decisione di concentrare tutte le sue energie su questo progetto, che vedrà la pubblicazione solo dopo anni di tentativi e fallimenti. A fronte di un'accurata ricerca storiografica, Susan Abulhawa ripercorre infatti la storia dei territori palestinesi e confinanti dal 1941 fino al 2002 attraverso le vicende dei membri della famiglia Abulheja. Questo ampio arco temporale le permette di ritrarre accanto alle avventure di ben tre generazioni di Abulheja tutta una serie di eventi storici a partire dai costumi della Palestina rurale, all'arrivo massivo degli immigrati ebrei, alla

creazione dello stato d'Israele e alle drammatiche conseguenze che hanno colpito i territori della Palestina occupata, e non solo, negli anni a venire come il massacro dei campi profughi di Sabra e Shatila, avvenuto nella periferia di Beirut, oppure la prima e la seconda Intifada. Il romanzo di famiglia si presta e si piega al suo obiettivo: mostrare il fattore umano e le condizioni di vita della gente comune alle prese con la storia. E lo fa con grande onestà intellettuale, senza cadere in un facile manicheismo, ma cercando piuttosto di rendere al meglio le infinite sfaccettature della questione palestinese (adottando, ad esempio, anche il punto di vista di alcuni personaggi ebrei) e cercando soprattutto di delineare con mano ferma la responsabilità delle istituzioni e degli organi internazionali coinvolti, contro cui la gente comune, vera protagonista del suo romanzo, può ben poco.

Al feroce realismo di Susan Abulhawa si contrappone lo humor tagliente di Suad Amiry. Quest'ultima, architetto di formazione e residente a Ramallah, tiene invece gli occhi ben puntati sul presente della Palestina e la rappresenta in una lingua che spesso ha un piede più nel reportage che nella narrativa in senso lato. Queste caratteristiche sono evidenti soprattutto in *Sharon e mia suocera* (Feltrinelli, 2003 insieme a *Se questa è vita*, 2007) e *Murad Murad* (Feltrinelli, 2009), incentrati sulle condizioni di vita sotto l'odierna occupazione israeliana, e si declinano in toni diversi ma altrettanto forti anche in *Niente sesso in città* (Feltrinelli, 2007) e *Golda ha dormito qui* (Feltrinelli, 2013). Nel suo ultimo romanzo, *Damasco*, invece, l'approccio alla narrazione cambia notevolmente. L'autrice porta il lettore sul viale dei ricordi della sua infanzia e della sua famiglia damascena per parte di madre, relegando la questione palestinese a un vago ronzio di sottofondo (rappresentato dall'ombra di un padre politicamente impegnato) che viene messo a tacere dalla bellezza sfolgorante di Damasco e dallo sfarzo di palazzo Baroudi. Si tratta di una scelta per certi versi discutibile e disorientante, visti i trascorsi narrativi militanti di Suad Amiry. Il lettore che si aspetta di ritrovare tra le pagine di *Damasco* le avventure di quella scrittrice che è stata capace di travestirsi da uomo per documentare le peripezie di un gruppo di ragazzi che, come migliaia di altri lavoratori palestinesi, ogni giorno attraversano di nascosto il muro sul confine israeliano in cerca di lavoro, non le troverà. Ma troverà invece un'atmosfera, fatta di usanze e cibi tradizionali, di amori, intrighi e invidie all'interno della potente famiglia allargata dei Baroudi.

sara.amorosini@gmail.com

S. Amorosini è redattrice editoriale

Struzzo sensuale e arrogante

di Anna Boccuti

Juan José Arreola

BESTIARIO

ed. orig. 1963, trad. dallo spagnolo
di Stefano Tedeschi, pp. 64, € 7,
Sur, Roma 2016

Concisione, ironia e vocazione immaginifica sono alcune delle qualità che animano *Bestiario*, raccolta di ventitré bozzetti – microfrazioni, si direbbe senza esitazione in area ispanica, ma alle nostre latitudini il genere fatica ad affermarsi – dedicati al mondo animale da Juan José Arreola, scrittore messicano celeberrimo in patria. Uscito nel 1963 e solo ora tradotto brillantemente da Stefano Tedeschi per Sur, *Bestiario* si inserisce tra i capolavori dell'"altro" canone ispanoamericano: un canone marginale perché atipico rispetto alla tradizione del romanzo totale, a cui appartengono, per intenderci, alcune tra le opere che hanno fatto conoscere la letteratura latinoamericana nel mondo, *Il gioco del mondo* di Julio Cortázar e *Cent'anni di solitudine* di García Márquez. Due canoni paralleli, dunque (tanto più che le opere citate escono a poca distanza l'una dall'altra, negli anni sessanta del boom editoriale latinoamericano) e, indubbiamente, dalla diversa fortuna. Ci pare per questo lodevole la scelta di riscattare piccoli gioielli della letteratura ispanoamericana finora ingiustamente trascurati. Ingiustamente, in questo caso, per la ricercatezza della prosa e l'esuberanza dell'invenzione. Si è rapiti infatti, dal proliferare quasi barocco di aggettivi, immagini, concetti con cui Arreola popola il proprio zoo: lo struzzo, "sgangherato, sensuale e arrogante", le zebre "anonime e solipedi", il rinoceronte, "toro blindato, accecato, inferocito" durante l'assalto, ma "bestia malinconica e ossidata" in cattività.

Quella che ci si offre è una galleria di animali antropomorfizzati che sfilano davanti ai nostri occhi, trasformati – attraverso l'analoga o la metafora di gusto surrealista – sempre in qualcosa d'altro: il rospo è "come un cuore buttato per terra", gli uccelli rapaci "tutti, falconi, aquile, o avvoltoi, ripassano come frati silenziosi il loro noioso libro d'ore": puro divertimento per il lettore. La corrispondenza tra uomini e animali – già specchio deformante dei vizi e delle virtù umane nei bestiari medievali – viene qui ripresa ma con intenzione ludica. Arreola, infatti, esalta il paradosso per arrivare a soluzioni inattese, neutralizzando ogni istanza esplicitamente allegorica o moralizzatrice: ne viene fuori un mondo alla rovescia che abolisce la distanza tra l'uomo e il regno animale. Natura e cultura, pertanto, non sono più nettamente separabili, l'una prefigura o spiega l'altra, come ci dimostra, ad esempio, il gufo: "capitello armonioso di piume elaborate che sostiene una metafora greca; sinistro orologio d'ombra che segna nello spirito un'ora di stregoneria medievale (...) la migliore illustrazione per i libri di filosofia occidentale".

Chiude il volume, impreziosendolo ulteriormente, la postfazione in cui un altro autore di racconti perfetti, José Emilio Pacheco, rievoca le circostanze della genesi di *Bestiario*, l'incontro con Arreola e di come divenne suo "amanuense". La vivida testimonianza di uno dei momenti di maggior effervescenza della cultura messicana risulta però troppo ermetica per chi sia poco familiare con il panorama letterario messicano: l'assenza di note di commento, infatti, non permette di dare profondità ai numerosi personaggi e ai luoghi che vi sono nominati, supponiamo per lo più poco noti al lettore italiano cui questo bel libro si rivolge.

Peripezie di una donna qualunque

di Giacomo Longhi

Sonallah Ibrahim

LE STAGIONI DI ZHAT

ed. orig. 1992, trad. dall'arabo
di Elisabetta Bartuli,
pp. 402, € 18,
Calabuig/Jaca Book, Milano 2015

Libro di culto in Egitto, dove è stato adattato per una serie televisiva, *Le stagioni di Zhat* è un inesorabile resoconto delle microscopiche quotidiane peripezie di una donna di media estrazione sociale ambientate al Cairo tra anni sessanta e novanta. Immersa in una realtà opaca, Zhat si barcamena tra la vita familiare (maritata, due figlie e un erede), un modesto impiego da archivistica, i gorgi della burocrazia e le occasionali visite alle amiche tra Alessandria e provincia, mentre la storia, quella con la maiuscola, le rimbomba intorno scandendo a ritmo decrescente sogni e aspettative. Così, quando Zhat si sposa con 'Abdel Meghid, il benpensante consorte dalla parlata ridicolmente condita d'inglese, la coppia si trasferisce nel quartiere-modello di Heliopolis, tutta proiettata verso un accattivante mondo di benessere e consumi.

Sono gli anni del detersivo in polvere, del deodorante stick e della pillola anticoncezionale, novità a cui si aggiunge "la santa triade nasseriana", prerogativa di ogni casa che si rispetti: scaldabagno, fornello a gas e frigorifero Ideal tutto rigorosamente Made in Egypt. Un *Egypt* dove la televisione, sebbene sia ancora un "prodigioso fantolino appena nato", è una presenza pervasiva e quasi concorrente al Coran. Mentre il quartiere perde l'originale lustro e comincia a pullulare di spazzatura e gatti randagi, tra i condomini si fa strada la contagiosa mania di riammodernare e ripiastrellare (la "marcia di distruzione e costruzione") e ai brand egiziani si sostituiscono quelli d'importazione. L'occidentalizzazione, sbandierata a piè sospinto, si accompagna nei fatti al dilagare della corruzione e al progressivo ripiego della società nella religione.

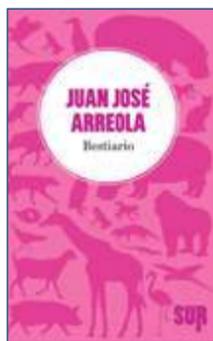
L'interazione tra microstoria e macrostoria è esplicitata dalla struttura stessa del romanzo, che alterna capitoli narrativi a capitoli in cui si susseguono una carrellata di ritagli di giornale, quasi un ingresso negli archivi in cui Zhat è confinata a lavorare. Notizie di finanza e politica, fatti di cronaca selettio-

nati con divertita ironia e che, con l'inequivocabilità del documento, ricompongono come un mosaico gli eventi e l'atmosfera di quegli anni. Sono pagine dove risuonano nomi e dichiarazioni di leader politici, affaristi, *shayekh* e *ulama*, ciascuno dedito alla propria opera di propaganda, indifferenti alla coerenza, non dissimili, in fondo, dalla fauna che popola la stampa nostrana. Una dimensione spregiudicata e immorale da cui è spesso tentata l'ordinaria umanità dei capitoli narrativi e al cui confronto le uniche vere qualità di Zhat, sensibilità e buon cuore, appaiono essenziali e irrinunciabili. Per questo la nostra anti-eroina sembra proprio incarnare l'anima più delicata e vulnerabile del popolo egiziano. E come suggerisce il nome, il cui significato letterale, in arabo, indica la persona, il soggetto, Zhat in teoria potrebbe essere chiunque.

Finalmente, a quasi vent'anni di distanza (la prima edizione è del 1992) i lettori italiani possono gustarsi appieno lo stile di uno dei più grandi innovatori della sua generazione, già noto per *Warda* (Ilisso, 2005) e *La commissione* (Jouvence, 2003). Merito, non ultimo, del progetto editoriale Calabuig, che libero da rigidi parametri cronologici procede alla scoperta di grandi libri, vecchi e nuovi, ficcando il naso in tanti angoli di mondo.

giacomolonghi@gmail.com

G. Longhi è studioso e traduttore di letteratura araba e persiana



I luoghi dell'acqua

di Fabrizio Cambi

Uwe Johnson

I GIORNI E GLI ANNI
(20 GIUGNO - 20 AGOSTO 1968)
ed. orig. 1983, trad. dal tedesco
di Nicola Pasqualetti e Delia Angiolini,
pp. 519, € 26,
L'orma, Roma 2016

“Qualcuno avrebbe chiesto pubblicamente perché non faccio morire Gesine Cresspahl purché la si finisca una buona volta”, disse Uwe Johnson nel 1978 introducendo una sua lettura a Leverkusen dal manoscritto dell'ultimo romanzo della quadrilogia *Jabrestage*, pubblicato nel 1983, e oggi finalmente disponibile in italiano per merito della casa editrice L'orma e il lavoro tenace ed eccellente dei traduttori Nicola Pasqualetti e Delia Angiolini. A quella domanda Johnson rispondeva di non poter far tacere la protagonista dei suoi romanzi perché a lei legato da un “rapporto di lavoro e di cooperazione” storica e narrativa. La voce narrante è infatti sempre quella di Gesine, nata nel 1933, che alla fine della guerra si era rifugiata con il padre Heinrich Cresspahl a Jerichow, nel Meclemburgo, aveva vissuto le torbide fasi dell'occupazione prima inglese e poi sovietica, la fondazione della Rdt, l'amicizia con Jakob Abs, il passaggio all'ovest nel 1952 dopo la maturità, l'impiego a Francoforte come interprete alla NATO e infine il lavoro in banca a New York dal 1961. *I giorni e gli anni*, questo il felice titolo italiano, sono “giorni - precisa lo stesso Johnson - in cui qualcosa ricorre”, in un intreccio fra passato tedesco e realtà americana scandita dalla asettica cronaca quotidiana del “New York Times”, la vecchia zia, un diario del presente che si incrocia e si alterna con la narrazione memoriale di Gesine perché Marie, la figlia undicenne avuta da Jacob Abs, conosca le proprie radici. In quest'ultimo romanzo siamo nell'estate 1968: Gesine sta programmando un viaggio a Praga per conto della banca dove lavora, quando si addensano le minacce dell'Unione Sovietica che preludono all'invasione della Cecoslovacchia del 21 agosto. In Vietnam intanto prosegue la guerra con la conta quotidiana dei morti, mentre periodicamente si ha notizia di processi in Germania contro ex-nazisti. A uno di questi è chiamato a testimoniare “Kiesinger. Professione: cancelliere federale. Quando è entrato nel partito dei nazisti? Già nel 1933. È con questo personaggio che i socialdemocratici convivono in coalizione di governo”.

La registrazione protocollare dei fatti si fonde mediante la tecnica compositiva del montaggio, fatto di incastri, bruschi trapassi di tempo e di luoghi, con la rievocazione del tormentatoperiodo di liceo di Gesine nei primi anni cinquanta e la dolorosa denuncia dei limiti del progetto socialista. Si affollano molte voci, si riannodano i fili di vicende familiari e di figure già note, presenti nel romanzo d'esordio *Congetture su Jakob* (1959, in Italia Feltrinelli), il cui destino viene richiamato e chiarito nel tempo della narrazione di Gesine, e nella *Maturità del 1953* (Keller, 2014), in realtà opera prima ma pubblicata postuma nel 1985. Di Jakob, la cui protezione di “fratello maggiore” è per Gesine fin da subito sentimento d'amore, apprendiamo ora ulteriori particolari illuminanti del suo carattere e del suo agire che risolvono l'impianto congetturale del primo romanzo in una oggettività fattuale. Del resto la figlia Marie ha bisogno di sapere come sono andate le cose con suo padre, che aveva deciso di rientrare nella Rdt per leale spirito di servizio dopo avere fatto visita a Gesine a Düsseldorf: “Torna all'est, torna sull'Elba, nella nebbia del mattino attraversa un fascio di binari che da due anni è sotto la sua giurisdizione, una loco in manovra lo tira sotto, muore tranciato sotto le ruote”. Fiction e ricostruzione capillare di tante realtà narrate in una polifonia epica dalla piccola gente penetrano dalla base nella processualità drammatica della storia, che non può essere rivisitata linearmente, ma per frammenti e prospettive oblique irradiandosi nei ricordi contaminati di coscienze inquiete. Alla molteplicità di attori fa riscontro una pluralità di linguaggi e di registri linguistici, dal frequente uso del basso-tedesco, agli inserimenti dal russo e dall'inglese che riflettono status e orientamenti sociali e comunicativi, il tutto calato in griglie monologiche, dialogiche e autoriali che proiettano il minuzioso descrittivismo della persona nella dimensione contestualizzante che ne determina l'azione. I 366 giorni newyorkesi, nei quali Johnson delega a Gesine la registrazione cronachistica del presente, si dilatano nelle 1891 pagine complessive dei quattro romanzi. Il lettore è chiamato a un paziente esercizio di esplorazione, in una rivisitazione di quarant'anni di storia, in una frastornante, epica giostra della storia, dal declino della Repubblica di Weimar alla Primavera di Praga. Dall'osservatorio americano, dove Johnson nel 1967 si era ritirato come in una “terra di nessuno” da cui iniziare a rappresentare la divisione della Germania, si imponeva oltre a quella storica e politica, anche la memoria di un paesaggio tedesco profondamente segnato ma vivo nei suoi spazi di libertà simbolicamente rappresentati dall'acqua (quella dei molti laghi meclenburghesi e del mar Baltico evocati nell'*incipit* del primo romanzo dalle spiagge del New Jersey) e di nuovo rivissuti da Gesine nell'epilogo dell'ultimo sulla costa danese. “Andando lungo il mare, siamo arrivati all'acqua. Il rumore della ghiaia contro i malleoli. Ci tenevamo per mano: una bimba; un uomo in cammino verso il luogo dove sono i morti; e lei, la bimba ch'ero io”.

fabcambi@gmail.com

F. Cambi insegna letteratura tedesca all'Università di Torino

Letterature Padrone delle apparenze

di Daniele Rocca

Pierre Drieu La Rochelle
DIARIO DI UN DELICATO
ed. orig. 1998, trad. dal francese
di Milo De Angelis,
pp. 106 + appendice fotografica, € 19
SE, Milano 2016

Quando Drieu La Rochelle pone mano al *Diario di un delicato*, manca un anno alla fine della guerra. Nel marzo 1945, non molto tempo dopo la liberazione, egli sarà segnalato dalle autorità democratiche francesi come uno dei collaborazionisti da sottoporre a processo; per evitare quell'onta, si ucciderà. Confrontando il *Diario di un delicato* con il ben più corposo *Diario 1939-1945* (edito oltre vent'anni fa da Il Mulino), si comprende subito che il suo protagonista è il doppio del geniale scrittore; quello che viene oggi riedito oggi si configura pertanto quale documento storico e allo stesso tempo letterario, un'opera d'invenzione percorsa da marcate venature autobiografiche. La struttura varia fra una prima parte ambientata nel 1934, quella che più giustifica il titolo, essendo diaristica, frammentaria, sviluppata al tempo presente, e una seconda, più romanzesca, al passato, che Drieu immagina stesa dal “delicato” durante la guerra.

L'io narrante, redattore-capo della rivista “L'Art au XXe siècle” sotto il tirannico padrone Köln, patisce una sorta di nausea esistenziale. In una prima fase mantiene un qualche attaccamento alla vita solo per la sua Jeanne, oltre che per l'amore verso una città, Parigi, dove si è ormai “fatto incatenare dalle catene più sottili”. Disancorarsi anche da questi legami residui diviene la sua primaria aspirazione. Davanti al sogno del Partenone, immagina di poter finalmente abbandonare un io che vive “solo per reazione automatica” agli altri, come l'odiato omosessuale Frédéric. Ma la sensazione di soccombere se non riuscisse a rivedere quel monumento non fa forse di lui un esteta puro, poco appagato dalla contemplazione surrettizia di Jeanne? È quanto si chiede, pur considerandosi un “Robinson”: anche senza alcun testimonia visibile, non manca di edificare. E questo perché sente di poter essere guardato e riconosciuto da qualcosa di trascendente. Nella sua suggestione per gli antichi culti misterici, nutre un viscerale senso di appartenenza a un “ordine sacerdotale” e ricerca un credo che si basi sulla sintonia fra corpo e anima. Un ideale che nella narrazione prende forma, sebbene a sprazzi, dalla critica verso la concezione tradizionale delle religioni storiche. Senza sposa-

re il fanatismo di un Brasillach, elaborando una composita teoria antisemitica che contribuisce a spiegare la decadenza dell'Europa, Drieu combatteva ormai da dieci anni una vera battaglia culturale contro gli ebrei. E il suo doppio in queste pagine esclude ogni reale influsso del giudaismo sul cristianesimo, che nei suoi più solidi rami (Padri greci e Medioevo) ritiene, piuttosto, generato dagli influssi ariani sugli ebrei a Babilonia. Egli riconosce un'assoluta, indiscutibile supremazia spirituale alla greicità arcaica, all'ancora più antica dottrina dell'*Avesta* e al cristianesimo non del Vangelo - la cui «morale degli schiavi», afferma con accenti nietzscheani, è il capolinea obbligato di tutte le “civiltà esauste” -, ma del “potente psicologismo” di San Paolo.

Come stupirsi allora se una chiara allegoria antisemitica si nasconde fra le righe del *Journal*? “Il mio popolo non si risolleverà dal mio cedimento di fronte al mio padrone”, dice il “delicato”, che detesta Köln, così avido, oltre che indifferente verso il mistero nell'arte. Questa figura, sideralmente lontana da ogni traccia di umanità, potrebbe apparire di matrice



kafkiana ma è in realtà lo speculare perfetto, anzi stilizzato del protagonista, la sua proiezione grottesca. Köln è un “usurpatore” cui il “delicato” non sa opporre “una virtù meglio armata”; anzi, di fronte a lui si vede “carico di tutti i peccati del mondo”, e qui affiora il più chiaro riferimento al capro espiatorio della tradizione ebraica. Un insopprimibile bisogno d'azione divora il “delicato” come i suoi contemporanei, travolti però dalla guerra. Essi “non sanno più cos'è un capo, cos'è un uomo, cos'è l'arte, cos'è la religione”: sono avvolti dalle gelide spire del relativismo e la guerra non spazzerà via che i cocci di una civiltà decadente. Ma il “delicato” lotta per non soggiacere a tali dinamiche involutive, sul cui altare l'Occidente verrà immolato, scorgendo una via di salvezza, appunto l'immersione in un assoluto che viene dall'Oriente, dove sarà infine appagata la sua sete di silenzio e solitudine. Potrà in tal modo fronteggiare il disgusto per la vita e mantenersi almeno, come dice, “padrone delle apparenze”.

In coda, oltre a un'essenziale postfazione di Milo de Angelis, è riportato il testo dell'ormai nota (e piuttosto elusiva) intervista rilasciata a Frédéric Grover da Louis Aragon, che dell'autore era stato amico nel 1924-25, tanto da risultare il dedicatario de *L'homme couvert de femmes*. Un apparato fotografico e un prospetto biografico di Drieu curato da Massimo Cescon concludono il volume. ■

dlink14@libero.it

D. Rocca è dottore di ricerca in storia delle dottrine politiche all'Università di Torino

Autobiografia felina

di Francesco Rossi

Ernst Theodor Amadeus Hoffmann

IL GATTO MURR
ed. orig. 1819-1821,
a cura di Matteo Galli,
pp. LVIII-412, € 28,
L'orma, Roma 2016

Prosegue con *Il gatto Murr* l'avventura in libreria di “Hoffmanniana”, progetto editoriale a cura di Matteo Galli per la casa editrice romana L'orma che si propone di consegnare al pubblico italiano l'opera completa di uno dei più grandi interpreti della narrativa romantica europea. Sin dal titolo emerge lo straordinario intreccio prospettico di un'opera che nasce dalla collisione, già tutta postmoderna, di due generi letterari a caposaldo dell'educazione estetica dell'individuo tra Sette e Ottocento: il romanzo di formazione e la biografia d'artista. La parodia diventa dunque leva per lo scardinamento di un sistema di valori, quello borghese, a sua volta affermatosi per via letteraria.

Murr è un felino di buone lettere, irresistibilmente incline alla citazione e al *self-fashioning*, un ardente ammiratore di Shakespeare che però impara a leggere la lingua degli umani dal noto manuale di comportamento di Adolf Knigge. Irritato in umane contraddizioni e tormentato da appetiti animaleschi, il gatto non si perita di scrivere la storia della sua vita utilizzando come supporto i fogli di un manoscritto smembrato contenente la biografia del maestro di cappella Johannes Kreisler, figura paradigmatica di artista moderno, umorale e irrequieto, che accompagna l'autore in gran parte della sua opera come una sorta di alter ego. Fingendosi curatore delle carte del gatto, Hoffmann presenta al lettore entrambi i testi inframmischiati esattamente come figurano sulla carta, con tutte le conseguenze che ne derivano: continue interruzioni nel flusso narrativo, repentini salti e cambi di registro. Le sovrapposizioni tra l'itinerario formativo murrian e le disavventure di Kreisler presso l'anacronistica corte di Sieghartsweller risultano così stridenti quanto esilaranti.

Questo *Murr* italiano in edizione integrale si sostituisce all'ormai quasi introvabile volume curato da Carlo Pinelli per i “Millenni” einaudiani nel 1969. Decisamente più sviluppati rispetto all'edizione precedente il commento (interpretativo oltre che esplicativo) e gli apparati critici, peraltro caratterizzati da un editing fresco e accattivante: l'introduzione e la cronologia sono precedute da una “E.T.A.pedia”. La traduzione è condotta con mano felice. Completa il tutto una squisita sezione iconografica con trenta illustrazioni a colori. ■

francesco.rossi@unipi.it

F. Rossi insegna germanistica all'Università di Pisa

Ménage a trois

di Ennio Ranaboldo

Henry James

LA LEZIONE DEL MAESTRO

ed. orig. 1888, trad. dall'inglese
di Maurizio Ascari,
pp. 108, € 11,
Adelphi, Milano 2016

“Ma cos'è l'arte – e intendo la vera arte – se non un'intensa forma di vita?”. La domanda la pone Marian Fancourt, la giovane amante delle lettere (e degli scrittori) la cui vitalità e bellezza scintillano in questa squisita novella, così mirabilmente tradotta da Maurizio Ascari da competere felicemente, per eleganza e precisione, con l'originale. Non sorprende che James l'abbia inclusa, a differenza di molti altri racconti, nella sua *New York Edition* (1907-1909), la monumentale raccolta definitiva delle principali opere, curata dall'autore stesso. *La Lezione* esprime infatti una delle preoccupazioni cruciali del maestro americano: la riflessione costante sul proprio mestiere, sugli obblighi dello scrittore verso se stesso in quanto uomo ed animale sociale, nella mai pacificata dinamica con gli imperativi dell'arte. Ma è anche testimonianza indiretta del credito culturale, sociale e di classe di cui godeva la letteratura nel suo tempo.

Non mancano, naturalmente, i rimandi autobiografici e il racconto si può facilmente riassumere, pur omettendo il *dénouement*, senza sottrarre nulla al piacere di una prima lettura: nella molto jamesiana ambientazione gentilizia della campagna inglese – si pensi a *Ritratto di signora* – un giovane e sensibile scrittore, Paul Overt – “aveva il terrore di essere grossolanamente pieno di sé, ma anche una morbosa modestia” – incontra un autore noto e prestigioso, anche se in evidente declino: “era convinto che, per quanto ammirevole fosse la sua scrittura, Henry St. George avesse pubblicato troppo negli ultimi dieci anni”. Contestualmente,

si innamora della leggiadra Marian, sedotto dal suo idealismo colto e mondano: “La ragazza era l'essenza della contemporaneità”. Incoraggiato dal più anziano scrittore a perseguire il proprio talento senza cedere alle lusinghe della vita borghese, il giovane lascia l'Inghilterra per la quiete del Lago di Ginevra, lavora con zelo e in monastica solitudine ad un nuovo libro ma, una volta tornato in patria, circostanze inattese sembrano distruggere il messaggio e l'integrità stessa della precedente conversazione intrattenuta con il “maestro”.

L'ironia lieve della voce narrante, l'agile contrappunto dei dialoghi sono quelli della commedia sociale brillante, risolta in un danzante equilibrio compositivo. Ma è la natura ambigua della “lezione” del blasonato scrittore, e dei suoi esiti, a dare sostanza ed autenticità al racconto. Sebbene St. George non abbia nulla di lusinghiero e Overt non sia poi forse così ingenuo da prendere alla lettera gli ammonimenti, la rassegnata amarezza con cui il più anziano scrittore, prendendo se stesso ad esempio, descrive il baratro in cui lui ed il suo talento precipiterebbero, qualora soccombessero alla vita matrimoniale e familiare turba il giovane. Dice St. George: “Ho la dispensa piena; ho tutto ciò che voglio, all'infuori di quello che conta”. E quello che conta sarebbe “la sensazione di aver fatto del proprio meglio”, senza la quale non possono esistere né arte né verità.

Grazie all'inimitabile sottigliezza di James, e per fortuna del lettore contemporaneo, i personaggi non sono ridotti a metafore di due condizioni antitetiche, l'arte o la vita. Il loro sentire, agire e reagire ha il sapore complesso dell'esperienza e non è ingessato dall'urgenza di definire i termini della *querelle* filosofica. Certo, St. George de-

preca “le false divinità... gli idoli del mercato; il denaro e il lusso” e insiste perché Overt, di cui sembra ammirare genuinamente il talento, “provi a scrivere qualcosa di veramente alto”, ammonendolo che “non può riuscirci senza sacrifici”, ma il registro è quello della divinità complicata e non del dramma.

Al massimalismo di St. George, per il quale “l'artista non ha nulla a che vedere col relativo” e tutto invece con “l'assoluto”, il meno romanticamente invasato Overt (ironia nei nomi: *overt* significa “aperto”, “evidente”) replica con passione: “Che posizione falsa, che condanna per l'artista, l'idea che sia ridotto ad un monaco senza l'abito e possa raggiungere il traguardo solo rinunciando alla felicità personale. Che atto d'accusa per l'arte!”. Lo stesso Overt aveva peraltro già manifestato dubbi sulla salubrità del proprio mestiere ancora prima della predica del “maestro”, reagendo alla grazia di Marian Fancourt: “La sua giovane purezza e la sua intensità sembravano implicare che il vero successo era approssimarsi a quello, vivere, fiorire... non certo forgiare fantasie da mal di capo con la schiena china sulla scrivania macchiata d'inchiostro”.

E la carica sensuale ed intellettuale della ragazza – “sorridente, radiosa, bellissima” – innesca naturalmente la rivalità, alla fine più erotica che letteraria, al centro dell'“imbroglio” che muterà il destino dei due uomini.

Il sipario di questo minimo *Bildungsroman* cala infine lasciando il dubbio su quanto sia veramente accaduto: inganno o sorte? Rimangono i sentimenti e le passioni contrastanti e, forse, una verità, aperta negli esiti a venire ma definitiva nel merito: “Il Maestro in sostanza aveva ragione... la Natura non ha destinato Overt alla passione personale, ma a quella intellettuale”.

ennioranaboldo@gmail.com

E. Ranaboldo è saggista

Camminare su un tappeto di fiori
che nasconde l'abisso

di Francesco Fiorentino

Benedetta Craveri

GLI ULTIMI LIBERTINI

pp. 617, € 27,
Adelphi, Milano 2016

Attraverso ritratti di celebri protagonisti della vita mondana, *Gli ultimi libertini* di Benedetta Craveri non ricostruisce soltanto le pratiche dell'alta aristocrazia francese a fine Settecento. Parla soprattutto di una svolta essenziale della cultura europea: la fine traumatica e irrimediabile di un modo di vivere e di pensare aristocratico. Scrive il conte de Ségur rievocando l'incoscienza dolcezza della sua giovinezza: “Noi, giovani aristocratici francesi, senza rimpianti per il passato e senza preoccupazioni per l'avvenire, camminavamo gioiosi su un tappeto di fiori che nascondeva un abisso”. Lauzun, Brissac, i fratelli Ségur, Narbonne, Bouffleurs, Vaudreuil... hanno vite che si assomigliano. Quasi tutti sono nati da padri di cui non portano il nome, l'adulterio non costituendo uno scandalo, una volta che si rispettassero le forme. Pacifici *ménages à trois* erano comuni, e non solo perché i matrimoni erano combinati e le spose giovanissime. La spregiudicatezza sessuale costituiva una pratica favorita dall'ambiente dove le conquiste erotiche si esibivano come prove del successo mondano. Al pari dei protagonisti delle *Relazioni pericolose* di Laclos, i libertini si scambiavano amichevolmente le amanti, sfoggiavano la collezione delle loro conquiste e talvolta non mancavano di un piacere sadico nell'umiliarle, come nel caso del giovane Ségur con Mme de Séran. Tutti i desideri erano ammessi, non si riconoscevano tabù. Così Lauzun poteva rivaleggiare con suo padre, o Bouffleurs scrivere versi scherzosi in cui proporre alla sorella un incesto ed esaltare la libertà di costumi di sua madre. Sebbene impegnati in una girandola di seduzioni, questi libertini riescono a incontrare anche l'amore. Lauzun con Izabela Czartoryska; il visconte de Ségur con Julie Careau; Brissac con la du Barry, l'ultima amante di Luigi XV; Narbonne con l'attrice Louise Contat; Bouffleurs con la contessa di Sabran, “la spettinata” con cui ebbe una delle più intense corrispondenze d'amore del secolo; Vaudreuil con Gabrielle de Polignac; il conte de Ségur persino con sua moglie. Quanto a erotismo questi libertini non si fecero mancare nulla. Nella loro caccia al piacere dispiegavano immancabilmente alcune doti: impeccabile raffinatezza dei modi, conversazione spumeggiante, amore per la letteratura e le arti, capacità d'improvvisare versi spiritosi e di recitare nelle commedie di salotto al pari dei migliori attori professionisti. Erano tutti dotati di quella sprezzatura, teorizzata da Castiglione, e per tre secoli appannaggio indispensabile delle élite mondane, anche se, rispetto ai modelli passati, essa si colorava volentieri di sfrontatezza. La mancanza di denaro, che spesso li affliggeva, non impediva loro di vivere nel fasto. Benché la loro esistenza fosse fondata sul privilegio, si potevano permettere

persino di aderire alle nuove idee di libertà, di ammirare Voltaire, di proteggere Chamfort che ironizzava sui vizi mondani e di mettere in scena le commedie di Beaumarchais che criticavano i costumi della loro classe. Ma non si contentavano dei soli piaceri: capaci e ambiziosi, aspiravano anche a ricoprire incarichi importanti nell'esercizio della guerra, della diplomazia e della politica per poter servire il re e al tempo stesso la Francia. Tale proponimento tuttavia cozzava con la loro mentalità che continuava a privilegiare i rapporti clanici a scapito della fedeltà agli interessi dello stato. La seduzione di quella società elegante e disinvolta non impedisce a Craveri di valutarne talvolta anche le pretese illegittime e le contraddizioni.

La Rivoluzione si presenta a questi aristocratici spregiudicati come un'occasione: la maggior parte è pronta a battersi per un ideale di monarchia costituzionale. Anche a causa dell'inconcludenza del duca d'Orléans, che ne costituisce il naturale riferimento, tale partito tuttavia si rivela debole, travolto dall'intransigenza reazionaria della corte e dal radicalismo rivoluzionario. La sua rovina finisce per condurre in prigione Ségur, all'esilio Narbonne, al patibolo Brissac e Lauzun che nel frattempo aveva ereditato il nome di Biron da uno zio. Pure di fronte alla morte questi aristocratici, uomini e donne, non perdono mai il loro stile e persino quel buon umore che li accompagna sempre. Scrive Craveri a proposito di Narbonne, protagonista morale del capitolo sulla Rivoluzione: “Quello stile di vita, che era una imprescindibile necessità estetica, nelle prove che fu costretto ad affrontare diventò per lui una forma di resistenza morale”.

Craveri ricostruisce questo ambiente aristocratico con la sapienza psicologica e mondana di una *douairière* e la sterminata erudizione di uno studioso positivista (quasi cento pagine di fonti e bibliografia). Come i memorialisti che sono la sua principale fonte, è dotata dell'arte del ritratto. Vengono convocati sulla pagina, come in un salotto, decine di personaggi e a ognuno ne è dedicato uno, grazie ad aneddoti e pettegolezzi trovati in memorie e corrispondenze d'epoca. Talvolta il lettore si può perdere in questa girandola di nomi titolati, di attrici e di avventurieri. Ma il filo della narrazione è incalzante e rende, nell'incrocio con le biografie, la drammaticità della Storia. *Gli ultimi libertini* non credo voglia essere una visione di parte della Rivoluzione francese (l'altra parte infatti tace), né esprimere impossibili rimpianti per una cultura perduta più di due secoli fa. Illustra invece come la spregiudicatezza erotica del ristretto gruppo di privilegiati si accompagnava a uno stile che aveva risalto estetico e fondamento morale. E forse anche per questo, ancor oggi – in un'epoca di rivendicazione del desiderio – questo stile riesce ad affascinare.

francesco.fiorentino@uniba.it

F. Fiorentino insegna letteratura francese all'Università di Bari

OPERA DI
FIRENZE
STAGIONE
ESTIVA 2016
al Cortile di
Palazzo Pitti

INFORMAZIONI E BIGLIETTI

www.operadifirenze.it

L'ELISIR
D'AMORE

Opera in due atti di
GAETANO DONIZETTI

Dal 20 giugno al 26 luglio

IN COLLABORAZIONE CON

L'inconscio e la storia

di Romano Luperini

Valentino Baldi
IL SOLE E LA MORTE
SAGGIO SULLA TEORIA LETTERARIA
DI FRANCESCO ORLANDO
pp. 229, € 20,
Quodlibet, Roma 2015

Questo di Valentino Baldi è anzitutto un libro onesto. Ed è onesto intanto perché mantiene le promesse indicate dal sottotitolo: è un saggio tutto teorico sulla teoria letteraria di Orlando, uno dei maggiori studiosi italiani degli ultimi cinquant'anni. Affronta infatti tutti i nodi della riflessione orlandiana e lo fa in modo onesto, vedendone genialità e limiti. Guardiamo subito questi nodi, trattati soprattutto nei capitoli secondo e terzo (il primo è dedicato alla vita, il quarto alla fortuna o sfortuna di Orlando nella cultura occidentale contemporanea). Il primo nodo è forse inatteso: riguarda la funzione del destinatario inclusa nel testo. Mentre la maggior parte degli studiosi che applicano la psicoanalisi alla letteratura (ma è vero che Orlando è un critico freudiano, non psicoanalitico) fanno riferimento all'autore o all'opera, il ritorno del represso nella sostanza dei contenuti chiama in causa un destinatario incluso nel testo, che può coincidere più o meno perfettamente con qualunque destinatario empirico. Con questa mossa Orlando da un lato apre all'ermeneutica e al punto di vista del lettore, ma dall'altro si rifà alla tradizione dello strutturalismo e nello stesso tempo la tradisce in senso freudiano, si rifà alla psicoanalisi e nello stesso tempo la tradisce in senso strutturalista. Questo movimento di fedeltà infedele o di un'ortodossia sempre costeggiata e sempre violata è d'altronde costante in Orlando, come mostra più volte Baldi.

Un secondo nodo riguarda il rapporto con Lacan e poi con Matte Blanco e il problema dell'inconscio non rimosso. Orlando muove da Lacan ma poi lo abbandona, abbracciando il pensiero di Matte Blanco. Lacan infatti non distingue fra le varie manifestazioni dell'inconscio e

soprattutto fra quelle comunicanti, che presuppongono una dimensione sociale, e quelle non comunicanti. Il linguaggio letterario da un lato esprime tendenze inconscie ma dall'altro, a differenza del sogno o del sintomo, vuole avere un interlocutore, si rivolge a qualcuno. Dunque è simile al motto di spirito che analogamente presuppone un orizzonte comunicativo. Come il motto di spirito, il linguaggio letterario è una formazione di compromesso fra logica asimmetrica e logica simmetrica e dunque gli pertiene quella bi-logica di cui ha parlato Matte Blanco. Semmai – e questo è un limite di Orlando teorico che Baldi indica con chiarezza – Orlando fa coincidere l'inconscio con il rimosso o represso, senza far posto nella propria teoria all'inconscio non rimosso. E qui, in questo limite, nella incapacità orlandiana di misurarsi con un nucleo di pensiero astorico e antilogico che la coscienza non è in grado di contenere, Orlando paga dazio probabilmente alla propria formazione storicistica e alla censura che questa effettuava su di lui, magari, attraverso la figura dell'amico Timpanaro.

D'altra parte la capacità di fondere storicismo auerbachiano, marxismo e pensiero freudiano è un carattere forte e originale della ricerca orlandiana. Un terzo nodo infatti riguarda il rapporto fra inconscio e storia. Per Orlando l'inconscio è dentro la storia, e la storia è dentro l'inconscio. Proprio la necessità di inquadrare storicamente l'inconscio induce Orlando a parlare per la letteratura di ritorno del represso (dunque a supporre un represso storico e sociale) e non di ritorno del rimosso (dunque solo privato e individuale). Un quarto nodo è rappresentato dalla ricerca tematica singolarmente associata, in *Gli oggetti desueti*, a una vocazione strutturalista evidente sia nel rispetto della testualità, sia nella esigenza di ordine

e di sistemazione generale. Se si pensa che nei decenni in cui Orlando lavorava a questo libro la ricerca tematica veniva rifiutata sia dalla critica strutturalista che da quella marxista, il coraggio di Orlando appare indiscutibile. Nel grande libro *Gli oggetti desueti* si intrecciano d'altronde tendenze che si direbbero fra loro inconciliabili: storicismo, marxismo, metodo auerbachiano, vocazione comparatista, approccio tematico si uniscono originalmente a istanze strutturaliste e freudiane. Gli "oggetti desueti", nella loro non funzionalità, finiscono per essere come la letteratura che non è più funzionale al mondo del profitto e del capitale. Nella nostra società, osserva giustamente Baldi, la letteratura si manifesta come ritorno del represso antifunzionale. Nello stesso tempo come gli "oggetti desueti", perduta la funzionalità originaria, possono acquisirne una seconda e diversa, così può accadere oggi alla letteratura.

Proprio la fedeltà, per quanto infedele, allo storicismo, al marxismo, al freudismo in anni in cui queste tendenze erano poste sotto accusa dalla filosofia dominante in Occidente (quella della neermeneutica heideggeriana, della French Theory e del postmodernismo) ha ridotto l'area di influenza del pensiero di Orlando, inducendolo a parlare di fallimen-



to e di insuccesso. Ora che esse stanno finalmente tramontando, può darsi, conclude Baldi, che si aprano possibilità nuove di una sua diffusione e affermazione e nello stesso tempo di superamento dei suoi inevitabili limiti. ■

rolup40@gmail.com

R. Luperini ha insegnato letteratura italiana contemporanea all'Università di Siena

CI SARÀ UNA VOLTA TOUR

MAMME NARRANTI

DA UN'IDEA DI ANDREA SATTIA

COME TI ADDORMENTAVI DA PICCOLO? SIAMO FORSE CRESCIUTI TROPPO PER ASCOLTARE? DA UN'ESPERIENZA NATA IN UN AMBULATORIO PEDIATRICO UN FESTIVAL ITINERANTE, UN CONFRONTO DI CULTURE NECESSARIO CHE TRASFORMA IN FAVOLA LE STORIE CHE NON CONOSCI.

Dopo la tappa di GRUGLIASCO (To) al Parco Le Serre ecco le prossime date:

ROMA - 19 GIUGNO h. 18 - Teatro Verde

CASTELLAMMARE DI STABIA (Na) - 25 GIUGNO h. 18 - Reggia di Quisisana

e poi Bari, Genova, Firenze, Legnano, Trento, Genova, Crotone, Enna, Lecce, Cagliari, Ravenna...

www.teatroverde.it
www.tetesdebois.it

Una lingua ritirata dall'uso corrente

Chiara Fenoglio

Paola Italia
IL METODO DI LEOPARDI
VARIANTI E STILE NELLA
FORMAZIONE DELLE CANZONI
pp. 294, € 29,
Carocci, Roma 2016

Paola Italia non è solo una tra i più acuti filologi oggi attivi nel nostro paese: è anche una dei pochissimi a integrare in modo convincente, efficace e produttivo la filologia e la critica letteraria. Il suo ultimo lavoro, frutto di anni di indagini e studio, lo dimostra chiaramente, riaprendo un campo di indagine (la filologia leopardiana) che dopo l'edizione critica di Moroncini del 1927 aveva visto "pochi, selezionati contributi" che avevano per lo più lasciato in secondo piano i manoscritti. Solo dopo l'edizione critica di Franco Gavazzeni e gli studi di Luigi Blasucci una rinnovata attenzione verso le carte ha permesso di indagare il fronte metalinguistico delle riflessioni leopardiane, la loro natura di "promemoria e giustificazione del proprio *usus scribendi*".

Paola Italia legge i manoscritti leopardiani come diari di bordo, come carte geografiche, individuando nelle grafie e nelle loro stratificazioni diacroniche dei percorsi di analisi filologica e di interpretazione storico-critica. A partire dallo studio delle *Annotazioni alle Canzoni* composte tra il 1822 e il 1823, è infatti possibile ricostruire il metodo di lavoro di Leopardi e studiare l'invenzione di una nuova lingua poetica e di una nuova estetica. Leopardi infatti è consapevole della rivoluzione linguistica che sta portando a compimento, e vuole sostanziarla attraverso una ampia serie di note che attestino il "pedigree letterario" – come lo definisce efficacemente l'autrice – di ogni lessema e di ogni espressione utilizzata nelle *Canzoni*. In questo modo perviene a una lingua dove l'insolito e l'antico, il pellegrino e il vago, vengono a coincidere e rendono plausibile e necessaria l'esistenza della poesia nell'era della razionalità. Una lingua moderna che viene, nei medesimi anni, lavorata come un diamante e che diventa, grazie al laboratorio degli *Idilli*, il banco di prova della poesia moderna.

Parlo di banco di prova perché uno dei risultati più importanti a cui si perviene in questo studio è proprio la dimostrazione, a partire dallo studio degli inchiostri e delle varianti, che sugli *Idilli* Leopardi lavorò in quattro fasi ben distinte, corrispondenti a diversi tempi di stesura dei testi: il primo tempo coincide con l'atto fondativo della poetica idillica (si tratta del 1819, anno in cui vengono stesi *Infinito*, *Ricordanza* e *Spavento notturno*); il secondo tempo si colloca l'anno successivo e vede la composizione della *Sera del giorno festivo*; il terzo tempo (*Sogno* e *Vita solitaria*) corrisponde al biennio 1820–21,

mentre il quarto è più tardo (probabilmente risalente al 1826) e vede una serie di correzioni su tutti i testi precedenti con un inchiostro rossiccio molto diverso dagli altri tre. È interessante notare che in ciascuna fase Leopardi è impegnato nella stesura di nuovi testi e nella revisione e correzione di tutti i precedenti. Ne derivano una serie di campagne correttorie che trasformano i manoscritti in carte nei cui margini non c'è un solo spazio bianco, in cui "le grafie e gli inchiostri si sovrappongono e si intrecciano in orizzontale e in verticale, obliquamente, a cavallo di carte e perfino in direzione contraria al verso della scrittura". Da questo intreccio di segni tuttavia non emerge nessun garbuglio ma, al contrario, una "sudatissima e minutissima perfezione nello scrivere", come avrebbe programmaticamente dichiarato Leopardi a Giordani in una lettera dell'agosto 1823.

L'indagine delle grafie, delle stratificazioni dei testi, delle varianti e degli inchiostri consente a Paola Italia di ricostruire le fasi del lavoro leopardiano, di mettere in relazione le diverse opere a cui Leopardi attendeva tra il 1820 e il '23 (*Annotazioni*, *Canzoni*, *Operette*, *Zibaldone*, *Elenchi di letture*), ponendo in risalto la sistematicità e il rigore del suo lavoro. Il capitolo dedicato a Tasso è a questo riguardo particolarmente interessante perché consente di tracciare un "vero e proprio diagramma di lettura", da cui emerge un confronto linguistico e tematico tra Leopardi e l'autore cinquecentesco. La tradizione letteraria è per Leopardi come un fitto sottobosco che alimenta i fusti più alti: essa consente di rinnovare la lingua della poesia senza rotture, in continuità con usi poetici attestati dai poeti del passato, ma facendo appello a voci pellegrine, e dunque condannate dalla Crusca e dal classicismo più retrivo.

Per comprendere la natura del classicismo leopardiano lo studio dei manoscritti è fondamentale: Paola Italia dimostra che la sua eterodossia non riguarda i temi ma lo stile, la scelta di una lingua "ritirata dall'uso corrente": se il classicismo era una scelta obbligata, la lingua dei classicisti non era quella che Leopardi voleva per la poesia, una poesia moderna fondata sull'unione di pellegrino e di vago, e capace di contrapporsi alla lingua corrente di un secolo irrimediabilmente impoetico. È qui che si misura tutta la distanza tra la lingua leopardiana, fondata sullo scarto dall'uso, e quella manzoniana, che negli stessi anni punta all'uso di una lingua vera (e al confronto tra il modello leopardiano e quello manzoniano è dedicato il bellissimo capitolo finale). Preciso e accurato come dev'essere uno studio scientifico, il libro di Paola Italia ambisce a essere letto come un racconto, quasi fenomenologia di un'anima alla ricerca della sua forma esteriore. ■

chiarafenoglio@unito.it

C. Fenoglio è insegnante e critico letterario

L'INDICE

DELLA SCUOLA

I due modi della cultura

Intervista ad Angelo Guglielmi di Tiziana Magone

La tv ai suoi albori si è data anche espliciti scopi educativi (si stima che *Non è mai troppo tardi* di Alberto Manzi in otto anni abbia affrancato dall'analfabetismo quasi un milione e mezzo di italiani). Quella sinergia tra scuola e tv, quella comunità di intenti poi nel tempo è andata perduta, ma lei ritiene che ci siano state davvero due stagioni, l'una complice e l'altra conflittuale, nel rapporto tra queste due agenzie formative? Proviamo a contestualizzare meglio questa evoluzione: oggi lei crede che la tv pubblica debba e possa ancora accollarsi compiti formativo-educativi?

Sì, certo la televisione italiana ha svolto fino a metà degli anni settanta una funzione educativa a sostegno della scuola. A guerra finita più del 50 per cento degli italiani non sapevano né leggere né scrivere, e soprattutto non avevano una lingua comune con cui comunicare. La televisione italiana si caricò di questo compito e con qualche maestria lo condusse (come poteva) in porto. Gli italiani per la prima volta scoprirono l'esistenza dei grattacieli, la bellezza del paese in cui vivevano, i nomi degli scrittori (e esempi delle loro opere - i romanzi sceneggiati), la conoscenza (se pur equivoca) dei loro diritti e la disponibilità di una lingua con cui finalmente siciliani e triestini potessero parlarsi. Finalmente una lingua comune pur se rozza ed essenziale, buona per la comunicazione elementare e priva di ogni altro pregio. Certo i Manzi e i Lodi furono importanti ma in realtà decisiva a questo proposito fu il complesso dell'offerta televisiva (oltre i romanzi sceneggiati,

il teatro, i documentari, i telegiornali) giacché una lingua non si impara con la conoscenza delle lettere dell'alfabeto ma con la capacità di unire segni dell'alfabeto, grammatica e sintassi trasformando le parole in significati.

I compiti formativo-educativi hanno un tempo di svolgimento per poi concludersi. Alla fine della guerra tutta l'Europa era un cumolo di macerie (l'Italia più degli altri) e i relativi governi (di Inghilterra, Francia, Italia, Spagna ecc.) non esitarono a usare anche la televisione per l'opera di ricostruzione. Di qui il servizio pubblico in regime di monopolio diffuso in Europa e sconosciuto negli Stati Uniti.

Poi con una rapidità che ancora meraviglia, in meno di vent'anni la situazione si capovoltò avviando una inarrestabile ripresa: boom, benessere generalizzato, alfabetizzazione degli analfabeti, lavoro per tutti, poderose migrazioni interne, welfare, nuove iniziative, grande disponibilità di denaro, la decisione della Cassazione di consentire ai privati di fare televisione, l'esplosione delle televisioni commerciali (dunque con fini di profitto), l'obbligo della Rai di svecchiare la propria offerta tenendo conto dell'avvento di una nuova cultura. Il problema non era più "far scendere gli italiani dagli alberi" come diceva Ettore Bernabei. La Rai 3 del 1986 attese a questa necessità.

Posto che le distanze e tensioni tra cultura alta e bassa non sono un fenomeno nuovo, nei decenni appena trascorsi ritiene che questa dicotomia si possa applicare in Italia alla distanza tra cultura libresco tradizionale (di cui scuola e università sarebbero vestali

e baluardi) e cultura televisiva di massa? E in questa spartizione la tv ha solo, o soprattutto, veicolato rozzezza intellettuale e insegnamenti negativi?

È un dato ormai acquisito l'annullamento della distanza tra cultura alta e cultura bassa; e tanto più è vietato fare coincidere la prima con la scuola e l'università e la seconda con i nuovi mezzi di espressione come fumetti, musica leggera, cinema televisione ecc. Teniamoci fermi al termine cultura che può essere declinata in due modi: cultura (più diffusa nell'ambito della scuola) come il regno dei contenuti, in quanto messaggi atti ad attivare una comunicazione pedagogica; e cultura (presente nelle attività espressive) come impegno e tensione nella ricerca delle forme del nuovo. Cultura in televisione è fare buoni prodotti. È (era) certamente cultura *Il Fatto* di Enzo Biagi ed è (era) certamente cultura il varietà *Milleluci* di Falqui o *il Fantastico* di Celentano. *Quelli della notte* di Arbore contiene più stimoli per il cervello (delle spettatore) che Le letture poetiche (pur preziosissime) di Gassmann... O ancora: cultura in televisione è produrre, non comprare format e costruire l'offerta con gli acquisti.

L'attribuzione di un carattere pericoloso o liberatorio/salvifico a un mezzo si sta ripetendo anche con la rete. La storia si ripete?

Internet è un'invenzione straordinaria, ma se serve a chi vi ricorre per apparire colto (e sapiente) si trasforma in uno strumento che lo fa sempre più ignorante.



La scuola sembra non essere in grado di tenere il passo con l'attrattiva dei nuovi media: ha tempi di adattamento lenti rispetto alla rapidità con cui cambiano le tecnologie. Lei crede che questa lentezza abbia una relazione stretta con l'ossessione compulsiva con cui i governi degli ultimi decenni hanno investito scuola e università di sempre nuove e mirabolanti riforme?

In un comizio di Veltroni nelle elezioni del 1996 (poi vinte dal centro-sinistra) io mi alzai e chiesi all'oratore se non credeva che il vero problema del nostro paese fosse lo stato della scuola e che il governo (in caso di vittoria) dovesse considerarla il suo primo impegno. Le deficienze della scuola italiana (non c'entra il suo ritardo con media più attraenti) sono la precarietà degli insegnanti ogni anno costretti a cambiare posto alunni e mansioni (passando dai licei, alle medie, alle scuole di avviamento, dall'insegnamento del latino all'educazione civica ecc.) e l'inadeguatezza dello stipendio (sono trattati come il più umile impiegato statale senza nemmeno gli avanzamenti di carriera e relativi miglioramenti stipendiali su cui l'umile impiega-

to può contare). A seguire (dunque obbligatoriamente dopo) si impone il problema della preparazione degli insegnanti (da conseguire con concorsi mirati), il rinnovamento dei programmi di studio e della didattica e, più in generale, la riorganizzazione degli ordini scolastici adeguandoli alle nuove esigenze della cultura e le prospettive di crescita del paese, evitando riflessioni frettolose sul rapporto tra scuole a indirizzo scientifico e scuole a indirizzo umanistico.

La riforma dell'attuale governo si muove in questa direzione affrontando intanto il problema della precarietà e interrompendo l'attuale stato di insegnanti vaganti senza identità tra una scuola e l'altra, con danno grave per il rapporto docente-studenti che è un rapporto di persona e sta (si costruisce) nella continuità. Questo è il primo problema, il secondo è la questione dello stipendio che non si risolve con premi ai più bravi (provvedimento considerato comprensibilmente una via di mezzo tra l'insulto e una nuova discriminazione). Questo ovviamente è il primo passo; molti altri (e più ardui) bisogna compiere, quelli che ho sommariamente più sopra indicati. ■

La redazione dell'Indice della scuola



COORDINATORE: Vincenzo Viola (vincenzo.viola@lindice.net)

Gianluca Argentin, Elena Bergomi, Roberto Biorcio, Gino Candrea, Chiara Di Paola, Giorgio Giovannetti, Elena Girardin, Tiziana Magone, Fausto Marcone, Rachele Pasquali, Francesco Randone, Rossella Sannino

L'educazione in cerca di valori

di Gianluca Argentin

Il dibattito sulla scuola è andato focalizzandosi negli ultimi anni su alcuni temi chiave: le risorse insufficienti (niente di nuovo sotto al sole), i metri di valutazione da impiegare per giudicare istituti, dirigenti e insegnanti, i modi in cui selezionare i nuovi insegnanti per far fronte al precariato che affligge da sempre la scuola italiana, la riforma dei cicli e la liceizzazione della scuola secondaria di secondo grado, il raccordo tra istruzione e lavoro. Tutti nodi fondamentali, sia chiaro: sono le politiche che decidono su questi meccanismi a dare forma alla scuola. Sembra di poter affermare che, via via, si sia parlato meno dei contenuti che la scuola è chiamata a fornire, pur con qualche eccezione: ad esempio, si è continuato a ragionare sulla questione delle competenze, ampliandola al tema del mondo del digitale e, più recentemente, si è dato spazio (decisamente più nelle parole che nei fatti) alla cultura umanistica italiana, in particolare all'arte e alla musica. A chi scrive, pare che la politica scolastica stia mettendo in agenda temi effettivamente cruciali per il futuro del nostro sistema di istruzione, mostrando anche una buona dose di coraggio: molta carne al fuoco e, sul piatto, anche parecchi argomenti spinosi. Tranne uno. Enorme.

Facciamo un passo indietro, per capire la portata di questa gigantesca omissione. Ai sistemi scolastici sono riconosciute tre funzioni sociali fondamentali nello sviluppo delle nuove generazioni: istruire, trasmettendo il patrimonio di conoscenze condivise; promuovere competenze sociali e lavorative che integrino i giovani nel sistema produttivo; socializzare, educando ai valori condivisi dalla collettività e garantendo così la riproduzione delle norme sociali che regolano il sistema.

Ecco, a chi scrive pare che si parli molto di politiche e interventi volti a fare funzionare meglio i processi di istruzione e formazione, promuovendo un sistema scolastico che trasmetta più efficacemente conoscenze e competenze. Pare però che si parli molto poco di educazione, che non si metta cioè in agenda la questione dei valori e delle norme sociali che vogliamo vengano trasmessi alle nuove generazioni. Questa sterilizzazione valoriale finisce con il dare al sistema scolastico, come agli stessi insegnanti, un ruolo via via più tecnico e specialistico. La scuola rischia così di configurarsi, nel dibattito politico, come un sistema di istruzione e formazione e sempre meno come un sistema educativo.

Le ragioni alla base di questo processo sono molteplici. Non serve scomodare la razionalizzazione weberiana delle burocrazie o l'avvento del tecnocapitalismo. Ci sono dinamiche contingenti che contribuiscono a spiegare quanto sta accadendo: quale politico vuole infilarsi nel ginepraio del definire i contenuti del nucleo fondante di valori che vogliamo sia trasmesso dalla scuola alle future generazioni? Chi vuole scoperciare questo vaso di Pandora in una società sempre più frammentata e percorsa da tensioni identitarie? Basta ve-

dere quanto accade ai dirigenti scolastici che pongono esplicitamente la questione nelle proprie scuole per starne alla larga. Si pensi, ad esempio, al caso del presepe nella scuola di Rozzano di qualche mese fa: una grande *bagarre*, mediatica e ideologica, che non ha fatto fare un passo avanti nel dibattito pubblico e politico su quelli che devono essere i valori trasmessi nelle aule delle nostre scuole. Come coniugare multiculturalismo, credi religiosi e laicità nelle nostre scuole?

Esempi simili si possono trovare anche in altri ambiti, dove la questione dei valori da trasmettere alle nuove generazioni viene "allo scoperto", quindi ogni volta che grandi questioni ci scuotono tanto da farci chiedere chi siamo: si pensi

porta dalle proprie famiglie. Ecco quindi un mediare in equilibrio sul filo, cercando di fare in modo che i giovani di oggi portino a casa messaggi che li rendano buoni cittadini di domani.

È davvero questa l'unica via possibile? Lasciare ai singoli insegnanti il ruolo di dipanare la matassa, all'insegna dello "scarpe rotte che pure li tocca di andare", con il tono mesto con cui lo ha ripreso De Gregori in *Il cuoco di Salò*?

Forse potremmo ripensare a cosa accadde quando la scuola aveva un mandato valoriale preciso, più di un secolo fa. Per creare unità nazionale dove non ce n'era, si identificarono eroi e narrazioni che gli insegnanti raccontavano nelle loro aule. Forse, siamo in grado di identificare alcuni nomi significativi, alcune storie di valori che vogliamo tutti vengano raccontate nelle aule delle nostre scuole. Più facile di quel che si pensi, anche



alle domande che sollevano il terrorismo internazionale o le ondate migratorie ai confini dell'Europa. Come trovare una base valoriale non controversa, che consenta alla scuola di essere un riferimento educativo in queste circostanze, senza arretrare dietro l'asettico ruolo di pura trasmissione di conoscenze e competenze?

È evidente che la questione sta a monte e che dovrebbe trovare risposte sul piano della politica, la grande assente dei nostri giorni. I singoli insegnanti e dirigenti si espongono a rischi di forti tensioni, nel momento in cui maneggiano tali questioni esplosive nelle loro aule. Eppure, lo fanno quotidianamente, perchè vivono nelle classi, veri e propri crocevia tra le culture e i valori che ogni studente

nei nostri tempi ci sono eroi che lasciano un segno in tutti. Qualche esempio, per cominciare il ragionamento: Falcone e Borsellino, per raccontare la legalità o la vicenda di Roberto Saviano, per raccontare il valore (e il prezzo) della libertà di parola e stampa.

Serve la volontà di identificare questo nucleo di personalità, che ci ricordano chi siamo e quali sono i valori che vogliamo vengano trasmessi ai giovani. Ecco, forse un passo in questa direzione può provare a farlo anche la politica dei giorni nostri, mentre continua a cercare la grandezza e nobiltà perdute. ■

gianluca.argentin@gmail.com

G. Argentin insegna sociologia dell'educazione all'Università di Torino Cattolica

Le giornate della memoria salveranno la scuola?

di Giorgio Giovannetti

In una fase storica come quella attuale, in cui il dibattito pubblico sulla scuola si sofferma soprattutto sulle competenze, sui metodi e sulle tecnologie didattiche, mentre poco si parla dei contenuti, compresi quelli che un tempo venivano catalogati come educazione civica, il "giorno della memoria" costituisce un'importante eccezione. Innanzi tutto perché questa commemorazione comporta, nell'ambito del lavoro scolastico, la messa a fuoco di uno specifico evento del passato la cui trattazione porta con sé l'approfondimento anche di tematiche che toccano i principi fondanti della nostra convivenza,

insomma l'educazione civica di cui sopra. Inoltre, è un'eccezione per lo spazio e l'importanza che le vengono attribuiti nella maggior parte delle scuole italiane, dalle primarie alle secondarie di secondo grado. Talvolta le commemorazioni del 27 gennaio sono di routine, ma spesso vedono le scuole dar vita a progetti impegnativi dal punto di vista didattico, organizzativo ed economico.

Il successo del "giorno della memoria" è sicuramente frutto anche dell'importanza attribuitagli dalle istituzioni, che hanno molto investito su questo evento, con corsi di formazione per i docenti, talvolta anche di notevole qualità, viaggi nei luoghi della memoria, come i "treni per Auschwitz", e premi per i migliori progetti delle scuole. Tuttavia è difficile negare che, senza una spontanea adesione da parte degli insegnanti, il "giorno della memoria" non avrebbe avuto tanto successo. Il che è forse la più chiara testimonianza che i docenti italiani, con buona pace della L. 107/15, credono che l'istruzione debba occuparsi non solo di competenze "spendibili" economicamente, ma anche di specifici contenuti legati ai principi e alle regole fondanti della nostra convivenza civile.

È giusto però riconoscere che la vicenda del "giorno della memoria" presenta aspetti problematici. Mi riferisco, innanzi tutto, a quello che Giovanni De Luna ha chiamato il "paradigma vittimario" (*La repubblica del dolore*, Feltrinelli, 2011), cioè quella strategia della memoria pubblica che si focalizza sulle vittime di alcuni eventi tragici del passato, attribuendo invece meno importanza alle fasi storiche che vide-

ro come protagonisti coloro che lottavano per la libertà, propria e altrui. Che questo paradigma stia avendo successo è provato dal fatto che in molte scuole viene data ormai più importanza al 27 gennaio che al 25 aprile. Per non parlare del fenomeno, iniziato dopo il 2000, anno di istituzione in Italia del "giorno della memoria", della proliferazione di "giornate" dedicate a ogni tipo di vittima: foibe, terrorismo, mafia, ecc. Fenomeno che, oltre a generare il senso sgradevole di una competizione tra vittime, può, in ambiente scolastico, vanificare gli obiettivi più interessanti dei "giorni della memoria", cioè lo studio approfondito di un argomento e delle sue implicazioni. La moltiplicazione delle giornate e delle tipologie di vittime rischia invece di produrre solo una generica quanto superficiale commo-

zione. Ma il pericolo più grave è l'uso del "giorno della memoria" all'interno delle strategie di autoassoluzione che hanno caratterizzato molta parte della memoria pubblica italiana nel secondo dopoguerra (cfr., per esempio, Filippo Focardi, *Il cattivo tedesco e il bravo italiano. La rimozione delle colpe della seconda guerra mondiale*, Laterza, 2013). Nel caso del "giorno del ricordo", dedicato alle vittime delle foibe, il meccanismo autoassolutorio è esplicito, dal momento che rappresenta gli italiani nella Venezia Giulia esclusivamente come vittime, omettendo il piccolo particolare che fu l'Italia fascista ad aggredire la Jugoslavia; in quello del 27 gennaio la questione è più delicata. Di per sé la memoria della Shoah non comporta alcuna autoassoluzione per gli italiani: una trattazione seria del fenomeno non può che sottolineare la responsabilità del governo nazista tedesco nella sua progettazione e attuazione, ma anche il ruolo del governo mussoliniano italiano nell'introduzione delle leggi razziali del 1938 e nella collaborazione attiva con i nazisti nel biennio 1943-'45. Tuttavia non sempre questo legame è messo in luce; anzi, come è stato osservato anche in un articolo pubblicato un paio di anni fa sull'"Indice della scuola" (Francesca Costantini, *Italiani di nazionalità nemica: la Shoah nei manuali di storia*, "L'Indice" 2014, n. 3), i libri di storia italiani tendono a sfumarlo o a non affrontarlo affatto.

In conclusione: la commemorazione delle vittime della Shoah è un'occasione per affrontare temi di educazione civica, che viene colta da molti insegnanti. Tuttavia rischia di essere un'occasione sprecata, se cade nella superficialità, nella retorica e nell'autoincensamento: vizi antichi del nostro paese, che rimangono quanto mai attuali. ■

gg.giovannetti@gmail.com

G. Giovannetti insegna storia e filosofia al Liceo Carducci di Milano

La pratica della Costituzione a scuola

di Vincenzo Viola

Nella scuola italiana di ogni ordine e grado (come si dice nei documenti ufficiali) c'è una materia, introdotta più di cinquanta anni fa, che non è mai decollata: si è discusso a lungo su cosa dovesse essere, si è fatto in modo che non fosse, la si è attribuita all'insegnante di storia, a quello di diritto, a quello di italiano o all'intero consiglio di classe, ma non si è mai chiarito in quale casella mettere i voti, i giudizi, addirittura se mettere voti, giudizi, valutazioni. Ha avuto molti nomi, quello sì: è stata chiamata a volta a volta "educazione civica", "educazione alla legalità", "educazione alla cittadinanza" e ha avuto in linea di massima come contenuto l'insegnamento di alcuni aspetti della Costituzione italiana.

Perché tutti questi tentativi di educazione hanno avuto successo così scarso? Senza dubbio per la tradizionale resistenza della scuola italiana ad accogliere novità sia pure molto limitate ma soprattutto per un errore di fondo di impostazione di questa attività educativa perché per formare un cittadino democratico non basta fargli leggere gli articoli della Costituzione, bisogna applicarli proprio nella fase della formazione del ragazzo: perché, come dice la psicologa e pedagogista Dorothy Law Nolte, "i bambini imparano quello che vivono" e, aggiungo io, bambini e ragazzi sentono in maniera molto forte e negativa la discrepanza tra ciò che si proclama nell'insegnamento e ciò che si fa vivere loro: "Penso che se abbiamo la pretesa di educare, dobbiamo non dimenticare mai che i bambini osservano con attenzione il corpo, il comportamento e l'esempio che diamo loro. E dunque con la coscienza dei nostri limiti, abbiamo il dovere di accrescere sempre più la consapevolezza dei messaggi concreti che diamo col nostro operare, più che rifugiarsi nella retorica delle belle parole" (Franco Lorenzoni, *I bambini pensano grande*, Sellerio, 2014).

Per questo una scuola che voglia formare alla cittadinanza attiva deve avere sì come punto di riferimento i valori della Costituzione, ma non solo come affermazioni di principio: se nella pratica scolastica non entrano i principi della Costituzione tali principi rimangono lettera morta

perché nulla si impara se di ciò che si insegna non si fa esercizio. Ciò vale anche per la democrazia: non la si insegna se non la si pratica.

Il cuore "pedagogico" e formativo della Costituzione sta negli art. 2 e 3, che contengono i principi su cui sono plasmati tutti gli altri articoli: l'art. 2, addirittura, va oltre i confini nazionali e direi addirittura l'ambito costituzionale strettamente inteso, quando assume il respiro universalistico della proclamazione dei diritti inviolabili dell'uomo, di ogni uomo, non solo dei cittadini italiani. Dall'insieme di questi due articoli si ricavano i principi mediante cui attuare la pratica della cittadinanza nella scuola.

La libertà è il punto di partenza della Costituzione: libertà di parola, libertà d'opinione, libertà di stampa (diffusione del proprio pensiero) libertà di ricerca e quella d'organizzazione. L'esercizio di queste libertà presuppone in ogni contesto, ma specialmente nella scuola, il libero pensiero, che non può essere prescritto da nessuna costituzione, ma è patrimonio inalienabile di civiltà. Ma non basta. La libertà indicata dalla Costituzione non è solo la propria libertà, ma è libertà di tutti, non è prevaricazione, ma responsabilità: è libertà attraverso le regole, che non la limitano, ma la potenziano perché la rendono patrimonio universale, patrimonio dell'uomo, non solo del cittadino. Così la libertà diventa seme dell'eguaglianza, l'altro grande valore della Costituzione. Eguaglianza che non è appiattimento e men che meno sudditanza nei confronti di un unico padrone. Al contrario è valorizzazione delle differenze perché per realizzare il principio dell'eguaglianza la Costituzione impegna la Repubblica a rimuovere gli impedimenti che ostacolano il pieno dispiegarsi delle potenzialità di tutti e di ciascuno ("È compito della Repubblica rimuovere gli ostacoli di ordine economico e sociale, che, limitando di fatto la libertà e l'eguaglianza dei cittadini, impediscono il pieno sviluppo della persona umana..."). Questo compito è indicato in maniera specifica anche per quanto riguarda la scuola nell'art. 34 ("L'articolo più importante della nostra Costituzione", diceva Piero Calamandrei), che inizia

con l'affermazione che la scuola è aperta a tutti e continua indicando come la Repubblica debba rendere effettivo questo diritto.

Il pieno dispiegarsi della libertà e la realizzazione del principio di eguaglianza sarebbero aspirazioni tra loro in conflitto se non fosse presente nella Costituzione un terzo valore fondamentale, quello (oggi sempre più spesso negato) del "dovere inderogabile della solidarietà politica, economica e sociale". La solidarietà è ciò che rende coeso il corpo sociale perché implica il rispetto dell'interesse generale come valore superiore all'interesse individuale, che non viene negato, ma che trova realizzazione corretta nell'interesse generale. La solidarietà si esercita sia attraverso doveri istituzionali (pagare le tasse), sia attraverso forme spontanee di singoli o di gruppi.

L'insegnamento della Costituzione implica da parte di tutti e in ogni ambito della scuola l'attuazione dei principi costitutivi della cittadinanza: l'eguaglianza sta nel rispetto della persona, di ogni persona, da parte di ciascuno, il principio della solidarietà si traduce in effettivo diritto allo studio, che consiste nel mettere in campo strategie che favoriscono la crescita e la maturazione di ciascuno, il valore della libertà lo si attua insegnando a indagare, a non recepire nulla come dato statico, a comprendere che è essenziale imparare a porre domande a sé, agli altri, a ciò che si studia. Lo si insegna anche facendo capire che la libertà di parola e di pensiero procede di pari passo con l'assunzione della responsabilità di ciò che si pensa e si dice.

Tutto ciò richiede da parte di tutte le componenti scolastiche un atteggiamento mentale e psicologico oggi decisamente assente nella società italiana: la disposizione ad ascoltare. Tale disposizione riguarda tutti e va rivolta verso ciascuno, tra le diverse componenti scolastiche, tra scuola e famiglia, anche verso se stessi per riconoscere le proprie esigenze e le proprie debolezze, per fare dei propri errori un momento di crescita e non di sotterfugio. Ma soprattutto è il compito essenziale degli insegnanti. Come scrive Carla Melazzini, "qualunque relazione insegnante-alunno in cui l'insegnante non sia disposto ad accettare che lui impari dall'alunno quanto e forse più di quanto l'alunno non impari da lui, non è una buona relazione" (*Insegnare al principio di Danimarca*, Sellerio, 2012). Spesso l'ascolto manca e tale mancanza viene spesso motivata dalla distanza generazionale (ma cosa c'è di meglio che ascoltare chi ha esperienze diverse?), altre volte dalla diversità di ruolo o dall'aggressività altrui. In ogni caso non ci si ascolta e quindi non si fa scuola: perché la scuola è scambio tra liberi ed eguali e ascoltare è il primo passo di riconoscimento dell'eguaglianza e il primo tratto di solidarietà. Il valore dell'ascolto è un enorme valore di civiltà e, come insegnano i migliori maestri, può veramente cambiare la scuola ancora troppe volte impostata su un rapporto di estraneità tra le parti arroccate ciascuna sul proprio terreno. ■

Ognuno si porta dietro la propria norma

di Rossella Sannino

Michela Marzano
PAPÀ, MAMMA, GENDER
 pp. 151, € 12, Utet, Torino 2016

"Ci si batte sempre a partire da quello che si attraversa o che accade". Citando Oscar Wilde – le cose vere della vita non si studiano né si imparano, ma si incontrano – Michela Marzano ricorda che il pensiero che è realmente incarnato "non può che partire dall'evento, da ciò che ci attraversa e ci sconvolge, da ciò che ci interroga e ci costringe a rimettere tutto in discussione". Il volumetto *Papà, mamma, gender* entra nel vivo delle discussioni che ha iniziato ad animare il dibattito pubblico a partire dagli anni duemila, quando il termine *gender* viene coniato e diffuso per pubblicizzare e diffondere facili slogan nella campagna contro l'adozione di riforme giuridiche a tutela delle persone non-eterosessuali. È l'ambito cattolico oltranzista, rappresentato per esempio dall'Associazione Pro Vita, da Manif Pour Tous Italia, dal giornalista e attivista cattolico Mario Adinolfi, a impegnarsi per creare e diffondere un *monstrum orribile* che sia in grado di sollecitare a livello popolare la paura verso il culto della differenza come valore.

Strutturato in capitoletti che rievocano in casi concreti il modo in cui la questione *gender* viene affrontata in Italia – dichiarazioni di autorità cattoliche, interviste, costruzione di eventi *ad hoc* – Marzano ripercorre, con passione e con linguaggio immediato, gli scenari in cui mistificazione, ignoranza, paura vengono sollecitati a difendere un sistema di credenze che garantisca il controllo e la conservazione di inveterati poteri; primo fra tutti quello della supremazia maschile e virile, della forza ad esso connessa, aspetti che giustificano a tutto tondo la gerarchizzazione sociale.

Secondo il documento del Pontificio Consiglio della Famiglia, anno 2000, esiste un'ideologia *gender* che attacca le fondamenta della famiglia e delle relazioni interpersonali perché sostiene che "l'essere uomo o donna non sarebbe determinato fondamentalmente dal sesso, bensì dalla cultura". Marzano smonta le ambiguità lessicali su cui si fonda l'argomentazione ecclesiastica: "Peccato che un conto sia la differenza dei sessi, altro conto siano i ruoli di genere. Peccato che le coppie omosessuali, quando rivendicano la possibilità di sposarsi, chiedano solo che la loro 'donazione reciproca' possa essere giuridicamente riconosciuta"; in effetti, è proprio nel documento che si afferma la "naturale inclinazione della libertà umana alla donazione reciproca".

La confusione ideologica raggiunge però anche ambienti meno oscurantisti del mondo dei credenti: il sito dell'Azione Cattolica riporta un articolo di Carlo Cirotto in cui si afferma che "le teorie di genere esaltano la categoria *genere* a scapito della categoria *Sesso*. Arrivano ad affermare che non si nasce maschi o femmine ma uomini e donne e che maschi o femmine si diventa sulla base delle scelte psicologiche individuali, delle aspettative sociali e

delle abitudini culturali, a prescindere dal dato naturale": all'assurdità, al nonsenso di tale affermazione, e di altre consimili falsificazioni di concetti, l'autrice reagisce con puntuale analisi. La sua *vis* argomentativa alterna pagine di emozionata indignazione a passi densi di riferimenti alla cultura filosofica e letteraria. Il pensiero corre a Simone de Beauvoir, alla sua lotta per dire basta all'essere la donna "altro" in relazione all'uomo: "certo, la donna è *altro* rispetto ad un semplice corpo programmato per la sessualità e la riproduzione e poiché non esiste alcuna necessità biologica del fare figli, l'altro cui deve aspirare la donna è la propria razionalità". Nel ripensare continuamente i ruoli di genere, sottolinea Marzano, consiste l'eredità della scrittrice francese; non per cancellare le differenze, ma per promuovere l'uguaglianza, per allontanarsi dall'idea che le donne dovessero "per natura" accontentarsi di procreare e di dedicarsi alla vita domestica.

Un capitolo è dedicato al tema dell'educazione all'affettività a scuola. Tema ancora scabroso, ancora di non facile accettazione, perché "quando si parla di educazione all'affettività o di educazione sessuale c'è sempre chi pensa che si tratti di un tema che esuli dal contesto scolastico, un tema sul quale solo i genitori dovrebbero avere il diritto di dire la loro". Per quale motivo non si dovrebbe insegnare che il sesso e il genere non determinano necessariamente l'orientamento sessuale e viceversa, esattamente come si spiegano altri importanti principi? "Uno degli scopi più importanti dell'educazione è aiutare a capire il mondo che ci circonda per determinare non solo i margini di libertà d'azione che esistono, ma anche gli strumenti da adottare per cambiare le cose che non vanno all'interno dell'*inferno che abitiamo tutti i giorni*. Educare, che vuol dire creare e diffondere cultura, significa anche educare i bambini a trovare le parole per qualificare quello che vivono: trovare le parole, infine, significa darsi forza e resistere".

È un libro asistemato, a tratti denso, a tratti più lento, che si avvicina con circospezione alle grida di chi rifiuta – per incapacità, per malizia, per ottusità – di capire un mondo che vuole dare spazio alla diversità. "Di normale e di anormale nella vita c'è ben poco. Visto che ognuno si porta dietro la propria 'norma' e balbetta con quello che ha e che non ha, quello che è e quello che non è. Fino alla consapevolezza che ciò che ci tiene insieme, quasi sempre, è ciò che si coagula attorno a una parola o a un'immagine". Fu una tragedia, per i genitori, accettare l'anoressia della figlia e l'omosessualità del figlio; ci vollero le parole del cardinal Martini, che a Gerusalemme conobbe Arturo, il fratello di Michela, per ricollocare nella vicenda umana il dramma familiare: "Non ha fatto altro che lodarlo e complimentarsi con noi per il figlio che avevamo, mi ha poi raccontato la mamma". ■

ross.sannino@gmail.com

R. Sannino insegna latino e greco al liceo "Giovanni Berchet" di Milano

RIVISTA DI AFFARI EUROPEI

europae

UNA FINESTRA...
 sulle EUROPA

www.rivistaeuropae.eu

I valori come materia politica incandescente

di Giovanni Abbiati

EDUCARE A VIVERE CON GLI ALTRI NEL XXI SECOLO: COSA PUÒ FARE LA SCUOLA?

I CASI DI FRANCIA GERMANIA
ITALIA POLONIA

E LA "GLOBAL CITIZENSHIP"

"Quaderno" n. 11,

a cura dell'Associazione TreeLLLe,

pp. 144, € 19,

Giuseppe Lang, Genova 2016

Quando ho preso in mano il nuovo "Quaderno" dell'associazione TreeLLLe mi aspettavo una raccolta di saggi, sicuramente documentati ma probabilmente poco appassionanti, sulla cittadinanza democratica e sul fallimento della scuola nel trasmetterne i valori. Non capita di rado infatti che le pubblicazioni sul tema risultino come degli astratti esercizi di retorica impegnati a paragonare dei non meglio specificati tempi d'oro ai miseri livelli di civismo dei giovani d'oggi. Sono rimasto



invece piacevolmente sorpreso dalla lettura di questo numero. Il volume è il risultato di un vasto lavoro di ricerca e di riflessione attorno al tema della scuola come istituzione deputata alla trasmissione dei valori fondanti la nostra società, ed è strutturato in tre sezioni. Nella prima parte viene tracciato il quadro storico del rapporto contraddittorio tra scuola e trasmissione dei valori dall'Unità in poi. In questa sezione viene rimessa seriamente ed efficacemente in discussione la neutralità attuale della scuola, e si pongono le basi per una nuova idea di "fare scuola" a partire da un rinnovamento radicale dell'attuale educazione civica. Questa proposta non rimane un'idea astratta ma, come indicato nella seconda parte del volume, si concretizza in una proposta dettagliata di intervento legislativo. Questa parte è quella più stimolante del libro, in quanto crea un terreno di discussione attorno a proposte, magari discutibili, ma tutt'altro che campate per aria. La terza parte cala il dibattito in campo internazionale, mostrando esperienze nazionali molto diverse tra loro. Quest'ultima parte fornisce degli spunti interessanti e mostra quante siano le possibilità di azione in tema di educazione.

Si tratta di un lavoro molto ben strutturato, nato, come da tradizione dei "Quaderni" dell'associazione, non solo dall'attività di ricerca di numerosi collaboratori, ma anche dal confronto tra studiosi, dirigenti scolastici e insegnanti. La forza del volume sta nell'aver accompagnato una minuziosa analisi del fenomeno a una proposta di riforma attenta a conciliare le risorse necessarie con i vincoli di tempo di studenti e insegnanti.

Senza cadere in facili cliché (i giovani d'oggi sono!), gli autori mettono sotto la lente d'ingrandimento la neutralità della scuola rispetto alla missione educativa, fenomeno che ha caratterizzato la scuola ita-

liana dal secondo dopoguerra, più che perdersi nel ricercare le cause dello scarso civismo dei giovani (ma sarà poi un problema dei soli giovani?). Educare le nuove generazioni dovrebbe costituire infatti uno dei tre elementi qualificanti l'azione scolastica, assieme alla trasmissione delle competenze e la selezione dei futuri lavoratori. In reazione all'uso spropositato che ne fece il fascismo, si è ritenuto per molto tempo che la neutralità dell'istituzione scolastica fosse l'unica via percorribile per garantire il pluralismo delle posizioni esistenti in democrazia. Se si esclude il richiamo al comportamento consono all'interno della classe, qualche lezione (spesso bistrattata) di educazione civica e l'iniziativa di qualche insegnante (non sempre vista di buon occhio), la scuola ha rinunciato al suo ruolo esplicito di guida. Il problema, però, è che il testimone è stato progressivamente abbandonato anche dalla famiglia e da altre agenzie di socializzazione, almeno nelle forme

più esplicite. Gli autori argomentano efficacemente che la scuola deve necessariamente riappropriarsi di questa funzione. Il recupero dovrebbe avvenire attraverso una svolta radicale: trattandosi non solo di conoscenze, ma anche di discutere e promuovere valori e comportamenti, occorre abbandonare la via "classica", rappresentata dall'inserimento di una materia curricolare o del potenziamento della moribonda educazione civica. La proposta contenuta nella seconda sezione prevede quindi che si tratti di uno spazio di attività, ricavato all'interno dell'orario scolastico o, quando possibile, nei pomeriggi, articolato in moduli. Per quanto alcune basi nozionistiche debbano essere date (ad esempio: la Costituzione), queste non dovranno essere il cuore della nuova educazione alla cittadinanza.

La proposta risulterà però un contenitore vuoto se non accompagnata anche da un'innovazione nel metodo didattico. Si dovrà trattare quanto più possibile di lezioni non frontali ma dialogate. Gli studenti rimangono fermi ad ascoltare professori per un numero incalcolabile di ore durante la loro vita: non è il caso che questo succeda all'interno di uno spazio educativo che vuole stimolare riflessioni, partecipazione e comportamenti.

Alla fine della lettura il volume lascia però, come forse è giusto che sia, alcune domande aperte. Un punto che sarà sicuramente da dibattere, nel caso a questa proposta venga dato seguito, sarà la selezione e la formazione degli educatori. Serviranno insegnanti in grado di gestire lezioni poco strutturate e che siano necessariamente esposti verso studenti e genitori molto più che durante le normali lezioni disciplinari. La scuola italiana ha già in sé queste competenze? Oppure le deve formare o, ancora, cercarle altrove? La soluzione proposta dagli autori prevede, una volta a regime, l'impiego insegnanti provenienti

dal campo delle scienze sociali e la formazione (nel frattempo) degli insegnanti in forza alle scuole. Anche se personalmente non sono convinto di questa soluzione (ritengo che qualifiche nel campo delle scienze sociali non siano strettamente necessarie), di sicuro la partita della selezione e formazione di questi insegnanti sarà fondamentale per il successo di questa iniziativa.

Il punto più spinoso però non è di natura tecnica. Nel testo la partita relativa alla conflittualità che esiste su quali siano i valori da promuovere viene solo marginalmente affrontata. Stilare un elenco dei valori che si ritiene debbano fondare una società democratica è in apparenza semplice: legalità, merito, uguaglianza, laicità, rispetto della diversità, solo per citarne alcuni e in modo molto vago. Quanto è fattibile tradurre questi valori (ma vanno bene a tutti?) in moduli di insegnamento senza scatenare conflitti? Una certa dose di conflitto è sana e probabilmente inevitabile. Anzi, probabilmente è parte dell'educazione alla cittadinanza anche porre gli studenti di fronte ai conflitti interni alla nostra società e aiutare a comporli e a conoscere i motivi di chi la pensa diversamente.

Bisogna tenere conto però che la scuola italiana si troverebbe sottoposta in breve tempo a pressioni esterne ancora maggiori a quelle sperimentate finora. I polveroni mediatici sollevati in occasione delle scorse festività natalizie possono essere considerati come



anticipazioni su piccola scala di quello che potrebbe accadere. Oppure pensiamo al tema del *gender* e alla solerzia poco avveduta di amministratori comunali che stanno creando veri e propri indici di libri proibiti. I valori sono materia politica incandescente (anche solo per questioni di opportunità) e la scuola, che per lungo tempo era rimasta comodamente al riparo della propria neutralità, lo riscoprirà a sue spese. Dato il clima attuale e la facilità con cui eventi anche insignificanti vengono distorti e portati alla ribalta, è a parere di chi scrive una precondizione necessaria che il ministero intervenga con fermezza a tutela del lavoro delle scuole schierandosi in prima linea contro questo tipo di intrusioni. Le singole

scuole potranno essere attrezzate contro molti problemi, ma non lo sono contro il carnaio mediatico e le strumentalizzazioni create ad arte: senza ledere la libertà di informazione è necessario che la serenità del lavoro degli insegnanti in questo campo sia salvaguardata.

Questo problema è ancora più urgente dato il fatto che la "nuova" scuola dell'autonomia avrà, plausibilmente, ampi margini di manovra sul tipo di attività da attuare. È nell'essenza stessa della proposta dell'associazione TreeLLLe che gli insegnanti abbiano delle linee guida generali ma che gran parte del lavoro sia lasciato all'istituto. A questo proposito non è chiaro però fino a che punto lo spazio di manovra che gli istituti hanno guadagnato con la riforma della "buona scuola" rappresenti un'opportunità. Esiste ora un potenziale dato dall'organico dell'autonomia che potrebbe essere speso per mettere a punto numerose iniziative. Si profila però un rischio concreto che l'autonomia scolastica stessa finisca per costituire un freno contro la diffusione dell'educazione alla cittadinanza: le indicazioni attuali sul tema sono infatti blande e non controbilanciano l'enfasi posta sui risultati misurabili che il dirigente scolastico dovrà sforzarsi di raggiungere.

abbiati@irvapp.it

G. Abbiati è research fellow presso l'IRVAPP

Letture di classe, 3

di Monica Bardi

Un classico che sembra improponibile e di fronte a cui viene da storcere il naso. Che alcuni non ricordano, altri associano a coercizioni infantili da parte di una scuola che imponeva la frequentazione della biblioteca d'istituto e la circolazione dei libri all'interno delle classi: *I ragazzi della via Pál* di Ferenc Molnár. Scritto da un ungherese 110 anni fa e ancora in grado (provare per credere) a incatenare al banco per un'ora di ascolto una classe di ragazzi della scuola media. Qual è la chiave di questo capolavoro? Innanzitutto proprio quell'esotismo che discende dall'appartenenza a un altro secolo e a un altro mondo: i ragazzi fanno parte della "società dello stucco" (perché masticano lo stucco delle finestre per tenerlo fresco e preparare i proiettili delle cerbottane) e oppongono un forte muro di resistenza al fronte degli insegnanti. Sono poveri, sporchi e cattivi. Intingono le penne nei calamai e si macchiano gli abiti e quando hanno due soldi comprano un pezzo di torrone da un ambulante italiano all'angolo della strada. Se si dividono in bande è per contendersi uno spazio vitale per potere giocare a calcio. Ma nulla è più serio di questa lotta fra ragazzi della via Pál e Camicie rosse, perché nel rapporto fra i ragazzi emergono i caratteri eterni delle nostre classi: Boka, il capo carismatico, generoso e giusto, Geréb, il traditore (che vive tutte le angosce di un Giuda redivivo), il sottoposto Nemeček a cui va intera la simpatia del lettore; è l'unico soldato semplice nell'esercito improvvisato dei ragazzi e a lui toccano tutti i lavori pesanti e pericolosi, quelli che gli altri scansano e de- testano. Nessuna attività su bullismo e ruoli all'interno della classe vale la lettura di questo libro. E in più è un ottimo esempio (se letto in

una terza) di come uno scrittore sappia sentire "nell'aria" un evento imminente: la lotta fra bande, con tutto il grottesco messo in campo dall'antimilitarismo di Molnár, altro non è se non una rappresentazione minima della prima guerra mondiale che inizierà a breve. La vittima sacrificale di questo conflitto sarà proprio Nemeček: piccolo grande eroe a cui tutta la classe si sarà nel frattempo terribilmente affezionata. Un ragazzo cinese che non riusciva che a scambiare qualche monosillabo con i compagni e si trincerava sempre dietro la difficoltà di comprendere le richieste dell'insegnante, si tradì proprio durante la lettura del passo relativo alla fine di Nemeček: "Ma è davvero morto, prof?". La scena della morte del piccolo soldato è in effetti indimenticabile, con il padre sarto stroncato dal dolore che, per non bagnare con le sue lacrime la giacca del signor Csetneski che stava riparando, la lascia scivolare sul pavimento: "Boka, in piedi in mezzo alla stanza, abbassò la testa. Poco prima, quando era seduto sulla sponda del letto, era riuscito a stento a trattenere le lacrime: adesso si meravigliava di non poter sfogare col pianto il suo immenso dolore. Si guardò attorno e sentì un gran vuoto dentro di sé. I suoi compagni erano rimasti in un angolo, vicini e sbigottiti. Davanti a tutti, Weiss con il diploma d'onore in mano, che Nemeček non aveva potuto vedere (...). Non capivano nulla, avevano la mente vuota. Il loro compagno era morto, ma cosa significava per essi la morte? Se ne stavano in silenzio, turbati e perplessi davanti a quell'avvenimento strano e incomprensibile che, per la prima volta, tanto li turbava". Una lettura eloquente, per

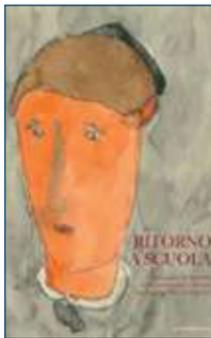
Radiati dalle scuole del regno

di Vincenzo Viola

Maria Bacchi,
 Maria Teresa Segre, Renata Segre
 e Laura Voghera Luzzatto
RITORNO A SCUOLA
 L'EDUCAZIONE DEI BAMBINI
 E DEI RAGAZZI EBREI A VENEZIA
 TRA LEGGI RAZZIALI E DOPOGUERRA
 pp. 221, € 18,
 Nuovadimensione, Venezia 2016

“Una mattina fui chiamata in presidenza; il preside mi fece sedere e, con voce neutra, mi disse: – Raccogli i tuoi libri, perché devi andartene dalla scuola –. Subito? – chiesi. – Sì, sei di razza ebraica (...) Sei radiata da tutte le scuole del Regno. Per sempre”.

Così ricorda Alba Finzi, allora ragazza veneziana di tredici anni che nel 1938, come tanti altri ragazzi e insegnanti ebrei, subisce la violenza delle leggi razziali e patisce l'oltraggio della cacciata dalla classe nel silenzio sprezzante delle compagne e del professore. Ogni scuola pubblica e privata le è preclusa, ma nel giro di pochi mesi viene istituita e resa funzionante una scuola media ebraica, l'unica che possono frequentare i ragazzi espulsi. Questa scuola, diretta dal prof. Augusto Levi, vive una singolare situazione: nata come conseguen-



za della discriminazione e nonostante i condizionamenti generati dal regime “è stata per noi – dice Alba Finzi – una scuola di libertà, di stimolo all'elaborazione dei nostri pensieri, di educazione della nostra mente. Questa rivendicazione di libertà, che mi è stata trasmessa non solo dalla famiglia, ma anche dalla scuola, è stata per me una rivendicazione assoluta come un assioma: non è da discutere”. Questa esperienza formativa dura fino all'autunno del 1943: poi tutto precipita e hanno inizio persecuzioni, fughe, nascondigli, per alcuni l'esilio, per molti, come anche per il preside Augusto Levi, ucciso ad Auschwitz, la deportazione e lo sterminio.

Nel 1945 la scuola ebraica di Venezia torna a vivere: ora non è più resa necessaria da leggi discriminatorie, ma dalla condizione di bambini e ragazzi. I pochi bambini ebrei veneziani, che sono tornati “da spaventosi esilii”, da esperienze indicibili, hanno bisogno di trovare una scuola che li accolga. Alba Finzi, la ragazza “radiata per sempre”, che ha vissuto la persecuzione, ma in Svizzera ha potuto studiare medicina, psicanalisi e pedagogia, è lì, assieme a sua sorella Lia e a un gruppo di giovani insegnanti, a restituire la speranza

attraverso la scuola.

Ora il problema maggiore per tutti i bambini è vivere il trauma della pace, una pace fatta di moltissime assenze, di ricordi tremendi che riemergono, di lunghissime attese, di ritorni che non avvengono quasi mai. Ora tutto ciò che la guerra, la paura avevano sigillato nell'animo riemerge come “mormorio dei fantasmi”. A questi bambini la scuola “offre una gamma vastissima di opportunità per esprimere metaforicamente il proprio mondo interno attraverso l'immaginazione e la fantasia”. Ma non è facile inserirli di nuovo in un'attività scolastica strutturata: “La pluriclasse è composta da bambini scampati alla guerra e alla persecuzione razziale; alcuni di loro, che per due anni hanno vissuto nascosti e con la paura di essere presi, sentendosi finalmente liberi non vogliono saperne di scuola”. Compito delicato dell'insegnante è quello di recuperare questi alunni attraverso “l'accettazione delle regole, il coinvolgimento nel lavoro e il progressivo allargamento del loro orizzonte”. Questo lavoro didattico preliminare si basa essenzialmente sull'ascolto: “E i bambini, spesso ancora immersi nell'onda lunga del trauma, raccontano”; tale possibilità di esprimersi ha costituito per molti “un'autentica via di salvezza”. Assieme a una sparuta pattuglia di veneziani vi sono anche bambini che vengono da paesi diversi e frequentano la scuola per pochi mesi, come Gina che viene dalla Polonia, dove ha vissuto un'esperienza tremenda, nascosta in una buca in mezzo a



un bosco, e attende di partire con la madre ritrovata per gli Stati Uniti. Parlano diverse lingue, ma hanno bisogno di esprimersi, di raccontare gli orrori, le paure, le speranze che premono dentro, non possono essere costretti ancora una volta al silenzio.

La narrazione non è mai forzata: a nessun bambino viene mai chiesto di ricordare momenti della guerra o della persecuzione, ma i ricordi emergono sotto forme diverse soprattutto attraverso i disegni, la cui riproduzione costituisce la parte più rilevante di questo bel libro. “I disegni e le scritture dei bambini sono tracce d'infanzia delicate e preziose, da indagare con infinito rispetto e grande cautela: contengono relazioni e rimozioni, ferite e rinascite, desideri e paure. I bambini e le bambine che nel dopoguerra frequentano la Scuola ebraica di Venezia sono giovanissime vite che portano il peso di esperienze drammatiche: le persecuzioni razziali, il vivere nascosti e braccati, la guerra e, dopo la fine del conflitto, il peso della pace conquistata, con la conta dei sopravvissuti, le assenze, le attese e i silenzi”. Molto spesso sul foglio appaiono ritratti o autoritratti, visi grandi, intensi, felicemente interpretati nell'espressione degli occhi. Altre volte sono scene di gruppo, paesaggi segnati da lunghe strade che portano a una casa, campagne, osterie, qualche volta, ma meno spesso di quanto si potrebbe pensare, scene di guerra. Il disegno, però, è una narrazione individuale: per dare coralità, valore comunitario alle creazioni dei bambini la maestra Alba “inventa”, a partire dal novembre 1947, il giornalino murale di classe, su cui i bambini scrivono, con piena libertà di parola (anche nei confronti degli insegnanti), le loro storie, le loro riflessioni e osservazioni: come dice la maestra nell'editoriale del primo numero, si tratta di “un piccolo giornale tutto nostro, bambini, che raccoglierà in una sola pagina i sogni migliori, i nostri pensieri più cari e più veri”. Il giornale è stato

pubblicato regolarmente per più di quattro anni e costituisce una preziosissima testimonianza non solo della didattica praticata dagli insegnanti, ma anche di come i bambini hanno percepito e fatto proprio l'insieme dei valori su cui si fondava quella scuola: libertà, responsabilità, solidarietà, senso della comunità, che viene trasmesso sia attraverso lo studio della lingua e della tradizione culturale ebraica, rivissuta spesso anche attraverso scenette teatrali scritte dai ragazzini stessi, sia con l'attenzione agli avvenimenti contemporanei, come la nascita dello stato d'Israele, vissuta da adulti e bambini come uno stacco netto dalla recente storia di persecuzioni e di tragedia. La trasmissione di valori, non l'indottrinamento: in tutta l'attività scolastica è sempre molto forte lo spirito critico.

Tutto questo materiale è stato conservato ed è stato alla base della mostra *Ritorno a scuola*, che si è tenuta a Venezia nel 2011, da cui è stato tratto un libro-catalogo, pubblicato nel 2012 e ripresentato con ricche testimonianze e saggi critici quest'anno in corrispondenza col cinquecentesimo anniversario dell'istituzione del Ghetto di Venezia (1516). Si tratta di un libro molto interessante, ricco di colori e di immagini, ma anche di memorie e di solide riflessioni di coloro che in questa scuola hanno lavorato e, pur in queste condizioni, innovato nell'ambito della didattica, della pedagogia e della psicologia infantile. Un libro che dovrebbe sollecitare anche altre iniziative di recupero della memoria collettiva in ambito didattico: a volte sembra che il dibattito sulla scuola (per altro scarso e frammentario) si fondi sul nulla, e che innovazione debba necessariamente far rima con banalizzazione. Invece negli anni cinquanta e sessanta sulla scuola e soprattutto nella scuola si è elaborato e prodotto molto e bene e tutto ciò andrebbe fatto conoscere e valorizzato. Tornare a scuola, alla centralità della scuola, non sarà inutile. ■



la classe, quanto quella di *Veglia* di Ungaretti, che tiene insieme l'idea dell'insensatezza della guerra e il senso dello sbigottimento di fronte a una morte assurda e indecifrabile. Nel prato conteso dalle due bande verrà costruito un palazzo a tre piani: con l'immagine di Boka, che si allontana pensando all'inutilità della morte dell'amico, si chiude la storia della piccola comunità infantile di Budapest. La vicenda, piena di colpi di scena e imprevisti, imboscate, agguati e tradimenti, è avvincente e coesa, e non conosce cadute della tensione narrativa.

Diverso il caso di un'altra lettura sperimentata in classe, quella di *Il bambino con il pigiama a righe* di John Boyne. La vita di Bruno, figlio di un ufficiale nazista e costretto a lasciare Berlino per trasferirsi in una casa di campagna, a poca distanza dal campo di concentramento, si svolge fra la noia domestica di studi e giochi e il desiderio di esplorazione che lo condurrà (secondo una modalità poco verosimile, vista l'assenza di controllo da parte delle guardie del campo e la presenza di un bambino di otto anni in grado di circolare con una certa libertà fino ai limiti della recinzione) a conoscere Shmuel, il bambino con il pigiama a righe. Come nel caso di *L'amico ritrovato*, la narrazione di una quotidianità condivisa, troppo minuziosa e sottile (nell'analisi della relazione fra i due, come di quella fra il protagonista del libro di Uhlman e Konradin von Hohenfels) finisce con il risultare stucchevole e monotona. Ma il fallimento dell'esperienza di lettura è da attribuirsi alla circostanza per la quale gli studenti spesso si apprestano ad ascoltare la lettura del romanzo dopo aver assistito alla visione del film, diretto e sceneggiato nel 2008 da Mark Herman. La fine del libro lascia intuire la verità sulla morte di Bruno, chiudendosi sulla disperazione dei genitori che non riescono a ritrovare il figlio e lo cercano invano per mesi. I vestiti del ragazzo, ritrovati accanto alla recinzione, costitu-

iscono l'unico segnale di un tragico epilogo non raccontato. Il film invece va fino in fondo nella rappresentazione del dramma secondo il quale il ragazzo entra nel campo, attraverso un passaggio sotto la rete per aiutare Shmuel a ritrovare il padre e viene condotto insieme agli altri nella camera a gas. Le scene del film, che sembrano svolgere in modo consequenziale l'evangelico dettato per cui “non bisogna fare agli altri quello che non piacerebbe fosse fatto a sé” mettono in atto quel “rovesciamento della realtà storica” in grado di operare una rivale “retrospettiva”, secondo lo stesso meccanismo messo in atto da Tarantino in *Bastardi senza gloria*. Come ha spiegato recentemente David Bidussa, presentando il libro di Carlo Greppi *Uomini in grigio* (2016), alcune immagini e situazioni narrate in un libro di storia risulano più evidenti alla luce del folgorante incipit del film, con l'ufficiale nazista che fa visita al francese che ha nascosto i vicini ebrei sotto le assi del pavimento. In un modo simile, la tensione messa in atto nella parte finale del film *Il bambino con il pigiama a righe*, con la corsa disperata del padre di Bruno, che cerca il figlio in ogni angolo del campo e comprende quale è stata la sua fine, finisce con il togliere ogni mordente a una lettura in cui la storia si limita, con maggiore eleganza stilistica, a insinuare un sospetto molto verosimile. L'immagine, potente e kitsch, può appiattire l'impatto del racconto scritto. Del resto, in tempi non sospetti (e quando ancora il cinema non c'era) Mary Shelley, nella versione definitiva del *Frankenstein* (1831), dovette cambiare alcune cose, tenendo conto dell'impatto sul pubblico delle rappresentazioni teatrali tratte dalla prima edizione (1918) del proprio libro.

Ferenc Molnár, *I ragazzi della via Pal*, pp. 157, € 10, Einaudi, Torino 2010

John Boyne, *Il bambino con il pigiama a righe*, pp. 115, € 12, Rizzoli, Milano 2008

Una foto #vistadaqui può diventare un dono

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

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

Raccontaci la tua storia attraverso
una fotografia.

Scrivici in un massimo 140 caratteri
perché ti è caro questo scatto.
Condividi la tua foto e la tua storia su
Facebook, Instagram, Twitter o sul sito
vistadaqui.compagniadisanpaolo.it

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

Scopri come su
vistadaqui.compagniadisanpaolo.it



Narratori italiani

Rivolta e non
accomodamento

di Luisa Ricaldone

Rosetta Loy

FORSEpp. 170, € 18,50,
Einaudi, Torino 2016

Avvicinandosi all'autobiografia di una scrittrice, è inevitabile cercare i segni, più o meno precoci, di quella vocazione. E in questa godibilissima storia di sé non si rimane delusi, anche se i riferimenti alla propria formazione letteraria sono appena accennati, con leggerezza, una cosa fra le tante, persistente però. Che la porta ad alcune, più o meno esplicite, ribellioni, come sarà in seguito per la scelta del marito. Comincia a scrivere racconti a quindici anni, e la sua unica lettrice di allora è Isabella, che "arriva direttamente dalla campagna e parlava un toscano da bifolchi", alla quale non piacciono né le feste né le smancerie; oltre alla comune passione per i romanzi americani, Jack London e Oliver Curwood, è il



suo anticonformismo che attrae Rosetta, la sua diversità rispetto alle figlie e ai figli dell'alta borghesia romana, bacino di frequentazione prediletto dalla famiglia Provera. In casa dovrebbe parlare tedesco con la signora rumena, ma "per un tacito accordo" conversano in francese, mentre rifugge dalle lezioni di piano sovrappoendo un romanzo allo spartito musicale. Significative per la sua formazione alcune insegnanti della scuola religiosa: la giovane suora figlia di De Gasperi, che insegna latino e greco, e madre Raffaella, le cui "lezioni di italiano sono squarci nell'ovatta sfilacciata della mattina (...). Lei mi ha insegnato a usare le parole. A lei sono debitrice del mio amore per la scrittura". E ancora la scoperta di Proust, *La strada di Swann*, letta nella traduzione fresca di stampa di Natalia Ginzburg, che la "risucchia in un vortice magico".

Nel romanzo familiare domina, al di sopra della madre (che "gira" per i negozi e frequenta le terme, attività e luoghi che non attraggono la figlia), delle sorelle e del fratello, la figura del padre, amatissimo, che per i suoi diciassette anni le fa dono di una macchina da scrivere: per lei, che ha una scrittura "sghimbescia", la Lexicon è "quasi un salto in avanti del cervello". Il primo, duro e duraturo conflitto con il padre avverrà a causa della scelta sentimentale della giovane, che inutilmente il genitore cercherà di distrarre con allontanamenti da Roma e nuove conoscenze. Peppe Loy, di famiglia sarda altolocata in totale dissesto finanziario, non è infatti ritenuto adeguato alla figlia di una famiglia cattolica e ricca, squattrinato com'è e pure comunista. Avrà la meglio lei, naturalmente, e il padre non potrà che adeguarsi.

I luoghi: i quartieri della Roma bene; la casa di Mirabello Monferrato, dove la famiglia trascorre le estati; l'Alto Adige, gli alberghi

di lusso e le camminate in montagna (con l'ordine di non sudare, però!); il sud Italia, povero e dalla natura selvaggia, meta del viaggio di nozze, in 600, con tanta gioia. E, al ritorno, il passaggio da una casa con otto bagni e dieci camere da letto a una con due camere!

Gli oggetti: fra tutti il ping-pong, che segna per lei un passaggio di vita dalla fanciullezza all'adolescenza. La "promiscuità scatenata", "l'esaltazione della sfida quando vuoi vincere a tutti i costi, soprattutto se sei femmina contrapposta a un maschio". "Quel ripiano verde (...) cancella da un giorno all'altro le ultime barchette a vela, i palloni di gomma legati a un filo pronti a perdersi in cielo, gli album colorati con le matite Giotto. Uccide le mie bamboline insieme ai loro drammi di passione e di addii".

Il tempo: dalla metà degli anni trenta circa alla fine degli anni cinquanta, dai cinque anni, quando sfiora la morte, al primo parto, travagliatissimo (da notarsi l'attenzione al corpo, alle sue possibilità ma anche alla sua vulnerabilità, alle malattie), alla morte del padre, nel 1957. Al lutto segue l'abbandono, da parte di Peppe, dell'attività di aiuto cineasta del fratello Nanni, per occuparsi con il cognato della fabbrica rimasta priva del suo proprietario. Un cambiamento di vita, per tutti.

Forse: titolo suggestivo e appropriato per una storia di sé soggetto in progressiva definizione, per di più attribuito a una vicenda di vita che si arresta prima dei trent'anni della protagonista, quando una parte dei giochi è fatta ma un'altra, grande parte, è ancora da scoprire. Ma anche tutto quello che poteva essere e non è stato. Se è vero che ogni autobiografia risponde a una domanda di identità di chi la scrive, l'immagine di sé che Rosetta Loy ha voluto consegnarci è quella di una giovane spesso in conflitto tra norma e ribellione, di una bambina poi donna intenta a percorrere un itinerario che ha richiesto "rivolta e non accomodamento", per dirla con le parole di Paola Bono e Laura Fortini, curatrici del volume *Il romanzo del divenire. Un Bildungsroman delle donne?* (Iacobelli, 2007). La storia si conclude con un accenno al romanzo che sta nascendo nella mente della scrittrice. E noi, lettrici e lettori, di questa storia attendiamo il seguito.

luisa.ricaldone@unito.it

L. Ricaldone insegna letteratura italiana all'Università di Torino

Sperimentare
nella continuità

di Alma Gattinoni

e Giorgio Marchini

Paolo Di Paolo

**UNA STORIA
QUASI SOLO D'AMORE**pp. 171, € 15,00,
Feltrinelli, Milano 2016

Paolo Di Paolo torna al romanzo vincendo una sfida: raccontare l'amore, ma con l'intelligenza di illuminarlo nel profondo di senso metaforico. Lo spazio fra gli avverbi "quasi" e "solo" apre una prospettiva più vasta, al di là della storia d'amore. La storia, rispetto

a *Dove eravate tutti* (Feltrinelli, 2011) e a *Mandami tanta vita* (Feltrinelli, 2013), resta sotto traccia, ridotta a pochi eventi e luoghi: le dimissioni del Papa e l'elezione del nuovo, Londra, Roma non monumentale. Ma c'è soprattutto lo spirito del tempo, il nostro, in mezzo a una cerniera slabbrata, che da un lato chiude un secolo dallo splendore morente e dall'altro ne apre uno nascente e già opaco. La distanza tra queste due orbite, che convivono e generano attrito, è incarnata dai due protagonisti, la trentenne Teresa più radicata nelle vecchie categorie del Novecento, il ventitreenne Nino di fronte a un mare aperto, in una libertà morale senza confini. Sottilmente dialettico, il sistema dei personaggi si completa in una triade. Grazia, insegnante di teatro, "vecchia zia" e voce narrante, da spettatrice spia la vicenda, cedendo a intermittenza la parola ai due giovani. A Nino, il suo allievo più caro, dà l'occasione di diventare "il maestro di gente senza futuro", che ha tre volte i suoi anni. Nino è un "presentista" che mal sopporta l'età dei suoi discendenti, una specie diversa, ostinata a tenere in vita "qualcosa che già non c'è più, o che sta per morire". Ironico pagliaccio, corteggiatore fortunato, apolitico, ateo, smitizzatore, è un ribelle alla seriosità dei modelli. L'incontro con Teresa, nipote di Grazia, sette anni di differenza che fanno la differenza, lo mette davanti a un cumulo di domande e all'avventura dell'innamoramento. Anche Teresa, frustrata operatrice in una agenzia di viaggi, presidia un territorio in agonia, al pari del teatro, ma sublima l'insoddisfazione immaginando luoghi che forse



non visiterà mai. Un trauma l'ha resa "distante, chiusa come un mistero", ma decisa a non ripiegarsi su se stessa e a costruire rapporti etici. La sua vera identità si manifesta nell'imprevisto scenario di una chiesa. Nino è colpito dall'apparizione di una ragazza che le assomiglia. È Teresa, e prega. La "voglia di conoscere" giunge al suo punto più alto ed esploderà in un lungo dialogo serrato, quasi una requisitoria. La dualità, all'inizio giocata su forti antitesi, si tramuta in prorompente curiosità, in reciproco magnetico esotismo, fino ad abbattere l'armatura di pregiudizi e chiusure. Per Nino la domanda, evocata fin dalla allusiva copertina, diventa: "Perché gli stava incredibilmente a cuore entrare nella sua testa?". L'amore è una "corrente che scava l'estraneità e la trasforma in confidenza", che avvicina due universi inconciliabili. Un

bacio di insolita potenza narrativa è il discrimine dal quale la storia può dispiegarsi. Anche il sesso, latente nel desiderio, non ha bisogno di enfasi, ma di gesti finalmente complici. La voce narrante, dopo l'esordio con un folgorante "Eravate bellissimi", continua sino al bivio prima della soluzione finale. All'amore si intrecciano altri temi

confronto. Nel confronto generazionale, l'autore della memorabile pagina sul debito verso i maestri (*Tutte le speranze*, Rizzoli, 2014) è riuscito a entrare nella mente di un ragazzo, insofferente alle pastoie del passato e a raccontarne la crescita. Nel confronto uomo-donna, è ben risolta la scelta di contrapporre Nino, scettico su tutto, a Teresa, pronta "a rimettere in moto la sua vita". La componente religiosa è un banco di prova fondamentale, ma non l'unico. Nel confronto vita-teatro, lo scrittore, reduce da una *full immersion* di "teatro partecipato" (*Istruzioni per non morire in pace*, Edizioni di Storia e letteratura, 2015), trasfonde nel testo riflessioni su questo binomio, facendole scaturire come graduali esperienze conoscitive. Nel nuovo romanzo non mancano continuità e coerenza con i libri precedenti. L'autore ritorna su un tema che gli è congeniale, come quello del tempo, passando spesso dal taglio narrativo a quello aforistico. Analogamente il rapporto con i modelli, fulcro della sua ricerca, non viene abbandonato. Nino è il risultato dello sgretolamento del principio di autorità, è figlio della sua epoca. Ha però una maestra e un amore che sembrano contrastare il processo di desertificazione. Riuscirà a non diventare come il vecchio "grande attore", che ha sostituito "stupore" e "talento" con "disincanto" e "mestiere"? Anche nelle scelte narrative Di Paolo sa coniugare sperimentazione e continuità. Originale il ricorso a un "voi" che viene via via frantumato: un monologo in cui un solo interprete affronta tante parti, come se gli attori si moltiplicassero sulla scena. Felicamente scandita la dialettica domanda-risposta del doppio ritratto-dialogo che spezza il ritmo e teatralizza al massimo la narrazione.

almagiorgioalice.it

A. Gattinoni e G. Marchini sono saggi

Una domesticità
felice

di Anna Chiarloni

Rocco Brindisi

COSEpp. 126, € 15,
Empiria, Roma 2015

Questa raccolta di racconti (con postfazione di Carmelina Brienza) si configura come un disegno preparatorio per un affresco che rappresenta il meridione di oggi. Brevissimi, i testi si susseguono con forza icastica, illuminando sprazzi di vita colti nelle sale d'attesa delle stazioni, negli interni di casa e cucina, in vicoli oggi popolati da una miriade eterogenea di figure provenienti da altri orizzonti: badanti, infermiere e spose nomadi dell'est, africani, prostitute e carcerati, s'intersecano con la gente della Lucania formando un trama umanissima e inestricabile di connubio e ripulsa, violenza e antica mitezza.

Rocco Brindisi, autore pontentino, racconta in prima persona, intrecciando frammenti autobiografici con uno sguardo sul mondo vigile e penetrante ma mai distaccato o classificatorio, capace al contrario di entrare in sintonia con la materia narrata, quasi inglobando fisicamente attraverso una scrittura prensile la solitudine e il riso, la paura e le speranze di altre, diverse creature. Riconoscibile nella cifra funebre ma non di rado intensamente erotica, ricorrente anche nella produzione poetica, la voce di Brindisi si articola nell'uso frequente dell'acronia e del registro onirico, un procedimento che consente il passaggio repentino da un dato concreto, indicato fin dal titolo - *Cose* - a una dimensione altra, soggettiva e visionaria, che scavalca i confini del tempo, risalendo oltre il lutto per un affetto familiare perduto fino alla fantasmatica età dell'innocenza. Perché sono gli oggetti, lo sappiamo, che veicolano la memoria, tanto più se si tratta di desuete cose di casa. Ed ecco allora la cristallina e la schedina del totocalcio, la statua del santo sotto la campana di vetro e i fumetti dell'infanzia: oggetti che l'io rintraccia in un assiduo percorso anamnastico, esplorando gli angoli di una domesticità felice, rivissuta nell'ombra dei morti, protagonisti anch'essi di una complicità carnale, di una confidenza dei corpi che travalica l'anomalia e l'offesa del sangue, come si vede bene nelle figure ricorrenti di spogli esseri down, ammiccanti nel tessuto del racconto. E da ultimo in *Il fiume*, straziante nucleo narrativo per un possibile romanzo di abbandono adolescenziale. Chiuso il libro, ancora si vedono scorrere lungo la piana della Lucania le "cose" e le membra confuse dei vari personaggi, come titoli di coda di un sud metamorfico, passionale e struggente.

anna.chiarloni@unito.it

Anna Chiarloni ha insegnato letteratura tedesca all'Università di Torino

Narratori italiani

Un realismo

largo

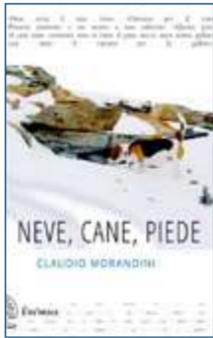
di Domenico Calcaterra

Claudio Morandini

NEVE, CANE, PIEDE

pp. 138, € 13,
Exòrma, Roma 2015

Leggere i romanzi di Claudio Morandini, complice forse il suo essere scrittore appartato e di confine, si ha sempre l'impressione di trovarsi al cospetto di un autore davvero poco comune: per quel rimanere concentrato sul dettato, sul ritmo della frase, sul tono dominante, esatto, da imbeccare a ogni nuova prova; per quel cimentarsi e sperimentare su terreni sempre nuovi. E più di tutto colpisce, sia detto di passaggio, l'assoluta disinvoltata libertà di "allungare lo sguardo" dove gli pare, pur rimanendo intatta, in lui, la responsabile cognizione di ciò che finora è



stato scritto, ma soprattutto del come (che trapela da ogni sua pagina, permea ogni atomo della sua scrittura). Al punto che potremmo dire che nel suo blasone a campeggiare sia il gusto, tutto stravinskijano, del gioco artigianale e svagato con gli elementi messi a disposizione dalla tradizione. Fedele a un realismo "largo", il cui spettro coniuga precisione e visionarietà, amore per il dettaglio e straniamento, i suoi libri assomigliano perlopiù a vere e proprie partiture: dalla *Rapsodia su un solo tema* (Manni, 2010), con lo straordinario personaggio Rafail Dvoynikov, alla sinfonia del teatrino osceno di *A gran giornate* (La linea, 2012); fino a quest'ultimo *Neve, cane, piede* che potremmo definire una sonatina dalla struttura tripartita, e già replicata a principiarsi dal bislacco titolo, nel quale appaiono, allineati, proprio gli elementi essenziali attorno ai quali, abbandonato l'incedere sontuoso del romanzo precedente, la narrazione si coagula. Ma da dove origina questa "avventura da niente", "poco più che un accordo di attacco"? La trama è esilissima. In un vallone isolato delle Alpi, vive Adelmo Farandola, un vecchio scontroso, assuefatto alla solitudine, dalla vacillante memoria ("qualcosa non va nella sua testa"), la cui sola compagnia è un cane petulante. La sua vita scorre identica, scandita dai segni che annunciano l'avvicinarsi delle stagioni, impegnato a soddisfare la teoria naturale dei bisogni elementari, fino a quando, con il disgelo primaverile, non vede affiorare, dal fronte di una valanga abbattutasi sulla vallata, un piede umano.

A dominare è un senso di spaesamento, di distaccata mancata presa sulle cose; al punto che non è più distinguibile la realtà dalla visione, le immagini offuscate dei ricordi dalla quotidianità: un senso d'indeterminatezza che coinvolge perfino il paesaggio. Adelmo Farandola abita, insomma, un limbo dove tutto – memorie, accadimenti reali, perce-

zioni – si confonde: al centro di questo imbuto si trova lui, alla ricerca di un contatto sicuro, di un dato concreto. Parla con il cane, si vede sfilare intorno fantasmi, personaggi che un attimo ci sono e quello dopo finiscono per svanire; le sue sono "transumanze" involontarie tra un mondo e l'altro, tra il visibile e l'invisibile. Per marginalità e bizzarria al limite del comico, Adelmo Farandola potrebbe certamente appartenere alla tragicomica galleria di stralunate figurine dei tarocchi dispiegate e montate ad arte in *A gran giornate*; e *Neve, cane piede* leggersi senz'altro come incunabolo, separato, che pure a quell'eterocosmo finzionale potrebbe essere ricondotto. Ciò che emerge da quest'affilata breve partitura

è, ancora una volta, la preoccupazione (al limite dell'ossessione patologica) di Morandini per la messa a fuoco del racconto, la scelta della cadenza adatta: in una parola, della voce.

Per quanto nel capitolo in appendice, *Storia di questa storia*, che agisce peraltro come implicita dichiarazione di poetica per quell'insinuato seminale rapporto di reciprocità tra realtà e finzione, si rimandi alla lezione di certi scrittori di montagna (Ramuz, Camenisch, Tuor, Peer), il romanzo sensoriale di Morandini, pur nelle ampie concessioni ai topoi delle storie di montagna (il vecchio burbero solitario e scontroso, la natura aspra, la vita dura), oltrepassa il genere per spostarsi, piuttosto, sul terreno della fiaba moderna, come accade, per dirne una, con il Moresco de *La lucina* (2013) e *Fiaba d'amore* (2014). Protagonista, infatti, non è la vita di montagna, ma appunto l'allegoria di un'esistenza estrema, sulla soglia di un inevitabile trascorrere (fatto questo che ci riporta all'atmosfera di *A gran giornate*). E se altrove si è accostato Morandini alla parabola di autori come Permunian e Mari, qui, il rimando al tema del limite – "quella zona franca tra i due mondi" –, ci riporta a un vero e proprio filone narrativo che annovera, accanto ai classici Paris e Piovene, narratori contemporanei come (oltre al già citato Moresco) Giovanni Mariotti, ed esordienti come Orazio Labbate e Carmen Pellegrino. ■

domenico.calcaterra@gmail.com

D. Calcaterra è insegnante e critico letterario

La vita

in una scatola

di Irene Fantappiè

Eva Taylor

CARTA DA ZUCCHERO

pp. 112, € 12,
Fernandel, Ravenna 2015

Carta da zucchero è un libro ibrido tra romanzo e raccolta di racconti. I circa quaranta brani che lo compongono, pur essendo indipendenti e concentrandosi ciascuno su un oggetto o un aspetto differente, raccontano un'infanzia e adolescenza trascorse

nella Germania ancora divisa. Uno di questi brani si intitola *Tracce*: "Con gli anni i miei genitori perfezionarono il metodo della cancellazione delle tracce. Per esempio buttavano via tutto. Mentre altre persone sviluppano la mania di conservare, loro facevano il contrario. Il giornale arrivava verso le 6, alle 7

facevano colazione, lo leggevano, e alle 9 lo buttavano via. Alle 10 arrivava la posta, che aprivano e leggevano, alle 10.30 buttavano via la busta e molte volte anche la lettera (...). Per mia madre era più difficile che per mio padre. Era continuamente in bilico tra accumulare le cose e buttarle via. E siccome l'impulso di buttare via era diventato più forte, buttava via sempre troppe cose. Cose che dopo mancavano (...). Papà invece si era specializzato sul versante opposto. Programmava il futuro. Ciò che poteva succedere veniva anticipato e gli si dava una forma. Quando volevano fare un viaggio (...) diceva per esempio: 'La mattina della partenza scendiamo le scale, tu prendi la borsa verde, apri la porta, io prendo la borsa grande, esco dopo di te e chiudo la porta a chiave'".

Lo splendido libro di Eva Taylor, in fondo, è proprio una riflessione sul tentativo da una parte di evitare il pericolo della dismissione frettolosa e inutilmente radicale dei resti del passato, dall'altra di sottrarsi al rischio che questo passato spaventi ancora così tanto da spingere a imbrigliare il futuro nelle maglie strettissime di un'esagerata e quasi ridicola programmazione. *Carta da zucchero* racconta – ed è – la ricerca di quelle "tracce" che danno il titolo

al racconto: gli oggetti che hanno caratterizzato un'infanzia e adolescenza trascorse prima all'est e poi all'ovest, in seguito a una fuga compiuta dalla famiglia appena prima della costruzione del muro di Berlino. Est e ovest sono entrambi luoghi che hanno un *drüben*, un "di là" in opposizione al "qui". Seppur irraggiungibile, questo *drüben* risulta essere sempre presente. Sempre presente, appunto, come il passato stesso; non a caso il libro si apre con un breve scritto, *Tutte le mattine*, in cui si racconta come i personaggi tornino, durante ogni colazione, a un giorno del passato che non è mai finito ("Il giorno della nostra fuga è stato lunghissimo. E continua ancora").

In realtà in questo libro ci sono molti *drüben*, molte cose che sono presenti pur essendo al di là di un confine, che può essere spaziale (il confine est/ovest: quello che determina l'esperienza di essere stranieri nel proprio paese, prima per via di una "vita imprigionata in una scatola che si chiudeva sempre di più" e poi per il fatto di essere emigrati

nella propria nazione). Il confine però può essere anche temporale (prima/dopo: la separazione tra la vita precedente e successiva alla fuga all'ovest o alla caduta del muro) e anche linguistico (il confine tra i diversi dialetti, ma anche tra tedesco e italiano). I brevi scritti che compongono *Carta da zucchero* raccontano di presenze di cose che, geograficamente o cronologicamente o linguisticamente, stanno al di là di confini. In particolare è interessantissimo, e davvero degno di nota, il modo in cui Eva Taylor si rapporta all'aspetto linguistico: quella dell'autrice è un italiano che tiene conto dell'esistenza di altre lingue. Non è una lingua mista o ibridata, non è neppure una lingua tradotta, né – soprattutto – è una lingua che si pensa come potenzialmente autosufficiente; è una lingua che nasce dalla tensione tra lingue, un idioletto che nasce dalla tensione tra idioletti. *Carta da zucchero* racconta di molti oggetti perduti, oggetti servono (anche) a raccontare un lessico – personale, familiare, nazionale, trans-nazionale – che non è dato, bensì deve essere, faticosamente ma felicemente, recuperato, traccia dopo traccia. ■

irene.fantappie@hu-berlin.de

I. Fantappiè insegna letteratura italiana e comparata all'Università di Berlino

Libertà

da mordere

di Maria Vittoria Vittori

Bruna Piatti

LA PARMIGIANA

pp. 122, € 14,50,
Elliot, Roma 2016

Torna finalmente in libreria, nella collana dedicata al Novecento italiano, *La Parmigiana*, opera prima della scrittrice ligure Bruna Piatti di cui s'erano perse le tracce. Come viene opportunamente ricordato nell'introduzione di Angela Scarparo, quando uscì nel 1962 per Longanesi ebbe un grande successo e Antonio Pietrangeli ne trasse un film interpretato da Catherine Spaak e Nino Manfredi. Angelica, il cui nome sembra un omaggio sia alla fuggitiva creatura di Ariosto sia alla sensuale "marchesa degli angeli" dei coniugi Golon, è orfana – come da antica tradizione picaresca, – ha diciassette anni, un corpo sinuoso ma soprattutto un'intelligenza sinuosa e reattiva che la spinge ad evadere da un destino già scritto. In fuga dalla canonica dello zio prete che l'ospitava, dopo la relazione con il seminarista Pilato, non gioca né alla Maddalena redenta, né alla pecorella smarrita, gli unici ruoli allora disponibili per peccatrici. Angelica si muove nei luoghi che le piacciono e tra gli uomini che la desiderano con il piglio sicuro di chi sa ciò che vuole. E certamente non il matrimonio, di cui individua la natura di trappola ben addobbata e neppure i figli, bensì un'avventurosa libertà da mordere golosamente e che si rinnova giorno dopo giorno. Degli uomini la Parmigiana ha imparato a conoscere precocemente quel che basta per ritenerli profittatori o "insciocchiti"; ci vuol poco a intuire quello che si cela dietro le lusinghe o a farli deragliare dai binari, come dimostra la seduzione beffardamente ordita nei confronti di Michele, accecato dal miraggio della verginità. E se volessimo trovare altri personaggi che, per la loro spavalderia e la loro capacità di mettere a fuoco desideri che non trovavano spazio nella mentalità del tempo, possano avvicinarsi a lei, dovremmo menzionare le inquiete ragazze di Milena Milani, che con l'autrice condivide origini savonesi e un oblio letterario, dopo lo scandaloso successo, negli anni sessanta, di *La ragazza di nome Giulio*. Occorrerà infine aggiungere che ulteriore pregio del romanzo è il linguaggio di grande freschezza e vitalità, capace di far assaporare a chi legge la luminosità del paesaggio ligure o il sotterraneo languore di Parma, ma anche di condensare in pochi icastici termini la realtà psicologica e sociale dei personaggi: le parole "svivagnate" del seminarista Pilato, la cautela "da pecora segnata" del contrabbandiere Teresio, i capelli "lardellati" dell'ipocrita questurino Michele. ■

mv.vittori@tiscali.it

M. V. Vittori è insegnante e saggista



Come nasce una rivoluzione, minuto per minuto

di Vincenzo Lavenia

Innocenzo Cervelli
**LE ORIGINI DELLA
COMUNE DI PARIGI**
UNA CRONACA (31 OTTOBRE 1870-
18 MARZO 1871)
pp. 504, € 49,
Viella, Roma, 2015

“Parigi era bloccata, affamata, rantolante. Sui tetti i passerii diminuivano e le fogne si stavano popolando. Si mangiava qualsiasi cosa”. L'incipit di un bel racconto di Maupassant (*Deux amis*), ambientato nel gennaio del 1871, torna alla mente leggendo la monumentale ricerca di Cervelli, che mette a fuoco poche settimane dense di tragedia e di penetrante forza evocativa. L'autore non ha avuto l'occasione che si diede a John Reed per raccontare in presa diretta i dieci giorni che sconvolsero il mondo con l'assalto al potere dei bolscevichi, né come Peter Watkins ha fatto ricorso alla macchina da presa mettendo in scena (e non fingendo) uno straniante videoreportage sulla nascita del governo rivoluzionario, con interviste alla folla dei protagonisti (*La Commune. Paris 1871*, uscito nel 2000). Eppure, come Watkins, riesce a infondere nelle pagine del libro, ben curato dall'editore, la sensazione di un precipitare della rivolta urbana, di un farsi dell'emergenza rivoluzionaria, di una lotta politica confusa e serrata che solo la scelta di affidarsi al particolare cronachistico, dichiarata nel titolo, è in grado di trasmettere al lettore, con tanto di ricostruzione che pretende di registrare il minuto per minuto e un'attenzione ai dettagli che sfiora l'immagine fotografica.

Non si tratta di una storia delle poche settimane di vita della Comune: un tema che ha ispirato persino un cartone animato (*Isabelle de Paris*, 1979) e di recente ha conosciuto una ripresa di interesse nell'am-

bito di una storiografia che conta migliaia di titoli (tra i più significativi quelli di Jacques Rougerie). Se oggi una sinistra smarrita si rivolge alla Parigi di un secolo e mezzo fa è anche perché alla Comune, forse, è legato un immaginario di liberazione che le esperienze rivoluzionarie del Novecento non riescono a trasmettere. Si torna all'Ottocento per scavalcare il XX secolo e il suo carico di crude contraddizioni, viene da dire. E chi in Italia, prima di Cervelli, si è occupato di quei giorni che impaurirono l'Europa proprietaria ha inteso studiarne soprattutto l'impatto fuori dalla Francia o i contrastanti usi politici (basterà ricordare le ricerche di Maria G. Meriggi, o quelle, più recenti, di Enrico Zanette, che insieme con quelle di Mariuccia Salvati sono tra i pochi contributi sulla

Comune che i non specialisti ricordano nell'ambito della nostra letteratura). Adesso Cervelli ci offre un volume che non si apre con una prolissa dichiarazione di intenti, non accumula rimandi alle indagini di altri, e per di più chiude il racconto al 19 marzo 1871. Non per questo tuttavia tace interamente le sue premesse: nell'ultima pagina la definizione di “guerra civile” (con la citazione di Claudio Pavoine) suggerisce che ad attrarlo siano stati la frattura sociale e politica del 1871, il carattere di esperimento della Comune, la nascita dal basso di un governo di popolo nell'incendio della guerra, il tentativo di reagire a una sconfitta militare, all'infida pochezza del provvisorio governo “repubblicano” e alla presenza oppressiva dell'esercito tedesco in patria e fuori dalle mura della città. Se la moralità, in politica, è la scelta di stare da una parte (giusta) del fronte, i comunardi – sembra dirci Cervelli, a bassa voce – hanno ben reagito e resistito moralmente; e poco importa se l'impresa (neppure progettata) fosse destinata alla



L'importanza dello scavo documentario

di Lorenzo Tanzini

Maria Paola Zanoboni
SCIOPERI E RIVOLTE NEL MEDIOEVO
LE CITTÀ ITALIANE ED EUROPEE NEI SECOLI XIII-XV
pp. 244, € 19, Jouvence, Roma 2015

Le rivolte e i conflitti legati al mondo del lavoro sono un tema classico della storia medievale: fior di studiosi se ne sono occupati nel corso del XX secolo con occhi non di rado condizionati dalle prospettive teoriche – di volta in volta marxiste, malthusiane, corporativiste – coinvolte in questioni tanto cruciali quanto pericolosamente affini al dibattito politico contemporaneo.

Il volume di Maria Paola Zanoboni, studiosa poco incline alle teorizzazioni e forte invece di poderosi lavori di scavo documentario negli archivi, apre tuttavia una prospettiva originale su quel complesso di questioni. Se infatti è al mondo del lavoro che sono ricondotti gran parte dei capitoli di questo volume, con qualche incursione finale all'ambito della politica sanitaria e ambientale delle città, quel mondo si mostra tuttavia in una sorprendente varietà di sfaccettature. La società medievale che si apre al lettore è fatta di illustri medici e poco rassicuranti mestieranti della farmacia, di schiere di operai nei cantieri navali e di tecnici specializzati, di artigiani pagati come artisti e di garzoni trattati come animali nei retrobottega. E gli spunti di riflessione in chiave diacronica sono molti, ben al di là dell'assonanza (spesso più apparente che reale) tra i tumulti tardomedievali e i conflitti sociali dell'età industriale. Vi sono esempi medievali

di complesse strategie sui contratti di lavoro, per cui a Milano o a Palermo si trovano maestranze qualificate che si fanno assumere come apprendisti per usufruire dei relativi vantaggi di un contratto di più lunga durata; né mancano le complicate ricadute pratiche della complementarità o concorrenza tra pubblico e privato, come mostra il caso dell'Arsenale veneziano e delle politiche della Serenissima per attrarre le competenze degli “squeri” privati nel grande cantiere navale dello stato.

Un quadro così articolato è poi animato dalla presenza delle donne. Il lavoro femminile è stato a lungo negletto dagli studi, relegato in una sfera di marginalità culturale che si è creduto corrispondere ad una irrilevanza di fatto. Le ricerche dell'autrice, suffragate da esperienze di studio ormai affermate in Europa, mostrano al contrario una presenza quasi ubiquitaria delle donne nel mondo del lavoro medievale: artigiane e imprenditrici della manifattura, mercanti e finanziatrici di imprese, talvolta anche mediche e non di rado operaie nelle diverse mansioni di luoghi solo apparentemente maschili, come le miniere e i cantieri edili. Mettere a

ripenare. fuoco questo elemento serve non solo a restituire alla storia figure dimenticate, ma anche a prendere coscienza una volta di più delle insidie della documentazione: i meccanismi istituzionali delle corporazioni e la differente capacità di comunicare il proprio ruolo nella società hanno costruito essi stessi una rappresentazione unilaterale del mondo del lavoro nel medioevo, che un libro come questo ha il merito di contribuire

sconfitta. Questo è il senno di poi, che piace tanto a chi non ama i gesti di libertà e i conflitti, e non li comprende. Non è il caso di Cervelli, che con questo libro, che si legge con piacere, preceduto da alcuni studi apparsi su rivista, ha voluto guardare al rovescio della medaglia del modello cesarista e dello stato prussiano, a cui ha dedicato non poche delle sue indagini.

Protagonista è la città di Parigi, il suo spazio urbano, coralmente, dal basso e dall'alto: il suo popolo, gli *arrondissements*, ma anche i piccoli viaggiatori. Protagonista è l'inedia degli assediati, insistente e pungente come il freddo: la fame che non impedisce a capodanno una parentesi di festa con i doni che ci si poteva permettere e si poteva desiderare infiacchiti dai morsi del bisogno. “In crisi dolciumi, oggetti d'arte e giocattoli. Barattoli di conserva invece che portagioie, legumi al posto dei fiori”. E mentre si macellavano cavalli e si dava fondo alla riserva urbana di topi e gatti, con il pane che sapeva di gesso, emerge il sogno pantagruelico della Comune, con la quale, “disse qualcuno al club della Revendication”, a inizio gennaio, “si sarebbero nuovamente avuti salsicciotti e prosciutti”. Se si batte qui l'accento sulla capacità del libro di restituire la dimensione materiale della vita parigina nei mesi che precedettero la Comune è perché per tale via l'autore ci guida fino al protagonismo popolare e all'emergenza che fecero precipitare una lotta che non si comprendeva senza un affresco che include il cibo, le epidemie, la rabbia e le difficoltà di ogni giorno (la rivolu-

zione non è un pranzo di gala). Le discontinuità, del resto, non nascono dalle sole dottrine, bell'e fatte, come qualche astratto interprete vuole credere.

È dunque il piano inclinato della politica, con la febbre rivolta che sale di temperatura nella città reclusa, che colpisce il lettore, facilitato dalla struttura di un libro che si prospetta come un trittico e analizza a fondo tre momenti (i primi due mancati atti rivoluzionari). Si tratta anzitutto della giornata del 31 ottobre 1870, dopo la capitolazione di Metz, durante la quale il Comitato centrale dei ventisette provò a rovesciare il governo del monarchico Trochu, in cui sedevano i Gambetta e i Ferry, ma si rivelò incerto, chiese elezioni, bocciò il progetto di Blanqui e fu privo dell'appoggio della Guardia nazionale. La Comune, allora, fu fottuta (disse un seguace di Blanqui) da un ambiguo plebiscito che mantenne in sella il governo nato dopo il rovescio di Napoleone III. Tuttavia la giornata fu comunque una svolta, a cui seguirono gli arresti dei capi del moto, elezioni che configurarono quartieri a predominanza rossa, l'appello per la guerra a oltranza, il sospetto verso i proclami anfibiologici del governo, il timore di complotti, l'impegno iconico di Garibaldi, le bombe martellanti e l'assedio della città da parte prussiana (capitoli II e III). Vengono poi le riunioni di dicembre, l'*affiche rouge* e il rilancio dell'idea di Comune nel moto del 22 gennaio 1871 (capitolo IV), con un forte protagonismo dei blanquisti intenti a rovesciare il governo ma soli in una città piegata e spaventata, che “tossiva sempre di

più”. Fu un tentativo tardivo? fu prematuro? La Francia si avviava a capitolare, e tra Parigi e la provincia si apriva allora un solco che è ben delineato nel capitolo finale del libro, dedicato alle giornate che daranno vita alla Comune dopo le elezioni che avevano sancito la vittoria della conservazione nel parlamento di Bordeaux e dopo la fuga non ostacolata di Thiers a Versailles. Fu a quel punto che le forze dell'Internazionale, i blanquisti, parte della Guardia nazionale, gli anarchici, confluirono nel determinare la frattura rivoluzionaria, e lo fecero forti dell'umiliazione militare e della reazione contro i prussiani giunti fin dentro la città. In quel frangente artigiani, donne, operai, impiegati, riempirono dal basso il vuoto urbano di potere dando origine a un'esperienza di partecipazione che entusiasmo Marx. “La giornata del 18 marzo – osserva Cervelli – si era conclusa e i problemi, quelli più veri, cominciavano”.

Difficile rendere conto delle sfumature di una ricerca tanto piena di dettagli, ma un dato merita di essere sottolineato: la scelta delle fonti, coerente con l'obiettivo della cronaca. Si tratta, più che dei giornali, di una selva di memorie e di diari, tra i quali spiccano, per limitarsi a pochi nomi, quello in inglese di Henry W. G. Markheim (con una forte capacità narrativa) e quelli di Étienne Arago, Prosper O. Lissigaray, Louise Michel, Jules Vallés e Gustave Lefrançais.

vincenzo.lavenia@tiscali.it

Agitatore di rabbie indomabili

di Danilo Breschi

MUSSOLINI SOCIALISTA

a cura di Emilio Gentile
e Spencer M. Di Scala,
pp. 264, € 24,
Laterza, Roma-Bari 2015

Tutto ebbe in inizio in Romagna. Furono le origini familiari e le radici ben piantate nella peculiare genealogia del socialismo italiano a determinare la cultura politica di Benito Mussolini. Se il fascismo come movimento politico sorse come una delle conseguenze della prima guerra mondiale e il fascismo come regime fu l'ulteriore esito dell'adattamento di un movimento a un sistema di potere di cui puntò ad assumere il comando totale, resta il fatto che il mussolinismo, quale nucleo germinale e perdurante matrice del fascismo nelle sue varie fasi, nacque durante la formazione e la militanza socialista del giovane Benito. Questa è una delle considerazioni che si possono ricavare dal volume curato da Emilio Gentile e Spencer M. Di Scala.

Mussolini già fascista da socialista? Un tema della storiografia italiana apparentemente già dissodato e che proprio questa raccolta di studi rivela essere tutt'altro che esaurito e completamente acquisito. Anzitutto, come dimostra Marco Gervasoni, la cultura politica di Mussolini deve essere presa sul serio. Passaggi biografici essenziali furono senz'altro i periodi trascorsi prima in Svizzera, dal luglio 1902 al novembre 1904, e poi in Trentino (non ancora italiano), dal 6 febbraio al 26 settembre del 1909. Tanto Simone Visconti quanto Stefano Biguzzi ribadiscono con le loro puntuali ricostruzioni quanto le due esperienze al di fuori dei confini dell'Italia del tempo contribuirono a forgiare alcune caratteristiche psicologiche e culturali del futuro leader. Divenne giornalista e agitatore, e le due qualifiche trovarono una sintesi perfetta nella mente e nell'azione di questo giovane socialista romagnolo che avrebbe voluto essere chiamato il "Marat del proletariato".

Nella esplicita rivendicazione della tradizione giacobina, aggiornata da un blanquismo che aveva conosciuto una certa fortuna anche nell'Italia di fine Ottocento, si conferma l'enorme peso che ebbe l'esperienza paterna nella formazione del giovane Mussolini. Il padre Alessandro, infatti, fabbro di Predappio, era stato a suo tempo militante del Partito socialista rivoluzionario fondato da Andrea Costa nel 1881. Il socialismo italiano era nato in un *humus* sovversivistico, insurrezionalistico, ostile allo stato e alle istituzioni, attratto dalla predicazione anarchica, antimilitaristica e antipatriottica. Era una cultura politica di tipo operaista, sulla cui base Mussolini, nei primi quindici anni del

Novecento, in corrispondenza con il proprio apprendistato di militante e propagandista, operò una serie di innesti che risentivano del clima di "estetizzazione della politica" provocato dalle avanguardie artistiche d'oltralpe, così come risentivano dei montanti nazionalismi di mezza Europa.

Lo stesso Di Scala ricorda quanto la fondazione di un partito socialista marxista fu a lungo ostacolata dalla presenza di un forte movimento anarchico, che ebbe le sue origini nelle idee e nella feconda azione di Michail Aleksandrovič Bakunin, a lungo attivo in Italia. L'anarchismo, con il convincimento che fosse assolutamente necessario l'uso della violenza per l'instaurazione di una società giusta ed eguale, lasciò tracce profonde in molti teorici italiani della sinistra e nell'ala rivoluzionaria del futuro Psi. Il fatto che l'ideologia di Mussolini operasse una sovrapposizione di linguaggi che mescolavano tradizioni in linea di principio molto distanti, quando non addirittura incompatibili, non deve sorprendere. Siamo infatti di fronte



ad un agitatore il cui obiettivo divenne ben presto quello di trasformare, o costruire, un partito capace di abbattere il sistema politico vigente. Mussolini fu sempre poco interessato alla coerenza formale del proprio pensiero. Fu piuttosto interessato all'efficacia di questa o quella idea carpita dentro o fuori il perimetro socialista. E fu inoltre attento ad apparire il più ortodosso dei rivoluzionari nei confronti di riformisti e gradualisti, e il più eterodosso nei confronti dei sindacalisti rivoluzionari, in modo da attrarli e collaborare con loro fino a quando questi gli servirono per spostare il più possibile a sinistra il Psi. La sua visione strategica restò sempre imperniata sul primato del partito, che intendeva trasformare in una macchina di mobilitazione permanente attraverso l'educazione, la propaganda e la capacità di creare miti politici in senso soreliano. Con l'intenzione di creare una fede che animasse di rabbia indomabile e annientatrice i proletari e tutti gli emarginati, i reietti e gli esclusi dalla società borghese e capitalista. Il 22 giugno del 1914 sulle colonne dell'"Avanti!", che stava dirigendo da quasi due anni, Mussolini ricordava come agli occhi dell'Italia sabauda e liberale "Mazzini era un criminale, Garibaldi era un bandito, e i suoi soldati avanzi di galera". In conclusione, non si può dire che nel Mussolini socialista vi fosse già tutto ricompreso il futuro leader fascista, ma sin da subito egli fu un aspirante sovversivo dell'Italia liberale e riformista. ■

daniobreschi@libero.it

D. Breschi insegna storia delle istituzioni politiche all'università San Pio V di Roma



Sostegno massonico

di Gerardo Padulo

Sono molti i contemporanei e gli storici che hanno scritto la biografia di Mussolini e hanno tentato di coglierne i punti focali a partire da quella scritta da Torquato Nanni nel dicembre 1914 e pubblicata nella Libreria della Voce di Giuseppe Prezzolini nei primi giorni del 1915. Alcune si concentrano su Mussolini giovane, altre su Mussolini rivoluzionario. Mancava un lavoro che affrontasse specificamente il tema di Mussolini socialista. Due studiosi americani (Spencer M. Di Scala e Charles Killinger), uno svizzero (Simone Visconti) e quattro italiani (Pierluigi Allotti, Stefano Biguzzi, Emilio Gentile e Marco Gervasoni) hanno ritenuto utile riesaminare "l'esperienza socialista di Mussolini senza proiettare retrospettivamente su di essa le esperienze del fascismo e duce di un regime totalitario". Dichiarazione d'intenti che reca in sé due constatazioni: la prima è che tale riesame o non è stato finora fatto o non ha prodotto risultati soddisfacenti; la seconda, è che il lettore si trova davanti alla questione: se Mussolini fosse morto alla fine della seconda settimana dell'ottobre del 1914 come avremmo catalogato la sua parabola politica? L'intento è lodevolissimo perché quello della formazione dei gruppi dirigenti nelle tribolate vicende del socialismo italiano è un problema cruciale, i risultati però sono inferiori alle attese per tre ragioni essenziali: una di misura, una di prospettiva e una di metodo.

La ragione di misura è che nel volume c'è molto Mussolini e poco socialismo. Manca ad esempio Giulio Cavina e appare fuggacemente Pasquale Boninsegni, due romagnoli emigrati in Svizzera negli stessi anni di Mussolini. Cavina è, poi, dirigente massimalista del partito a Siena nel primo dopoguerra e finisce al confino. Boninsegni dopo aver predicato il socialismo nelle Romagne e a Roma, succede a Podrecca nella direzione dell'"Asino" durante la crisi di fine secolo e ripara infine in Svizzera dove diviene allievo e successore di Vilfredo Pareto, che sostituisce nelle lezioni a Ginevra nel 1904. Muore sul punto di diventare senatore, nel 1939, qualche giorno prima di prestare giuramento. Questi due personaggi rimandano ai problemi della storia del socialismo nelle Romagne e a quello

dell'emigrazione politica romagnola in Svizzera nei primi anni del secolo. Sia Cavina che Boninsegni hanno avuto a che fare con Mussolini. Saranno stati rapporti politici o di acculturazione alta all'università di Ginevra, avranno parlato in romagnolo tra loro o di sociologia?

La ragione di prospettiva: Mussolini non è un pensatore di cui sia utile recuperare il ritmo di un pensiero in sviluppo ma è uno scrittore, efficace, di articoli che durano lo spazio di un giorno. Ha il bisogno, naturale e pressante, di essere qualcuno, di salire in alto e di imporsi all'attenzione del suo pubblico; è un animale politico onnivoro che si fida più del fiuto che dei ragionamenti, che è più attento ai risultati immediati che a quelli di lunga durata. Mussolini non elabora una teoria della rivoluzione all'altezza dello scontro allora attuale tra proletariato e borghesia, un'indicazione, anche solo abbozzata, delle condizioni e dei passaggi attraverso i quali la rivoluzione costantemente predicata dovrebbe scoppiare e determinare l'ordine nuovo. Nonostante l'uso ricorrente nel libro dei termini rivoluzione e rivoluzionario, non c'è una ricostruzione puntuale di ciò che Mussolini pensava che la rivoluzione dovesse essere e su come dovesse farsi. Ci si deve accontentare della salomonica conclusione di Gentile secondo il quale per Mussolini "l'intervento era una nuova versione del socialismo rivoluzionario, che attraverso la guerra mirava ad assumere la guida di una rivoluzione nazionale per la Terza Italia". Oppure bisogna ricorrere a Benedetto Croce che, scorsi i primi numeri del "Popolo d'Italia", il 23 novembre 1914 scrive a Prezzolini: "Non sono ancora riuscito a capir nulla del nuovo giornale di Mussolini. Ma cosa pretende costui? Che si faccia la guerra per preparare il cosiddetto socialismo? Caro Prezzolini, o io mi sono stupidito o la gente ha perso la testa".

La ragione di metodo attiene al modo disinvoltato con cui gli autori usano le fonti, quasi scegliendole e spesso non recuperandole e non criticandole. Un paio di esempi: Di Scala parla estesamente della nascita il primo maggio del 1911 del bisettimanale "La Soffitta", di Giovanni Lerda, un socialista massone leader della corrente intransigente. Che significato avrà mai il fatto che, come altri diri-

genti del Psi, Lerda sia massone? Comunque, "La Soffitta" è importante anche perché introduce in Italia una serie di temi e problemi del socialismo europeo. Il lettore amerebbe saperne di più su questo periodico, e sui rapporti di Mussolini con Lerda, se Mussolini vi collaborò e se per caso la nascita di "Utopia" (22 novembre 1913), la rivista di Mussolini, non sia per caso un modo per fare fronte a una concorrenza molesta dando essa conto sistematico di ciò che viene pubblicato sulle riviste europee del socialismo. A "Utopia" collabora sotto pseudonimo anche Alceste De Ambris, massone, sindacalista rivoluzionario, antiparlamentare, erede della tradizione garibaldina e deputato eletto con i voti della massoneria a Parma nel 1913. A distanza di qualche anno tutti e tre – Lerda intransigente, Mussolini rivoluzionario e De Ambris sindacalista – si troveranno insieme a militare nel campo interventista e patriottico.

Il contributo di Emilio Gentile è fondato prevalentemente sugli scritti raccolti nell'opera omnia curata da Edoardo e Duilio Susmel e si conclude con queste parole: "La scelta interventista di Mussolini non fu un atto impulsivo" e avvenne "dopo una travagliata riflessione sul fallimento dell'Internazionale socialista". Gentile formula quindi varie ipotesi, nessuna prevalente rispetto alle altre. In realtà, le cose andarono in modo abbastanza chiaro perché numerosi articoli di Mussolini sull'"Avanti!" (26 e 30 settembre e 2 ottobre 1914) denunciano in modo esplicito le pressioni della massoneria perché i socialisti italiani diventino propagandisti della guerra all'Austria. Se a ciò si aggiunge la testimonianza del massone Giuseppe Pontremoli circa i soldi anticipati a Mussolini per comprare la rotativa del "Popolo d'Italia" ("Il Mondo" 25 marzo 1950) e le parole con cui la conversione di Mussolini fu commentata pubblicamente dalla massoneria (25 novembre 1914) – "noi abbiamo sostenuto da sempre quello che ora sostiene Mussolini" e "speriamo che molti socialisti seguano il suo esempio" –, sarà facile capire che nella conversione di Mussolini in qualche modo entra la massoneria; la quale, nella stagione dell'interventismo, è la forza politica organizzata che fortemente opera per portare l'Italia alla guerra.

Detto ciò, importa notare che il volume contiene sia notizie passibili di uso che elaborazioni meritevoli di discussione: per Trento, per esempio, è interessante l'anticlericalismo dispiegato da Mussolini e ricostruito da Biguzzi, anche in rapporto alla politica perseguita da Cesare Battisti, mentre è da rivedere, al ribasso, il giudizio di Gentile secondo cui l'espulsione di Mussolini ebbe un impatto "enorme" all'interno del Partito socialista. I seguaci di Mussolini non furono più di sette-ottocento, molti dei quali sindacalisti e riformisti. Conclusione: il volume è utile come una fonte che va continuamente criticata; il che, per un libro di storia, non è probabilmente un pregio mentre per il lettore è certamente una fatica. ■

gerardopad@libero.it

G. Padulo è dottore di ricerca in storia contemporanea

Gli esiti non necessari della metapolitica

di Adriano Proserpi

David Nirenberg
ANTI GIUDAISMO

LA TRADIZIONE OCCIDENTALE
ed. orig. 2013, trad. dall'inglese
di Giuliana Adamo e Paolo Cherchi,
pp. 444, € 39,
Viella, Roma 2016

È banale osservare che dopo la Shoah il panorama del mondo è cambiato. Il panorama significa la storia del mondo: perché la realtà quotidiana, le passioni e gli atti del vivere sono rimasti più o meno gli stessi. Invece tutto il passato è stato guardato con occhi diversi. Si trattava di capire come e perché si era arrivati a tanto: e così, cancellata l'idea di progresso, l'intera cultura europea è apparsa come il "vecchierel bianco" di Leopardi, sprofondata in un burrone, morta, del tutto obliata di sé. Via via, da quel burrone sono stati ripescati uno dopo l'altro i maestri d'Europa: Erasmo, Martin Lutero, Voltaire, Hegel, i romantici tedeschi. Ma solo per sottostare a un rigoroso esame e rendere conto del loro contributo alla colpa collettiva. Ne è risultato un imprevisto rovesciamento di prospettiva: la banda di fanatici e gelidi assassini colpevoli di una mostruosa devastazione del mondo ha finito con l'apparire come l'erede e l'interprete conseguente di una altissima cultura, il prodotto obbligato di una intera tradizione. Quasi un secolo fa, negli Stati Uniti del 1941 non ancora in guerra, un professore di Har-

vard, Peter Viereck, propose in un suo libro di successo la ricostruzione di una specie di linea alta di sviluppo del pensiero politico – una "metapolitica" – che portava dalla cultura romantica tedesca dritto dritto fino a Hitler, rovesciando in storia la propaganda nazista (come osservò a suo tempo Delio Cantimori in una sua recensione specialmente acuta). Oggi con ben altri strumenti intellettuali un altro professore americano, David Nirenberg storico dell'università di Chicago, propone una revisione critica non di un solo secolo di storia ma dell'intera "Western Tradition": un'opera diversissima per sostanza di ricerca e investimento di pensiero, ma che disegna un'analogia retta continua tra passato e presente e presenta i boia nazisti come gli eredi più conseguenti di san Paolo.

Scrive David Nirenberg nelle pagine conclusive della sua opera: "In questo libro ho tentato di mostrare come – attraverso millenni, miriadi di terre, e molte e svariate sfere dell'attività umana – le persone hanno usato le idee sugli ebrei e sull'ebraismo per forgiarsi gli strumenti con cui hanno costruito la realtà del loro mondo". E sono davvero millenni di tempo e miriadi di terre e forti dislivelli di culture quelli attraverso i quali il lettore lo ha seguito fin qui: un lettore ammirato per la grandiosa ambizione dell'impresa, per un viaggiatore che sa volare alto e dominare le vette del pensiero occidentale ma sa



Rifondare l'Europa borghese con la violenza

di Paul Corner

Giulia Albanese
DITTATURE MEDITERRANEE
SOVERSIONI FASCISTE E COLPI DI STATO
IN ITALIA, SPAGNA E PORTOGALLO

pp. 225, € 25,
Laterza, Roma-Bari 2016

Gran parte degli studi sui regimi autoritari o totalitari del periodo fra le due guerre confrontano quasi esclusivamente i casi della Germania nazista e dell'Unione Sovietica; spesso l'Italia fascista sembra una comparsa periferica, interessante ma ininfluenza. Ancora più periferici sono i regimi della Spagna e del Portogallo, relegati alla voce dei "fascismi minori" quando non esclusi del tutto. Il volume di Charles Delzell sul *Mediterranean Fascism* (1971) ha avuto poco seguito, e gli utili suggerimenti dei due volumi comparativi curati da Stuart Woolf alla fine degli anni sessanta (*Il fascismo in Europa*, Laterza, 1984 e *The Nature of Fascism*) non sono serviti a spostare le prospettive più di tanto.

Giulia Albanese non vuole proporre l'esistenza di un fascismo mediterraneo; cerca invece di cambiare le nostre prospettive sugli sviluppi politici degli anni venti, sviluppi che, secondo l'autrice, avrebbero avuto delle conseguenze molto significative per tutta l'Europa nel decennio successivo. Il confronto da lei tracciato fra l'Italia, la Spagna, e il Portogallo mette in luce il ruolo fondamentale dell'esempio italiano – in particolare l'esempio della marcia su Roma – per gli altri due paesi, tutti e due sconvolti dall'esperienza diretta o, nel caso spagnolo, indiretta, della prima guerra mondiale. Al centro dello studio è il ruolo della violenza politica – ciò che George Mosse ha definito la "brutalizzazione" della politica, come conseguenza dell'esperienza di guerra – nella risoluzione delle diverse crisi nazionali. È una violenza pro-

fondante sovversiva della politica liberale, che comunque riesce sempre (e qui il modello italiano insegna molto agli altri paesi) a presentarsi come una violenza nazionale e patriottica, restauratrice di una moralità tradizionale persa. La capacità dei dittatori, da Mussolini a Primo de Rivera a Salazar, di intrecciare con successo valori tradizionali e elementi di grande novità è tema sottostante gran parte del volume.

L'approccio adottato dall'autrice è in primo luogo istituzionale, seguendo i cambiamenti che portano alla dittatura nei tre paesi e analizzando i motivi per cui spinte simili conducano alla formazione di dittature diverse. Le diversità vengono spiegate con le differenze che esistono nel rapporto fra i gruppi d'interesse della classe conservatrice, della destra radicale, e dei militari, con un Mussolini più abile dei sovvertitori spagnoli e portoghesi nel tessere una rete forte e durevole, fra questi gruppi. A tale riguardo non possono non colpire le differenze nel ruolo dei militari, in Italia complici ma non direttamente coinvolti nell'avvento del fascismo, e negli altri paesi pienamente protagonisti. Qui, forse, un'analisi più approfondita della composizione e della relativa consistenza delle forze conservatrici avrebbe aiutato il discorso, essendo le società indubbiamente molto diverse fra di loro dal punto di vista economico-sociale e soggette a differenti tensioni durante i processi di modernizzazione. Resta comunque merito del volume il non voler costringere gli avvenimenti nei tre paesi in un unico modello. Attenta a non chiedere troppo al suo confronto, Albanese colloca il suo studio nel più ampio discorso della rifondazione dell'Europa borghese di Charles S. Maier, facendo comprendere come anche la disposizione di utilizzare la violenza politica e i mezzi extralegali contro le istituzioni dell'Europa liberale, strada battuta per prima dall'Italia, fosse parte importante di quella rifondazione.

anche raccogliere tracce minute da terra: per esempio la tesi di laurea a Heidelberg di Goebbels o il diario di un commerciante tedesco scritto a Brema sotto le bombe americane, che gli apparvero come il ritorno vendicativo dell'eterno nemico, l'ebreo. Il protagonista dell'opera è l'antigiudaismo: che qui non è più il fratello minore e quasi incolpevole dell'antisemitismo. Quella che fu una comparsa sbiadita o un imputato minore nel processo all'antisemitismo razzista dell'Otto-Novecento qui si mostra come il vero colpevole, l'incubo sognato per millenni dalla nostra cultura e finalmente portato a realtà da diligenti e conseguenti operatori. La storia parte da un preambolo egizio e ellenistico ma per imbattersi subito nel padre fondatore: Paolo di Tarso. La sua lettera ai Galati pone le fondamenta dell'antigiudaismo nell'atto stesso con cui fissa la norma che regolerà il rapporto tra Vecchio e Nuovo Testamento: il legame e la tensione tra la legge e la grazia, tra carnale e spirituale. Da ora in poi il giudeo sarà il portatore simbolico o reale di un pericolo interno al cristianesimo. La Bibbia ebraica resterà viva e attuale come necessaria premessa del Nuovo Testamento ma tutte le sue storie saranno lette come "figure" della redenzione cercando al di là della "carne"

lo "spirito". Così le maledizioni dei profeti al popolo ebraico saranno intese come dirette al "popolo deicida" per aver rifiutato e ucciso Cristo. Realizzare quella maledizione, eliminare gli ebrei? Tentazione ricorrente a cui si opporrà la fragile difesa elaborata da Agostino: gli ebrei come testimonianza vivente della verità delle profezie, dunque da non cancellare: ma puniti per la loro cecità e condannati a convertirsi solo alla fine del mondo. Del resto non c'era bisogno della loro presenza materiale. Dall'epistola di Paolo ai Galati in poi il conflitto tra "carnale" e "spirituale", è visto svilupparsi come una lotta che non aveva bisogno della presenza fisica dell'ebreo perché era nel cuore stesso della cultura occidentale che il dramma si svolgeva. L'elaborazione del canone dell'antigiudaismo impegna Nirenberg in brillanti cavalcate sulle vette intellettuali, con fulminanti avvicinamenti al suolo, come quella lettera al direttore del "Boston Patriot" del 1810 del lettore preoccupato che un giorno quei trafficanti oscuri riescano a trasformare "noi cristiani in ebrei". Ecco il pericolo e l'ansia antica e perenne dell'antigiudaismo.

Alla fine c'è il disvelamento del modello intellettuale che ha ispirato la lunga appassionata indagine di Nirenberg: è l'Erich Auerbach del saggio *Figura* con

la scoperta dell'invenzione cristiana del rapporto tra Vecchio e Nuovo Testamento: un rapporto in cui "l'uno non significa solo se stesso ma significa anche l'altro, mentre l'altro comprende o adempie il primo". Questa la chiave per aprire il mistero dell'odio cristiano per l'ebreo come nemico interiorizzato. Ma il lettore intravede anche l'inesauribile fascino dell'Auerbach di *Mimesis* come il grande modello operante dietro questa indagine sulla "Western Tradition". E tuttavia, dal confronto nasce un dubbio: forse una cosa è il realismo dell'arte occidentale, altra la storia della realtà della politica e della società occidentale. Altro è comporre quadri di impeccabile storia del pensiero, altro è riuscire a prendere terra nel fango e nelle ceneri della Shoah. Questo è il dubbio che l'autore onestamente rivela alla fine: c'è un rischio nel sovraderminare o nel sovradissezionare la storia del pensiero – cioè, diremmo noi, nella "metapolitica". Non era detto che la "metapolitica" dei millenni precedenti si concludesse proprio così; né, guardando al mondo che ci circonda, ci si può illudere che l'antigiudaismo abbia smesso di macinare vittime.

a.proserpi@sns.it

A. Proserpi è professore emerito di storia moderna alla Scuola Normale Superiore di Pisa

Leonardo
Sciaccia

Ore di Spagna

Fotografie
Ferdinando Scianna

Ma nonostante tanta reciproca estraneità
(un tempo forse qualcosa di peggio:
insoddisfazione, odio),
andare per la Spagna è, per un siciliano,
un continuo affiorare della memoria
storica, un continuo affiorare di legami, di
corrispondenze, di "cristallizzazioni".
E bastano i nomi di paesi, di strade.
Che sembra sentirsi risuonare, nella lontana
eco del tempo, dalla voce dei banditori...

contrasto



contrastobooks.com

Il materialismo storico e le etnie

di Gian Paolo Calchi Novati

Carlo Carbone

ETNIE E GUERRA FREDDA UNA STORIA DELL'AFRICA DEI GRANDI LAGHI pp. 303, € 25, Ets, Pisa, 2015

Nelle sue ricerche sull'Africa centrale, Carlo Carbone ha continuato e affinato i risultati di una scuola particolarmente feconda di studiosi tanto europei quanto africani. Cooptato in molte iniziative internazionali, ha condiviso un'esperienza che ha arricchito la storiografia dell'Africa con filoni come l'adozione delle fonti orali, il post-colonialismo e l'afrocentrismo. Tutto cominciò con Jan Vansina nel Centro per le scienze sociali dell'Irsac (Institut pour la recherche scientifique en Afrique centrale) a Astrida (oggi Butare) in Rwanda.

Il colonialismo – a cui sarebbe spettato di diritto di comparire nel titolo del libro – ha abbandonato la scena ma è ancora determinante in tanti passaggi critici. “La terra della sicurezza non sta più nell'età degli avi, di cui del resto s'è letteralmente persa la memoria, ma nell'età degli europei: *tango ya ba noko*, ‘il tempo degli zii’”. Le classi sono mal definite, gli stati sono labili anche là, come in Congo, dove la loro impronta è presente da secoli. Le nazioni emergono faticosamente attraverso l'azione delle comunità premoderne che approdano alla gestione del potere. In questa parte dell'Africa non ci sarà nemmeno il beneficio virtuale dello sviluppo, che la cultura d'origine coloniale, passando per le deformazioni della guerra fredda, ha cercato di presentare come un toccasana.

In Rwanda e in Burundi il tentativo di rispettare la regola delle maggioranze e delle minoranze, per molti motivi dovuto e ineluttabile, sarà all'origine di assetti dove a parole regnava la democrazia. Sarà di fatto il principio della fine. L'alleanza Belgio-tutsi che aveva costituito il pilastro dello stato coloniale, con il *mwami* in quanto elemento di confluenza tra l'autorità tradizionale e la potestà europea, non troverà più una stagione simile. Il più alto ufficiale belga rimasto in Congo dopo l'indipendenza, Émile Janssens, che venne promosso generale e preposto non solo alla *Force publique* congolese ma alle stesse forze armate dell'allora Rwanda-Urundi, ha scritto: “I nostri dirigenti (...) prepararono la rivoluzione hutu contro la dominazione tutsi: essi introdussero partiti politici e lotte intestine là dove regnava la pace”.

E qui i governi post-coloniali e post-tribali ebbero il primo, distruttivo impatto con il sistema delle relazioni Est-Ovest. Le tre vittime illustri della fase decoloniale – Patrice Lumumba, il re Mutara del Rwanda (assassinio o suicidio rituale), il principe Rwagasore del Burundi – hanno pagato con la vita le esclusioni decretate dalle leggi della guerra fredda.

L'Unione Sovietica aveva qualche buon motivo per opporsi alla

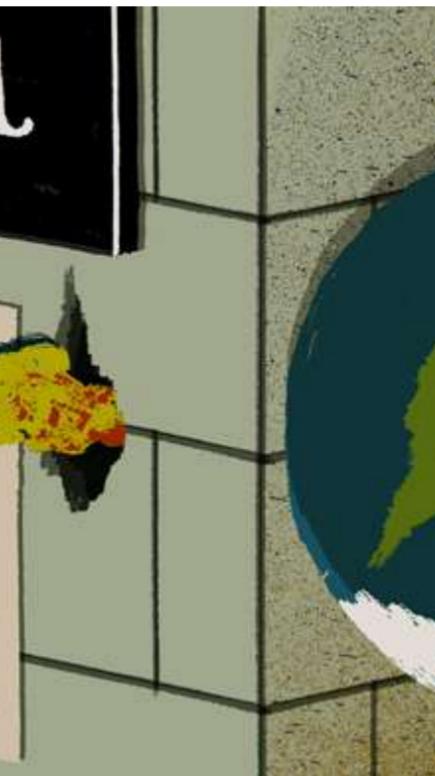
politica neo-coloniale con cui l'esperimento nazional-rivoluzionario di Lumumba venne soffocato sul nascere. Ma il suo intervento fu nei fatti un non-intervento. Negli anni sessanta le colonie o ex-colonie dei paesi occidentali erano ancora considerate parte del fardello che Jalta aveva stabilito di spettanza del versante Ovest del sistema bipolare. Il nome di Lumumba, “allo stesso tempo vincitore e vinto”, è sopravvissuto perché il suo corpo non è mai stato ritrovato e il culto del suo sacrificio ha assunto la forza di un monumento.

Nell'Africa rurale le etnie avevano una natura e un'origine sociale che le rendevano molto simili nelle funzioni alle nazioni o alle classi della storia europea. Il libro spiega perché – un passaggio che si è rivelato arduo se non impossibile da gestire per la politica – il fattore etnico spicca o scompare nelle svolte delle vicende del Rwanda e del Burundi (ma anche del Congo) soprattutto quando sono di scena i tutsi. L'apparente “primitività”, su cui troppi studiosi hanno equivocato, nasconde una moderna competizione per le risorse e in ultima analisi per il potere. Tutto ciò non impedì lo scarismatico *feeling* di Guevara per le persone e, al di là delle persone, per i propositi dei rivoluzionari che si trovò a sostenere e addestrare fra Congo e Tanzania nel 1965 fino a quando fu inevitabile prendere atto del fallimento dell'impresa (di cui il Che “non conosce e non trova necessario conoscere le realtà locali e le motivazioni culturali”). Il concetto di etnia non era contemplato nella narrativa materialista della storia.

Sul legame mai limpido che il governo belga tenne con hutu e tutsi, magari sovrapposti inconsciamente al dualismo valloni-fiamminghi, Carbone fonda la ricostruzione e decostruzione di un'amministrazione coloniale che dopo i misfatti di Leopoldo II non si riprenderà più e fino all'ultimo non preparò il dopo. Il contributo critico di questo studio è di capire e far capire come una potenza coloniale (il Belgio) possa manipolare con obiettivi e risultati anche opposti le componenti profonde dei territori sotto il suo controllo. I tutsi e gli hutu di Rwanda e Burundi non diversamente dai congolese unitari o dai secessionisti katanghesi, dai lunda, dai luba, ecc., non sono sempre uguali a se stessi e quando vengono messi davanti alle incognite dell'indipendenza cadono in preda a una specie di *terror vacui* (che può significare anzitutto la loro stessa rovina). La verità che via via emerge dalla lettura è che se il colonialismo belga in una fase molto importante appoggiò i tutsi, verrà il momento nel quale Bruxelles cercherà di appoggiare gli hutu contro i tutsi. Le fasi storiche sono diverse e cambia-

no gli strumenti anche per ottenere gli stessi obiettivi. Da Lumumba a Kabila e a Kagame gli scenari cambiano ma le coordinate fondamentali restano.

L'Africa dei Grandi laghi, e qui si parla eminentemente dell'Africa belga, se non fosse per certe colleganze transfrontaliere per esempio con l'Uganda, ha visto tante tragedie. Dopo il Katanga e il Kasai le secessioni non sono finite e non sono finite le interferenze attraverso cui lo stesso Rwanda ha riversato contro il Congo le frustrazioni patite dalla sua classe dirigente, andando a cercare di continuo nel Kivu le ricchezze di un paese trattato troppo spesso, non solo dagli europei ma anche dagli africani, come una terra di conquista. Se non per Lumumba, almeno per i neo-lumbumbisti, si era mosso persino Guevara. Carbone si è cimentato a sua volta nel tentativo forse vano di collazionare e interpretare i famosi *Diari* del Che scontrandosi a sua volta con le contraddizioni e coi dubbi di autenticità. Il giudizio negativo su Laurent-Désiré Kabila nella sua prima versione di rivoluzionario congolese è perentorio. Con il tempo, tuttavia, emergerà il secondo Kabila, convincendo fra gli altri Nyerere, che era in ultima analisi il più affidabile alleato di Cuba nell'Africa dei Laghi e che figurava ormai come il “padre nobile” di una regione in cui la sua Tanzania aveva finito per svolgere solo (ma non è poco) la parte di chi forma i quadri all'università o nelle caserme. In questa nuova veste, Kabila risulterà utile proprio agli occhi dei tutsi del Rwanda che



dopo aver ritrovato la via di casa fra guerra, trattative e violenze, programmarono con Museveni la caduta di Mobutu.

I piccoli e grandi genocidi del Novecento che vengono narrati anche qui seguono percorsi che aspettano solo di essere evidenziati e valutati. Le polemiche o i pregiudizi, pro o contro, sono uno scotto che appartiene essenzialmente alla lotta politica. Carlo Carbone tiene conto anche delle lotte politiche, speculazioni comprese, ma, da bravo storico, non perde di vista le fonti e le cause primarie. ■

gianpaolo.calchinovati@unipv.it

G. P. Calchi Novati insegna storia dell'Africa all'Università di Pavia

Internazionale

Il problema sta

nello spirito del romanzo

di Claudia Zunino

Paolo Mancosu

ZIVAGO NELLA TEMPESTA

LE AVVENTURE EDITORIALI

DEL CAPOLAVORO DI PASTERNAK

ed. orig. 2013, trad. dall'inglese di

Francesco Peri,

pp. 496, € 29

Feltrinelli, Milano 2015

Il libro di Paolo Mancosu, filosofo e professore alla Berkeley University, ripercorre una vicenda piuttosto nota: le travagliate vicissitudini editoriali che tra il 1956 e il 1957 portarono alla prima pubblicazione mondiale in traduzione italiana del *Dottor Živago* di Boris Pasternak. Per l'edizione ufficiale in lingua russa, la cui pubblicazione fu violentemente osteggiata dallo stato sovietico, si dovrà attendere una trentina d'anni. Nel frattempo il romanzo verrà tradotto in tutte le lingue del mondo, l'autore riceverà il Premio Nobel nel 1958, lo rifiuterà per non rischiare la vita in patria, sarà oggetto di una speculazione scandalistica su scala internazionale. Se il romanzo di Pasternak vide la luce è grazie al coraggio e a certi lampi di follia di un giovane editore italiano. L'allora trentenne Giangiacomo Feltrinelli si scontrò con le anfibie autorità sovietiche che tentavano di “imbavagliare” il romanzo, e con le disposizioni del Pci che per evitare frivoli imbarazzi con Mosca avrebbe volentieri fatto a meno di una simile testa calda. Ma il 1956 fu un anno di forti tensioni, che portarono un numero considerevole di iscritti italiani a stracciare la tessera di partito. Com'è noto, furono tre gli eventi politici internazionali che misero in difficoltà il Pci: il famoso discorso di Chruščëv al XX Congresso del Pcus in cui denunciava la sanguinarietà del regime stalinista; la brutale repressione degli operai polacchi a Poznań; e l'insurrezione ungherese finita in un bagno di sangue

di piazza tra studenti e polizia di stato, e la conseguente invasione ungherese da parte delle truppe sovietiche. Feltrinelli nel 1956 stracciò la tessera di partito e sentitosi libero dai compromessi formali portò a compimento le proprie intenzioni, politiche o imprenditoriali che fossero: pubblicare in Italia l'autore sovietico censurato dall'Urss. Nonostante fosse considerato il poeta del secolo, le foglie di alloro sul capo di Pasternak non erano tanto folte da proteggerlo dalle direttive di partito. Le tiepide aperture di Chruščëv mal celavano i bavagli imposti alle attività artistiche e intellettuali, e le tagliole non in-

dugiavano a scattare anche nel clima post-staliniano. Tra i molti documenti riportati da Paolo Mancosu vi è il gravoso parere editoriale con cui la rivista “Novyj Mir”, in combutta con l'Unione degli scrittori, organo culturale di partito, negò la pubblicazione del *Dottor Živago*: “Il problema sta nello spirito stesso del romanzo, nella tensione emotiva che lo pervade, nel modo in cui l'autore vede le cose della vita”. È questo un “parere collettivo che non c'è ragione di considerare prevenuto” (come se la collettività fosse per antonomasia immune dai preconcetti). “Lo spirito del Suo romanzo è uno spirito di mancata accettazione della rivoluzione socialista. La tensione emotiva che pervade il Suo

romanzo va tutta nel senso della contraddizione: Lei sembra voler negare che la Rivoluzione d'Ottobre, la Guerra Civile e le trasformazioni sociali legati a questi due eventi abbiano portato al nostro popolo altro che sofferenza”. Censura: nulla di nuovo sotto il cielo di Russia. Più sorprendente è la libertà politica e la tenacia editoriale di Feltrinelli, il quale messo sotto pressione dai vertici del partito – e da Togliatti e Chruščëv in persona – non soffocò i propri slanci libertari. Ma perché Feltrinelli si impuntò a tal punto? I moventi erano politici, imprenditoriali o personali? L'obiettivo di Pasternak era chiaro (pubblicare), quanto lo erano i tentativi del partito (censurare). Ma Feltrinelli? Quali erano i suoi più intimi moventi? Giunti a questo punto la materia grezza non basta più, è necessario uno slancio interpretativo. Il libro di Paolo Mancosu è un passo importante proprio verso questa direzione: l'autore ha riunito qui tutti i documenti (tra cui l'intero carteggio Pasternak-Feltrinelli) che negli anni erano stati pubblicati in sparpagliate edizioni, se non lasciati inediti. Ha sistematizzato le fonti degli archivi e gli accadimenti di questa nota vicenda minuto per minuto. Ma l'esegesi è ancora da venire. C'è un passo di Walter Benjamin nei *Passagen*, in cui il filosofo tedesco descrive le fasi attraverso cui la scrittura critica, di impianto materialista, dovrebbe passare: “La ricerca deve appropriarsi del materiale nei particolari, deve analizzare le sue differenti forme di sviluppo e rintracciarne l'interno legame. Solo dopo che è stato compiuto questo lavoro, il movimento reale può essere esposto in maniera conveniente”. Ora la materia storica del caso Pasternak è stata riordinata, verrà il tempo di una più complessa esposizione interpretativa. ■

clo.zunino@gmail.com

C. Zunino è dottoranda in letterature comparate all'Università di Genova

Chiamalo, se vuoi, pudore

di Aldo Agosti

Elvira Pajetta
COMPAGNI

pp. 375, € 20,
Macchione, Varese 2015

Il titolo, nella sua essenziale semplicità, è la sintesi più efficace di questo libro che racconta la storia di una famiglia di comunisti, ma anche la storia di una coppia, dunque di due compagni in duplice senso, di vita e di partito: Giuliano Pajetta e Claudia Banchieri.

È una storia che ha anche altri protagonisti: Elvira, la madre di Giuliano, e un'altra Elvira, sua figlia, che la scrive ma anche ne interpreta una parte non secondaria, e un protagonista collettivo, una specie di coro: la famiglia allargata dei Pajetta e dei Banchieri, sullo sfondo della casa di famiglia di Romagnano Sesia. Passiamoli rapidamente in rassegna, come escono da pagine anche letterariamente apprezzabili, scritte con una controllata ma intensa partecipazione emotiva.

La vicenda di Giuliano Pajetta da sola poteva meritare un libro. È il secondo dei tre fratelli: il primo è Giancarlo, lo studente espulso a sedici anni da tutte le scuole del regno, condannato nel 1933 a ventun anni di carcere dieci dei quali scontati, il "ragazzo rosso", per più di quarant'anni uno dei dirigenti del Pci più influenti, ma anche uno dei più popolari tra la base, famoso per la sua penna affilata e la sua lingua tagliente; il terzo è Gaspare, molto più giovane, che cade diciottenne nella guerra partigiana. Tre figli di una madre, Elvira Berrini, a sua volta certamente straordinaria: una donna colta ed emancipata, con gusti e letture più raffinati di quelli che potevano appartenere a una maestra diplomata nel 1904, socialista diventata comunista nel 1921. Fonte incrollabile di appoggio morale ai primi due figli nelle vicissitudini del carcere e dell'esilio, poi capace di sublimare il lutto straziante della morte del terzo in un ruolo pubblico da "madre coraggio", impegnata nella politica cittadina e nella lotta contro la guerra.

Giuliano, nato nel 1915, ha un curriculum che è l'essenza stessa di quello del militante comunista della sua generazione, ma in cui si accumulano e si concentrano con particolare densità gli eroismi e le tragedie che hanno segnato il Novecento. Si sarebbe potuto scrivere anche di lui quello che un funzionario di polizia scriveva di Giancarlo, un fratello maggiore che costituì – e sarebbe rimasto – un esempio anche ingombrante: "In età giovanissima mostrò un morboso interesse per le questioni politiche e sociali". Aderisce alla Fgci nel 1930, un anno dopo è già esule in Francia in condizioni non facili, fa la scuola di partito a Mosca, combatte e viene ferito nella guerra di Spagna, è internato nel famigerato campo del Vernet, poi in quello di transito di Les Milles da cui evade avventurosamente; organizza la Resistenza prima nel maquis in Francia, poi, rientrato in Italia, a Milano, dove

viene arrestato e spedito a Mauthausen. Del lager – nel quale ha svolto un ruolo di organizzazione dei prigionieri politici – sarà uno dei primissimi a parlare, in una serie di asciutti articoli apparsi sull'*Unità* già tra l'agosto e il settembre del 1945. Ricongiuntosi finalmente alla sua compagna che aveva conosciuto in Francia nel 1934 e al figlio nato tre anni dopo, vive una breve primavera di grandi speranze, con l'elezione alla Costituente e, prima come candidato poi come membro effettivo, nel Comitato centrale del grande Pci. Ma arriva la glaciazione dello stalinismo nel periodo più cupo della guerra fredda: per l'esperienza internazionale che ha maturato è scelto come rappresentante del Pci nel Cominform a Belgrado, ma vi è appena arrivato che si consuma la rottura con Tito, e deve trasferirsi in tutta fretta a Bucarest, mentre si apre l'età delle

purghe nelle democrazie popolari. Giuliano suo malgrado ne resterà coinvolto, in una vicenda che è emblematica di quell'epoca tremenda. È amico di László Rajk, il ministro ungherese ex-combattente come lui in Spagna che è una delle prime vittime dei processi-farsa, e per questo il partito comunista di Rákosi lo addita come sospetto, ponendo il veto alla sua rielezione nel Comitato centrale: il Pci abbozza e subisce. Giuliano Pajetta sarà di nuovo riammesso nel Cc solo dopo il 1956. La sua fede nel partito e nel comunismo apparentemente non vacilla mai. Scriverà più tardi, in appunti lasciati inediti e ora utilizzati dall'autrice: "quello che ci bloccava non era una paura ma qualcosa di diverso e di più forte ancora, forse è giusto chiamarlo pudore. In ogni caso non era un tabù imposto dall'opportunismo, ma era un nostro modo di negare la realtà quando sentivamo che questa non corrispondeva a quanto avevamo sognato per tanti anni e credevamo di aver conquistato con tanto sangue". Non avrà mai un ruolo di primo piano nel partito, e forse – scrive la figlia – non lo avrebbe voluto: "Prende atto di non avere caratteristiche adeguate al tipo di lotta politica e personale che vede svolgersi all'interno del suo partito, e di non avere quelle necessarie a dissentire. Non vuole neppure averle, in realtà, ma non rinuncia a osservare e a capire con la sua testa". Lavora dunque in silenzio ai

livelli più faticosi e difficili, spesso anonimi, dell'apparato della Direzione: si occupa dell'emigrazione italiana all'estero e compie missioni delicate nei paesi non allineati. Lo appassiona, fino all'ultimo giorno della sua vita, la dimensione internazionale del suo essere comunista.

Questa vicenda umana, carica di una sua grandezza e intrisa di una profonda e taciuta sofferenza, s'intreccia con quella di sua moglie Claudia, e non può non lasciare segni sulla vita dei due figli: Giancarlo (Jeannot) e Elvira, "nata dopo", dice lei, che è come dire dopo l'apogeo delle speranze e delle illusioni. Claudia Banchieri è figlia di un socialista costretto dalle minacce e dalle aggressioni fasciste a emigrare con la famiglia in Francia: ha molti fratelli e sorelle, tutti comunisti, e lei stessa, quando il marito è a San Vittore, si impegna direttamente nella lotta, dirigendo a Novara i Gruppi di difesa della donna. Poi, condividendo il destino di molte, quasi tutte, le compagne dei dirigenti del Pci, torna ad essere moglie e madre soltanto: "Mi sono sentita come mi avessero tagliate le ali", dirà alla figlia.

Ed è Elvira che partendo dalle tracce, forse anche dalle ferite che questa storia ha lasciato nel suo vissuto, intraprende un viaggio nella memoria per cercare di capire. Interroga carte di famiglia (il diario di sua nonna, la sua corrispondenza con i figli) ma anche documenti di partito e la storiografia, ci lavora per anni e anni scavando in sé stessa. Appartiene a un'altra generazione, ovviamente – quella, per semplificare, del 1968, e il suo Sessantotto se lo farà a Firenze, dove ha scelto, di andare a vivere lontana dalla famiglia – è anche lei assorbita totalmente dalla politica, lo sarà poi anche dal partito. Ma capisce la storia che le sta alle spalle e più in là, quando ne può prendere le distanze, la rivisita con una partecipazione, direi una *pietas* che non è solo filiale.

È questo che fa del libro uno dei più belli nella ormai larghissima messe di memorialistica (o di letteratura costruita sulla memoria) che riguarda il Pci. Lo avvicinerei come intensità e fascino a due libri pure molto diversi: *Il gioco dei regni* di Clara Sereni e *La ragazza del secolo scorso* di Rossana Rossanda. Sono tre diverse scritture femminili che catturano e coinvolgono il lettore, in un modo che alla memorialistica scritta da uomini è riuscito forse solo a Giorgio Amendola in *Una scelta di vita* e poi in *Un'isola*.

aldo.agosti@yahoo.it

A. Agosti è professore emerito di storia contemporanea all'Università di Torino

In nome del popolo bambino

di Juri Meda

Stefano Pivato

FAVOLE E POLITICA
PINOCCHIO, CAPPUCETTO ROSSO
LA GUERRA FREDDA

pp. 188, € 19,
Il Mulino, Bologna 2015

Stefano Pivato – dopo aver dettagliatamente descritto la genesi storica della leggenda metropolitana stando alla quale i comunisti mangerebbero i bambini – torna in questo suo nuovo saggio a indagare l'immaginario popolare della guerra

fredda, analizzando la stretta relazione stabilitasi in quel particolare frangente storico tra la favolistica popolare e la propaganda politica. Questo processo aveva avuto inizio verso il principio del secolo breve con l'ingresso delle masse popolari nella vita politica nazionale e la necessità da parte dei partiti politici di utilizzare un

linguaggio semplice e essenziale, in grado di comunicare efficacemente alcune idee fondamentali a elettori dal livello culturale assai modesto e di organizzare poi intorno a esse la loro coscienza politica, facendo opinione. Era un linguaggio che ricorreva spesso all'uso dell'immagine, prima in bianco e nero e poi sempre di più a colori, la quale riusciva meglio della parola scritta a veicolare i contenuti propagandati verso la grande massa degli illetterati. Era un linguaggio, ancora, che ricorreva alle strutture narrative e agli stereotipi espressivi della tradizione favolistica e della narrativa popolare, tanto care al popolino, farcite da immagini i cui canoni estetici corrispondevano in larga parte a quelli propri dell'iconografia popolare e della figurativa devozionale, facili da decodificare e comodamente fruibili.

La rappresentazione della realtà che ne veniva proposta era iperbolica e caricaturale, manichea nella sua semplicistica distinzione tra buoni e cattivi, che tanto sembrava mutuare dalla intransigente morale delle fiabe. In tal senso, ad esempio, la disumanizzazione e zoomorfizzazione del nemico politico diveniva funzionale da un lato alla sua ridicolizzazione e conseguente delegittimazione e dall'altro alla sua lapidaria connotazione morale. Già nella fiaba classica, d'altronde, da Esopo in poi, gli animali erano utilizzati al fine di esplicitare sin da subito il tratto morale distintivo dei protagonisti, in modo che il pubblico ne indovinasse l'indole ancor prima che essi commettessero nefandezze o buone azioni. Questo espediente tipico della narrativa popolare, espressione d'una moralità elementare e senza troppe sfumature, è adottato dalla comunicazione politica novecentesca, che lo usa per semplificare all'osso il proprio messaggio e renderlo maggiormente digeribile al "popolo bambino" che costituisce il bacino elettorale dei nuovi grandi partiti di massa.

La delegittimazione dell'avversario politico non passa però unicamente dall'innesto di corna e grugni animaleschi, né dalla ipertrofica presenza di altri attributi bestiali, ma

anche dalla connotazione dello stesso come mostruoso essere fantastico (orco, satanasso, idra, etc.) o come stolto e ritardato dalla fisiognomica lombrosiana. Se la fiaba tradizionale era declinata cronologicamente al tempo passato (C'era una volta...) e induceva una percezione dell'antieroe e delle sue azioni come un pericolo remoto, la favola politica era sempre declinata al tempo presente (C'è ora...) e puntava ad attualizzare la paura e a subordinare a essa i comportamenti assunti dai destinatari della narrazione.

Ecco allora che l'immagine dell'uomo nuovo propagandata in Unione Sovietica è contrastata dalla rappresentazione democristiana dei seguaci di Togliatti come esseri primitivi, selvaggi e privi di istruzione, assai simili ai liberatori americani rappresentati qualche anno prima dalla cartellonistica fascista come giganti stupidi e violenti

o come negroidi dagli appetiti sessuali insaziabili. L'erotomania e l'iperfagia costituiscono d'altronde una caratteristica ricorrente nei caricaturali protagonisti dei racconti analizzati dall'autore, che inducono a ipotizzare che le iperboli alimentari e le sottili allusioni sessuali della propaganda politica contemporanea mutuino non poco dalla sottocultura popolare dell'età moderna studiata da Piero Camporesi, caratterizzata da mal di pancia, appetiti sessuali, esorbitanti defecazioni e peti rumoreggianti.

Dietro la delegittimazione dell'avversario politico attraverso questi subdoli mezzucci, Pivato intravede però un livello interpretativo più elevato, che è quello del confronto muscolare tra i due fronti politici avversi (quello atlantico e quello comunista) per l'incarnazione della modernità. Nel secondo dopoguerra, infatti, nel nostro paese, sono messi a confronto due modelli di sviluppo economico e sociale, e il continuo ricorso – dall'una come dall'altra parte – alla figura dell'uomo primitivo, della scimmia e del selvaggio ad altro non serve che ad accusare l'avversario politico di essere ottuso e retrogrado, nemico della modernità.

Il libro di Pivato fa il punto su una tradizione ancora oggi assai di moda nel nostro paese se i principali analisti politici accusano gli uomini politici di raccontare ai propri elettori "favole" e "storielle", cullandoli in rappresentazioni stereotipate ed estremamente semplificatorie della realtà. Chissà, allora, che il nostro sottile conoscitore dell'immaginario politico contemporaneo non decida presto di dedicarsi allo studio della barzelletta politica, altro potente medium – alla stregua della vignettistica satirica e dei pamphlet elettorali a fumetti (ampiamente utilizzati a scopo propagandistico da due tra i più tenaci detrattori di questo medium, Chiesa e Pci) qui analizzati – che ha contribuito più di tanti comizi e talkshow a formare le opinioni degli italiani.

juri.meda@unimc.it

J. Meda insegna storia contemporanea all'Università di Macerata



abcdef
ghijklmn
opqrstu
vwxyz.

Istruzioni per l'uso

Scuola annuale
di Scrittura creativa

Narrativa
Sceneggiatura
Drammaturgia

Novembre 2016 /
Giugno 2017

BELLEVILLE • LA SCUOLA Via Carlo Poerio 29 - 20129 Milano
www.bellevillelascuola.com - info@bellevillelascuola.com
02 36795860 - 335 1738165

Integrazione monetaria o protezione sociale?

di Sergio Fabbrini

Maurizio Ferrera
ROTTA DI COLLISIONE?
EURO CONTRO WELFARE
pp. 171, € 16,
Laterza, Roma-Bari 2016

Era stato costruito con grande fatica nell'immediato secondo dopoguerra. Il suo consolidamento, sia pure in forme diverse, aveva rappresentato la conquista più importante dei cittadini europei della seconda metà del secolo scorso. Il suo funzionamento aveva consentito la nascita di un capitalismo democratico che aveva fatto dell'Europa un luogo unico di civiltà e progresso. Gli erano stati dati nomi diversi, ma poi tutti si erano abituati a chiamarlo con la sua espressione inglese, *welfare state*, ovvero sistema pubblico di protezione sociale. Componenti cruciali della vita individuale e sociale (come la vecchiaia, la salute, l'educazione, l'avversità) erano state sottratte alla logica del mercato e al suo andamento ciclico, così configurando una cittadinanza sociale relativamente indipendente dalla collocazione economica del singolo individuo. Così, nella seconda metà del secolo scorso, si è venuto a costituzionalizzare un modello di società distinto dal mercato ma anche dalla democrazia. E dai loro rispettivi andamenti ciclici o elettorali. In una triangolazione inaspettata, il welfare ha consentito di conciliare la logica differenziale del mercato con quella omologante della democrazia. Il *welfare* ha così rappresentato la colla che ha tenuto insieme l'economia con la politica, legittimandole reciprocamente.

Tra le tante vittime della incredibilmente lunga crisi finanziaria che attanaglia l'Europa dal 2008, c'è anche questo modello di cittadinanza sociale. Si tratta di un esito paradossale: l'integrazione europea era stata avviata per rafforzare l'Europa, non già per indebolirla. Eppure, la logica che è venuta assumendo l'integrazione monetaria, una logica costruita intorno al rigore dei bilanci nazionali e all'apertura del mercato, ha finito per destrutturare i sistemi nazionali di cittadinanza sociale, sistemi che per loro natura sono alimentati dai bilanci pubblici nazionali e richiedono l'identificazione dei beneficiari come è proprio di società nazionali. È questa la domanda di ricerca che Maurizio Ferrera si pone nel volume appena pubblicato: come risolvere il contrasto tra i modelli di cittadinanza sociale istituzionalizzati negli stati nazionali europei e il funzionamento dell'unione economica e monetaria avviata con il Trattato di Maastricht del 1992? Pochi studiosi, come lui, hanno le competenze per affrontare una

domanda così complessa. Maurizio Ferrera, che insegna scienza politica all'Università Statale di Milano, è infatti uno dei maggiori studiosi europei sia dei sistemi di welfare che del processo di integrazione. La sua risposta è confortante: quella collisione può essere evitata, a condizione però che sia i sistemi di welfare che il modello di integrazione economica e monetaria siano ripensati e riformati. Dietro questa risposta empirica, c'è anche un'assunzione normativa. Ovvero che il processo di integrazione non avrà futuro se non sarà sostenuto dalla solidarietà sociale e quest'ultima, a sua volta, non potrà più essere garantita nei soli contesti nazionali.

Naturalmente, ci dice Ferrera, non è una cosa semplice ripensare il welfare, ancora di meno lo è ripensare il modello di integrazione monetaria. Il welfare è il risultato di una sovrapposizione prolungata di confinamenti (civili, politici, economici e sociali) che hanno consentito di costruire e consolidare nel tempo lo stato nazionale. La cittadinanza sociale (al pari di quella civile, politica ed economica) include chi è dentro quei confini, ma esclude quelli che ne stanno fuori. È stata ed è l'esistenza dei confini che ha reso possibile il perseguimento di politiche di redistribuzione che hanno fondato la cittadinanza sociale.



Il mercato comune e poi unico, e quindi l'integrazione monetaria, hanno corroso quei confini. L'apertura economica ha fatto saltare le chiusure sociali. Così, il principio di liberalizzazione ha finito per entrare in contrasto con il principio di protezione. Per di più, quest'ultimo aveva fornito in non pochi casi un alibi ideologico per preservare posizioni di rendita, per difendere interessi corporativi, per perpetuare privilegi che poco o punto avevano a che fare con la solidarietà sociale. Ciò ha contribuito a indebolire il welfare, disseminando al suo inter-

no un insieme di trappole (come lo stesso Ferrera le definì in un suo precedente volume), proprio nel momento in cui la sua stessa giustificazione veniva chiamata in causa dalla logica dell'apertura dei mercati.

Sottoposto alle pressioni esterne dell'integrazione monetaria, e indebolito all'interno dalla sua burocratizzazione e rigidità, il welfare è entrato inevitabilmente in crisi. La sua crisi ha creato varchi di insicurezza nella società, in particolare tra i ceti incapaci o impossibilitati a fare i conti con economie globalizzate e competitive. Ovunque è scattata una reazione di difesa. La coalizione della paura si è mobilitata in quasi tutti i paesi europei, alimentata da imprenditori politici di estrema spregiudicatezza. La politica, da mobilitazione del pregiudizio, è diventata mobilitazione dell'angoscia. Tuttavia, tale reazione ha potuto fare ben poco per preservare i precedenti sistemi di sicurezza sociale. Infatti, l'integrazione monetaria ha ridotto i margini di discrezionalità delle politiche pubbliche nazionali, senza al contempo creare le condizioni per il trasferimento a Bruxelles di basilari compiti di protezione sociale. Nonostante la crisi, non c'è un'assicurazione europea contro la disoccupazione giovanile o non ci sono programmi europei per la protezione dell'infanzia. Addirittura, con il recente accordo tra il Consiglio europeo e il governo britannico, è stato ridimensionato il principio secondo cui i cittadini europei che lavorano nel Regno Unito hanno diritto ad alcuni benefici del welfare nazionale. Così si è venuto a sviluppare un mercato europeo fatto di consumatori e produttori, non di cittadini. La colla che aveva tenuto insieme l'economia e la politica si è sciolta.

Come uscirne? Per Maurizio Ferrera occorre pensare ad un'"unione sociale europea" che funzioni da collante tra l'unione politica e l'unione economica. Un'unione sociale che articoli e razionalizzi le politiche sociali condotte ai vari livelli del sistema politico dell'Unione. Occorre portare Karl Polanyi a Bruxelles, ovvero promuovere mercati sovranazionali compatibili con cittadinanze sociali sovranazionali. Ciò richiede un doppio processo di riforma. Occorre riabilitare il versante sociale del mercato unico e, allo stesso tempo, superare la visione statale della cittadinanza sociale. Il welfare in un'unione di stati ha una ragione diversa dal welfare di uno stato nazionale. L'Unione non è una replica, in grande, del processo di formazione di quest'ultimo. Per Maurizio Ferrera nuove sperimentazioni possono essere promosse per favorire quel doppio processo di riforma. Dopodutto, se l'Unione è una democrazia composta di stati asimmetrici e differenziati, anche il suo modello di welfare dovrà assumere caratteristiche altrettanto composite. ■

sfabbrini@luiss.it

S. Fabbrini insegna scienze politiche e relazioni internazionali all'Università Luiss di Roma

Dopo la *hybris*, lo spezzatino teorico

di Francesco Magris

Dani Rodrik
**RAGIONI E TORTI
DELL'ECONOMIA**

LA SCIENZA TRISTE E LE SUE LEGGI
ed. orig. 2015, trad. dall'inglese
di Giuseppe Barile, pp. 230, € 11,90,
Università Bocconi, Milano 2016

La scienza economica non sta attraversando un buon periodo in termini di popolarità. Spesso è accusata di veicolare un'ideologia conformista e conservatrice, volta a esaltare comunque e dovunque le virtù del libero mercato. Di recente essa sembra pure aver mancato alcune grandi occasioni che la storia le ha offerto per riabilitarsi, come l'incapacità di anticipare la crisi del 2008 e, in seguito, di proporre qualche terapia concreta per una rapida uscita dalla stessa. Se a tutto ciò si aggiungono i danni provocati negli ultimi due decenni ai paesi dell'America Latina e dell'Africa dal *Washington consensus* voler continuare ad attribuire all'economia qualche valenza scientifica e utilità concreta assume i toni di una vera sfida.

Questa sfida è pienamente raccolta da Dani Rodrik, apprezzato e noto economista di Harvard, che nel suo ultimo libro delinea una sua linea di difesa dell'economia per mezzo di una strategia alquanto ingegnosa, perché si basa su una preliminare ammissione dei suoi limiti teorici, arricchita dall'illustrazione di una serie di esempi concreti in cui l'applicazione delle sue prescrizioni si è conclusa con un grande fiasco. Per Rodrik, la radice del male risiede nell'*hybris*, nella mancanza sostanziale di umiltà da parte di alcuni economisti. Ciò si traduce nella volontà di pervenire all'elaborazione di teorie generali, universali, valide sempre e dovunque e capaci di catturare, in un'unica e organica sintesi intellettuale, l'intero funzionamento del sistema economico, com'era il caso dei grandi pensatori del passato come Smith, Ricardo o Marx. Rodrik ci indica come la vera scienza economica dovrebbe aver rivisto al ribasso le proprie aspirazioni, e mirare più umilmente a una comprensione puntuale e contingente di singoli fenomeni. Quest'attitudine, meno ambiziosa ma più efficace, di indagine scientifica si traduce in una pluralità di proposte concepite in vista di uno scopo preciso e limitato: così la scienza economica avanza e si perfeziona. Le nuove teorie, avendo un oggetto di analisi circoscritto, non decretano l'obsolescenza di quelle vecchie ma vi si affiancano, le completano, aumentando la conoscenza. I fallimenti di certe previsioni economiche del recente passato sono stati il frutto della scelta del modello interpretativo sbagliato, invece di quello valido che, Rodrik ne è certo, esiste sempre. Il modello del pluralismo teorico non rischia di condurre all'anarchia scientifica perché è controbilanciato dall'ampia condivisione di un insieme di rigorose regole metodologiche: tali regole sono riducibili in sostanza all'ipotesi di agenti egoisti e razio-

nali e di mercati in costante equilibrio. Queste ipotesi aprirebbero la strada a elaborazioni di modelli che partono dai comportamenti individuali e giungono agli esiti economici, catturando i complessi meccanismi causali e interattivi che vengono a stabilirsi fra le variabili in gioco. Da tutto ciò, incalza Rodrik, è possibile fornire non solo un quadro positivo del funzionamento del sistema economico, ma pure un quadro normativo in termini di politiche economiche migliori da raccomandare. Tutto questo, conclude, garantisce che si possa parlare dell'economia come di una scienza reale, autonoma (dotata di un senso proprio e indipendente dal contesto storico in cui è calata) e di concreta utilità.

L'argomentare è appassionato e appassionante, tuttavia lascia trapelare una sua piena adesione, che rischia di diventare acritica accondiscendenza, al paradigma neoclassico oggi dominante. Rodrik infatti respinge le principali critiche rivolte alla scienza economica contemporanea, come quelle della mancanza di pluralismo al suo interno, e evoca a sua difesa il vasto spettro di risultati e implicazioni politiche non certo omogenee che essa ha partorito. Eppure forse dimentica che il marchio del conformismo si annida proprio nell'apparato metodologico adottato, condiviso da gran parte della comunità degli economisti dove pochi mettono in discussione (e Rodrik non è fra questi) l'abitudine d'attribuire acriticamente una priorità assoluta al metodo assiomatico-deduttivo, alla matematica e all'analisi quantitativa. L'adesione fideistica all'"individualismo metodologico" – che riflette la convinzione che a dominare siano il calcolo razionale, l'utilità pratica, e quindi la quantità – rischia dunque di rivelarsi totalizzante. Se Rodrik esalta l'analisi contingente e stabilisce una relazione di proporzionalità fra delimitazione del campo di ricerca e *performance* della teoria economica, egli non si rende forse conto di parcellizzare la scienza economica fino all'eccesso. Procedendo in tal modo, infatti, si potrebbe giungere al paradosso di dover attribuire a ogni singolo fenomeno una sua propria e irriducibile causa e di dover quindi elaborare una teoria esclusiva, valida solo per esso. Qualcuno potrebbe a questo punto rimpiangere quelle "mappe" tracciate dagli oggi dimenticati Smith, Ricardo o Marx protese a individuare e isolare i meccanismi di base del funzionamento dell'economia. Questi autori, nonostante alcuni errori analitici commessi, non hanno interpretato l'economia come un aggregato di modalità comportamentali algoritmiche determinate unicamente dall'impulso egoistico, ma ne hanno offerto un grandioso affresco, attribuendole un ruolo centrale per la comprensione dell'insieme dei fenomeni umani. ■

francesco.magris@univ-tours.fr

F. Magris insegna economia all'Università di Tours

I modi del dire e quelli del vivere

di Giulia Carluccio

LESSICO DEL CINEMA ITALIANO

FORME DI RAPPRESENTAZIONE E FORME DI VITA (VOL. II)

a cura di Roberto De Gaetano
pp. 537, € 28,
Mimesis, Milano 2015

In attesa del terzo e ultimo volume del *Lessico del cinema italiano*, l'uscita del secondo consente non solo di meglio cogliere e comprendere il progetto che soggiace all'opera curata da Roberto De Gaetano, ma anche di recepirne più a fondo l'orientamento teorico e metodologico e la sua portata euristica. L'ipotesi è quella di inquadrare il cinema italiano in una prospettiva che supera il tradizionale impianto storiografico di tipo cronologico (insieme alla consueta griglia autori/correnti), per attraversare il corpus testuale del nostro cinema alla luce di ventuno lemmi che rileggono film, generi e movimenti trasversalmente, sullo sfondo della storia sociale e culturale



del nostro paese. In questo senso, i lemmi scelti operano non tanto come parole chiave di ordine meramente tematico, quanto piuttosto come ampi campi discorsivi in grado di mobilitare soggetti, sentimenti, oggetti, costumi, abitudini, concetti che mettano in relazione le forme di rappresentazione che qualificano il cinema italiano con le forme di vita del paese. A scorrere il piano dell'opera, e in particolare, i ventuno lemmi che, di volume in volume, definiscono la trama complessiva di questa operazione di revisione della cinematografia italiana (*Amore, Bambino, Colore, Denaro, Emigrazione, Fatica, Geografia*, nel primo volume; *Habitus, Identità, Lingua, Maschera, Nemico, Opera, Potere*, nel secondo volume; *Quotidiano, Religione, Storia, Tradizione, Ultimi, Vacanza, Zapping*, nel terzo volume, di prossima uscita), emerge sin da subito evidente l'intento di muovere uno sguardo teoricamente orientato su oltre un secolo di cinema italiano, incrociando la storia del cinema con quella sociale.

Il discorso storico, all'interno delle singole voci, che corrispondono ad altrettanti saggi affidati a studiosi di diversa generazione e non esclusivamente riconducibili all'ambito degli studi sul cinema, viene recuperato attraverso un'architettura a cronologia rovesciata. Nella trattazione di ciascun lemma, cioè, è un film dell'immediata contemporaneità ad aprire un'analisi che poi si amplia retrospettivamente, convocando altri film in grado di dimostrare come il cinema, rispetto alla questione di partenza, abbia definito *modi del dire* in grado di esprimere *modi del vivere* pubblico e privato sullo sfondo della nostra storia. Ogni saggio ripercorre una filmografia (esplicitata in venticinque titoli, alla fine del percorso di analisi) che restituiscono la prospettiva temporale con un procedimento di tipo genealogico, archeologico in senso foucaultiano, in cui presente e passato si illuminano a vicenda. È quindi alla luce di una lente in-

nanzitutto attuale, contemporanea, che poi si leggono i momenti chiave del cinema italiano (il neorealismo tra tutti), i suoi macrogeneri (come la commedia e il melodramma), i suoi stili, ripercorsi nella loro generatività, nella loro trasversalità e capacità di interpretare e "formare" (nel senso di "conferire forma a") modi del sentire peculiarmente italiani. In quest'ottica, come chiarisce De Gaetano fin dall'introduzione al primo volume, la specifica italianità delle forme di rappresentazione proprie del nostro cinema non conosce l'epos tipico di altre cinematografie nazionali (in primis quella americana), a forte vocazione identitaria e assiologica. Il nostro non è un cinema di valori nazionali. È un cinema più di *individuazione*, che di *identità*, e tuttavia più capace di altri di rappresentare gli stili di vita, i modi di immaginare e abitare il mondo, sulla scia di una tradizione culturale secolare di cui il cinema è parte e, soprattutto erede, come sottolinea Jean-Luc Godard in *Histoire(s) du cinéma* citato nell'introduzione del *Lessico*. L'idea è che

esista un'attitudine italiana, culturale e in qualche modo filosofica, di peculiare vicinanza alla vita, per cui, secondo De Gaetano: "Nella tradizione italiana non sono in gioco sentimenti generici e plurali, c'è qualcosa di più decisivo, c'è un *sentimento della vita* che comprende tutti gli altri". Un sentimento della vita che si qualifica come scettico, e in questo senso naturalmente filosofico, secondo una prospettiva che si richiama al Leopardi del *Discorso sullo stato presente degli italiani*, che De Gaetano riprende nell'idea che "la distanza degli italiani dai costumi di una società civile (...) corrisponde ad una vicinanza massima alla vita, al suo fluire indifferenziato, rispetto al quale emerge il carattere limitato e finito dell'esistenza umana". Ed è proprio questa attitudine che si ritrova all'ennesima potenza nel cinema italiano del Novecento, sino ai giorni nostri, "un cinema pienamente radicato nella vita di un paese, senza che questo radicamento abbia mai preso le forme di una retorica della nazione". Tale capacità di essere vicino alla vita e di inventare le forme di rappresentazione utili a esprimere sensibilmente questa vicinanza pone la questione dell'identità nel cinema italiano sotto il segno di un divenire che riguarda innanzitutto l'evoluzione dei suoi modi del dire e delle coordinate del suo sguardo, come chiarisce in modo approfondito l'ampio saggio dedicato al lemma *Identità* (a firma dello stesso curatore), nel secondo volume del *Lessico*, cuore teorico e metodologico di tutto il progetto. E come chiariscono le intersezioni e gli incroci archeologici dei diversi lemmi che, di volume in volume, procedono alla definizione di un grande atlante genealogico delle forme del cinema italiano, tra sentimenti di vita e sue rappresentazioni. ■

giulia.carluccio@unito.it

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

Straniante, impuro, inidoneo

di Silvio Alovio

ELIO PETRI, UOMO DI CINEMA
IMPEGNO, SPETTACOLO, INDUSTRIA CULTURALE
a cura di Gabriele Rigola

pp. 253, € 22, Bonanno, Acireale-Roma 2015

La *Storia del cinema italiano* edita dal Centro sperimentale di cinematografia, fortemente voluta da Lino Micciché, sta per completare il suo monumentale piano di pubblicazione. Quando però, a chiusura di questo decennio, uscirà l'ultimo dei quindici volumi previsti, sarà già tempo di ridiscutere le mappe storiografiche appena disegnate. L'appello di Micciché per una storiografia a più voci e più metodi, stratigrafica ma di ampio respiro culturale, insieme creativa e filologica, aperta all'integrazione con i contesti, ha ispirato una nuova generazione di studiosi che sta costruendo una storia "diversa" del cinema italiano. Le ragioni di questo rinnovamento sono molteplici. *Elio Petri, uomo di cinema*, raccolta di venti saggi (più una selezione di estratti di tesi di laurea) curata da Gabriele Rigola ce ne ricorda però almeno due, una generazionale e un'altra più metodologica. Per tutti gli anni settanta il cinema politico di Petri è stato al centro di una dura guerra ideologica (ben ricostruita nei saggi di Claudio Bioni e Christian Uva). Tale guerra ha compromesso un confronto sereno con la complessità, a tratti enigmatica, del cinema di Petri. Non è così vero, come invece sostengono Rigola e Gili, che Petri sia stato dimenticato (destino, invece, di un altro regista politicamente scomodo come Pontecorvo). È vero però che coloro che si assunsero, prima e dopo la morte di Petri, il compito di difendere il suo cinema furono soprattutto amici (in particolare Jean A. Gili e Alfredo Rossi, autore di una recente monografia che

segue il suo importante *Castoro* del 1979). Solo il lento ricambio generazionale ha consentito di ritornare a Petri in una prospettiva emancipata, alimentando studi innovativi di cui questo volume rappresenta oggi la sintesi più approfondita e insieme più ricca per la varietà dei temi affrontati (il rapporto con i produttori e con l'industria culturale, la recitazione, la questione dei generi e dello stile, l'arte contemporanea e la cultura pop ecc.). Come riconosce Rigola nella sua bella introduzione, Petri è un regista "attuale", proprio per quelle contraddizioni che un tempo furono motivo di furenti polemiche. Ritornare al suo cinema, allora, non è un semplice risarcimento compiuto *ex post* da una generazione diversa, ma è un modo per ripensare *tutto* il cinema degli anni sessanta e settanta, con i suoi lasciti, i suoi malintesi e le sue zone d'ombra. Se oggi Petri è capace di attirare lo sguardo di studiosi formati, o nati, in quegli anni ottanta che il regista non riuscì a vivere ma che forse comprese più di ogni altro, ciò accade proprio per la "dislocazione straniante", per l'"impurità", per l'"inidoneità" del suo cinema. Se questi contributi si distinguono non solo per la maturità culturale ma anche per il rigore della ricerca, ciò lo si deve però – e qui si arriva alla seconda ragione del



rinnovamento storiografico di cui si diceva in apertura – alla centralità delle fonti d'archivio, punto di riferimento per quasi tutti i saggi del volume. Ormai non si tratta più di un'eccezione, bene inteso, ma il caso dell'archivio Petri, generosamente donato dalla moglie del regista, Paola Pegoraro, al Museo nazionale del cinema di Torino, rappresenta un caso particolarmente fecondo di dialogo tra il donatore, l'istituzione e i ricercatori interessati a riesplorare su basi nuove l'avventurosa storia del cinema italiano.

Tra gioco ed erudizione

di Riccardo Fassone

IL GRANDE «INCUBO
CHE MI SON SCELTO»
PROVE DI AVVICINAMENTO
A PROFONDO ROSSOa cura di Luciano Curreri
e Michel Delville
pp. 135, € 12,
Il Foglio, Piombino (LI) 2015

Il cinema di Dario Argento è un rompicapo. Lo statuto autoriale del regista oscilla tra due poli opposti e apparentemente non conciliabili. È il più colto degli artigiani del cinema di genere o il più pop tra gli interpreti del cinema della modernità? Il prosecutore della poetica di Mario Bava, con cui collaborò, seppur brevemente, in *Inferno*, o un Antonioni che ha convogliato le proprie nevrosi nel giallo? *Profondo rosso*, che per certi versi è la sineddoche dell'intero suo percorso, è al centro esatto di questo campo di tensione. Allo stesso tempo la prosecuzione ideale di *Sei donne per l'assassino*, giallo baviano del 1964, e una "dimostrazione ludica di erudizione cinematografica", citando Jeremy Hamers, tra gli autori dell'antologia qui recensita, che anticipa i thriller citazionisti degli anni ottanta. Un'indecidibilità che è la

ragione stessa del fascino del film. Con tale oggetto sfocato, tale *unicum* della storia del cinema italiano, si misurano gli autori di questa raccolta di saggi che si propone di riaprire il dibattito su *Profondo rosso*. Un dibattito che, a dire il vero, non si è mai sopito, ma anzi ha visto negli ultimi quindici anni frequenti interventi e riscritture. Questa raccolta trilingue, costituita unicamente da contributi inediti, ripercorre alcuni degli snodi fondamentali della riflessione critica e teorica sul film di Argento, dando a tratti l'impressione di avere come intento la ricapitolazione piuttosto che il rilancio.

Una notevole porzione dei saggi raccolti si concentra sul rapporto ambiguo tra il cinema di Argento e la psicanalisi, un interesse spesso esternato dal regista e altrettanto frequentemente presente nel suo cinema, in forma di citazione, parodia, ribaltamento. Lo notano, tra gli altri, Giori, che volge l'attenzione al rapporto tra omosessualità e psicopatologia in *Profondo Rosso*, e Heller-Nicholas e Martin, che riflettono sulla figura del bambino omicida. Si tratta di una linea di ricerca certamente proficua, già indicata da Villa, che in un saggio del 2003 vedeva nel prologo del film una "sce-

na primaria", nozione freudiana transitata nei *film studies* grazie a Christian Metz. In altri casi i saggi ricostruiscono le ascendenze di *Profondo rosso* – una su tutte quella a dire il vero piuttosto ambigua da *Psyco* – con l'intento di tracciare i confini della vertiginosa rete intertestuale che ha per centro la poetica del regista. È il caso, ad esempio, del saggio di Delville, che individua le intersezioni tra la traiettoria dell'opera di Argento e i campi del gotico, del grottesco e del fantastico.

Il libro insomma, sembra in larga parte avere aspirazioni meta-critiche. Non tanto, o non solo, lo studio di *Profondo rosso*, quanto piuttosto la rilettura della mole di contributi critici e teorici che il film di Argento ha sollecitato negli anni. Fa eccezione il saggio di Comberiati, che propone legami, a volte arditi, tra il film e la letteratura horror italiana degli anni Novanta – Sclavi, Teodorani, Baldini – utilizzando con tutta evidenza il testo di partenza come legittimo ma arbitrario pretesto. Un volume, dunque, che si aggiunge alla nutrita bibliografia sul film e su Argento, e che si presenta al contempo come mappa del sentiero fin qui tracciato e veicolo di aperture e riscritture rispetto alla sua opera. ■

riccardo.fassone@unito.it

R. Fassone insegna forme e generi dello spettacolo radiotelevisivo all'Università di Torino

Una descrizione densa della realtà

di Antonello Ricci

AZ - ARTURO ZAVATTINI
FOTOGRAFO

VIAGGI E CINEMA 1950-1960
a cura di Francesco Faeta
e Giacomo Daniele Fragapane
con 178 fotografie, 18 immagini,
pp. 215, € 32,
Contrasto, Roma 2015

Il volume (che raccoglie gli scritti di Francesco Faeta, Giacomo Daniele Fragapane, Pietro Clemente, Emilia De Simoni, Claudio Piersanti, Maura Picciau) è l'esito di un lungo, delicato e non facile lavoro con cui i due curatori, Francesco Faeta e Giacomo Daniele Fragapane, portano alla luce una vicenda di cultura fotografica e dell'immagine che ha le sue radici nella vita e nell'opera di Cesare Zavattini, uno dei più carismatici artisti e intellettuali del dopoguerra italiano. Arturo Zavattini, nato nel 1930 a Luzzara (RE) è il secondo figlio di Cesare: si è formato e ha lavorato con varie mansioni nell'ambito del cinema a stretto contatto con il padre e con il folto gruppo di registi e intellettuali che intorno al padre hanno ruotato; è anche l'attuale custode e curatore dell'Archivio Cesare Zavattini, nella casa di famiglia di Roma.

Il volume, pur con un'autonomia di opera a sé stante, è anche il catalogo dell'omonima mostra tenuta presso il Museo nazionale delle arti e tradizioni popolari di Roma. Libro ed esposizione restituiscono, nelle rispettive forme comunicative, un corpus di 178 immagini, scattate in un arco di tempo compreso tra il 1950 e il 1960, di particolare valore estetico, rappresentativo e documentario: le stampe, per lo più di grande formato, con cui è stata allestita la mostra, costituiscono un vero e proprio "spettacolo" visivo per la qualità tecnica ed espressiva delle immagini che colpisce il visitatore a ogni passo.

La ricerca su Zavattini fotografo è stata avviata da Faeta nel 1996 e portata avanti in più occasioni di pubblicazione (tra le altre *I viaggi nel sud di Ernesto de Martino*, con Clara Gallini, Bollati Boringhieri, 1999; *Arturo Zavattini fotografo in Lucania*, Motta, 2003). Ha avuto come centro d'interesse le fotografie scattate da Zavattini nel 1952 nella prima delle spedizioni in Basilicata di Ernesto de Martino, a Tricarico (Matera), paese di Rocco Scotellaro. A partire da questa indagine, Faeta ha elaborato una prospettiva conoscitiva sulla produzione di Zavattini che vede nell'esperienza etnografica l'incipit significativo della vicenda fotografica dell'autore: un "realismo etnografico", secondo la definizione di Faeta, meno ideologico ed esaltato del più noto e coevo neorealismo entro il quale l'autore delle fotografie è vissuto e ha operato.

Una delle difficoltà, forse la principale e, per certi versi, invalicabile, è la consapevolezza "non autoriale" che caratterizza il modo di porsi di Zavattini rispetto alle sue fotografie: un autore/non autore, sfuggente e riservato, non interessato a dare prova della sua capacità di essere fotografo, che mostra le immagini da lui prodotte aprendole all'osservatore soltanto in totale oscurità: *Open only in total darkness*, parafrasando simbolicamente la scritta che si trova sulle buste della carta sensibile utilizzate per custodire le sue stampe fotografiche. La medesima ritrosia e lo stesso pudore hanno caratterizzato gli incontri di Fragapane con l'autore nel corso del lavoro di ricerca, di studio e di selezione del corpus fotografico individuato per la mostra: offerto a piccole dosi, l'archivio d'immagini è stato piano piano mostrato all'occhio "estraneo" con la lentezza e la frugalità di un antico narratore che svela episodio dopo episodio l'intreccio di un racconto complesso e misterioso.

Ma non offre nessun appiglio, nessun punto di riferimento, nessuna chiave interpretativa, se non gli elementi di un'oggettiva geografia culturale e sociale entro cui le fotografie sono di volta in volta calate. Il ricercatore, quindi, come un esploratore d'altri tempi, deve disegnare la propria mappa. Ed è quello che tentano di fare Faeta e Fragapane. Il primo vi giunge dopo un lungo percorso attraverso la lettura delle immagini prodotte nel contesto etnografico demartiniano, individuando in quel corpus di fotografie il capostipite e la chiave di volta dell'etnografia visiva che è nata e si è sviluppata a partire dal lavoro antropologico dello studioso napoletano. A tale momento iniziale Faeta fa riferimento per collocare la figura di Zavattini al di fuori di una prospettiva artistica, sottoposta a criteri di valutazione estetica, ma piuttosto entro il "ruolo relazionale della fotografia", il suo essere "dispositivo" per costruire una "descrizione densa della realtà". Fragapane pone le coordinate di una lettura stratificata e "densa", secondo l'accezione dello stesso Faeta appena ricordata, delle fotografie, collocandole entro le chiavi di lettura del cinema e del viaggio: le due esperienze che più di altre sembrano aver connotato la vicenda esistenziale dell'autore.

Il libro, e la mostra, sono articolati in cinque capitoli nei quali sono distribuite le immagini selezionate: *Viaggio in Lucania*, 1952; *Viaggi in Italia*, 1950-1960; *Viaggio in Thailandia*, 1956; *Viaggio a Cuba*, 1960; *Backstage*, 1953-1960. Il primo racchiude le fotografie scattate insieme a de Martino in Basilicata, gruppo d'immagini oggetto di specifico studio e di una donazione al

comune di Tricarico nel 2003. Il nucleo numericamente più consistente riguarda i viaggi in Italia e racchiude l'intero decennio del lavoro di Zavattini preso in considerazione. Sono fotografie geograficamente distribuite su quasi tutto il territorio italiano con prevalenza di alcune grandi città come Napoli, Roma, Torino, Venezia, ma anche con significative incursioni in piccoli centri e aree rurali. La natura "spontanea" e l'immediatezza dell'approccio visivo, così come la consapevolezza sociale dello sguardo, sono le caratteristiche distintive di queste immagini. Le fotografie del *Viaggio in Thailandia*, terzo capitolo, sono state riprese nelle pause di lavorazione del film di René Clément *La diga sul Pacifico* girato nel 1956 e propongono sguardi sulla capitale Bangkok e su alcune aree rurali del paese asiatico. Nel quarto capitolo sono comprese le fotografie scattate a Cuba nel corso delle riprese del film *Historias de la Revolución* di Tomás Gutiérrez. Oltre ai significativi scatti realizzati a La Habana, di particolare suggestione è la serie che ritrae Ernesto "Che" Guevara, pure dotato di macchina fotografica, in visita al set del film sulla Sierra Maestra. Il quinto capitolo chiude e racchiude la selezione delle immagini estratte dalle scatole segrete di Zavattini offrendo all'osservatore il set della sua principale esperienza professionale e anche della sua formazione di scrutatore del mondo attraverso il mirino di ripresa. È, forse, la sezione del libro che meglio e più chiaramente svela la vera natura d'autore fotografo di Zavattini. Collocato nell'aura fascinosa e inarrivabile del mondo dei divi del cinema di quegli anni, questo gruppo di fotografie, con la disarmante spontaneità delle pose e delle espressioni dei soggetti (Federico Fellini, Marcello Mastroianni, Sophia Loren, Vittorio De Sica, e si può aggiungere la serie di scatti di Guevara prima ricordata) colti in momenti di pausa e in atteggiamenti rilassati, apparentemente senza "messa in scena", mostra come per Zavattini l'esperienza del fare fotografia sia innanzitutto una modalità di incontro, di mediazione e di costruzione di rapporti.

antonello.ricci@uniroma1.it

A. Ricci insegna antropologia visuale all'Università La Sapienza di Roma

La politica in tv

di Adolfo Mignemi

CARI ELETTORI,
CARE ELETTRICI
LE IMMAGINI DELLA PRIMA
REPUBBLICA NELLE TRIBUNE
DELLA RAI (1960-1994)a cura di Edoardo Novelli
e Stefano Nespolesipp. 201, ill., € 18,
Rai-Eri, Roma 2015

Edoardo Novelli

LA DEMOCRAZIA
DEL TALK SHOW
STORIA DEL GENERE CHE HA
CAMBIATO LA TELEVISIONE,
LA POLITICA, L'ITALIA.pp. 251, € 18,
Carocci, Roma 2016

Nell'ottobre 1960, a poche settimane dalle elezioni amministrative in Italia, la Rai annunciava la nascita di *Tribuna elettorale*: "un grande esperimento democratico - venne spiegato - da cui è legittimo attendersi un sempre più vivo e consapevole concorso di tutti gli italiani alle urne".

La trasmissione era "l'antenato dei moderni talk-show. La politica ed i suoi leader entravano nelle case e nei bar di una Italia segnata dalla presenza di grandi partiti di massa e da una diffusa passione politica. Alla piazza reale si affiancava quella elettronica che nell'arco di alcuni decenni l'avrebbe sostituita".

Questo percorso è al centro dell'interessante volume, curato da Novelli e Nespolesi, che dà conto della mostra realizzata a palazzo Montecitorio nei mesi scorsi attingendo ampiamente ai materiali degli archivi Rai.

È sorprendente rileggere questi trentacinque anni attraverso il materiale fotografico prodotto in parallelo alla realizzazione della trasmissione nelle sue ripetute edizioni, perché proprio la fotografia sembra contrassegnare meglio la distanza cronologica tra l'oggi e quegli eventi e dimostra inoltre la capacità di raccontare quanto accadeva intorno alla trasmissione e dietro alla "macchina scenica" di *Tribuna elettorale*.

Sarebbe un grossolano errore rileggere alcune di queste immagini con gli occhi di oggi, magari alla stregua di un "fuori onda", e non perché in quegli anni non ci fosse chi praticava tale tipo di *gossip* politico ricorrendo alla fotografia.

Il rapporto tra le immagini fisse e quelle in movimento è sempre molto complesso e va analizzato storicizzando con scrupolo i rispettivi momenti di produzione dell'immagine e la reciproca interazione. Il volume ci rammenta questo doveroso esercizio quasi a ogni pagina, tanto che riteniamo sarebbe stata una scelta di grande utilità per il lettore affiancare alle fotografie una pur breve antologia di filmati, riprodotti in un cd allegato.

Lo studio di questo rapporto tuttavia va affrontato accantonando la prospettiva tesa a indagare unicamente il conflitto per l'egemonia politica (destra/sinistra) per assumere invece, come problema centrale, il confronto tra il *medium* e la politica.

È con questo radicale mutamento di approccio che Novelli in *La democrazia del talk show* supera il limite cronologico imposto nell'altro volume e prova a ripercorrere

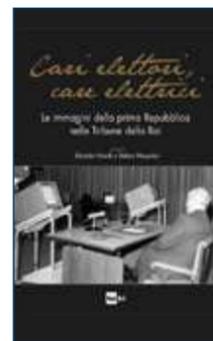
l'intero percorso storico: dalla televisione pedagogica della stagione di *Tribuna politica*, saldamente ancorata alla tradizione (è illuminante la gerarchia "di genere" nel saluto con cui veniva aperta!), all'attuale ibridazione del *talk-show* con la rete, prefigurando una nuova scena pubblica per la politica.

La trattazione è seriamente documentata e arriva ai nostri giorni, incrociando l'analisi di numerosi programmi Rai e delle televisioni private, con una quantificazione ampia degli ascolti e degli indici di incidenza sul palinsesto.

L'immagine fissa rimane, questa volta, molto sfumata e sullo sfondo, ma non è difficile per il lettore attento porsi un fiume di interrogativi, anche solo ripensando all'apparato iconografico delle pagine dei quotidiani sfogliati e letti durante la giornata.

admig@tiscali.it

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



Un marziano nel mondo omologato

di Pietro Deandrea

DAVID BOWIE

L'UOMO CHE CADDE SULLA TERRA
a cura di Pippo Delbono

pp. 143, € 7,90,
Clichy, Firenze 2016

Francesco Donadio

DAVID BOWIE: FANTASTIC VOYAGE

TESTI COMMENTATI
pp. 610, € 25,
Arcana, Roma 2016

Luca Scarlini

ZIGGY STARDUST: LA VERA NATURA DEI SOGNI

pp. 110, € 12,
add, Torino 2016

Quando muore una celebrità, è inevitabile che i libri usciti immediatamente a ridosso dell'evento suscitino sospetto: trattasi di operazioni editoriali per cavalcare l'onda emotiva? Il volumetto curato da Pippo Delbono, a un primo sguardo, sembra appartenere a questa categoria, con la sua breve introduzione e una lunga serie di foto e citazioni. E invece si tratta di una bella sorpresa. Lo scritto di Delbono non è un'introduzione canonica, ma una serie di immagini e intuizioni tanto magiche quanto poetiche. Bowie è descritto come il marziano in un mondo di "paurosa omologazione", dove "stiamo attaccati in maniera morbosa a difendere i nostri mondi, i nostri confini (...), arrabbiati isterici perché questi barbari marziani entrano nei nostri argini. Rabbiosi. Tutti a dire della rabbia del fiume in piena e nessuno della violenza degli argini che lo costringono". Prendendo spunto dal testo di *Starman* (1972), Delbono vede in Bowie un bambino che "trova con il cuore", che si traveste e poi si ritrova "con la pipì e la cacca addosso". E quegli escrementi ci "fanno riprendere le nostre vere condizioni umane e ci fanno sentire uguali nel profondo all'ultimo degli ultimi profughi del mondo". La lunga sezione intitolata *Parole e immagini* colpisce invece per la bellezza delle foto e l'originalità delle citazioni di e su Bowie, selezionate semplicemente in base alla loro qualità (quella conclusiva è tratta dalla "Gazzetta dello Sport"!).

Fantastic Voyage di Donadio è uno studio poderoso e completo dei testi di Bowie, con un taglio narrativo che lo rende anche una biografia romanzata. Il libro (pubblicato nel 2013 e ora aggiornato) convince e affascina proprio perché non perde di vista entrambe le prospettive. Tutto parte dai versi delle canzoni affrontate cronologicamente, dallo "stile di storytelling lineare" dei primi album fino alle composizioni più frammentarie e poetiche, " liriche intricate e talvolta simili a dei veri e propri puzzle", perché "Bowie, insomma, va 'decodificato". Donadio

ha l'indubbio pregio di porre estrema attenzione ai dettagli: non semplifica il ventaglio di possibili significati suggeriti dall'originale inglese, ma lo arricchisce con osservazioni linguistiche e lo completa con traduzioni in italiano creative, mai banali; colpiscono, ad esempio, le pagine sul possibile messaggio della famosa *Space oddity* (1969). Un Lp dopo l'altro, lo studio testuale rivela anche il percorso personale dell'artista, in continui rimandi tra versi e autore: forse non si raggiunge la completezza tecnica dell'altra grande opera su Bowie, l'enciclopedico *The Complete Bowie* di Nicholas Pegg (2000; Arcana, 2002, con vari aggiornamenti), ma sicuramente si ottiene un risultato davvero leggibile.

Testi e biografia personale, poi, si rivelano spesso occasioni per allargare il discorso al contesto storico e soprattutto culturale, abbracciando le innumerevoli influenze, ispirazioni e intertestualità dell'opera di Bowie e spesso incarnati nell'uso di una maschera-personaggio (si veda il *Segnale* su Bowie di Pierpaolo Martino, "L'Indice" 2016, n. 4). *Fantastic Voyage* apre squarci su *vaudeville*, fantascienza, filosofia europea ed orientale, William Burroughs e la tecnica compositiva del *cut-up*, arte contemporanea (inclusa la più estrema), la lista è lunghissima. Per non parlare delle innumerevoli citazioni da 1984 di Orwell, che l'edizione aggiornata di Donadio dimostra essere una fonte di ispirazione presente fino a *Blackstar* (2016), l'album di commiato. Tra gli esempi più riusciti, *Five years* (1972) viene letta dalla prospettiva della paura atomica e al contempo della poesia pop e surreale di Roger McGough; *Fashion* (1980), pur essendo opera di un artista *trendsetter* che ha curato molto la propria immagine, è presentata come una critica agli aspetti più inquietanti della moda, "una sorta di dittatura che impone le sue regole a tutti, volenti o nolenti (non per niente, la parola *fashion* viene pronunciata in una maniera che la fa quasi sembrare *fascism*)".

Il libro, comunque, evita di cadere nell'agiografia, soprattutto quando lascia emergere la polisemia dei testi senza dare troppo credito alle "spiegazioni retrospettive" dello stesso Bowie sulle sue canzoni. Inoltre non risparmia critiche caustiche per album e canzoni meno riuscite. Certo, in un volume di così ampio respiro non si può essere d'accordo su tutto. Per-

sonalmente, non capisco perché *Let's Dance* (1983) non meriti più spazio di album flop come *Tonight* (1984) o *Never Let Me Down* (1987); non condivido il giudizio eccessivamente negativo sulla parentesi con la band *Tin Machine*, e sull'album dalle sonorità jungle *Earthling* (1997). Ma anche se ogni bowiano troverà qualcosa su cui obiettare, questo libro resta una lettura imprescindibile, impreziosito com'è da tantissimi passaggi

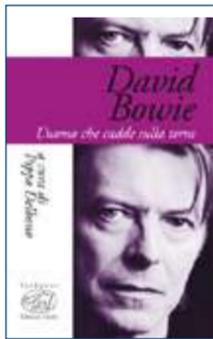
che restano impressi, come: "Per alcuni *Ashes to ashes* è l'ultima grande canzone di Bowie. Non è così. Ma è sicuramente l'ultima occasione in cui Bowie fu almeno un passetto avanti rispetto allo *zeitgeist* musicale prevalente. A differenza del Maggiore Tom, condannato a vagare nell'alto dei cieli, a partire da qui Bowie - con un atterraggio che il suo talento rese quanto mai *soft* - sarebbe tornato sulla Terra".

Il libro di Scarlini affronta Bowie da un'angolazione molto diversa, e non solo per il periodo specifico che prende in esame (quello di Ziggy Stardust, primi anni settanta). Se Donadio affronta l'opera di Bowie nelle sue molteplici sfaccettature, Scarlini si concentra sull'alieno Ziggy in quanto personaggio che scardina le categorie di genere, dichiara apertamente la propria omosessualità ed imbarazza (o esalta) la nazione il 5 luglio 1972 cantando *Starman* a *Top of the Pops*:

"La presentazione era inequivocabile: venne molto rimarcato sulla stampa l'abbraccio stretto con Mick Ronson durante i corretti più equivoci in falsetto nella canzone". Ziggy è anche colui che indica le nuove frontiere di moda e arti visive: "Quando i grandi ideali di palinogenesi e riforma del mondo erano ormai tramontati, restavano il trucco e il parrucchetto, le ciglia disegnate e il gusto della provocazione". Scarlini ignora esplicitamente i testi delle canzoni, e le pochissime citazioni che include sono talvolta imprecise. La mia sensazione è che questo suo approccio finisca per impoverire la ricchezza dell'opera di Bowie. I capitoli conclusivi del libro sono sovraccarichi di una serie di riferimenti artistici un po' fine a se stessi, anche perché non supportati da alcun apparato iconografico. Difficile credere che sia tutta qui, "la vera natura dei sogni". Come ebbe a dire lo stesso Bowie: "Se togli tutta la teatralità, tutti i travestimenti, e tutti gli strati da ciò che vedi, io sono uno scrittore. Ecco quel che faccio: scrivo".

pietro.deandrea@unito.it

P. Deandrea insegna letteratura inglese all'Università di Torino



Imbevuta della stessa sostanza intellettuale

di Maria Teresa Arfini

John Daverio

ROBERT SCHUMANN ARALDO DI UNA "NUOVA ERA POETICA"

a cura di Enrico Maria Polimanti,
ed. orig. 1997, pp. 568, € 38,
Astrolabio, Roma 2015

La casa editrice Astrolabio ha da qualche anno avviato una lodevole attività di traduzione di testi musicologici d'importanza capitale. Questa biografia di Schumann, concepita secondo il tradizionale taglio di vita e opere, è apparsa nell'originale inglese poco meno di vent'anni fa (*Robert Schumann. Herald of a "New Poetic Age"*, Oxford University Press, 1997) e si è subito collocata come un caposaldo della letteratura musicologica sul compositore. Daverio s'interroga sull'utilità di un'ennesima monografia generalista su un musicista del quale "forse solo Beethoven e Wagner possono vantare al loro attivo più ricerche biografiche" e giustifica la propria scelta affermando che la disamina delle fonti, complesse e difficili, ha spesso sofferto di sovra interpretazioni. Questo ha portato a una visione distorta dell'intreccio tra vicende biografiche e scelte di poetica, visione che Daverio tenta di rettificare facendo ricorso a una nuova e completa lettura delle fonti di prima mano e a un approccio molto lineare all'analisi delle composizioni. Gli

interrogativi rimasti aperti sono ancora molti: quanto gli aspetti biografici, e le testimonianze autobiografiche, si compenetrano con l'opera musicale e servono a comprenderla? Ha senso la suddivisione tradizionale per generi e per periodi stilistici della sua attività creativa? Possono ancora essere accettate le affermazioni circa l'incapacità di Schumann di scrivere buone orchestrazioni e sull'inesorabile decadenza della sua tarda produzione? Spesso la sua opera è stata tacciata di incoerenza, molti studiosi hanno trovato difficoltà nell'accettare la commistione di generi che il compositore era solito mettere in campo. Daverio afferma invece che il tenere costantemente presente la principale istanza della poetica schumanniana, ovvero che la musica è "imbevuta della stessa sostanza intellettuale della letteratura", offre allo studioso una visione del tutto coerente.

Daverio fa proprio questo, ripercorrendo l'esistenza travagliata del compositore a partire dall'infanzia attraverso la lettura delle innumerevoli pagine di diario adolescenziale, non prive di ambizioni letterarie, gli entusiasmi letterari e musicali paralleli (Jean Paul e Schubert), i primi esperimenti compositivi. Tocca poi al periodo di studi universitari, all'inizio dello studio del pianoforte con Friedrich Wieck, alle prime vicende amorose sino al fidanzamento segreto con Clara Wieck.

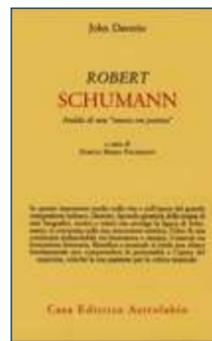
Le composizioni pianistiche di quegli anni sono affrontate nel corso della narrazione biografica e vi s'incastonano senza alcuna forzatura: questo vale sia per cicli pianistici come i *Papillons* o il *Carnaval*, dichiarati riflessi delle esperienze personali del compositore, sia per composizioni più autonome rispetto al dato biografico. I capitoli centrali del libro sono ripartiti secondo il genere prevalente cui Schumann decise di dedicarsi negli anni immediatamente successivi al matrimonio: il 1840 dedicato alla liederistica, il 1841 alla produzione sinfonica, il 1842 alla musica da camera, e così via. Letteratura e musica arrivano al massimo grado di compenetrazione, a detta di Daverio, nelle composizioni drammatiche della seconda metà degli anni quaranta: a partire dall'oratorio "orientalista" *Das Paradies und die Peri*, attraverso la molto criticata opera romantica *Genoveva*, sino all'adattamento musicale del *Manfred* di Lord Byron e alle *Scenen aus Goethe's Faust*. Daverio ne propone letture analitiche approfondite e det-

tagliate, ma pur sempre semplici e accessibili: per esempio, nelle Scene dal Faust la traduzione musicale delle simmetrie drammaturgiche insite nella tragedia di Goethe attraverso un uso sapiente dei collegamenti motivici è resa comprensibile per chiunque nel confronto con quello che sarà l'intreccio di *Leitmotive* in Wagner. Ampio spazio è dedicato pure ai lavori corali, con o senza accompagnamento strumentale, quasi mai presi nella dovuta considerazione, o a quelli per soli, coro e orchestra, come il *Requiem für Mignon* op. 98b. Parimenti, Daverio dedica una notevole attenzione analitica alle composizioni dell'ultimo periodo, spesso lasciate in disparte perché considerate frutto di una psiche già intaccata dalla malattia: per lui invece piuttosto sono un ripercorrere più intimistico i generi e gli approcci delle grandi opere degli anni quaranta, che non è facile etichettare semplicemente come "stile tardo". Il libro si conclude con le dolorose vicende dell'internamento in clinica psichiatrica del compositore e delle ripercussioni sulla famiglia lasciata a sé stessa.

Un'unica annotazione critica: l'originale inglese è apparso quasi vent'anni fa, il volume è ancora perfettamente attuale e utilissimo per studiosi e musicofili; per renderlo ancora più utile sarebbe stata una buona cosa integrare la bibliografia e la parte iniziale di discussione della letteratura secondaria su argomenti specifici con una selezione dei numerosi importanti contributi pubblicati in questo non piccolo lasso di tempo.

arfinimt@alice.it

M. T. Arfini insegna materie musicologiche all'Università della Valle d'Aosta



Una scienza tranquilla fino a che non si scatena

di Marco Ferrari

Alessandro Amato
SOTTO I NOSTRI PIEDI
STORIE DI TERREMOTI,
SCIENZIATI E CIARLATANI
pp. 238, € 15,
Codice, Torino 2016

La sismologia è una scienza tranquilla, fino a che non si scatena un terremoto; e allora può anche diventare protagonista delle cronache dei telegiornali. Fino ad approdare in tribunale, in uno dei tanti casi in cui giustizia e scienza entrano in (apparente) conflitto, accaduto recentemente, per esempio, per il caso Xylella. Una riunione precedente al terremoto dell'Aquila del 2009, indetta dal Commissione Grandi

Rischi, è stata oggetto di analisi in un processo in cui i partecipanti (non tutti sismologi, anzi) sono stati accusati - e in primo grado condannati - di aver voluto tranquillizzare la popolazione sulle possibilità di un terremoto nei giorni successivi. Secondo i giudici il risultato, da parte di molti abitanti della città, è stata una sicurezza eccessiva, che li ha indotti a passare nel loro letto la notte tra il 5 e il 6 aprile, quella della scossa più forte. Questo episodio ha segnato la comunità dei sismologi italiani, che hanno voluto chiarire in molti modi quale sia la loro posizione, quali le peculiarità di una scienza ben poco predittiva, ma molto attenta alle probabilità, al rischio e alla psicologia, oltre che alla geologia.

Non che mancassero libri che parlano di terremoti, da ogni punto di vista. Molti dei volumi e le opinioni pubblicate hanno però il difetto di un approccio forse troppo pianamente "divulgativo", che spesso li allontana dal pubblico che più dovrebbe essere interessato all'argomento. In fondo, ne va della nostra vita, dato che parte del territorio italiano è, in un modo o nell'altro, a rischio sismico. Questi libri, nonostante tutto, sono però indispensabili per capire certe sottigliezze della geologia: per esempio ci si può rivolgere a *I terremoti* di Marco Massa e Romano Camassi (Il Mulino, 2013). In poche pagine si delineano le minime informazioni per capire come e perché si generano quegli spaventosi movimenti terrestri che hanno terrorizzato chiunque dall'antichità ad oggi. Non è difficile seguire le argomentazioni degli autori, anche se una certa (obbligata) aridità di esposizione potrebbe essere, come detto, di ostacolo.

Dall'altro lato del terremoto de L'Aquila e della sentenza (il primo grado), sono state sviscerate aspetti antropologici e sociali, a tutta prima molto più complessi di un "semplice" terremoto. L'analisi più completa e controversa è in *Parola di scienza. Il terremoto e la Commissione Grandi Rischi*.

Un'analisi antropologica, di Antonello Ciccozzi (DeriveApprodi, 2014). L'autore è un antropologo culturale dell'università de L'Aquila, che analizza il processo sotto una luce totalmente nuova, quella dell'immagine e dell'impatto della "parola della scienza" - quella dei partecipanti alla Commissione - sulla popolazione e la loro percezione del pericolo e del rischio (due concetti profondamente differenti). Mentre da una parte smentisce che l'intero procedimento sia una specie di "processo a Galileo", con gli scienziati accusati di aver predetto l'assenza del terremoto - sono stati accusati come detto di "rassicurazione disastrosa" - dall'altra punta il dito verso la scienza stessa, divenuta una specie di oracolo infallibile secondo la comune percezione dell'opinione pubblica. Anche se, vogliamo rassicurare, ci pare che questa impostazione così dogmatica e assolutista ci sia solo nell'immagine che ne danno certi comunicatori poco avveduti, non certo l'intero mondo degli scienziati. Che guarda-

no bene far pesare le loro conoscenze come inamovibili macigni da prendere per quel che sono, senza discutere. A maggior ragione i sismologi evitano di sostituire probabilità con certezza.

Tra questi due estremi, entrambi utili, si colloca l'approccio vincente di *Sotto i nostri piedi*, di Alessandro Amato. L'autore, dirigente di ricerca dell'Istituto Nazionale di Geofisica e Vulcanologia (Ingv), è stato anche direttore del Centro Nazionale Terremoti e membro della Commissione Grandi Rischi. E per questo, come dicono gli inglesi, il libro esce *straight from the horse's mouth* (direttamente dalla fonte).

Non è un trattato di sismologia, di quando e come siamo arrivati a questa situazione attraverso lo spostamento delle placche e la generazione e la rottura di faglie. Amato ha il piglio e la levità del divulgatore consumato (da qualche anno, dice il suo curriculum, si occupa anche di comunicazione della scienza). Capisce che anche gli argomenti più ostici possono essere ravvivati da qualche piccolo "trucco" di scrittura. Il primo dei quali è quello di far parlare non le rocce e le faglie ma le persone che subiscono i loro spostamenti. Le persone che popolano le pagine del libro, a partire dall'Atroce (un personaggio locale, aggressivo ma sincero, che tornerà più volte nel libro) sono tratteggiati con insospettabile maestria. E sono, allo stesso tempo, protagonisti e sfondo del peregrinare di Amato in giro per il mondo.

Quasi ogni capitolo racconta infatti un passo del curriculum del geologo, dalla California alla Turchia, dal Giappone all'Italia (ovviamente). Ogni tappa è segnata da altri studiosi, altre vicende, ricordi e racconti della storia

della sismologia, che si inserisce quasi surrettiziamente nelle pagine del volume. E la sismologia ne esce come una scienza che non è fatta solo di analisi della struttura del pianeta, ma anche e soprattutto dell'ossessione della previsione. Con essa forse i sismologi hanno fatto pace, ma non smette di tormentare il pubblico di non esperti. Amato inserisce questa "volontà di potenza" praticamente in tutto il libro, e non perde occasione di stigmatizzare che ben altro dovrebbe sostituire la previsione. La conoscenza, per esempio, la prevenzione, l'ingegneria e la pianificazione urbanistica. Allo stesso tempo fa notare che tutti, dall'Atroce ai giudici, dai giornalisti (sempre quelli sopra, poco a conoscenza delle dinamiche scientifiche) ai politici, inconsciamente o meno pretendono che la scienza sia totalmente predittiva. A cosa servono i soldi dei contribuenti se non a vedere il futuro, a dire con precisione quando, dove e con che potenza si scatterà il prossimo sisma, quante saranno le vittime e i danni? Il filo rosso della previsione sempre cercata collega luoghi e storie, ma soprattutto la storia profonda della sismologia. Dalla Cina al Giappone, dagli Stati Uniti all'Italia del XXI secolo, tutti, dai geologi antichi a moderni ciarlatani, scrutano il comportamento di animali, nuvole, rocce e gas per capire se qualche arcano mistero si possa svelare. Le storie che al riguardo racconta l'autore sono tra le pagine più divertenti e illuminanti del libro.

Amato disillude però tutti, e ancora una volta nel raccontare i sismi e la previsione lo fa attraverso personaggi e racconti. Da "cani ululanti, cavalli imbrozzariti, serpenti suicidi e rospi inappetenti" al radon di Giampaolo Giuliani (che, se ricordate, aveva previsto molti terremoti con qualche giorno... di ritardo), è tutta una pletora di cause scatenanti e indizi misteriosi. La scrittura, come detto, è molto brillante e per niente paludata. Ma allo stesso tempo estremamente seria quando dev'essere. Nell'ultimo capitolo, Amato ripercorre per filo e per segno la storia del post-terremoto dell'Aquila, dalla famosa riunione mediatica che avrebbe dovuto tranquillizzare la popolazione alla condanna in primo grado della Commissione Grandi Rischi, in base a tesi subito corrette in appello, con assoluzione confermata in Cassazione. E ripete per l'ennesima volta che l'unico modo di difendersi dai terremoti è la conoscenza della struttura geologica del nostro paese e soprattutto la prevenzione, che si fa con il denaro. Un denaro investito, non gettato dalla finestra, che però non contribuisce alla fama di politici interessati più alla rielezione che alla sorte del Paese.

Sotto i nostri piedi può essere visto come un leggero e godibilissimo affresco, appena tratteggiato, della sismologia italiana e non solo. Ma che non disdegna qualche pennellata più pesante, e meritata, a chi ha posto a rischio migliaia di persone. Per fama personale o disinteresse.

marco.pferrari@gmail.com

M.Ferrari è giornalista scientifico

Occulto e campi magnetici: storia di una dimensione sfuggente

di Adriano Zecchina

Philip Ball
L'INVISIBILE
IL FASCINO PERICOLOSO DI QUEL
CHE NON SI VEDE
ed. orig. 2015, trad. dall'inglese
di Daniele A. Gewurz,
pp. 50, € 32,
Einaudi, Torino 2016

Philip Ball, chimico inglese di Bristol, può essere definito come uno scrittore di scienza e grande divulgatore anche se questa definizione è probabilmente troppo limitativa. È un dato di fatto che molti dei suoi libri hanno a che fare in un modo o l'altro con la scienza e parlano della sua storia, della sua interazione con l'arte e con la società con cui forma un intreccio inestricabile. Ball è uno scrittore e pubblicitista molto conosciuto e influente.

Un tipico esempio della narrazione di Philip Ball è rappresentato dal libro *Colori. Una biografia. Tra arte, storia e chimica, la bellezza e i misteri del mondo del colore* (Rizzoli, 2004) ove è illustrato in modo magistrale come la storia della scienza nella sua evoluzione dalla magia all'alchimia sino alla scienza moderna si sia mescolata con la contemporanea evoluzione della società e dell'arte della pittura, in un affresco grandioso che permette di vedere l'arte visuale in un modo nuovo ed efficace. Anche il libro *H2O. Una biografia dell'acqua* (Rizzoli, 2003) segue uno schema narrativo simile poiché trattando della sostanza più diffusa e comune come l'acqua, conduce il lettore in un viaggio attraverso la storia della scienza, del folklore e della società in un intreccio affascinante. La sua produzione conta più di una ventina di titoli, alcuni molto famosi e tradotti in molte lingue come ad esempio *Critical Mass: How One Thing Leads to Another*.

L'ultima fatica di Philip Ball, *L'invisibile*, segue uno schema narrativo sostanzialmente simile a quelli precedentemente illustrati. Si tratta di una storia dell'invisibilità dal mito alla realizzazione moderna favorita dagli sviluppi della scienza. Il libro inizia dai primordi della storia dell'uomo con l'illustrazione del ruolo della invisibilità nella mitologia, nella magia e nell'alchimia. Si muove quindi a trattare le "forze invisibili" come quelle magnetiche ed elettriche e l'attrazione gravitazionale che ha ispirato il lavoro di Newton.

Ball documenta in modo dettagliato come il graduale affermarsi della scienza non abbia tuttavia spento gli aspetti fantastici e mitologici della invisibilità che hanno così coabitato nel pensiero di molti scienziati. Basta pensare a Newton, non solo padre della meccanica classica ma anche alchimista convinto, o a Maxwell

e ai suoi campi che hanno qualche cosa di occulto, anche se oggi sappiamo che sono associati a piccole particelle. E che dire dei diavoletti dello stesso Maxwell, escogitati per superare il secondo principio della termodinamica? Lo sviluppo della scienza nell'Ottocento e nel Novecento è costellato di invisibilità. Il concetto di etere, di raggi invisibili (raggi X, onde radio, raggi "uranici" α e β) e più recentemente di energia e materia oscura ne sono esempi. L'autore mostra come la coesistenza di scienza e spiritualismo nel pensiero di singoli scienziati sia più comune di quanto si possa pensare. Il caso di William Crookes, valente scienziato inventore del tubo di Crookes e scopritore dell'elemento tallio ma al contempo spiritualista convinto ne è un esempio ampiamente descritto.

L'invisibilità non è intrecciata solo con lo sviluppo della chimica e nella fisica. Essa tocca tutto il pensiero scientifico. Ad esempio in medicina ne è testimonianza la grande persistenza della teoria dei miasmi nella spiegazione delle ragioni invisibili della malattia, teoria solo definitivamente distrutta dalle scoperte di Pasteur e Koch.

Ma l'invisibilità non attiene solo alla scienza e alla tecnologia. Ball ci ricorda come esista una tendenza all'invisibilità sociale, testimoniata dalla presenza costante di società segrete, di cui la massoneria è un esempio. L'invisibilità è anche un ingrediente fondamentale dello spiritismo, dell'occultismo e del paranormale così diffusi nella seconda parte dell'Ottocento e spesso intrecciati con la scienza medesima. Infine l'invisibilità ha giocato un ruolo fondamentale tanto nella narrativa (esempio: Hans Christian Andersen in *I vestiti nuovi dell'Imperatore*) e nel romanzo (H.G. Wells, *L'uomo invisibile*) che nel cinema. Ancora, in campi così diversi come l'adattamento all'ambiente naturale o la guerra essere invisibili ha giocato e gioca un ruolo fondamentale.

La descrizione dell'inestricabile intreccio di tutti gli aspetti dell'invisibilità che sono presenti in diversa misura nella magia, nell'alchimia, nella stessa scienza, nella narrativa, nel romanzo e nel cinema è il vero messaggio di questo libro che trascende quindi una storia della scienza in senso stretto. Nel libro questo intreccio è illustrato con grande erudizione e tramite un grande numero di esempi che coprono un larghissimo periodo storico. Il risultato è un viaggio affascinante attraverso la storia dell'uomo nella sua complessità descritta tramite tutta la ricchezza dei suoi miti e della sua scienza.

adriano.zecchina@unito.it

A. Zecchina è professore emerito di chimica fisica all'Università di Torino



Il Museo dell'Opera del Duomo di Firenze

Camminar guardando, 38

di Fulvio Cervini

Da Strasburgo a Milano, i musei delle cattedrali europee si sono sempre misurati con una difficoltà che ne rappresenta insieme croce e delizia: raccontare la storia di un monumento stratificato che sorge solenne a pochi metri dal museo; e al tempo stesso di non poterlo fare che per frammenti. Esponendo, cioè, materiali provenienti dalla cattedrale e qui rimpiazzati da copie per ragioni di tutela; e ancora il tesoro, le reliquie, i paramenti liturgici, gli arredi mobili, gli apparati festivi. Fermo restando che questi musei non si possono visitare e comprendere senza far lo stesso con la loro cattedrale (e viceversa), essi sono fondamentali per raccontare la storia degli uomini che costruirono e alimentarono quei monumenti, organizzandosi in cantieri e fabbricerie. La mediazione del museo diventa così indispensabile per leggere criticamente un edificio nel suo farsi attraverso il tempo come specchio di una città. Ma può risultare faticosa se l'allestimento non imbastisce un discorso critico che saldi i monumenti ai documenti scambiandone i ruoli.

Il riplasmato Museo dell'Opera del Duomo a Firenze, aperto nell'autunno del 2015 dopo cinque anni di ampliamento e riallestimento, accetta la sfida come nessuno ha mai potuto fare: portando letteralmente la cattedrale all'interno del percorso espositivo. Anche chi non ha mai visitato il vecchio museo dovrebbe sapere per vie mediatiche che il cuore del nuovo è un immenso salone ove si innalza la ricostruzione a grandezza naturale dell'ordine inferiore della facciata di Santa Maria del Fiore intrapresa nel 1296 sotto la direzione di Arnolfo di Cambio, rimasta incompiuta e fatta demolire nel 1587 da Francesco I° dei Medici per costruirne una moderna che mai ebbe luogo malgrado i progetti ben documentati in museo dai modelli lignei. Il vano è leggermente più stretto della facciata reale, ma l'altezza di diciotto metri corrisponde alle dimensioni effettive dei primi tre registri che nelle intenzioni di Arnolfo dovevano essere popolati di statue, come le lunette dei tre portali. Ed ecco le grandi e celebri figure del ciclo mariano, dei dottori e degli evangelisti, che giungono fino a Nanni di Banco e Donatello, ricollocate alla loro originaria altezza. Un cortocircuito impressionante, che ci riporta indietro di più di quattro secoli.

Certo, nei timpani stanno delle copie, con gli originali di Arnolfo al suolo: lo sdoppiamento spiacerà ai puristi, ma è funzionale a osservare bene sculture che si sarebbero perse in una visione troppo scorciata. Non essendo profonda come la piazza reale, la sala chiede di adottare punti di vista diversi e molteplici. Ma si chiama Sala del Paradiso non solo perché sembra davvero di abitare nel paradiso degli scultori, ma perché lo spazio tra Duomo e Battistero era storicamente chiamato Paradiso. Così l'emozione di essere davanti ai portali del Duomo come potevano vedersi al tempo di Brunelleschi si amplifica non appena ci si rende conto che a fronteggiarli sono i tre portali del bel San Giovanni allineati come se l'ottagono si fosse aperto, con le porte bronzee originali di Lorenzo Ghiberti (cui si aggiungerà quella di Andrea Pisano quando ne terminerà il restauro, o ora avviato dall'Opificio delle Pietre Dure) sormontate dai gruppi statuari di

Sansovino, Giovan Francesco Rustici e Vincenzo Danti. L'effetto scorcio è notevole soprattutto nei riguardi di queste grandi figure, che possono venire ammirate da altri due livelli e dal retro, secondo punti di vista inattesi ancorché non tutti previsti dai loro autori.

La Sala del Paradiso non è soltanto una scenografia buona ad ammaliare un pubblico avvezzo più a cinema e giochi di ruolo che all'architettura medievale: è al contrario una formula di forte efficacia didattica, che mette in risalto il rapporto fra scultura e architettura in un grande cantiere medievale e ribadisce il passo innovativo di un progetto Arnolfiano che rispondeva alle facciate scolpite delle cattedrali francesi recuperando un classicismo quasi da scenafrente teatrale, e dunque additando una via al gotico che fosse a un tempo internazionale e anticheggiante. Ma la Sala del Paradiso invita a riflettere su come la

gli studi Natalini e Guicciardini & Magni, entrambi fiorentini, che hanno disegnato l'architettura non concedendo nulla a tentazioni imitative. Il neoquattrocentismo filtrato da De Chirico che distingue il linguaggio dei Natalini anche in esterni (la nuova sede della Cassa di Risparmio di Firenze) si pone al servizio di una valorizzazione delle opere che pulsa ben oltre il Paradiso. Basti considerare la galleria superiore dove trovano casa tutte le sculture del Campanile in due sole sequenze giustapposte (rilievi *versus* statue), replicando l'effetto di ribaltamento in piano già sperimentato nel Battistero. Meno innovativo ma sempre coinvolgente il confronto ineludibile tra le cantorie di Donatello e Luca della Robbia, nel segno di un gusto che concede atmosfera a ogni oggetto, con riguardo particolare a capisaldi della storia dell'arte fiorentina che lo sono anche della civiltà occidentale. Così la *Maddalena* di

Donatello è associata a poche opere, ma calibrate assai (come il crocifisso di Giovanni di Balduccio), mentre la *Pietà* di Michelangelo vive in totale e sacrale isolamento. Ma ora c'è spazio adeguato sia per esporre degnamente oreficerie e paramenti, sia per riconsiderare opere importanti e misconosciute come il monumento equestre trecentesco di Piero Farnese; e soprattutto per raccontare la facciata ottocentesca di Emilio De Fabris, scaturita da una sarabanda di progetti e polemiche che restituiscono il senso di un discorso pubblico sull'arte e le cattedrali senza il quale non saremmo quel che siamo.

Il filo rosso è sempre un rapporto con il contesto quasi paradigmatico nelle sale dedicate alle ricostruzioni degli ottagoni presbiteriali di Brunelleschi e Baccio Bandinelli, in cui giovani i bei modelli di Franco Gizdulich. Esso tende a dimostrare che una cattedrale è opera in ogni senso collettiva ma non anonima, e i capolavori non sgorgano mai solitari: tanto che accanto alla Sala del Paradiso vivono i frammenti architettonici del cantiere Arnolfiano. Una linea metodologica enunciata dallo stesso corridoio d'ingresso, dove sono inci-

si con sensibilità concettuale i nomi degli artisti, grandi e meno grandi, che hanno contribuito alla storia del Duomo. Cosa politicamente ragguardevole, in una città appiattita sulla retorica dei nomi illustri, da Botticelli a Leonardo, trattati come brand.

Il visitatore dispone di aggiornate applicazioni multimediali, ma anche di una guida cartacea colta e agile, scritta da Verdon e illustrata da foto di Antonio Quattrone (*Il Nuovo Museo dell'Opera del Duomo*, Mandragora, 2015). Nel museo manca invece una storia della vecchia cattedrale romanica di Santa Reparata: i cui resti musealizzati si possono però visitare sotto la navata di Santa Maria del Fiore come parte di un solo grande museo che comprende l'intero gruppo episcopale. Non per niente è stata varata una bigliettazione unica che auguriamo trovi forme di riduzione e di incentivi per avvicinare e fidelizzare cittadini e studenti. Perché un museo come questo non può esaurirsi nell'emozione di una sola visita, ma chiede di rimeditare le opere nella durata lunga. ■

fulvio.cervini@unifi.it

F. Cervini insegna storia dell'arte medievale all'Università di Firenze



bellezza di una città si costruisca nel tempo, anche attraverso quelle opere e quei progetti che un giorno vengono messi da parte. Con questo allestimento disponiamo di uno strumento per capire meglio Arnolfo, Firenze e la logica di un'officina medievale e postmedievale.

Già nel 1587 i marmi del prospetto smembrato furono depositati dove si trovano adesso: un complesso di edifici ristrutturati da Brunelleschi per porvi la sede della fabbriceria e creare un'area di servizio per il cantiere. Fu qui che nel 1891 venne inaugurato un Museo dell'Opera che contava tre sale. Attraverso sei ampliamenti è arrivato a comprendere ventotto nuclei espositivi variamente dislocati, compresa una terrazza che permette una magnifica vista su cupola e gruppo absidale, rafforzando il gioco di sguardi incrociati tra museo e monumenti che innerva la filosofia dell'intera operazione. Ma decisivo è stato inglobare i tremila metri quadri dell'ex-Garage del Centro, ultimo e triste stadio del settecentesco Teatro degli Intrepidi, che ha permesso di realizzare la Sala del Paradiso.

Qui il progetto museologico di Timothy Verdon ha trovato interpreti adeguati ne-

Quadranti

Camminar guardando, 38

Fulvio Cervini

Il Museo dell'Opera del Duomo di Firenze

Effetto film

Matteo Pollone

Lo chiamavano Jeeg Robot di Gabriele Mainetti

La Traduzione

G. Dal Lago, C. Dalmasso, V. Giustetto, C. Iannelli, J. Turini

Tradurre Jonathan Franzen

DA 30 ANNI INSIEME PER UNA SINISTRA ILLUMINISTA

4/2016



Cordero
Davigo
Scarpinato
Caselli
Carlassare
Ardita
Malavenda
Tescaroli
Lima
**DALLA PARTE
DELLA GIUSTIZIA**

Cerrahoğlu
Baydar
Scaglione
Böhmermann
Göle
**LA TURCHIA E
L'OPPRESSIONE ISLAMICA**

Calamani
Tulli
Ali
Balci
LA SHARIA È GIÀ IN EUROPA

e inoltre saggi e articoli di

Paolo Flores d'Arcais
Mario Portanova
Marco d'Eramo
Jeremy Corbyn
Pierfranco Pellizzetti
Tomasz Piątek
Jacopo Iacoboni

Montanari
**LETTERA APERTA
AL MINISTRO FRANCESCHINI**

PER FESTEGGIARE I 30 ANNI DELLA RIVISTA
IN ALLEGATO DUE REPRINT CON TESTI DI

- **PIERCAMILLO DAVIGO**
- **ROBERTO SCARPINATO**



MicroMega

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

Un salto oltre le macerie (e l'autocommiserazione)

di Matteo Pollone



Lo chiamavano Jeeg Robot, di Gabriele Mainetti,

con Claudio Santamaria, Luca Marinelli, Ilenia Pastorelli, Francesco Formichetti, Salvatore Esposito, Antonia Truppo, Italia 2015

Quando, due anni fa, nelle sale italiane venne distribuito *Il ragazzo invisibile* di Gabriele Salvatores, l'accoglienza fu decisamente più fredda se paragonata a ciò che si è scritto e detto a proposito di *Lo chiamavano Jeeg Robot*, vincitore di sette David di Donatello e inaspettato successo di pubblico di questa stagione. L'Italia, sembrava paradossalmente dirci il film di Salvatores, non è un paese per supereroi. Non a caso, in *Il ragazzo invisibile* il protagonista viene dall'ex-Unione Sovietica, e vive in una Trieste austera e ariosa, lontana dalle location più tipiche di molto nostro cinema. La scommessa di Gabriele Mainetti, produttore e regista di *Lo chiamavano Jeeg Robot*, è invece quella di ambientare un film di supereroi all'interno di un contesto del tutto familiare allo spettatore italiano, la Roma cinematografica e televisiva di molte commedie e racconti di genere, e di farlo servendosi di due volti noti: quelli di Claudio Santamaria e Luca Marinelli.

Secondo una formula già sperimentata da Mainetti nei cortometraggi *Basette* (2008) e *Tiger Boy* (2012), qui il richiamo costante al personaggio creato da Gō Nagai nel 1975, non funziona come l'evocazione di qualcosa di lontano e alieno allo spettatore italiano, bensì come un cenno familiare a una generazione di spettatori per cui il nome Jeeg rimanda inevitabilmente ai passaggi televisivi Fininvest dell'anime, popolarissimo, come lo erano *Lupin III* e *L'uomo tigre*, per la generazione del regista e del suo protagonista (il primo nato nel 1976, il secondo nel 1974). L'idea di partenza assomiglia quindi a quella che portò alla nascita di un'altra pellicola anomala all'interno della produzione italiana recente, quel *Zora la vampira*, diretto nel 2000 dai Manetti Bros., che faceva riferimento, senza adattarlo, a uno dei più celebri fumetti erotici degli anni settanta. Il tono di Mainetti e dei suoi sceneggiatori (Nicola Guaglianone e Roberto Marchionni, in arte Menotti) è però radicalmente diverso dal pastiche parodico dei Manetti, che costruivano il loro film a partire da un assemblaggio stridente di diversi generi e cliché. La maggiore uniformità di *Lo chiamavano Jeeg Robot* (che pure alterna intelligentemente commedia e dramma) lo allontana dall'amicamento postmoderno e dal ricalco di genere che, proprio a partire dalle esperienze dei Manetti e dal recupero indiscriminato del cinema popolare italiano via Tarantino e Marco Giusti, sembra essere diventato, oggi, un sottogenere imponente di molta produzione marginale italiana. Il film sembra anzi porsi in polemica con l'inautenticità di tale recupero, rivendicando una formazione diversa (appunto, i cartoni animati giapponesi e non i film con Maurizio Merli) e delegando all'antagonista il compito di intercettare quella cultura vintage che guarda esplicitamente agli anni settanta.

Allo stesso tempo, ed è persino ovvio ribadirlo, *Lo chiamavano Jeeg Robot* non rappresenta una via ita-

liana al racconto di supereroi. Non è, insomma, un testo che si vuole porre come modello, né come capofila di una nuova moda. In questo senso, l'apertura finale a un possibile sequel, come avveniva anche per *Il ragazzo invisibile*, sembra più un'ironica strizzata d'occhio alle consuetudini hollywoodiane che una vera promessa di ritrovare il protagonista impegnato in nuove avventure. Contrariamente a ciò che accade all'interno degli universi narrativi abitati dai supereroi statunitensi, in *Lo chiamavano Jeeg Robot* la morte dei personaggi appare subito come definitiva, e non lascia spazio a possibili e miracolose resurrezioni. Questa è, senza dubbio, una grande qualità di un film che non sconfina mai in forzature da cartoon, ma che mantiene una solida verosimiglianza interna, dove semmai è la Roma più tetra e meno fotogenica ad avere la meglio sull'elemento fantastico.

Lo chiamavano Jeeg Robot ha quindi almeno due meriti indiscutibili: quello di porsi come un'opera fuori dai canoni (ormai piuttosto ristretti) del cinema italiano contemporaneo e quella di mantenere, allo stesso tempo, un'identità precisa, senza trasfigurarsi, come accadeva con *Il ragazzo invisibile*, in un racconto che potrebbe essere ambientato in ogni paese del mondo occidentale. Non è un caso che, alla cerimonia dei David di Donatello, il film di Mainetti si sia diviso la maggior parte delle statuette con un'altra opera immaginifica ma profondamente legata al nostro paese come *Il racconto dei racconti* di Matteo Garrone. È un risultato che va letto come una volontà di cambiamento e svolta per un cinema da anni ancorato agli stessi schemi e a due o tre generi ricorrenti? Forse, anche se i premi al miglior film e alla migliore sceneggiatura attribuiti alla classica commedia agrodolce di costume *Perfetti sconosciuti* di Paolo Genovese portano a pensare il contrario. Ciononostante, va sicuramente salutato con gioia il successo di un'opera dalla lavorazione travagliata principalmente a causa della mancanza iniziale di capitali data dalla sfiducia nei confronti di un prodotto eccentrico rispetto a una monocromatica produzione mainstream, soprattutto se si considera che il rapporto tra cinema e fumetti (non inteso necessariamente come adattamento in senso stretto), in Italia, è sempre stato penalizzato al botteghino, da *Cenerentola e il signor Bonaventura* a *Tex e il signore degli abissi*, fino a *Dellamorte Dellamore* o *L'ultimo terrestre*.

La storia di Enzo Ceccotti (Santamaria), ladruncolo romano che finisce nel Tevere per sfuggire a due poliziotti e lì viene a contatto con il liquido nerastro fuoriuscito da alcuni barili, sembra ricalcare in tutto e per tutto la genesi di molti supereroi Marvel, a partire da Spider-Man. Inizialmente restio a mettere i suoi poteri al servizio dei più deboli, Enzo finirà per convertirsi definitivamente grazie all'incontro con Alessia (Ilenia Pastorelli, ex-concorrente del *Grande fratello* inaspettatamente convincente). Tuttavia, *Lo chiamavano Jeeg*

Robot non è tanto un film sul grande potere da cui derivano le abituali grandi responsabilità, bensì un'opera sulla necessità di trovare la forza di reagire di fronte a un contesto sempre più opprimente e ostile: si è parlato, spesso a sproposito, di un aggiornamento in chiave fantastica di Pasolini, e non sono mancati i critici che hanno voluto vedere corrispondenze con il film postumo di Claudio Caligari, *Non essere cattivo*, che vede tra i protagonisti Luca Marinelli, in *Lo chiamavano Jeeg Robot* impegnato nel ruolo del crudele gangster di borgata Zingaro. Alla piccola storia di mancata redenzione di Caligari, però, Mainetti oppone un tono scopertamente apocalittico (si pensi agli attentati che devastano Roma e che fungono da leitmotiv del film), che al massimo ricorda quello, più forzato, di *Suburra* di Stefano Sollima. Così, al di là di tutti i paralleli che si sono tentati, risulta chiaro come l'antecedente diretto, il modello a cui guarda Mainetti è la serie di produzioni cinematografiche e televisive generata dal successo di *Romanzo criminale* di Michele Placido (la serie omonima, e poi *Gomorra*), non a caso interpretato dallo stesso Santamaria. *Lo chiamavano Jeeg Robot* condivide il medesimo sguardo di Placido e Sollima, tra il compiaciuto e lo sconcolato, sull'Italia. I suoi personaggi, che portano sul corpo e nella mente ferite indelebili, sono il segno tangibile di un paese esausto, sconfitto, demoralizzato. È proprio questa voglia di allargare lo sguardo al di là delle dinamiche (peraltro piuttosto ovvie) che regolano i rapporti tra i personaggi, a rendere il film di Mainetti un'opera coraggiosa e capace di intercettare un sentimento comune. Merito del regista e dei suoi sceneggiatori è però quello di non fermarsi a contemplare le rovine, ma di spostare il discorso anche su un campo di battaglia più familiare e meno ostile, ovvero il cinema stesso.

È evidente come, nella scena – forse la più riuscita di un film con molti momenti memorabili – in cui Enzo porta Alessia all'interno di un luna park chiuso e, con la sola forza delle braccia, rimette in moto la ruota panoramica, Mainetti ci stia parlando del cinema italiano e della necessità di rimettere in moto una politica di genere da tempo trascurata, quando non ripudiata. È in questo senso che finisce per essere vincente la scelta del regista di non ricalcare vezzi e stilemi del cinema del passato, di non guardarsi indietro ma di saltare in avanti, come Enzo nell'ultima immagine del film. Se gli autori si dimostrano sostanzialmente pessimisti nel guardare all'Italia di oggi, un messaggio di speranza pare arrivare dalle storie che il cinema può ancora raccontare. Basta avere coraggio, superare l'autocommiserazione, e saltare. ■

matteo.pollone@unito.it

M. Pollone insegna storia delle teorie del cinema all'Università di Genova

Tutte le difficoltà e il piacere di tradurre Jonathan Franzen

Tornare al realismo sociale, superando il post moderno

di Gabriella Dal Lago, Chiara Dalmasso, Virginia Giustetto, Corrado Iannelli, Jacopo Turini

Silvia Pareschi è traduttrice di Jonathan Franzen e molti altri autori, da Junot Díaz a Zadie Smith, da Don DeLillo a Amy Hempel; ci ha raccontato cosa significa tradurre da quindici anni uno degli autori più famosi e controversi della letteratura contemporanea. L'incontro è stato organizzato dal Laboratorio Sogno o son testo per il ciclo Sovvertire e si è svolto a Manitwana-Laboratorio Culturale Autogestito nell'ambito del Salone Off a Torino.

Come è ovvio che sia, l'incontro comincia dall'inizio, da come un traduttore diventa un traduttore: "Ho cominciato laureandomi in lingue, in russo: era il periodo della Perestrojka e sembrava che fosse la lingua del futuro. Mi sono però poi resa conto che non era la mia lingua, e mi son chiesta: cosa faccio con questa laurea?". Dall'abbandono del russo inizia un percorso diverso: un periodo di lavoro seguito poi dal master alla Scuola Holden. "Durante il primo anno ho seguito un seminario con Anna Nadotti sulla traduzione: mi è piaciuto, sono andata a cercarmi un inedito per darle una prova di traduzione. Mi son detta 'dai, vediamo che dice'. La scelta cade su una raccolta di racconti di Alice Walker: "Ho tradotto un racconto, l'ho dato ad Anna... qualche giorno dopo mi chiama Marisa Caramella, editor Einaudi, per una traduzione. Ero stupefatta".

Dopo una prova di traduzione, Marisa Caramella affianca Silvia Pareschi nel lavoro di traduzione di *Le correzioni* di Jonathan Franzen: "Certo la editor di Einaudi non ha affidato a me piovella il capolavoro del secolo. Mi ha affiancata, è stata una scuola per me. Andava così: traducevo una decina di pagine, io leggevo in italiano e lei controllava in inglese. Ho imparato tantissimo: è stato questo l'inizio fortunato della mia carriera di traduzione".

Quindici anni con Franzen

"L'idea di stasera era quella di parlare di Franzen ma mi limiterò a guardare *Le correzioni*, *Libertà*, *Purity*; i tre romanzi, insomma". In un saggio pubblicato sulla rivista "Harper's" Franzen descrive la sua idea di letteratura, ed è da qui, dice Silvia, che potremmo partire per capire la volontà che sta alla base di *Le correzioni*: "Quello che Franzen vuole fare è recuperare il valore del realismo sociale, superare il postmoderno e tornare al grande romanzo sociale", come Tolstoj e Dickens. "La particolarità di questo recupero sta nel suo prendere le mosse dai personaggi: è come se Franzen lavorasse a forza centrifuga concentrandosi sulla loro creazione". L'intera narrazione si sviluppa da cinque personaggi, i membri della famiglia Lambert: il padre e la madre incarnano i valori del Midwest americano, mentre i tre figli, dopo aver rotto con la famiglia, si sono trasferiti sulla costa. "L'idea di fondo riguarda insomma figli che vogliono con la loro vita correggere quella dei genitori". Nella storia di *Le correzioni* c'è un forte elemento autobiografico: il signor Lambert è malato di Parkinson, così come il padre di Franzen, al quale è dedicato il saggio *La malattia di mio padre*. È proprio la perdita di questo elemento autobiografico a segnare una delle difficoltà maggiori nel passaggio da *Le correzioni* a *Libertà*, in cui la narrazione si fa diversa: siamo di nuovo nel Midwest, a Saint Paul, Minnesota. Il romanzo parla del ritorno della *middle class* dai sobborghi verso il centro cittadino, cadente e devastato, l'inizio di un processo di gentrificazione.

"L'altro carattere importante, stilistico, di *Le correzioni*, sta nel mantenimento di quegli elementi linguistici di postmoderno sperimentale che si portava dietro dai precedenti romanzi, e che non si troverà così marcato nei romanzi successivi".

Il nostro seminario si è aperto con un incontro su David Foster Wallace ("L'Indice" 2016, n. 2) e si chiude con questo discorso su Franzen, ed è inevitabile il confronto. Proprio a proposito del superamento del postmoderno, l'impressione che ci ha dato leggere Franzen è che lui sia molto europeo: questo fatto è percepito anche da un lettore americano?

"Mentre in Foster Wallace hai il postmoderno", ri-

sponde Silvia, "Franzen usa il romanzo europeo per ricostruire il romanzo realista, rimetterlo in piedi dalle macerie del postmoderno. Forse a un lettore americano il suo periodare può sembrare poco familiare, ma Franzen è sentito comunque molto americano perché imbevuto di quella cultura".

In *Purity* ci si sposta dal Midwest e dalla costa orientale dei romanzi precedenti (spazi in cui Franzen è nato e cresciuto) alla California, dove ora vive, e alla Germania, luogo in cui ha studiato e tradotto. Il fatto che buona parte di *Purity* sia ambientato a Oakland, città in cui Silvia trascorre alcuni mesi dell'anno, ha reso il lavoro di traduzione ancora più interessante a livello personale: "Quello che il traduttore deve assolutamente fare è osservare, vedere, così da attivare le facoltà immaginative, e qui per la prima volta vedevo mentre leggevo". Tradurre un autore significa entrare a far parte del suo mondo e non potersene distaccare mai: "È



qualcosa che ti porti dietro, non è come il lavoro d'ufficio, in cui stacchi, vai a casa e fai altro". E ciò è tanto più vero quando traduttore ed autore sono amici, come nel caso di Silvia: "Io Franzen lo conosco, lo frequento, e questa cosa è cominciata ai tempi di *Le correzioni*, è molto pignolo e quando io e l'editor abbiamo iniziato a presentargli dei dubbi lui rispondeva contento, perché pensa che i traduttori senza dubbi non siano buoni traduttori".

Come fatto notare dalla traduttrice, nel confrontare gli incipit di *Le correzioni* e *Libertà* percepiamo meglio la portata del lavoro stilistico alla base dell'evoluzione della narrativa in Franzen. Nel primo il prologo è d'ostacolo, di sfida al lettore, ed è Chip Lambert stesso a rivelarcelo appena presentato, da personaggio picareresco, parlando a Julia di una sceneggiatura da lui scritta: "La mia idea, - disse Chip, - è di inserire un 'ostacolo' che lo spettatore debba superare. Mettere qualcosa di sconcertante all'inizio è una classica strategia modernista. La suspense diventa incalzante nel finale".

Molto diverso il prologo di *Libertà*, soglia d'ingresso, sì, ma questa volta pensata per accattivare le simpatie dei lettori anche nelle intenzioni, quasi uno sfoggio di retorica talentuosa, che rende con evidenza il cambio d'obiettivo di Franzen, alla ricerca di un ampliamento di pubblico: "Franzen descrive epoche tramite oggetti, cose materiali, personaggi tipizzati culturalmente: pro-

prio quegli elementi intrasferibili da lingua a lingua". Il prologo *Buoni Vicini* per Silvia è eccezionale: "Patty ci è presentata da voci e dicerie dei vicini. Una 'descrizione laterale' fatta indirettamente: è un pezzo di bravura".

Tradurre è cadere

"Nel prologo di *Libertà* si legge: 'Motociclisti grezzi, che grigliano e puzzano, arrostiti dal sole': rispetto all'originale si è perso qualcosa. I motociclisti di questo tipo bevono Schlitz, che è una birra economica, ma non posso tradurre ad esempio usando Peroni". I dettagli e gli oggetti ci danno molte informazioni sui personaggi. Franzen gioca con i tipi umani specifici, con l'immaginario collettivo che li circonda, che non è quello dei lettori italiani. "Per esempio, ho scoperto che il tipo di personaggio che guida la Volvo in America è il giovane intellettuale un po' squattrinato che cerca di farsi strada nella vita, mentre in Italia una Volvo è una Volvo e basta".

Ma i problemi possono anche riguardare questioni linguistiche, non solo culturali. "In *Purity* è presente una poesia in tedesco con la corrispondente traduzione in inglese: le iniziali dei versi compongono due acrostici. In italiano ovviamente non corrispondeva; c'è stata una grande discussione fra me e l'editor. Si è scelto di lasciare la mia traduzione, con una nota al termine".

Tradurre è rialzarsi

Tra le cose più belle di quando si traduce, però, c'è anche il fatto di doversi inventare nuove parole, per supplire a lacune nel passaggio lingua madre-lingua di destinazione. Per esempio Silvia ha fatto i conti con lo *spanglish* di Junot Díaz, lingua ipercreativa per la quale in alcuni casi è stato necessario apporre un glossario al fondo del testo. Con Franzen le cose sono state diverse, ma in un caso la traduttrice si è trovata a dover inventare un'espressione linguistica e con risultati molto divertenti.

In *Libertà* c'è un punto in cui il padre di Patty, con l'intento di fare una battuta, dice: "Nor'fock a Virginia!". Domandando a Franzen cosa significasse quell'espressione, l'autore ha risposto: "È una battuta su un italiano che non scopa con le vergini, *fock* è una parodia della pronuncia italo-americana della parola *fuck* e la battuta fa riferimento alla città di Norfolk in Virginia". Ora, il compito di chi avrebbe tradotto questa frase in italiano era trovare una formula volgare, breve e identificabile come presa in giro rivolta a un italiano da parte di un americano: niente di più difficile. "Non sapevo come risolverlo, mancava poco alla consegna ... fino a quando, parlando con mio marito (Jonathan Keats, ndr) per trovare un'espressione plausibile, viene fuori il termine 'focaccia'... ed ecco come è nata l'idea di trasformare "Nor'fock a Virginia" in "Fuck-accia"! Franzen ha amato la soluzione. Non entrerà certo nei dizionari ma è stata una grande soddisfazione!".

The nightmare of Consumption

In una delle prime scene di *Le correzioni*, Chip entra in The Nightmare of Consumption, un grande supermercato dove tutto è estremamente costoso; a un tratto vede un pezzo di salmone a un prezzo decente e lo compra. Al momento di pagarlo, però, si accorge che il prezzo indicato in corsia era all'etto e non al chilo e che il totale da pagare è di 78 dollari: allora si inginocchia, lo nasconde e lo porta via sotto il maglione. "Ecco, io un giorno ero a Manhattan, dovevo preparare una cena per Franzen e la fidanzata. Non conoscevo il quartiere ed ero a fare la spesa da sola, sono entrata in un supermercato dove tutto era costosissimo, mi son sentita nelle *Correzioni*; ho speso 100 dollari in mozzarelle, pomodori e olive. Quando Franzen ha assaggiato le cose che avevo acquistato mi ha detto 'Ottimo, dove le hai prese?'. Gli ho detto il nome del supermercato e lui di risposta: 'That's the Nightmare of Consumption!'. Ecco dove è arrivato il mio livello di identificazione con i suoi personaggi!".

Letterature

Jonathan Keates, UN LIEVE DISORDINE, ed. orig. 1983, trad. dall'inglese di Mario Scotognella, pp. 173, € 16, Fuorilinea, Monterotondo (Roma) 2015

Jonathan Keates si può annoverare tra gli esempi più alti d'una tutta britannica *gentility*, ovvero tra i rappresentanti d'una certa classe media, colta, portata a viaggiare ed a coltivare interessi eclettici. Un tipo d'intellettuale semplificabile nella categoria dei geniali dilettanti. L'Inghilterra del XX secolo ne ha prodotti in quantità, attingendo da un ampio bacino d'esteti più o meno legati all'aristocrazia. Pensiamo al mondo di Edith, Osbert e Sacheverell Sitwell, di Harold Acton, Norman Douglas, Lord Berners, e Max Beerbohm, tutti attratti dall'Italia, in cui hanno a lungo vissuto ed hanno fatto oggetto dei loro romanzi o *travelogue*. La scrittura di Jonathan Keates non mostra però tracce della snobistica autoindulgenza dei Sitwell & Co. I suoi lavori infatti, non solo soddisfano curiosità più disparate, ma garantiscono rigore stilistico e precisione.

Nato a Parigi nel 1946, Keates è stato educato a Bryanston ed al Magdalen College di Oxford e ha poi insegnato inglese alla City of London School. A farci scoprire questo poligrafo di talento, scrittore e saggista, poliglotta, studioso di storia della musica ed erudito d'arte, quest'autorità nel campo delle guide ottocentesche e questo conoscitore delle vicende storiche italiane, in particolare del Risorgimento, è la casa editrice Fuorilinea. Il libro, che vinse i prestigiosi James Tait Black Memorial Prize e l'Hawthornden Prize, contiene quattro *short stories* ambientate nella prima metà dell'Ottocento tra la Calabria, il Ducato di Mantova e le città di Venezia e Vicenza, e mostrano l'Italia in una fase di tensa inquietudine che sarebbe poi sfociata nelle guerre d'indipendenza. Ognuno dei racconti è narrato attraverso gli occhi di diversi stranieri in viaggio nel nostro paese, alla ricerca d'irraggiungibile ideali artistici; di contro, si presenta loro una realtà cinicamente prosaica. In *Sul far del giorno*, ad esempio, il pittore di paesaggi Cattermole è disorientato dalla resistenza armata che i locali oppongono alla dominazione borbonica. La Calabria che ci viene mostrata è ancora quella descritta da Edward Lear in *Journals of a Landscape Painter in Southern Calabria* nel 1852, o da Charles J. Lever in *Paul's Gosslett's Confessions* nel 1868, lontana anni luce dall'idillio sensual-mediterraneo di D. H. Lawrence o di Norman Douglas. Le vicende degli ultimi due racconti, ispirati a Wagner e a Ruskin, sono a tal punto permeati della vasta cultura musicale di Keates (autore di biografie di Händel e di Purcell) che il teatro dell'opera diventa il perfetto *setting* di delusioni letterarie, musicali e artistiche.

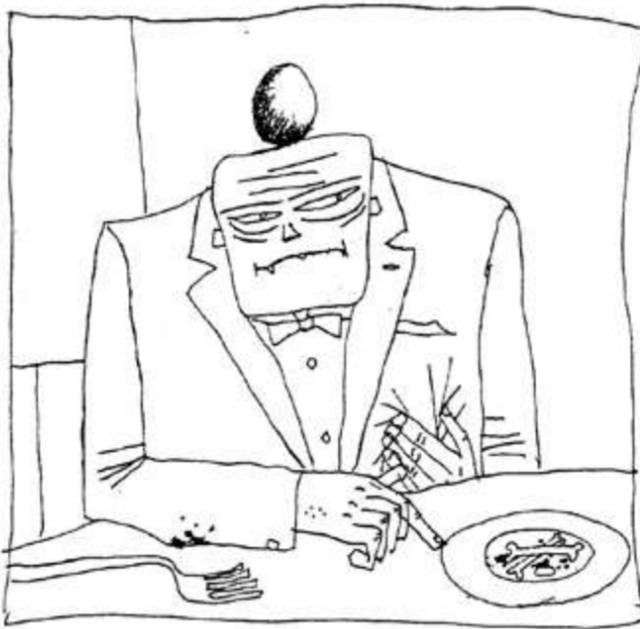
ELISABETTA D'ERME

Peter von Matt, LA SVIZZERA TRA ORIGINI E PROGRESSO, ed. orig. 2012, a cura di Gabriella de' Grandi, prefaz. di Alessandro Martini, pp. 437, € 20, Dadò, Locarno 2015

La copertina del volume riproduce il celebre quadro di Rudolf Koller *La diligenza del Gottardo* (1873) in cui è raffigurata una carrozza tirata da cinque cavalli che procede a gran carriera in un sentiero alpino, rischiando di travolgere un vitello che corre per mettersi in salvo. La "bizzarra contraddittorietà" dell'immagine, metafora del precario rapporto tra il progresso che avanza e l'idillio naturale cui sin dal XVIII secolo la Svizzera deve il proprio fascino (si pensi ad Albrecht von Haller e a Salomon Gessner), costituisce lo spunto per il primo, lunghissimo saggio: dove l'autore, noto germanista zurighese, dà prova delle sue qualità di esegeta e divulgatore al tempo stesso, spiegando come a partire dalla seconda metà dell'Ottocento molti autori svizzero-tedeschi (ad esempio Keller, Gotthelf, Meinrad Inglin)

abbiano illuminato criticamente il contrasto tra vecchio e nuovo e ne abbiano sottolineato artisticamente e spesso grottescamente – esemplare in tal senso Dürrenmatt – valenze ed implicazioni, mettendo in guardia da estremismi e fanatismi. I contributi del libro sono organizzati per nodi problematici riguardanti sia scrittori notissimi (come C. F. Meyer, Robert Walser, Max Frisch) che autori contemporanei oggi affermati (Thomas Hürlimann, Jörg Steiner, Hansjörg Schneider e vari altri); molti saggi investono anche la vita politica ed economica della Confederazione, che dal volume emerge come paese certamente non privo di contraddizioni e paradossi, volto a mantenere la tradizione pur essendo proiettato nel futuro. L'argomentazione, che rifugge da bilanci e affermazioni definitive, quasi a rispecchiare la peculiare sospensione che emana dal quadro sopra citato, si dipana nei singoli saggi con leggerezza e vivacità, sorprendendo il lettore con *aperçus* e talora con riferimenti autobiografici che inducono a meglio comprendere una nazione a noi vicinissima ma sotto molti aspetti sconosciuta.

ANNA FATTORI



I disegni della sezione SCHEDE sono di Franco Matticchio

Kurt Lanthaler, IL DELTA, ed. orig. 2008, trad. dal tedesco di Stefano Zangrando, pp. 166, € 14, Alpbabeta Verlag, Merano 2015

Chi è Fedele Conte Mamai? Perché è ritornato a Maierlengo, immaginario paese nel delta del Po, dopo quarant'anni di assenza? Cosa ci fa con una valigia contenente baccalà e babà, bresaola e bottarga, insieme a pochissima biancheria? In un paesaggio felliniano, onirico e vagamente mostruoso, popolato da personaggi che potrebbero sembrare lontani parenti dei "lunatici" raccontati da Ermanno Cavazzoni (come il Vaccarin, che di mestiere fa il *bosgato*, cioè il macellatore di maiali, in cambio del loro sangue; o Bombolo, "un barcaiolo piccolo e grasso al quale il Po dà regolarmente tempo e occasione di ubriacarsi"), scritto con un impasto di registri linguistici (linguaggi tecnici, dialetti, lingue gergali e persino qualche frase in cinese) *Il delta* si caratterizza per il continuo alternarsi della voce narrante che passa dalla terza alla prima persona anche all'interno della stessa frase e per l'avvicinarsi di passato e presente. Non un romanzo ad intreccio con uno scioglimento finale, ma il succedersi di avvenimenti che sono anche eventi linguistici e che imparenta il romanzo di Kurt Lanthaler (altoatesino che vive tra Berlino e Zurigo, per la prima volta tradotto in italiano da un bravissimo Stefano Zangrando) alla tradizione degli sperimentatori e sovvertitori linguistici che hanno in Céline un punto di partenza: come un novello Bardamu anche Fedele è alle prese col suo viaggio notturno e visionario. Al lettore non resta che seguirlo senza chiedersi dove lo porterà, lasciandosi trascinare dalle parole e dal ritmo delle frasi, andando avanti e indietro nel tempo, avventura dopo avventura, ricordo dopo ricordo.

GIOVANNI ACCARDO

Robert Louis Stevenson, OTTO ANNI DI GUAI, ed. orig. 1892, trad. dall'inglese di Fabrizio Bagatti, pp. 278, € 10, Edizioni Clichy, Firenze 2016

Uno Stevenson negletto, questo straordinario reportage sulle Isole Samoa, forse perché ha l'aria di un saggio storico, anche se contiene pagine degne dei suoi più celebri romanzi. Negletto nel tempo ma anche quando fu dato alle stampe, al punto da portare il povero Stevenson davanti ad un tribunale a causa delle accuse mosse alle grandi potenze coloniali, Germania, Inghilterra e Stati Uniti. Siamo nell'anno 1889, lo scrittore sbarca nel dicembre a Samoa: è sconvolto dalla situazione che trova. Da otto anni infuria quella che viene erroneamente chiamata guerra civile. È proprio Stevenson a riconoscere nel conflitto una guerra di interessi tra superpotenze per la produzione di copra in quantità industriali. Naturalmente il sacrificio dei samoani, dei loro costumi e delle loro abitudini agricole è l'ultimo dei problemi. Stevenson decide invece ricostruire in dettaglio tutte le vicende, compulsando i documenti ufficiali e intervistando i protagonisti ancora in vita, inclusi gli abitanti di Samoa. Le sue pagine sono del tutto imparziali e compaiono prese di posizioni durissime. In più, al lettore regala tutto il godimento della sua scrittura, qui a tratti più concitata rispetto ai romanzi, mettendo in scena il dramma dell'eterno scontro tra buoni e cattivi. Senza dimenticare mai le ambiguità degli uni e degli altri, condizionati tutti dallo scenario naturale che fu la sua irrinunciabile risorsa stilistica.

CAMILLA VALLETTI

Julio Baquero Cruz, L'ODORE DI ISTAMBUL, ed. orig. 2009, trad. dallo spagnolo di Silvia Acierno, pp. 155, € 14, Kairòs, Napoli 2016

Il titolo dell'edizione originale di questo testo sospeso tra autobiografia e riflessione aiuta a coglierne immediatamente la tonalità dominante: *El viaje de un nihilista*. Ci troviamo di fronte a una narrazione di viaggio che nasce sotto il segno della negazione: immagini e ricordi svaniscono a ogni tappa e soprattutto quel che svanisce è l'illusione iniziale del viaggiatore di "diventare un altro" attraverso l'esperienza dello spostamento e del cambiamento. Con questo romanzo – che in Spagna è stato preceduto da altri quattro – Julio Baquero Cruz, nato nel 1972, rievoca un viaggio intrapreso all'alba degli anni 2000 verso Istanbul, con tappe intermedie a Vienna, Praga e Budapest. È un viaggio in cui cose percepite e cose immaginate interagiscono continuamente: dall'aneddoto (inventato) dello scultore di Praga che seppellisce la statua della moglie che lo ha abbandonato nel basamento di un monumento a Stalin alle figure femminili che condividono con il narratore un tratto del suo cammino, i fantasmi della mente del protagonista si sovrappongono capricciosamente a una realtà che – prevalentemente degradata e in via di rapida omologazione – sembra non meritare la sua attenzione. Quando questa realtà si impone, la nota che la caratterizza non è certo accattivante: "Alla vista dei primi edifici di Istanbul comincio a entrare nella carrozza un odore familiare, simile all'odore che avevo sentito quella notte mentre camminavo per le strade di Praga. Era quell'odore di bruciato, di inquinamento, di carne arrostita, di carbone, di immondizia accumulata per le strade, odore di fumo, di fabbriche, di motori, di cani randagi". Eppure, paradossalmente, per il nostro viaggiatore, questo odore, che non ha nulla di poetico e di esotico, è il primo incontro con "la vita vera che non è mai asettica e pura, che è sempre un po' sporca".

MARIOLINA BERTINI

SCHEDE

Letterature

Gialli e neri

Medioevo

Dror A. Mishani, UN'IPOTESI DI VIOLENZA, ed. orig. 2013, trad. dall'ebraico di Elena Loewenthal, pp. 300, € 18,50, Guanda, Milano 2015

Il secondo giallo in Italia dell'israeliano Mishani, oltre alla sempre gradevole traduzione di Elena Loewenthal, offre più di una sorpresa, più di un motivo per piacere. Anzitutto non ha niente a che fare con i soliti thriller perlopiù politico-spionistici legati al conflitto in corso o, peggio, con i mystery biblico-archeologici, per darci una visione di problemi di criminalità ordinaria in un sobborgo di Tel Aviv: droga, estorsioni, ricatti; il terrorismo si affaccia solo in due rapidi scorci ininfluenti per il plot: un allarme per un'infiltrazione dal Sinai e la notizia alla radio dell'uccisione di un capo di Hamas a Gaza. Forse è qui la risposta al tormentone dell'ispettore Avraham: perché non ci sono libri gialli in Israele? Anche la vita quotidiana è più o meno normale: in un palazzo popolare di sei piani l'ascensore non funziona e impazza la trasmissione *Israel's Got Talent*. In secondo luogo, la struttura narrativa alterna abilmente i capitoli con due punti di vista, di chi indaga e di chi è indagato. Due si rivelano anche le inchieste, partite lo stesso giorno e che si concluderanno lo stesso giorno, un po' slegate e un po' convergenti. Una minaccia telefonica e una finta bomba, non terroristica ma intimidatoria o estorsiva, danno il via all'indagine di Avraham, che come nel primo romanzo si trova a indagare, con grandi incertezze e travagli di coscienza, su un caso di scomparsa e di bambini in pericolo, su assassini che forse non vorrebbero uccidere o che pensano di uccidere per una buona causa. Avraham, in una sorta di coazione a ripetere, si trova di nuovo a lavorare su un caso di scomparsa nel quale vorrebbe rimediare all'errore commesso in una precedente situazione dello stesso tipo. Se c'è un'ipotesi di salvezza e nella immedesimazione e profonda compassione del poliziotto per le vittime, per i colpevoli e anche per se stesso.

FERNANDO ROTONDO

Pierre-Yves Leprince, IL TACCUINO PERDUTO. UN'INCHIESTA DI MONSIEUR PROUST, ed. orig. 2014, trad. dal francese di Elena Cappellini, pp. 366, € 22, Mondadori, Milano 2016

Parlando in un'intervista della genesi di questo romanzo, Pierre-Yves Leprince (classe 1940) ha detto: "Dal 1960, io ho vissuto dentro l'opera di Proust...". È un'affermazione singolare, perché Leprince non è un filologo o un biografo che abbia trascorso anni e anni a decifrare i manoscritti dell'autore di *Alla ricerca del tempo perduto*. Ha alle spalle una lunga e brillante carriera di scenografo teatrale; nell'opera di Proust si è dunque installato per passione e da dilettante, come il fotografo Brassai che negli ultimi anni della sua vita si dedicò a un puntiglioso e suggestivo commento dei temi e delle metafore "ottiche" del capolavoro proustiano. Per Brassai, Proust è un cacciatore di immagini; per Leprince, è un cacciatore di indizi, un detective capace di imprigionare la verità in una rete di analogie invisibili allo sguardo prevenuto dei suoi contemporanei. In entrambi i casi, l'esegeta non professionista ci offre del romanziere un'immagine parziale e un po' forzata; ma quest'immagine programmaticamente non obiettiva risulta più stimolante delle ricostruzioni diligenti di molta critica accademica. Brassai scelse, per il suo lavoro pubblicato postumo da Gallimard nel 1995, la forma del saggio; Leprince ha scelto la forma narrativa e nelle pagine di *Il taccuino perduto* ha affrontato la scommessa di fare del suo autore preferito un personaggio a tutto tondo, che sotto i no-

stri occhi osserva i comportamenti degli esseri umani che lo circondano e ne decifra con acutezza incomparabile le motivazioni nascoste e le segrete finalità. Non è la prima volta che Proust figura come personaggio in una finzione: nel 2001 Philippe Besson, in *En l'absence des hommes*, fece di lui l'interlocutore di un adolescente che vive una tragica passione con un militare destinato a morire nel primo conflitto mondiale. Il Proust di Leprince, però, ha, rispetto a quello di Besson, una voce infinitamente più riconoscibile e precisa: modellata con orecchio finissimo sulle pagine del suo epistolario, questa voce è il vero punto di forza dell'opera, il fondamento della sua credibilità e uno dei suoi tratti più accattivanti. Lo sfondo del romanzo è l'Hôtel des Réservoirs, a Versailles, dove Proust soggiornò in effetti parecchie volte. Siamo nel 1906 e il futuro romanziere, ancora scosso per la morte della madre, si è installato in quell'albergo vecchiotto e lussuoso in attesa che sia pronto a Parigi il nuovo appartamento dove andrà a stabi-



lirsi. Fin qui l'intreccio del romanzo segue alla lettera la realtà biografica. La voce narrante, però, che è quella di un poliziotto quasi centenario che rievoca episodi della propria adolescenza, non tarda a tessere intorno al dato storico la tela di un ricco feuilleton, popolato di spiritiste inglesi, infidi camerieri dagli occhi gialli, lord perversi e pallide cameriere misteriose. Al centro dell'intreccio, Proust fa luce su un assassinio dai retroscena erotici guardando al futuro: "Scriverò - confida al narratore - un grande libro in cui mostrerò, alla maniera di un detective, come un personaggio riesce a sbrogliare la matassa ingarbugliata di ciò che accade attorno a lui e dentro di lui, risalendo alle cause, cucendo e scucendo il tessuto della verità".

MARIOLINA BERTINI



L'EPIFANIA DELL'ORRORE. NOVELLE GOTICHE ITALIANE, a cura di Giuseppe Ceddia, pp. 196, € 14, Stilo, Bari 2015

NEOGOTICO TRICOLORE. LETTERATURA E ALTRO, a cura di Enzo Biffi Gentili, con Giorgio Barberi Squarotti, Valter Boggione, Barbara Zandrino, pp. 229, ill., s.i.p., Fondazione Cassa di Risparmio di Cuneo, Cuneo 2015

Che il gotico nel Belpaese abbia radici non solo virtuali - l'Otranto di Walpole e le torve Italie di tanti suoi successori di lingua inglese - dovrebbe essere chiaro solo ad accostare senza pregiudizi la letteratura nostrana dell'Ottocento e anche tante prove del secolo successivo (senza entrare in più sottili distinguo tra gotico vero e proprio, neogotico e influenze gotiche in altri filoni). A distanza di duecentocinquanta anni dall'affaire del *Castello d'Otranto* l'interesse è comunque vivo, come dimostrano queste due uscite che meritano segnalazione, di carattere senz'altro diverso ma idealmente accostabili. La prima, *L'epifania dell'orrore*, è un'ottima antologia curata dal dottorando in italianistica Giuseppe Ceddia, a raccogliere tra testi minori o meno noti (dal 1819 al 1906) le prove di una presenza non accidentale del genere. Se nei racconti del primo Ottocento fantasmi e ombre prendono forma in un medioevo norditalico romanticamente ricostruito (Diodata Saluzzo Roero, *Il castello di Binasco*; Cesare Balbo, *Margherita*; Giambattista Bazzoni, *Il sotterraneo di Porta Nuova*) in quelli postunitari si tratta ormai di oggetti di affabulazione o ricerca folklorica, e con attenzione magari a un'Italia centro-meridionale incognita e pittoresca (Domenico Ciampoli, *Il duca zoppo*; Nicola Misasi, *Accanto al fuoco*; Giovanni Magherini Graziani, *Il diavolo*; Emma Perodi, *L'ombra del sire di Narbona*). Finché a cavallo tra i due secoli non cambia nuovamente l'approccio, con un gotico richiamato per ammiccamenti (C. Spagnolo-Turco, *Al di là*; Egisto Roggero, *Il vecchio orologio*) ma aperto a nuovi tipi di spettro, tra Maupassant e - virtualmente - Pirandello (Giovanni Papini, *Non voglio più essere ciò che sono*). Di carattere differente la bella raccolta saggistica *Neogotico Tricolore*. Il "CuneoGotico" è un meritorio progetto della Fondazione Cassa di Risparmio di Cuneo, dedicato al tema del neogotico nelle arti sotto la direzione artistica di Enzo Biffi Gentili, direttore del Seminario Superiore di Arti Applicate/MIAAO di Torino. Il sontuoso volume in oggetto (mille copie numerate, preziosamente illustrate e legate) racchiude gli interventi tenuti al Convegno omonimo al Castello Rosso di Costigliole Saluzzo nell'autunno 2015 e affronta in modo organico il panorama letterario gotico e neogotico italiano. Si parte naturalmente dalla letteratura ottocentesca,

sul rapporto del genere con il romanticismo, con la scapigliatura e con ricognizioni di una presenza gotica in esperienze letterarie di singole regioni. Si passa poi agli anni trenta e quaranta del Novecento e quindi all'orizzonte contemporaneo italiano con un'ultima occhiata all'*Attualità del vampiro nel neogotico internazionale*. Conclude il curatore con tre raffinate suite iconografiche

FRANCO PEZZINI

Richard Price, BALENE BIANCHE, ed. orig. 2015, trad. dall'inglese di Luca Briasco, pp. 399, € 18, Neri Pozza, Vicenza 2016

Li chiamavano i Wild Geese, squadra di detective del famigerato East Bronx, implacabili con i veri criminali ma tolleranti con i delinquenti da mezza tacca, ben visti nel quartiere accettavano un bicchiere o uno spinello ma mai soldi, una squadra compatta e affiatata come i marine: non si lascia nessun compagno indietro, ferito o morto. Adesso ne restano cinque, uno solo in servizio, Billy, il "cucciolo" di allora, volontariamente nel turno notturno per poter stare di giorno con i figli. Anche lui ha la sua "balena bianca", colpevole di un delitto efferato e infame che ancora lo fa star male, come i suoi ex-compagni anche loro pieni di sensi di colpa e voglia di giustizia. D'improvviso la balena bianca di Billy viene trovata sgozzata e subito dopo altre due fanno la stessa fine. Il noir si sviluppa con toni angosciati e concitati, con sospetti reciproci, nuovi delitti che ogni notte insanguinano i quartieri più malfamati e criminali sempre più spietati e feroci. La stessa moglie di Billy, che sembra avere un'ombra nel passato, viene presa di mira con i figli; forse per arrivare al marito? Ma che c'entra questo con quelle vecchie storie, nel momento in cui compare sulla scena un altro poliziotto con una sua balena bianca che non ha niente a che fare con quella dei Wild Geese? Oltre al registro narrativo concitato ed eccitato che non dà tregua, tre elementi fanno apprezzare in modo particolare questo romanzo come un vero noir. Primo, il conflitto della giustizia collegata inestricabilmente alla vendetta, in questo caso complicato da un meccanismo di delega. Secondo, il quesito se è lecito che la solidarietà di gruppo possa spingersi fino alla connivenza e complicità. Terzo, il confine labile che separa poliziotti e criminali, buoni e cattivi, con i primi che si arrogano il diritto di esercitare il bene con la forza del male.

F. R.

Carin Bartosch Edstrom, QUINTETTO. IL SUONO DELLA MORTE, ed. orig. 2011, trad. dallo svedese di Alessandro Storti, pp. 543, € 19, Atmosphere, Roma 2016

Un thriller alla Agatha Christie per l'esordio in letteratura di una compositrice e musicista svedese. Nulla a che spartire con i noti giallisti alla Larsson o Läckbert che hanno trasformato Stoccolma in un inferno di sadismo. Qui l'ambientazione è privilegiata: un'isola privata dove nella solitaria grande dimora il quartetto Furioso si ritira a provare una partitura molto complessa. L'arrivo di un celebre violinista, dal fascino irresistibile, chiamato a sostituire una delle quattro donne, sconvolgerà gli equilibri fino alla tragedia. L'autrice si è addentrata con grande impegno nelle psicologie delle protagoniste, donne forti ma sempre disposte a sacrificare ogni più segreta fibra all'altare dell'amore. Amor fou, amore assoluto, per la musica e per Raul, il violinista, che incarna con le sue ambiguità tutti i possibili registri che derivano dal piacere dell'ascolto. Non manca la parte d'investigazione condotta da Ebba, poliziotta di polso, anche lei, in fondo, contagiata dalla seduzione per la musica. Un testo a tratti lento ma solido nell'impianto e nell'uso, sempre strumentale, del dettaglio.

CAMILLA VALLETTI

Nataschia Tonelli, FIOLOGIA DELLA PASSIONE. POESIA D'AMORE E MEDICINA DA CAVALCANTI A BOCCACCIO, pp. 253, € 54, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2015

Si tratta di un libro molto importante, che affronta con grande ampiezza e ricchezza di dati i rapporti che, dai siciliani a Boccaccio, intercorrono fra la poesia d'amore e la cultura medica del tempo. Non si tratta soltanto del ruolo che la medicina ha giocato al livello tematico dell'ideazione poetica (dove contano soprattutto i concetti e i termini della fisiologia della passione, con il suo corredo di sentimenti e di stati d'animo), ma del contributo che essa ha fornito all'elaborazione del linguaggio poetico. Dalle fonti arabe attraverso le traduzioni e poi le rielaborazioni latine (quella del grande medico Arnaldo di Villanova), la fisiologia dell'amore passione o dell'amore "che si chiama anche *ereos*" è ampiamente presente nella canzone di Cavalcanti *Donna me prega*, a sua volta oggetto di glossa da parte del celebre medico e professore fiorentino Dino del Garbo. L'incontro fra poesia e letteratura scientifica va visto anche come riflesso del contatto, nelle università e negli altri luoghi di scambio culturale, fra i poeti e i maestri delle facoltà, la cultura dei quali peraltro, di matrice filosofica più che tecnica, rendeva più facile l'ascolto. Le immagini e le metafore della poesia d'amore escono così dal quadro esclusivamente letterario nel quale sono state spesso tenute e la loro riconnotazione in senso scientifico non è senza conseguenze per l'interpretazione come per la ricezione delle opere. Come osserva l'autrice, la presenza di queste fonti impone una lettura più "concreta e (...) materialistica" dei testi dello stilnovo. Tale dimensione è presente anche in Dante e poi in Petrarca, nonostante la virata in direzione di altri collettori (classici e patristici, soprattutto) di suggestioni e di immagini poetiche, e infine in Boccaccio, certamente interessato a questi aspetti se è di sua mano l'unico testimone della glossa di Dino alla canzone di Cavalcanti.

WALTER MELIGA

Michel Zink, I TROVATORI: UNA STORIA POETICA, a cura di Federico Saviotti, pp. 256, € 24, Mimesis, Milano-Udine 2015

Il libro è una stimolante presentazione della lirica trobadorica: come recita il sottotitolo, ne è una storia poetica, dove l'espressione vuole evocare la storia degli autori, ma anche quella della tradizione delle loro opere e quella della critica che già il medioevo, attraverso le *vidas* e le *razos*, aveva loro applicato. Si tratta di una presentazione parziale, come riconosce lo stesso autore, conseguenza di un percorso critico non lineare, fra poeti e poesie e fra questi e queste e le storie che li commentano. Se infatti le prime due generazioni di autori, fino alla metà del secolo XII, risultano ampiamente trattate (ci sono il "primo trovatore" Guglielmo di Poitiers e poeti importantissimi come Marcabru e Jaufre Rudel), non hanno un apprezzamento adeguato gli autori del periodo della III crociata (fra cui delle celebrità, come Arnaut Daniel, Bernard de Ventadorn, Folchetto di Marsiglia, Giraut de Borneill) e restano praticamente esclusi vari altri poeti, alcuni dei quali eccellenti – come Bertran de Born e Peire Vidal – altri certamente meno, ma importanti per la fissazione del canone e per la sua fortuna nelle altre tradizioni poetiche. La personale scelta di Zink coinvolge anche altri aspetti della poesia trobadorica, tutti sostanzialmente tralasciati, fra i quali è rilevante quello dei generi poetici diversi dalla canzone (soprattutto il sirventese e la tenzone), con la conseguenza di rendere i trovatori dei poeti della sola soggettività amorosa. La qualità del libro sta però nella finezza dell'interpretazione critica, costruita attraverso l'esame dei poeti e dei testi, spesso a partire da quanto su di essi ci dicono le *vidas* e le *razos*. In questo procedere Zink ha certo ragione, per ricostruire il lungo discorso dei trovato-

ri sull'amore, talora con qualche sottigliezza di troppo ma nel complesso con penetrazione e maestria.

W. M.

Maria Serena Mazzi, IN VIAGGIO NEL MEDIOEVO, pp. 334, € 24, Il Mulino, Bologna 2016

"Viaggiare" vuol dire intersecare lo spazio e nel medioevo lo spazio è, almeno fino a una certa altezza, soprattutto quello prossimo, circostante. Le lunghe distanze, gli infidi percorsi oltre confine sono riservati alle "missioni per conto di Dio", declinate nel pellegrinaggio, nelle *translationes* o, trascorso il corpo del viaggiatore, nel viaggio interiore. Come scrisse Paul Zumthor, nell'età di mezzo il "rapporto dell'uomo con lo spazio (...) è determinato dal fatto e dalla coscienza di un isolamento". Ciò provoca, parallelamente al resoconto, orale o scritto, di reali esperienze di attraversamento, il fiorire di una dimensione onirica, immaginifica, che riconfeziona il viaggio come espressione, proiezione e superfetazione di indiscutibili *auctoritates*, prime fra tutte, la Bibbia. Così, il sacro certifica le forme dell'ignoto nel medioevo; e il tema dell'altro, degli antipodi, del favoloso e del meraviglioso irrompe come costante generica di una letteratura odepiorica di stampo essenzialmente



neoplatonico. Il viaggio, nell'alto medioevo, è, prima di tutto, uno "stato della mente". Finché resta monastico e metaforico, dello spazio, il medioevo riflette un'immagine figurale, che gli corrisponde e la connota per ciò che è: "l'ultima grande epoca dotata di un linguaggio autorevole, capace di dire che il visibile non esaurisce il reale" (Santi). Poi, progressivamente, quel mondo acquista fiducia, si libera dall'incubo del *dies irae et clangoris*, esce allo scoperto. Lo fa per denaro, quando il commercio lo porta a trattare: con lo spazio, ma presto anche con il tempo. Così, dalle convenzioni della *stabilitas loci* di un Beda Venerabile si passerà a quelle, assai più contingentate, di un Guglielmo di Rubruk. Questo libro parla della mobilità di un medioevo ritenuto immobile e delle rifrazioni di un'età, che, almeno in parte, ha riscoperto il mondo per l'occidente.

FRANCESCO MOSETTI CASARETTO

Liutprando, ANTAPODOSIS, a cura di Paolo Chiesa, con una introduzione di Girolamo Arnaldi, pp. CII-168, € 35, Fondazione Lorenzo Valla - Mondadori, Milano 2015

Se nel XII secolo Giovanni di Salisburgy diceva che "la vita dell'uomo sulla terra è una commedia", forse, è anche perché, nel X secolo, c'era stato un autore come Liutprando, che, innervato dalla lettura di Terenzio, aveva fatto comico e grottesco tutto un mondo. Il commediografo cartaginese era di moda allora, come attesta Rosvita e la sua sfida per primeggiare sul pericoloso assito del "teatro della mente"; ma situare

Terenzio in Liutprando è tutt'altra faccenda: vuol dire abbandonare ogni velleità di rifondazione drammaturgica e guardare alle dinamiche culturali di una storiografia, concepita come "surrogato delle novelle che non hanno trovato la loro forma" (Vinay). Liutprando scrive su impulso del vescovo di Elvira, Recemondo; scrive una *delectabilis historia*, ma è più *fabula*, che non *historia*: perché lui "non è uno storico" (Chiesa), perché *Antapodosis* vuol dire "retribuzione" cioè racconto dei fatti d'Italia, Germania e Bisanzio dall'888 al 950, partendo da sé, dalla propria rabbia e dalla propria gratitudine per distribuire poi, caricaturalmente, vendetta o ricompensa alle proprie maschere-bersaglio, primi fra tutti gli avidi, lussuriosi e sanguinari Berengario II e sua moglie Villa. Ciò che interessa in primo luogo allo scrittore è, quindi, la demistificazione antiretorica, il controcanto storiografico: qui ogni personaggio è *persona* di una farsa amara e grave, la Storia stessa. Perché Liutprando si incontra "nelle ragioni che lo persuadono a scrivere" (Oldoni). Universale e provvidenzialistica nell'impianto, l'*Antapodosis* è un capolavoro mediolatino e si legge come un romanzo; anche se il Vescovo, poi, non la finisce perché concepisce il proprio *continuum* nella misura di una più complessa, autobiografica trilogia (*Antapodosis*, *De rebus gestis Ottonis magni imperatoris*, *Relatio de legatione Constantinopolitana*).

F. M. C.

non a caso, il libro di Tito Saffioti, che pure luccica questo mondo fino all'età moderna, ci appare più profondamente radicato nell'età di mezzo e nelle sue polarizzazioni, mentre dipana lentamente il filo, che trasforma i segni esteriori dell'impurità e del demoniaco negli attributi di un domestico buffone.

F. M. C.

Maria Luisa Meneghetti, STORIE AL MURO. TEMI E PERSONAGGI DELLA LETTERATURA PROFANA NELL'ARTE MEDIEVALE, pp. 461, € 85, Einaudi, Torino 2015

Il libro di Maria Luisa Meneghetti è un lavoro molto attraente e, come accade nei casi di virtuosa interdisciplinarietà, utile per studiosi di ambedue i campi coinvolti, la letteratura e l'arte medievale. Si tratta anche di un libro molto ben fatto, con un bellissimo corredo iconografico e un ricco apparato di note e di indici. L'argomento è il "riuso artistico" di soggetti letterari, per lo più profani, nell'arte e nella cultura, come spiega il capitolo iniziale di premesse teoriche, del quale tralasciamo l'omaggio liminare a un libro (*Le parole e le cose*, di Michel Foucault) largamente sopravvalutato – nonché, secondo chi scrive, di modesta utilità nel prosieguo dello studio – per le più interessanti note sulla testualizzazione letteraria e artistica dei temi e sui complessi passaggi dei riecheggiamenti che si attuano fra testo e rappresentazione. Il resto del volume si ripartisce in quattro ampi e penetranti capitoli che riguardano le raffigurazioni di soggetto epico, quelle di ispirazione romanzesca (in particolare del ciclo arturiano), le "allegorie dipinte" (ovvero le pitture non direttamente dipendenti da una materia letteraria, accompagnate però da testi che ne precisano il messaggio) e infine l'illustrazione dei codici di poesia lirica e le pitture connesse a situazioni performative e a simboli della stessa poesia. Il discorso critico di Meneghetti è molto preciso e, piuttosto che presentare una rassegna di opere che difficilmente sarebbe stata completa, procede per prodotti esemplari, più o meno noti, esaminati in profondità e con tutte le loro implicazioni letterarie e artistiche nonché storiche e ideologiche, con ulteriori componenti dottrinali, politiche, dinastiche. Dei mezzi espressivi è la pittura, su parete o su pergamena (la miniatura), ad avere il maggior numero di rappresentazioni, salvo che per i temi epici, dove prevale la scultura e per i quali forse, accanto alla finalità morale suggerita dall'autrice, sarà determinante anche la relativa antichità sia della materia letteraria sia dei reperti. Meneghetti ha ragione a ritenere la rappresentazione epica più complessa per il peso simbolico dei personaggi e dei temi di quella romanzesca, che però risulta generalmente più ricca e variegata per la presenza di vicende e di situazioni di composizione articolata o ripartita in quadri e con stile variamente realistico, spesso sostenuta dalla presenza di un'attestata, o molto probabilmente supposta, fonte libraria. Di queste caratteristiche partecipano anche la rappresentazione allegorica e quella connessa alla poesia, non fosse che per il fatto di condividere sostanzialmente ambienti di committenza e fruizione ed epoca di produzione. L'analisi di Meneghetti è qui ancora più acuta e raffinata e arriva a rivelare connessioni plurime a vari livelli nei prodotti artistici, molti dei quali di grande fascino e suggestione come le pitture della "camera Lanzalotti" di Frugarolo, di Pisanello a Mantova e della Manta o le miniature e i trionfi d'Amore dei canzonieri, e pure tuttora misteriosi come l'affresco di Bassano del Grappa – che metterebbe insieme, di fronte a Federico II, un erede della "vecchia" poesia provenzale e un rappresentante della "nuova" poesia siciliana – o di Chinon – dove Eleonora d'Aquitania, nell'affidare il potere ducale al figlio Riccardo, rinuncerebbe anche al servizio d'amore del trovatore che l'ha cantata.

W. M.

Tutti i titoli di questo numero

ABULHAWA, SUSAN - *Ogni mattina a Jenin* - Feltrinelli - p. 19
ALBANESE, GIULIA - *Dittature mediterranee* - Laterza - p. 33
AMATO, ALESSANDRO - *Sotto i nostri piedi. Storie di terremoti, scienziati e ciarlatani* - Codice - p. 40
AMIRY, SUAD - *Damasco* - Feltrinelli - p. 19
ARCANGELI, FRANCESCO - *Corpo, azione, sentimento, fantasia* - Il Mulino - p. 15
ARREOLA, JUAN JOSÉ - *Bestiario* - Sur - p. 19
ASSOCIAZIONE TREE L L L E (A CURA DI) - *Educare a vivere con gli altri nel XXI secolo: cosa può fare la scuola?* - Giuseppe Lang - p. 26

BALDI, VALENTINO - *Il sole e la morte. Saggio sulla teoria letteraria di Francesco Orlando* - Quodlibet - p. 22
BALL, PHILIP - *L'invisibile. Il fascino pericoloso di quel che non si vede* - Einaudi - p. 40
BAQUERO CRUZ, JULIO - *L'odore di Istanbul* - Kairòs - p. 45
BARTOSCH EDSTROM, CARIN - *Quintetto. Il suono della morte* - Atmosphere - p. 46
BIFFI GENTILI, ENZO (A CURA DI) - *Neogotico tricolore. Letteratura e altro* - Fondazione Cassa di Risparmio di Cuneo - p. 46
BRINDISI, ROCCO - *Cose* - p. 29

CAHAN, ABRAHAM - *Lo sposo importato* - Elliot - p. 18
CARBONE, CARLO - *Etnie e guerra fredda* - Ets - p. 34
CEDDIA, GIUSEPPE (A CURA DI) - *L'epifania dell'orrore. Novelle gotiche italiane* - Stilo - p. 46
CERVELLI, INNOCENZO - *Le origini della comune di Parigi* - Viella - p. 31
CRAVERI, BENEDETTA - *Gli ultimi libertini* - Adelphi - p. 21
CURRERI, LUCIANO E DELVILLE, MICHEL (A CURA DI) - *Il grande «incubo che mi son scelto»* - Il Foglio - p. 37

DAOUD, KAMEL - *Il caso Meursault* - Bompiani - p. 8
DAVERIO, JOHN - *Robert Schumann araldo di una "nuova era poetica"* - Astrolabio - p. 39
DE GAETANO, ROBERTO (A CURA DI) - *Lessico del cinema italiano* - Mimesis - p. 37
DELBONO, PIPPO (A CURA DI) - *David Bowie. L'uomo che cadde sulla terra* - Clichy - p. 39
DI GESÙ, MATTEO - *L'invenzione della Sicilia* - Carocci - p. 11
DI PAOLO, PAOLO - *Una storia quasi solo d'amore* - Feltrinelli - p. 29
DONADIO, FRANCESCO - *David Bowie: fantastic voyage* - Arcana - p. 39
DRIEU LA ROCHELLE, PIERRE - *Diario di un delicato* - SE - p. 20

FAETA, FRANCESCO E FRAGAPANE, GIACOMO DANIELE (A CURA DI) - *AZ- Arturo Zavattini fotografo* - Contrasto - p. 38
FERRERA, MAURIZIO - *Rotta di collisione? Euro contro welfare* - Laterza - p. 36
FRASER, NANCY - *Fortune del femminismo* - Ombre Corte - p. 7
FRASER, NANCY - *Il danno e la beffa* - Pensa multimedia - p. 7
FRASER, NANCY - *La bilancia della giustizia* - Pensa multimedia - p. 7

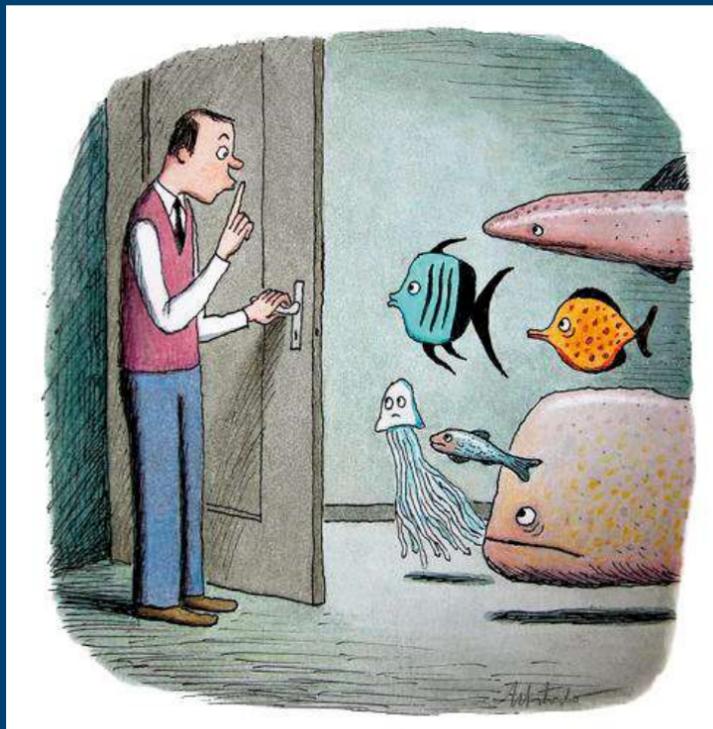
GALFARD, CHRISTOPHE - *L'universo a portata di mano* - Bollati Boringhieri - p. 16
GENTILE, EMILIO e DI SCALA, SPENCER M. (A CURA DI) - *Mussolini socialista* - Laterza - p. 32

HOFFMANN, E.T. A. - *Il gatto Murr* - L'orma - p. 20

IBRAHIM, SONALLAH - *Le stagioni di Zhat* - Calabuig/Jaca Book - p. 19
ITALIA, PAOLA - *Il metodo di Leopardi. Varianti e stile nella formazione delle canzoni* - Carocci - p. 22

JAMES, HENRY - *La lezione del maestro* - Adelphi - p. 21
JOHNSON, UWE - *I giorni e gli anni (20 giugno 1983-20 agosto 1968)* - L'orma - p. 20

KEATES, JONATHAN - *Un lieve disordine* - Fuorilinea - p. 45



LA CECLA, FRANCO - *Babel Food. Contro il cibo kultura* - Il Mulino - p. 5
LALLI, CHIARA - *All you can eat. Atlante alimentare illustrato* - Fandango - p. 5
LANTHALER, KURT - *Il Delta* - Alphabet Verlag - p. 45
LEPRINCE, PIERRE-YVES - *Il taccuino perduto. Un'inchiesta di Monsieur Proust* - Mondadori - p. 46
LIUTPRANDO - *Antapodosis* - Fondaz. Lorenzo Valla-Mondadori - p. 47
LOY, ROSETTA - *Forse* - Einaudi - p. 29

MANCOSU, PAOLO - *Živago nella tempesta* - Feltrinelli - p. 34
MARZANO, MICHELA - *Papà, mamma, gender* - Utet - p. 25
VON MATT, PETER - *La Svizzera tra origini e progresso* - Dadò - p. 45
MAZZI, MARIA SERENA - *In viaggio nel Medioevo* - Il Mulino - p. 47
MENEGHETTI, MARIA LUISA - *Storie al muro.*

Temi e personaggi della letteratura profana nell'arte medievale - Einaudi - p. 47
MISHANI, DROR A. - *Un'ipotesi di violenza* - Guanda - p. 46
MORANDINI, CLAUDIO - *Neve, cane, piede* - Exòrma - p. 30
MOTTA, ANTONIO (A CURA DI) - *Dalla noce alla Palmaverde. Lettere di utopisti 1953-1972* - Pendragon - p. 11

NIRENBERG, DAVID - *Antigiudaismo* - Viella - p. 33
NOVELLI, EDOARDO - *La democrazia del talkshow* - Carocci - p. 38
NOVELLI, EDOARDO e NESPOLESI, STEFANO (A CURA DI) - *Cari elettori, care elettrici* - Rai-Eri - p. 38

PAJETTA, ELVIRA - *Compagni* - Macchione - p. 35
PEACE, DAVID - *Fantasma* - Il Saggiatore - p. 9
PIATTI, BRUNA - *La Parmigiana* - Elliot - p. 30
PIVATO, STEFANO - *Favole e politica* - Il Mulino - p. 35
PRICE, RICHARD - *Balene bianche* - Neri Pozza - p. 46

RICORDA, RICCIARDA (A CURA DI) - *Sciaccia e la Jugoslavia* - Olschki - p. 11
RIGOLA, GABRIELE (A CURA DI) - *Elio Petri, uomo di cinema* - Bonanno - p. 37
Ritorno a scuola - Nuovadimensione - p. 27
RODRIK, DANI - *Ragioni e torti dell'economia* - Università Bocconi - p. 36

SAFFIOTI, TITO - *Nei panni del buffone. L'abbigliamento dei giullari tra Medioevo ed Età Moderna* - Jouvence - p. 47
SCARLINI, LUCA - *Ziggy Stardust: la vera natura dei sogni* - Add - p. 39
SCIASCIA, LEONARDO - *Opere* - Adelphi - p. 11
SPECTOR, TIM - *Il mito della dieta. La vera scienza dietro a ciò che mangiamo* - Bollati Boringhieri - p. 5

STEVENS, WALLACE - *Tutte le poesie* - Mondadori - p. 18
STEVENSON, ROBERT LOUIS - *Otto anni di guai* - Clichy - p. 45
STIGLITZ, JOSEPH E. - *La grande frattura. La disuguaglianza e i modi per sconfiggerla* - Einaudi - p. 6
STIGLITZ, JOSEPH E. - *Il prezzo della disuguaglianza* - Einaudi - p. 6

TAYLOR, EVA - *Carta da zucchero* - Fernandel - p. 30
TONELLI, NATASCIA - *Fisiologia della passione. Poesia d'amore e medicina da cavalcanti a Boccaccio* - Galluzzo - p. 47

ZANABONI, MARIA PAOLA - *Scioperi e rivolte nel medioevo* - Jouvence - p. 31
ZINK, MICHEL - *I trovatori: una storia poetica* - Mimesis - p. 47