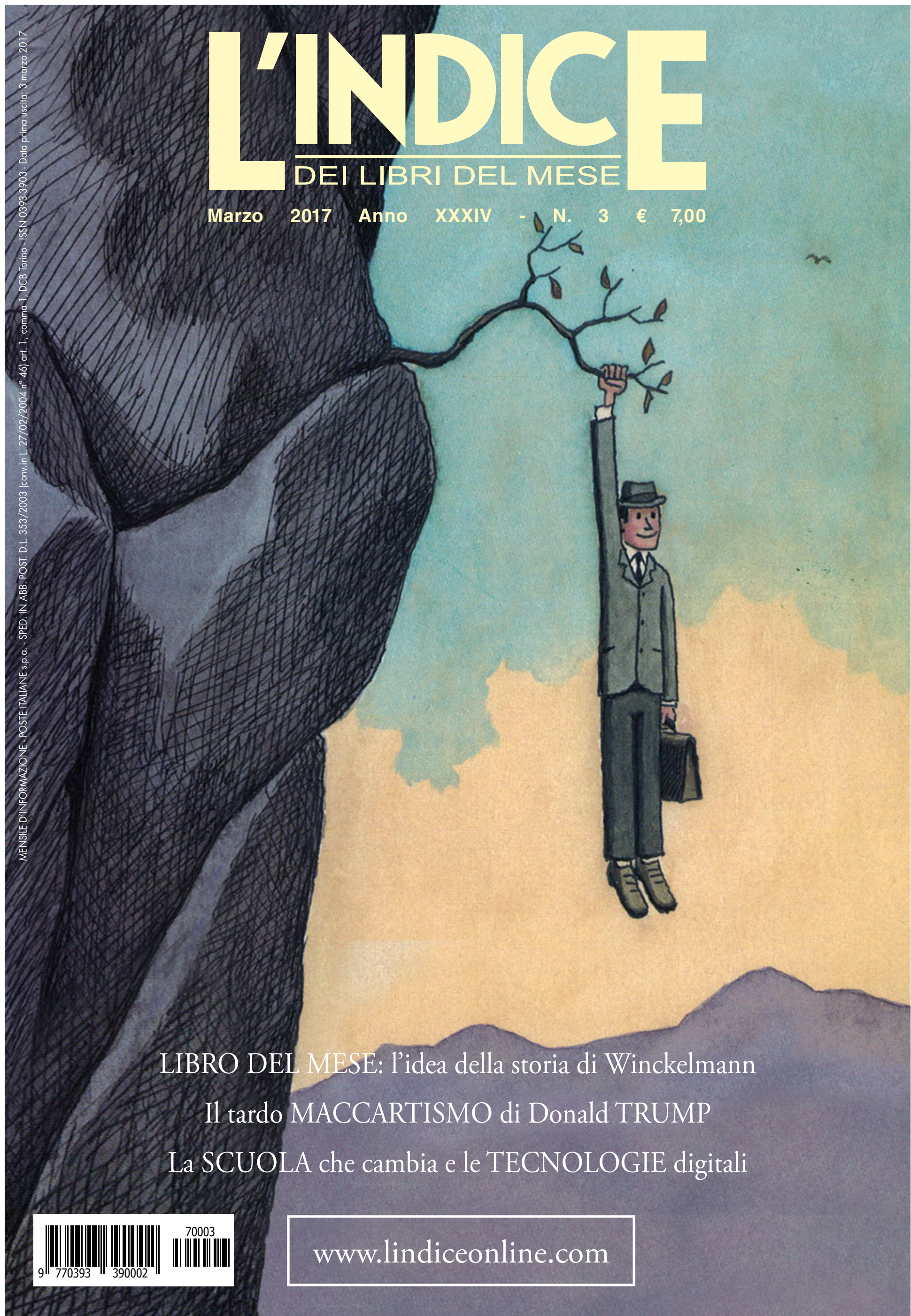


MENSILE D'INFORMAZIONE - POSTE ITALIANE s.p.a. - SPED. IN ABB. POST. D.L. 353/2003 (conv. in L. 27/02/2004 n° 46) art. 1, comma 1, DCB Torino - ISSN 0393-3903 - Data prima uscita: 3 marzo 2017

# L'INDICE

## DEI LIBRI DEL MESE

Marzo 2017 Anno XXXIV - N. 3 € 7,00



LIBRO DEL MESE: l'idea della storia di Winckelmann  
Il tardo MACCARTISMO di Donald TRUMP  
La SCUOLA che cambia e le TECNOLOGIE digitali



[www.lindiceonline.com](http://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: € 60

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.

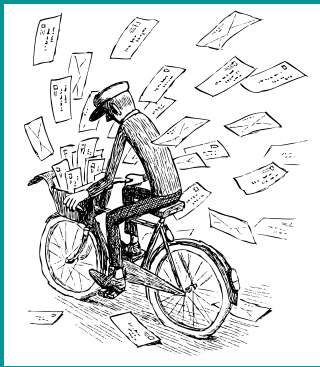
€ 40

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 srl presso BeneBanca (IT08V083820100000130114381)



## Lettere

## GRANDI ORIZZONTI PER LETTORI CONSAPEVOLI

Se la critica letteraria è una disciplina che rimane insepolta, come suggeriva il bell'intervento, su queste pagine, di Andrea Cortellessa, c'è da chiedersi allora se in fondo non siano falliti i tentativi di sepoltura definitiva della disciplina, che ormai da anni va perdendo spazio, senso e autorevolezza.

In una tradizione lunga ed articolata, i problemi affrontati dalle riflessioni e interpretazioni dei testi, dai vasti quadri d'insieme e dalle prospettive epistemologiche – ma anche ideologiche – che si schiudevano dietro i dibattiti di metodo, concernevano i temi fondamentali non solo della disciplina specifica, ma dell'intero sistema intellettuale e sociale. Nata dalle rivoluzioni romantiche, la proiezione dei significati elaborati dai procedimenti critici nelle forme della gnosi dell'epoca, è stata una delle procedure più feconde

della modernità. Nel Novecento, il processo si è complicato nelle modalità interdisciplinari delle avanguardie. La letteratura continuava a mantenersi centrale quanto più si rinnovava e costruiva processi di sperimentazione in parallelo con arti visive, musica, teatro. Ma non dimenticava il ruolo che poteva avere, in quella intricata fase storica, un lavoro sulla parola e sulla sua funzionalità. Un esempio emblematico

di quella sensibilità inquieta è certo in quel *Lord Chandos* di Hofmannsthal (1902), che finisce per rifiutare ogni lingua esperita, alla ricerca di “una lingua in cui le cose mute mi parlano”. Lo

scacco della parola, della sua capacità di dire le cose, diviene una pagina testimone della produttività problematica della riflessione meta-linguistica. Un esempio importante di questo processo ci viene da uno degli ultimi grandi intellettuali, recentemente scomparso. Tzvetan Todorov fu letto in Italia a partire dalla sua antologia dei formalisti russi, pubblicata in italiano da Einaudi nel 1968. Poi altre tappe del suo lavoro sulle forme e i modelli

della letteratura: *La letteratura fantastica, Teorie del simbolo*, tra gli altri titoli. Quindi la virata verso l'indagine sulle modalità – sia storiche che strutturali – dell'egemonia politica e culturale europea. Lo sterminio dei popoli precolombiani, i campi di concentramento, la configurazione della prospettiva dell'“altro”, la discussione sull'individuo e l'appartenenza. L'ultimo titolo tradotto in Italia suona così: *Resistenti. Storie di donne e uomini che hanno lottato per la giustizia* (Garzanti, 2016). Libro emblematico, che ora appare quasi un testamento spirituale: racconta otto storie di uomini che, in varie epoche e in vari modi, si sono opposti, senza violenza, alla violenza del potere. Un monumento alla forza di un dissenso che da intellettuale si fa effettuale, politico.

Ora viene da chiedersi: ma c'è un filo rosso da scorgere all'interno del percorso di Todorov affollatissimo di titoli e di argomenti? Cosa ha a che fare lo studio delle teorie letterarie con i protocolli della legittimazione della violenza dei *conquistadores* nel Nuovo Mondo? E il percorso che conduce dal formalismo primonovecentesco, indagine sui testi, all'indagine sui significati di “natura umana”, dell'ultima fase dell'intellettuale bulgaro? Domande che, negli anni settanta – gli anni della critica – non ci saremmo mai posti, tanto era evidente il contributo che la ricognizione testuale dava ad una concezione della cultura articolata tanto in prospettiva storica che in prospettiva epistemologica, metacritica. Ma oggi tutto questo può sembrare un procedimento senza senso.

La letteratura ha perduto il proprio ruolo e le proprie guide, e i critici, di conseguenza, si adeguano all'esistente, al silenzio dei libri, in mezzo ad una sovrapproduzione di titoli, ciarlieria e, per lo più, inconcludente? Oppure è possibile ripensare ad una possibile funzione della critica all'interno di un universo in cui i meccanismi produttivi e mercantili sono via via mutati, trasformando le opere in feticci, in cui la funzione simbolica – ricordando

Baudrillard – ha sempre la meglio su qualsiasi altro possibile valore? Ripensare alla filiera che dalla lettura conduce alla ricomprensione del testo in un quadro non solo di tradizione disciplinare ma di modelli epistemologici, non vuol dire ricaricare di senso la lettura, l'interpretazione, farne un momento di storia della cultura, superando quella che oggi sembra diventata la pratica dominante nel piccolo orizzonte dei lettori di professione, la microfiliologia? Vale a dire un lavoro concentrato sulle modalità di un testo che quasi mai supera il confine del *hortus conclusus*, per collocarsi in una riflessione più ampia.

Ci offre un interessante esempio del tipo di percorso critico auspicabile e necessario la recente edizione di *Eros e Priapo* di Carlo Emilio Gadda (Adelphi, 2016). È proprio grazie all'accertamento testuale, infatti, che i due curatori, Paola Italia e Giorgio Pinotti, possono ricollocare l'impervio testo gaddiano nel contesto di un quadro di riferimento più ampio, in cui il rapporto fascismo/psicologia delle masse si illumina di nuova luce.

Insomma occorre una critica letteraria che guardi il testo ed oltre: testimone, anzi protagonista, di tutti i suggerimenti di rinnovamento che possono venire dalle acquisizioni di nuove modalità di conoscenza interpretazione. Due esempi, fra i vari possibili: l'indagine, oggi articolata in termini sempre più specifici, sui rapporti tra testi letterari e neuroscienze, secondo un percorso che da un lontano testo di Remo Ceserani, *Convergenze* (del 2010), conduce alle indagini di Alberto Casadei (soprattutto *Poetiche della creatività. Letteratura e scienze della mente*, del 2011), fondamentali, ad esempio, per la lettura della poesia di Amelia Rosselli, e a quelle di Vittorio Gallesse, il teorico dei “neuroni a specchio” (*Arte, corpo cervello* 2014), le cui indagini consentono di ripensare i temi del soggetto e della mimesi.

Oppure, su un altro versante, l'affermarsi della “geocritica”, dal pionieristico Jurij Lotman della *Semi-sfera*, che proponeva di ripensare i problemi delle identità geografiche come problemi etici, a Bertrand Westphal (*Geocritica. Reale, funzione, spazio*, apparso nel 2007), o agli studi di Pedullà e Luzzato, Fiorentino, Farinelli, ciascuno con una specifica prospettiva nell'organizzare l'approccio storico-critico ai testi letterari, nella dimensione di una interpretazione dello spazio quale innovativo universo di riferimento per la letteratura.

Entrambe queste prospettive critiche – che già hanno prodotto letture e interpretazioni, una cultura letteraria rinnovata, insomma – non si preoccupano certo di fornire supporti ad esperienze di lettura di corto raggio, ma delineano grandi orizzonti per lettori attenti e consapevoli. Che è quanto occorre, infine, alla critica letteraria, ma direi soprattutto all'atteggiamento critico. Forse così si rianima il cadavere insepolto, forse così si resiste alla prepotenza del pensiero unico e della logiche autoritarie, come ci indicava Todorov.

GIORGIO PATRIZI

## DIREZIONE

Mimmo Candito 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 Sciarro-ne, 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 l'Indice della scuola  
vincenzo.viola@lindice.net

## COMITATO EDITORIALE

Enrico Alleva, Silvio Angori, Arnaldo Bagnasco, Andrea Bajani, Elisabetta Bartuli, Gian Luigi Beccaria, Giovanni Borgognone, Eliana Bouchard, Loris Campetti, Andrea Casalegno, Guido Castelnuovo, Alberto Cavaglion, Mario Cedrini, Sergio Chiarloni, Marina Colonna, Carmen Concilio, Alberto Conte, Piero Cresto-Dina, Piero de Gennaro, Giuseppe Dematteis, Tana de Zulueta, Michela di Macco, Anna Elisabetta Galeotti, Gian Franco Gianotti, Claudio Gorlier, Davide Lovisolò, Damilo Manera, Diego Marconi, Sara Marconi, Gian Giacomo Migone, Luca Glebb Miroglio, Mario Montalcini, Alberto Papuzzi, Darwin Pastorin, Cesare Pianciola, Telmo Pievani, 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.effe452.it)  
Luisa Gerini  
luisa.gerini@lindice.net  
Laura Savarino  
laura.savarino@lindice.net

## EDITRICE

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

## PRESIDENTE

Silvio Pietro Angori

## VICEPRESIDENTE

Renzo Rovaris

## AMMINISTRATORE DELEGATO

Mario Montalcini

## CONSIGLIERI

Sergio Chiarloni, Gian Giacomo Migone, 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 23 febbraio 2017

## COPERTINA DI FRANCO MATTICCHIO

L'Indice usps (008-884) is published  
monthly for € 100 by L'Indice Scarl, 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





## Sommario

## LETTERE

- 2 **GIORGIO PATRIZI** *Grandi orizzonti per lettori consapevoli*

## RUBRICHE

- 4 **Cavalli di Trojan**, di Federico Bottino

## SEGNALI

- 5 **Donald Trump**, *il frutto coerente e tardivo del maccartismo*, di Andrea Mattacheo  
 6 **Balibar**, *la caduta dell'Europa ordoliberal e il tempo dell'interregno*, di Ida Dominijanni  
 7 **Appadurai**: *le incertezze e le illusioni del capitalismo finanziario*, di Franco Rositi  
 8 **Il sex appeal dell'inorganico nel Museo dell'Innocenza di Pamuk**, di Laura Lombardi  
 9 **I mondi extraterrestri tra immaginario e scienza**, di Vincenzo Barone  
 10 **Un etnografo alle prese con la sintesi del mondo. Intervista a Tom McCarthy**, di Tiziana Merani  
 11 **Bertolt Brecht e il presunto monopolio del Piccolo Teatro**, di Stefano Moretti  
 12 **Il romanzo di Francesco Biamonti fra storia, uomo e natura**, di Domenico Calcaterra  
 13 **Giorgio Bassani fra scrittura e cinema**, di Vito Santoro  
 14 **Evoluzione storica del rapporto tra uomo e animali**, di Marco Ferrari  
 15 **I vizi dell'antropocentrismo**, di Federico Paolini  
 16 **La missione di Gabriele Galantara, disegnatore satirico di inizio Novecento**, di Erik Balzaretto

## LIBRO DEL MESE

- 17 **JOHANN JOACHIM WINCKELMANN** *Lettere*, di Elena Agazzi e Orietta Rossi Pinelli

## PRIMO PIANO

- 18 **ALDO SCHIAVONE** *Ponzio Pilato. Un enigma tra storia e memoria*, di Roberto Mazzola e Walter Meliga

## RELIGIONI

- 19 **MOSHE IDEL** *Il male primordiale nella Kabbalah*, di Maurizio Mottolese  
**AGOSTINO PARAVICINI BAGLIANI**  
*Il bestiario del papa*, di Alessandro Vitale Brovarone

## NARRATORI ITALIANI

- 20 **ALESSANDRO ZACCURI** *Lo spregio*, di Luca Fiorentini  
**WU MING 1** *Un viaggio che non promettiamo* breve, di Franco Pezzini  
 21 **FRANCESCA SERRA** *La grande Blavatsky*, di Maria Candida Ghidini  
**GIANFRANCO CALLIGARICH** *La malinconia dei Crusich*, di Italia Vivan

- 23 **MICHELE MARI** *Io venia pien d'angoscia a rimirarti*, di Luca Simonetti  
**TOMMASO GIAGNI** *Prima di perderti*, di Lorenzo Marchese  
**GIOVANNI CASALEGNO** *La libreria degli amori finiti*, di Monica Bardi

## PAGINA A CURA DEL PREMIO CALVINO

- 24 **CARMELA SCOTTI** *L'imperfetta* ed **EUGENIO GIUDICI** *Anna Senzamore*, di Luca Ruffinatto

## SAGGISTICA LETTERARIA

- 25 **FRANCO CORDELLI** *Proprietà perduta*, di Massimo Castiglioni  
**FURIO BRUGNOLO** *Forme e figure del verso*, di Daniele Piccini

## SCUOLA

- 26 *Innovare a scuola*, di Valeria Pandolfini  
*È tempo di cambiare*, di Santina Mobiglia

## LETTERATURE

- 27 **VLADIMIR NABOKOV** *Una risata nel buio*, di Ennio Ranaboldo  
**NEEL MUKHERJEE** *La vita degli altri*, di Carlotta Beretta  
 28 **STEPHAN HERMLIN** *Scardanelli/Hölderlin*, di Chiara Sandrin  
**BERTOLT BRECHT** *Il romanzo dei tui*, di Gerhard Friedrich  
**COLSON WHITEHEAD** *La nobile arte del bluff*, di Nicola Paladin  
 29 **CRISTÓVÃO TEZZA** *La caduta delle consonanti intervocaliche*, di Paola Splendore  
**ARTHUR SCHNITZLER** *Fink e Fliederbusch*, di Roberta Ascarelli  
 30 **LOUIS-FERDINAND CÉLINE** *Lettere agli editori e ANDREA LOMBARDI (A CURA DI) Louis-Ferdinand Céline, Saggi, interviste, ricordi e lettere*, di Carlo Lauro

## TEATRO

- 31 **CARYL CHURCHILL** *Teatro III*, di Pietro Deandrea  
**MARIA GALLETTI, ILARIA RIGANI E FRANCESCA CERA (A CURA DI)** *Jean Genet, la scrittura della rivolta*, di Samantha Marenzi

## MUSICA

- 32 **BRUCE SPRINGSTEEN** *Born to Run*, di Franco Fabbri  
**SIMON CRITCHLEY** *Bowie*, di Gino Scatata e **PIERPAOLO MARTINO** *La filosofia di David Bowie*, di Gino Scatata

## FOTOGRAFIA

- 33 **FRANCO MARIANI E MATTIA LATTANZI** *Firenze 1966 l'alluvione*, di Andrea Casalegno  
*Amedeo Modigliani e il suo mondo*, di Marco Maggi

## SPORT

- 35 **DANIELE MARCHESINI** *Eroi dello sport*, di Simona Baldelli  
**GIGI RIVA** *L'ultimo rigore di Faruk* e **PAOLO CARELLI** *Il Brasile d'Europa*, di Eric Gobetti

## SCIENZE

- 36 **SIMONE POLLO** *Umani e animali*, di Mauro Mandrioli  
**VITTORIO SILVESTRINI E BRUNO BARTOLI**  
*La grande avventura della fisica*, di Mario Ferraro

## DIRITTO

- 37 **FABIO CIARAMELLI** *La legge prima della legge*, di Vincenzo Rapone

## STORIA

- 38 **PIERO GOBETTI** *Dal bolscevismo al fascismo e Paradosso dello spirito russo*, di Bruno Bongiovanni  
**MASSIMO CASTOLDI (A CURA DI)** *1943-1945: I "BRAVI" e i "CATTIVI"*, di Amedeo Osti Guerrazzi  
 39 **RENATO CAMURRI (A CURA DI)** *Pensare la libertà*, di Alberto Cavaglion  
**SILVIA A. CONCA MESSINA** *Profitti del potere*, di Roberto Giulianelli

## QUADERNI

- 41 **Recitar cantando, 69: Alla scoperta di vecchie edizioni**, di Vittorio Coletti ed Elisabetta Fava  
 42 **Effetto film: La Land di Damien Chazelle**, di Paola Cristalli  
 43 **La traduzione: La critica corrosiva di Dubravka Ugrešić**, di Olja Perišić Aršić e Silvia Minetti

## SCHEDE

- 45 **INFANZIA**  
 di Fernando Rotondo, Giuseppe Caliceti e Sara Marconi  
 46 **GIALLI E NERI**  
 di Fernando Rotondo e Mariolina Bertini  
 47 **COMUNICAZIONE**  
 di mc  
**STORIA**  
 di Maurizio Griffo, Daniele Rocca e Roberto Barzanti



Le immagini di questo numero sono di **ILARIA URBINATI** che ringraziamo per la gentile concessione.

Ilaria Urbinati lavora come illustratrice dal 2007, quando ha iniziato la sua carriera come *character designer* e colorista per il cinema di animazione: fra le altre cose, ha collaborato alla serie tv *Geronimo Stilton I e II*. Ha poi lavorato come freelance prevalentemente nell'ambito dell'editoria della pubblicità. Tra i suoi clienti Dove, MacDonald, Piemme, DeAgostini, Barilla, Mondadori, "La Stampa". Ha pubblicato come illustratrice numerosi albi per bambini e ragazzi; è un'entusiasta *graphic novelist* che ama scrivere e illustrare i suoi lavori; da qualche anno insegna anatomia per artisti e acquerello.

I suoi libri più recenti sono:

Pino Pace, *In viaggio con i tre porcellini* (Edt-Giralangolo 2010)  
 Guido Quarzo, *Grande, piccolo, così così* (Notes 2012)  
 Guido Quarzo, *I corsari sono 3 e i pirati 33* (Mdm 2013 - ebook)  
 Valentina Stella, *Se mi lascia non Vale* (Zanegù 2014 - ebook)  
 Elisa Castiglioni Giudici, *Le stelle brillano su Roma* (Il Castoro 2014)  
 Pina Varriale, *Yusuf è mio fratello* (Mondadori 2015)  
 Mark Twain, *Tom Sawyer* (Libertyreaders 2016)  
 James Matthew, Barrie *Peter Pan* (Giunti 2016)  
 Ludovica Cima, *Il club antiletture* (Mondadori 2016)  
 Marta Natalini, *L'ombra di Dante* (ELI readers 2017, in uscita)

Ha disegnato le copertine di:

Katy Birchall, *Diario di una it-girl per caso* (Piemme, 2016) scritto da Michelle Cuevas, *Le avventure di Jacques Papier* (DeAgostini, 2016. Vincitore del Premio Andersen 2016 - miglior libro 9/11 anni)  
*Diario di una it-girl in love* (Piemme, 2017) scritto da Katy Birchall

ilariaurbinati.com  
 inapencil.blogspot.com



## Cavalli di trojan

di Federico Bottino

### L'EDITORE DEGLI EDITORI

Alcuni editori sostengono che il digitale è marginale. La cosa è in parte vera, in parte falsa. Se si parla del libro come oggetto, risultato di una filiera produttiva che dall'editore giunge alle librerie passando per tipografie e reti distributive, allora è vera. È invece falsa o, perlomeno, fuorviante se si intende il libro come testo, il testo come fonte d'informazione e l'informazione come insieme aggregato di dati accessibili.

Se un editore utilizza il web per farsi conoscere, le informazioni vengono distribuite attraverso i siti e i suoi testi (o le anteprime) vengono raggiunti, e letti e usati, per mezzo dei siti stessi. Nella sua accezione tradizionale, l'editore è un collettore di contenuti. Oggi gli editori si trovano a essere non solo collettori, ma soprattutto contenuti, collezionati a loro volta da collettori digitali, assai più grandi. Negli ultimi anni alcuni soggetti della filiera produttiva del libro-oggetto (*in primis* le librerie, in parte gli editori stessi) hanno puntato il dito contro i nuovi colossi della distribuzione come Amazon, colpevoli di fagocitare il mercato

librario risputandolo dimagrito e globalizzato. Se invece si considera la questione nel secondo modo (libro-testo-fonte di informazioni) non è Amazon il grande livellatore, il titanico editore che divora i suoi figli è Facebook.

La campagna elettorale di Donald J. Trump si è svolta quasi totalmente sulle piattaforme social ed è stata vinta a colpi di *fake news* e contenuti editoriali studiati *ad hoc* per scaldare gli animi degli elettori americani. Così, per la prima volta, il fondatore di Facebook ha parlato apertamente della necessità di controllare i contenuti editoriali diffusi sul suo social network. Nel mirino di Mark Zuckerberg sono dunque finiti i contenuti violenti e le notizie false che attirano l'attenzione di utenti superficiali per gonfiare di traffico siti pieni di pubblicità. È stato così costituito uno staff apposito per la nuova sezione notizie di Facebook (*newsfeed*). A dirigerla Campbell Brown, ex Cnn, che ha annunciato la formazione di un ente terzo e imparziale con funzioni di garante rispetto alle segnalazioni delle notizie false. Insomma, Facebook si dota di un comitato editoriale. Ma da quando il social network è diventato un editore o, meglio, "l'editore degli editori"? "Non produciamo i nostri contenuti ma ci limitiamo a distribuirli e monetizzarli tramite la pubblicità", diceva Sheryl Sandberg, attuale capo delle operazioni di Facebook, rassicurando gli editori del fatto che Facebook

mai sarebbe stato uno di loro. La dichiarazione risale al 2015, durante il lancio degli *instant articles*, un'implementazione del social network che permette agli utenti la lettura degli articoli delle più grandi testate internazionali, direttamente all'interno della struttura web di Facebook. Eppure nemmeno l'editore Scribner's ha mai scritto una riga di *Fiesta*: si è limitato a distribuirlo e monetizzarlo. Gli editori di tutto il mondo con ingenua leggerezza aderiscono agli *instant articles*, trasformando il sito di Zuckerberg nell'"editore degli editori" e permettendogli, tramite i suoi algoritmi, di filtrare, nascondere o cassare i contenuti editoriali di tutto il mondo. Ed è appunto nella metodologia di selezione e distribuzione che troviamo la nuova natura di questa editoria 3.0.

La grande differenza fra l'editoria tradizionale e la post-editoria di cui Facebook è l'indiscusso campione è teleologica. Se da una parte c'è un'intentio culturale e umanistica, dall'altra c'è un *telos* commerciale e autoreferenziale. Lo sforzo di Facebook non mira infatti all'accrescimento culturale degli individui ma all'aumento del tempo medio di permanenza degli individui sul proprio sito. "L'editore degli editori" non segue criteri editoriali storico-culturali, bensì identitari e quantitativi. È una macchina programmata per domare i contenuti, trovare i loro specifici utenti, ghermirli e, nella luminosità degli schermi, incatenarli.

In occasione della 54esima edizione della *Bologna Children's Books Fair* "L'Indice" di aprile ospiterà l'inserto speciale

## L'INDICE DEI LIBRI PER RAGAZZI

"L'Indice dei Libri per Ragazzi", a cura dell'**ACCADEMIA DROSSELMEIER** sarà promosso e distribuito all'interno delle fiere Bologna Children's Book Fair 2017 e Salone del Libro di Torino 2017, e presso una rete di librerie convenzionate. "L'Indice dei Libri per Ragazzi" sarà presentato da testimonial d'eccezione durante gli incontri delle due fiere.

La versione pdf dello speciale sarà anche scaricabile dal nostro sito, dove verranno pubblicati interviste e contributi in diretta dalla Fiera di Bologna a cura di Libri Calzelunghe.





# Segnali



Donald Trump, il frutto coerente e tardivo del maccartismo

## Non è (mai stato) un paese per falliti

di Andrea Mattacheo

*Down here it's just winners and losers and don't get caught on the wrong side of that line Well I'm tired of comin' out on the losin' end So honey last night I met this guy and I'm gonna do a little favor for him* (Bruce Springsteen da Atlantic City)

Nel 1970 Donald Trump viveva nel Queens, il quartiere in cui il padre Fred aveva costruito la propria fortuna immobiliare. La sua ambizione era però quella di entrare nei giri delle élite di Manhattan che frequentavano il Le Club, il più esclusivo tra i locali notturni di New York, e che erano soliti chiamare la gente dei sobborghi come Donald "bridge and tunnel people", per rimarcare una distanza scritta anche nella conformazione geografica della città. Il giovane Trump fu respinto diverse volte alla porta d'ingresso, ma non si scoraggiò e anzi il rifiuto non fece che accrescere la sua motivazione. E siccome nell'idea di America portata avanti dal futuro presidente, e non solo da lui purtroppo, è sufficiente essere davvero convinti di qualcosa per ottenerla, riuscì in virtù della propria straordinaria forza di volontà, stando alla versione riportata nell'*Arte di fare affari*, a convincere i buttafuori a lasciarlo entrare. Da quel giorno diventò un cliente abituale del Le Club, dimostrando di essersi meritato il proprio posto nell'alta società. A colmare il baratro tra volere e potere fu quasi certamente la disponibilità economica di "The Donald", alla lunga ben più importante dello scarso gusto e dei modi rozzi che facevano arricciare il naso alla raffinata clientela dell'isola di Manhattan. A interessarci di quell'ambiente è un personaggio che Trump incontrò nel buio molto esclusivo di quelle stanze nell'East Side, un uomo che avrebbe contribuito a plasmarlo e sarebbe diventato, ancora secondo le sue parole, un mentore e un padre putativo: Roy Cohn. Cohn era all'epoca un noto avvocato legato ad alcune delle più importanti famiglie mafiose di New York, che avrebbero in futuro aiutato Trump a ottenere favori molto utili sia nel campo delle costruzioni sia nel business dei casinò. Ma non si diventa padre di qualcuno soltanto facendo ciò che uno tra i tanti avvocati new-yorkesi vicini alla mafia avrebbe potuto fare. C'è qualcosa di più profondo, e di profondamente americano, ad aver attratto Cohn e Trump: un'affinità elettiva che risiede nel mondo che il primo ha contribuito a preparare per il secondo. Cohn occupava infatti un posto rilevante nella storia degli Usa, e del cinema hollywoodiano, ben prima di incontrare Donald Trump. Nel 1951, dopo essersi distinto per i metodi d'interrogatorio particolarmente convincenti nel processo che aveva portato alla condanna a morte dei coniugi Rosenberg, era entrato a far parte, su consiglio di Edgard J. Hoover, della squadra di avvocati schierata da Joseph McCarthy per stanare i comunisti nascosti nel paese, diventando in poco tempo il braccio destro del senatore del Wisconsin. Spesso si associano l'House Committee on Un-American Activities (Huac) e l'Homeland Security Committee (guidato da McCarthy) a un'irrazionale fobia nei confronti dei comunisti sorta agli inizi della guerra fredda, oppure alla follia di un singolo invasato. In realtà il lavoro congiunto di entrambe le commissioni ha radici ben più capillari, che affondano nella reazione a una serie di cambiamenti radicali avvenuti in America durante gli anni trenta. Il legame tra Cohn e Trump si annida in quello che McCarthy e l'Huac andarono a definire, in maniera programmatica, come "antiamericano", e nel

modo in cui i loro interrogatori avrebbero mutato il paese nel decennio successivo e nel resto del secolo.

Il laboratorio sperimentale dell'attività dell'Huac e delle udienze presiedute da McCarthy fu Hollywood; non c'è luogo migliore del cinema per dare un corpo meno allegorico a una strega rossa. E non ci sono parole più efficaci per svelarlo di quelle di Ronald Reagan, allora attore in film non proprio tra i più memorabili del periodo. Reagan non si limitò, come molti, a collaborare con le commissioni d'inchiesta ma prese anche parte a una spontanea mobilitazione in difesa dei valori della tradizione statunitense, dichiarando che non si sarebbero più dovute vedere sullo schermo tante storie con dei falliti come protagonisti. Rivelando che la colpa di molti registi, sceneggiatori e produttori non era quella di aver preso la tessera del Pcus dopo troppi martini cocktail a una festa di Beverly Hills. Così come non davano fastidio i pochi film che direttamente mostravano simpatia per "i rossi"; spesso invece costruiti secondo una retorica individualista piuttosto rassicurante. A finire sotto accusa furono soprattutto una serie di personalità colpevoli di aver portato a

all'atto pratico contribuì solo a riempire oltre ogni limite le carceri americane di piccoli spacciatori e consumatori, "disperati" e perlopiù, casualmente, neri (a questo proposito si veda il meraviglioso documentario candidato agli Oscar del 2017 *XIII emendamento* di Ava DuVernay disponibile su Netflix).

Tornando alla New York degli anni settanta quando Cohn parlò con Trump per la prima volta al Le Club capì di trovarsi davanti a un frutto dello zelante lavoro svolto da lui e dal senatore McCarthy. Un giovane rampante divorato da una smisurata ambizione, figlio di un imprenditore arricchitosi speculando sulle macerie del sistema di edilizia popolare immaginato dall'amministrazione Roosevelt e distrutto da chi era venuto dopo. Un prodotto confezionato alla perfezione dagli anni cinquanta. L'avvocato Cohn a quella "sua creazione" impartì due lezioni che gli sarebbero state utili in ogni situazione, dalle tante cause legali intentate contro di lui alla campagna elettorale: non mostrarti mai debole e rivendica il tuo successo prima di ogni cosa. Cohn sapeva che tutti sarebbero caduti in quello che Frederick Exley ha definito, parlando proprio degli anni cinquanta in *Appunti di un tifoso*, l'errore americano di far coincidere la realizzazione personale con una qualche qualità morale; lo sapeva perché aveva contribuito lui stesso a ristabilire quell'ordine etico. La vita da affarista di Trump, così come la sua corsa alla presidenza, sono state caratterizzate da una continua auto-apologia della propria affermazione, di fronte alla quale nessuno ha saputo opporre alcuna significativa resistenza. Non lo hanno fatto le banche disposte a chiudere più di un occhio davanti a debiti multimilionari. Non lo hanno fatto le commissioni federali per il gioco d'azzardo. Ma soprattutto non lo hanno fatto i suoi avversari politici, che al massimo sono stati capaci di storcere il naso come i raffinati avventori del Le Club, limitandosi a rimarcare quanto fosse volgare e inadeguato l'ospite inatteso. In un paese che ha perso il proprio posto al centro del mondo e prova una paura di precipitare che nessuna statistica economica può esprimere (lo possono però fare, molto bene, i reportage di George Packer raccolti in *I frantumi dell'America*), e a un candidato presidente il cui insulto preferito è "loser", gli avversari di Trump in campagna elettorale non hanno saputo far altro che raccontare un'altra versione della sua favola (L'America è già grande). Perché quelli che sono stati chiamati a opporsi al "mostro" sono in fondo figli della stessa dismissione dell'eredità politica e retorica del New Deal, che negli ultimi cinquant'anni anche i democratici hanno stigmatizzato come un fardello illiberale e populista da cui liberarsi (si veda a questo proposito il lucido articolo *Democrats Killed Their Populist Soul* dello storico dell'economia Matt Stoller su "The Atlantic"). Ripetendo come un mantra il titolo di un romanzo distopico di Sinclair Lewis, in molti prima delle elezioni americane si sono detti "non può accadere qui"; e hanno continuato a farlo dopo, a caccia di paragoni distanti e complotti che li rassicurassero. Ma forse era tutto già successo, proprio in America, e proprio a partire dal cuore dell'immaginario di un secolo dato per chiuso con troppo anticipo.

### I libri

David Cay Johnston, *Donald Trump*, Einaudi, Torino 2017

Michael Kranish e Marc Fisher, *Trump Revealed: An American Journey of Ambition, Ego, Money, and Power*, Scribner, New York 2016

George Packer, *I frantumi dell'America. Storie da trent'anni di declino americano*, Mondadori, Milano 2014

Frederick Exley, *Appunti di un tifoso*, Alet, Padova 2005

Ellen W. Schrecker, *Many Are The Crimes, McCarthyism in America*, Little, Brown and Company, Boston 1998

Donald Trump; Tony Schwartz, *L'arte di fare affari*, Sperling & Kupfer, Milano 1989

Nicholas Von Hoffman, *Citizen Cohn*, Doubleday, New York 1988

Hollywood un malinconico senso di sconforto che nel corso del decennio 1930-1940 si era diffuso dalla cultura alta a molti ambiti della cultura di massa. L'obiettivo delle indagini era estirpare dalla coscienza nazionale quanto la Grande Depressione e la presidenza Roosevelt avevano insegnato all'America, ovvero accettare il fallimento non come un peccato da spiare ma come una condizione esistenziale con la quale più o meno tutti dovevano fare i conti. Il disegno della Huac e di McCarthy andava oltre il contesto hollywoodiano ed era volto a cancellare l'eredità della Depressione e del New Deal, si trattasse dei personaggi disillusi dei noir oppure dei funzionari che avevano svolto un ruolo rilevante nelle agenzie di sostegno statale all'economia. I falliti negli anni cinquanta non avrebbero dovuto più avere diritto di cittadinanza, politico o simbolico, in America, e sarebbero tornati ai margini da cui erano stati in parte liberati; per la felicità di Reagan che contribuì poi da presidente alla criminalizzazione del fallimento grazie alla sua strenua crociata contro la droga, che

andrea\_mat@libero.it

A. Mattacheo è studioso di cinema e redattore editoriale

**Andrea Mattacheo**

*Trump frutto tardivo del maccartismo*

**Ida Dominijanni**

*Balibare l'Europa dell'interregno*

**Franco Rositi**

*Appadurai: incertezze e illusioni del capitalismo finanziario*

**Laura Lombardi**

*Il sex appeal dell'inorganico nel Museo di Pamuk*

**Vincenzo Barone**

*I mondi extraterrestri tra immaginario e scienza*

**Tiziana Merani**

*Intervista a Tom McCarthy*

**Stefano Moretti**

*Brecht: il monopolio del Piccolo*

**Domenico Calcaterra**

*Il romanzo di Biamenti fra storia, uomo e natura*

**Vito Santoro**

*Scrittura e cinema in Giorgio Bassani*

**Marco Ferrari**

*L'evoluzione storica del rapporto uomo-animale*

**Federico Paolini**

*I vizi dell'antropocentrismo*

**Erik Balzaretto**

*Galantara, disegnatore satirico di inizio Novecento*





## Balibar, la caduta dell'Europa ordoliberal e il tempo dell'interregno

### Contropopulisti transnazionali, unitevi!

di Ida Dominijanni

Scriva Roberto Esposito (*Da fuori*, Einaudi 2016) che nel corso della sua storia l'Europa ha sempre risolto – o tagliato – i nodi aggrovigliati della sua identità sporgendosi su un “fuori”, o in forza dell'irruzione di un “fuori” nei suoi confini. L'accelerazione impressa alla crisi europea dall'elezione di Donald Trump alla presidenza americana sembra confermare questa tesi, avvalorata del resto, e a maggior ragione, dall'impatto esplosivo sulle nostre democrazie di un altro fuori, quello delle masse di rifugiati e migranti che non smettono di riversarsi nel vecchio continente a dispetto dei muri innalzati, o minacciati o fantastici, contro di loro. Senonché si tratta, in entrambi i casi, di due “fuori” per modo di dire, che emergono in realtà dentro l'Europa, se è vero che Trump è il corrispettivo americano delle derive nazional-protezioniste che minacciano dall'interno la costruzione dell'Unione, e che l'immigrazione è l'effetto della sciagurata storia del colonialismo e della politica medio-orientale europee. Sì che si potrebbe ipotizzare, portando alle estreme conseguenze la tesi di Esposito, che se l'Europa di oggi non scioglie e non taglia i suoi nodi interni è perché nel mondo globale un fuori non c'è più: qualunque esterno è anche un interno, il primo confine a saltare essendo precisamente quello fra fuori e dentro. Tanto più nel caso dell'Europa: un continente che non ha frontiere ma è essa stessa una frontiera, porosa, in cui irrompono tutte le contraddizioni della globalizzazione. Una *borderland*, come la definisce Étienne Balibar in *Crisi e fine dell'Europa?* (ed. orig. 2016, trad. dal francese di Fabrizio Grillenzoni, pp. 334, € 17, Bollati Boringhieri, Torino 2016), un volume che raccoglie i suoi interventi sulla crisi della costruzione europea scritti nel vivo degli eventi degli ultimi sei anni: prima fra tutti, per il suo carattere sintomatico, la crisi greca, ma anche quella italiana del 2011, quella innescata dalla Brexit, quella in cui si dibatte la Francia duramente provata dal terrorismo. Una lettura filosofica della cronaca che sviluppa le categorie già elaborate da Balibar in precedenza (cfr. almeno *Noi, cittadini d'Europa?*, manifestolibri, 2004 e *La Proposition de l'égaliberté*, Puf, 2010), smontando le contraddizioni e le ripetizioni in cui il dibattito pubblico sui destini dell'Europa resta impantanato mentre si celebra il sessantesimo anniversario dei trattati di Roma.

Che si prospetti per la Ue un futuro a due velocità come ha fatto di recente Angela Merkel, o che si reagisca al protezionismo di Trump ribadendo l'intangibilità dell'impianto liberoscambista dei trattati come ha fatto Mario Draghi, non cambia infatti la lingua, interamente contrassegnata dal codice economico, del discorso europeista *mainstream*. Manca la prospettiva storica, e con essa l'autocritica della politica: la sequenza delle tre fasi della costruzione europea (dalla Ceca alla crisi petrolifera del 1973, dal 1973 all'unificazione tedesca nel 1990, dall'allargamento a Est alla crisi economico-finanziaria del 2007) mostra infatti in modo incontrovertibile il sodalizio fra economia e politica che ha dato all'Europa il profilo ordoliberal che tuttora la connota, spostandone progressivamente l'asse dal welfare e dalle costituzioni del dopoguerra al principio della concorrenza fra stati e fra popolazioni, un principio diventato dogma dopo il crollo del socialismo reale e puntellato nell'ultimo decennio dal ricatto del debito e dalla disciplina dell'austerità (si veda, su questa sequenza storica e sul ruolo giocato al suo interno dall'ordoliberalismo nell'imporre l'egemonia del modello tedesco, il recente *Rottamare Maastricht*, a cura di Leonardo Paggi, Deriveapprodi, 2016).

Manca soprattutto, nel discorso europeista *mainstream*, il criterio democratico come metro di misura dello stato dell'Unione. Che è invece il criterio centrale del discorso di Balibar, dove la malattia dell'Europa ha un nome preciso, deficit di legittimazione

democratica, e si può curare solo con un movimento di democratizzazione che coinvolga contemporaneamente la dimensione nazionale e quella sovranazionale, e travolga quei confini esterni e interni, territoriali, nazionali, identitari, che le attuali derive sovraniste puntano invece a ripristinare. Intendiamoci, “democrazia” è oggi, come tutti i lemmi del lessico politico moderno, una parola usurata e scivolosa, e infatti Balibar ci mette subito in guardia dall'uso contraddittorio che può esserne fatto nel tempo in cui i concetti correlati di “politica”, “stato”, “rappresentanza” rinviano a realtà in profonda e ambivalente trasformazione. Si tratta perciò di ripensare, anzi di *reinventare* la democrazia europea guardando senza paraocchi questa trasformazione.

Che cos'è oggi, intanto, l'Unione europea, la sua costituzione formale e materiale? E che cos'è la crisi



del progetto europeo? Si tratta di una crisi, o piuttosto di una fine? “La fine è già avvenuta”, scrive senza infingimenti Balibar: nelle sue forme attuali, l'Europa è diventata di fatto ingovernabile, perché se per un verso non è mai decollata la costruzione istituzionale di una democrazia sovranazionale, per l'altro verso la *governance* neoliberale che ha preteso di sostituirla non riesce più a imporsi come “rivoluzione dall'alto” su un continente devastato dalla crisi economica, sociale, politica. All'esito dei suoi sessant'anni di storia, l'unione (non) è governata da un potere occulto e informale, “introvabile”, con una Commissione incapace di iniziativa politica e di mediazione, un parlamento senza voce, un Eurogruppo privo di legittimità formale: un regime post-democratico, come lo ha definito Jürgen Habermas, senza rappresentanza, partecipazione e controllo dei cittadini; uno “pseudofederalismo” con la faccia odiosa di uno statalismo senza stato, incapace di contenere le potenti spinte disgregatrici innescate dalle crisi del debito e dei migranti. Due crisi interconnesse, perché se la prima porta a compimento la precarizzazione delle società nazionali realizzata da decenni di politiche neoliberiste, la seconda canalizza questo disfacimento del legame sociale nella guerra degli *insider* contro gli *outsider*, degli inclusi contro gli esclusi, dei nativi contro i nomadi.

La radiografia dell'Europa restituisce dunque un processo accelerato di de-democratizzazione, per usare un termine caro a una studiosa americana del neoliberalismo e dei suoi effetti come Wendy Brown (*Undoing the Demos*, Zone Books, 2015). È l'invocazione del *demos* europeo, che ha accompagnato i tentativi minoritari e fallimentari di dare all'Unione

un assetto istituzionale coerente con il costituzionalismo dei paesi fondatori, suona oggi fuori tempo massimo: il *demos* europeo manca perché ne è stata programmaticamente impedita la costruzione dalla “lunga resistenza conservatrice” che ha concepito l'Unione come una macchina tecnocratica alimentata dal carburante neoliberista, una macchina che ha disfatto i popoli nazionali cementati dallo stato sociale novecentesco impedendo al contempo – fra l'altro con l'assenza di politiche formative, prima fra tutte una politica di apprendimento e socializzazione delle lingue – la crescita di un popolo sovranazionale in grado di esercitare un qualche controllo dal basso sulla macchina di Bruxelles. Sì che oggi il problema si presenta rovesciato: la costruzione del *demos* europeo resta all'ordine del giorno, ma deve confrontarsi con i populismi neo-sovrani e neo-nazionalisti che pretendono di ripristinare l'allineamento fra popolo, nazione e stato spezzato irreversibilmente dalla globalizzazione.

La democratizzazione dell'Europa, “l'invenzione democratica” che Balibar auspica, deve dunque passare attraverso due mosse preliminari, concettuali e politiche. La prima: separare l'istanza popolare di voce, rappresentanza e partecipazione dalla connotazione nazionalista e xenofoba che essa assume nei movimenti populistici e nazionalisti che oggi affollano la scena europea, contrapponendo a questi ultimi un contropopulismo – così lo chiama Balibar – transnazionale, cioè una mobilitazione di cittadinanza attiva imperniata non sul ripristino ma sull'attraversamento dei confini, dove si gioca oggi – con i migranti da un lato e con l'internazionalizzazione necessaria delle lotte per il lavoro, l'ambiente, i diritti dall'altro – il vero allargamento demografico e democratico dell'Unione.

La seconda mossa consiste nello smontare la falsa opposizione fra il federalismo degli europeisti e il sovranismo degli antieuropeisti: due discorsi immaginari, il primo perché si appella a un federalismo a venire rimuovendo i guasti dello pseudofederalismo reallizzato, il secondo perché coltiva l'illusione di uno stato nazionale tuttora garante della cittadinanza sociale, laddove esso funziona ormai “come spettatore impotente del suo degrado o come strumento zelante della sua decostruzione”. L'idea di un ritorno alla sovranità nazionale, agitata oggi da destra e da sinistra come via d'uscita dalla gabbia dell'Unione, è dunque infondata e pericolosa: dalla costruzione europea, per quanto impantanata essa sia, non si torna indietro (come non si torna indietro dalla moneta unica: “l'euro ordoliberalista distrugge l'Europa, l'abolizione dell'euro la distruggerebbe ugualmente”).

Il vecchio continente si trova dunque oggi nella situazione che Gramsci, ricorda Balibar, avrebbe definito “di interregno”, in cui il vecchio muore ma il nuovo stenta a nascere. Spostare all'indietro le lancette dell'orologio è illusorio, così come è illusorio, a livello mondiale, sperare che sia una improbabile de-globalizzazione a risolvere i problemi del mondo globale. Restare fermi significa arrendersi alla deriva di auto-dissoluzione dell'Unione, alimentata dai “fronti del rifiuto” che crescono al suo interno. È necessario un salto in avanti: non meno ma più Europa, ma non un di più di questa Europa. Ancora non si vede all'orizzonte il soggetto politico in grado di assumersene la sfida, eppure “un'altra Europa, solidale e democratica, è possibile”, vive nei movimenti di resistenza alla disciplina del debito e dell'austerità, ed è “fra gli strumenti di cui abbiamo bisogno per agire controcorrente *nella e sulla* globalizzazione”.

ida.dominijanni@gmail.com

I. Dominijanni è giornalista e filosofa





## Appadurai e il capitalismo finanziario: incertezza e algoritmi illusori

### Agire in un mercato opaco e manipolabile

di Franco Rositi

I mercati approvano, disapprovano... I mercati sono sensibili a ... I mercati decretano... I mercati governano l'economia... Siamo forse in molti a provare disagio ogni volta che accade di ascoltare simili formule discorsive di soggettivazione applicate a qualcosa che dovrebbe essere in realtà semplicemente un luogo (una piazza, una borsa). Già il nostro orizzonte cognitivo è popolato da molti soggetti collettivi fantasmatici che contraddicono il più generale processo di individualizzazione che viene normalmente attribuito alla modernità: il popolo, la gente, lo stato, la nazione, la persona giuridica, le *corporations* ecc. Cosicché alla fine perfino un teorico dell'individualismo come James S. Coleman ha voluto attribuire esistenza reale a questi strani enti collettivi. Ma almeno è difficile che dietro le "persone finte" di organizzazioni e di gruppi (*Persone finte* è il titolo rievocativo di un libro di Gian Primo Cella, che studia appunto il "paradosso" dei soggetti collettivi) non si vedano numerosi agenti responsabili in carne e ossa, in particolare se si tratta dei rappresentanti di quelle organizzazioni e di quei gruppi. Per i mercati vige invece un anonimato pressoché totale e non siamo neppure in molti a conoscere tre, quattro nomi di personalità in esso emergenti (George Soros, John Paulson, Bernard Madoff...), dunque quasi nessuno di quella classe di gestori (piccoli e grandi) del finanz-capitalismo che Luciano Gallino ha stimato con una certa larghezza essere fatta da 9-10 milioni di persone (lo 0,13 per cento della popolazione mondiale); e comunque il numero degli agenti noti è per i mercati incomparabilmente minore, per esempio, rispetto a quel centinaio di leader politici che qualcuno di noi saprebbe elencare.

L'anonimato dei mercati finanziari fa in modo che a essi possa essere attribuita una soggettività *sui generis*, io direi una soggettività robotica: un grande meccanismo la cui intelligenza è però anche minacciosa perché imperscrutabile, l'incarnazione finale della "mano suprema" di Ferdinando Galiani e della "mano invisibile" di Adam Smith (che già non avrebbero dovuto apparire rassicuranti). Per chi avverte il disagio di aggirarsi in un mondo di agenti irresponsabili, tali perché in realtà impersonali, può essere di sollievo leggere l'ultimo libro di Arjun Appadurai, autore ben noto in Italia e ora tradotto nella nostra lingua quasi contemporaneamente all'edizione americana, *Scommettere sulle parole. Il cedimento del linguaggio nell'epoca della finanza derivata*, (ed. orig. 2016, trad. dall'inglese di Francesco Peri, pp. 198, € 21, Raffaello Cortina, Milano 2016). Per la verità il titolo del libro è in inglese più chiaro di quello che gli ha dato l'editore italiano: *Banking on Word. The Failure of Language in the Age of Derivative Finance*.

Il tracciato teorico di Appadurai è complesso sia perché interdisciplinare (fra antropologia, filosofia, economia e linguistica) sia perché ricco di nodi teorici (carisma, sacro/magia, performatività, retro-performatività, figure epistemico-retoriche come metafora e metonimia, dividualizzazione, incertezza/rischio ecc.). Forse sarà utile al lettore pre-conoscere lo schema o, se si vuole, lo scheletro della sua tesi. Appadurai è interessato a scoprire il senso delle pratiche finanziarie di ultima generazione, quelle che si legano alla straordinaria fioritura dei derivati. Rifiutandosi di accedere alla tesi semplicistica della loro irrazionalità, alle querimonie, egli dice, sulla follia contemporanea, egli cerca un senso in qualche modo o misura positivo (non per questo da condividere). Siamo già così ricondotti al mondo più familiare degli umani, lontano dalla robotica dei mercati: nel mondo in cui vivono linguaggio, mentalità, valori, credenze e in cui, in breve, l'agire ha senso. Gli studi in questa direzione vanno moltiplicandosi e potremmo dire che questo libro di Appadurai appartiene al filone della *cultural*

*political economy*.

La distinzione fondamentale da cui si parte è quella di Frank Knight che in un libro del 1921 pose la dicotomia fra rischio (calcolabile) e incertezza (non calcolabile). Distinguere fra incertezza e rischio sembra non sia molto gradito agli statistici, ma è fondamentale per uno sguardo antropologico. La tesi di Appadurai non si limita a dire che la nostra società possa definirsi per una condizione di incertezza, non è dunque una tesi troppo semplicemente contraria a quella di chi afferma essere la nostra società caratterizzata dalla dominanza della nozione e delle situazioni di rischio. Per lui l'incertezza è una dominante universalmente antropologica. Le società o i gruppi si differenziano fra loro per l'ambito in cui in essi si concentra l'incertezza e per come questa viene trat-



tata e in qualche modo risolta. A tale proposito egli svolge due letture originali e illuminanti dello schema con cui Max Weber ha compreso la parentela fra etica protestante e spirito del capitalismo, e dello schema con cui Émile Durkheim ha svelato la presenza e la forza della società dietro le "forme elementari" della religione: nel primo caso si risponde all'incertezza radicale e dolorosa sulla salvezza con una scommessa sul valore salvifico delle virtù metodiche, associate anche al calcolo rigoroso (in Weber, si ricordi, neppure la nozione di rischio è intrinseca al razionalismo capitalista); nel secondo caso la dispersione in piccoli

gruppi degli indigeni australiani su un territorio vasto e aspro rende incerto perfino il darsi di una società vera e propria, e questa viene ritrovata mediante la sacralità euforica della festa religiosa nei grandi raduni.

Se Alessandro Pizzorno ha definito il passaggio dal capitalismo al neocapitalismo come quello da un mercato trasparente e non manipolabile a un mercato opaco e manipolabile, potremmo ora dire che il capitalismo a dominanza finanziaria ha ulteriormente opacizzato le ragioni dello scambio. Ai fini di una più rapida circolazione del capitale, e di una allocazione delle sue eccedenze, in qualche decennio la finanza ha moltiplicato il ruolo delle scommesse (e di scommesse su precedenti scommesse) a riguardo del valore futuro dei beni cosiddetti sottostanti (in una società, la nostra, che già qualcuno ha definito come "ammalata di futuro"), inventando strumenti sofisticati come i derivati, i vari pacchetti di derivati, le cartolarizzazioni, le *stock options* ecc. Si è così generato un mondo di promesse, e dunque di parole, in cui il rischio è diventato oggettivamente incalcolabile: si è pertanto trasmutato in incertezza. Su questo punto Appadurai si appoggia a una non marginale letteratura di economia eterodossa e, in particolare, ai lavori di Elie Ayache, studioso non troppo noto che ha concluso una serie di analisi sentenziando la "fine della probabilità", vale a dire la fine della calcolabilità del rischio. E tuttavia la risposta che il mondo della finanza ha dato a questo stato di cronica incertezza è stata quella di volerla testardamente irretire entro la nozione di rischio, con una nuova supererogazione di matematica e di calcolo statistico, dalla formula Black-Scholes (1973) per la valutazione del prezzo delle opzioni, fino agli approdi più popolari di quel surrogato di teoria che sono i grafici sugli andamenti dei valori (una mania "graficista" che confida nella capacità esplicativa dei *trend*). Che le prestazioni rassicuranti dei nuovi ipercalcoli non siano però efficienti è dimostrato *a posteriori* dai loro fallimenti, *a priori* dalla costante

presenza di miti sulle qualità istintive e carismatiche dei grandi avventurieri della speculazione, le cui scriverie sono sgombre da carte e da computer. L'ethos della nuova economia oscilla dunque fra la matematica e la magia.

Sulla base della convinzione che i mercati dell'incertezza siano diventati un generale "spirito del tempo" e che forniscano essi oggi l'immagine della società, Appadurai ritiene, discutibilmente, che essi stiano forgiando il senso comune e annullando le pretese individualiste della modernità. I due capitoli finali tendono a congetturare un possibile uso positivo della frammentazione dei soggetti quale per esempio si realizza nella loro riduzione ad aggregato di proprietà destrutturate nelle analisi dei *big data*: può esserci qualcosa di progressivo nel declino dell'enfasi moderna su un ideale di individuo compatto e autonomo. Immagino che il fatto che questa tesi si appoggi su riferimenti a categorie tipiche di Deleuze, in particolare dividualità e rizoma, possa affascinare qualche lettore. Ma personalmente non saprei dare un rendiconto comprensibile di quest'ultima parte, del resto marginale, del libro. Né aiuta, per comprendere le finali intenzioni costruttive dell'autore, l'introduzione ottima e istruttiva dell'antropologo Paolo Vereni (della quale può solo dispiacere che nel citare alcuni autori italiani che si sono occupati recentemente di cultura economica non vi si comprenda Luciano Gallino, che a mio avviso è fra di loro il più importante: di interdisciplinarietà forse non ce n'è mai abbastanza).

rositi@unipv.it

#### Altri libri

Gian Primo Cella, *Persone finte. Paradossi dell'individualismo e soggetti collettivi*, Il Mulino, Bologna 2014

Ngai-Ling Sum e Bob Jessop, *Towards a Cultural Political Economy*, Edward Elgar, Cheltenham 2014

Elie Ayache, *The Blank Swan. The End of Probability*, Wiley, Chichester 2010

Luciano Gallino, *Con i soldi degli altri, il capitalismo di procura contro l'economia*, Einaudi, Torino 2009

James Samuel Coleman, *Fondamenti di teoria sociale*, Il Mulino, Bologna 2005

Frank Hyneman Knight, *Rischio, incertezza, profitto*, La Nuova Italia, Firenze 1960





## Il sex appeal dell'inorganico nel Museo dell'innocenza di Pamuk

### La vibrazione delle cose: gli oggetti come stato d'animo

di Laura Lombardi

Questo testo è un estratto dall'intervento al convegno "Orhan Pamuk" a cura di Laura Lombardi e Massimiliano Rossi, tenutosi il 19 gennaio 2017 all'Accademia di Brera, in occasione del conferimento del diploma Honoris causa di Brera a Orhan Pamuk.

Nelle sue lezioni americane, riunite in *Romanzieri ingenui e sentimentali* (Einaudi, 2012), Orhan Pamuk indica quanto i personaggi di Balzac e del più "sottile" Flaubert si conoscano e si giudichino proprio prendendo nota dei loro abiti e del bric-à-brac che arreda i loro salotti. Gli oggetti, osserva Pamuk, divengono tutt'uno col carattere del personaggio, sono "estensione" del suo stato d'animo. Siano essi "stimolo per evocare ricordi del passato" (Proust), "sintomo della nausea del vivere" (Sartre), "misteriose e giocose entità indipendenti" (Robbe-Grillet), "merci opache di cui si può cogliere la poesia solo considerandone la marca e disponendole in serie, in elenchi" (Perec), gli oggetti sempre restano "componenti essenziali degli innumerevoli istanti di un romanzo, nonché i simboli e i segnali di tale istante".

A confermare la sensibilità della cultura francese nei confronti degli oggetti è il celebre commento che Jean-Luc Godard dedica al cinema di Hitchcock, in *Histoire du cinéma* del 1988: "Abbiamo dimenticato / perché Joan Fontaine si sporga sul ciglio della scogliera / e cosa Joel McCrea andasse mai a fare in Olanda (...) e perché Janet Leigh si fermi al Bates Motel (...) e perché esattamente il governo americano ingaggi Ingrid Bergman... Ma ci ricordiamo di una borsetta / ma ci ricordiamo di un bicchiere di latte (...) di un paio di occhiali / di uno spartito musicale / di un mazzo di chiavi / e attraverso questi Alfred Hitchcock riuscì là dove fallirono Alessandro, Giulio Cesare, Napoleone / avere il controllo dell'universo / Forse diecimila persone non hanno dimenticato la mela di Cézanne / ma sono un miliardo gli spettatori che si ricorderanno l'accendino di *Delitto per un delitto*". Questo brano avrebbe ispirato la mostra curata nel 2001 da Guy Cogeval e Dominique Païni al Centre Pompidou, che si apriva con una sala buia, dove, all'interno di bacheche di vetro, risplendevano singoli oggetti, riferiti, ciascuno, a film di Hitchcock: un paio di forbici, un reggiseno, un bicchiere, prima che le sale successive svelassero le forti assonanze tra l'ispirazione del regista e l'arte.

Per quella vibrazione delle cose, condensato prezioso di stati d'animo, memorie, pensieri, che vanno al di là della loro consistenza materica, schiudendo universi più ampi ed elevati, ricorderemo quanto scrive il critico d'ambito simbolista, Camille Mauclair, riguardo alla vita tripla degli oggetti. In *Trois crises de l'art actuel* (1906), egli distingue tra la vita legata alla loro utilità e quella atomica, nascosta, da cui deriva poi, come terzo passaggio, la coscienza dell'oggetto di possedere una propria esistenza intellettuale, individuale e indipendente; ciò che si coglie nelle nature morte di Henri Fantin Latour, nei silenti giardini di Henri Le Sidaner, oppure in *I lock my door upon myself* di Fernand Khnopff, nel quale il mondo esterno scompare per lasciar spazio all'interiorità; come avviene nelle case di artisti visitate da Kemal, tra cui quella parigina di Gustave Moreau, *intérieur* dove lo spazio sembra indossare, per dirla con Benjamin, "come un essere tentatore, i costumi degli stati d'animo".

Il valore elevato che gli oggetti possono trasmettere ha d'altronde radici molto antiche: nelle *Prediche*, Agostino scrive che "gli oggetti umilmente quotidiani, gli affari di denaro o un bicchiere di acqua

fresca, nel contesto cristiano perdono la loro umiltà e si addicono allo stile elevato". Le parole anche se "semplici, talvolta quotidiane, rozamente realistiche", celano una "sublimità", che si manifesta nella sua profondità. Il bicchiere d'acqua citato da Agostino, riferendosi alla Bibbia, può dunque assimilarsi alla scarpa da ginnastica di Füsün, all'orecchino, ai lumi, allo spazzolino da denti, al pettine, al mozzicone di sigaretta: oggetti che posseggono, similmente a quelli biblici, una loro sacralità. Da qui la loro innocenza. A differenza delle *wunderkammern* dei secoli precedenti, dove un sasso, una conchiglia, possono trasformarsi in preziose opere d'arte, nel Museo dell'innocenza gli oggetti non abbandonano la propria banalità quotidiana, ma si compie il passaggio da "oggetti" a "cose": gli oggetti lasciano



lo stato indistinto dell'indifferenza o dell'ignoranza, in cui sono calati nella moltitudine del mondo delle merci, per divenire qualcosa che è possibile pensare, percepire, immaginare come "dotato di una pluralità di sensi, capace di emanare da sé i propri significati" (Remo Bodei, *La vita delle cose*, Laterza, 2009). Ed è un verso de *I limoni* di Montale – "vedi in questi silenzi in cui le cose/si abbandonano e sembrano vicine/a tradire il loro ultimo segreto" – ad aprire il catalogo *L'innocenza degli oggetti* di Pamuk.

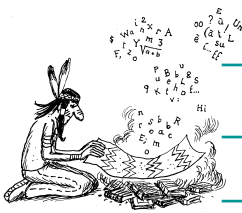
Sempre in *Romanzieri ingenui e sentimentali*, Pamuk, riferendosi agli anni delle Esposizioni universali, osserva: "Nel tumulto dei dettagli la gente sentiva ora di aver smarrito il quadro più generale, e sospettava che il significato si nascondesse da qualche parte tra le ombre. Adattandosi ai nuovi modi di vita, il moderno abitante della città trovò parte del significato che andava cercando in quegli oggetti ornamentali". Tuttavia, proprio la funzione compensatoria che l'oggetto assume (il benjaminiano "sex appeal dell'inorganico"), ci richiama alla mente anche il ribrezzo che Flaubert esprime invece nei confronti di simili scenari. Infatti, se il dramma borghese di *Madame Bovary* è narrato attraverso la sottile aderenza agli oggetti, dalla scatola fatta di

conchiglie sul cassetto, al bouquet di fiori d'arancio sul *secrétaire*, in una lettera a Louise Colet del 29 gennaio 1854, Flaubert, riguardo alle esposizioni, impreca contro "le flot de merde qui nous envahit", le false stoffe, il falso lusso, il falso orgoglio, l'industria che ha sviluppato il brutto: "combien de braves gens qui, il y a un siècle, eussent parfaitement vécu sans Beaux-Arts, et à qui il faut maintenant de petites statuettes, de petite musique et de petite littérature!". Flaubert stigmatizza dunque, con aristocratico disprezzo, quel che Baudelaire, con atteggiamento spregiudicato, andava registrando nelle sue passeggiate ai *Salons*. Il mescolarsi dei due registri – *high and low* – nel quale le merci acquistano quell'aura che l'opera d'arte va invece perdendo, è d'altronde sancito dal poemetto in prosa di Baudelaire dove un poeta, perduta la sua aureola nel fango della strada, sceglie di non chinarsi a cercarla, preferendo entrare nella bettola, e qui, sceso dal suo Olimpo, si mescolerà col mondo.

Lo sconvolgimento di Flaubert muove altre riflessioni legate al Museo dell'innocenza, non tanto riguardo al significato degli oggetti in sé – comprendendo negli oggetti, proprio grazie alla similitudine flaubertiana, le opere d'arte – quanto al significato e alla funzione del loro contenitore: il museo. La dichiarazione del francese, infatti, pur nella sua forma leggermente isterica, ci appare ancora feconda di significato nel prefigurare l'ingranaggio del turismo culturale odierno, quello dei cosiddetti "servizi aggiuntivi": luoghi senza identità alcuna, nei quali si attua una proliferazione di oggetti, non destinati a divenire "cose", ma a rimanere invece privi di significato, in mancanza di nessi affettivi e culturali. Luoghi dove può perfino ridursi l'interesse per l'opera originale, che talvolta appare meno attraente rispetto alle immagini e alla documentazione di contorno. Il museo dell'innocenza di Pamuk è dunque strumento essenziale anche per la riconsiderazione del ruolo del museo. E non importa se il sacrario di Kemal (in qualche modo parente de *La chambre verte* di François Truffaut, 1978, opera di un noto cultore di Hitchcock e densa di riferimenti a Proust), è costituito da oggetti di poco valore venale, come i cani di porcellana sottratti alla madre di Füsün: quel che interessa è la funzione specifica che essi assumono, il salvataggio dall'oblio che compiono nella ricostruzione del fantasma di Füsün, esprimendo quel "senso delle cose" che Godard rilevava nei film di Hitchcock, o quel "sublime" che Agostino cercava nel linguaggio dei passi biblici. Le indicazioni offerte da Pamuk per il museo, sotto forma di decalogo, mirano a creare tra osservatore e oggetto (opera d'arte, nel nostro caso) un rapporto privilegiato, dove privilegiato non sta per elitario, ma per carico di senso; un atto di resistenza a quanto l'attuale sistema dell'arte va promuovendo nei musei, concepiti come sofisticate macchine di consumo e non certo come luogo di traiettorie narrative, nel quale, invece, come auspica Rosalind Krauss, ogni sala ha "il ruolo di un capitolo distinto", ma "tutte contribuiscono allo svolgersi della trama principale". Nel museo pamukkiano, la spirale disegnata sull'orecchino di Füsün è la stessa con cui si svolge il racconto di Kemal, ed è la spirale del tempo, che non segue mai una linea retta, ed è la stessa del pavimento che si contempla affacciandosi dall'ultimo piano del museo: "la spirale che unisce i singoli istanti forma la linea del Tempo, così la linea che unisce gli oggetti esposti crea una storia".

laura.lauralomb@gmail.com





## I mondi extraterrestri tra immaginario e scienza

### Uno, nessuno o centomila?

di Vincenzo Barone

Stando alla testimonianza di Plutarco, Petrone di Imera – della cui vita non sappiamo nulla – sosteneva che i mondi fossero esattamente 183, disposti lungo un triangolo equilatero: 60 su ogni lato, 3 nei vertici. Che esistessero altri mondi oltre al nostro non era una tesi isolata nell'antichità (lo affermavano anche Anassimandro e gli Epicurei); Petrone, da buon Pitagorico, si spinge a darne un numero preciso (di cui ci sfugge il significato recondito). Oggi l'elenco degli esopianeti, o pianeti extrasolari – quelli che orbitano attorno a stelle lontane diverse dal sole –, cresce a vista d'occhio grazie ai telescopi terrestri e alle missioni spaziali: mentre scrivo se ne contano 3576, e potete verificare l'evoluzione del loro numero sul sito della Extrasolar Planets Encyclopedia, exoplanet.eu. La scoperta degli esopianeti è lo straordinario, e temporaneo, esito di una storia affascinante di idee, intuizioni, teorie speculative e ricerche scientifiche, durata più di due millenni. Una storia brillantemente ricostruita in un libro di Giulio Giorello e Elio Sindoni, il cui titolo, *Un mondo di mondi (Alla ricerca della vita intelligente nell'Universo*, pp. 141, € 16, Raffaello Cortina, Milano 2016), riprende la definizione che Immanuel Kant aveva dato della galassia nella sua *Teoria del cielo* del 1755, l'opera in cui si affaccia per la prima volta l'ipotesi che il sistema solare si sia formato in seguito all'addensamento di una nube di gas e polveri in rotazione: idea che, riveduta e corretta, sopravvive nella teoria astronomica attuale.

“Uno è dunque il cielo, il spacio immenso, il seno, il continente universale, l'eterea regione per la quale il tutto discorre e si muove. Ivi innumerevoli stelle. Astri, globi, Soli e Terre sensibilmente si veggono, et infiniti ragionevolmente si argomentano”. Parole come queste (tratte dal suo *De l'infinito, universo e mondi* del 1584), frutto non di una fantasia disordinata ma di un volo “sulle ali della ragione”, costarono care a Giordano Bruno. La pluralità e addirittura l'infinità dei mondi non sembravano compatibili con un credo religioso che aveva fatto dell'incarnazione di Dio, in uno specifico angolo della terra e in un ben preciso momento della storia umana, il proprio fulcro. Decisamente meglio andò un secolo dopo a Bernard de Fontenelle: a essere bruciato non fu lui, ma (simbolicamente) la sua opera più famosa, gli *Entretiens sur la pluralité des mondes*, messi subito all'indice. La protagonista delle conversazioni, la marchesa di G., acutamente si chiedeva: “Il nostro Sole illumina un certo numero di pianeti; perché le stelle non potrebbero avere i loro pianeti da illuminare?”.

Bisogna aspettare l'Ottocento, spiegano Giorello e Sindoni, perché esplosa davvero il dibattito sull'esistenza di mondi extraterrestri. Nel 1833 il matematico e filosofo della scienza William Whewell afferma che nessuno può resistere alla tentazione di congetturare l'esistenza di pianeti orbitanti attorno ad altre stelle, “occupati da organizzazione, vita, intelligenza”. Ma qualche anno più tardi, per motivi squisitamente religiosi, si ricrede, rendendosi conto di quanto l'ipotesi di altri mondi sia difficilmente conciliabile con l'idea che solo il nostro sia la sede della grazia di Dio. La pensa diversamente il fisico scozzese David Brewster, che, in un'opera dal significativo titolo *More Worlds than One*, suggerisce che la venuta di Cristo sulla Terra abbia redento anche gli abitanti dei mondi extraterrestri.

La questione comincia ad assumere una veste scientifica man mano che le ricerche astronomiche allargano i confini dell'universo, arricchendo il catalogo dei suoi abitatori, e gettano luce sul passato del Sistema solare. La domanda che gli scienziati si pongono tra Otto e Novecento è se le condizioni

che portarono alla formazione della compagine di pianeti di cui fa parte la terra si siano ripetute in una delle innumerevoli stelle che compongono la galassia. La risposta dipende in maniera cruciale dal meccanismo ipotizzato per l'origine del sistema solare. Come ricorda l'astrofisico Amedeo Balbi in un libro (*Dove sono tutti quanti? Un viaggio tra stelle e pianeti alla ricerca della vita*, pp. 229, € 17,50, Rizzoli, Milano 2016) che approfondisce l'attualità scientifica del soggetto e fa da utile complemento a quello di Giorello e Sindoni, fino all'inizio del secolo scorso alcuni insigni studiosi, come James Jeans e Arthur Eddington, ritenevano altamente improbabile l'esistenza di altri pianeti simili alla terra. Le cose da allora sono molto cambiate: oggi si stima che nella nostra galassia ci siano miliardi di pianeti di questo tipo. Ma come provare che esistono? Le evidenze, in linea di principio, sono di due tipi: una debolissima attenuazione della luce emessa da una stella, dovuta all'ombra di un pianeta che le gira at-

e, per possibili forme esotiche di vita, Titano, con la sua atmosfera di azoto e i suoi laghi di idrocarburi.

Un altro aspetto, persino più intrigante, della questione degli altri mondi è la ricerca di civiltà aliene. Il programma fu inaugurato sul piano scientifico da un breve articolo apparso il 19 settembre 1959 su “Nature” e intitolato *Searching for interstellar communications (Alla ricerca di comunicazioni interstellari)*. Gli autori, l'italiano Giuseppe Cocconi e lo statunitense Phil Morrison, suggerivano di cercare onde radio di lunghezza d'onda vicina a quella di emissione dell'idrogeno provenienti dai dintorni delle stelle più vicine. A prendere sul serio la proposta fu un giovane astronomo, Frank Drake, che si mise subito al lavoro al radiotelescopio di Green Bank, negli Stati Uniti. Nasceva così il progetto SETI (Search for ExtraTerrestrial Intelligence), cui avrebbe poi dato impulso un altro famoso astronomo, Carl Sagan.

Già nel 1950, in una conversazione informale con alcuni colleghi a Los Alamos, Enrico Fermi si era posto il problema della possibile esistenza di civiltà extraterrestri (erano gli anni in cui cominciavano a moltiplicarsi i presunti avvistamenti di UFO). Effettuando a mente un rapido calcolo, come era solito fare, aveva concluso che l'assenza di tracce dell'arrivo di civiltà aliene sulla terra, nel corso della vita del nostro pianeta (alcuni miliardi di anni), rendeva improbabile l'esistenza di tali civiltà. La sua domanda, “dove sono tutti quanti?”, che dà il titolo al libro di Balbi, è diventata da allora emblematica e la relativa argomentazione ha preso il nome di “paradosso di Fermi”.

Nel 1961, in occasione di una conferenza internazionale, Drake elaborò una formula, divenuta celebre, che consente di stimare il numero di civiltà tecnologiche presenti nella nostra galassia. La formula contiene essenzialmente tre parametri. Il primo, il tasso di formazione di pianeti abitabili nella galassia, è quello che possiamo valutare meglio sulla base dei dati astronomici. L'incertezza sta tutta negli altri due parametri: la probabilità che su un pianeta abitabile compaia una civiltà tecnologica e la durata di tali civiltà. Se questa durata è solo di qualche migliaio di anni, allora è probabile che siamo soli nella galassia. Se fosse dell'ordine delle decine di migliaia di anni, esisterebbero forse delle civiltà extraterrestri, ma non avremmo comunque modo – a causa della velocità limitata dei segnali – di contattarle. Possiamo sperare in un incontro con ET, dunque, solo se le civiltà sono mediamente davvero longeve (milioni di anni).

Al di là di questi divertenti conteggi, c'è un serio lavoro teorico e osservativo attorno al problema delle civiltà extraterrestri e delle modalità di comunicazione con esse. Intanto, le antenne di SETI sono puntate qua e là nel cielo, in attesa del grande evento: un segnale che non possa essere spiegato sulla base di fenomeni naturali. Una ricerca sterile, frutto di vane speculazioni? Qualcuno lo pensa e sostiene che questi studi non meritino di essere perseguiti. Ma la ragione, Bruno *docet*, non ama le gabbie. E non bisogna dimenticare, come giustamente osservano Giorello e Sindoni, che “la secolare discussione in cui rientrano lo stesso progetto SETI e le sue revisioni più o meno raffinate è anche un modo di capire meglio noi stessi, abitanti di uno dei mondi del nostro Universo”.

barone@to.infn.it

V. Barone insegna fisica teorica all'Università del Piemonte orientale



torno, o piccole perturbazioni del moto di una stella a causa della presenza di uno o più pianeti. Si tratta però di effetti minuscoli, molto difficili da osservare. Solo nel 1995 – vero anno di svolta – gli astronomi ginevrini Michel Mayor e Didier Queloz scoprono il primo esopianeta, orbitante attorno a una stella simile al Sole, 51 Pegasi. Da allora, come si è detto, gli esopianeti sono diventati più di tremila e lo scorso agosto è stata annunciata la scoperta dell'esemplare più vicino, Proxima b, orbitante attorno a Proxima Centauri, una nana rossa distante “appena” quattro anni luce da noi. Oltre alla vicinanza, l'interesse di questo esopianeta sta nel fatto che è abbastanza simile per dimensioni alla terra e si trova nella zona abitabile della sua stella (cioè nella regione attorno a una stella in cui i pianeti possono mantenere sulla propria superficie acqua allo stato liquido). La possibilità che Proxima b ospiti qualche forma di vita, a due passi da noi – per così dire –, ha ovviamente messo in fibrillazione la comunità scientifica e il pubblico.

Più realisticamente, fa notare Balbi, la ricerca di vita extraterrestre o di segni di evoluzione prebiotica guarda ad alcuni corpi minori del Sistema Solare che potrebbero avere i requisiti necessari, ossia acqua liquida, composti organici ed energia interna. Il candidato migliore è Europa, uno dei satelliti di Giove, che sotto una crosta di ghiaccio spessa dieci chilometri possiede un gigantesco oceano. Ma converrà tenere sott'occhio anche alcuni satelliti di Saturno: Encelado, con i suoi geysir di vapore acqueo,





## Il tempo fuori dai confini di *Satin Island*

### Un etnografo alle prese con la sintesi del mondo

Intervista di Tiziana Merani a Tom McCarthy

*Satin Island*, l'ultimo lavoro di Tom McCarthy, finalista al prestigioso *The Man Booker Prize 2015* ed edito da Bompiani nel 2016 nella versione tradotta da Anna Mioni (ed. orig. 2015, pp. 184, € 17), è un libro che volta le spalle alle comuni convenzioni del romanzo e srotola la planimetria di una storia, ignorando l'idea dei personaggi e della trama. D'altronde McCarthy è un artista proiettato in mille direzioni, fuori e dentro alla materia, sperimentatore e cavia, lo stesso che circa un ventennio fa ha fondato l'*International Necronautical Society*, un'associazione fittizia che come tema della rappresentazione artistica ha scelto la morte e la cui ragione sociale è "do for death what the Surrealists had done for sex", ovvero "fare per la morte ciò che i surrealisti hanno fatto per il sesso".

Uomo, per McCarthy, è una rete, *téchné*, strumento, lingua, codice, sistema, e la tecnologia si limita a mostrarci ciò che siamo sempre stati. Mentre il precedente romanzo *C* era un libro sui mezzi di comunicazione e sulla realtà dei tempi moderni, *Satin Island* è una scheda madre, un documento ipermediale di testi, immagini, suoni, letteratura e notiziari, ambientato in una Londra solo potenzialmente contemporanea – il libro, infatti, rimette in discussione il concetto tradizionale di tempo – ma che si sposta da una città all'altra, Stoccolma, Francoforte, Parigi, Torino. E nella Genova del G8, raccontato da Madison, la ragazza di U., che rievoca i pestaggi e le violenze alla scuola Diaz avvenute in quel triste luglio del 2001.

L'antropologo denominato U., voce narrante del libro, ha l'incarico di redigere un documento etnografico immenso e misterioso, il *Great Report*, che riassume in modo totale la nostra epoca. Ben presto ipnotizzato e stordito dalle immagini che registra quotidianamente, U. si ritrova a procrastinare, a riflettere in modo ossessivo su eventi che lo hanno colpito, a pensare in modo vorticoso a scene che hanno toccato il profondo della sua anima e sollevato interrogativi che tuttavia restano privi di risposta e alzano il livello del fluido in cui siamo immersi, quello dell'incertezza. *Satin Island* è un libro esigente, che chiede concentrazione ai lettori e alla fine della storia, non regala nessun appiglio per interpretazioni facili. Ma anche questo può essere un regalo.

All'inizio del libro il protagonista è bloccato all'aeroporto di Torino e si ritrova a leggere sul portatile un articolo dedicato alla sacra sindone. Lo colpisce il fatto che, nonostante la datazione radiometrica stabilisca che il reperto sia della metà del XIV secolo, questa scoperta non abbia incrinato le certezze dei credenti. Cos'è la fede?

La fede è la convinzione che ci sia una sovrastruttura intorno a noi che conferisce un significato trascendentale alle nostre vite. Nel mio romanzo questo è evidenziato in modi diversi: gli abitanti delle isole del Pacifico meridionale, seguaci del Culto del Cargo, pensano che costruendo piste di decollo faranno arrivare aerei carichi di beni destinati a loro; i paracadutisti credono nei moschettoni e nell'apertura automatica, nei dispositivi a decompressione delle loro sacche, nella resistenza dell'aria e così via. La grande promessa che ci fanno Apple e Google è che dietro a quel cerchietto che gira ci sia una rete imponente di servers, di segnali wi-fi e di cavi in fibra ottica, occupati a lavorare per fornirci i dati richie-

sti: non preoccupatevi, ci prendiamo cura di voi; ci sono gli angeli delle informazioni che danzano sulla capocchia di spillo della tua connessione wi-fi. Ma che accadrebbe se non ci fossero? Se il paracadute non fosse fissato? Se gli aerei non arrivassero?

**Chi è U. e com'è nata l'idea di creare questo personaggio?**

U. in parte è ciascuno di noi – voi, io, chiunque – ma più nello specifico è un intellettuale, un 'creativo' che è abbastanza intelligente per iniziare a capire l'ente per cui lavora, a diffidare e persino a opporsi. Ma al tempo stesso U. è fortemente neutralizzato dal proprio coinvolgimento in veste di consulente di quell'azienda. Ho pensato all'Ulrich di Musil, nel libro *L'uomo senza qualità*. Ma teoricamente anche a uno dei personaggi di Kafka o di Dostoevskij.

liberalismo e il fascismo. E da quando era stato pubblicato il libro ad oggi, con la Brexit e Trump, siamo indubbiamente scivolati verso il lato fascista di quella porta.

**Potremmo considerare il libro una metafora del caos della vita?**

No, la vita è già caotica di suo. Il libro è una parabola di tutti gli sforzi che facciamo per dare senso a quel caos: unire punti non collegati tra loro in costellazioni; cercare immagini nelle macchie di inchiostro di Rorschach. Ecco ciò di cui si occupano tutta l'attività artistica e l'attività umana.

**Umberto Eco ha detto che i social media danno diritto di parola a legioni di idioti. I social media sono stimolatori di stupidità?**

Beh, sono d'accordo che i nuovi social media abbiano dato diritto di parola a legioni di idioti ignoranti. Ma i vecchi media davano lo stesso diritto a legioni di idioti istruiti. In realtà i nuovi social media inducono a una maggiore stupidità dei vecchi per la minore ampiezza di cicli informativi che prevedono. In definitiva è una questione cibernetica.

**I libri sono salutari?**

No, assolutamente. Non hanno fatto molto bene a Don Chisciotte... Sono solo dei mezzi. La questione non riguarda tanto il formato di un mezzo, ma come viene letto e interpretato, e le conseguenze sociali che implica.

**Esiste una letteratura contemporanea?**

*Satin Island* è completamente proiettato verso la ricerca di ciò che è contemporaneo. Il contemporaneo è un grande feticcio di ogni epoca. Ciò che ho preso da autori come Musil e Mallarmé e inserito nel libro è la comprensione che non si possa essere contemporanei a sé stessi e nemmeno all'arte: la buona arte esprime una sorta di scollamento temporale, una serie di fessure. In pratica nella prima pagina di *Satin Island* rielaboro un verso di Amleto, la sua dichiarazione che 'il tempo è fuori dai cardini'.

**Quali sono i suoi autori preferiti? Hanno influenzato i suoi lavori?**

*Satin Island* pullula di influenze, alcune incollate direttamente al romanzo. Ci sono interi passaggi che più o meno sono presi tali e quali da Shakespeare, Debord, Certeau. Come dico nell'introduzione, il lettore colto potrà divertirsi a rintracciare questi brani, se vorrà.

**Può anticipare ai suoi lettori qualcosa sul prossimo libro?**

Mi sto tuffando in studi che riguardano il mondo del tempo e del moto. E di Edipo.

t.meranio@libero.it

T. Merani è scrittrice



**Perché U. è un antropologo, e non, ad esempio, un fotoreporter o un artista?**

L'antropologia è la moderna disciplina artistica per eccellenza: guardi il mondo e scrivi ciò che vedi. È un'attività totalmente letteraria – la prima legge dell'antropologia di Malinowski è semplice: annota tutto – ma si occupa anche di scienza, architettura, statistiche, sistemi. Scrivere, senza nessuna delle finzioni del XIX secolo.

**Il mondo di U. è una specie di precognizione di un futuro apocalittico?**

No, viviamo già in quel mondo. Il romanzo si situa in una sorta di soglia di passaggio tra il neo-





## La ricezione dell'opera di Brecht e il presunto monopolio del Piccolo Teatro

### È la corte che fa il re

di Stefano Moretti

Poco meno di due anni fa, mi trovavo a Vilnius con il drammaturgo Marius Ivaskevicius. Un pomeriggio andammo a vedere *Der gute Mensch von Sezuan* di Bertolt Brecht. Il teatro era gremito, come sempre a quelle latitudini, le musiche e le canzoni, ispirate a quelle di Dessau, erano state riscritte con grande estro e cantate benissimo, il travestimento da donna a uomo previsto dalla commedia recitato in modo convincente, l'opera ambientata senza forzature nella Cina globalizzata di oggi. Eppure, dopo lo spettacolo, a tutti e due pareva che il dramma non avesse più la forza dirompente che era nelle intenzioni del suo autore. Ci trovammo a pensare che, dopo anni di interpretazioni di regime, l'aspetto didattico dell'opera brechtiana avesse soverchiato il suo lato provocatorio e rivoluzionario. Quell'episodio mi è tornato in mente leggendo l'epilogo del libro di Alberto Benedetto su *Brecht e il Piccolo Teatro di Milano*. In quel freddo aprile baltico risuonarono parole simili a quelle che Giorgio Strehler aveva scritto, trentasei anni prima, a Helene Ritterfeld della Surhkamp Verlag: "La politica culturale sul teatro brechtiano – scriveva Strehler – è stata in Italia, come in Germania soprattutto, rinnegata, avvilita, capovolta con le opere dello stesso Brecht. (La polemica è) la stessa di sempre: Brecht è un autore non più interessante, un vecchio classico, non ha più niente da dire". In quella lettera Strehler sembrava capitolare, abdicando con amarezza al suo ruolo di "tutore" dell'estetica brechtiana. Un ruolo per cui lui e Paolo Grassi avevano combattuto per ventiquattro anni. Qual era l'oggetto del contendere? E cos'è stata "la politica culturale su Brecht" di cui parlava Strehler?

#### UNA QUESTIONE DI DIRITTI

Si trattava anzitutto (ma non solo) di "una questione di diritti", come recita il sottotitolo del libro di Benedetto. Sin dal dopoguerra l'intero teatro italiano era convinto che, per rappresentare un testo di Brecht in Italia, occorresse rivolgersi a Paolo Grassi, a Giorgio Strehler e al Piccolo Teatro di Milano. Tra le numerose lettere che compongono questa avvincente ricostruzione storica è nascosto un colpo di scena: il Piccolo Teatro non aveva mai siglato nessun accordo, né con Brecht né con i suoi eredi. Navigato teatrante, Grassi sapeva che "è la corte che fa il re": gli bastò calzare con convinzione la corona di "tutore di Brecht" insieme a Strehler per vedersene attribuito il titolo. Nessuno, sino alla pubblicazione di queste lettere, era mai riuscito a vedere se la sua corona fosse d'oro o di cartone. Tra le mani avevano solo un biglietto, scritto da Brecht a Strehler dopo la prima dell'*Opera da tre soldi*: "Mi piacerebbe poterle affidare per l'Europa tutte le mie opere, una dopo l'altra". Nient'altro. Negli anni, Grassi e Strehler arriveranno a dire che Brecht li aveva investiti del ruolo di "tutori morali" delle sue opere, desiderando che il Piccolo diventasse il "Zentrum" brechtiano per l'Italia. Brecht non poté mai avallare né smentire questa interpretazione, poiché morì pochi mesi dopo aver vergato quelle righe. Dopo la morte del drammaturgo, Grassi cercherà invano di stringere un accordo legale con Helene Weigel, vedova di Brecht e direttrice del Berliner Ensemble, e l'editore Suhrkamp di Francoforte. Nel frattempo però nasceva il "mito" di Grassi tutore di Brecht: persino Ivo Chiesa, fondatore del Teatro di Genova, chiedeva a Grassi di essere presentato all'editore Suhrkamp prima di chiedere i diritti per la rappresentazione del *Cerchio di gesso del Caucaso*.

Come scopriamo leggendo il carteggio tra Grassi e i suoi interlocutori tedeschi, la sola cosa che il direttore del Piccolo era riuscito a ottenere era di prevenire le altrui rappresentazioni di Brecht, frapponendosi tra l'e-

ditore o Helene Weigel e le compagnie, per evitare che teatranti "dilettanti" o "pagliacci", potessero ottenere i diritti di rappresentazione mettendo a repentaglio la "corretta conoscenza di Brecht". E qui si giunge a un altro nodo, forse il più importante, toccato da questo libro. È possibile detenere i diritti morali, la "corretta interpretazione" di un autore? Per di più quando quell'autore, dai connotati teorici e ideologici fortissimi, si chiama Brecht? Paolo Grassi (e Strehler) erano convinti di sì.

#### UNA QUESTIONE PRIVATA?

Dal 1956 al 1968, anno in cui Strehler lascia la direzione del Piccolo, Grassi lotta senza quartiere per difendere il monopolio ideologico e commerciale di Brecht. Negli anni in cui la guerra fredda si combatteva anche con le stagioni teatrali, registi come Strehler, Squarzina e De Bosio non potevano non sentirsi chiamati a metterlo in scena. Più in generale, in tutta l'Europa occidentale ci si interrogava su come dif-

in una lettera a Grassi nel 1968: Brecht non poteva essere "una questione privata" del Piccolo Teatro. E infatti di lì a poco smise di esserlo: nel 1970, il debutto di *Madre Coraggio* con Lina Volonghi a Genova per la regia di Squarzina pose fine al "monopolio" strehleriano su Brecht.

#### LA FUNZIONE BRECHT

Qual è l'esito di questa annosa battaglia? O meglio gli esiti, trattandosi di Brecht e del Piccolo Teatro. Sul versante del Piccolo Teatro, se l'impegno di Grassi può essere letto come la tensione verso uno status di eccellenza su tutti gli altri teatri nazionali, allora possiamo vederne il lieto fine nell'autonomia statutaria ottenuta dal Piccolo nel 2014; benché il ruolo attribuito per decreto dal ministro Franceschini non sia quello, immaginato da Grassi, di un Piccolo Teatro custode dell'ortodossia del più importante drammaturgo marxista del Novecento.

L'altra questione è ben più complessa e necessariamente aperta. Inserire il teatro di Brecht in un sistema di mercato era estremamente difficile. Non sappiamo come sarebbe cambiata la sua ricezione se in Italia e nel mondo avessero prevalso gli sforzi protezionistici alla Grassi. Sappiamo però che rappresentare Brecht come un drammaturgo "commerciale" o un "classico" lo snatura, lo fa apparire vecchio e sbiadito, come scriveva Strehler. Per Heiner Müller Brecht andava salvato dal "pantano della corruzione di sangue e di denaro / con i suoi discepoli che non lo capiscono". Forse, come dice-

va Barthes, occorre semplicemente metterlo in scena, oggi come ieri, sempre di più, senza timori reverenziali o intenti filologici, perché Brecht deve (anche) divertire. Può darsi che oggi, in un contesto politico molto diverso da quello del secondo dopoguerra, siamo più propensi a rivalutare l'aspetto più tagliente del suo umorismo. Da pochi mesi possiamo leggere, per la prima volta in italiano, il *Romanzo dei tui* L'orma, 2016 una satira sugli intellettuali che ci può portare in quella direzione. Paradossalmente, anche nell'edizione dell'*Opera da tre soldi* con cui il Piccolo ha celebrato i suoi settant'anni, l'aspetto più brechtiano dello spettacolo era la presenza in scena di un attore nei panni di Brecht, che guardava la rappresentazione con l'immancabile sigaro in mano.

Può darsi che non sia in Europa, ma negli Stati Uniti che in questo momento Brecht possa avere il suo momento d'oro: a giudicare dalle recensioni pare che *La resistibile ascesa di Arturo Ui* andato in scena nei mesi del trionfo di Donald Trump abbia riacceso la passione degli spettatori di New York per l'autore di Augusta. Perché Brecht ha colto i conflitti di classe e le ipocrisie di ogni potere. In particolare ha sempre diletto lo sclerotizzarsi di ogni posizione, per quanto inizialmente condivisibile. Per questo a distanza di anni mi pare forzato il tentativo di dargli una "giusta" interpretazione, fissarlo in un ruolo preciso. Non si tratta di relativismo. In una pagina di diario, Walter Benjamin racconta che un giorno, prima di una partita a scacchi, Brecht propose di inventare un nuovo gioco, "dove la funzione di ogni pezzo cambia dopo essere stato per un po' nella stessa posizione". Così anche la funzione di Brecht vuole cambiare, come un pezzo di scacchi che non si muove mai nella stessa direzione.

st.moretti@gmail.com

S. Moretti è attore e dottore di ricerca in letterature comparate all'Università di Torino



#### I libri

Alberto Benedetto, *Brecht e il Piccolo Teatro. Una questione di diritti*, Mimesis, (cfr "L'Indice" 2016, n. 10) Milano, 2016

Bertolt Brecht, *Il romanzo dei tui*, L'orma, Roma, 2016 (cfr. in questo numero, p. 28)

Heiner Müller, *Teatro IV. Germania 3. Spettri sull'uomo morto*, Ubulibri, Milano 2001

Walter Benjamin, *Avanguardia e rivoluzione. Saggi sulla letteratura*, Einaudi, Torino 1979

fondere l'opera di Brecht. Grassi chiedeva agli eredi di assumere per l'Italia il ruolo svolto in Francia dal Théâtre Populaire. Tuttavia, proprio mentre Grassi rivendicava la "corretta conoscenza" di Brecht, uno dei più importanti animatori di quell'esperienza parigina, Roland Barthes, si esprimeva così: "Non si deve tenere Brecht in vetrina in nome di un'ortodossia brechtiana, è meglio correre il rischio di rappresentarlo più spesso sulle scene francesi, in qualsiasi condizione. Il teatro di Brecht è fatto per turbare, per scuotere, per istruire, per divertire e quindi per essere rappresentato". Alcuni anni dopo, anche Sigfried Unseld rifiuterà a Grassi il contratto di esclusiva perché "un autore non può essere adombrato dai suoi interpreti" e perché "Brecht rappresentato solo da un teatro è contrario allo spirito dell'opera di Brecht". Da un lato, vedere Grassi e Strehler sempre più circondati da voci contrastanti rende donchischiottesca – e perciò epica – la loro battaglia. D'altro canto siamo portati a metterne in questione, in modo molto profondo, la legittimità. Non tanto dal punto di vista dell'etica professionale, soprattutto alla luce della giungla di animali esotici in cui si muovono da sempre gli organizzatori teatrali. La perplessità è principalmente estetica. Non possiamo non condividere il malumore espresso da Ivo Chiesa





## Il romanzo di Biamonti fra storia, uomo e natura

### Contro la marea montante dell'irrazionale

di Domenico Calcaterra

Nel suo libro d'esordio, *L'angelo di Avrigue* (1983), Francesco Biamonti fa imbattere il protagonista, Gregorio, in un pastore che parla il cantilenante provenzale delle Alpi Marittime (lingua aperta alla natura e all'esistenza): "Ma a chi parlava? Agli angeli o a se stesso sembrava parlare quell'uomo". Non è difficile leggere questo passaggio come un autoritratto: epifania di sé che lo scrittore di San Biagio della Cima consegna al lettore. Ché la stessa domanda viene da porsi ogni qualvolta ci si accosta a un suo testo. E così è anche per *Il romanzo di Gregorio. Testi e materiali preparatori verso "L'angelo di Avrigue"* (pp. 303, € 18, Il Canneto, Genova 2016), a cura di Simona Morando, volume che propone, in edizione critica, il romanzo e i testi preparatori da cui è nato proprio il libro d'esordio di Biamonti.

L'opportunità di addentrarsi nella sua officina di scrittura, valutarne tutto il sommerso, le indicazioni di poetica, i mutamenti di rotta, le tematiche care, il modo di trattare i personaggi, offre occasione per una riconsiderazione della parabola di un così singolare e appartato autore. Prima e dopo la tetralogia einaudiana (*L'angelo di Avrigue*, 1983; *Vento largo*, 1991; *Attesa sul mare*, 1994; *Le parole, la notte*, 1998), tra le carte conservate presso la Casa Archivio a San Biagio sono stati rinvenuti materiali narrativi che attestano una varietà di ispirazioni e soluzioni: dal romanzo (a tutt'oggi inedito) intitolato da Guido Seborga *Colpo di grazia* (e dal suo autore *Il testimone inumano*), scritto alla fine degli anni cinquanta, ai materiali del cosiddetto romanzo "algerino"; e, infine, le quattro stesure di quello che dalla curatrice Simona Morando è stato intitolato appunto *Il romanzo di Gregorio* (testo compiuto ma poi abbandonato, scritto tra il 1977-78 e il 1981), che qui si pubblica per la prima volta, a testimoniare una "tappa fondamentale del percorso di Biamonti" e che ci porta, come bene argomenta la curatrice, inaspettatamente alla maniera ultima del postumo e incompiuto abbozzo di romanzo, *Il silenzio* (2003): un maggior sviluppo della trama, l'approfondirsi della fisionomia dei personaggi, un diminuito spazio assegnato al paesaggio e alla natura sono infatti opzioni strutturali già ampiamente presenti nel laboratorio intorno al romanzo di Gregorio e di Jean-Pierre. Di centrale importanza è, in *RG*, il tema del confronto tra le generazioni, ovviamente incentrato sul rapporto e la percezione della storia: i padri (Edoardo) che hanno la colpa di aver concesso spazio alla bestia del fascismo; i figli (Gregorio) che, nel loro rimprovero ai padri, sono egualmente incapaci di avviare un alternativo modo di fare i conti con la storia (senza discontinuità, la loro esperienza: motivo per cui Edoardo e Gregorio possono essere amici e condividere un'idea della storia come espropriazione). I giovani (Jean-Pierre), invece, mostrano di preferire l'ottundente incoscienza dell'esilio offerto dalle droghe. Tema della verità storica, da incrociare con il dato di una ricerca tutta individuale della verità, che, se sarà poi presente nell'*Angelo*, troviamo qui a uno stadio più figurativo-concreto che propriamente allegorico. Gregorio riesce in *RG* senz'altro personaggio "romanzesco a tutto tondo" (Morando), frutto di una costruzione più articolata; al punto che in esso possiamo rintracciare il capostipite – per quella iper-letterarietà dell'enunciato – dei suoi personaggi: la posizione dell'uomo biamontiano, sostanziata dalla selva di rimandi letterari e filosofici, mai frutto di mera ed esteriore erudizione, ma sempre volti ad incarnare, nel modo migliore, ciò che è già stato sperimentato sul versante dell'esistenza (bellezza e tragedia del vivere): sillabario di solidarietà, leopardianamente inteso a certificare una comune "condizione umana".

Insomma: se il sostrato filosofico del Biamonti maturo (Heidegger, Sartre, Merleau-Ponty) è già pienamente presente all'altezza di *RG*, sebbene meno interiorizzato, più scoperto nella sua orchestrazione di fondo; se è già codificato il sentimento della natura e la centralità del dialogo dei personaggi con il paesaggio (ma con un significativo salto stilistico), nell'*Angelo* a prevalere sarà la necessità di essenzializzare il dettato (per l'imporre di un "criterio di oggettivazione del narrato"), insieme a una preponderanza accordata al paesaggio, autentico personaggio-specchio delle inquietudini dei protagonisti di tutte le narrazioni biamontiane: come a dire che una stessa fabula di partenza riceve tutt'altro sviluppo, non solo sul piano delle restituzioni narrative, ma anche nei presupposti e nella prospettiva "ideologica" di fondo. Messi a



confronto dunque, l'*Angelo* appare come lo scheletro, ossificato e scabro referto del *Romanzo di Gregorio*; tuttavia impensabile, il primo, senza il passaggio per la scrittura di quest'ultimo, laddove, paradossalmente, il lavoro di scavo, di tornitura della psicologia e fisionomia dei personaggi (soprattutto di Gregorio e Jean-Pierre) diventa non meno necessario.

Se aveva ragione Merleau-Ponty in *Il romanzo e la metafisica* a sostenere che l'opera di un grande romanziere è sempre sorretta da "due o tre idee filosofiche", viene naturale chiedersi su quali cardini Biamonti abbia, con coerenza di discorso, imperniato tutta la sua opera. Il gorgo dilaniante della memoria, del rapporto tra la malinconia cava del presente e la partita irrimediabilmente chiusa col passato; una percezione metafisica della realtà; lo sporcarsi le mani con "la prosa del mondo", nell'ossessiva *detection* dentro il paesaggio. Idee che Biamonti (ventriloquo ancora Merleau-Ponty) non tematizza ma fa esistere "dinanzi a noi al modo stesso delle cose". Siamo alla metafisica come esperienza soggettiva. Sembra dirci Biamonti, facendo ancora eco all'amato Merleau-Ponty, che l'uomo "è metafisico nel suo essere medesimo".

Come in certi romanzi di Lalla Romano, si punta tutto sul risultato "intimo" di una narrazione estrema, per quella speciale attitudine infra-percettiva che condivide con i suoi amati pittori: i Morlotti e i Cazzaniga che hanno voluto improntare la loro ricerca sul nesso materia-luce, mossi dallo slancio di ab-

battere ogni artefatta barriera tra sensi e intelligenza, preferendo muoversi sul versante sdruciolevole di un "realismo esistenziale" (*Scritti e parlati*, 2008). E a testimonianza di come una simile lezione non abbia finito di parlare agli scrittori di oggi, basti il realismo largo di un romanzo sensoriale e metafisico come *Neve, cane, piede* (Exòrma, 2015) di Claudio Morandini o il sentimento del luogo trasfuso in rastremata scrittura nella prosa di Lorenzo Zumbo (*Mater*, 2012; *Il vento contapassi*, 2014).

Non è difficile risalire a un'intera prismatica genealogia di esperienze, eppure accomunate da un'analogia tensione di ricerca: dalla rivoluzione pittorica di Cézanne alle più prossime inchieste su materia e luce dei già citati Morlotti e Cazzaniga; dagli studi sul caos all'approccio rizomatico all'esistente declinato dal secondo Calvino; fino alla maniera poetico-paesaggistica di Biamonti. Assistiamo sempre al desiderio di intravedere, nel caos, un accenno d'ordine. E dove? Nelle epifanie favorite, come fu per Biamonti, dal silenzioso malinconico scrutare, dall'intimo dialogare con il paesaggio. Il personaggio-uomo di Biamonti è un signor Palomar che, dimesso il carico d'ansia, ha per così dire metabolizzato la sconfitta gnoseologica, e solo s'accontenta di qualche intermittenza: atomi di verità da percepire tra "un nulla e un altro". Peraltro, sia detto di passaggio, *L'angelo di Avrigue* esce nel 1983, medesimo anno dell'apparire in volume delle prose palomariane. Entrambi muovendo da una poetica intrisa di visività, e per cui il vedere somiglia a un tentativo continuo di *inventire*, tra l'aprigo e l'opaco, nel discontinuo "affiorare" e "scomparire" che è la vita: Calvino assuefatto dalla nevrotica ricerca di un metodo di descrizione del mondo, Biamonti puntando tutto sulla nudità del dato esistenziale; impegnato ad offrire un'idea "dell'enigmaticità della condizione umana" (così ancora in *Scritti e parlati*).

Per una "traiettoria stilistica" chiamata a incarnare una precisa proiezione utopica: la sua è "memoria etica", sostanza che (in potenza) può rendere capaci di fronteggiare l'avventura dell'esistere (tangenza non di poco conto con il modello calviniano). In quella tensione, quasi teatrale, di *mise en abîme* dell'"andamento esistenziale", entro l'ambiguo coesistere di angoscia e slancio vivificante, risiede la dimensione genuinamente utopica dell'umanesimo tragico di Biamonti. Se ogni scrittura è "azzardo", per Biamonti assume il senso, responsabile, di una partita a carte scoperte davanti al disordine della realtà: in ciò risiede la sua eticità, proprio nella qualità di una simile assunzione di responsabilità che s'invera, principalmente, attraverso una scelta di voce, una singolare selettiva opzione stilistica, che diviene divisa per attraversare il caos e il marasma della realtà storico-esistenziale. Nel non arrendersi "alla marea montante dell'irrazionale", giunge fino a noi la lezione di resilienza estrema dello scrittore, dinanzi alle macerie della storia e alla natura. In Biamonti – e nel *Romanzo di Gregorio* ciò emerge in maniera se possibile ancor più evidente –, storia – uomo – natura sono osservati simultaneamente, nel tentativo di allinearli lungo il medesimo onnicomprensivo orizzonte: un'ampiezza di sguardo che, attraverso il provato riverberarsi dei personaggi nelle rovine (naturali, umane, storiche), tenta di accedere a una comune verità esistenziale che, al massimo, riesce a suscitare nell'uomo biamontiano un istintivo moto di solidale pietà. Entro un tempo e una storia vissute come dimensioni di perdita secca e di totale espropriazione.

domenico.calcaterra@gmail.com

D. Calcaterra è insegnante e critico letterario



## Giorgio Bassani fra scrittura e cinema

## Un piccolo, assoluto universo contiguo ma intangibile

di Vito Santoro



Fra i vari aspetti dell'opera di Giorgio Bassani che le numerose iniziative organizzate in occasione della celebrazione del centenario della nascita hanno messo in evidenza, vi è senza dubbio lo stretto rapporto dello scrittore con la ricerca e la scrittura cinematografiche.

“Mio padre ha davvero sgobbato per il cinema”, ricorda Paola Bassani nel suo *Se avessi una piccola casa mia*: lo testimoniano le numerose sceneggiature, vari interventi critici e celebri polemiche. Eppure *Il romanzo di Ferrara* è particolarmente avaro di riferimenti cinematografici, peraltro, privi di quella rilevanza quasi mitica che sulle sue pagine assumono altri frammenti, citazioni, microtesti di carattere letterario, musicale o artistico. Bassani, quando tratta situazioni legate al cinema, si concentra più che altro sull'esperienza dello spettatore, non dando quasi mai rilievo ai film che vengono proiettati sullo schermo. L'“affollata e fumosa sala del Diana” è il luogo in cui trova serenità Lida Mantovani, che, seduta accanto al suo David, capriccioso e imbronciato, confonde la sua storia sentimentale con quella proiettata sullo schermo, mentre Micol Finzi Contini utilizza l'espressione “molto cinematografo, orge di cinematografo” per definire le sue inconcludenti storie veneziane con gli studenti della Ca' Foscari. Ma il cinema sulla pagina bassaniana rappresenta quello squarcio nelle mura di Ferrara attraverso cui i personaggi prendono contatto con il male della storia. In “un'arena all'aperto” – una sera d'agosto – il narratore del *Giardino dei Finzi Contini*, recatosi con l'amico Malnate a vedere il famigerato film nazista *Süss l'ebreo* (troppo ripugnante per essere citato esplicitamente: il riferimento a questa pellicola è allusivo, “un film tedesco con la Cristina Söderbaum”), prende piena coscienza dell'odio nei confronti degli ebrei, quando durante la proiezione, uno spettatore intima a lui, che ridacchia e parlotta, di tacere gridando “Fóra, boia d'un ebrei!”. E negli *Occhiali d'oro*, la sala cinematografica è il luogo in cui il narratore, un ragazzo ebreo di Ferrara, raggiunge la definitiva certezza della sua condizione di escluso.

Dal corpus narrativo di Bassani, come è noto, sono stati ricavati tre film: *La lunga notte del '43* (Florestano Vancini, 1960), “bello – a giudizio dello scrittore – soprattutto nella rappresentazione oggettiva del massacro in piazza: rappresentazione bella perché vera, non inventata”, ma, a suo dire, traditore, fin dal titolo, del racconto originario, incentrato sulla tragedia di un uomo, che “non può non essere insieme ai massacratori”; *Il giardino dei Finzi Contini* (Vittorio De Sica, 1970), cui Bassani riserva una celebre durissima stroncatura, *Il giardino tradito*, e *Gli occhiali d'oro* (Giuliano Montaldo, 1987), che egli giudicava valido solo dal punto di vista formale, dal momento che “la sostanza del libro è stata fondamentalmente evitata”, avendone omesso il nucleo centrale, costituito dall’“unione di (...) due emarginati, che proprio dall'emarginazione traggono la forza di stare insieme, e che anzi sentono di essere uguali proprio perché diversamente perseguitati”, come ebbe modo dichiarare in una intervista a Walter Mauro, pubblicata nel 1988.

Ma gli interessi cinematografici di Bassani vanno ben al di là dei giudizi, severi ma assolutamente condivisibili, sugli adattamenti delle sue storie per il grande schermo. Infatti la silloge saggistica, *Di là dal cuore*, contiene anche scritti sul cinema, con interventi critici brevi ma particolarmente acuti – per lo più in risposta alle sollecitazioni di Guido Aristarco – sui lavori di Bergman, Fellini, Ferreri, Hitchcock, solo per citarne alcuni, nonché varie riflessioni sul rapporto tra cinema e letteratura. Ma soprattutto lo scrittore ferrarese, come la maggior parte dei suoi colleghi residenti a Roma negli anni cinquanta e sessanta, partecipò alla stesura di numerose sceneggiature, per lo più adatta-

menti letterari. È il caso dei numerosi lavori per l'amico Mario Soldati, come *Le avventure di Mandrin* (1951), *La mano dello straniero* (1952), *La provinciale* (1953), *La donna del fiume* (1955), l'episodio *Il ventaglio* del film collettivo *Questa è la vita* (1954): pellicole non memorabili, ma senza dubbio dignitose, dove la firma di Bassani accompagna quelle di Flaiano, Moravia e Pasolini. La filmografia bassaniana presenta anche la partecipazione all'adattamento di un romanzo fascistoide, quale *La fuga di Giovanni Testa* di Günther C. Bienek, divenuto film con il titolo *Il prigioniero della montagna* (1955) per la regia di un regista tanto mediocre quanto politicamente ambiguo quale Luis Trenker; il soggetto dei *Vinti* di Michelangelo Antonioni (1952) – intitolato originariamente *I nostri figli*

nema sono due *media* distinti, ognuno con i propri mezzi, che non vanno confusi: l'una si esprime per mezzo della parola e dei segni di interpunzione, l'altra per mezzo dell'immagine in movimento. Per questo Bassani non poteva che esprimere il proprio dissenso nei confronti del Lattuada che invitava gli scrittori ad avvicinarsi al cinema. E analogamente non esitava a rimproverare all'amico Soldati, a proposito del romanzo di questi *Le due città*, l'uso di “finalini” e di “dissolvenze tipicamente cinematografiche”.

Tuttavia Bassani era ben consapevole del fatto che la letteratura poteva essere uno strumento efficace di comunicazione tra linguaggi diversi, tanto da sfruttare nelle sue storie quello che Genette definirà l'effetto rebound del cinema sulla letteratura. Si prendano ad esempio, tra i tanti, *La passeggiata prima di cena*, il cui incipit si caratterizza per il passaggio, essenziale nella tecnica di ripresa cinematografica, dal campo di insieme al dettaglio. Oppure *Una notte del '43*, dove la “soggettiva” dello «svagato forestiero», che passeggia sul marciapiede della fucilazione, consente al narratore di regredire analetticamente alla vicenda di Pino Barillari (il quale – va sottolineato – osserva la città dalla finestra, come il James Stewart della Finestra sul cortile di Hitchcock).

Ma anche in ambito critico, riflettendo, ad esempio, sul problema del punto di vista, Bassani ricorreva a riferimenti cinematografici. Si pensi ad uno scritto del 1956, *Per un nuovo film sui “Promessi sposi”*, dove, invitato a collaborare ad una nuova edizione cinematografica dei *Promessi sposi*, va a rivedere la pellicola del 1940, diretta da Mario Camerini. In questo film, a suo dire, non disprezzabile – anche se grava su di esso l'ipoteca di una interpretazione troppo clericale del testo manzoniano, sulla base delle precise direttive del regime fascista, desideroso di tutelare al meglio i suoi rapporti con la Santa Sede – egli notava come nella pellicola fossero presenti tutti i personaggi del romanzo, tranne quello più importante, cioè Manzoni, che, “a differenza di un Balzac, di un Tolstoj, di un Flaubert, di un Maupassant, di un Dostoevskij (...) non si oggettiva mai totalmente nelle sue creature”, ma “incombente e nascosto come un burattinaio, manovra da maestro i fili a cui sono appesi i suoi burattini, facendo compiere a loro tutti quei gesti che è opportuno che compiano”.

La tecnica cinematografica consente a Bassani non solo di fissare quelle immagini che fungono da portali spazio-temporali, ma anche e soprattutto di organizzare e strutturare tali immagini in modo compiuto. Si pensi alla dissolvenza che segna l'inizio degli *Occhiali d'oro*, “il tempo ha cominciato a diradarli, eppure non si può ancora dire che sia pochi a Ferrara, quelli che ricordano il dottor Fadigati”. O all'apparizione di Geo Jozs in *Una lapide di Via Mazzini*, descritta attraverso un movimento di campo-controcampo. Per non parlare nell'*Airone* della vetrina della bottega dell'imbalsamatore, in cui sono esposti animali impagliati, per lo più uccelli, sinistramente simili a quelli collezionati dal Norman Bates di *Psycho*. Essa appare al protagonista del racconto “un piccolo, assoluto universo a sé stante, contiguo ma intangibile”, un microcosmo di quella immobilità mortuaria cui Edgardo Limentani aspira: “Vivi ad ogni modo anche gli uccelli di una vita che non correva più nessun rischio di deteriorarsi, tirati a lucido, ma soprattutto diventati di gran lunga più belli di quando respiravano e il sangue correva veloce nelle loro vene, lui solo, forse – pensava –, era in grado di capirla davvero la perfezione di quella loro bellezza finale e non deperibile, di apprezzarla sino in fondo”.

vitosantoro@live.it

V. Santoro è saggista e critico letterario



## I libri

Paola Bassani, *Se avessi una piccola casa mia*. Giorgio Bassani, *il racconto di una figlia*, a cura di Massimo Raffaelli, pp. 160, € 17, La Nave di Teseo, Milano 2016

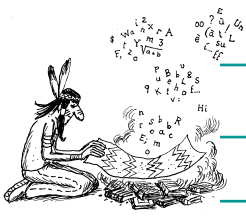
Rita Castaldi, *Scritti su Bassani. Articoli, testimonianze e interviste tra letteratura e cinema*, pp. 294, € 20, Diogene Multimedia, Bologna 2016

Federica Villa, *Il cinema che serve. Giorgio Bassani cinematografico*, pp. 240, € 23, Kaplan, Torino 2010

e destinato ad essere completamente stravolto dalla censura del tempo – e la partecipazione alla sceneggiatura di *Senso* di Luchino Visconti (1954). E vanno ricordati anche i contributi di Bassani come narratore nelle *Ragazze di piazza di Spagna* (1952), grande successo di Luciano Emmer, e nella *Rabbia* di Pier Paolo Pasolini (1963).

Bassani “sosteneva – scrive la figlia Paola – che l'attività di sceneggiatore era stata una sorta di apprendistato o di avviamento alla scrittura, una spinta fondamentale verso l'espressione letteraria. Attraverso quell'esperienza aveva compreso che le cose esistono solo quando vengono tirate fuori e messe sulla pagina, perché prima non ci sono e, se pure ci sono, non contano”. E poi, secondo lo scrittore, letteratura e ci-





## L'evoluzione storica del rapporto uomo-animale

### Volpi da compagnia

di Marco P. Ferrari

La storia, scritta da una specie egocentrica come *Homo sapiens*, non poteva che trattare di guerre, accordi, invasioni e scomparse di imperi in cui solo gli uomini stessi sono protagonisti, deuteragonisti e semplici comparse. Eppure uno sguardo un po' più freddo avrebbe potuto permetterci di capire che per buona parte della nostra vicenda "che conta" siamo stati accompagnati da altre specie, che hanno profondamente modificato il nostro comportamento, il nostro impatto sul pianeta, persino il nostro modo di pensare e di evolvere. Anche qui, però, quando si tratta di parlare degli animali domestici o addomesticati la prospettiva è sempre centrata su di noi. L'uomo, si dice, ha trasformato uno o più selvaggi predatori in buoni amici, l'uomo ha completamente cambiato la natura aggressiva di un enorme erbivoro e lo ha fatto diventare una specie di macchina da carne e latte, l'uomo ha plasmato la forma di un piccolo abitante delle steppe asiatiche in un "nobile animale" protagonista di leggende. La trattazione è comune a molti libri anche di alto livello, come l'ormai classico *Storia naturale della domesticazione dei mammiferi*, di Juliet Clutton-Brock (Bollati Boringhieri, 2001).

Il libro *Addomesticati (L'insolita evoluzione degli animali che vivono accanto all'uomo)*, ed orig 2015, trad. dall'inglese di Francesca Pe', pp. 496, € 25, Bollati Boringhieri, Torino 2016) invece restituisce la storia a uno scenario più simile alla complessa realtà. Scritto dal divulgatore Richard Francis (che però ha - e si nota - una formazione in neurobiologia) segue passo passo, con scansione quasi enciclopedica, la storia delle interazioni tra molte specie e la nostra. Si va dal cane al gatto al cavallo alle renne, fino ai roditori e alla nostra stessa specie: vedremo come.

Il libro parte però da una piccola ma interessante vicenda, quella delle volpi di Dmitry Belyaev. Anche se si svolge tutta nel secolo scorso, e solo in Siberia, racconta molto di quanto accadde nel passato ad alcune specie che abbiamo accanto. Belyaev, un genetista isolato durante lo stalinismo nella fredda Novosibirsk, colpevole di darwinismo e mendelismo in un'epoca dominata dal lamarckiano (circa...) Lysenko, fu ridotto ad allevare volpi da pelliccia (che sono le comuni volpi, *Vulpes vulpes*, con un manto folto e a volte grigio perla). Ma, scienziato fino in fondo, continuò a cercare nei suoi animali tutti i principi dell'evoluzionismo più classico. Il suo obiettivo era avere prima di tutto animali poco aggressivi e quindi facili da maneggiare, ma il susseguirsi delle generazioni portava con sé anche tutta una serie di modifiche non volute nel corpo delle volpi e non solo nella loro mente: orecchie flosce, coda abbassata, mantello molto variabile, a macchie bianche e nere. La selezione per la mansuetudine aveva, in breve, trasformato le volpi da pelliccia in animali dal mantello colorato e la coda bassa: in una parola, molto simili ai cani. Tutta la storia di Belyaev e delle sue ricerche è raccontata da un affascinante libro, *How to Tame a Fox (and Build a Dog)*, di Lee Alan Dugatkin, appena uscito - 2017 - da University of Chicago Press.

Con estrema cura e precisione, tanto che il libro può a volte risultare enciclopedico, Francis cerca di

illustrare come lo stesso percorso di addomesticamento di Belyaev possa essere rintracciato anche nel passaggio da un animale selvatico a uno domestico. Come è accaduto nel passaggio (durato ovviamente decine di migliaia di anni, non qualche decennio) da lupo a cane. Raccontato dall'autore, il processo non è più un freccia che va dal lupo al cane grazie alle capacità/necessità dell'uomo, ma un'inestricabile interazione tra selezione naturale e artificiale, tra lupi che si avvicinano volontariamente agli accampamenti e uomini che scelgono i più docili tra gli animali che si aggirano nei villaggi. Quando questo sia avvenuto è, anche al momento della stesura del libro, piuttosto misterioso. Pare che sia stato un processo a due stadi, in cui a una prima domesticazione in Europa o Vicino Oriente circa 30.000 anni

branco e lo rispetti e obbedisca per quello. Anzi, proprio questa è la particolarità della domesticazione del cane; la convivenza con l'uomo ha profondamente cambiato la psicologia di una specie, facendo sì che la comprensione delle esigenze e stati d'animo dell'altra specie siano una sua caratteristica peculiare. Il cane, in definitiva, è l'unica specie che ci capisca veramente.

Non si può dire lo stesso per l'altro importante animale domestico, il gatto. L'origine come cacciatore solitario permette ai gatti un'autonomia psicologica ignota ai cani, e una relativa noncuranza dello stato d'animo del padrone. Anche in questo caso, la sua presenza nelle nostre case non è dovuta solo a un'esigenza umana (la cattura dei roditori che si nutrono delle derrate immagazzinate) ma alla presenza casuale e opportunistica del gatto selvatico, molto probabilmente della sottospecie africana, attorno alle nostre case. Le modifiche della specie selvatica, come accadde per il lupo, sono state importanti, ma neppure lontanamente paragonabili a quelle cui abbiamo sottoposto il cane. Lo stesso copione di coesistenza, cooptazione e collaborazione è molto probabilmente avvenuto anche per altre specie addomesticate, dalla gallina al maiale alla pecora.

Quello che emerge dall'analisi di Francis è che nei processi di domesticazione è sempre stata importante l'interazione tra vari aspetti. La dimensione temporale, per esempio, perché più tempo un animale passa accanto all'uomo più viene modificato. Ma anche la struttura sociale, l'attitudine alla collaborazione anche con altre specie, la flessibilità genetica (una variabile piuttosto sfuggente, in realtà), l'utilità per l'uomo e, perché no, anche il fattore Bambi, l'aspetto più o meno infantile della specie originaria.

In questo, *Addomesticati* potrebbe essere affiancato a una parte importante, quella che riguarda appunto la domesticazione, di un altro classico della divulgazione, *Armi, acciaio e malattie* (Einaudi, 1997). Nel volume l'autore, Jared Diamond, descrive quelli che secondo lui sono i fattori etologici per cui alcune specie (il cavallo, per esempio, che può vedere l'uomo come "padrone") sono state addomesticate e altre (come la zebra, i cui maschi sono aggressivi e mordaci nel periodo degli amori), sono riusciti a sfuggire al giogo dell'uomo.

Anche se dal punto di vista della divulgazione è un vero capolavoro, *Addomesticati* è un'opera in cui la genetica la fa da padrone e potrebbe essere, in alcuni passi, non facilissima da capire. Per esempio la parte finale, in cui Francis applica i principi della storia della domesticazione alla nostra specie. Che, secondo lui (e non solo) si è autoaddomesticata, assumendo per esempio i caratteri giovanili propri di alcuni degli animali che ci accompagnano.

La mole, la scansione e la profondità degli argomenti fanno di *Addomesticati* un libro che rimarrà nel novero delle opere da leggere e tenere come punto di riferimento anche per anni a venire.

La mole, la scansione e la profondità degli argomenti fanno di *Addomesticati* un libro che rimarrà nel novero delle opere da leggere e tenere come punto di riferimento anche per anni a venire.

marcop.ferrari@gmail.com

M. P. Ferrari è giornalista e biologo



fa se ne è aggiunta una seconda, circa 15.000 anni fa, nel Sud della Cina. L'animale derivato da questi avvenimenti era non troppo dissimile all'antenato lupo; il vivere accanto all'uomo ha però allentato per così dire la selezione naturale e l'animale che ne è derivato ha un mantello variabile, è più piccolo di un lupo, e rispetto a quest'ultimo decisamente multiforme. È interessante notare come il grande rimescolamento e la selezione spinta verso il numero di razze oggi esistenti sia avvenuto però solo negli ultimi due secoli. A questo riguardo Francis non può fare a meno di stigmatizzare la volontà di alcuni allevatori che spingono razze molto desiderate, spesso da compagnia, verso canoni estetici che potremmo chiamare devianti, che selezionano strutture corporee grottesche e che portano a una morte precoce e spesso dolorosa. Un esempio sono i cani dal muso schiacciato come il carlino o il bulldog, che hanno notevoli difficoltà respiratorie.

Un fondamentale fattore nella domesticazione del lupo è stata la sua spiccata socialità, che potrebbe averne facilitato l'interazione con una specie differente ma altrettanto sociale, come la nostra. Per questa ragione non è vero, per esempio, che il cane consideri il "padrone" come un lupo alfa del proprio





Dopo la tragedia di Farindola, una riflessione sull'allontanamento dallo stato di natura

## I vizi dell'antropocentrismo

di Federico Paolini

Le straordinarie precipitazioni nevose cadute recentemente sull'Italia centrale e il disastro dell'hotel Rigopiano a Farindola (Pescara) hanno riproposto la questione del rapporto fra l'uomo e la natura. Disorientati dall'anomala situazione, i mezzi di informazione e i cittadini (dai loro profili sui social network) hanno accusato gli amministratori di imprevidenza e di incapacità con i consueti toni melodrammatici (i primi) e violenti (i secondi). All'indomani della valanga che ha travolto l'hotel Rigopiano si sono moltiplicati i paragoni fra l'inavvedutezza italiana e la lungimiranza giapponese (uno di quei topos ormai divenuti virali al pari del Novecento che, ovviamente, è stato un secolo breve): evidentemente, i giornalisti e gli *haters* di ogni natura si sono dimenticati in fretta del maremoto abbattutosi, nel 2011, sulla costa orientale del Giappone nella regione di Tōhoku.

Nel paese asiatico – sinonimo, per l'opinione pubblica italiana, di efficienza e rigore – il sapere scientifico a disposizione dei decisori politici, invece, non è stato impiegato per informare le politiche di sviluppo al principio di precauzione che, in un'area costiera dove il rischio di tsunami è molto elevato, avrebbe dovuto scongiurare una simile densificazione urbana. Confidando sull'attendibilità scientifica delle previsioni sismologiche (che non prevedevano eventi catastrofici in quell'area) e sulla funzionalità del sistema d'allerta, le coste nord-orientali dell'isola principale di Honshu sono state protette con muri frangionde anti-tsunami la cui altezza variava da 18 a 38 piedi (da 5,49 a 11,58 metri). Ciò ha prodotto un senso di sicurezza che ha contribuito a dissolvere la paura per gli effetti devastanti di un maremoto e a creare un ampio consenso verso il processo di densificazione delle aree costiere. L'11 marzo 2011, però, la natura ha deciso di scuotere il previdente Giappone con un inatteso terremoto di magnitudo 9.0 (uno dei più potenti della storia) a cui è seguita un'onda di maremoto che ha raggiunto altezze comprese fra i 10 e i 40 metri, causando oltre 15.000 morti accertati e il grave danneggiamento della centrale nucleare di Fukushima Dai-ichi (l'evento è stato classificato al massimo grado di pericolosità, come per l'incidente di Černobyl, in Ucraina).

Tornando a Farindola, l'hotel Rigopiano era stato edificato su un'area rialzata formata da detriti scesi a valle dal canalone a monte dell'albergo in una zona dove, nel 1936, si era verificata una valanga di portata paragonabile (120.000 tonnellate) a quella del 18 gennaio 2017.

I due episodi (eventi naturali accaduti in contesti fortemente antropizzati) possono essere letti come conseguenze, inaspettate e dagli esiti tragici, di un ritaglio culturale ormai dominante: quello, cioè, che considera l'uomo – grazie ai saperi scientifici e alle realizzazioni tecnologiche – in grado di assoggettare la natura al suo volere mediante il pieno controllo degli elementi. La costruzione di una centrale nucleare di fronte a una costa oceanica minacciata dai maremoti, l'edificazione di un hotel alla base di un canalone insidiato dalle valanghe, gli isterismi dei cittadini e dei mezzi di informazione di fronte ai disastri causati da un evento non controllabile (una nevicata eccezionale) sono tutte esternazioni di una cultura che ha dimenticato come la natura – per dirla con il Leopardi del *Dialogo di un folletto e di uno gnomo* – non è benevola con l'uomo, del cui destino non si preoccupa in quanto l'estinzione dell'umanità né arresterebbe il corso dei fiumi, né altererebbe il sorgere e il tramontare delle stelle.

Se vogliamo individuare un denominatore comune fra le diverse epoche della storia, questo potrebbe essere la costante tensione evolutiva volta ad allontanare l'umanità dallo stato di natura: la tradizione giudaico-cristiana, il *Fedone* di Platone, l'Ulisse dell'Alighieri,

ma anche il più banale “stay hungry, stay foolish” (letteralmente, “siate affamati, siate folli”) di Steve Jobs non sono altro che rappresentazioni storicizzate di un unico desiderio, quello dell'*omo sapiens* di divenire altro rispetto alla sua biologia (una specie appartenente alla famiglia dei primati).

In epoca moderna e contemporanea, questo processo può essere suddiviso in due macro-periodi. Il



primo ha avuto inizio con l'affermazione del pensiero scientifico seicentesco ed è terminato intorno alla metà degli anni settanta del Novecento, quando si è esaurita la fase accelerata dello sviluppo industriale. In questo primo periodo, il processo di allontanamento dallo stato di natura è stato caratterizzato da tre momenti tipici: l'affermazione del meccanicismo (1600-1700) che utilizzava il modello della mac-

china per la comprensione della natura (per Robert Boyle l'universo era una “macchina semovente”, per Johannes Kepler un “grande orologio”); la diffusione (1800) del sistema economico teorizzato dagli economisti classici (Adam Smith, David Ricardo, John Stuart Mill) che considerava lo sfruttamento delle risorse una misura della capacità dell'uomo di dominare con successo la natura, al fine di accrescere il proprio benessere materiale; l'accettazione di massa del processo di modernizzazione (1900-1974) caratterizzato dall'industrializzazione fondata sulla tecnologia delle macchine, dalla specializzazione funzionale delle diverse sfere della vita sociale e dal riconoscimento del ruolo della scienza e delle tecnologie intese come fonti primarie della crescita economica e del cambiamento sociale.

Il secondo macro-periodo ha cominciato a delinearsi nella seconda metà degli anni settanta e non si è ancora esaurito. La sua prima fase può essere individuata fra il 1974 e l'inizio degli anni novanta, quando le crisi ecologiche prodotte dall'industrializzazione hanno incrinato il paradigma della modernizzazione facendo emergere il movimento ambientalista. A partire dalla seconda metà dei novanta, si è sviluppato un forte dualismo tra il paradigma della modernizzazione – adattato dagli “apprendisti stregoni del post-pensiero” (la definizione è di Giovanni Sartori) a una società ipertecnologizzata e dominata dall'intelligenza artificiale a cui è assegnato il compito di garantire il progresso dell'umanità, quindi di continuare ad assicurare l'estraneità dallo stato di natura – e i movimenti ambientalisti radica-

li che hanno iniziato, per dirla con Slavoj Žižek, a veicolare il paradigma di una benevola madre-natura violata dall'arroganza umana (*Lessons from the “airpocalypse”*, “In this times”, 10 gennaio 2017, in [thesetimes.com/article/19787/spaceship-earth-lessons-of-airpocalypse-slavoj-zizek-climate-ecology-smog](https://www.inthesetimes.com/article/19787/spaceship-earth-lessons-of-airpocalypse-slavoj-zizek-climate-ecology-smog)).

Nel XXI secolo, movimenti come il primitivismo (che predica il ritorno ad un modello sociale pre-agricolo), l'ecologia profonda (il cui obiettivo è sovvertire l'attuale civiltà contro natura), il vegetarianesimo (soprattutto le sue declinazioni più radicali, quali la veganiana e la fruttariana) sono entrati, sempre più spesso, nel discorso pubblico fino a diventare un vero e proprio pensiero *mainstream* alternativo al sistema di valori impostosi tra il Seicento e gli anni settanta del Novecento. L'appropriazione delle teorie dell'ambientalismo radicale (spesso banalizzate e ridotte alla dimensione di mode *cool*, cioè giuste, proprie di chi ha stile) da parte delle élite globalizzate e dei mezzi di informazione ha diffuso il punto di vista, divenuto ormai di massa, che vuole la natura sempre e comunque amica ed alleata dell'uomo. Da qui il rifiuto dei rimedi scientifici (quindi “contro-natura”) per arginare patologie spesso mortali, le case che si riempiono di nuovi animali domestici (spesso potenzialmente letali, come il pitone di Seba), i turisti in pantaloni corti a spasso sui crepacci dei ghiacciai...

Insomma, le dinamiche sopra descritte hanno finito per produrre due distorsioni culturali che rappresentano le facce antitetiche dello stesso antropocentrismo: da un lato i sostenitori del progresso scientifico-tecnologico, inteso come condizione necessaria per proteggere l'uomo dalle forze avverse della natura; dall'altro i fautori del ritorno ad uno stato di natura arcadico, in realtà mai esistito. Il risultato è l'offuscamento delle capacità di riconoscere le minacce possibili: tanto quelle antropiche (gli inquinamenti, l'esaurimento delle risorse...), quanto quelle naturali (i maremoti, le valanghe... ma anche i virus o gli animali potenzialmente letali).

federico.paolini@unina2.it

### I libri

Roberto Bondi e Antonello La Vergata, *Natura*, pp. 244, € 18, il Mulino, Bologna 2015

Jared M. Diamond, *Armi, acciaio, malattie. Breve storia del mondo negli ultimi tredicimila anni*, trad. dall'inglese di Luigi Cavalleri, pp. XII-400, € 13,50, Einaudi, Torino 2006

Desmond Morris, *La scimmia nuda. Studio zoologico sull'animale uomo*, trad. dall'inglese di Marisa Begami, pp. 269, € 12, Bompiani, Milano 2003

Carolyn Merchant, *The Columbia Guide to American Environmental History*, pp. 400, Columbia University Press, New York 2002

Hans Jonas, *Sull'orlo dell'abisso. Conversazioni sul rapporto tra uomo e natura*, a cura e trad. dal tedesco di Paolo Becchi, pp. XXII-400, € 14, Einaudi, Torino 2000

Jean-Paul Deléage, *Storia dell'ecologia. Una scienza dell'uomo e della natura*, pp. 344, Cuen, Napoli 1994

Keith Thomas, *L'uomo e la natura. Dallo sfruttamento all'estetica dell'ambiente 1500-1800*, trad. dall'inglese di Elda Negri Monateri, pp. XVII-418, Einaudi, Torino 1994

Donald Worster, *Storia delle idee ecologiche*, trad. dall'inglese di Elisa Gunella, pp. 568, € 27,89, il Mulino, Bologna 1994

Konrad Lorenz, *Il declino dell'uomo*, trad. dal tedesco di Andrea Casalegno, pp. 252, € 10, Mondadori, Milano 1987





## La missione di Gabriele Galantara disegnatore satirico di inizio Novecento

### Tra bocche fameliche e piazze tentacolari

di Erik Balzaretto

Sia benvenuto questo centocinquantesimo dalla nascita di Gabriele Galantara, in arte Rata Langa, illustratore socialista militante sin da fine Ottocento e colonna portante di un giornale satirico strepitoso come "L'Asino". La ricorrenza ci permette finalmente di accendere i riflettori sulla storia e i temi, sempre troppo a rischio di una progressiva tendenza all'oblio, della caricatura e della satira illustrata e sugli sforzi che appassionati e studiosi riversano su questo aspetto specifico dell'arte e della comunicazione. La caricatura, modello di comunicazione artistica ormai passata di moda come le rivoluzioni che la fecero grande, e il giornalismo satirico illustrato sono figli della lotta politica e sociale in tempi dove il potere, niente affatto democratico, e l'antagonismo a esso avevano spazi e fisionomie ben definite. La satira vera e pungente è sempre stata mal tollerata, ma solo quando non si poteva reprimere anche fisicamente. Molto dello scontro delle idee e dei corpi trovava spazio nelle pagine dei giornali governativi e di opposizione, letti da borghesi conservatori o illuminati e da una classe lavoratrice che trovava nelle illustrazioni satiriche e nella caricatura un linguaggio accessibile per capire e partecipare della vita pubblica, alla ricerca di diritti, credendo davvero che gli "ultimi" avrebbero vinto. Sui giornali satirici tutto (cioè tutti i protagonisti e gli elementi simbolici dell'agone politico) veniva mediato e reso affascinante da metafore, allegorie, parodie, sinne-dochi, metonimie straordinariamente illustrate da generazioni di artisti impegnati, tra i quali si ergevano giganti del disegno, spesso prestati al giornalismo politico o veri militanti armati di rabbia e di matita come Gabriele Galantara. L'età d'oro della satira illustrata in Europa inizia a fine Settecento con la rivoluzione francese e arriva fino alla seconda metà del Novecento, alle parodie borghesi della rivoluzione. Con la disfatta di un'intera generazione è stata sconfitta anche la grande satira illustrata che infatti non c'è più; si è fermata prima della fine del secolo, ed è stata uccisa, anche fisicamente, nel nuovo millennio con l'attacco a "Charlie Hebdo". Quello che è rimasto è l'ambigua eredità di una libertà senza busso-

la. Non ci resta che rivolgerci al passato e il Centro studi Gabriele Galantara lo fa molto bene e da molti anni, attraverso un percorso di ricerca coerente e rigorosamente scientifico, lasciandoci come testimonianza di un lavoro indefesso e di grande qualità una serie di volumi iconograficamente ricchissimi sui temi della satira illustrata.

L'artefice e curatore di queste ricognizioni è Fabio Santilli, ricercatore appassionato, il quale possiede la grande qualità di coniugare la ricerca storica con la passione per l'arte caricaturale e satirica. Al di là della mission del Centro studi, dedicata a tutto quello che potreste volere saper su Galantara, Santilli in questi anni ha prodotto e curato una serie di volumi, con contributi di alto livello dai titoli eloquenti quali *Segni di Gloria*, dedicato al risorgimento e all'Italia liberale sino alla prima guerra mondiale, *Segni dei*

*Tempi*, dedicato alla storia d'Italia dal fascismo alla seconda repubblica, e *Segni di Guerra*, realizzato nel 2015. Questo trittico rappresenta un vero esempio di saggistica storica illustrata e apre alla scoperta di una delle tante applicazioni dell'arte del disegno in relazione al mutare delle tecniche di stampa e con chiari riferimenti alle più importanti tendenze e stili artistici. La ricchezza di questo strano connubio tra disegno e giornalismo, dove il primo non era vissuto come subalterno alla parola scritta ma spiccava variopinto tra copertine, contro copertine, doppie

Roma dal 1892 e fatto chiudere in epoca fascista) e ci fanno conoscere un modo di fare satira militante senza compromessi, intesa come una vera missione che lo porterà ad una morte precoce. Come lui solo l'altro socialista Giuseppe Scalarini ha pagato con la prigione e le bastonate la propria idea di libertà. Santilli raccoglie una serie di contributi rilevanti per la conoscenza della vita e dell'opera di Rata Langa, dedicati a temi prettamente storici come quello di Giorgio Galeazzi incentrato sulla presenza dell'"Asino" nella Roma negli anni del Blocco

popolare e del sindaco mazziniano Ernesto Nathan, o come l'affascinante storia giudiziaria di Galantara raccontata da Valerio Zandonà e vista attraverso le carte della pubblica sicurezza e della questura; o, ancora, la monografia inedita su Rata Langa scritta da Enrico Gianeri, padre della storia della caricatura e satira italiana. Ma l'intervento di maggior interesse per profondità e innovazione è quello di Paola Pallottino che entra nei segreti strumenti del mestiere dell'illustratore satirico: non solo le capacità artistiche, ma anche l'impianto retorico alla base della funzionalità del discorso disegnato. Pallottino, con la scrupolosità che da sempre contraddistingue le sue ricerche, individua una serie di figure retoriche e di metafore iconografiche alla base del modo di raccontare di Rata Langa e di molti altri autori che pubblicavano sulle riviste tra Otto e Novecento. Ecco così che le enormi bocche dentate pronte a ingoiare tutto e tutti che Galantara ha realizzato spesso e in plurime varianti, in una lunga carriera che prevedeva un ritmo di produzione altissimo, trovano antecedenti e corrispondenze contemporanee e mostrano come le figure del potere e la paura da esse trasmesso si mantengono nel tempo. Metafore e allegorie che testimoniano come la satira illustrata di un grande autore possa dialogare in modo interclassista sia con la massa degli ignoranti e analfabeti sia con le fasce più acculturate della borghesia. Pallottino, inoltre, raccorda l'indagine sulle metafore galantariane (tra cui spicca una straordinaria sequenza dedicata a una piazza san Pietro anticlericalmente tentacolare) alla



tavole centrali, vignette e caricature, è testimoniata dall'immenso numero di riviste satiriche di ogni tendenza che inondavano il nostro paese. Solo il fascismo, con le leggi liberticide e i manganelli fermerà questo fiume in piena, riservandosi però di utilizzare la stampa illustrata per i propri fini propagandistici. L'ultimo lavoro di Fabio Santilli, *Gabriele Galantara. La missione della caricatura nella storia e nell'arte* (Centro studi Gabriele Galantara, 2016), condensa questa storia comune a molte testate e a molti illustratori satirici in cui primeggia la figura di Galantara, giornalista e illustratore satirico pubblicato in tutta Europa, apprezzato anche da chi gli era nemico. Mai indagate abbastanza, la vita e le opere dell'artista di Montelupone, vicino a Macerata, ci parlano attraverso il suo disegno liberty-espressionista che si erge dalle pagine della sua creatura editoriale "L'Asino" (pubblicato a

ricerca di quegli autori europei che hanno anticipato e ripreso, in momenti diversi del Novecento, lo stesso tema iconografico.

Il volume si presenta denso di notizie e approfondimenti e ricco di immagini belle e colorate che non mancano di appassionare e incuriosire. In gran parte si tratta di litografie a tinte piatte, ma con quella vena grottesca ed espressionista che fa di Galantara un vero dominatore dell'illustrazione satirica e caricaturale. Copertine e contro copertine belle e tremende allo stesso tempo, incredibilmente audaci, come solo la vera satira illustrata sapeva essere in un'epoca in cui uomini e artisti vivevano e morivano per un ideale.

erik.balzaretto@libero.it



## Estasi e spie antiquarie

di Orietta Rossi Pinelli

Johann Joachim Winckelmann

### LETTERE

a cura di Maria Fancelli  
e Joselita Raspi Serra,

3 vol., pp. 906, pp. 758, pp. 881, € 150,  
Istituto italiano di studi germanici,  
Roma 2016

Winckelmann era morto da diciannove anni quando, nel 1787, Goethe si trovava a Roma e prendeva appunti per quello che sarebbe stato pubblicato, anni dopo, come il diario del *Viaggio in Italia*. In quel testo compiva una mirabile sintesi del contributo che l'antiquario tedesco aveva dato allo studio dell'antichità: "Fu Winckelmann per primo a farci sentire la necessità di distinguere tra varie epoche e a tracciare la storia degli stili nella loro graduale crescita e decadenza". L'idea della storia come processo di "crescita e decadenza" risaliva a secoli prima, ma la definizione di una storia degli stili coniugata a un modello ciclico delle umane vicende non era stato, prima di allora, organizzato in termini così sistematici. Un modello destinato a un'ampia e prolungata fortuna a cui non corrispose nel tempo altrettanta attenzione al suo autore, tranne per alcuni studi fondamentali soprattutto in ambito tedesco. Solo negli ultimi decenni, al contrario, l'attenzione degli studiosi si è fin troppo concentrata sulla personalità dell'antiquario (nato nel 1717 nella Marca di Brandeburgo da un'umile famiglia di calzolari) a scapito però di una ricostruzione capillare del ricchissimo contesto di storici, eruditi, antiquari nel quale Winckelmann era immerso e al quale faceva esplicito o implicito riferimento. Non si può dunque che salutare con immensa gratitudine l'edizione critica, voluta dall'Istituto italiano di studi germanici, e magistralmente curata dalla germanista Maria Fancelli e dalla storica dell'arte Joselita Raspi Serra, del corpus completo delle lettere di Winckelmann, dal 1742 al 1768, in tre volumi, tradotto in italiano. L'opera, corredata da schede filologiche a commento di ogni epistola, è completata da un prezioso indice dei nomi che consente l'uso trasversale e tematico della monumentale impresa. Senza dubbio però la sequenza cronologica e l'uniformità linguistica delle missive inducono a una prima lettura sequenziale, come si trattasse di un romanzo epistolare, genere molto in voga nel Settecento europeo. Un approccio, questo, che restituisce con grande immediatezza la biografia intellettuale e umana del protagonista. Le sue difficoltà e i ripensamenti nelle fasi operative ("Quante volte ho ricopiato la mia Storia dell'Arte e quanti primi abbozzi di questo lavoro") ma anche aspetti molto materiali come quel costante, a volte os-

sessivo, problema di denaro, che non è mai sufficiente soprattutto nei primi tempi, neppure per comprarsi un abito. Tanto meno lo è per garantirsi la vecchiaia. Nel passaggio da Dresda a Roma si coglie un lieve allentarsi delle apprensioni, che poi nel tempo si diradarono sempre più ma mai del tutto. L'assillo era dato anche dalla volontà di lasciare traccia di sé nelle vicende culturali presenti e future. Risoluta appare la sua ricerca, più volte proclamata, di spazi di "libertà" intellettuale e personale, proprio perché la sua vita dipendeva, naturalmente, dalla generosità dei vari mecenati, compresa quella del cardinal Alessandro Albani. Solo con costui in effetti Winckelmann raggiunse "la massima libertà di studiare" e arrivò a considerarsi una "delle rare persone al mondo che sono perfettamente felici". Però la sua vita non risulta mai perfettamente felice. Anche la sua amicizia più forte, quella con il pittore boemo Anton Raphael Mengs, fu segnata da momenti di tensioni e da ombre. All'artista però riconosceva il merito di avergli fatto acquistare un po' di tranquillità e soprattutto di avergli dato "l'occasione di conoscere i segreti dell'arte antica". Le lettere documentano il lungo e travagliato sodalizio. Testimoniano, allo stesso tempo, le inclinazioni di uno studioso diffidente e poco generoso, come nel suo difficile rapporto con Anne-Claude-Philippe Caylus, di cui respinse i tentativi di accedere alla collezione Albani perché riteneva di essere l'unico ad avere il diritto di studiarne le opere.

Accanto alla ricostruzione biografica, quest'opera si offre a letture assai differenziate. Nei tre volumi, ma soprattutto nel secondo e nel terzo, grande evidenza ha la città di Roma, pulsante di presenze e di scambi culturali, ma anche ritratta nella sua fisicità. All'intollerabile frastuono della Roma popolare, anche notturna, fa da contraltare l'incanto dei panorami godibili dalle abitazioni aristocratiche. "Dalla mia stanza [in palazzo Albani] abbraccio tutta Roma con uno sguardo". Al lamento per l'eccessivo costo dei Caffè, si contrappone l'estasi nelle

sale del Museo Capitolino, aperto "dalla mattina alla sera" agli artisti e agli eruditi da poco più di due decenni. E ancora, la presenza di stranieri altolocati o studiosi celebri, che garantiscono una rete di scambi e d'incontri e che a volte si traducono in amicizie a lungo termine. Stranieri a cui Winckelmann faceva volentieri da "cicerone", come molti altri eruditi, antiquari, mercanti d'arte attivi nella capitale pontificia. Le pagine di quest'opera sono popolate anche da personaggi che hanno avuto una sporadica frequentazione con lo studioso ma che sono stati presenze significative a Roma, magari solo per qualche anno. Si pensi al più volte ricordato Robert Adam, grande architetto scozzese, amico di Piranesi. Winckelmann ebbe modo di analizzare e di apprezzare sia il magnifico corredo di immagini che i testi della sua opera dedicata al Palazzo di Diocleziano in Dalmazia. Lui, che era sempre assillato dalle difficoltà editoriali e soprattutto dal dover provvedere ai costi delle illustrazioni. Dalle lettere affiora anche l'attività clandestina di chi scavava illegalmente: le "spie antiquarie" di cui si serviva il cardinal Albani, per ampliare la sua collezione. E tanti altri temi ancora possono essere ricostruiti con l'aiuto delle schede e dell'indice dei nomi. Tra questi il restauro, i falsi, il crudele tranello teso a Winckelmann dall'amico Mengs e da Giovanni Casanova con "ritrovamento" del finto affresco "antico" con *Giove e Ganimede*, opera in realtà dipinta dallo stesso Mengs. E ancora, le mansioni, non gravose, del Prefetto delle antichità di Roma, carica che Winckelmann ricoprì dal 1763, quasi una sine cura. E infine la vita quotidiana e i ritrovamenti, in città care all'antiquario, come Firenze ma soprattutto Napoli. Uno strumento d'indagine per percorsi incrociati che contribuirà di sicuro agli studi su quei decenni e potrà coinvolgere piacevolmente anche un pubblico di lettori curiosi.

orietta.rossipinelli@uniroma1.it

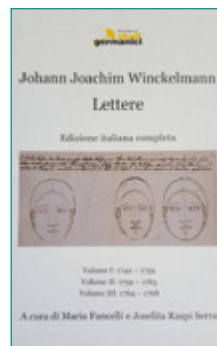
O. Rossi Pinelli ha insegnato storia della critica d'arte all'Università La Sapienza di Roma



## Contro gli scartabellatori di vocaboli

di Elena Agazzi

Winckelmann è universalmente noto sia come fondatore dell'archeologia classica e della storia dell'arte moderna, sia come cultore del modello greco antico per eccellenza in ambito storico-artistico. In Italia, il suo pensiero è stato diffuso all'inizio degli anni quaranta del secolo scorso tramite una raccolta di scritti curati da Federico Pfister nel volume Einaudi *Il bello nell'arte: scritti sull'arte antica* (che ha ispirato successive, anche se non numerose, raccolte di scritti di carattere estetico e antiquario), seguito



a distanza di quasi due decenni dalla traduzione di Maria Ludovica Pampaloni, per i tipi di Boringhieri, della *Storia dell'arte nell'antichità*, dall'edizione curata da Franco Strazzullo per Liguori di *Le scoperte di Ercolano* (1981), poi dalla fondamentale edizione del 1992 dei

*Pensieri sull'imitazione* proposta da Michele Cometa per le edizioni Aesthetica di Palermo, nonché da un'edizione del *Saggio sull'allegoria* (Minerva, 2004) a cura di chi scrive. Una delle due curatrici dell'attuale edizione delle lettere, la storica dell'arte Joselita Raspi Serra, ha pubblicato nel Duemila il ricco volume *Ville e palazzi di Roma* (Quasar, 2005). Winckelmann redasse le relative annotazioni nel 1756, poco dopo essere giunto a Roma dalla Germania; esse illustrano lo stato del patrimonio delle collezioni romane prima che Napoleone, alla fine del secolo, facesse trasferire a Parigi, in seguito alla pace di Tolentino, le opere simbolicamente più care a Winckelmann: ad esempio il *Laocoonte*, l'*Apollo* e il *Torso del Belvedere*.

Al germanista Giorgio Zampa spetta il merito di aver curato una raccolta delle *Lettere italiane*, pubblicate nel 1961, che recepisce il lavoro di ricerca sull'epistolario al quale si erano dedicati nei decenni precedenti gli specialisti Carl Justi e Walther Rehm. Maria Fancelli, che condivide perciò con Joselita Raspi Serra e con Fabrizio Cambi, coordinatore del lavoro scientifico complessivo, l'impresa della

pubblicazione completa delle *Lettere* (841 in totale), ricostruisce la complessa storia dell'edizione dell'epistolario, dalla fine del Settecento a oggi. Ricorda che Winckelmann si esprimeva in latino, in francese, in tedesco e in italiano e sottolinea l'impegno investito nell'uniformazione linguistica e stilistica delle lettere, volta a ottenere un *continuum* discorsivo. Questa edizione rappresenta un grande evento per tutti gli studiosi del *transfert* culturale nel XVIII secolo, tanto per la realizzazione di un ricco apparato di note, utili a raffronti incrociati tra le lettere, quanto per il lavoro, insieme panoramico e di sintesi, operato nei commenti.

Un giusto respiro viene dato anche alla ricostruzione della biografia. Winckelmann svela in questo epistolario aspetti della propria personalità che possono essere certo colti, per quanto riguarda la ricchezza intellettuale, anche nelle opere, ma che rimarrebbero altrimenti ignoti per ciò che concerne la sfera emotiva. Il desiderio di indipendenza e di libertà che si respira nelle prime lettere inviate in Germania dopo l'arrivo a Roma scaturisce dalla riluttanza di un uomo forzato sia a sposare la conversione al cattolicesimo, sia ad accettare compiti che configgono con il suo desiderio di dedicarsi allo studio e alla stesura dei lavori, come l'importante *Storia dell'arte nell'antichità* (iniziata nel 1757 e pubblicata in tedesco nel 1764). I "cattivi umori" sono invece destinati ai falsi eruditi e ai dilettanti nelle cose d'arte, come si legge in una lettera a Michelangelo Bianconi del 17 settembre 1757, in cui si scaglia contro gli "scartabellatori di Vocaboli che non sanno scrivere una sola parola Greca" e che però definisce al contempo, non senza sincero dispiacere scientifico, "guastamestieri".

Si può dunque apprezzare il linguaggio "creativo" di un uomo che si sentiva scarsamente in sintonia con l'ambiente paludato delle Accademie europee del tempo, pur nutrendo l'ambizione di appartenervi. Aspirava ad aprire il suo cuore agli antichi amici del periodo tedesco, come Hyeronimus Dietrich Berendis o Konrad Friedrich Uden, salvo sentirsi poi impelagato in una corrispondenza "per totum orbem terrarum", una volta raggiunta la fama internazionale. L'unico tentativo di far ritorno in patria, nella speranza di poter riscuotere il dovuto riconoscimento, dopo il fallimento delle trattative per ottenere un ruolo prestigioso a Berlino o a Dresda, sfociò malauguratamente nella tragedia del suo assassinio a Trieste, che ha ispirato molte pagine della letteratura noir dei due secoli successivi.

agazzi@unibg.it

Agazzi insegna letteratura tedesca all'Università di Bergamo



## Il rigore asciutto del documentarista

di Roberto Mazzola

Aldo Schiavone  
**PONZIO PILATO**

UN ENIGMA TRA STORIA E MEMORIA  
pp. 174, € 22,  
Einaudi, Torino 2016

Un libro a struttura circolare, quello di Schiavone. Bisogna giungere alle sedici parole finali per vedere svelato il significato profondo della scena iniziale, dove un prigioniero e un inquisitore, nel chiuso di una stanza, si fronteggiano nell'intermittenza di parole e silenzi. Le 142 pagine di mezzo ne costituiscono il presupposto. In esse si indaga, si raccolgono indizi, si elaborano deduzioni, si producono ipotesi, al solo fine di comprendere il segreto di quell'incontro che, a prescindere dalla fede di chi vi si accosta, rappresenta, difficile negarlo, un punto di non ritorno: nulla, infatti, è stato più come prima dopo di esso. 142 pagine per cercare, dunque, di penetrare con rigore filologico e attenta esegesi delle fonti, nella "sterminata mole di riflessioni e di eventi che quella breve sequenza d'immagini e di pensieri non ha smesso per due millenni di generare". A fondamento di tutto ciò due elementi fra loro strettamente connessi: la scelta dello stile narrativo da un lato, il tentativo di comprendere cosa sia effettivamente accaduto quel mattino di duemila anni fa nel Pretorion nella città di Gerusalemme, dall'altra.

Lo sforzo di leggere fra le righe i Sinottici, ma ancor più il Vangelo di Giovanni, per provare a carpire il significato più intimo di quell'incontro, e di tutto ciò che ne è dipeso, non poteva essere raggiunto se non scegliendo il rigore asciutto del documentarista che senza enfasi si sforza di descrivere e fare rivivere la realtà attraverso una lettura scarna e essenziale, attenta soprattutto alla verità dei fatti. Le pagine di Aldo Schiavone sembrano richiamare lo stile rigoroso del Rossellini documentarista del *Messia*: niente situazioni aggrovigliate e melodrammatiche, per il solo gusto manierista dell'intreccio, niente dialoghi letterari, niente personaggi da presepio solo per accentuare i contrasti fra i protagonisti, ma solamente i fatti, così come si svolsero nella loro immediatezza e essenzialità attraverso un puntuale e costante richiamo filologico alla versione greca dei Vangeli sinottici e, soprattutto, al Vangelo di Giovanni. Si tratta di una cifra stilistica e di metodo funzionale all'impianto "dialettico" dell'intero libro, perché quell'incontro fra il giovane ebreo di Nazareth e il governatore della Giudea fa esplodere il dualismo antropologico e politico-teologico che da duemila anni accompagna il pensiero occidentale: la contrapposizione fra opposti modelli di teologia politica, quella ebraica d'ispirazione sadducea, e quella sconvolgente contenuta nelle parole di Gesù; la dialettica fra *Nuovo Testamento* e *Bibbia* ebraica; una nuova forma di comunicazione letteraria come i *Vangeli* a fronte

delle tradizionali fonti storiche romane; il confronto fra Cesare e Dio; la dialettica fra potere e violenza; il dualismo fra il Dio degli eserciti e quello dell'amore; ma prima e sopra ogni cosa, la lacerazione fra umano e divino, il lago di sofferenza dove "tutto, confondendosi, vacilla - e (sembra) non poter più coincidere". Una categoria, quella duale, che spezzava inesorabilmente il monismo teologico-politico ebraico e la stessa concezione d'autorità sottesa al pensiero giuridico romano. In quella luce del primo mattino, al termine dell'incontro con quel singolare ebreo dall'indecifrabile magnetismo e carisma, Pilato intuì che qualcosa di assolutamente nuovo stava prendendo forma, che l'insegnamento di quell'ebreo condannato dal Sinedrio stava scardinando la struttura teologica del monoteismo ebraico, introducendo, dal suo interno, la presenza rivoluzionaria del figlio, e trasformando, così, l'uno in Padre, e quest'ultimo in due attraverso la presenza del Figlio. Due persone in una, "secondo un figura d'inclusione escludente destinata a segnare attraverso innumerevoli elaborazioni, da quelle cristiano-ellenistiche fino a Hegel, tutto il pensiero dell'Occidente", e aprendo un varco attraverso il quale, non solo "sarebbe passato tutto il cammino d'Europa (e poi d'America), e l'impianto complessivo dello stato moderno con il suo intero apparato ideologico", ma avrebbe cambiato la stessa concezione antropologica di uomo, ponendolo di fronte al mistero della trascendenza, alla forza coercitiva e lacerante della coscienza, nonché al problema della libertà e dell'autodeterminazione. Il Gesù di Pilato, infatti, nel definire la superiorità del regno di Dio su quello di Cesare, non ne definì forme e ambiti, ma fece molto di più: introdusse un punto, nella storia, drammaticamente incerto "che lasciava un immenso territorio da esplorare: esattamente quello che la storia, nei due millenni successivi, si sarebbe incaricata di fare".

Come e dove si colloca dunque Pilato rispetto a tutto ciò? Figura marginale e ancillare, inconsapevolmente coinvolto in un farsi della storia per lui incomprensibile, oppure coprotagonista consapevole di ciò che accade in quelle ore? Aldo Schiavone riabilita Pilato nella sua giusta luce, non tanto per le sue doti di amministratore e di militare, riscattandolo, così, dalla cattiva fama che, da Tacito in poi, ha accompagnato la sua figura, quanto sotto il profilo di uomo che, forse prima e più di altri, in quell'incontro con il prigioniero, intuì che cosa di straordinariamente "indicibile" stava accadendo, consentendo, consapevolmente, che ciò avvenisse. Ora

è proprio qui che sta il passaggio chiave del libro. Perché Giovanni tace sul punto? Perché la letteratura cristiana delle origini, pur benevola verso Pilato, non s'interrogò mai su ciò che accadde realmente quel giorno? Perché, si chiede l'autore, il Pilato dei Vangeli appare sempre velato da un'insuperabile ambiguità, da un'ombra di non detto, da un silenzio voluto che "intercetta ogni volta la luce o la deforma", quasi che la più antica tradizione cristiana fosse custode di un segreto, a proposito di Pilato, che non poteva essere rivelato, ma nemmeno poteva essere completamente rimosso? La verità, secondo l'autore, sta nel fatto che svelare quel segreto, ovvero la tacita intesa fra Pilato e Gesù favorita dalla stessa asimmetria fra i due interlocutori, avrebbe significato alterare irrimediabilmente il rapporto d'equilibrio fra libertà e predestinazione; avrebbe significato sminuire, scrive ancora Schiavone, "il valore di quel gesto letteralmente senza eguali: il martirio del Figlio di Dio per la salvezza dell'intera umanità". Per salvare la pietra angolare del sistema teologico del cristianesimo, la vicenda doveva restare inspiegabile, su Pilato doveva essere gettata l'ombra dell'enigma e dell'incomprensibilità, altrimenti si sarebbe aperta "la strada a mille interpretazioni, tutte potenzialmente fuorvianti rispetto all'impianto teologico della nuova religione".

Tuttavia, qualcuno continuò a conservare memoria di ciò che accadde realmente e quando, nel IV secolo d.C., a Nicea, si stabilì di aggiungere al ricordo della morte di Cristo il nome di Ponzio Pilato, senza indicarlo come responsabile della croce, questo non avvenne solo per esigenze cronologiche, "ma per qualcosa di più sostanziale. In quella scelta c'era l'eco, ormai lontana, di un ricordo, di un conto da chiudere, di una verità da non perdere del tutto: quei due nomi dovevano stare insieme, come in quella mattina in cui si consumò l'indicibile. Per sempre".

roberto.mazzola@uniupo.it

R. Mazzola insegna diritto canonico ed ecclesiastico all'Università del Piemonte orientale

## Primo piano

## Tacito e indicibile patto

di Walter Meliga

Il libro di Aldo Schiavone è un bellissimo esempio di ricerca storica, di qualificata divulgazione, sorretta da non trascurabili pregi di scrittura, e infine di libertà scientifica. Un'indagine precisa e appassionata dentro la memoria cristiana del cosiddetto processo di Gesù, condensatasi poi nel racconto evangelico, sfocia in un'interpretazione assolutamente non scontata di ciò che avvenne il mattino di un giorno del mese ebraico della pasqua del 30 d.C. o giù di lì tra il re dei giudei e il suo giudice, e che sarà determinante per quello che ne seguirà fino a oggi.



È al procuratore romano di Giudea, Ponzio Pilato, in quei giorni a Gerusalemme per sorvegliare di persona lo svolgersi delle festività ebraiche, che il gruppo dei sommi sacerdoti e degli altri notabili decide di consegnare Gesù, perché sia messo a morte (secondo quanto ci dice l'evangelista Matteo), dopo l'enorme bestemmia pronunciata poco prima durante l'interrogatorio davanti a Caifa (e, come spiega bene l'autore, il possente attacco alla teocrazia ebraica che vi è implicito). Schiavone ricorda che, fra i personaggi storici che la tradizione associa al racconto della passione, Pilato è l'unico al quale i Vangeli attribuiscono un dialogo con Gesù; per la parte che ebbe negli eventi che condurranno alla crocifissione è da sempre una figura emblematica e insieme un "enigma". E forse anche qualcosa di più, se l'immagine che ne traccia Schiavone mi suggerisce che oggi per noi - occidentali e cristiani, figli di ciò che avvenne dopo quel giorno ma anche del mondo greco-romano, già allora antico di sapere e di scienza e del quale il procuratore di Giudea è un rappresentante - Pilato è diventato anche un simile o meglio che, dopo due millenni di cristianesimo e vari secoli di umanesimo, noi siamo diventati simili a lui e che come lui vediamo le cose del mondo e ne avvertiamo, talvolta e in modo inconsapevole e asimmetrico come lui, il mistero e la trascendenza. Il colloquio di Pilato con Gesù non è un processo (ha ragione Schiavone a puntualizzarlo), semmai un interrogatorio che nel progresso si solleva a un piano emotivo e intellettuale che non ci saremmo aspettati fra un alto funzionario romano e un ebreo sedizioso. Dobbiamo seguire il testo dell'evangelista

Giovanni per questo resoconto (breve quando non brevissimo nei sinottici), nel quale Gesù interviene due volte: è la particolare forma letteraria di questo vangelo che ha fatto sì che quel dialogo ci fosse consegnato? È la sua forte cristologia che ci mostra un Gesù che in quel frangente parla con la voce del figlio di Dio di "regno" e di "verità"? Pilato deve essere rimasto incerto di fronte alla proclamazione del regno, ma non manca di intervenire sulla verità, scandalosamente testimoniata dal prigioniero che ha di fronte, con una domanda ("Che cosa è la verità?") che è ancora la nostra. Una domanda senza risposta, alla fine del primo dialogo, perché Gesù non ribatte o perché Pilato (Giovanni ci dice che, avendola pronunciata, uscì dal pretorio per trattare con il gruppo degli accusatori) non gliene dà il tempo. Schiavone ha probabilmente ragione a rifiutare l'interpretazione che ne ha dato Nietzsche nell'*Anticristo* (per il quale, ricordiamolo, Pilato è la sola figura degna di rispetto del Nuovo Testamento): non c'è "sarcasmo" in lui, egli non vuole sopraffare Gesù, e tuttavia anche Nietzsche ha ragione, giacché quella domanda contiene in sé, se non l'"annullamento", certo una pesante ipoteca sul messaggio cristiano e mi sono sempre chiesto perché l'evangelista, che verosimilmente non l'ha udita ma raccolta da qualcun altro, l'abbia lasciata nel suo testo. È una domanda "greca" e "filosofica", dettata forse anche dal pragmatismo scettico del funzionario imperiale, ma è là da quando Pilato l'ha proferita. E comunque Pilato vuole salvare Gesù e gli evangelisti lo affermano più volte, ma poi cederà alla piazza, volendo soddisfarla (secondo Marco e Luca) e spinto dal timore (per Giovanni). Ma ancora una volta, per noi, un interrogativo, vertiginoso, alla fine permane: che cosa sarebbe accaduto se Pilato avesse invece rilasciato Gesù? Se quel discriminare di poche ore, da cui si schiuse la redenzione per i credenti e una nuova storia per tutti, si fosse concluso diversamente, che cosa sarebbe stato del nostro mondo? Schiavone risolve in altro e straordinario modo la questione, al prezzo certo di qualche intervento (su cui si potrebbe discutere) al testo di Giovanni: Pilato ha intuito il disegno di Gesù, lo asseconda (Schiavone parla di "tacito e indicibile patto") se pur non lo comprende e consegna il re dei giudei - e di quell'altro regno che egli non afferra ma di cui avverte la forza misteriosa - alla morte che suggella la sua missione. Una soluzione all'enigma suggestiva e potente, degno culmine di questo stupendo libro.

walter.meliga@unito.it

W. Meliga insegna filologia romanza all'Università di Torino





## La scorza precede il frutto

di Maurizio Mottotese

### IL MALE PRIMORDIALE NELLA QABBALAH TOTALITÀ, PERFEZIONAMENTO, PERFETTIBILITÀ

ed. orig. 2013 trad. dall'inglese  
di Fabrizio Lelli, pp. 411, euro 32,  
Adelphi, Milano 2016

Nella *Simbolica del male*, Paul Ricoeur proponeva di articolare una "tipologia" dei miti intorno al male, dal momento che la coscienza mitica, pur rimanendo più o meno simile a se stessa, produce simboli e racconti in numero illimitato. Allo scopo di "orientarsi nel dedalo delle mitologie del male", auspicava "una specie di morfologia" delle sue figure principali. Fra i quattro "tipi" di rappresentazione eletti a modello, il primo era quello che poneva il male all'origine stessa della creazione.

La recente poderosa indagine di Moshe Idel, *Il male primordiale nella Qabbalah*, sembra rispondere a queste indicazioni (il libro di Ricoeur, peraltro, è citato più volte nel volume). Va detto che, fin dagli inizi della sua vastissima ricerca sulla mistica ebraica, Idel ha optato per una metodologia basata sull'individuazione di "modelli" (seppure flessibili e dal valore euristico) per organizzare la mole e la varietà straordinarie dei materiali del misticismo ebraico. Sul piano dei contenuti, Idel si concentra qui sul primo "tipo" ricoeuriano, analizzando tuttavia le sue ulteriori intricate articolazioni tipologiche nelle diverse fasi del giudaismo. Nei testi della Qabbalah si assiste, in effetti, a uno spostamento decisivo dei tratti caotici e oscuri dell'esistenza all'interno del divino stesso. Il male appare qui una "parte di Dio", ovvero un risvolto del processo di "autogenesi divina". Ne derivano una serie di speculazioni divergenti rispetto a quelle del monoteismo classico, fondato sulla bontà e onnipotenza assoluta della divinità.

L'autore identifica tre modalità principali con cui la Qabbalah descrive il male primordiale. La prima è quella dell'antiorità del male rispetto al bene: come nella storia biblica i primogeniti (Caino, Ismaele, Esaù) precedono i giusti, e nella natura "la scorza precede il frutto" (aforisma chiave nella letteratura cabbalistica), così nella struttura emanativa del divino certe componenti negative precedono il dispiegamento del bene. La seconda modalità deriva dall'idea del divino come totalità, che in quanto tale comprende in sé ogni cosa e ogni paradigma delle cose, incluse quelle dannose o malvagie; il male sarebbe dunque un aspetto necessario della natura infinita del divino. Il terzo

modello è fondato sull'idea di un mescolamento originario di bene e male, cui segue un processo catartico, di purificazione progressiva delle "scorie", mediante una lotta contro le forze negative che vede come protagonista l'uomo religioso con le sue azioni culturali. Il libro prende in esame l'intreccio continuo e variegato di queste tre modalità di pensiero e di rappresentazione (nonché di molte altre varianti) nelle tappe fondamentali della storia ebraica – dalla tarda antichità all'Ottocento –, così da fornire anche una guida aggiornata alle grandi correnti della Qabbalah sulla base dell'intensa ricerca svolta negli ultimi decenni.

Fin dall'inizio le proposte interpretative di Idel si stagliano su uno sfondo polemico, che specialmente nelle *Osservazioni conclusive* emerge in modo più netto ed esplicito rispetto ad altri suoi studi. La critica è rivolta in primo luogo a Gershom Scholem e Isaiah Tishby, due autorità nello studio novecentesco della Qabbalah, i quali avrebbero indirizzato la ricerca su binari poco solidi o troppo rigidi. Viene sgretolata innanzitutto la loro ricostruzione "monolitica" e "semplificatoria", secondo la quale la dottrina del male interno al divino dei sistemi dualistici iranici sarebbe passata alla gnosi e da qui alla Qabbalah (quest'ultima intesa complessivamente come una "trasformazione gnostica del giudaismo"). Tale genealogia storica, di enorme rilievo nella ricerca moderna, più che essere suffragata da prove, sarebbe l'esito di una riflessione personale, influenzata da fattori come le analisi esistenzialiste di Hans Jonas o le tragiche esperienze storiche vissute dagli studiosi. Idel non esclude matrici arcaiche del pensiero cabbalistico sul male, ma cerca di definirne meglio la natura, complicando la questione. Privilegia l'ipotesi di un'influenza zoroastriana-zurvanica, avvenuta a più riprese (per esempio a Qumran o nella Provenza medievale) e su aspetti specifici. Fra questi: l'esistenza di una polarità di entità positive e negative nel mondo superno, inferiori tuttavia a un principio divino supremo e scarsamente antagonistiche (più che un vero dualismo, una "pseudo-simmetria subordinata"); l'emergere di una manifestazione del male, anteriore al bene, dal "pensiero" divino; la distinzione fra una decade buona e una decade cattiva nelle sfere superiori (ma anche qui senza una conflittualità violenta).

Altri punti di discussione decisivi riguardano i grandi passaggi interni al mondo ebraico. Alla ricostruzione "unilineare", segnata da nette "discontinuità", propria

di Scholem e dei suoi seguaci, Idel contrappone una lettura più complessa e intricata, dove il ritorno in forme nuove di motivi e simboli antichi prevale sulle forti innovazioni concettuali. La sua ipotesi di lavoro, già delineata in studi recenti su altri temi (si veda *Il Figlio nel misticismo ebraico*, Edizioni Centro studi Campostrini 2015), è quella di intendere la Qabbalah "nel quadro di un flusso di tradizioni giunte gradualmente in vari luoghi dell'Europa dal Medio Oriente".

Anche sul piano fenomenologico, l'autore invoca un cambiamento di prospettiva. Laddove gli studiosi della ricerca classica avrebbero cercato una dottrina "monocroma", finendo spesso per "teologizzare" le concezioni ebraiche, egli mette in luce la "fluidità concettuale" insuperabile dei testi in oggetto. Si tratta di testi di natura esegetica più che speculativa, volti solitamente a trovare significati per la prassi rituale. Opinioni diverse convivono, persino nella stessa opera, senza alcuna ricerca di coerenza sistematica. Alla base del pensiero mistico stanno cumuli di immagini mitiche di provenienza remota (l'origine del male, ad esempio, era spesso connessa all'immaginario del "seme" maschile che, invece di trovare la sua corretta collocazione intrauterina, veniva "sparso invano", producendo scorie impure e anime demoniche a causa di questa dislocazione; racconti biblici e precetti rabbinici legati alla procreazione alimentavano continue riflessioni sui rapporti fra il maschile e il femminile dell'Alto).

Non mancano nemmeno elementi della tradizione filosofica, che penetrarono a più riprese nell'universo ebraico, venendo reinterpretati profondamente e in modi molteplici: questo vale, ad esempio, per l'idea aristotelica secondo cui "la privazione precede l'esistenza", per la teoria della necessità del male ai fini dell'autorivelazione divina, o per il collegamento tra il "pensiero puro" e la negatività (su questo vi sarebbe, a detta di Idel, una linea fra la Qabbalah e Hegel, e solo in parte via Jacob Böhme).

Come si vede, l'interesse delle analisi e l'ampiezza dello sguardo giustificano ampiamente la pubblicazione dell'opera (peraltro edita in italiano prima che in qualsiasi altra lingua) in una collana pregevole come "Il ramo d'oro" dell'Adelphi, per le ottime cure di Fabrizio Lelli e Elisabetta Zevi. Dopo aver osservato l'autore alle prese con le origini ultime del male, sarebbe interessante vederlo sviluppare in modo organico il confronto, già iniziato in alcuni articoli scientifici, con le elaborazioni mistiche sulle personificazioni del male nelle strutture infradivine e inferiori, ovvero nel mondo angelico e demonico più prossimo all'uomo.

[mmottotese@hotmail.com](mailto:mmottotese@hotmail.com)

M. Mottotese studia tradizione rabbinica e mistica ebraica all'Università di Gerusalemme

## L'asino-papa e la camera a pappagalli

di Alessandro Vitale Brovarone

### Agostino Paravicini Bagliani IL BESTIARIO DEL PAPA

pp. 378, € 32,  
Einaudi, Torino 2016

La maniera più frequente di affrontare un problema storico si fonda su un insieme di tradizioni che si vogliono confermare o negare, o anche soltanto integrare. Un'ipotesi di lavoro, una fondata intuizione, poi la ricerca di fonti che consentano di appoggiarla. Altri, come Agostino Paravicini Bagliani, seguono un percorso mentale opposto: l'osservazione di fonti, la costruzione di un quadro figlio delle cose e dei tempi, che poi si potrà anche confrontare con conoscenze e metodi consolidati. Naturalmente camminare in terreno poco esplorato comporta dei rischi, quali perdersi in terre incognite.

Questo libro è riuscito. Una prolungata attenzione alla presenza degli animali (siano essi animali da serraglio, corrida, o anche d'affezione) si interseca con la tradizione papale, filopapale e antipapale (quest'ultima anche piuttosto virulenta), a molte riprese, mettendo in evidenza una tradizione ininterrotta, ma estremamente variabile, fatta di accettazione e di rifiuto consapevoli, di continui cambiamenti, che giungono sino agli ultimi papi, con vistose svolte, in particolar modo da Paolo VI a Francesco I, con fenomeni, come il pappagallo e addirittura il coccodrillo di quest'ultimo, che senza questo libro assumerebbero un significato storico ben poco percepibile. Ma dopo la lettura, che non è facile, ma neppure respinge, nascono interessi e richiami all'attenzione per cose che spesso passano poco osservate o poco percepite.

Il mondo figurativo animale ha continui momenti di incontro e intersezione con l'iconografia, sia quella di tradizione cattolica (la cavalcatura bianca del papa, cui l'autore dedica pagine molto belle e acute), sia di tradizione luterana (l'asino-papa, o papa-asino, creatura mostruosa ed emblema della somma di tutti i vizi), con grande dominio delle fonti. Le descrizioni delle maniere di rappresentare animali e problemi sono moltissime e curatissime; viceversa le illustrazioni sono relativamente poche. Questo è, quasi paradossalmente, un vantaggio: il percorso dell'argomentazione non è distratto dalle note raffigurazioni medievali, che spesso, con la loro pervasività hanno creato quel "medioevo da sfogliare" che non ha fatto un gran bene alla conoscenza.

Con certezza la lettura di questo libro richiede e stimola con naturalezza, e lo si capisce già dalle prime pagine, una rilettura. Tutto questo anche con alcuni vantaggi, primo fra tutti un ingresso discreto e ponderato nel mondo dei simboli, che

si richiamano agli animali ad ogni passo. Per Paravicini Bagliani i simboli (cavallo, pavone, colomba, drago...) non creano un patrimonio di cognizioni e atteggiamenti immutabili e soggiacenti, ma sono il frutto di elaborazione, accettazione, negazione, dove ogni richiamo al simbolo è presentato come un fatto storico, dotato di cause e intenzioni: cosa che non è sempre chiara prima della lettura di questo libro.

Naturalmente i richiami che fanno risuonare storie altrimenti note sono continui, e questo accade perché il libro non desidera esaurire il dicibile, ma offrire un'apertura di interesse che può ulteriormente estendersi: così il montare sull'asino alla rovescia della *Coena Cypriani* richiama certamente rituali di scherno che ricorrono

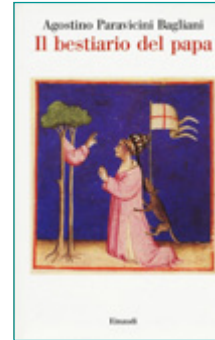
in documenti statuari medievali, ma anche nelle storie di Nasreddin Hoca, saggio apparentemente stordito, che sa – in tradizione più tardiva – dominare le furie di Tamerlano, e in tante altre tradizioni: queste intersezioni esterne possono trovare spazi che Paravicini Bagliani non esplora, ma mi pare implicitamente voglia suggerire. Le stanze del pappagallo, che si trovano menzionate in tante occasioni, ma che poi non pervengono sino a noi, trovano riscontri nei *Motti e facezie del piovano Arlotto*, dove è in causa un "dipintore" che doveva dipingere una "camera a pappagalli" per un borghese: imprese sontuose che nascono probabilmente per imitazione delle residenze cardinalizie.

Mentre la prima parte del libro è dedicata primariamente ad animali che costituiscono il grande sistema simbolico (ma, come si è detto, simboli tutt'altro che accettati e trasmessi senza mutamento), la seconda parte si dedica ad animali di minor peso simbolico, ma di significato importante: così la polemica sulle "corse di tori", corride, anche a San Pietro (1500, con partecipazione di Cesare Borgia); così la contraddittoria evoluzione dell'attenzione, ed anche tenerezza, per gli animali, poco accetta a Pio IX anche perché sostenuta da Giuseppe Garibaldi.

L'apertura di tempo, dalle origini cristiane in sostanza sino ad oggi, e di spazio, dal mondo cattolico a quello ortodosso e protestante, offrono indicazioni chiare su come possano svilupparsi interessi anche nel pubblico non specialistico. La mole straordinaria di conoscenze di prima mano può anche essere un richiamo a cosa sia opportuno fare per allargare e rinnovare la conoscenza, sia con i papi e gli animali, sia con ogni altro oggetto d'interesse.

[alessandrovitalebrovarone@gmail.com](mailto:alessandrovitalebrovarone@gmail.com)

A. Vitale Brovarone insegna filologia e linguistica romana all'Università di Torino





## Narratori italiani

## La ferita dell'invidia

di Luca Fiorentini

Alessandro Zaccuri

## LO SPREGIO

pp. 120, € 16,  
Marsilio, Venezia 2016

Situata sui monti lombardi al confine con la Svizzera, la Trattoria dell'Angelo è sede di vari traffici illeciti: contrabbando di alcool e tabacco, sfruttamento della prostituzione, e probabilmente anche altro. Il proprietario, Franco Morelli detto "il Moro", ha iniziato giovanissimo a intessere rapporti con i malviventi attivi nella zona, mostrando ingegno ed eccezionale freddezza e procurandosi così, in un breve volgere di anni, una discreta fortuna e una posizione di rilievo nella criminalità locale. Individuo capace di offrire di sé un'immagine spietata, tanto che sul suo conto si rincorrono fin dalla prima ora voci particolarmente inquietanti (fra tutte l'accusa di parricidio), il Moro conduce la propria esistenza senza mai valicare i confini del ruolo che si è assegnato. Taciturno, apparentemente imperturbabile, il Moro è estraneo a una ricerca anche occasionale del piacere; le sue relazioni con gli altri esseri umani si reggono su un principio di stretta funzionalità.

La stasi spirituale del Moro è tuttavia interrotta, in una sera del giugno del 1980, da un evento imprevedibile. Nella legnaja di fronte alla Trattoria, annunciato da un lamento che il Moro confonde lì per lì con un miagolio, compare un misterioso fagotto. Il Moro si avvicina, e già prima di chinarsi capisce: "Il neonato smise subito di frignare e lo fissò con gli occhi grigi, trasparenti. Al Moro sembrò che si fossero incontrati". È quanto in effetti avviene. L'uomo decide immediatamente di adottare il bambino, dandogli il nome di Angelo; sposa la cuoca assunta alcuni anni prima, Giustina, e le chiede di fingere che Angelo sia il loro figlio naturale. Viene dunque a costituirsi una famiglia, ossia un vincolo di affetti e di passioni, là dove ciò non era mai stato previsto.

Angelo, che ignora di essere un trovatello, cresce coltivando uno speciale culto per il Moro: un culto che non si interrompe, ma che anzi viene ad accentuarsi quando Angelo apprende la natura delle attività che occupano le giornate del padre. La spinta a superare i successi di quest'ultimo, dapprima spontanea e poi in parte incoraggiata (pur se silenziosamente) dal Moro stesso, si complica allorché

Angelo entra in contatto con Salvo, giovane esponente di una famiglia di malavitosi meridionali costretti all'esilio nel Nord Italia. Tra i due si stringe rapidamente un legame di amicizia. Ma Salvo, a sua volta proteso verso una sicura carriera criminale, può mettere in atto la propria vocazione appoggiandosi a un nucleo familiare pronto ad assecondarne le stravaganze e il narcisismo, e soprattutto a riconoscerne e celebrarne le qualità. Sarà un impressionante episodio legato a questo squilibrio ad aprire in Angelo la "ferita" dell'invidia e a

portarlo a compiere un gesto – quasi infantile nella sua istintiva imprudenza – che Salvo e il suo clan intenderanno come uno "spregio": peccato irrimediabile che trascinerà Angelo, incapace fino all'ultimo di comprendere ciò che sta accadendo, verso una fine mostruosa.

La storia tuttavia non si chiude qui, ma torna sul suo primo protagonista, il Moro, o per meglio dire su quanto resta da fare al Moro dopo la perdita. Nelle ultime pagine del libro la narrazione rallenta e suggerisce, con grazia, una soluzione tanto potente quanto profondamente conforme al presupposto ideologico – al progetto – che sorregge l'opera.

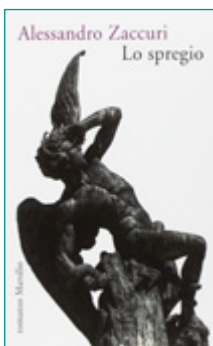
Percorso da riverberi sacrali che si lasciano percepire già nei nomi dei luoghi e dei personaggi, e che

nella sequenza visionaria dello "spregio" emergono con particolare vigore, il romanzo di Zaccuri sembra in effetti assumere le sembianze – lo ha osservato finemente Demetrio Paolin nella sua recensione per *Vibrisse* – di una vertiginosa parabola sul libero arbitrio. Se il destino tragico di Angelo è in un certo senso iscritto negli appetiti che determinano meccanicamente le sue azioni, assai più complesso è il divenire psichico del Moro, il cui amore per il figlio, risultato di una libera scelta, finisce per provocare un'istantanea riconfigurazione dei desideri non solo propri ma anche altrui: è quel primario e volontario moto d'amore da cui prende forma, per così dire, la vita. Ma il dispiegarsi della vita, nell'orizzonte delineato da Zaccuri, produce una geminazione non più controllabile dei nuovi e inattesi amori verso cui le anime possono indirizzarsi, dunque anche la possibilità che una di queste – fatalmente, la più cara – si distanzi dall'abbraccio protettivo del "padre" fino a rendersene indipendente, e correre a quel punto verso la distruzione.

La tragedia messa in scena nello *Spregio* potrebbe essere letta in altri termini come la tragedia di un creatore che si scopre tale quando è ormai troppo tardi; che tenta perciò di sostituirsi alla creatura che ama e che vede perdersi, e che, non riuscendovi, si mantiene nondimeno fedele al proprio ruolo di creatore, fino alla fine.

luca.fiorentini@college-de-france.fr

L. Fiorentini è ricercatore in letterature moderne al Collège de France di Parigi



## Una voce da Rama

di Franco Pezzini

Wu Ming 1

UN VIAGGIO CHE NON  
PROMETTIAMO BREVEVENTICINQUE ANNI DI LOTTE NO TAV  
pp. 655, € 21,  
Einaudi, Torino 2016

Un'inchiesta può essere – senza perdere in rigore o in veridicità – anche un grande romanzo? Si tratta di intendersi sulle categorie adottate, ma alla luce delle continue trasformazioni delle forme narrative mi pare si possa offrire alla questione risposta affermativa. Che calza a questo *Viaggio che non promettiamo breve*, diluviale racconto di vicende di singoli e comunità, insieme epos e Commedia umana, *weird tale* e atlante, *travelogue* e testimonianza memoriale. Nel resoconto in cinque parti di *Venticinque anni di lotte No Tav* i toni possibili, adeguati e necessari ci sono tutti, dal comico al dolente, dal malinconico al grottesco; c'è l'assedio e c'è il ritorno, come un tornare a casa in vari sensi possibili. Ma persino il resoconto puntuale di argomenti in genere poco digeribili – dati tecnici, viluppi burocratici, proclami politici – riesce a incalzare con efficacia il lettore.

Con buona pace di chi ha mostrato negli anni diffidenza verso un registro di scrittura magmatico aperto a suggestioni postmoderne, alla cultura pop, a forme ibride (i famosi oggetti narrativi non identificati, dove l'"identificazione" resta un dato storico, superato a strappi fecondi con il mutare di orizzonte all'intorno), questo *Viaggio* mostra l'importanza della formula. Reportage dell'autore da continui viaggi in loco, fiumi d'interviste, recupero di racconti valsusini sull'oggi e su passati più o meno remoti, carotaggi d'archivio si raccordano in queste pagine attraverso una solida base narrativa: questa è debitrice di una pluralità di modelli e fonti ma le rielabora in forma originale, in modo da valorizzare via via i diversissimi materiali raccolti.

Si avverte così l'influenza del romanzo sudamericano, ma emergono anche ammiccamenti a generi molto più popolari (compare persino Lovecraft buonanima, in dialogo con l'autore) per raccontare con ironia, ma in riferimento a qualcosa di serissimo, un certo bacino anche immaginale d'interessi dietro il Tav; si avverte l'influsso di saghe e canzoni di gesta, e insieme dei grandi romanzi otto e novecenteschi sui rapporti tortuosi tra singolo, collettività e potere. Nessuna retorica facile da coro alpinista di maniera, ma un senso della montagna e del territorio come dimensioni con specificità autentiche e profonde, totalmente ignorate dalle logiche degli affari, e richiamate qui con voce partecipe. E, se movimenti contrari a "grandi opere dannose, inutili, imposte dall'alto" (così la quarta di copertina) punteggiano l'Italia e anzi l'Europa, emerge un'attenzione alla peculiarità del caso Val Susa senza la quale ben poco può comprendersi degli eventi in corso.

L'autore riesce a cucire tutto questo in un affresco corale di cui colpisce l'ampiezza di respiro: non solo per l'entità del lavoro che ha preso forma poco a poco nel corso di anni, ma per la capacità di portare alla luce le qualità di un incredibile laboratorio collettivo, ridotto da certa (non-)informazione a covò di strambi banditi. Di qui la narrazione particolareggiata delle lotte, attraverso montagne di articoli, filmati, voci non sforbicate; e una quantità di incontri con testimoni, ricordi di persone scomparse, ricostruzioni di dibattiti, anche ripensamenti auto-critici (dolorosi, severamente onesti) su certe dialettiche fallimentari tra diversi linguaggi di opposizione.

La qualità narrativa, dunque; e la seconda osservazione è immediatamente conseguente. In questo lavoro, come *pro parte* per studi già apparsi e che hanno contribuito all'enorme bibliografia, si documenta con passione e rigore qualcosa solitamente tenuto sotto il livello del non-racconto. Non-racconto non solo nel senso di un tema ignorato (se non per banalizzazioni), ma nel senso di un'indicibilità – è bene non parlarne, farlo è considerato prova di cattiva educazione in salotto, di adesione a derive populiste e magari terroristiche – al pari di altri in questa nostra Italia: esattamente il tipo di irraccontabilità omertosa che un paese libero non dovrebbe ammettere. *Chapeau* dunque alla Einaudi che ha accettato questo tipo di sfida, con il varo di un libro tanto importante.

Ma a questo punto una terza osservazione riguarda il contenuto. Esaminando qui in modo sequenziale, minuzioso e inattaccabilmente documentato le concatenazioni di articoli giornalistici relative ai singoli fatti, il repertorio dei ricatti retorici, le notizie di nomine e movimenti d'affari attorno al cantiere, le costruzioni progressive sui giornali – titolo dopo titolo – di "mostri" No Tav, le iniziative poliziesche e giudiziarie adottate (come certi pestaggi di singoli manifestanti, il ricorso disinvolto a gas Cs notoriamente causa di tumori e malformazioni, o per altro verso certe accuse processuali, come a Erri De Luca e a una tesista di Antropologia culturale), è inevitabile avvertire – visti i precedenti, cerco di dirlo in termini incensurabili – una grande amarezza e una forte distanza dalle scelte istituzionali. Scomodare Antigone non sembra fuori luogo.

Una leggenda valsusina parla di una città scomparsa che in un tempo remoto si sarebbe allargata nell'area, Rama. Stesso nome di un'altra di cui parla la Bibbia, e citata da Geremia (31, 15): "Una voce si ode da Rama, lamento e pianto amaro". Un lamento che oggi, leggendo dai luoghi della Rama valsusina questo libro nero dell'Italia delle Grandi Opere, sembra in qualche modo riproporsi.

franco.pezzini@tin.it

F. Pezzini è saggista



## Castelli dai destini incrociati

di Maria Candida Ghidini

Francesca Serra  
**LA GRANDE BLAVATSKY**  
ROMANZO  
pp. 219, € 15,50,  
Bollati Boringhieri, Torino 2016

Chissà perché la Russia trova tanto spazio nella narrativa italiana contemporanea: gli autori più diversi vi soggiornano per lunghi periodi, come Serena Vitale o Paolo Nori, o vi si accostano per più brevi incursioni, come Elisabetta Rasy o Nico Orengo. Scavano nella sua storia, spesso indagano sui suoi scrittori, e questi di botto si trovano spogliati del loro sacrosanto *status* di autori e diventano personaggi di altre storie. E non succede solo da noi, visto che un Dostoevskij ambiguo e disperato si aggira in un romanzo di J.M. Coetzee, mentre un teatrale Limonov si esibisce nella *docu-fiction* di Emmanuel Carrère. Del resto, anche Calvino, autore molto frequentato da Francesca Serra, non aveva resistito e, sotto lo sguardo vigile e silvano del vecchio Cosimo, aveva fatto cavalcare, se non Tolstoj, almeno un suo amato *alter ego*, il principe Andrej.

Francesca Serra parte da un periferico quartiere della Londra vittoriana per raccontare una storia iniziata in Russia, ma esplosa poi in tutto il mondo; una storia di ponti tra Oriente e Occidente, tra remotissime credenze e futurologiche ipotesi scientifiche; una storia di sospetti e influssi profondi nei campi più diversi. Una storia a buon diritto russa, allora. Anche perché profondamente russa e, proprio per questo, perfetta cittadina del mondo è la sua protagonista, Helena Blavatsky (1831-1891), la fondatrice della teosofia, autrice ispirata di testi che hanno segnato molti grandi uomini della fine dell'Ottocento (Thomas Alva Edison, William James, William Crookes...), o, secondo la Società di Ricerche Psicologiche di Londra (e il nemico numero uno di Madame, un certo Hodgson, il quasi anagramma di un altro suo affezionato conoscente, il diacomo Dodgson, meglio conosciuto come Lewis Carroll), "una dei più istruiti, ingegnosi ed interessanti impostori della storia".

Elena Petrovna Blavatskaja (Lyolya, Lyolinka, Lolo...), il suo originario nome, porta con sé il marchio di tutte le grandi donne della sua famiglia: Elena Pavlovna Dolgorukaja, la nonna, botanica, scienziana, corrispondente di Wilhelm von Humboldt, Elena Andreevna la mamma, scrittrice, la George Sand russa.

Madame Blavatsky ha raccolto in sé tutta l'eredità del suo lignaggio e l'ha proiettata in una vita di avventure e imprese, in un lungo e tortuoso viaggio interiore ed este-

riore che Francesca Serra ci narra in un libro rocambolesco, fatto di capitoli stretti che si susseguono regolari (sei parti, quasi tutti di dodici capitoli, la tentazione combinatoria è forte).

La storia di Madame è di per sé romanzesca, ma non è questo che rende *La grande Blavatsky* un romanzo.

L'autrice ci avvisa fin dal sottotitolo, *Romanzo*, di non aver alcuna intenzione di proporre una biografia o un'inchiesta sul personaggio. Siamo nel regno della fiction, del gioco dell'immaginazione che

alla fine si rivela essere una rincorsa affannata della verità, attraverso vie che svicolano dalla realtà come siamo abituati a considerarla. E quale argomento migliore per questo di Elena Petrovna Blavatskaja, la "sfinge del XIX secolo", la regina dell'apparenza e della contraddizione, creatrice di arditi miscugli di vita e morte, silenzio e voce, esoterismo e divulgazione, segreto e pubblicità, occultismo e positivismo?

Per entrare nella logica del libro proviamo a seguire la vicenda dei due giovani fratelli avvocati, gli angeli custodi dei ultimi anni di Madame. Questi attivissimi esecutori testamentari sembrano guardarci dalle prime pagine del libro, accanto alla carrozzina della loro venerata cliente. Ci accompagnano nel rutilante turbinio degli eventi narrati, fino a perdersi nelle isole Samoa, insieme a Robert Louis Stevenson che vi sbarca con loro dopo un lungo viaggio travagliato. Eppure, chi sono costoro? Così precisa nella resa puntuale dei dettagli, l'autrice svicola e non ci dice mai i loro nomi. Li sbalestra su navi e carrozzelle, indugia sui loro lugubri panciotti vittoriani, li fa passeggiare a Odessa sulla mitica scalinata di Ejzenštejn e ce li offre perfino allo sguardo con una bella fotografia, vera. Ma è solo un abbaglio, il primo di una lunga serie.

È un abbaglio perché i due giovanotti nella foto, appoggiati alla mitica carrozzina di Madame, non sono loro: si tratta di George Robert Stowe Mead, stimato studioso di gnosticismo e religione tardoantiche, che aveva lasciato tutto per diventare suo segretario, e James Pryse, un altro teosofa che insieme a Mead aiuterà Elena Petrovna a redigere la sua monumentale *Dottrina segreta*.

Scrivere è come abbandonarsi a facoltà extrasensoriali e la scrittura qui mima massimamente il proprio oggetto. A ben vedere, Madame Blavatsky non è l'argomento ma il modo della scrittura. A furia di frequentare Helena, l'autrice avrà imparato qualche esercizietto e si comporta come lei, anzi, come l'anima di Madame che, con gli occhi ancora ben aperti, si astrae



## Narratori italiani

dal corpo diretto al crematorio e, mescolandosi alle particelle di smog della Londra di fine Ottocento, sciogliendosi nel nulla della fratellanza universale professata in vita, dà un preciso rendiconto del quartiere di St. John Wood e delle sue vicende immobiliari (ovviamente strette in saldo connubio con trascorsi editoriali vari).

Un filo di fumo è l'esito della storia, un filo che inanella i destini più disparati, combinandoli in un libero scambio di associazioni e rimandi, ammassando nella stessa pagina l'ingegnere Paolo Gorini, inventore dei più moderni forni crematori del tempo, Giuseppe Mazzini, da lui imbalsamato, Eleanor Marx, la primogenita suicida di Karl Marx, avvelenata come Madame Bovary, che compare nella stessa pagina, anche perché la giovane Marx l'aveva tradotta in inglese. Non manca neppure Garibaldi, anche lui fautore, invano, della propria cremazione. L'eroe dei due mondi era stato anche l'eroe di Helena, che era stata ferita quasi mortalmente, combattendo per lui a Mentana.

La dottrina segreta della Blavatsky, la ricerca di una sintesi universale e cosmica che leghi ogni piano dell'essere e ogni aspetto della coscienza, diventa così la legge della scrittura di Francesca Serra. La sua narrazione viene a formare costruzioni plausibili e convincenti, ma fragili, come complessi castelli di carta, castelli dai destini incrociati, fatti di elementi finiti che si combinano in combinazioni infinite.

Distratti dalle mirabolanti cose raccontate, affascinati dalla magnetica personalità della protagonista del libro, non subito ci accorgiamo che, in realtà, è la narrazione il fine della narrazione stessa. È il filo che non si deve spezzare lo scopo del racconto. Tutto si lega e tutto si annulla. Per questo i libri di Serra ritornano continuamente su se stessi, come l'uroboro dell'emblema della Società Teosofica.

*Le brave ragazze non leggono romanzi* sbocca con l'ultimo capitolo (Morte) in *La morte ci fa belle*, la cui riflessione sul corpo morto femminile ritorna in *La grande Blavatsky*. Tutto si lega in una serie di analogie e ritorni nella scrittura di Serra: la fissazione per la morte apparente, il magnetismo, *Alice nel paese delle meraviglie* e il suo creatore, l'anagrammatico Charles Lutwidge Dodgson, Marilyn Monroe che legge l'*Ulisse* e Stevenson fissato per le mappe e i viaggi. Il movimento degli eventi è ciclico e circolare (come avrebbe voluto Elena Petrovna) e il libro finisce coi due giovani avvocati dell'inizio che svaniscono dall'altra parte del mondo: "Poi più nulla. Solo un po' di vento e un certo puzzo di bruciato".

marighid@tin.it

M. C. Ghidini insegna letteratura russa all'Università di Parma

## Vocazioni gaddiane

di Itala Vivan

Gianfranco Calligarich  
**LA MALINCONIA DEI CRUSICH**  
pp. 441, € 20,  
Bompiani, Milano 2016

Il recente romanzo di Gianfranco Calligarich disegna una saga di tre generazioni di Crusich: nomi, questi, che rivelano l'ibridismo imperiale austroungarico con quella finale in "ich" che germanizza, accomunandoli, nomi veneti (Calligari) e slavi (Crusich), e che è così frequente in terra triestina.

Dalla Trieste di fine Ottocento proviene infatti il fondatore della dinastia marchiato da un'intima malinconia che si perpetuerà nei discendenti, insieme al lampo gelido degli occhi grigi. Una percezione del dolore più personale e psicologica di quella che caratterizza il morente mondo asburgico di cui pure egli è espressione, e che vorrebbe alludere al "male oscuro di cui le storie e le leggi e le universi discipline delle gran cattedre persistono a dover ignorare la causa, i modi: e lo si porta dentro di sé per tutto il fulgurato scoscendere d'una vita, più greve ogni giorno, immedicato". Così Gadda, naturalmente, che Calligarich sembrerebbe riecheggiare e riprendere nel tema principale e, più fortemente, negli stilemi baroccheggianti e nella scrittura frammentata.

Trieste è dunque il porto asburgico da cui s'imbarca il capostipite Luigi, che diventerà "il Vecchio" per i sei figli e i numerosi nipoti. Il primo Crusich è giovane ma già segnato dall'inguaribile ferita di una perdita che non si rimarginerà mai, anzi, verrà trasmessa al primogenito Agostino e quindi al nipote Gino Crusich. I suoi occhi grigi come quelli del vecchio e stanco imperatore cercano un altrove dove fuggire e che sembrerebbe essere l'Africa, il porto di Massaua dove comunque non arriverà mai, arenandosi invece tra gli ulivi di Corfù. Ma intanto il profilo dell'Africa come mèta mitica e inafferrabile è stabilito, e si riaffercherà nella vita di Agostino che in Somalia andrà all'epoca della conquista italiana, portandoci moglie e figli. Strane partenze e strani arrivi, quelli dei Crusich, perennemente inseguiti dal fantasma di famiglia (l'enigmatica malinconia) e alla ricerca di remoti paradisi che possano rinnovare la perduta felicità dell'Eden originario, il dorato tramonto dell'impero, "quando il mondo era ancora un posto immenso, stupendo e semplice da vivere".

I Crusich attraversano il primo e il secondo Grande Massacro, come vengono qui indicate le guerre mondiali, nonché la guerra d'Africa con relativa prigionia di Agostino, e il ventennio fascista, rimanendo ancorati alla loro inspiegabile malinconia e solo superficialmente curandosi dei contesti su cui mettono i piedi. L'A-

frica, poi, non è che un bel cartellone pubblicitario: l'idilliaca Asmara dai bianchi edifici frangiati di palme e dalla serenità "primordiale" insidiata dai "furenti selvaggi", gli sciftà "neri come il buio della notte", "i lenzuoli bianchi a farne fulminei e furibondi fantasmi". Ancora una volta, la narrativa italiana che tocca la nostra storia coloniale ricade in consunti stereotipi. Accanto alle sagome indeterminate degli abitanti indigeni, il lavoro della colonizzazione che qui s'illumina di passione, "tanto che se un camion fosse stato qualcosa da sposare senza dubbio per lui [Agostino] sarebbe stato un Fiat 634. Alti tre metri e mezzo e lunghi quasi otto, dodici tonnellate di stazza e capaci di trasportare sul cassone anche un carro armato".

Indifferenti al senso tragico dell'avventura coloniale, i Crusich non sembrano nutrire passioni civili durante la dittatura fascista, nel

periodo della Resistenza (qui sempre chiamata "guerra civile" e dipinta come un indistinto azzuffarsi), e infine nel dopoguerra trascorso a Milano. Insomma, non certo una famiglia di eroi né di interpreti d'un secolo tanto drammatico. L'assenza di spessore storico viene compensata da una gran dovizia di dettagli di vite individuali, che però faticano ad animare il racconto e dopo la metà del romanzo addirittura lo soffocano in una ripetizione vuota della persistente malinconia del vivere e del morire.

Il libro di Calligarich, tuttavia, si distingue per una accanita ricerca stilistica che sembra attingere all'esempio di Gadda. Quando Calligarich usa l'inversione (e lo fa lungo tutto il libro) non si può non riandare con la mente al timbro gaddiano. Per il vecchio Crusich, "Che la fortezza fosse una base navale inglese poteva stabilirlo dalla geometrica e arrogante bandiera bianca, rossa e blu che, in cima a un pennone, sembrava volersi imperialmente appropriare non solo della terraferma su cui era piantata ma anche del cielo azzurro in cui stava sventolando". Nel racconto *San Giorgio in casa Brocchi*, Gadda scrive: "Che Jole, la cameriera del conte, uscisse ogni sera per far fare la passeggiatina a Fuffi (...); che, intanto, frotte di bersaglieri ritardatari trasvolassero in corsa (...); e che Jole, travista la monaca in tram, quella povera monaca le mettesse in tutte le vene un certo desolato sgomento: che tutto ciò accadesse, era, si potrebbe quasi arrischiare, nell'ordine quasi naturale delle cose, o, almeno, delle cose del 1928 p.C.". Molti altri sono i risvolti espressivi che da Calligarich fanno risalire a Gadda, senza però che qui risuoni la nota profonda d'una cognizione del dolore che dava vastità e risonanza al mai concluso narrare gaddiano.

itala.vivan@unimi.it

I. Vivan insegna studi culturali e postcoloniali all'Università degli Studi di Milano



# PALAZZO DUCALE

## UN FESTIVAL LUNGO UN ANNO

Genova  
Palazzo Ducale  
Fondazione per la Cultura



GENOVA  
MORE THAN THIS



# ELLIOTT ERWITT KOLOR

11 febbraio > 16 luglio 2017  
Genova > Palazzo Ducale  
Piazza Matteotti, 9

Info 199.15.11.21  
mostraerwitt.it | palazzoducale.genova.it

Una Mostra



Partecipanti alla Fondazione Palazzo Ducale



Sponsor Istituzionale della Fondazione Palazzo Ducale



Sponsor Attività Didattiche della Fondazione Palazzo Ducale



Organizzazione



In collaborazione con



Genova  
Palazzo Ducale  
Fondazione per la Cultura

GENOVA  
MORE THAN THIS

# MODIGLIANI

16 marzo - 16 luglio 2017 | Palazzo Ducale, Genova



PIAZZA MATTEOTTI 9, GENOVA / ☎ 010.8171663 / WWW.PALAZZODUCALE.GENOVA.IT



## Narratori italiani

Tra pallottole  
e lame d'argento

di Luca Simonetti

Michele Mari

IO VENÍA PIEN D'ANGOSCIA  
A RIMIRARTIpp. 150, € 13,50,  
Einaudi, Torino 2016

Febbraio 1813. In una sonnacciosa Recanati, Carlo Orazio Leopardi annota sul suo diario il comportamento sempre più strano del fratello maggiore, Giacomo Tardegardo. La vita familiare nel palazzo avito, al cui centro è la grande biblioteca, procede per il resto come sempre, con i tre fratelli (compresa la sorella minore, Paolina) che fanno lega tra loro per sopravvivere dinanzi alla bigotta tirannide dei genitori, il pedante



conte Monaldo e la manesca contessa (già marchesa) Adelaide. Ma assieme alle inspiegabili bizzarrie di Tardegardo, fuori dal palazzo accadono eventi sempre più sinistri, in corrispondenza con la luna piena. E proprio dalla luna il maggiore dei giovani Leopardi sembra essere ossessionato, mentre da scartafacci polverosi emerge una scura storia di antenati lupeschi... Tra pallottole e lame d'argento, zingari cacciatori di licantropi e prelati forcaioli, conversazioni erudite e esercizi ginnici, omicidi e rime, il breve romanzo (il secondo di Michele Mari, apparso nel 1990 per i tipi di Longanesi, poi per Marsilio nel 1998, e adesso infine ripubblicato da Einaudi), diviso in 48 capitoletti, scorre veloce verso una splendida pagina finale.

Il romanzo segue di un solo anno il libro d'esordio di Mari (*Di bestia in bestia*) e in effetti le due opere si assomigliano molto. Anche nel precedente, il tema centrale era quello del doppio: lì il doppio era rappresentato da un fratello gemello "bestiale", qui dal licantropo. E anche nel primo libro, l'idea essenziale era quella della letteratura come contraltare della vita, della creazione fantastica come cura e superamento del male. Come già in quel romanzo, anche in questo la vita e il suo male si oppongono alla letteratura, a sua volta impersonata dalla biblioteca (che qui è quella, reale, di casa Leopardi). Verso la fine del libro, Giacomo giunge a spiegare il male che lo corrode come una sorta di reazione alla sua clausura erudita, agli studi matti e disperatissimi ("io volevo capire e fui tutto della filosofia e della scienza, dell'astrologia e della storia, e intanto il lupo si rinselvava sempre più nel profondo..."), e preannuncia la sua conversione alla poesia come una speranza e un presagio di salvezza ("una cosa mi è chiara: questo spasmo di vita involuta che mi preme e tumultua nel petto non alimenterà più nessun Saggio, e

chissà, forse allora non ci sarà uopo d'argento, e il lupo uscirà dalla selva, e insieme correremo... la poesia, quella che salvò in gioventù l'infelice Torquato, forse salverà anche me"). Ma tutta questa tematica, che in autori meno avvertiti si risolverebbe in qualche banalità pseudo-psicanalitica, qui resta affidata a tocchi leggeri e discreti, evitando ogni sovraccarico di simboli.

Si sa che due grandi passioni di Mari sono il romanzo gotico e il *pastiche*. Qui entrambe trovano una felice sintesi, certamente determinata dall'aver innestato la trama fantastica alla salda intelaiatura del romanzo storico.

Il *pastiche* è ubiquo in Mari, e già era nel primo romanzo. L'autore, lo sappiamo, è uno che, per dire "un gol fantastico", scrive "un goal fabuloso": è chiaro però che, se frasi come "Alle corte 'l raggiunsi, ed ei con la sua usuale bontà mi fe' intendere di non avercela meco" sono attribuite al diario segreto di Carlo Leopardi nell'A.D. 1813, il tutto riesce assai più credibile che non nel diario della naja di un ventenne negli anni settanta. E anche le immancabili liste bibliografiche di Mari, ovviamente, appaiono meno stravaganti se, come in questo caso, si inseriscono nel quadro degli studi giovanili di Leopardi.

D'altronde, la struttura del romanzo storico rende più stranie il contrasto con la *ghost story*. Il libro naturalmente non aspira all'esattezza filologica, e infatti Mari si prende parecchie libertà. Per fare solo pochi esempi: al principio del 1813, Leopardi non aveva ancora scritto il *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* (che è del 1815); inoltre, non solo all'epoca l'autore non aveva ancora letto Senofonte, ma non conosceva nemmeno il greco (che studierà solo a partire dall'estate dello stesso anno), né del resto mai imparò il tedesco. C'è da chiedersi, quindi, perché Mari non abbia ambientato la storia qualche anno dopo, quando queste ed altre incongruenze non sarebbero più state tali. La ragione, crediamo, è che il Leopardi del 1815 sarebbe stato un personaggio già sostanzialmente formato, già poeta, ed inoltre ormai irresistibilmente proiettato verso l'evasione da Recanati e verso la costruzione di nuovi legami al di fuori dell'ambiente familiare. A Mari evidentemente interessava costruire una chiusura claustrofobica, una contrapposizione esterno/interno (proprio come nel romanzo precedente), che peraltro si rivela essere non già la soluzione bensì il problema: infatti, il tentativo razionale di chiudere fuori la minaccia fallisce, dato che il pericolo proviene proprio dall'interno. Anzi la guarigione reale sarà offerta appunto dall'apertura all'esterno, e fuor della fabula (per tornare nella storia) dalla fuga da Recanati.

l.simonetti@spslex.com

L. Simonetti è saggista

Un problema  
generazionale

di Lorenzo Marchese

Tommaso Giagni

## PRIMA DI PERDERTI

pp. 142, € 16,50,  
Einaudi, Torino 2016

Giuseppe, scrittore fallito di mezza età e *ghostwriter*, separato dalla moglie Benedetta, ormai consacrata al fanatismo *new age* in una comunità in campagna, si uccide gettandosi dal terrazzo di casa sua. Disperderne le ceneri tocca al figlio Fausto, trentenne inflessibile, venuto al mondo coi denti affilati e autore, con più di un rimando a Giagni stesso, di tre romanzi realisti e spietati su figure del neoproletariato romano ("Se il padre avesse



scritto la biografia di un re ghiottinato, lui avrebbe scritto quella del boia"). A Giuseppe, uomo dimesso e rinunciatario, Fausto non perdona di appartenere a una generazione, quella giovane nei primi anni settanta, che ha cercato di cambiare il mondo dal salotto di casa, senza compromettere né mettere in discussione i privilegi di classe ereditati. Così, la dispersione delle ceneri al Pratone a Roma potrebbe essere il segno della definitiva sepoltura di un padre troppo poco ingombrante. Ma qualcosa va storto. Giuseppe da *ghostwriter* si materializza davanti a Fausto quale vero e proprio fantasma, non vuole sparire: in un'incertezza fra sogno e realtà, davanti al figlio compagno le figure di una vita, i personaggi letterari, gli amici, la donna amata (Catia), che accompagnano la guerra silenziosa e infinita che tocca quasi tutti noi, cioè quella fra padre e figlio. Il giovane lo avverte con chiarezza: "Questo duello è l'occasione di trasformare un suicidio inutile in un passaggio rituale che semina futuro". Ma non è detto, nonostante la sicurezza ostile di Fausto, che la vittoria sarà sua.

Il tema del confronto perturbante col padre è in effetti un classico della letteratura. Senza riandare indietro fino a Shakespeare, *Lunar Park* (2005) di Bret Easton Ellis si muoveva, non diversamente da *Prima di perdersi*, sul crinale fra messa in figura di ossessioni private, esame di coscienza dello scrittore ed espiazione dello spettro paterno. Colpisce però che premesse simili conducano a esiti opposti: tanto *Lunar Park* fagocita scrittura di genere (horror) e autobiografia senza sfasature, tanto il secondo romanzo di Giagni appare legnoso, i personaggi mal sbozzati, con le scene che danno la fastidiosa sensazione di essere state concepite a freddo e montate alla rinfusa. E non basta a giustificarle il *setting* onirico in

cui si muovono Fausto e Giuseppe dal secondo capitolo (*Al primo sangue*) fino a pagina 114, quando Fausto si risveglia sul Pratone (ma le propaggini spettrali e le visioni ci accompagnano fino alla conclusione). Il testo, indubbiamente ben scritto, procede faticosamente, reitera poche idee sul conflitto intergenerazionale: quando, nel finale, Fausto si rende conto di avere anche lui, nonostante gli sforzi, fallito e fatto cenere della realtà che racconta, senza riscattarla ("Ti avventuri fino ai margini, ma torni indietro. Perché puoi tornare indietro quando ti pare. E alla fine lasci il mondo nella sua

disuguaglianza"), viene da alzare le spalle, senza grande impressione. Non molto funziona, fra dialoghi sentenziosi in cui i personaggi si rinfacciano torti reciproci finalmente venuti a galla, scene surreali che non s'imprimono (rese in uno stile veloce e scarno che talvolta ricorda una sceneggiatura più che un romanzo) e visioni prive dell'inquietante, fluida chiarezza dei sogni.

Lo sforzo di un tentativo malriuscito trapela soprattutto da due indizi, uno testuale e uno extratestuale. Verso la fine, Giagni riporta un brano di quattro pagine dell'immaginario secondo romanzo di Fausto, *Esoticoatto*, su un borgatario che si prostituisce a signore borghesi. Leggerlo è una boccata d'aria fresca nella farraginosa teoria di spettri fin lì dispiegata; fa desiderare di leggere quel romanzo e chiarisce che, se Giagni ha talento (e credo sia, dei suoi coetanei, uno di quelli che ne ha di più), esso risiede nel disegno dal vivo, nella restituzione vivida e pensata del conflitto fra generazioni, che al tempo della crisi economica è anche, inevitabilmente, conflitto di classe. L'indizio extratestuale parte da una domanda: perché un trentenne che ha all'attivo un solo romanzo decide di scriverne un altro in cui, invece di narrare, fa il bilancio della sua opera, e in più cala le autovalutazioni in una storia elementare e confusa, a strappi allegorica? La risposta è nell'evidenziazione di un problema che, come per Fausto, è anzitutto generazionale. Prendiamo uno scrittore coetaneo, Paolo Sortino (1983), altrettanto bravo ma meno colto e consapevole, più istintivo di Giagni: dopo l'ottimo esordio di *Elisabeth* (2011) ha pubblicato *Liberal* (2015), un romanzo stonato per la disarmonia fra eccesso di teoresi e storia inconsistente, che ricorda un po' *Prima di perdersi*. Dai passi a vuoto dei due scrittori emerge una verità ostica, ma su cui vale la pena di riflettere: i migliori scrittori italiani sotto i trentacinque anni sembrano anche quelli che meno di tutti sanno come servire il loro talento e, per assurdo, cosa farsene della letteratura.

lorenzo.marchese@sns.it

L. Marchese è critico letterario

Una lunga strada  
zigzagante

di Monica Bardi

Giovanni Casalegno

LA LIBRERIA  
DEGLI AMORI FINITIpp. 241, € 14,  
Robin, Torino 2017

Giovanni Casalegno è un grande lettore e sono prove sicure della sua bibliofilia e abilità di lettura i volumi curati per Einaudi (*Nella tua carne. Racconti erotici*, 2009 e *Storie di libri*, 2011). Nel 2015 è uscito per Neos *Ultima cena al Mac Pi*, un romanzo in cui una storia d'amore si intreccia con il gusto del cibo e del vino. Il nuovo romanzo trae spunto dall'acquisto, su una bancarella, di un libro di Salvador Dalí con una dedica d'amore. La dedica apposta sulle prime pagine di un volume è il rimando al passato del libro, alle persone che lo hanno tenuto fra le mani e forse anche letto; ma lo scaffale in cui i libri vengono conservati dal libraio, in una sezione speciale, indica la possibilità di un loro futuro e di una rinascita collettiva. Il libraio è Umberto, che sembra nato insieme alla sua libreria e ha la capacità di abbinare il libro giusto alle persone che entrano nel suo negozio. Un mago che si prende cura degli altri ma non è mai riuscito a guarire le sue ferite.

La storia personale di Umberto (che sviene dopo aver ascoltato una poesia di Pedro Salinas e coglie questo evento come il segno di una vocazione) costituisce però soltanto la cornice di un racconto che contiene molti racconti su libri, autori e librai: quella di Eleonora, nota scrittrice di bestseller, che conosce la formula di un inchiostro magico e quella della libreria francese Stefanie, accanto a vicende di molti piccoli editori che hanno rivolto ai libri quella "guerra delle passioni" che il pittore Adriano Galizia, amico dell'autore, ha ritratto in un'opera che illustra la copertina del romanzo. Un variegato coro di voci per un'apologia del libro di carta e dei piccoli miracoli dell'editoria minore. Viene in mente, osservando la cura dei gesti del libraio Umberto nel raccogliere e conservare i suoi libri con dedica, il passo di Bolaño dedicato in *2666* a un gesto eloquente dell'editore Bubis, un gesto "da commercianti onesti, da commercianti in possesso di un segreto che forse risaliva alle origini dell'Europa, un gesto che era una mitologia o che apriva le porte a una mitologia le cui colonne principali erano il libraio e l'editore, non lo scrittore, dai percorsi capricciosi e soggetto a fantomatici imprevisti, ma il libraio, l'editore e una lunga strada zigzagante disegnata da un pittore di scuola fiamminga".



## Dolori che nessuna erba dei campi può guarire

di Luca Ruffinatto

Carmela Scotti  
**L'IMPERFETTA**  
pp. 194, € 14,90,  
Garzanti, Milano 2016



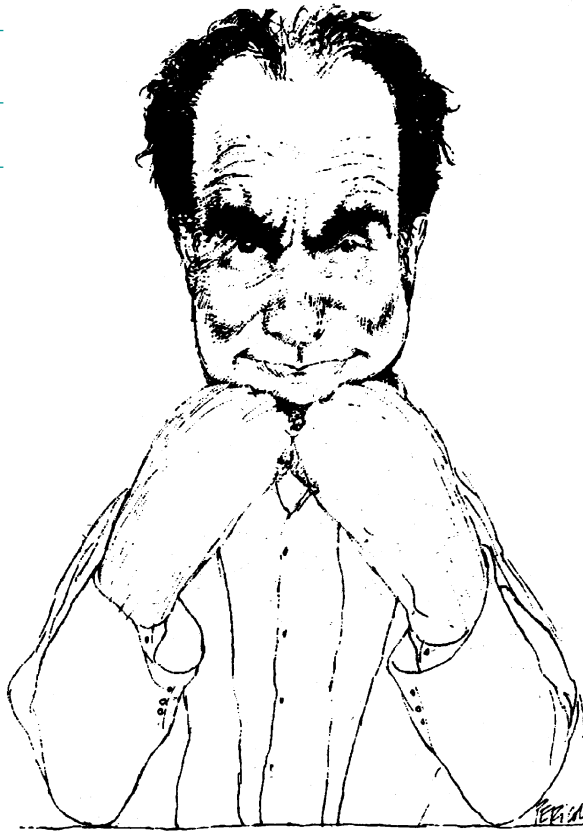
Finalista al Premio Calvino nel 2014, pubblicato da Garzanti nel 2016, *L'imperfetta* è, senza dubbio, un esordio notevole: un bel romanzo, denso, cupo, disperato e al contempo disperatamente vitalistico, che rivela una voce matura (non presentando alcuno dei vizi più tipici delle opere prime) e, soprattutto, una strabiliante padronanza della scrittura.

La vicenda narra le avventure di Catena (Sicilia, fine Ottocento), giovinetta segnata da traumi e violenze precoci, costretta ad una vita selvaggia e, quasi suo malgrado, toccata da una sensibilità ereditaria per la potenza e il mistero della natura, cosa che le guadagnerà le stimmate della fattucchiera, tanto facilmente assegnate in quel tempo di religiosità soffocante e superstiziosa, di uomini e armenti sottomessi alla tirannia di una campagna avara, di donne sottomesse a uomini poco più che animali. Il libro poggia su una struttura a chiasma ma agile e quasi impercettibile (quasi si potesse leggere nei due sensi), e si sviluppa sul doppio binario della vicenda stretta e di una sorta di diario (ricapitolazione, delirio?), ovvero un conto alla rovescia verso il patibolo, che l'eroina tiene dal carcere della Vicaria, in cui è ristretta dopo aver compiuto il proprio destino con una serie di delitti efferati quanto giusti, in una Palermo devastata dal colera e stilizzata con pochi, efficacissimi tratti (voci d'uomini e animali, sozzure alle cantonate), a comporre un affresco degno d'un Consolo.

*L'imperfetta*, nel suo incedere serrato, quasi metronomico, fiorisce ogni poco di situazioni e immagini icastiche e fascinosamente disturbanti: stupri, infanticidi, incesti ambientati in una Sicilia arcaica, poverissima, corsa dall'epidemia e da una morale oppressiva e profondamente aliena al concetto di giustizia, ma sa anche accendersi, d'improvviso e senza sentimentalismi, di tenerezze e di pietà sconfinata per creature che paiono schiacciate da un destino gramo, eppure tenacemente attaccate ad un vivere che non perde mai la sua magia primordiale; anche le azioni più esecrabili e i personaggi più crudeli (cioè più o meno tutti salvo i bambini e il padre di Catena), sembrano in fondo giustificati da una disperazione stolidità, inconsapevole, non emendabile in vita. La protagonista attraversa la sua rapida e tragica vicenda sempre sospesa tra lucidità e delirio, contesa tra la violenza degli umani e la forza magica della Terra, alla disperata ricerca del padre amatissimo, morto troppo presto, ma ugualmente in tempo per trasmetterle l'amore dei – pochi – libri e la comprensione dei doni di natura e degli astri del cielo.

Tra i numerosi episodi narrati, ci piace ricordare quello dell'incontro col carabiniere, vicenda che, curiosamente, fa pensare ad una sorta di *Mille e una notte* a rovescio: il milite tiene in vita Catena solo per avere qualcuno che lo ascolti raccontare (e anche, ovviamente, per altro), poi però, quando ne scopre e distrugge il tesoro di libri da lei gelosamente custodito, finisce male lui pure, non prima d'averla resa madre d'un bambino nel quale, in qualche modo, il destino di Catena si scatterà.

*L'imperfetta* è in sostanza un lungo monologo interiore, poetico e selvaggio, sostenuto da una prosa che è il vero punto forte del lavoro, e che testimonia di un approccio molto meditato alla scrittura da parte dell'autrice, con una ricerca sui valori ritmici e poetici che torna evidente dalla prima all'ultima frase. Una lingua di grande compattezza e molto sorvegliata ed evocativa del clima umano della vicenda e del pensiero magico della protagonista: un "parlato" solenne e performativo nella sua semplicità (come di un rituale pagano, o appunto una *magaria*). "Facevo girare le parole in cerchio,



come se pesassero chili, le rimestavo come il caglio che cuoce"; oppure, molto più avanti: "Ci sono dolori che nessuna erba dei campi può guarire. Io sono nata da una radice di dolore, la felicità non so com'è fatta, se ha faccia o bocca per parlare". Col procedere della vicenda, cresce la consapevolezza del "potere" della protagonista ed il linguaggio in qualche modo vi si adegua. Fino ad arrivare alla chiusa bellissima, con Catena sul patibolo, perduta da un atto di giustizia e fatta strega dal dolore e dalla cattiveria umana, che parla ormai quasi per incantesimi: "Guardo il mio corpo bruciare, il fuoco alzarsi nel cielo, il fuoco che lecca e accarezza. Bruciata la carne, di me non rimane che vento. Bianche di latte, tra la cenere scura, ossa di strega, che bruci all'inferno". Ma l'ultimissimo capitolo è dedicato a Giovanni, quel figlio che Catena ha fatto in tempo a dare alla luce ma non a crescere, quel figlio che della madre conserva vaga ma tenace memoria e con amore assoluto ne riscatta la bruciante, brevissima parabola terrena.

Insomma, un romanzo che ha molto poco di consolatorio, e che a volte può sembrare forse eccessivamente cupo, ma che in realtà racconta il poderoso attacco alla vita (e alla terra) di una donna non comune, ossia di una donna.

lucaruffi@hotmail.com

L. Ruffinatto è giornalista e lettore del Premio Calvino



## Virato a seppia

Eugenio Giudici  
**ANNA SENZAMORE**  
pp. 320, € 12,  
Eclissi, Milano 2017



Adispetto di quel che farebbe pensare l'incipit ("Era una notte buia e tempestosa"), tanto scontato da suonare bizzarro se non sardonico, Giudici non sperimenta, non si balocca con il genere tentando di forzare i limiti, anzi ne rispetta le regole con scrupolo diremmo quasi religioso e scrive un giallo *comme il faut*. Se c'è una novità in *Anna Senzamore*, sta nel fatto

che grazie a lui, verosimilmente, la Val d'Ossola entra nella geografia gialla d'Italia: diciamo che se non è un hapax, poco ci manca.

In realtà, Giudici è sostanzialmente un narratore di storie, di fatti inquadrati in contesti studiati a dovere e ricostruiti con mestiere e passione. Non stupisce dunque che si sia dato alla letteratura d'indagine, mettendo in opera, tuttavia, una tecnica narrativa che guarda più ad Agatha Christie che alla colluvie di esempi contemporanei: italici, scandinavi, francesi e altro.

Ed è soprattutto un narratore della provincia (in buona compagnia nella letteratura italiana): vedi *Piccole Storie*, il libro d'esordio, finalista al Calvino 2012, il cui gusto un po' rétro per la ricostruzione di ambienti minimi, per la vita di uomini e donne alla periferia geografica e letteraria del paese, si ritrova affinato e potenziato nei mezzi espressivi in *Anna Senzamore*.

L'inizio dei fatti ha una data precisa, 21 aprile 1932, natali di Roma. Il contesto è quel fascismo di provincia che si provava a cambiare (non riuscendoci, vivaddio) un'Italia in fondo ancora troppo attaccata a gerarchie e valori sostanzialmente ottocenteschi, un fascismo che qualcuno con peccaminoso eufemismo ha voluto definire "dal volto umano". Un ambiente pedemontano in cui si muovono, si industrialiano, si incontrano nobili, borghesi, minimo-borghesi, e una creatura nata forse nel posto sbagliato, sullo sfondo delle montagne ossolane e di un'industrializzazione che condiziona, per il momento, più il paesaggio che le coscienze.

A condurre le indagini sulla morte d'un nobilotto locale è Saro Di Matteo, un poliziotto lucano – e questo un hapax per sicuro non è – alieno comunque ai luoghi comuni del migrante per esigenze di Servizio (con la maiuscola, come lo pronuncerebbe il Di Matteo medesimo), il cui lavoro si complica d'un inatteso coinvolgimento sentimentale che ne metterà a repentaglio equilibrio e carriera. Non mette caso dire che alla fine trionferà (sul piano puramente professionale, purtroppo per lui) a dispetto di pressioni politiche incrociate, portandosi a casa una promozione e un grosso rimpianto.

Ma lo ritroveremo presto, perché neppure Saro Di Matteo si sottrae al fascino della serialità, dandosi che *Anna Senzamore* è la prima uscita d'una suite Di Matteo, secondo che elegantemente ci informa il risguardo del libro. Quel che piace in *Anna Senzamore*, al di là del meccanismo giallo costruito a regola d'arte, è proprio la capacità di ricostruire l'epoca e l'ambiente avvalendosi di una conoscenza storica impeccabile e di una prosa che restituisce un'impressione di "virato a seppia", che è un po' la cifra del Giudici scrittore ed è molto distante della "lingua d'uso" del giallista medio. Una scrittura apparentemente dimessa, mai sopra le righe, ma capace di finezze lessicali che, pur passando quasi inosservate, trasmettono un senso di esattezza e al contempo di sconfinato affetto per i tempi e per gli uomini narrati nel libro. Per tacere degli oggetti, che a volte sembrano essere i veri protagonisti del racconto: dalla Ceirina guidata da Di Matteo (tra l'altro il 1932 è proprio l'anno della liquidazione della Scat) al radiofonografo Filomele posseduto dalla vittima, su cui girano i dischi Excelsius. Insomma, tutto un delizioso antiquariato che ben s'accompagna alla scrittura quasi volutamente fané di Giudici (ma tanto più immaginifica del traduttore d'oggi) nel restituire quel che si definirebbe un'atmosfera, godibilissima anche da chi di gialli e noir e affini non ne vuole neppure sentir parlare.

L. R.



## Delegare al corpo la dimensione poetica

di Massimo Castiglioni

Franco Cordelli

### PROPRIETÀ PERDUTA

pp. 272, € 24,  
L'Orma, Roma 2016

Castelporziano, 28-30 giugno 1979. A molti, luogo e data non diranno nulla; ad altri evocano una serie di ricordi, poco importa se nitidi o sbiaditi. In quei tre giorni, sulla spiaggia romana di Castelporziano, si tenne il primo Festival internazionale dei poeti (attenzione: dei poeti, non della poesia, e non è una distinzione di poco conto), organizzato da Ulisse Benedetti, Simone Carrella e Franco Cordelli, già animatori, l'anno precedente, delle sperimentazioni poetiche del Beat '72 di Roma. Sul palco costruito per l'occasione si alternarono poeti italiani e stranieri, costantemente in contatto con un pubblico, quello della poesia, decisamente restio a starsene seduto a guardare e ad ascoltare. Più che il desiderio di assistere a una manifestazione senza uguali in Italia, una forte spinta di partecipazione, una volontà di sostituirsi al poeta di turno per prendere il microfono, parlare e non essere più il "pubblico", giacché "pubblico è chi si raduna per porsi di fronte a qualcosa, che potrà poi essere applaudito o distrutto, esaltato o sconfitto. Non è pubblico duemila persone che si radunano per schierarsi, per sostituire i candidati, per salire in un giorno solo - chi si reputa troppo uguale a se stesso e ad ogni altro".

La citazione viene dal libro che più di ogni altro rappresenta Castelporziano: *Proprietà perduta* di Franco Cordelli, originariamente pubblicato da Guanda nel 1983 e ora riproposto, nella collana Fuori Formato, dall'Orma (arricchito da una breve prefazione dell'autore e da una postfazione di Andrea Cortellessa). *Proprietà perduta* è il terzo capitolo di una particolare storia che lega Cordelli al mondo della poesia. Nel 1975 viene licenziata per Lerici l'antologia, più volte ristampata, *Il pubblico della poesia*, curata in collaborazione con Alfonso Berardinelli; nel 1978 è la volta del *Poeta postumo. Manie pettegolezzi rancori* (ancora Lerici), che avvalendosi di un fondamentale apparato fotografico si cala all'interno delle serate del Beat '72; passano ancora alcuni anni, ed ecco *Proprietà perduta*, testo al di fuori di ogni etichettatura - diario, memoriale, romanzo, saggio - diviso in due sezioni distinte e complementari. La prima, *Il mare della metafora*, si riferisce all'esperienza di Castelporziano; la seconda, *Commento al testo*, riprende il discorso a partire dal secondo

Festival Internazionale dei poeti, tenutosi, questa volta, nella più ordinata cornice romana di piazza di Siena a luglio del 1980.

Il libro, in ciascuna parte, si presenta frammentato in una serie di paragrafi più o meno lunghi, ognuno introdotto da un titolo non sempre coerente con il contenuto. Non una banale cronaca, ma certamente una testimonianza; non un romanzo, ma in questione entra la possibilità del romanzo, il suo esistere o sopravvivere: "In Cordelli la vecchia, centenaria malattia del romanzo, si capisce, non si era assopita del tutto... Al contrario sonnecchiava in lui, come una bestia pronta da un momento all'altro ad artigliare.

Si accorgeva, ad esempio, che un luogo continuava ad ossessionarlo, e sapeva benissimo che quello era un sintomo inequivocabile. Che cosa è un romanzo infatti se non l'invenzione di un luogo?". Il luogo è ovviamente la spiaggia, quella su cui è stato edificato il palco destinato a crollare durante l'ultima sera e su cui si sono alternate esibizioni di ogni tipo.

Poeti più che poesia, si diceva all'inizio. La presenza fisica, la spettacolarizzazione e l'azione scenica del poeta prendono il sopravvento: ad unire gli autori, italiani e stranieri (tra i quali si ricordano William Burroughs e Allen Ginsberg), è il fatto di aver delegato al corpo la dimensione poetica. E intanto il palco diventava un terreno di lotta, tra chi avrebbe dovuto leggere e chi, tra la folla, cercava di conquistare e sfruttare lo spazio per puro esibizionismo, nonostante i presentatori facessero di tutto per mantenere l'ordine (un altro ottimo strumento per comprendere quella situazione è *Castelporziano. Ostia dei poeti*, il film che Andrea Andermann girò per l'occasione, 1980). Una ragazza in particolare, ricordata da Cordelli e immortalata dal film, si aggrappava tenacemente al microfono tanto che era quasi impossibile strapparglielo dalle mani. È stata ribattezzata col nome di "Ragazza Cioè" (così è tuttora ricordata) a causa di quel martellante "cioè" che ripeteva ossessivamente. Cercava di mettersi al centro dell'attenzione formulando frasi sconclusionate, quasi prive di senso, ma da cui emergeva un certo piacere per il luogo, per quella bella gente e una gran voglia di comunicare.

Il tentativo di Castelporziano di mettere in scena una forma d'avanguardia per le masse (con il rischio, nella successiva edizione di piazza di Siena, di doversi difendere dalla massificazione del festival) ha contribuito a rivelare nuove presenze, lontane dalla cul-

tura e dagli ambienti intellettuali ma decise a occupare un'area e a impossessarsi del microfono come fosse un oggetto di potere, nella convinzione di poter essere uguali ai poeti sul palco.

Del resto, come già accennato, anche il pubblico faceva parte dello spettacolo (sebbene determinate situazioni non fossero certo previste); e se il pubblico di Castelporziano ha avuto la pretesa di diventare lui stesso protagonista del festival è stato perché utilizzava lo stesso strumento espressivo dei poeti. A un concerto di musica rock gli spettatori non si mettono in testa di saltare sul palco per annullare la distanza con i musicisti e sostituirsi a loro, perché il linguaggio musicale è ignorato da tutti e a nessuno verrebbe in mente di suonare la chitarra dopo averla strappata di mano al chitarrista. La distanza rimane solida e accettata. Cordelli si rende conto di tutto questo, della particolare condizione che lega il pubblico della poesia ai poeti, e a tal proposito, nella seconda parte, scrive alcune interessanti considerazioni: "L'enorme successo di pubblico si basa su un meccanismo di identificazione non mitico ma plausibile: io posso veramente fare come lui (Giudici, Lolini, Bettarini o Baraka) e lo posso fare qui e ora perché io parlo come lui. I 'minestrones' di Castelporziano, non vedendo la differenza del testo, credevano che la differenza consistesse solo nel possesso del microfono, cioè credevano che fosse solo una questione di potere. Ma non basta un microfono per fare un poeta, così come non basta il possesso di una macchina da scrivere o di una stilografica (...). Perché, paradossalmente forse, ma il pubblico della poesia ha ragione: è vero che c'è meno differenza tra un ragazzo che parla più o meno correttamente l'italiano e Valentino Zeichen che non tra il medesimo ragazzo e uno qualsiasi dei Pink Floyd. Ma la differenza c'è, anche se non si vede. Si tratta di renderla evidente, di non cadere in due eccessi opposti: né snobistica chiusura nel testo, né mignottesca apertura alla musica".

La seconda edizione del Festival rende particolarmente evidente questa differenza, e la gente, approvando o dissentendo, si è limitata ad ascoltare i poeti. Una vera ripetizione di Castelporziano era impossibile e ogni tentativo poteva soltanto contribuire a rendere ancor più marcato quel senso di perdita che si avverte subito dopo aver vissuto qualcosa. La proprietà perduta del titolo, dunque, non si spiega soltanto con il riferimento a *La vera vita di Sebastian Knight* di Vladimir Nabokov (come sottolinea l'epigrafe della prima sezione), ma chiamando in causa un'esperienza (quella del festival e della poesia) ormai scomparsa per sempre e irripetibile, anche e soprattutto in virtù del libro che ad essa è dedicata.

massimo1812@gmail.com

M. Castiglioni è critico letterario

## I poeti? Artigiani del verso

di Daniele Piccini

Furio Brugnolo

### FORME E FIGURE DEL VERSO

PRIMA E DOPO PETRARCA,  
LEOPARDI, PASOLINI

pp. 232, € 24,  
Carocci, Roma 2016

Affrontare un testo poetico (in questo caso italiano) non solo medievale ma anche moderno senza essere consapevoli del *tour de force* metrico che l'autore vi dispiega è ingenuo e al limite fuorviante: si potrebbe riassumere così il punto di partenza dei saggi di metrica raccolti da Brugnolo in *Forme e figure del verso*. In effetti il dato di fondo inseguito dallo studioso, sempre in una chiave riccamente storica, è un dato di natura istituzionale: solo verificata la norma soggiacente al far versi si potrà, con consapevolezza, discriminare il senso delle scelte soggettive, delle opzioni stilistiche.

Per rendersene conto basta leggere e meditare il primo dei saggi qui raccolti: quello che indaga sull'uso dell'apocope poetica nel corpo del verso. Brugnolo si preoccupa di tracciare un grafico che dalle origini giunge fino almeno a D'Annunzio e Pascoli, per registrare lo spiccare del *Canzoniere* petrarchesco come luogo di una codificazione a lungo invalsa. Osserva Brugnolo: "In estrema sintesi (...): 1. davanti a parola iniziante per consonante semplice è vietata la forma piena; 2. davanti a parola iniziante per *s*-implicata o *sci-/sce-* è vietata la forma apocopata; 3. davanti a vocale o parola iniziante per vocale sono ammesse entrambe le possibilità". Quella che in Petrarca diviene norma comincia a formarsi, con oscillazioni, in Dante e sarà rispettata specialmente a partire dal "classicismo proto-cinquecentesco", finché, dopo D'Annunzio e Pascoli, si assiste al regredire dell'apocope e al crollare delle norme precedentemente invalse.

Ecco, l'accento di questi saggi batte sempre sulla diacronia, sul costituirsi, fissarsi e infine dissolversi di istituti metrici e linguistici, in cui consiste la stessa praticabilità della scrittura in versi. Al centro del disegno storiografico si colloca l'organismo petrarchesco, con il suo sforzo di regolarità e coerenza. Si prenda allora il saggio sulla grammatica ed eufonia nei *Rerum vulgarium fragmenta*: Brugnolo indugia sulle opzioni morfologiche che la lingua poetica trecentesca mette a disposizione del poeta e cerca di decifrare le ragioni per cui di volta in volta, nella catena fonica del verso o di un poco più ampio contesto, Petrarca predilige una forma piuttosto che un'altra (ad esempio *avessin* in *Rvf* 186, 1 e *avessir* in *Rvf* 60, 11). La risposta, sostiene Brugnolo (che muove dagli studi di Nencioni e

di Orelli e che qui incrocia metricologia e storia della lingua), è da individuarsi nella strenua ricerca petrarchesca di eufonia, che può talvolta passare per l'insistenza e la ripresa e talvolta per la variazione e l'attenuazione dei valori fonici. Petrarca è del resto al centro anche del saggio sulla scrittura materiale dei versi, cioè su come i testi poetici, dalle origini fino al Quattrocento, vengono trascritti nei codici. Qui si tratta di problemi di resa grafica della forma metrica e a proporsi è un

problema anche filologico, cioè di restituzione editoriale: la modalità di rappresentazione dei testi lirici adottata da Petrarca nell'originale dei *Rvf*, che non corrisponde a quella moderna (Petrarca unifica la rappresentazione di sonetto e canzone, trascrivendo due versi per riga, mentre la norma successiva prevede l'a capo dopo ciascun verso per tutte le forme) andrà o no rispettata dal moderno editore?

Da Petrarca si arriva all'altro decisivo terminale della tradizione poetica italiana: Leopardi. Brugnolo indaga sulla diffusione (dalle origini al Novecento) di una particolare figura: quella della promozione ritmica nella sesta sede dell'endecasillabo di un aggettivo possessivo, che dovrebbe essere atono. Muove dal celebre secondo verso di *A Silvia*: "quel tempo della tua vita mortale" (dove l'*ictus* su *tua* evita un'accentazione di seconda e settima sede). Anche qui lo spaccato diacronico restituisce un risultato di rilievo: quella figura è parte integrante del patrimonio della più antica versificazione, ma si dirada nel Dante della *Commedia* e soprattutto in Petrarca. Si tratterà di un tipo percepito quale eccezionale. Come tale Leopardi lo recupera e lo trasmette ai poeti successivi che, a partire da D'Annunzio e Pascoli, lo reintegrano nel canone. Autentica storia è quella tracciata da Brugnolo circa l'uso del doppio settenario (l'alesandrino), che tra modelli francesi e riprese carducciane conosce un nuovo vitalissimo capitolo della sua fortuna nel Novecento, specie con Montale. Al Novecento guardano proprio gli ultimi due saggi del libro, quello sulla metrica del Pasolini friulano (Pasolini è poeta, tanto più in dialetto, incomprensibile al di fuori del suo virtuosismo metrico) e quello su *Vecchio e giovane* di Saba. Qui e solo qui (tanto è vero che è un'appendice al libro) Brugnolo si consente di oltrepassare la frontiera fra tecnicismo erudito e interpretazione, ciò che anche per Pasolini era appena accennato: pudore di studioso, si direbbe, che vuole difendere la specificità e l'utilità di una storia tecnica del far versi, anche al di qua di una vera e propria ermeneutica.

daniele.piccini@hotmail.it

D. Piccini è critico letterario





## Nuovi ambienti di apprendimento

di Valeria Pandolfini

Marco Pitzalis, Mariano Porcu,  
Antonietta De Feo,  
Francesca Giambona

### INNOVARE A SCUOLA

INSEGNANTI, STUDENTI  
E TECNOLOGIE DIGITALI

pp. 200, €17,

Il Mulino, Bologna 2016

Il volume tratta un tema al centro del dibattito scientifico e dell'agenda politica europea e nazionale, quello dell'innovazione a scuola legata ai processi di digitalizzazione. Lo fa distinguendosi da altre pubblicazioni sul tema, a partire dall'obiettivo che si pone: non mira a valutare l'efficacia dell'uso delle tecnologie digitali sui processi di insegnamento-apprendimento (né il progetto Scuola Digitale-Semid@s oggetto della ricerca di cui dà conto). L'obiettivo è, piuttosto, "mettere in luce la complessità organizzativa, sociale e pedagogica della didattica digitale, al di là di ogni semplificazione di ordine causale". Possiamo innanzitutto dire che l'obiettivo è raggiunto: dalla lettura emerge la complessità della realtà scolastica, la pluralità di attori, fattori e meccanismi che entrano in gioco e si intersecano nell'"ecologia della pratica educativa". Da qui un punto di forza del libro: l'approccio multidimensionale all'oggetto di studio, il rifuggire da concezioni deterministiche e da semplificazioni basate su causalità lineari, più consone agli esperimenti da laboratorio che alla eterogenea, e per questo affascinante, realtà del mondo o, meglio, dei mondi educativi. Tale approccio consente di superare un limite di molti studi sul tema, che propongono letture parziali e avulse dai contesti. Il volume offre invece una visione sistemica, atta a cogliere le interazioni fra molteplici dimensioni interconnesse a livello macro, meso e micro, assumendo uno sguardo interdisciplinare, come testimonia l'aggiornata bibliografia nazionale e internazionale.

Un ulteriore punto di forza del volume è l'articolato impianto metodologico della ricerca, che si è avvalso dell'uso combinato di tecniche d'indagine quantitative (questionario agli insegnanti) e qualitative (interviste a docenti e dirigenti scolastici, osservazioni nelle classi e *focus group* con docenti e studenti), cui si aggiunge una ricca analisi di dati nazionali ed europei sulle dotazioni multimediali per la didattica, sull'uso da parte di studenti e insegnanti e sulla formazione di questi ultimi. L'integrazione fra tecniche d'indagine e l'ascolto di diversi *stakeholders* hanno consentito di cogliere le rappresentazioni e le

interpretazioni che gli attori scolastici producono sull'esperienza scolastica digitale. Un indubbio valore aggiunto deriva dalla ricerca etnografica: l'osservazione nelle aule ha fatto emergere un'estrema diversità di strategie didattiche e di "arrangiamenti locali", "sperimentazioni e riposizionamenti simbolici e pratici tanto degli insegnanti quanto degli studenti. Così, la Lavagna interattiva multimediale (Lim) ridefinisce lo spazio socio-materiale della classe, è oggetto e soggetto di rinegoziazioni e ridefinizioni di pratiche e rapporti sociali molto differenti in rapporto alle disposizioni (*habitus*) degli attori, alle culture professionali – e disciplinari – degli insegnanti, alle qualità sociali e scolastiche degli studenti, alle gerarchie vigenti negli istituti. Da qui l'importanza del contesto, opportunamente evidenziata anche in relazione alle esperienze osservate nei licei e negli istituti professionali, laddove le differenze significative nell'uso e interpretazione della Lim sono ascrivibili ai due universi scolastici e sociali estremamente differenti.

Il titolo del volume ne evidenzia il filo conduttore e apre a un interrogativo che va oltre una questione meramente scientifico-terminologica, interessando ruoli, pratiche e relazioni nelle comunità scolastiche: cosa vuol dire innovare a scuola? Gli autori riconoscono come la questione dell'innovazione sia divenuta un "problema" principale per l'Ocse: non esiste una definizione univoca e tra gli attori scolastici "si condividono o si oppongono diverse *expertise* e definizioni dell'innovazione". Un esercizio di operativizzazione del concetto è compiuto nel volume laddove si individuano, in base al questionario compilato dagli insegnanti, alcune dimensioni sottostanti il costrutto teorico della "propensione all'innovazione", distinguendo fra innovazione "tecnologica" e "didattica" e individuando tre profili di docenti. Abbiamo così gli "innovatori globali" (45 per cento), più presenti nella scuola primaria, gli "innovatori moderati" (34 per cento) e i "non utilizzatori" (21 per cento), prevalenti nella scuola secondaria (quest'ultimo *label* è forse poco efficace, rinviando al mero utilizzo degli strumenti e non valorizzando la portata conoscitiva dell'analisi condotta). Il merito degli autori è di non essere caduti nella "trappola" quantofrenica che insidia i ricercatori sociali: i dati quantitativi sono arricchiti dagli approfondimenti qualitativi. In merito all'innovazione emerge un altro aspetto interessante: la sua natura processuale e

sociale, per cui gli autori la definiscono "un processo costantemente negoziato e che si definisce in rapporto ad una pluralità di interessi, di rappresentazioni e di condizioni". Non a caso, i fattori che agiscono direttamente sulla propensione all'innovazione sono, confermando altri studi, l'aggiornamento professionale, l'uso personale degli strumenti, il senso di appartenenza alla comunità professionale e il ricoprire incarichi istituzionali attinenti le tecnologie. Emerge un quadro complesso ed eterogeneo, che suggerisce di rifuggire da letture causali lineari, che leghino necessariamente i processi di digitalizzazione delle scuole a quelli di innovazione.

Interessante, e ulteriore elemento che contraddistingue il volume, è la chiave di lettura del progetto Scuola digitale quale dispositivo (in senso foucaultiano) discorsivo, portatore di un immaginario centrato sulla pedagogia sociocostruttivista e sui "nuovi ambienti di apprendimento", imposto dalle agenzie sovranazionali (Ue, Banca mondiale, Ocse), ai *policy makers* e agli attori del campo (à la Bourdieu) scolastico. Il dominio simbolico e culturale di quelle agenzie si impone, non senza conseguenze sociali: coloro che si attardano a recepire "l'ordine del discorso riformatore e innovatore" sono etichettati come "resistenti al cambiamento" e messi in questione anche nel sistema delle gerarchie scolastiche. Così, le tecnologie in classe fanno emergere una tensione fra dispositivo (oggetto che incorpora i discorsi che ne hanno accompagnato l'avvento a scuola) e "disposizioni" (in senso bourdiesiano) degli attori scolastici.

Questa tensione è narrata con efficacia attraverso una compiuta integrazione fra riferimenti teorici e evidenze empiriche. La lettura dei casi studio così scorre veloce e piacevole, tra riferimenti al quadro teorico e estratti etnografici che danno concretezza alle riflessioni degli autori. Meno riuscita la parte in cui si descrivono, in maniera forse troppo dettagliata, le tecniche statistiche di analisi dei dati, corredate da grafici e tabelle di non immediata comprensione.

La descrizione delle difficoltà che hanno caratterizzato l'implementazione del progetto nella realtà sarda, tra controversie politiche, intellettuali e amministrative, delinea un quadro che accomuna diverse politiche nazionali in ambito educativo. Così, il volume assume un valore di tipo euristico per l'analisi di altre realtà a livello nazionale e fornisce interessanti spunti per riflettere sui recenti cambiamenti che attraversano il campo dell'educazione scolastica in Italia e in Europa.

valeria.pandolfini@unige.it

V. Pandolfini è assegnista di ricerca in sociologia all'Università di Genova

## Uno sguardo lungo

di Santina Mobiglia

### È TEMPO DI CAMBIARE NUOVE VISIONI DELL'INSEGNAMENTO/APPRENDIMENTO

NELLA SCUOLA SECONDARIA

a cura di Clotilde Pontecorvo,  
Antonella Fatai, Amelia Stancanelli

pp. 267, € 25,

Valore Italiano, Roma 2016

Decana della psicopedagogia italiana, Clotilde Pontecorvo ha sempre unito al suo lavoro di studiosa e ricercatrice un impegno a tradurre i risultati in proposte di rinnovamento della realtà scolastica al passo con il mutamento dei tempi. "Cambiare", fin dal titolo, è la parola-chiave che attraversa l'intero volume in cui, insieme alle co-curatrici (docenti e formatrici esperte rispettivamente

riorganizzazione del sapere è la dimensione che percorre tutto il libro, con un frequente rimando a Edgar Morin che ne ha fatto la base del suo approccio globale alla complessità.

Impossibile dare conto qui nel merito dei singoli contributi, che nella prima parte, dopo l'urgenza del cambiamento evocata da Luigi Berlinguer, disegnano una mappa aggiornata dei bisogni, successi e insuccessi formativi, con un'attenzione specifica e corredata dai numeri alla dispersione scolastica che vede il suo snodo cruciale negli anni post-obbligo. La terza parte del libro presenta un'articolata disamina dei "saperi per la scuola", introdotta da una interessante incursione nelle teorie della mente in

vista di una modellizzazione dei processi cognitivi e da un bilancio della didattica per competenze, cui seguono interventi specifici sui singoli ambiti disciplinari analizzati nei loro punti critici. Come arricchire l'insegnamento delle materie classiche con l'apporto degli studi antropologici? Come rovesciare la persistente "matofobia" nel piacere della matematica? Come affrontare le sfide della contemporaneità negli insegnamenti della letteratura, della storia, delle scienze umane e sociali? Non sono che alcuni esempi degli interrogativi da cui muove la ricerca di nuovi paradigmi.

Da segnalare infine, nelle appendici del libro, le considerazioni di Anna Maria Ajello, attuale presidente dell'Invalsi, che fa utilmente il punto sul significato e gli scopi del rapporto di autovalutazione nel nuovo format, rivolto agli insegnanti per promuoverne la riflessività sulla loro azione educativa e sulle risorse da implementare per migliorarla. Come quelle finali delle curatrici che delineano nuovi percorsi da costruire per una formazione, opportunamente interattiva, degli insegnanti, in grado di prefigurarne e accompagnarne la pratica professionale in termini coerenti con il cambiamento auspicato nella relazione didattica in classe.

In conclusione, la lettura del volume produce l'effetto di uno stimolante *brainstorming* sui temi e nodi irrisolti della nostra realtà scolastica troppo a lungo avvilita in diatribe politiche e sindacali di corto raggio, alle quali troviamo in queste pagine contrapposto uno sguardo lungo, aperto a comparazioni internazionali, per sollecitare una ripresa del confronto pubblico sulle fragilità del sistema scolastico che coinvolgono le prospettive sociali e culturali di un futuro ormai prossimo.

santina.mobiglia@gmail.com

S. Mobiglia è traduttrice





## L'implacabilità del destino

di Ennio Ranaboldo

Vladimir Nabokov  
UNA RISATA NEL BUIOed. orig. 1938, trad. dall'inglese  
di Franca Pece,  
pp. 225, € 20,  
Adelphi, Milano 2016

Seducante brogliaccio tematico dei lavori successivi – *L'Incantatore* (1939) ma, soprattutto, *Lolita* (1955) – *Una risata nel buio* è prova generale del plurifecondo laboratorio nabokoviano: lo sguardo ustorio nella psiche, la disinvolta padronanza dell'impianto narrativo, e il prodigio di quella lingua inglese, impiegata agilmente per la prima volta in forma di romanzo, con pressoché impeccabile dominio stilistico.

Il catalogo delle preoccupazioni di Nabokov (1899-1977) sembra già compiutamente allestito: il tracciare del personaggio, una caduta scevra di ogni caratterizzazione morale, più trappola della forza brutale delle pulsioni che non peccato originale. Lo sgretolamento progressivo della quieta identità borghese e del confortevole tessuto sociale e familiare. La fredda malvagità che trasuda dalle azioni dell'abietta coppia di amanti clandestini che sfruttano la vulnerabilità del protagonista. Una misura di iniquità pura che infetta l'aria fino ad eliminare ogni possibilità di salvezza.

E al centro – come potrebbe essere altrimenti con Nabokov? – il motore immobile, la causa originale di tutto: l'eros dominante, compulsivo e la sua scompaginante fenomenologia: la perversione dell'anima, l'infedeltà, l'asservimento della dipendenza, la menzogna, fino alla caduta libera in una spirale di impotenza fisica e psicologica.

In equilibrio funambolico tra commedia degli inganni e noir, sono molte le "risate nel buio" di cui il lettore gode, grazie alla dissettorietà ma sofisticata lievitazione, marchio di fabbrica nabokoviano, e al registro molto spesso esilarante di questa burla dissacrante, simultaneamente crudele e brillante.

Dove uno dei geni più versatili e polisemici della modernità voglia condurre per mano l'attenzione del lettore lo si intende nelle primissime righe. Eclissando ogni buona regola di suspense, la voce narrante esordisce con una sorta di necrologio, svelando la storia ed il destino finale del protagonista, in un incipit succinto e senza scampo: "C'era una volta un uomo che si chiamava Albinus, il quale viveva in Germania, a Berlino. Era ricco, rispettabile, felice; un giorno lascio la moglie per un'amante giovane; l'amò; non ne fu riamato; e la sua vita finì nel peggiore dei modi".

Albert Albinus è un molto benestante berlinese (sono gli anni Trenta del secolo scorso, ma non

c'è, nel romanzo, alcuna coloritura storico-politica di rilievo), padre di famiglia e affermato critico d'arte, con una stravagante e dilettesca vena creativa: "Aveva a che vedere con i cartoni animati a colori che proprio allora cominciavano a fare la loro comparsa... riprodurre sullo schermo, con la massima precisione e a colori smaglianti, un dipinto famoso, meglio se di scuola fiamminga".

L'apparente solidità dell'uomo e della sua tranquilla posizione familiare si frantuma a causa dell'attrazione nei confronti della diciassettenne di estrazione *lumpenproletariat* Margot Peters, incontrata casualmente nel buio di un cinema: arrivista, petulante e completamente priva di scrupoli. Accecato dal crescente

turbamento erotico per la ragazza, Albinus sarà prima raggirato, poi sfruttato e infine demolito dagli intrighi di questa sensuale e volubile *ingenue*, aspirante attrice ambiziosa ma senza talento, del tutto irresistibile per Albinus. La giovane è manovrata come un pupazzo dal suo luciferino amante, Axel Rex, illustratore satirico di mestiere ma anche archetipo del truffatore; appena tornato dall'America è accolto come un fratello dallo sprovveduto Albert, che spera nel suo aiuto per il progetto cinematografico (che non sarà molto più fortunato del reale adattamento per lo schermo del romanzo che, nel 1969, ebbe buona fortuna critica ma scarsissima distribuzione).

Axel è un'anima nera, un corruttore dal passato torbido e, nel presente, un complice opportunistico del crimine in atto, sfoggiante la casuale efferatezza del parassita: "Godeva immensamente a mettere in ridicolo la vita trasformandola a poco a poco e inesorabilmente in caricatura".

Neppure la morte della figliuola, il dolore brutale della moglie, gli sforzi dell'onesto cognato saranno in grado di scuotere Albinus dalla sua ostinata passività. Ad un certo punto, un'amara consapevolezza si fa strada ma sarà troppo tardi, la frana è inarrestabile: "Forse per la prima volta nel corso dell'anno passato con Margot, Albinus fu pienamente conscio del sottile, viscido strato di turpitudine che si era depositato sulla sua vita".

Il cinema ha, come abbiamo visto, ampio significato nel romanzo: lo schermo è quello deformato dalla vanità ottusa di Margot, che mal digerisce il suo fallimento, e sarà Albinus a pagarne le spese: "Quel mostro sullo schermo non aveva nulla in comune con lei... era orrenda, orrenda!". Ma è anche l'altra musa elettiva, in simbiosi con la letteratura, a cui guarda funzionalmente ed esteticamente la scrittura di Nabokov: il montaggio delle sequenze narrative, fortemen-

te "filmiche", i tempi dell'azione, la loro ambientazione sapiente, sia in esterno che in claustrofobiche case ed alberghi e, naturalmente, i dialoghi dei personaggi. Nella sua composizione cadenzata, il romanzo legge come fosse una sceneggiatura pronta per la messa in scena e l'inizio delle riprese.

*Una risata nel buio* fu scritto in russo, in poco più di sei mesi, da un Nabokov povero in canna, dopo la tragica morte del padre e in esilio a Berlino, negli anni successivi alla Rivoluzione d'Ottobre. E pubblicato a puntate, nel 1930, su una rivista russa ("Camera Oscura"). La prima traduzione in inglese di qualche anno dopo verosimilmente inorridì Nabokov, ma il vero problema – com'è stato rivelato in anni recenti – non era tanto la versione perché Nabokov riscrisse sostanzialmente il libro, trasformando il *feuilleton* dell'edizione russa nella sua memorabile opera prima in inglese, già arricchita dall'inimitabile filigrana della sua prosa: "La nudità di Margot era naturale, come se da molto tempo avesse l'abitudine di correre sulla battigia dei sogni di Albinus".

Nell'universo nabokoviano, i sogni raramente conducono ad un dolce risveglio e più spesso invece hanno natura raggelante di incubo. Non c'è mai vera liberazione da se stessi, dalla piaghe delle proprie ossessioni, né si sfugge all'indifferente implacabilità del destino. Se non, forse, nel momento del trapasso e dell'abbandono definitivo, come accade all'ormai annichilito Albert: "Albinus sentì una trafittura nel fianco che gli riempì gli occhi di una luce abbacinante di beatitudine". daniele.

ennio.ranaboldo@gmail.com

E. Ranaboldo è saggista



## Mettersi

## nei panni altrui

di Carlotta Beretta

Neel Mukherjee

## LA VITA DEGLI ALTRI

ed. orig. 2014, trad. dall'inglese  
di Norman Gobetti,  
pp. 607, € 20,  
Neri Pozza, Milano 2016

Con questo romanzo Neel Mukherjee affronta un periodo controverso della storia indiana: il movimento naxalita della fine degli anni sessanta. Mentre l'Europa e gli Stati Uniti erano attraversati dalle lotte studentesche e dalle contestazioni alla guerra del Vietnam, a Calcutta e nel Bengala studenti e contadini si allearono in un progetto rivoluzionario di stampo maoista. L'obiettivo era di migliorare le terribili condizioni dei braccianti nelle campagne; i mezzi erano la guerriglia, il terrorismo e gli assassinii politici. Il prologo del romanzo, l'omicidio-suicidio di un contadino e della sua famiglia, stabilisce il tono della narrazione, che non si fa remore a descrivere con grafica precisione la disperata situazione dei braccianti, le efferate azioni dei naxaliti e la feroce repressione della polizia.

La stessa brutale precisione viene applicata nel raccontare le dinamiche di una famiglia della classe media bengalese, i Ghosh, altro grande centro del romanzo. La spaziosa casa al 22/6 di Basanta Bose Road, dove i membri vivono in ordine di importanza, col patriarca all'ultimo piano e la vedova in disgrazia e i suoi figli al piano terra con la servitù, è teatro di scontri, gelosie, piccole tragedie e mutevoli alleanze. Il precario equilibrio domestico viene improvvisamente scosso dal dissesto finanziario dell'azienda familiare, la Charu & Sons, e dalla scomparsa del nipote più grande, Supratik, che decide di unirsi ai naxaliti nelle terre al confine tra il Bengala e il Bihar.

Il romanzo poggia su una struttura duplice. Mentre seguiamo lo svolgersi del grottesco dramma borghese dei Ghosh, leggiamo della lotta naxalita di Supratik attraverso le lettere che il ragazzo scrive alla donna amata, senza però mai spedirle. Le lettere si interrompono quando Supratik torna a casa dopo due anni, con l'intento di continuare a combattere in città. Tuttavia il sogno rivoluzionario di Supratik sarà sconfitto dalla repressione della polizia. *La vita degli altri* si chiude con un doppio epilogo. Nel primo, Soma, il bistrattato figlio della vedova Purba, vince la medaglia Fields (il "nobel" per la matematica). Nel secondo, ambientato nel 2012, vediamo gli eredi di Supratik portare avanti la rivoluzione naxalita nelle campagne, anche grazie ad un metodo per far saltare in aria i ponti ferroviari inventato proprio dal giovane. Non-

stante il nobile intento di migliorare la vita dei braccianti, questo obiettivo è perseguito all'altissimo prezzo di altre vite. Quella che era una speranza di cambiamento si rivela così una lotta sanguinaria.

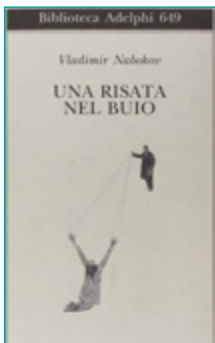
La riflessione del romanzo ruota proprio intorno al costo umano del movimento naxalita. Ciò nonostante, *La vita degli altri* non è un invito al pacifismo, ma semmai all'empatia, a mettersi nei panni altrui. La citazione in esergo al romanzo, da cui il titolo, è tratta da *Una perfetta felicità* di James Salter e recita: "Come facciamo a immaginare come dovrebbero essere le nostre vite se non le illumina la luce delle vite altrui?". Da un lato, i membri della famiglia Ghosh non hanno il benché

minimo interesse per le condizioni delle classi inferiori e si accaniscono su Purba e i suoi figli. Al contrario, la loro unica preoccupazione è mantenere intatta la propria reputazione con parenti, conoscenti e vicini di casa. Dall'altro lato, Supratik, fervente sostenitore dei subalterni, non si cura minimamente di ferire le persone cui vuole bene o di sacrificare l'anziano e onesto Madan per portare a termine i suoi piani. Entrambi i fronti, dunque, non sono realmente in grado di comunicare e rapportarsi agli altri. In questo modo il romanzo non designa un vincitore morale, ma traccia uno spettro di posizioni, rimanendo ideologicamente ambiguo.

Nonostante tratti di un movimento rivoluzionario che coinvolge i contadini, *La vita degli altri* è soprattutto un grande romanzo borghese, a metà tra i *Buddenbrook* e *Pastorale americana*. Il punto di vista dei subalterni emerge raramente ed è quasi sempre filtrato da quello di Supratik o degli altri giovani della borghesia che hanno sposato la causa naxalita. L'unica voce autonoma è quella di Madan, il vecchio cuoco di famiglia, e vittima sacrificale dei piani del giovane rivoluzionario. Questo succede perché lo sguardo dell'autore ritorna continuamente a esaminare, ironico e pietoso al tempo stesso, la classe media di Calcutta e il suo fallimentare ruolo politico. La decadenza della famiglia Ghosh rispecchia il disfacimento della classe dirigente bengalese che non è stata in grado di assumere un ruolo di guida dopo l'Indipendenza, lasciando dunque spazio al sorgere di movimenti rivoluzionari, populismi e a frequenti commissariamenti da parte del governo centrale. La lucida prosa di Mukherjee, nell'ottima traduzione di Norman Gobetti, ci conduce dunque in un universo borghese dai colori e sapori insoliti, eppure a tratti così familiare.

carlotta.beretta2@unibo.it

C. Beretta è dottoranda in studi letterari e culturali all'Università di Bologna





Bertolt Brecht

## IL ROMANZO DEI TUI

ed. orig. 1968, a cura e trad. dal tedesco  
di Marco Federici Solari,

pp. 247, € 18,

L'Orma, Roma 2016

**I**l romanzo dei tuoi ebbe una lunga gestazione: Brecht vi lavorò a più riprese dal 1931 al 1942, lasciando tuttavia il testo incompiuto. La prima edizione tedesca è postuma (1968), segue un'edizione in inglese pubblicata in Germania (1973), una francese del 1979, mentre quella spagnola è del 1990. Dobbiamo ora chiederci perché in Italia – dove

peraltro Brecht conobbe un'ampia ricezione – la traduzione sia disponibile solo ora. Quale può essere il motivo di questo ritardo? L'argomento principale del romanzo frammentario è la critica caustica e definitiva degli intellettuali, dell'intellettuale borghese come funzione sociale, come venduto e venditore di fumo teso a ingannare il proletariato represso, come leccapiedi dei potenti senza dignità. È chiaro: qui regna un atteggiamento opposto a quello gramsciano, espresso nel noto concetto di intellettuale organico.

Certo, anche Gramsci conosce la figura del pennivendolo ma è considerato piuttosto un caso individuale, una deviazione che tradisce l'essenziale unità organica, antropologica tra *homo faber* e *homo sapiens*; per Gramsci ogni individuo è, in gradi diversi, sia l'uno che l'altro. Al contrario in Brecht, e qui ci troviamo forse di fronte al motivo del ritardo italiano, il Tui è essenzialmente e per indole traditore degli sfruttati, tanto che solo eccezionalmente e contro la sua "natura sociale" – in quanto usufruisce in modo parassitario del surplus prodotto dal proletariato – l'intellettuale si può trasformare in sostenitore delle masse. In questa analisi Brecht si presenta come un marxista ortodosso che considera il margine di scelte individuali strettamente delimitato dalla posizione economica nel processo della riproduzione del capitale. Ora, la cultura politica della sinistra italiana, essendo radicalmente gramsciana, non poteva conciliare il brechtiano Tui con i propri fondamenti. Brecht parte dalla presenza di un "fisiologico" capovolgimento nella percezione della realtà nei Tui. Un capovolgimento che risulta da una insanabile separazione del lavoro intellettuale da quello manuale. Nei termini di Gramsci: *Homo faber* e *Homo sapiens* qui non si incontrano mai.

È questa scissione a produrre l'inganno "oggettivo" che Brecht definisce "idea di fondo" del suo romanzo. I Tui, scrive l'autore, "hanno maturato la convinzione che lo spirito determini la materia." Sicché

camminano sulla testa, questi signori, dunque vanno capovolti, rimessi in piedi. È così che gli intellettuali sono trasformati in "tellet-ual-in": Tui. Capovolti, cioè privati della loro presunta autonomia, si presentano però come cifra illeggibile, impenetrabili alla possibilità di una spontanea lettura. La loro esistenza paradossale, che "nella vita" sparisce nell'apparenza di naturalezza, è resa evidente nell'estraniamento brechtiano che trasforma la Germania in un paese che richiama sì la Cina ma non lo è perché si chiama *Cima*, il non-paese di molte parabole del drammaturgo tedesco. Brecht mette in scena i suoi *Cimesi* nella loro funzione oggettiva, svelandone le illusorie pretese. Visto però che l'illusione ha le fattezze della normalità, la stessa realtà si presenta con le fattezze dell'assurdo, o anche del mostruoso.

E mostruoso è infatti il capitolo iniziale su Johann Gottlieb Denke, l'assassino maniaco che all'inizio degli anni venti in Slesia uccise e mangiò ventisei persone. Brecht vorrebbe "assegnargli il posto che gli spetta tra i grandi tedeschi". Come mai? È semplice: Denke ha riciclato in modo produttivo i cadaveri di ventisei individui, un'operazione che i generali della prima guerra mondiale non sono stati capaci di attuare con i loro milioni di morti. Quella gente è morta per niente, senza nessuna utilità. In questo capitolo la critica ai Tui è implicita: gli intellettuali non hanno denunciato l'inutile macello di milioni di esseri umani, un massacro del tutto privo di "riutilizzo produttivo". E non è un caso che nell'episodio citato il nome del protagonista omicida sia appunto Denke: nel principio cartesiano – *Ich denke*, ossia *cogito ergo sum* – Brecht installa la cifra di un perverso "cannibalismo platonico". Uno stigma sarcastico che impregna tutto il romanzo, facendosi beffa negli anni hitleriani di un'intera casta di intellettuali tedeschi. Questa edizione compensa il ritardo italiano grazie alla sua curatela. La traduzione si rivela all'altezza del testo e nella sua introduzione Marco Federici Solari ne dà un'esauriente inquadratura sotto l'aspetto biografico, filologico e concettuale. Utilissimo il "glossario" dei nomi "cimesi" introdotti da Brecht. Altrimenti chi mai capirebbe che Gogher Gogh si legge Adolf Hitler?

gerhard.friedrich@unito.it

G. Friedrich insegna letteratura tedesca  
all'Università di Torino

## Il limite fragile tra verità e finzione

di Chiara Sandrin

Stephan Hermlin

## SCARDANELLI/HÖLDERLIN

UN RADIODRAMMA

a cura di Azzurra D'Agostino

e Marianne Schneider,

pp. 216, € 9,

Mimesis, Milano 2016

**S**tephan Hermlin (1915-1997), pseudonimo di Rudolf Leder, esponente significativo della scena culturale della Repubblica democratica tedesca, "l'ultimo comunista del XX secolo", come è stato definito, ha vissuto alla fine della vita un momento di rinnovata, grande notorietà, grazie alla polemica aperta nel 1996 dal critico Karl Corino, che denunciava la falsità di alcuni episodi narrati in *Abendlicht*, del 1979, la sua opera più famosa, quella che da tutti, per anni, era stata considerata un'autobiografia. Il fatto che alcuni di questi episodi, particolarmente importanti, legati al destino della sua famiglia di origine ebraica nell'epoca nazista, non sarebbero mai stati smentiti anche al di fuori della finzione letteraria, portava la polemica oltre l'antico dibattito sul nesso tra "poesia e verità" nel patto autobiografico, e tuttora non può non far riflettere sul limite fragilissimo tra verità e finzione nell'opera letteraria.

Alla luce di questa riflessione – e tanto più in quanto riguarda la biografia di un poeta come Hölderlin, e dunque riguarda una grande parola intessuta nella sua poesia, *Das Wahre*, il Vero – anche un testo come *Scardanelli/Hölderlin* richiama la domanda fondamentale sul confine tra poesia e verità, e sul significato stesso di verità, se e quando questa coincide con la poesia.

Pubblicato nel 1970, in occasione del bicentenario della nascita di Hölderlin, il radiodramma concentra nella successione concitata di quindici brevi sequenze il tentativo di un incontro molto difficile con Scardanelli, la misteriosa figura in cui Hölderlin si è trasformato negli ultimi decenni della sua vita.

All'interno della casa in riva al fiume osservata dai due forestieri che introducono la storia, si alternano voci, con modulazioni diverse, tra sussurri, musica e altri suoni, in un ritmo convulso, per riferire, citando fedelmente dai verbali redatti dai tanti visitatori del leggendario poeta della Torre, notizie sulle sue abitudini quotidiane, sui suoi gesti, sulle sue parole. Nel caos sonoro in cui si è trasportati, ci sono poi ancora voci, più note, e alcune molto famose, che parlano dal passato, emergendo dalla memoria custodita in preziosi epistolari, testimonianze di una vita intensa, di grandi amicizie, di un

grande amore, di disillusioni e di dolore profondo. Tra tutte, anche la voce stessa di Hölderlin, o di Scardanelli, che recita a comando, declama, ricorda, urla.

L'ottava sequenza, al centro esatto della serie di quindici episodi che compongono il radiodramma, cita la celebre invettiva contro i tedeschi della penultima lettera dell'*Iperione* e conduce alle implicazioni politiche della scrittura hölderliniana, un motivo fondamentale del radiodramma, e probabilmente il motivo fondamentale dell'interesse di Hermlin per Hölderlin. Il radiodramma si inserisce infatti in un'accesa discussione che in quel preciso momento, sulla base della tesi formulata in un fortunato saggio del 1969 di Pierre Bertaux sul rapporto di Hölderlin con la Rivoluzione francese, poneva le premesse per

una profonda revisione della ricezione hölderliniana. A questa discussione si riferirà anche il dramma *Hölderlin*, di Peter Weiss, del 1971, con l'incontro tra Karl Marx e il poeta della Torre, che si sarebbe finto pazzo per sfuggire alle persecuzioni anti-giacobine. Ma da quel momento sarà l'intera

opera hölderliniana ad essere riconsiderata sotto un'altra prospettiva. Se nel 1943, in occasione del centenario della morte del poeta, la sua tomba era stata ricoperta dalle corone di fiori dei gerarchi nazisti che celebravano con tutti gli onori la memoria del loro poeta nazionale, adesso, nel 1970, il bicentenario della sua nascita doveva celebrare il riconoscimento di un "altro" Hölderlin. Anche l'edizione delle opere, pervenuta come si sa per la maggior parte in forma manoscritta, fu messa in discussione. Alla storica edizione curata da Friedrich Beißner a partire dai primi anni quaranta del Novecento si affiancherà, in chiara polemica con quest'ultima, a partire dal 1975, l'edizione di Francoforte, un'edizione che, con la pubblicazione integrale di tutte le varianti contenute nei manoscritti, mirava alla conoscenza più ravvicinata e autentica possibile dell'opera hölderliniana.

*Scardanelli/Hölderlin* fa evidentemente parte di questo contesto. L'impegno politico di Hermlin sostiene l'impianto generale del radiodramma, che raccoglie e sviluppa un interesse dell'autore per Hölderlin coltivato fin dalla prima giovinezza. Tuttavia il lettore, o l'ascoltatore, frastornato dal caos brulicante di voci, confuso dall'intreccio tra l'autenticità delle fonti e la loro disseminazione arbitraria in un'opera poetica che ha l'ambizione di essere anche opera biografica, torna a riflettere sul rapporto tra verità e finzione, sulla figura di Scardanelli e sul pericolo della sua trasformazione da maschera tragica a menzogna patetica.

csandrin@unito.it

C. Sandrin insegna letteratura tedesca  
all'Università di Torino

## La ritualità

### del poker

di Nicola Paladin

Colson Whitehead

## LA NOBILE ARTE DEL BLUFF

ed. orig. 2014, trad. dall'inglese

di Paola Brusasco, pp. 198, € 17,

Einaudi, Torino 2016

**I**l percorso letterario di Colson Whitehead è scandito da due tappe: la pubblicazione di *Zona Uno* (2011), libro capace di esaurire l'autore influenzandone la vita extraletteraria, e *The Underground Railroad* (2016), incluso da Obama tra "i cinque libri da portare in vacanza", opera che lo ha consacrato tra i nomi più importanti della narrativa americana contemporanea. *La nobile arte del bluff*, uscito in Italia nel 2016, è stato scritto nel 2014, tra questi due apici.

Il testo nasce su proposta di Grantland, una rivista sportiva online (fallita nel 2015) che propone a Whitehead di pagargli l'accesso alle World Series of Poker (WSOP), una sorta di campionato mondiale di poker, in cambio di un resoconto dell'esperienza. L'autore si lancia in un intenso periodo di allenamento fisico e mentale per cercare di arrivare alla fase finale del torneo a Las Vegas. *La nobile arte del bluff* si presenta come una forma narrativa non facilmente identificabile, autobiografica ma romanzata, innervata da un'ironia che rende difficile fidarsi di Whitehead sia come autore sia come personaggio; a tratti guida al poker per novellini ma, più in generale, riflessione su cosa il poker rappresenti in quanto gioco e metafora di vita.

Whitehead si destreggia molto bene nel tessere una disamina in ordine crescente dei paradigmi di casinò, America, umanità, e sono la meccanica e la ritualità del poker a permettergli di evidenziare il parallelismo tra la propria disillusa percezione di vita e il poker. Ciononostante, il linguaggio di Whitehead è l'unico vero nemico di questo gioco metaforico: suona infatti familiare solo agli *aficionados* di Texas Hold'em, ma totalmente alieno ai neofiti del poker, complice la scelta di mantenere molti termini tecnici in inglese. In quei momenti la narrazione di Whitehead rischia di incepparsi e diventare una spocchiosa rassegna di tecnicismi e commenti sarcastici. *La nobile arte del bluff* si può leggere a diversi gradi di profondità. Dal punto di vista del poker, propone la visione molto americana di un gioco basato sull'intelligenza invece che sull'azzardo. Dal punto di vista narrativo, è un testo che gioca con il lettore trascinandolo nelle varie fasi del viaggio di Whitehead verso l'evento finale. In questa dinamica il lettore sperimenta l'avvolgimento mentale ed emotivo provocato dal poker, sentendosi alla fine del libro come se fosse alla fine di una mano di carte. Eppure resta un interrogativo: *La nobile arte del bluff* non sarebbe stato più appassionante se fosse stato un romanzo tradizionale senza contaminazioni autobiografiche?



## Addolcire il peso della vita

di Paola Splendore

Cristovão Tezza

LA CADUTA  
DELLE CONSONANTI  
INTERVOCALICHEed. orig. 2014, trad. dal portoghese  
di Daniele Petruccioli,  
pp. 237, € 15, Fazi, Roma 2016

Il giorno in cui l'Università rende omaggio alla sua carriera di studioso, il professore di filologia romana Heliseu da Motta e Silva si risveglia da un sonno agitato. Tra le sue "angosce mattutine" c'è non solo l'ansia per la cerimonia, l'incertezza su quello che dirà nel suo discorso, ma la percezione fisica del "disastro progressivo" dell'età che incalza, il senso di colpa per un figlio poco amato e il ricordo bruciante delle due donne della sua vita. Tutto questo ribolle nel monologo inarrestabile, lungo quanto tutto il romanzo *La caduta delle consonanti intervocaliche* di Cristovão Tezza, tra i maggiori scrittori e saggi brasiliani contemporanei.

La sua narrativa, più di dieci romanzi pubblicati, molto premiata e conosciuta fuori del suo paese, è quasi ignorata in Italia, dove prima di questo era stato tradotto solo *Bambino per sempre* (traduzione di Maria Baiocchi, Sperling & Kupfer, 2007), in Brasile un bestseller da cui è stato anche tratto un film presentato al Festival di Rio 2016. Nel romanzo, un giovane padre con la vocazione alla scrittura si trova a fare i conti con la rabbia e la disperazione per la nascita di un figlio down. Il figlio "eterno" – nel titolo originale *O filho eterno* –, quello che non diventerà mai adulto, aiuterà tuttavia suo padre a diventare adulto, a dare un senso alla sua vita, e addirittura a riconciliarlo con la letteratura: "Scrivendo può scoprire qualco-

sa, ma senza confondere ... la vita con lo scritto, entità diverse che devono intrattenere un rapporto rispettoso e non troppo intimo". Intensa riflessione sulla genesi della scrittura e sulla paternità, fuori da ogni luogo comune e ogni retorica, *Bambino per sempre* è stato anche in Italia molto apprezzato dalla critica, benché presto caduto nel silenzio, come ha ricordato Franco Cordelli sulla "Lettura" del 31 luglio 2016.

Nel nuovo romanzo, rivolgendosi a un pubblico immaginario, in cui entra perfino l'ispettore Maigret, il professore Heliseu tenta il bilancio di una vita, assumendo a tratti il tono della confessione o dell'autodifesa. E come nel monologo di Molly Bloom – c'è più di un'eco di Joyce nel romanzo – nelle ore successive al risveglio la sua mente è invasa da sensazioni e ricordi (amori, colpe, tradimenti) e specialmente dalla memoria fisica ancora vivissima delle due donne che ha amato, l'impiegata di banca Monica, diventata sua

moglie, morta volando dal balcone mentre innaffiava i fiori, e la seducente dottoranda franco-brasiliana, Therèse, che Heliseu accompagnerà in varie sessioni erotico-intellettuali e nella scrittura di una tesi sul piano inespresso del discorso parlato, il "non-detto", elemento caratteristico della lingua brasiliana in cui "l'unico significato certo è l'ambiguità". Il figlio gay che vive in California con un compagno e una bambina adottata resta sullo sfondo, ma torna come un'ombra a inquietarlo ritenendolo responsabile della morte della madre. Forse i tempi sono maturi perché Heliseu, dopo anni di lontananza, cerchi la riconciliazione sciogliendo così anche il suo stesso difficile rapporto con la figura del padre.



Il romanzo è un abilissimo montaggio di piani temporali, stili, toni, lingue, giochi di parole: la letteratura e la filologia sono il terreno privilegiato in cui Heliseu esercita la memoria e le sue capacità di autoinganno, trovando sempre nella citazione giusta una maniera per stemperare le ansie, allontanare un pensiero molesto, o "addolcire il peso della realtà", qualcosa tra la valvola di scarico e il perno intorno a cui ruota il senso stesso della sua vita. Uno spazio in cui si raccolgono le voci della letteratura antica brasiliana e di quella europea, intrecciate alla trasformazione linguistica che portò a differenziare i parlanti portoghesi dagli spagnoli, la caduta della consonante intervocalica occorsa intorno all'undicesimo secolo: "Tutto è cominciato quando il *dolor* ha preso a trasformarsi subdolamente in *door* e infine in *dor*: ecco fatto! Un'altra lingua". Questo spiega il titolo italiano di un romanzo molto più semplicemente intitolato nell'originale *O professor*, che offre anche una riflessione sul linguaggio, sulla sua verità sempre sospesa e le sue infinite variabili.

Il racconto del professore, lucido arguto ironico, vola alto rispetto alle tragedie vissute, nel privato come nella storia del suo paese, dalle speranze rivoluzionarie dei tempi della dittatura degli anni sessanta al presente della presidente, "alla testa del peggior governo brasiliano degli ultimi trenta anni". Perché in fondo a che serve arrovellarsi se "il mondo basta a se stesso"? Con un'ironia che non perde mai intensità Tezza mette insieme le esperienze intellettuali di Heliseu con le sue emozioni più profonde, così che nel professore, narcisista e compiaciuto, con il suo fastidioso intercalare *eheb* e la sua falsa coscienza, finiamo per riconoscere – ed è qui la forza di un romanzo colto e coinvolgente – i tratti dell'uomo comune con le sue fragilità e le sue paure, dell'uomo solo di fronte alla vecchiaia.

splendor@uniroma3.it

P. Splendore insegna lingua e letteratura inglese all'Università di Roma Tre

## Abitudine alla menzogna

di Roberta Ascarelli

Arthur Schnitzler

## FINK E FLIEDERBUSCH

COMMEDIA IN TRE ATTI

a cura e trad. dal tedesco  
di Fabrizio Cambi, pp. 172, €15,  
Analogon, Asti 2016

Alla fine del 1917, Arthur Schnitzler fa un buon consuntivo dell'anno appena trascorso. In famiglia regna la pace, la situazione economica è solida, ottima l'accoglienza riservata ai suoi libri. Solo la commedia *Fink e Fliederbusch* gli dà qualche dispiacere: "qui è già sparito dal cartellone, - scrive nel diario - (...). Le chiacchiere dei recensori mi interessano sempre meno (nell'intimo). Ciò non significa una sopravvalutazione del *Fink*, che non è certo un capolavoro".

Leggero, spumeggiante e disacrante, *Fink e Fliederbusch* è in realtà un capolavoro di stile e di attualità: una commedia satirica degna di *Prima pagina* di Billy Wilder in cui i dialoghi sono così brillanti che (per citare Zweig) non riescono neppure ad attaccarsi ai personaggi, il ritmo è incalzante, il tema – la critica sferzante alla stampa menzognera e disonestà – estremamente coinvolgente.

Fabrizio Cambi lo ha tradotto con grande maestria per i caratteri di Analogon offrendo al pubblico italiano un'opera schnitzleriana che era sfuggita al setaccio degli editori e suggerendone una lettura acuta e convincente.

Protagoniste di questa commedia sono due testate: il giornale liberaldemocratico "Die Gegenwart" e il foglio di intrattenimento dalle simpatie conservatrici "Die elegante Welt". I redattori sono delle simpatiche canaglie: giocatori, arrampicatori, ex-poliziotti, letterati falliti, snob incalliti; tra tante penne in vendita vi è un avventuzio a caccia di fortuna che cerca di "sfondare" in entrambi esibendo due identità e due visioni del mondo. È Fink il conservatore e Fliederbusch il liberale, a seconda dei momenti, delle opportunità e delle suggestioni: "L'altro ieri ero Fliederbusch – afferma – ...ieri ero Fink...oggi sono entrambi... forse nessuno dei due".

Un po' avventuzio e un po' spostato, Fliederbusch si trova nella assurda situazione di battersi a duello contro se stesso per degli articoli ingiuriosi indirizzati al suo alter ego. Tra padrini, curiosi e colleghi in attesa di uno scontro cruento è costretto a rivelarsi suscitando l'ammirazione del conte Niederhof che gli propone di diventare redattore di un nuovo giornale nazionalista e clericale. Fliederbusch sceglierà allora l'identità di Fink e nell'adesione ai valori della destra troverà un po' di pace.

L'abitudine alla menzogna e la doppiezza dei giornalisti erano temi gustosi per un patologo della società viennese come Schnitzler.

Sulle orme di Gustav Freytag, che nel 1853 aveva scritto *I giornalisti*, inizia giovanissimo a occuparsene. Negli appunti che risalgono agli anni Novanta troviamo una piccante storiella amorosa in cui un marito mette in pagina il tradimento della moglie pur di offrire una notizia accattivante; poi lavora a due testi sul tema e elabora riflessioni più articolate, ma non meno critiche, su un mestiere particolarmente idealizzato nella Vienna di inizio secolo.

Ma che *Fink e Fliederbusch* sia un'opera completata durante la guerra ne fa molto più di una denuncia della doppia morale della società asburgica. Vi è la condanna delle falsificazioni che avevano generato gli entusiasmi del '14 e che continuano a ingannare sulla natura e gli esiti del conflitto, e vi sono, angosciosi, gli interrogativi sulla manipolabilità e l'"insalvabilità" dell'io.

Schnitzler interviene su questi temi soprattutto con tre opere che della guerra non parlano: il *Ritorno di Casanova*, *Fuga nelle tenebre* e questo *Fink e Fliederbusch*: testi sullo sdoppiamento, sulla distorsione della ragione e sulla incerta tenuta nel trionfo delle ideologie, ma anche sul bisogno di una patria e sul suo costo in termini di verità e responsabilità.

"A cinquantatré anni Casanova, da tempo non più spinto a vagare per il mondo dal giovanile piacere dell'avventura, ma dall'inquietudine dell'avanzante vecchiaia, fu preso da una così intensa nostalgia di Venezia". È il perfetto inizio di una novella quasi perfetta, *Il ritorno di Casanova*, nella quale la figura del vecchio avventuriero cede alle lusinghe di un facile conservatorismo pur di avere di nuovo una dimora stabile e una sicura accoglienza.

Anche Fliederbusch è un avventuriero che, alla fine, si lascia attrarre da parole d'ordine reazionarie e che baratta le sue contraddizioni per una precaria appartenenza. Per di più Fliederbusch è un ebreo che viene dalle case maleodoranti di Leopoldstadt – il quartiere di Vienna dove si addensavano i correligionari in fuga dall'oriente europeo – e, abbandonato il liberalismo della sua tradizione, cerca di radicarsi nel piombo patriottico di un foglio della destra, come del resto avevano fatto tanti correligionari, entusiasti all'inizio del conflitto.

A tutto questo Schnitzler contrappone dalle pagine della sua biografia – *Una giovinezza a Vienna*, scritta tra il 1915 e il 1918 – il ricordo di un ebraismo colto, tollerante e liberale dal quale non si era mai staccato e che rivaluta come una promessa per la pace che sarebbe presto giunta.

r. ascarelli@gmail.com

R. Ascarelli insegna letteratura tedesca all'Università di Siena





## Maniaco del lavoro scrupoloso

di Carlo Lauro

Louis-Ferdinand Céline

### LETTERE AGLI EDITORI

a cura di Martina Cardelli,  
pp. 250, € 19,  
Quodlibet, Macerata 2016

### LOUIS-FERDINAND CÉLINE

SAGGI, INTERVISTE, RICORDI E LETTERE

a cura di Andrea Lombardi  
con la collaborazione di Gilberto Tura,  
pp. 318, € 38,  
Italia Storica, Genova 2016

La bibliografia di Céline in Italia conosce continui aggiornamenti. Da quel 1964 che vide la traduzione di *Mort à crédit* a cura di Giorgio Caproni, romanzi e pamphlet sono stati via via pubblicati e ripubblicati dalla grande editoria – Einaudi in primis – con traduzioni puntualmente ingegnose (Celati, Guglielmi, Raboni, Pontiggia, Ferrero) per l'arduo compito di restituire Céline.

Negli ultimi anni poi, oltre a biografie e studi critici, sono usciti pezzi del vasto epistolario. L'ultimo, e forse il più interessante, è la corrispondenza con gli editori sulfurea e scanzonata, a tratti d'irresistibile comicità; e certo non si capirebbe tanta libertà di sberleffi, ironie e minacce rivolti a rispettabili *patrons* di case editrici come Denoël e Gallimard senza la spavalda autoconsapevolezza d'essere il più grande e innovativo scrittore del secolo, anzi "il demolitore della porta di quella camera in cui stagnava il romanzo sino al *Voyage*". Il *Viaggio al termine della notte* (1932) – assicura Céline – "è pane per un intero secolo di letteratura". E in effetti, ombra di Proust a parte, è lui il gigante del secolo.

Per descrivere la sua opera prima, Céline usa svariate perifrasi musicali ("Tutto ciò è perfettamente orchestrato", "Una specie di sinfonia letteraria", "Fa pensare anche al genere Opera"); più tardi giungerà alla formula iconica di "Petite Musique" per indicare il laborioso scardinamento sintattico e la "resa emotiva" e ritmica che, sole, possono garantire al romanzo una vitalità messa in crisi dai nuovi mezzi del cinema.

Oltre che "stilista", spesso con ambigua modestia Céline si auto-definisce "operaio", "maniaco del lavoro scrupoloso", non senza susulti di vittimismo ("Odio quello che faccio, ma lo faccio perfettamente"); un operaio, però, "che vuol essere pagato in contanti, alla consegna del lavoro, chiaro, preciso, cash, senza storie". Da qui continue diffidenze e proteste per gli emolumenti non adeguati,

le dubbiose tirature, la pubblicità insufficiente riservata ai suoi libri (indicati più volte, affettuosamente, come le "mie bestie"). Su questo registro di sfiducia e di tendenziale isolazionismo si muovono trent'anni di epistolario, dal 1931 al 1961, poco cambia che scriva nel pieno dei riconoscimenti a Parigi o dal gelido e ingiusto esilio finlandese di Klarskovgaard.

Due ossessioni, non meno cocenti di quelle pecuniarie, agitano Céline e sono indice d'una maniacale cura del testo a stampa e della veste grafica. La prima è quella delle bozze che genera frequenti allarmi per le licenze dei correttori ("per carità non aggiunga una sola sillaba al testo senza avvertirmi! In un attimo farebbe crollare il ritmo"; "con o senza il mio accordo non dovete sopprimere nemmeno una lettera"). L'altra riguarda le copertine dei volumi per le quali, anche dall'esilio, invoca la sobrietà ("semplicissima, classica, niente piaggerie, niente colori, asciutta").

Per l'operaio Céline gli editori sono sostanzialmente sfruttatori, "ruffiani delle meningi"; il loro *establishment*, un covo di incapaci e vacanzieri. Passato nel 1951 alla Gallimard, la ribattezza sempre con mille nomignoli, a colpi d'ascia ("NNNNRF" "Gallimerda", "Nennereffe", "il ghetto N.R.F., frocio-gaullista-partigiano"). Decisivo per la mediazione è stato il giovane Pierre Monnier che ha aiutato lo scrittore negli anni finlandesi; la corrispondenza con lui è più amicale, come del resto quella con un altro giovane, Roger Nimier, unico della Gallimard a non ricevere invettive e anzi piccole complicità.

Nimier era diventato il suo referente dopo che un'eminenza grigia della "NRF" come Jean Paulhan (tra i primi difensori di Céline dalla torbida accusa di collaborazionismo) aveva rotto la corrispondenza con lui, ferito dai molti epiteti ("languido anemone", "povero servo", "cesellante purista fedifrago"), e dalla rancorosa ingratitudine ("Le sue lettere sono divertenti", conclude amaro Paulhan, "come possono esserlo le lettere dei bambini o dei pazzi").

Impassibile di fronte alla gragnuola celiniana diretta e indiretta ("vecchio cioccolataio", "faraone dei premi letterari", "bandito", "pagliaccio", "disastroso salumiere") è invece il potente e facoltoso Gaston Gallimard, misurato, sempre dialogante. Due forze contrattuali a tenzone, l'una necessitosa dell'altra.

Gaston scontava un peccato originale: aver perso due mesi e

mezzo senza dare una risposta all'esordiente e scalpitante Céline circa l'eventuale pubblicazione del primo romanzo (colpevole, forse, la flemmatica lettura di Benjamin Crémieux). Così il *Voyage* – e più tardi anche il capolavoro successivo, *Morte a credito* – era passato a Robert Denoël, editore ben sensibile e spregiudicato (avrebbe pubblicato lui, fra il '37 e il '41, gli ustionanti pamphlet antisemiti) ma meno blasonato di un Gallimard.

Nelle ultime lettere si affaccia drammaticamente la lotta contro il tempo: Céline lamenta il ritardo della sognata canonizzazione nella Biblioteca della Pléiade "tra Bergson e Cervantes" (miraggio che si realizzerà nel 1962, un anno dopo la sua morte). Trova anche ingiusto che l'editore non gli procuri uno studioso delle sue opere, come avviene per quei detestati e misconosciuti *confères*: da Gide e Cocteau a Giraudoux, Camus, Sartre, Aragon, Malraux, Genet (del quale fa a brani la prosa del *Diario di un ladro*) oltre a "stranieri" tra i più illustri: Joyce, Faulkner, Miller.

Spesso periodi interi di lettere, all'insegna dell'iperbole, sembrano usciti dai pamphlets se non dai romanzi: i sarcasmi e l'inventiva verbale, le paranoie e il pessimismo sull'uomo e le sorti progressive sono i medesimi. La traduzione di Martina Cardelli li rende assai bene e l'Introduzione è ammirevole.

Alla sua silloge può affiancarsi un volume che nella sua robusta struttura potrebbe quasi ricordare i francesi Cahiers de l'Herne: Louis Fernand Céline *Saggi, interviste, ricordi e lettere*, a cura di Andrea Lombardi con la collaborazione di Gilberto Tura. La vastità e la varietà dei materiali, per la maggior parte inediti in Italia, sono un'opportunità notevole per qualsiasi curioso di Céline. Si può solo citare alla rinfusa.

Tura, ad esempio, racconta la storia intrigante della prima traduzione del *Voyage*, la prima mai uscita, dovuta ad Alex Alexis; e presenta un ampio estratto della

magnifica traduzione inedita di *Morte a credito* lasciata da Giuseppe Guglielmi, molto più celiniana e plebea di quella toscaneggiante di Caproni, il quale già nel 1968 riconobbe lealmente tutte le proprie insoddisfazioni per "quell'atto temerario".

Articolo polemico (1970) è il *Céline underground* di Celati (altro sommo traduttore) sulle prudenze bigotte di prefatori come Carlo Bo o sulla "civile noncuranza" verso Céline dimostrata dalle avanguardie italiane e dai francesi di "Tel Quel" o dell'École du regard; mentre la consueta lucidità di Cases ne *Il "caso Céline". Illusioni illuministiche e paranoia antisemita* (1971) analizza la spiazzante parabola dal *Voyage* alle *Bagatelles*.

E poi ancora ci sono le voci di Vonnegut, Arbasino, Le Clézio, Vandromme, Dubuffet, Deleuze e Guattari, Guillemin etc. (manca purtroppo la sorprendente stroncatura di *Da un castello all'altro* firmata da Pasolini, voce inappellabilmente "contro" Céline).

Gli interventi di Pound, Miller, Burroughs, Bukowski, danno invece la misura di un'accettazione americana dello scrittore, diffusa, senza riserve. Burroughs rievoca una visita, insieme a Ginsberg, nel 1958 a Céline (residente ormai nel suo serraglio di Meudon) il quale, richiese di alcune opinioni su Beckett, Sartre, Genet, Michaux, S. de Beauvoir e contemporanei vari, rispondeva infallibilmente "Non è nessuno. Non è nessuno. Non è nessuno".

Saul Bellow vedrà invece in lui un "rompicapo incredibile" e "sgradevole", rilevando inconciliabilità assoluta tra lo spirito di una scrittura superiore e contenuti antisemiti.

In uno stralcio delle sue conversazioni raccolte da Yvon De Begnac, Mussolini – curioso reperto – definisce Céline "una bomba armata a rancore", nel *Voyage* scorge "scrittura giacobina" e "argot boulevardier", ma preconizza "un classico di questo secolo".

Le interviste riportate da Lombardi sprizzano di vitalità visionaria. Nell'infinità di considerazioni, spiccano la ripulsa verso

modernità e consumismo (l'abrutimento di televisione, settimanali, automobili, cinema sonoro), il precipizio della giovane letteratura, l'imminente invasione "gialla", la crescente insofferenza per la ferocia e la pesantezza degli uomini. Tra citazioni di Voltaire o di La Rochefoucauld (non è un neo-arroccamento sui classici, Céline adorava Racine e si faceva spedire in Finlandia musica di Couperin), le conversazioni riprendono i moniti apocalittici degli scritti.

Nel novero delle lettere, spiccano quelle scambiate con Elie Faure, di lucidità brutale sulle questioni sociali e classiste.

Quanto a quelle inviate alla stampa collaborazionista francese, a parte qualche delirio di troppo, non sovrappongono nessuna reale adesione politica all'anarchismo naturale, allo scetticismo inguaribile di Céline. Pezzo di bravura è qui una sorta di missiva antisemita (in "Révolution nationale", 1943) contro Proust, baco da seta e genio talmudico. In realtà Céline era lettore troppo sottile per un abbaglio su Proust; sotto la coltre di sberleffi per il *pedé*, il *juif* e il suo stile bavoso, si troveranno talvolta aeree pagliuzze di riconoscimenti mai concessi ad altri (esempio, l'illuminante missiva a Paulhan del febbraio '49, non presente nella scelta di Cardelli).

Merito non minore dei due appassionati curatori è la ricca documentazione iconografica: tappe che vanno dal reprimibile ragazzino del Passage Choiseul al milite del '14, dal distinto dr. Destouches al neo-letterato vincitore del Prix Renaudot, dal confinato in una landa finlandese al malandato reduce di Meudon circondato da cani, gatti e un pappagallo. Oltre, naturalmente, alle donne di una vita, a mitiche prime edizioni, a numerosi giornali d'epoca, alla galleria di contemporanei più o meno da lui considerati.

claur@libero.it





## Nella farsesca polveriera degli istinti

di Pietro Deandrea

Caryl Churchill  
**TEATRO III**  
**SETTIMO CIELO,**  
**TOP GIRLS, BEI SOLDI,**  
**SKRIKER, LO SPIRITO DELLA VENDETTA**  
 a cura di Paola Bono  
 ed. orig. 1979, 1982, 1987 e 1994,  
 trad. dall'inglese di Riccardo Duranti,  
 Laura Caretti e Margaret L. Rose,  
 Marta Gilmore, Paola Bono,  
 pp. 475, € 22,  
 Editoria & Spettacolo, Spoleto 2016

Nata nel 1938, Caryl Churchill è una drammaturga britannica che scrive testi per radio, Tv e teatro sin dal 1958 e che con ogni nuova opera suscita ancora clamore e grandi attese. Nel 2012 April de Angelis scriveva sul "Guardian" che è impossibile immaginare oggi la scena teatrale senza pensare a Churchill, ai suoi testi che hanno rivoluzionato il linguaggio del palcoscenico come hanno saputo fare solo i capolavori della storia del teatro. Lamentarsi della nostra mancanza di attenzione per talenti stranieri è ormai un vezzo, ma in questo caso diventa inevitabile: sono pochissime le traduzioni in italiano dei suoi testi. Per fortuna dal 2014 Editoria & Spettacolo colma questa lacuna traducendone l'opera completa.

Questo terzo volume, poi, contiene quattro capolavori imperdibili. Nel 1979 *Settimo cielo* spalanca a Churchill le porte della notorietà. Nel primo atto l'Africa coloniale del periodo vittoriano, e il patriarca-colonizzatore Clive che ne sta al centro, vengono decostruiti attraverso uno straniamento d'ispirazione brechtiana: la moglie Betty è interpretata da un uomo, il figlio Edward da una donna e il servo africano Joshua da un bianco. Viene così messa a nudo la costruzione sociale e politica delle identità etniche e di genere, proiezioni della paura del diverso da parte del maschio bianco. Una farsesca polveriera di istinti repressi esplose all'arrivo dell'esploratore Harry, con la sua virilità corredata di sessualità promiscua. Amante della moglie e del servo di Clive, oltre che molestatore di Edward, Harry equivoca le virili riflessioni di Clive: "pensa al cameratismo tra uomini, Harry, che condividono avventure e pericoli, che rischiano insieme la vita... (*Harry abbraccia Clive*) Ma cosa ti salta in mente? (...) La più ributtante delle perversioni! Così cadde Roma, Harry, questo peccato può distruggere un impero!". Si impone quindi un matrimonio riparatore, che sarà altrettanto caricaturale.

L'atto secondo è ambientato a Londra, durante la contestazione e le spinte emancipatorie degli anni sessanta, ma per i personaggi sono passati solo venticinque anni e i ruoli degli attori sono stati rimescolati. Victoria, figlia di Clive

rappresentata nel primo atto da una bambola, mette in discussione la propria identità di genere, abbandonando il marito per vivere con una nuova compagna e il fratello omosessuale Edward. I personaggi vivono più liberamente i propri desideri e la farsa lascia il posto alla riflessione; anche l'anziana Betty ha ormai lasciato Clive, e ha scoperto le gioie della masturbazione. È un finale che non offre soluzioni, ma un'inebriante apertura alla ricerca, alla scoperta, con Betty che conclude: "Sono stata sposata tanti di quegli anni, che non sono molto sicura che sia così che si fa conoscenza. Ma se non si sa il modo giusto di fare una cosa, bisogna inventarselo".

*Top Girls* (1982) affronta più direttamente la questione femminista, ma sempre senza pretese naturalistiche. Come sottolinea la curatrice, le opere di Churchill non sono mai rassicuranti, ma sfidano continuamente cliché e aspettative. Nel primo atto Marlene, donna in carriera, organizza una cena iperalcolica per festeggiare la sua promozione invitando donne che come lei hanno superato le barriere imposte dal patriarcato, ma si tratta di personaggi storici e protagonisti di poemi o quadri. Un crescente sovrapporsi di battute porta alla luce l'enorme sofferenza vissuta da queste vite così controcorrente, fino a lacrime e vomito; Griet la Pazza si lancia in uno straziante monologo sulla famiglia massacrata dagli spagnoli: "Non ne potevo più, ero fuori di me, li odio quei bastardi. Esci di casa quella mattina e grido per far uscire le vicine e dico 'Forza, andiamo dove nasce il male e facciamo i conti con quei bastardi'", e racconta così la sua battaglia contro i diavoli dell'inferno, dipinta in un quadro di Bruegel il Vecchio. Finito questo "sogno", la domanda è ovvia: qual è la sofferenza dietro al successo di Marlene? Nei due realistici atti seguenti la protagonista emerge come una spietata carrierista che ha abbandonato ogni senso di umanità per diventare manager di un'agenzia di collocamento, epitome perfetta del liberismo thatcheriano. La critica a questo tipo di emancipazione femminile si fonda su idee e pratiche socialiste dell'autrice che, tra gli anni settanta e ottanta, includevano una tecnica di scrittura collettiva con importanti compagnie teatrali: analogamente alla scrittura filmica di Mike Leigh, i laboratori di discussione e improvvisazione con il cast precedevano la stesura solitaria del copione. La questione del monetarismo thatcheriano culmina in un litigio tra Marlene e la sorella proletaria Joyce, che le ha cresciuto la figlia non voluta: "Che bene c'è che sia la prima donna, se è lei? Immagino che ti sarebbe piaciuto anche Hitler se fosse stato una donna (...). gli anni ottanta saranno stupendi, okay, ma perché

noi ci sbarazziamo di gente come te". Un confronto rabbioso che si rivelerà profetico di una frattura sociale insanabile; basti pensare al controverso funerale del 2013 dove la lady di ferro è stata accolta con scritte del tipo "The bitch is dead".

Sempre impietosa sulle distorsioni dei nostri anni, nel 1994 Churchill scrive *Serious Money*, sul cosiddetto Big Bang prodotto dalla deregolamentazione thatcheriana dei mercati finanziari. Un'opera frenetica e affollata, miscuglio di tecnicismi e scurrilità che incarnano perfettamente i nuovi squali pre-globalizzazione, ma con un'ennesima trovata straniante per indurre alla riflessione ed evitare facili immedesimazioni: le battute in versi rimati. I nuovi trader non accettano lezioni di etica dai vecchi banchieri: "Non facciamo altro che continuare / ciò che voi bastardi ci avete insegnato. / Facce nuove nel vecchio recinto, / alzar denaro con un bel sorriso distinto, / altrettanto furbo, altrettanto finto". Analogamente, il Fondo monetario internazionale, con la sua priorità di saldare le banche, emerge come continuazione della politica imperiale: "Bob Geldof era un povero sfigato, / ha fatto beneficenza nel verso sbagliato. / Doveva far concerti in Africa Centrale / e spedire i soldi a qualche ente occidentale". Un testo difficilissimo da tradurre, così come *The Skriker* (1994), opera di teatro-danza popolata da creature del folklore britannico tra cui la protagonista del titolo. La *skriker* è uno spirito metamorfico tanto quanto i suoi monologhi polisemici e magmatici, spesso paragonati alle sperimentazioni joyciane. Martoriata dalla società moderna, lamenta il suo fato: "un tempo lasciavano una ciotola di cibo stregato per l'apprendista stregone (...) ora ci odiano e ci feriscono feroci in fretta e non si aspetta". La sua vendetta coinvolge giovani madri single e socialmente escluse, trascinate nel suo mondo sotterraneo che, secondo alcuni critici, si rivela tossico come il capitale multinazionale.

*Teatro III* è impreziosito da apparati come glossario, postfazioni dei (valenti) traduttori, bio-bibliografia. L'Introduzione informa che questo pregevole progetto dovrà prendersi una pausa, ma sono tante le opere di Churchill ancora non tradotte. A partire da *Vinegar Tom* (1976), teatro-canzone sulla caccia alle streghe del Seicento e sulle streghe di oggi: "Ti avrebbero impiccata allora? Chiediti come ti prendono adesso".

pietro.deandrea@unito.it

P. Deandrea insegna letteratura inglese all'Università di Torino



## Colui che recideva legami e cantava il tradimento

di Samantha Marenzi

### JEAN GENET, LA SCRITTURA DELLA RIVOLTA

a cura di Marina Galletti,  
 Ilaria Rigano e Francesca Cera  
 pp. 352, € 25,  
 Editoria & Spettacolo, Spoleto 2016

“Mai totale la fede, e io mai tutt'intero”, scriveva Genet nel suo libro più politico, l'ultimo, il primo dopo anni di silenzio letterario. È un'indicazione per leggere Genet, per osservarlo proprio ai confini tra letteratura, vita e teatro. Il volume, che raccoglie scritti italiani e francesi, esce a dieci anni dal convegno *Jean Genet. La traversée diagonale*, organizzato da Galletti e Rigano all'Università Roma Tre nel 2006 per il ventennale della morte dello scrittore. Tornare su un progetto significa rimettere insieme persone che hanno condiviso un oggetto di studio, una discussione, un dialogo. Che hanno condiviso interlocutori, e nel tempo li hanno perduti. Questo volume è anche un omaggio a Jacqueline Risset, figura di riferimento negli studi della letteratura francese in Italia, la cui scomparsa ha trasformato l'appuntamento del libro in un impegno nuovo, che mostra, accanto alla vitalità dell'opera di Genet, il movimento del pensiero su di lui. Il volume eredita dalla formula del convegno la ricchezza di prospettive, pluralità necessaria per osservare un'esperienza refrattaria all'unidirezionalità del commento.

Una pluralità di sguardi che apre vie, disegnando la mappa di possibili traiettorie di lettura. Caratterizzato da questo sguardo obliquo di Genet e su Genet, il libro è diviso in cinque sezioni dedicate ai temi della politica, della lingua e della letteratura, del teatro e del circo, del corpo e l'eroticismo in relazione col cinema e le arti visive, e del rapporto col *Saint Genet* di Sartre (1952), facendosi carico non solo della pluralità degli argomenti, ma anche di come ognuno penetri nell'altro: la letteratura nella politica, il teatro nella lingua, la vita nella raffigurazione artistica. Con il titolo *Genetiana* alcuni scritti e manoscritti di Risset mostrano, in chiusura al libro, lo scorcio di un archivio.

In ciascuno dei temi affrontati emerge un aspetto della sfasatura alla quale costringe Genet, mai tutt'intero, come lui stesso scrive, mai univoco aggiungiamo noi, chiamati alla necessità di "sfuggire al commento sui significati, di uscire dall'interpretazione di uno scrittore che è molto più di uno scrittore", come ha affermato Raimondo Guarino alla presentazione del volume. Bastino gli esempi di tre snodi attorno ai quali, nel libro, si apre un ventaglio di sfumature di senso: la questione politica, il confronto con l'arte visiva, e il teatro. Con Genet non si può

parlare semplicemente di impegno politico. Il suo sostegno alle Pantere Nere e ai palestinesi apre interrogativi sul rapporto di un intellettuale con la scrittura, e con la storia. Il libro che solleva la questione politica è *Un captif amoureux* (Gallimard, 1986), pubblicato postumo e mai tradotto in italiano, dedicato alla rivoluzione in Palestina. Ne scrive Risset nel saggio *Il bianco del cielo*, il cui titolo echeggia quel *Bleu du ciel* (1957) in cui Georges Bataille evocava la guerra civile spagnola. Osservando la dialettica tra politica e letteratura Risset vede nel libro la riflessione su una scrittura che non è reportage né sogno, e che sigilla il patto tra testimonianza storica e visione poetica. Albert Dichy, tra i maggiori specialisti dell'opera di Genet e fondatore dei suoi archivi presso l'Institut mémoires de l'édition

contemporaine, va a fondo del problema tra campo politico e campo letterario. Dichy sottrae *Un captif amoureux* dall'orientalismo del racconto di viaggio a cui la fascinazione per il mondo arabo lo assimilerebbe. Salvato dall'umorismo più ancora che dall'impegno politico, il libro si apre con la confessione del fallimento dell'autore: la rivoluzione palestinese non può che sfuggirgli. A questo rapporto con la narrazione, dove è possibile proiettare lo stile e l'estetica sulla brutalità degli eventi della realtà, Leila Shahid aggiunge la dimensione affettiva, la commozione profonda che i palestinesi in rivolta provocano nello scrittore, spingendolo a una confessione su se stesso. Colui che recideva legami e cantava il tradimento trova in questo incontro la possibilità di raccontarsi e di raccontare la scrittura, a cui torna dopo anni di silenzio. A farlo tornare alla scrittura, e in qualche modo alla finzione poetica, è l'insorgenza della realtà, che si impone in Palestina come si era imposta in Prigionia. Realtà e finzione costituiscono i due poli su cui viene letta la scrittura teatrale di Genet. A questo binomio restituisce profondità Raimondo Guarino attraverso alcuni esempi dell'assimilazione di Genet nel teatro italiano. Una assimilazione che non passa attraverso la messa in scena dei suoi testi teatrali ma conosce la celebrazione della sua personalità, il ritorno concreto nel luogo originario di molta sua scrittura, che è la prigione.

Un'ultima sfasatura: quella di Genet che guarda Genet nel ritratto che gli fa Giacometti, o che trova i suoi temi, trasfigurati, nella pittura di Rembrandt. Patrice Bougon, scrivendo sui saggi estetici che Genet dedica ai due artisti, disegna la traiettoria invisibile tra sguardo e visione. In questa obliqua traversata emerge il volto del poeta che questi studi tornano a illuminare: un autoritratto di Jean Genet.





## La musica del Boss, finalmente

di Franco Fabbri

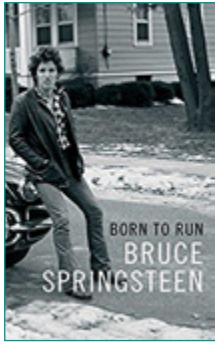
Bruce Springsteen

**BORN TO RUN**

L'AUTOBIOGRAFIA

ed. orig. 2016, trad. dall'inglese  
di Michele Piumini,  
pp. 536, € 23,  
Mondadori, Milano 2016

In attesa di ricevere l'edizione italiana, ero andato a leggere qualche recensione dell'autobiografia di Bruce Springsteen sulla stampa internazionale. Ero rimasto colpito dall'uniformità di quegli articoli, tutti incentrati sulle difficoltà dei rapporti fra Bruce e il padre, alcolizzato, incapace di comunicare, spesso violento, e sulle conseguenze che quei rapporti avevano avuto sul carattere e sul subconscio del Boss, fino a spingerlo, da adulto, a cercare aiuto psicanalitico. Questo pareva essere, secondo i recensori, l'unico elemento di vera novità, all'interno di un racconto già sviscerato da decine di biografie e da infinite analisi delle canzoni. Devo dire che la prospettiva di leggere un libro nel quale la scoperta più consistente è che la personalità di un cantautore sia stata



plasmata da un rapporto difficile col padre (uffa!) non mi sembrava affatto esaltante. Mi aveva però incuriosito la conclusione dell'articolo di Neil Spencer sul "Guardian", là dove si diceva che nel libro ci sarebbero molte meno automobili che nelle canzoni di Springsteen, quindi mi accingevo perlomeno a verificare questa affermazione. Confesso che ero pronto a sfruttare il suggerimento del recensore inglese, e a scrivere che nell'autobiografia c'è anche molta meno musica.

Ma ho dovuto ricredermi. Intanto, non è nemmeno vero che nell'autobiografia ci siano poche automobili. Ce ne sono tantissime (nominate per modello, anno, colore, accessori, venditore, costo), ma soprattutto sono numerose, dall'inizio alla fine, le rievocazioni di percorsi urbani, scorribande, viaggi su e giù per il New Jersey, traversate continentali, con ogni tipo di mezzo a quattro ruote (anche camion, pick-up, furgoni), al punto che, senza alcuna forzatura e senza che l'autore mai vi faccia accenno esplicito, si capisce perché in tante canzoni di Springsteen la vita si svolga dentro un'auto, o sia vista da un'auto: perché così è stata la sua vita. In un passaggio Springsteen descrive l'impianto audio di un'automobile come un elemento essenziale, e questa affermazione rimanda a innumerevoli passaggi nei quali l'autoradio o il lettore di cassette sono protagonisti: da quegli apparecchi Bruce e i suoi compagni di viaggio ascoltano i successi di classifica, le compilation su cassetta preparate con ardore filologico (una per ogni stato attraversato, viaggiando verso la California), e il proprio primo disco appena uscito, trasmesso dalla radio, segno di una svolta nella carriera e nella vita.

Dunque, di musica nel libro ce n'è. Anzi, ce n'è tanta, molto di più che nella maggioranza dei libri "su" Springsteen. Quando ho cominciato a rendermene conto, dopo i capitoli introduttivi, il sollievo si è accompagnato alla curiosità: il numero crescente di "orecchie" e di sottolineature sulla mia copia del libro ne è testimone. Avevo letto da poco l'autobiografia di Elvis Costello (*Musica infedele & inchiostro simpatico*, Baldini e Castoldi, 2016) e vi avevo rintracciato una miniera di riferimenti, molti dei quali introvabili anche nella saggistica più competente: per questo gli accenni ai retroscena psicanalitici di Springsteen mi avevano messo in guardia. Ma *Born To Run* non è da meno, sia pure in un orizzonte musicale più ristretto, ma con una prospettiva temporale e geografica almeno altrettanto interessante.

Sarà bene, comunque, che precisi cosa intendo quando dico che in un libro come questo (come questi) "si parla di musica". Prima di tutto, intendo che il mondo sonoro (umanamente organizzato, direbbero gli etnomusicologi) sia nel fuoco della narrazione: si racconta di qualcuno che ascolta o che produce suoni. Poi, intendo che si dica l'origine di quei suoni (una voce? uno strumento? una fonte acustica di qualche tipo?), e se sono riconoscibili secondo qualche categoria sonoro-musicale: un genere, uno stile, un titolo. Poi, intendo che si accenni a come quei suoni sono organizzati, e all'effetto che hanno su chi li produce o li ascolta, e alla funzione che svolgono nella comunità di cui si sta parlando.

Perché un libro parli di musica non è né necessario né sufficiente che contenga degli esempi sul pentagramma, né che usi una terminologia accademicamente corretta: quando Springsteen dice che il suo bassista "suona come Bill Wyman degli Stones" i lettori che conoscono il rock capiscono perfettamente cosa vuol dire (e un bassista decente saprebbe subito cosa fare, se gli si chiedesse di suonare a quel modo), anche se non mi risulta – purtroppo – che esista alcun saggio musicologico sullo stile di Bill Wyman. Fatta questa premessa, il libro di Springsteen è ricchissimo di musica, nei vari modi accennati sopra: contiene resoconti etnografici di situazioni di ascolto, di esecuzione, di composizione, contiene osservazioni di natura organologica (tipi di strumenti, loro caratteristiche, rapporti fra strumento e tecniche di esecuzione, includendo anche gli strumenti dello studio di registrazione), contiene riflessioni critiche e autocritiche su questioni di forma, di genere, di stile, e sul rapporto fra testo e musica nelle canzoni, nonché accenni penetranti ad aspetti della storia della popular music, soprattutto negli Stati Uniti. Una parte non trascurabile riguarda i rapporti fra musica

ed espressione corporea (il ballo, la gestualità dei musicisti).

Ci sono alcuni passaggi illuminanti, non perché siano del tutto inediti, ma perché non fanno ancora parte del senso comune, nemmeno della critica rock, e il tono cordiale del racconto di Springsteen li chiarisce efficacemente. Molti riguardano l'effetto della British Invasion (1964-65) sulla musica degli Stati Uniti. Springsteen racconta che prima dell'arrivo dei Beatles negli Usa c'erano per lo più gruppi vocali che si facevano accompagnare da musicisti professionisti, o gruppi strumentali che non cantavano (le *surf bands*), ma l'idea di un gruppo vocale e strumentale, che per di più componesse le proprie canzoni, era del tutto ignota. Questa e altre osservazioni chiariscono il debito di Springsteen (e più in generale del rock statunitense) con la musica inglese: l'elenco delle influenze dichiarate è chiaro e dettagliato. Vi si aggiungono, naturalmente, molti riferimenti nordamericani, variamente importanti nel corso degli anni: dal rock 'n' roll e dal pop degli anni cinquanta al rhythm and blues, al soul, e poi al country, al folk. E qui si arriva, condotti per mano dallo stesso Springsteen, alla questione critica principale che lo riguarda, quella dell'autenticità. Leggendo il dipanarsi iniziale della carriera del Boss, fino al successo già consolidato, ci si domanda dove mai trovi fondamento quell'immagine di rock "autentico" che lo ha sempre accompagnato: si legge che Springsteen con i musicisti insieme ai quali ha lavorato ha fatto veramente di tutto, suonando ballabili da un bar all'altro, arrivando perfino a un discreto successo con un gruppo, gli Steel Mill, che lo stesso autore definisce "prog-metal". E quando arriva a proporsi alle case discografiche come cantautore, è perché in quel momento i cantautori (Jakson Browne, James Taylor, e naturalmente Dylan) "tirano". Niente sorprese o scandali, per carità. Anzi. *Born To Run* spiega efficacemente proprio l'anomalia di un cantautore "serio" che sapeva ballare, suonare la chitarra elettrica e infiammare una platea prima di registrare il primo disco.

www.francofabbri.net

F. Fabbri ha insegnato popular music all'Università di Torino



## Sono un veggente, sono un bugiardo

di Gino Scatata

Simon Critchley

**BOWIE**

ed. orig. 2014 e 2016, trad. dall'inglese  
di Massimo Baldini, postfazione  
di Barbara Carnevali pp. 225, € 16,  
il Mulino, Bologna 2016

Pierpaolo Martino

**LA FILOSOFIA**

**DI DAVID BOWIE**

**WILDE, KEMP**

E LA MUSICA COME TEATRO

pp. 146, € 12,

Mimesis, Sesto San Giovanni 2016

A un anno dalla morte, non diminuisce l'interesse editoriale per David Bowie, già segnalato su queste pagine da Pietro Deandrea (2016, n. 6) con una recensione di alcuni testi usciti o ripubblicati su questa figura molteplice che pare sempre più incarnare alcuni nodi della nostra contemporaneità. Ora, per quanto possa apparire strano o provocatorio, è la filosofia ad accomunare due volumi su Bowie usciti alla fine dello scorso anno.

Simon Critchley è l'autore del testo tradotto dal Mulino, che riprende la seconda edizione di *Bowie*, uscita dopo la morte dell'artista con l'aggiunta di cinque brevi capitoli. Critchley insegna filosofia a New York, ha scritto su Lévinas e Heidegger, ma, come racconta egli stesso in un'intervista, a diciotto anni era pronto a diventare una rockstar se un incidente alla mano non gli avesse impedito di suonare la chitarra. La sua passione per la musica traspare in modo evidente da questo testo su Bowie, nel quale si dice convinto che esista un legame fondamentale fra biografia e filosofia, pur dichiarando che una lettura in chiave autobiografica dei testi di Bowie è riduttiva. In questo volume si spinge ancora più avanti, in quanto non solo collega la biografia e la filosofia di Bowie, ma le unisce anche alla propria biografia. Questo "piccolo libro", osserva infatti nella sua postfazione Barbara Carnevali, è un "tentativo di spiegare a una comunità di fan, ma in primo luogo a se stesso, l'eccezionalità di un'emozione estetica durata più di quarant'anni".

Carnevali, che insegna estetica e filosofia sociale a Parigi, segnala inoltre come Critchley resista alle due tentazioni snobistiche del filosofo (e in generale dello studioso) che si avvicina al pop: da una parte "la critica dell'ideologia di stile adorniano, che nega lo statuto di arte a ciò che definisce con disprezzo prodotti dell'industria culturale"; dall'altra, l'atteggiamento postmoderno "di chi si abbassa ironicamente verso un ambito che, in realtà, continua a sospettare indegno, e di cui si può parlare solo in modo obliquo". Critchley invece "prende il suo oggetto sul serio e non si preoccupa di doverlo giustificare o nobilitare", una riflessione che vale anche per la postfazione di Carnevali e per molti altri studiosi o acca-

demici che si avvicinano alla cultura pop con un rigore che non esclude la passione.

È anche il caso di Pierpaolo Martino, che insegna letteratura inglese e analizza la musica di Bowie con altri strumenti. Il volume da lui scritto si intitola però *La filosofia di David Bowie*, all'interno di una collana sulla musica contemporanea dell'editore Mimesis, che annovera altri titoli analoghi relativi, fra gli altri, agli U2, a Frank Zappa, ai Queen e ai Genesis. Lo studio di Martino analizza il percorso artistico multimediale e "multimodale" di Bowie, nel dialogo e nell'influenza reciproca di musica, testi e immagini che "si ridefiniscono a vicenda". Martino parte dalla figura di Wilde, visto a partire da un'intuizione di Michael Bracewell come la prima pop star del secolo, per passare al fondamentale incontro di Bowie con Lindsay Kemp, con una ricchissima serie di riferimenti ad autori come MacInnes e Kureishi o a registi come Jarman e Haynes, il tutto filtrato attraverso il discorso critico di Bachtin e Barthes. È in Kemp che Martino indica l'origine della teatralità di Bowie, la sua capacità camaleontica, la sua indifferenza per il principio di non contraddizione, la centralità del corpo nelle sue performance, la capacità di mescolare le fascinazioni *queer* con la tradizione del music-hall e con il teatro *kabuki* giapponese. L'ultimo capitolo del volume è una competente analisi musicale dell'opera di Bowie, con una particolare attenzione alla sua ultima produzione, compresa quella di fine anni novanta e primi anni del Duemila, poco amata da molti fan di Bowie e di cui invece Martino sottolinea in modo convincente l'importanza creativa, fino al ritorno dopo anni di silenzio con *The Next Day* e l'ultimo *Blackstar*.

A *Blackstar* sono dedicati anche gli ultimi capitoli, forse i più coinvolgenti, del libro di Critchley, che intreccia altri percorsi, quelli di Heidegger, Hölderlin e Kafka, con quello di Bowie. Come il libro di Martino, anche quello di Critchley ruota attorno a un quesito che Bowie pone in tutta la sua produzione e che risuona in *Heat*, l'ultima traccia di *The Next Day*: "e mi dico che non so chi sono", la cui risposta viene fornita poco dopo: "Sono un veggente, sono un bugiardo". Si può essere veggente e insieme bugiardo? Sì, risponde Critchley, perché l'arte di Bowie "è una confezione consapevole e completamente artificiosa di illusioni la cui falsità non è fasulla, ma al servizio di una verità percepita, corporea". Sì, perché, come intuì il poeta Yeats alla fine della sua vita, si può incarnare la verità anche senza conoscerla, viverla attraverso le maschere di Bowie che danno a chi lo ascolta la possibilità di salvarsi "dalla banalità di essere al mondo".

gino.scatata@unibo.it

G. Scatata insegna letteratura inglese all'Università di Bologna



## Il quadro della catastrofe

di Andrea Casalegno

### Franco Mariani e Mattia Lattanzi FIRENZE 1966 L'ALLUVIONE

RISORGERE DAL FANGO

50 ANNI DOPO: TESTIMONIANZE,

DOCUMENTI, MEMORIE

DI UNA CITTÀ OFFESA

pp. 416, € 28, Giunti, Firenze 2016

Carlo Maggiorini è un operaio di 53 anni, che lavora all'acquedotto comunale di Firenze. La notte dal 3 al 4 novembre 1966 Giuseppe Peruzzi, giornalista del quotidiano cittadino "La Nazione", gli telefona dalla sede del giornale "per sapere se l'indomani ci sarebbero state difficoltà nell'erogazione dell'acqua". "C'è una piena che fa paura" è la risposta. "Chissà se si potrà filtrare un'acqua così melmosa. Penso sarà difficile. Ora torno a vedere come va, mi richiami tra poco". Qualche ora dopo risponde di nuovo: "È un disastro, qui si affoga tutti!". Maggiorini si allontana dal telefono, poi ritorna. "È un grosso disastro e non so cosa fare". Peruzzi lo invita a mettersi in salvo. "Non posso andare via! Sono solo e devo sorvegliare tutto l'impianto. Non posso, non posso. Ora la lascio, riatto e torno a vedere se posso fare qualcosa".

Maggiorini è la prima vittima accertata dell'alluvione di Firenze. "Il suo corpo venne ritrovato due giorni dopo, completamente ricoperto di fango, in un cunicolo dell'impianto, mentre il figlio era fuori che aspettava notizie". Le vittime ufficiali saranno diciassette in città e diciotto in provincia, anche se qualcuno ritiene che siano state di più. Duemila miliardi di danni.

Completamente ricoperto di fango sarà anche gran parte del centro storico: una tragedia, e una rinascita, che possiamo seguire quasi minuto per minuto grazie alle testimonianze visive e narrative raccolte, per l'editore Giunti, da Franco Mariani e Mattia Lattanzi, due giornalisti che hanno dedicato a quell'evento una parte importante della loro vita professionale. Le immagini provengono dall'archivio personale di Franco Mariani e dall'associazione Firenze Promuove.

Assistiamo così all'attimo dello straripamento in Lungarno della Zecca Vecchia, la mattina del 4 novembre, osservato a pochi metri di distanza da due piccoli gruppi di fiorentini sotto l'ombrello. Vediamo poi Lungarno delle Grazie completamente sommerso, con l'acqua che ha raggiunto le porte delle case. L'acqua trascina 500.000 metri cubi di terriccio, ai quali si mescolerà presto la nafta degli impianti di riscaldamento custodita nelle cantine, lasciando una striscia oleosa sui muri quando la piena sarà rifluita.

L'acqua circonda Santa Maria del Fiore, assedia la stazione centrale, si rovescia nei sottopassaggi, dilaga in Santa Maria Novella, dove danneggia il grande affresco prospettico di

Paolo Uccello sul Diluvio. Alla sede di "La Nazione" raggiunge l'altezza di otto metri. Immergendovisi, alcuni giornalisti salveranno una famiglia che abita nel palazzo di fronte.

A Santa Croce il livello della piena supera il limite raggiunto il 13 settembre 1557, quando perirono molti affreschi trecenteschi e la ristrutturazione venne intrapresa da Giorgio Vasari. Nel refettorio dell'antico convento l'acqua arriva ora a sei metri. In piazza Santa Croce, il 5 novembre si scorge il segno dell'acqua sul monumento a Dante, al quale Giacomo Leopardi aveva dedicato la sua seconda canzone. Il 6 novembre in piazza Santa Croce s'incassa nel fango anche la vettura che trasporta il presidente della Repubblica Giuseppe Saragat.

La documentazione visiva è impressionante. A Ponte alle Grazie l'acqua è scesa, ma sfiora ancora il piano stradale, quasi completamente ricoperto dai tronchi trascinati dalla corrente. Ponte Vecchio visto da nord ha l'acqua vicina al colmo delle arcate; da sud è una visione apocalittica, con le botteghe sfondate dai tronchi, rimasti a decine incastrati nella struttura, che per fortuna ha retto.

Una via è completamente ingombra di auto sommerse e rovesciate, in un'altra un natante della Polizia salva le persone rimaste bloccate al primo piano. Borgo San Jacopo è completamente ostruito da carcasse di auto e detriti, piazza San Lorenzo è allagata, in via Santa Maria i commercianti vendono al miglior offerente le poche derrate che hanno recuperato, in viale Fratelli Rosselli si muove un mezzo anfibio dei Vigili del Fuoco.

La piena ha invaso chiese, conventi, archivi e la Biblioteca Nazionale. Le fotografie documentano i primi interventi di salvataggio e ripulitura, poi i primi passi del lunghissimo, certosino lavoro di restauro. Davanti a Palazzo Vecchio una grande tela, su un carrettino, ha al centro un enorme buco. Maria Luisa Bonelli, allora direttrice del Museo della Scienza, mostra davanti all'ingresso il cannocchiale con le lenti di Galileo. Una ragazza accovacciata comincia delicatamente a ripulire una tela completamente ricoperta di fango. Ai piedi del David di Michelangelo sette volontari trasportano un'enorme tela.

Scandito dai titoli del quotidiano "La Nazione", il testo documenta tutti gli aspetti del disastro, ma anche tutti gli interventi di salvataggio, compreso quello degli animali del giardino zoologico. Pompieri, forze dell'ordine, militari, semplici cittadini, le migliaia di volontari accorsi da tutta Italia e dall'estero, radioamatori, decisivi nella prima fase dei soccorsi, quando le linee telefoniche smettono di funzionare, nessuno è dimenticato.



Un posto di rilievo hanno le autorità cittadine. Il sindaco Piero Bargellini sprona incessantemente il governo e il Paese a non sottovalutare, come era avvenuto in un primo tempo, il quadro della catastrofe. Sarà invitato alla Casa Bianca da Lyndon Johnson. Poi i vicesindaci Luciano Bausi e Lelio Lagorio, il cardinale Ermenegildo Florit e il generale Ugo Centofanti. Un capitolo riporta molte testimonianze di coloro che è ormai consuetudine chiamare gli "angeli del fango". Altri sono dedicati a ognuno dei corpi dello stato attivi nel soccorso, alla venuta di papa Paolo VI per la messa di Natale, nel cinquantesimo giorno dall'alluvione, agli interventi di star internazionali come Franco Zeffirelli e Richard Burton, al documentarista Folco Quilici, al cantastorie fiorentino Riccardo Marasco.

Il libro è un mosaico, e sta al lettore ricostruire il quadro complessivo. Il suo pregio sta nei particolari, che oggi è facile dimenticare, e nelle numerosissime testimonianze.

Antonio Paolucci, già ministro per i Beni culturali, allora aveva 25 anni e venne incaricato di recuperare, al gabinetto fotografico della Soprintendenza, "le innumerevoli lastre spezzate e le fotografie impastate dal fango". Paolucci ricorda che "l'attuale Opificio delle Pietre Dure è nato a seguito dell'alluvione", per merito di Umberto Baldini, "che ha così duplicato l'Istituto centrale del Restauro di Roma". Quell'intervento è stato fondamentale perché l'alluvione, spazzando via le botteghe artigiane di San Frediano, aveva fatto scomparire una realtà fondamentale per il restauro delle opere d'arte.

Un restauro che non è ancora terminato, spiega Cristina Acidini, già soprintendente dell'Opificio e poi del Polo museale fiorentino. Restano, in particolare, da restaurare "numerose suppellettili liturgiche". Nel tempo, tuttavia, le tecniche e le conoscenze hanno fatto grandi passi avanti in direzione di un restauro meno invasivo. Il *case study* più importante rimane il *Cristo* di Cimabue, per la gravità dei danni subiti e la difficoltà del recupero. Ma solo recentemente si è potuto intervenire sulla grande *Ultima cena* del Vasari, nel cenacolo di Santa Croce: "Quarant'anni fa si sarebbe fatta un'operazione del tutto diversa, e molto più pesante, con conseguenze per il supporto ligneo originale".

casalegno.salvatorelli@gmail.com

A. Casalegno è giornalista

## Il plusvalore della visione

di Marco Maggi

### AMEDEO MODIGLIANI E IL SUO MONDO

pp. 131, € 32,

Abscondita, Milano 2016

Si apre come un cassetto di memorie, l'album fotografico *Amedeo Modigliani e il suo mondo* pubblicato da Abscondita. Ritratti dell'artista e dei familiari realizzati in anonimi studi livornesi; un estratto dell'atto di nascita datato 16 aprile 1958, a quasi trent'anni dalla morte; rituali immagini di fine anno scolastico e di aule accademiche; i luoghi della vita, da Iglesias a Parigi, rivisitati da Anna Marceddu, già curatrice degli Archivi fotografici del Modigliani Institut Archives Légales; cartoline d'epoca del Vieux Montmartre;

ritratti e autoritratti di modelle e compagni di strada: Picasso, Brancusi, Braque, un indimenticabile profilo di Anna Achmatova, della quale è riprodotto in apertura un intenso ricordo del pittore, al quale fu legata per una breve stagione; riproduzioni di inviti a *vernissages* e scatti di allestimenti di opere di Modigliani, dal Salon d'Automne del 1912 all'Esposizione internazionale d'arte di Venezia del 1930 che lo consacrò.

Il mondo di Modigliani è evocato attraverso il *medium* dell'album, forma caratteristica della "postmemoria". Con questo termine si intende la memoria nella condizione di posterità; scomparsi i testimoni diretti, restano le tracce degli eventi, disperse e spesso mutile. Sono tuttavia proprio le lacune e i silenzi dell'album, spiega Marianne Hirsch, la più influente teorica in questo campo, a costituire il tessuto connettivo sul quale il ricordo continua a intessere il proprio racconto; in particolare attraverso quella speciale ibridazione di attestazione di realtà e invito all'investimento simbolico che è caratteristica dell'immagine fotografica. Nell'album Modigliani, alla fotografia è assegnato il compito di far rivivere un mondo, quel mondo che nelle pitture e sculture dell'artista affiora come un sospetto o un'intermittenza del cuore.

Negli stessi anni in cui si svolge la vicenda di Modigliani, nella medesima città ma a una certa distanza da Montmartre e Montparnasse, nel *faubourg* Saint-Honoré, Paul Nadar, figlio del celebre Félix, fotografava il mondo di Proust: non ritratti di artisti mercanti e modelle, ma di aristocratici decaduti e gran borghesi, gli individui sui quali si esercitò instancabilmente l'occhio entomologico dal quale scaturirono Swann e Madame Verdurin (il progetto *Le Monde de Proust - vu par Paul Nadar*, curato da Anne-Marie Bernard, è stato pubblicato in varie vesti, in ultimo nel 1999 in un volume

delle Éditions du Patrimoine). A quelle immagini si era appassionato Roland Barthes, sino all'estremo dell'"intossicazione"; progettava di commentarle in un seminario dal titolo *Proust et la photographie*, che non poté tenere perché nel frattempo sopravvenne la morte. Leggere la *Recherche* come un *roman à clef*, appuntava nelle note pervernuteci (in traduzione italiana in *La preparazione del romanzo. Corsi (I e II) e seminari al Collège de France, 1978-1979 e 1979-1980*, a cura di Emiliana Galiani e Julia Ponzio, Mimesis, 2010), produce un "plusvalore della lettura", derivante dalla condensazione fra i tratti del personaggio letterario e i "biografemi" del suo reale o supposto modello in carne e ossa.

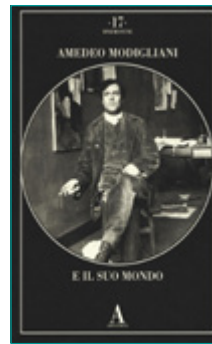
Un analogo effetto – una sorta di "plusvalore della visione" – producono i nomi propri che compaiono nei titoli dei ritratti di Modigliani. Chi non ha sperimentato la *jouissance* derivante dall'immaginare il modello dietro la linea sinuosa del collo e il volto delicatamente appoggiato alla mano si-

nistra di *Jeanne Hébuterne con cappello*, o la posa composta e l'abito impeccabile di *Léopold Zborowski*? Ora, nelle fotografie dell'album Modigliani, Jeanne Hébuterne ci sta davanti, rincantucciata su uno sgabello con un libro illustrato sulle ginocchia, Maddalena sfinita dalla gravidanza che non riuscirà a portare a termine; Léopold Zborowski, il poeta mercante che comprò l'esclusiva dell'opera di Modigliani per quindici franchi al giorno e la fornitura di tele, colori e modelle, è sorpreso in un interno con un braccio ingessato e gli occhi forse volutamente chiusi, come anche li tiene, in posa già surrealista, la moglie Hanka che gli sta accanto.

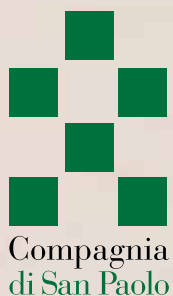
Le fotografie dei mondani di Proust, osservava Barthes, producono un "faccia a faccia tra il sogno e il reale": ma con quali effetti per il sogno, per quella condensazione immaginaria catalizzata dal sospetto di una presenza reale dietro la pagina o di fronte al cavalletto? La fotografia, risponde Barthes contemplando pensoso i ritratti di Paul Nadar, "aiuta e insieme ostacola" il sogno. Una simile, ambivalente esperienza abbiamo vissuto, sfogliando quest'album, davanti al ritratto di Victoria, modella effigiata nello studio parigino di Reutlinger nel 1906 con acconciatura a coroncina e lieve pendaglio intorno al collo d'alabastro; o davanti a quello di Beatrice Hastings, che nel 1918 dona a Modigliani un'istantanea sulla quale aggiunge a penna: *Paris 1918*, e di seguito una parentesi: *very ill*.

marco.maggi@usi.ch

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







Compagnia  
di San Paolo



# Programma ZeroSei

Ogni futuro  
nasce bambino

## La prima infanzia è il momento fondamentale per lo sviluppo.

Oggi però assistiamo a una contrazione generalizzata degli investimenti a favore di servizi educativi e di cura dei bambini, a Torino e in Piemonte come in altre parti del Paese, in un momento in cui, invece, sarebbe essenziale andare nella direzione opposta, di fronte al dato che vede oggi, in Italia, più di un minore su dieci in situazione di povertà assoluta (dati Istat)

È per questo motivo che, da tempo, la **Compagnia di San Paolo** investe a favore dei bambini nella fascia **0-6 anni** in progetti a gestione diretta, con il sostegno a iniziative in ambito sanitario, sociale, culturale e con una intensa attività di ricerca ed è per questa stessa ragione che nasce oggi il **Programma triennale ZeroSei**: per costruire un quadro coordinato, per massimizzare effetti e per raggiungere economie di scala, con l'obiettivo di promuovere il benessere e lo sviluppo armonico dei bambini torinesi e piemontesi favorendo l'integrazione tra servizi e offerte di cura ed educazione a loro destinati.

### Per saperne di più

visita il nostro sito internet e iscriviti alla newsletter per essere sempre aggiornato sulle nostre iniziative.

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





## La solitudine del maratoneta

di Simona Baldelli

### Daniele Marchesini EROI DELLO SPORT

STORIE DI ATLETI,  
VITTORIE, SCONFITTE  
pp. 248, € 16,  
Il Mulino, Bologna 2016

Daniele Marchesini è stato docente di storia contemporanea all'Università di Parma e si dedica da tempo allo sport, analizzandolo sia da un punto di vista sociale sia culturale. L'ultima opera, che ha per sottotitolo *Storie di atleti, vittorie, sconfitte*, è un testo che ha, fra i molti pregi, quello di una scrittura fluida e colloquiale, in grado di coinvolgere accaniti sportivi e non, sedotti da un linguaggio asciutto e personale, dietro il quale traspare una competenza preziosa. L'argomento viene trattato fin dalle origini delle civiltà greca e latina, e il diverso atteggiamento delle due società nei confronti dell'agonismo, ne racconta, in qualche modo, la struttura sociale. "Così, mentre in Grecia le feste atletiche (*agones*) sono gare vere, che valgono per il premio simbolico o materiale che rappresentano, perché all'esercizio fisico si riconosce un importante valore educativo, disputate tra chi attraverso di esse aspira fortemente a raggiungere la gloria e per quella via l'immortalità, a Roma risultano *ludi*, divertimenti, esibizioni più che competizioni, spettacoli interpretati da schiavi o atleti prezzolati, offerti al pubblico che vi assiste entusiasta: i *circenses* che fanno il paio con il *panem* della ben nota formula di Giovenale". L'atleta, lo sportivo, e le gesta da lui compiute, diventano, pagina dopo pagina, una chiave di lettura di molteplici aspetti sociali. Si parte analizzando l'aspetto eroico, da semidio della mitologia greca, di cui sono ammantati i campioni delle varie discipline e di cui il pubblico pare aver sempre bisogno. Bisogna di identificazione, emulazione, ispirazione di ideali, valori, a volte, persino, riferimenti culturali. La trasformazione dello sportivo in divo, una figura che tracima dalla semplice cronaca sportiva e di cui vogliamo sapere tutto, vita privata, gusti, scelte alimentari.

Si prosegue con l'esame del contesto, dell'ambito in cui l'evento si svolge. Ed è chiaro perché, in quest'ottica, Jesse Owens, nero d'Alabama, quattro volte medaglia d'oro alle Olimpiadi di Berlino del 1936, in piena esaltazione della razza ariana, sia scolpito in una memoria condivisa, tramandata, sociale quasi, più di qualsiasi altro atleta suo contemporaneo. Vittorie, le sue, che divennero occasione di riscatto per milioni di persone allora come oggi. E, ci ricorda Marchesini, la questione razziale era aperta e dolorosa anche al di fuori della Germania nazista e dei suoi alleati. Dopo le Olimpiadi lo stesso presidente Roosevelt non volle ricevere

Owens alla Casa Bianca per congratularsi con lui. Un eroe molto "normale", lo definisce l'autore, è Livio Berruti, medaglia d'oro nei 200 alle Olimpiadi di Roma del 1960. Personaggio lontano dai cliché di rivincita e riscatto sociale, ma emblema di una nazione, l'Italia, che in quegli anni correva in un vortice d'ottimismo, verso il miracolo economico. E c'è il corpo, che dopo secoli di mortificazione a vantaggio dell'anima, al principio del XIX secolo, torna ad affermare la sua presenza e i propri diritti, celebrati nelle lettere da Leopardi, Darwin per la scienza e persino dalla chiesa che scopre, nelle partite di calcio degli oratori ispirati da don Bosco e padre Semeria, un'occasione di aggregazione e formazione non solo dottrinale.

L'epica del ciclismo è raccontata con la giusta enfasi, condita di fatica e leggenda, così come la solitudine, dice l'autore, del maratoneta. Suggestivo di leggere, e rileggere, e poi ancora, i paragrafi che riassumono le gesta di Spiridon Louis, Rolando Petri, Abebe Bikila e la valenza sociale e politica delle loro imprese sportive. Si attraversano ring e spogliatoi per conoscere da vicino i protagonisti della *noble art* e capire perché la boxe abbia esercitato ed eserciti il suo fascino romantico. Leggendo il capitolo dedicato a Primo Carnera, Jake La Motta, Rocky Marciano... mi sovviene un ricordo personale. Trovai, fra i libri di mio padre, una biografia di Duilio Loi. La lessi con la stessa voracità con cui affrontavo un libro di avventure. In particolare, mi si piantò in mente un ricordo legato all'ennesima sconfitta di un periodo sfortunato, di cronaca e acuta povertà. Lui racconta di essere salito sul tram che lo riportava a casa con il volto tumefatto e l'anima a pezzi, e di aver visto un biglietto da mille lire a terra. Gli altri passeggeri sembravano non essersene accorti, nessuno reclamava la banconota. Vi posò un piede sopra, si chinò fingendo di allacciarsi la scarpa, infilò le mille lire in tasca e scese dal tram. Andò a comprare una bombola per la cucina a gas e due bistecche. Tornato a casa, allacciò la bombola e cucinò la carne. La moglie, in silenzio, si sedette a tavola e mangiò il cibo miracolosamente apparso

sulla tavola. E mi sono ricordata le alzatacce notturne per assistere, con mio padre e mia madre alle dirette di boxe oltre oceano, in particolare l'ultimo incontro, l'ultimo Benvenuti-Monzon. E ho ripensato alla rabbia, immensa, allora per me inspiegabile, di Cassius Clay, diventato poi Muhammad Ali. Capisco ora, dopo tanto tempo, che la loro voglia di riscatto, economico, etnico, sociale, era la stessa che accompagnava i movimenti e le manifestazioni che affollavano le strade del mondo. Erano eventi collettivi, cui l'Italia assistette a cavallo di un boom che tardava a deflagrare e un'austerità già incombente.

Leggendo le pagine e le gesta degli atleti evocati da Marchesini ho avuto modo di ripensare ai grandi mutamenti sociali del secolo scorso e di questo appena iniziato. Sono stata sui campi di cricket e ho avuto modo di riflettere sull'identità nazionale, classi sociali e colonizzazione. Ho attraversato l'Europa ancora smembrata dalla guerra appena finita e dalla fame pedalando in compagnia di Bini, Camellini, e poi Gino Bartali e del suo rivale Fausto Coppi. Eroi dello sforzo collettivo, li chiama con precisione Marchesini. Assai diversi dai divi su due ruote di giorni più vicini a noi, spesso associati a scandali di doping, schiavi di sponsor ed esigenze televisive, quasi fossimo ormai incapaci di spingerci in avanti con le nostre sole forze, schiavi di un mondo che fagocita e digerisce tutto e tutti in una manciata di minuti e non ammette sconfitte. Lo sport è occasione di riflessione su regimi totalitari che non ammettono *défaillance* ad opera dei loro atleti e questo vale per le Olimpiadi di Berlino del 1936, per Primo Carnera che celebra la muscolosità del fascismo a Roma nel 1933 o per le Spartachiadi dell'Unione Sovietica nel 1928. E la mente non può evitare di correre alle recenti olimpiadi e alle squalifiche per doping di intere delegazioni, a dimostrazione che le medaglie sono ancora un simbolo di forza.

Certo, le righe dedicate alle campionesse dello sport, in questo bel saggio, sono assai poche ma, essendo lo sport paradigma della società, non c'è da stupirsi. Costellano e impreziosiscono il libro, i pensieri di illustri scrittori ed intellettuali come Massimo Bontempelli, Giacomo Leopardi, Joyce Carol Oates, Virginia Woolf, Antonio Gramsci, fra gli altri.

evelinaelefate@gmail.com

S. Baldelli è scrittrice e autrice teatrale



## Come sbagliare

### un calcio di rigore con stile

di Eric Gobetti

Gigi Riva

### L'ULTIMO RIGORE DI FARUK UNA STORIA DI CALCIO E DI GUERRA

pp. 192, € 15,  
Sellerio, Palermo 2016

Paolo Carelli

### IL BRASILE D'EUROPA IL CALCIO NELLA EX JUGOSLAVIA TRA UTOPIA E FRAGILITÀ

pp. 123, € 12,  
Urbane Publishing, Praga (Rep. Ceca) 2016

Sono usciti negli ultimi mesi due libri che raccontano storie simili, quasi sovrapposte, di certo intrecciate indissolubilmente, sulla straordinaria parabola del calcio jugoslavo. O forse sarebbe meglio dire: sulla storia della Jugoslavia attraverso il calcio. In particolare sulla fine traumatica di quella storia, di quell'avventura sublime e folle che fu la Jugoslavia, anche calcisticamente. Sì, perché se lo stato jugoslavo è crollato così disastrosamente, lasciando dietro di sé rovine e ricordi opachi di quella che è stata la gloriosa Federazione di Tito, un discorso simile si può fare anche sul calcio jugoslavo: finito così tristemente da far dimenticare il passato. Una storia straordinaria in effetti; la storia di una scuola calcistica unica, fatta di virtuosismi e leggerezze, ascese irrefrenabili e improvvise cadute. Uno stile che ha fatto spesso parlare di *fútbol bailado* in salsa europea, paragonando i campioni balcanici ai più famosi (e vincenti) cugini brasiliani. Un Brasile d'Europa, insomma, il cui segreto starebbe proprio in quella commistione di lingue, appartenenze, culture; esattamente come per il grande paese latino-americano. Genio e sregolatezza, forza e agilità, caparbieta e metodo; con un unico neo: la mancanza di disciplina. Condita, va detto, da un limite psicologico, che ferma spesso i campioni jugoslavi a un passo dalla vetta. In particolare negli anni d'oro del calcio jugoslavo, che sono gli ultimi. Di questi anni tormentati – il decennio che va dall'Olimpiade invernale di Sarajevo del 1984 all'esclusione dall'Europeo del 1992 – ci racconta in particolare Gigi Riva, incentrando il suo volume su quell'ultimo dannato rigore sbagliato agli ottavi di finale di Italia '90 dal centrocampista bosniaco Faruk

Hadžibegić. Un rigore che avrebbe fatto la differenza, secondo l'autore, per una Jugoslavia ancora in bilico tra una riforma di stampo federale e una frammentazione nazionalista che porterà alla guerra fratricida. Può apparire eccessiva l'insistenza del noto giornalista sportivo sul valore simbolico di quel tiro in porta, sulla possibilità reale di cambiare il corso della storia grazie a un calcio di rigore. Tuttavia la descrizione di quella nazionale bella e impossibile, di quel gruppo di ragazzi travolto da uno stato in disfacimento risulta davvero efficace. È in fondo il racconto della tragedia jugoslava vista con gli occhi di un gruppo di privilegiati, non per questo però meno colpiti e amareggiati dalla fine di un mondo nel quale si identificavano. Una tragedia minore, forse, ma pur sempre una tragedia.

Parte da più lontano il racconto del blogger sportivo Paolo Carelli, che analizza con accortezza la storia del calcio jugoslavo fin dalle origini. Ne risulta una storia tormentata, sempre strettamente correlata con la politica e con le appartenenze nazionali e ideologiche. Squadre più volte fondate, sciolte d'ufficio e ricostituite, seguendo le diverse fasi politiche attraversate dal paese nel corso del Novecento, come nel caso dei team di Mostar, Fiume, Sarajevo. Poi l'eterna rivalità fra le quattro squadre principali del calcio jugoslavo (Dinamo Zagabria, Hajduk Spalato, Partizan e Stella Rossa di Belgrado), che si colora politicamente e infiamma le tifoserie, trasformandole progressivamente in un prefetto bacino di reclutamento per le bande paramilitari negli anni novanta.

La lettura di questi volumi – entrambi molto documentati anche da un punto di vista storico – lascia un'impressione contraddittoria. Da una parte si ha l'impressione di un mondo scomparso, dove le squadre di calcio erano ancora espressione reale di una società, con tutte le sue ambiguità. E dunque un mondo fatto di appartenenze e identità che vanno ben al di là del valore tecnico o economico di un team calcistico. Ma rimane anche la sensazione che quello stile, quel modo di intendere il calcio sempre sopra le righe e fuori dagli schemi, sia sopravvissuto alla fine della Jugoslavia. In fondo quello spirito irriverente – strettamente correlato a un'identità mista, a un'appartenenza mai riconducibile ad una sola realtà culturale – vive ancora nel genio di giocatori come Pjanić, Ljajić, Džeko, Handanović o lo stesso Ibrahimović. Sono atleti spesso senza una vera patria; e insieme potrebbero formare una nuova straordinaria nazionale jugoslava. Che però – ne siamo certi – perderebbe in finale, sbagliando il rigore decisivo.

eric.gobetti@gmail.com

E. Gobetti è storico freelance, scrittore e documentarista



## Condividere con i viventi

## diversi da noi

di Mauro Mandrioli

Simone Pollo

UMANI E ANIMALI,  
QUESTIONI DI ETICApp. 148, € 14,  
Carocci, Roma 2016

Nel corso degli ultimi anni la ricerca scientifica ha portato a inattesi risultati nel campo dell'etologia e delle neuroscienze animali. In particolare, a differenza di quanto abbiamo pensato per molto tempo, il linguaggio, la capacità di produrre cultura, l'empatia, la stratificazione sociale e la capacità di contare non sono frutto di capacità cognitive esclusive della nostra specie. La scienza ci racconta, infatti, sempre più spesso di pesci, api, procioni, delfini e pulcini che dimostrano di sapere contare, di bombi che apprendono come risolvere problemi pratici per raccogliere cibo, e di corvi e primati non umani che usano e costruiscono strumenti. A questo, si aggiunge la scoperta che alcuni animali (sia uccelli che primati) sono in grado di attribuire ad altri individui stati mentali, come pensieri, conoscenze, aspettative e intenzioni.

Queste scoperte sono di particolare interesse per il fatto che abbiamo impostato il nostro rapporto con gli animali partendo da una discontinuità tra uomini e animali, da una posizione antropocentrica di superiorità culturale che giustifica ogni nostra azione nei loro confronti. Come Charles Darwin scriveva nei suoi taccuini "Gli animali (quelli che abbiamo reso nostri schiavi) non ci piace considerarli nostri eguali. I padroni di schiavi non vorrebbero forse attribuire l'uomo negro a un altro genere?". Animali con affetti, capacità imitativa, che provano paura, dolore e dispiacere per i morti... meriterebbero rispetto, suggeriva Darwin. Alla luce del fatto che esiste anche una mente (nel senso pieno del termine) animale, dobbiamo rivedere il modo in cui ci rapportiamo con gli altri animali?

Per trovare una risposta a questo quesito è interessante leggere il libro intitolato *Umani e animali: questioni di etica*, di recente pubblicazione per Carocci, e scritto da Simone Pollo, ricercatore presso il dipartimento di filosofia dell'Università Sapienza di Roma.

Come ben illustrato dall'autore, le interazioni con gli animali hanno caratterizzato la storia dell'uomo sin dalle origini, anzi si potrebbe arrivare a dire che gli esseri umani sono tali perché nel corso della loro evoluzione e storia hanno interagito con gli animali mangiandoli, allevandoli, usandoli per vari scopi e intrattenendo con loro relazioni affettive. Potremmo quasi affermare che "siamo umani grazie

agli animali".

L'idea di base dell'autore non è usare la ricerca scientifica per riconoscere automaticamente un qualche status morale particolare agli animali o un qualche specifico dovere umano nei loro confronti, quanto piuttosto guidare il lettore alla scoperta di un'etica animale (intesa come etica dell'uomo verso gli animali) che sempre più spesso è presente nella società occidentale e che occupa uno spazio crescente nella ricerca accademica.

*Umani e animali: questioni di etica* è un excursus decisamente intenso che segue il rapporto tra uomini e animali dalle prime forme di interazione (con la caccia e l'invenzione dell'allevamento) sino alle iniziali forme di etica animale codificata nell'Inghilterra dell'Ottocento per arrivare alla contemporaneità dei movimenti per la liberazione animale e dell'antispecismo. A garantire l'inclusione nella sfera di considerazione

morale non sono né la ragione né il linguaggio, bensì piacere e dolore. "Dopo Darwin", scrive Richard Ryder "gli scienziati hanno convenuto che non c'è una magica differenza essenziale fra gli umani e gli altri animali dal punto di vista biologico. (...) Se assumiamo che la sofferenza sia una funzione del sistema nervoso allora è illogico sostenere che gli altri animali non soffrono in modo simile a noi, anzi è proprio perché alcuni animali hanno sistemi nervosi come il nostro che sono così tanto studiati". Come dobbiamo quindi comportarci verso gli animali?

La proposta che l'autore offre è di provare a mettere in atto un approccio dal basso adottando una prospettiva sentimentale che tenga conto del fatto che l'uomo ha una naturale preferenza verso i propri simili e che questa attenzione privilegiata verso i membri della propria specie gioca un ruolo fondamentale della definizione della moralità, in cui la ricerca di una sostanziale uguaglianza interspecifica è semplicemente irraggiungibile. "Laddove l'etica animale indica la razionalità come risorsa centrale per la riflessività che espande i confini della considerazione morale", suggerisce l'autore, "qui si sottolinea la centralità di sentimenti, simpatia e immaginazione". Partire quindi dalle preferenze di specie, su cui però inserire il fatto che siamo in grado di leggere e comprendere gli stati emotivi degli animali (e viceversa) per far sì che l'avvicinamento morale agli animali non sia la conclusione di un ragionamento, ma l'esito di esperienze: "simpatia e sentimenti sono il cuore della vita morale tanto in genere quanto nel caso specifico delle relazioni con gli animali".



Da questa riflessione può derivare una variazione nelle scelte alimentari, così che non prevedano il ricorso ad animali e a loro derivati, ma può anche (in modo meno drastico) nascere la richiesta di una gestione più etica non solo degli allevamenti, ma anche del trasporto animale e della macellazione. Come conciliare invece etica animale e sperimentazione scientifica? Questo è un problema particolarmente attuale in Italia perché a fine 2016, il governo italiano ha prolungato di un anno la moratoria sul divieto di utilizzo di animali negli studi sul meccanismo d'azione delle sostanze d'abuso e sugli xenotrapianti d'organo, una ampia serie di restrizioni introdotte a seguito del recepimento in senso molto restrittivo della Direttiva europea 63/2010 sulla protezione degli animali utilizzati a fini scientifici. Già da anni è in atto una riduzione nell'utilizzo dei modelli animali, e la loro dismissione oggi è semplicemente impensabile: e difficilmente la tutela assoluta della vita degli animali impiegati in laboratorio potrà apparire una ragione pubblicamente difendibile per interrompere ricerche che hanno avuto indubbi effetti positivi sullo sviluppo di nuovi farmaci. In questo caso è condivisibile la posizione dell'Autore secondo cui sia lecito aspettarsi che la comunità scientifica continui nel processo di riduzione del numero di animali usati e di sostituzione della sperimentazione animale con altri modelli. Tuttavia "le analisi etiche e le istanze sociali in merito non possono essere pensate come mere regolamentazioni esterne imposte nell'opera quotidiana di ricercatori e tecnici coinvolti, ma come fonti per la riflessione e la condotta di chi è implicato in prima persona su tali questioni".

Possiamo essere capaci di convivere con gli animali, ovvero con viventi diversi da noi? Probabilmente sì, ma solo rivedendo individualmente il nostro approccio alla "natura" nella sua complessità e analizzando come le nostre scelte di vita quotidiana impattano sulla tutela animale e ambientale. La lettura di *Umani e animali: questioni di etica* può quindi essere un modo per iniziare se non a cambiare, quanto meno a riflettere su cosa cambiare.

marino.mandrioli@unimare.it

M. Mandrioli è genetista al centro di ricerca sulla storia delle idee all'Università di Modena



## Una scienza democratica

di Mario Ferraro

Vittorio Silvestrini e Bruno Bartoli  
LA GRANDE AVVENTURA  
DELLA FISICADA GALILEO AL BOSONE DI HIGGS  
pp. 316, € 19,  
Carocci, Roma 2016

Esiste oggi, nel nostro paese, una vasta letteratura di divulgazione della fisica: originariamente formata da traduzioni di testi inglesi od americani, da un paio di decenni almeno è costituita anche da opere di autori italiani, alcune delle quali hanno conosciuto un grande successo di pubblico. Queste opere hanno fatto molto per dimostrare che la fisica (come tutte le scienze) è "democratica", nel senso che può essere capita da tutti, con un po' di impegno.

Il testo presentato qui si differenzia da altri libri divulgativi per l'ampiezza del suo scopo, un excursus "da Galileo al bosone di Higgs", e per il suo livello di complessità, decisamente elevato, almeno in certe parti. La struttura del libro è in qualche modo paradigmatica: la prima parte è dedicata alla fisica classica (dalla dinamica all'elettromagnetismo per giungere alle teorie della relatività speciale e generale), la seconda invece tratta degli sviluppi della meccanica quantistica, fino alla teoria delle particelle elementari. Ciascun capitolo ha una parte introduttiva, che viene poi approfondita ed estesa mediante l'uso di un apparato matematico piuttosto complesso, almeno per un testo divulgativo; quindi gli approfondimenti possono risultare ostici per chi non abbia una conoscenza del formalismo di base della fisica. Il testo contiene appendici matematiche, di necessità piuttosto stringate, che dovrebbero permettere di comprendere le formule nel testo; tuttavia, ad un lettore che voglia usare queste appendici sarà richiesto un certo sforzo.

Le parti che richiedono una comprensione delle formule, comunque, occupano una parte limitata del libro e anche chi non abbia confidenza con le basi matematiche della fisica troverà spiegazioni semplici ed osservazioni stimolanti. I concetti e le teorie fisiche sono esposti in modo lucido e chiaro, anche nel caso di argomenti complessi, come ad esempio la teoria della relatività o quella delle particelle elementari. L'uso di formule in un testo divulgativo non è arbitrario, perché la matematica è il linguaggio della fisica, comprensibile da tutti (con un po' di impegno): capire questo linguaggio non sarà inutile, e permetterà ai lettori più volenterosi una migliore comprensione della struttura delle leggi fisiche.

In un certo senso questo è un testo "a due velocità" e sta al lettore decidere; in ogni caso è un libro che rende bene il senso e la bellezza della fisica. Il capitolo delle conclusioni cerca poi di situare gli argomenti trattati in un quadro di riferimento più generale, affrontando i problemi della struttura delle teorie fisiche e quello delle relazioni tra la fisica ed altre discipline, con un particolare

riferimento allo studio dei sistemi complessi. Non è qui possibile discutere tutte le interessanti questioni sollevate in questa parte del libro, se non per sottolineare alcuni punti.

Nel discutere i sistemi complessi gli autori si concentrano su quelli che hanno un comportamento caotico e quindi imprevedibile, nel senso che piccole perturbazioni possono produrre effetti grandi. Un esempio sono le società umane, in cui la complessità delle interazioni è tale che in molti casi l'agire sociale produce effetti opposti a quelli che si intendeva ottenere. Sono quelli che i sociologi definiscono effetti perversi dell'azione sociale, su cui esiste un'ampia letteratura; un esempio è presentato a p. 307.

La inerente imprevedibilità dei sistemi caotici, secondo gli autori, ha fatto fallire i tentativi di applicare il metodo galileiano e le metodologie fisico-matematiche a discipline quali sociologia, economia e biologia. Mentre si può essere d'accordo nei primi due casi, il giudizio mi sembra troppo affrettato per quanto riguarda la biologia: la biofisica, appunto l'applicazione del paradigma galileiano e delle relative metodologie fisico-matematiche allo studio della materia vivente, ha prodotto dei risultati fondamentali per la comprensione dell'attività della cellula o dei sistemi neurali, tanto per citare solo due esempi. In definitiva il successo delle applicazioni delle metodologie fisiche dipende dal grado di complessità della struttura che si studia: non sorprende quindi che per sistemi molto complessi, come le società umane, ogni tentativo di modellizzazione matematica abbia fallito.

Le ultime pagine del libro sono poi dedicate all'etica della scienza ed al suo porsi rispetto ad altre forme del pensiero e dell'attività umana: sono argomenti che concernono la ragione d'essere del lavoro scientifico e propongono una loro discussione è importante, anche se, come è ovvio, non necessariamente si può essere in accordo su tutto.

Ad esempio, personalmente non credo che il principio antropico introdotto alla fine del libro, per la verità in forma dubitativa, possa avere, specie nella sua versione "forte", un valore epistemologico. Il fatto che la struttura dell'universo abbia permesso lo sviluppo della vita non necessariamente implica che l'universo si sia formato affinché la vita si sviluppasse. Comunque, per citare gli autori, "a questo punto ci siamo trasferiti su una terra incerta..." e oltre i limiti di questa recensione.

In conclusione, per chi è questo libro? Anche se tutti possono usarlo per conoscere le linee fondamentali dello sviluppo della fisica, il lettore ideale, a mio parere, è chi abbia già conoscenze di fisica, diciamo ad un livello di scuola superiore, e voglia approfondirle anche alla luce degli sviluppi recenti.

ferraro@to.infn.it

M. Ferraro insegna fisica all'Università di Torino



## Tra etica e ineludibile libertà

di Vincenzo Rapone

Fabio Ciamelli  
**LA LEGGE PRIMA  
DELLA LEGGE**  
LÉVINAS E IL PROBLEMA  
DELLA GIUSTIZIA  
pp. 128, € 16,  
Castelvecchi, Roma 2016

Nelle battute iniziali l'autore motiva la scelta di scrivere questo testo con la necessità di riportare l'attenzione su Lévinas, autore sì di recente oggetto di studi, ma, proprio per questo, assai più "noto che conosciuto". Pur certamente rilevante, la motivazione addotta risulta progressivamente meno fondante di quanto inizialmente dichiarato, poco più di una semplice "causa occasionale". L'approccio di Ciamelli, infatti, è tutt'altro che filologico-ricostruttivo, quanto, piuttosto, teso a ripensare la portata e le aperture possibili del pensiero del filosofo, la cui riflessione, lo ricordiamo, si muove sulla scorta di quel ripensamento del soggetto cartesiano inaugurato dalla filosofia di Husserl e che percorre l'intera corrente fenomenologica (Heidegger, Sartre, Merleau-Ponty).

La legge prima della legge è una coerente declinazione in senso etico-giuridico del pensiero del filosofo, può essere definita un'analisi delle conseguenze, derivanti dalla critica della soggettività, quale prodotto della "questione della tecnica". Oggetto della critica fenomenologica, l'asserto, proprio della civilizzazione contemporanea, che il reale possa essere totalmente prevedibile, assolutamente simbolizzato, e che, ancora, si dia in una forma tale da non "mettere in scacco" mai il soggetto. In questo approccio sono messi in discussione gli assunti fondativi della scienza moderna, così come la sua pretesa di fondare il dominio tecnico del mondo, caratterizzanti, se non istitutivi dell'ottimismo proprio delle società secolarizzate. Premesso il parallelismo kantiano tra Dio e la cosa in sé (*das Ding*), il mondo ridotto a questione tecnica

vuole che tanto il reale si presuma depurato dal suo nocciolo di inconnoscibilità, quanto, sul versante opposto, che Dio sia "malizioso ma non cattivo", come vuole Einstein. Si percepiscono, a questo livello, i risultati di una certa interpretazione dell'anestestizzazione cartesiana dell'onnipotenza divina, in virtù della quale il rischio, così come l'assunzione di una responsabilità più radicale di quella giuridica, sono, di fatto, banditi. Ridotto il Dio della tradizione monoteista a comodo garante del continuo processo di conferimento di sostanza della certezza soggettiva, il reale non offre nessun attrito, costituendosi come ego-sintonico: così, con Nietzsche, l'uomo moderno "inventa la felicità", letteralmente, addomesticando

il mondo, cioè riportandolo all'interno della tranquillizzante cerchia delle mura domestiche. Sullo sfondo di questa problematica, questa lettura di Lévinas ha un senso che incrocia almeno tre livelli del discorso: antropologico, teologico, etico-giuridico. Il

tema del desiderio, inteso come destabilizzazione dell'ordine dato e interruzione nel "già detto" (gioca qui l'interpretazione di desiderio secondo l'etimologia: *de-siderare* è sottrarsi alle geometrie del moto degli astri), trova la sua ragion d'essere in un duplice ordine di questioni. Da un lato, vi è la constatazione che "senza alterità irriducibile, non c'è pensiero", dall'altro, il consapevole superamento dell'impostazione fenomenologica husserliana, che fissa in un correlato oggettivabile l'esito della sua propria riflessione pure non fissata, cartesianamente, sull'orizzonte del *cogito*. La stessa tensione erotica, che costituisce oggetto della produzione letteraria giovanile di Lévinas (determinante in questo senso la pubblicazione del terzo volume delle *Ceuvres complètes, Éros, littérature et philosophie*) rileva non tanto per il suo vissuto emozionale, quanto rispetto all'e-

mersione di un'alterità destabilizzante, che si sottrae all'essere derubricata in *routine*. Successivamente, però, la ricostruzione scivola su un piano di ulteriorità rispetto a questa dimensione semplicemente fattuale, dispiegandosi in una critica dell'essere come registrazione del semplice dato, toccando, invece, i territori della religione e dall'etica. Sintetizzando, diremo che, staccato il singolo da un rapporto di immediata confidenza e prossimità al mondo, il rapporto con l'altro è già "da sempre" espressione di un'alterità irriducibile, che ci sottrae a ogni presa definitiva e assoluta sul reale, configurata sul paradigma della proprietà. In questo senso, Lévinas sostituisce alla prossimità dell'amore cristiano, che ama il prossimo "come se stesso", e, quindi, come riflesso del proprio io, l'inaccessibilità del Dio ebraico, che non fonda il legame sociale sulla reciprocità, quanto sulla gratitudine e sul dono. La spaesante "alterità del volto dell'altro", la sua trascendenza rispetto a ogni dimensione immediata, rivelano l'antiorità dell'etica nella costituzione stessa e della socialità e della legalità. Anteriorità che, si badi bene, non può essere oggetto né di presupposizione, né di fondazione nel senso di derivazione da un'origine logica o materiale, ma che, al contrario, può essere ricavata solo "a cose fatte", *a posteriori, après-coup*. "Il volto parla: ciò che disturba l'ordine logico della totalità, ciò che interrompe l'origine ontologica per il fatto stesso di parlare è sempre già interno all'ordine originario della mediazione". Si definisce un'area che è da un lato di separazione, dall'altro di salvaguardia dell'altro, espressione di un'entità trascendente ed assoluta, che lacera costantemente il già dato, impedendo che chi vi si rapporti giunga a costituirsi come soggetto unitario: l'Altro, dunque, divide, più che costituire il singolo come uno, a immagine e somiglianza di Dio. Il percorso che si dipana dall'eroticismo alla religione ha una conclusione in sede giusfilosofica: l'uomo è un'entità eticamente rilevante, ben prima di essere posto di fronte all'ordinamento giuridico. La legge prima della legge tematizza, pertinentemente, una "prima adesione" al giuridico, che riguarda la "cifra esistenziale", la "stoffa intima"



di ciascuno, colto in una dimensione pre-linguistica, ante-predicativa, precedente il suo essere costituito nella modalità di soggetto giuridico. Alla legge che deduce il particolare dall'universale, secondo la derivazione sillogistica, va giustapposta, in questa prospettiva, quella dimensione etica preoriginaria, incarnante la trascendenza nell'alterità, e la giustizia, entrambe dispiegate in un ordine, quello linguistico, che non è mai chiuso in se stesso. Si definiscono le linee di un orizzonte contenutistico che richiede una positivizzazione solo *a posteriori* da parte dell'ordinamento giuridico propriamente detto, orizzonte in mancanza del quale ogni forma di socialità è, di fatto, completamente svuotata di senso. Quindi, non vi si dà ordinamento oggettivo, se non per il tramite di una mediazione che investe il singolo a partire dalla sua individuale posizione di responsabile, esplicantesi a partire da una "legge prima della legge" e che lo riguarda a partire da un drammatico confronto con un'alterità irriducibile all'io. Al tempo stesso, però, non si configura nemmeno un "ritorno del diritto naturale": quest'ultimo è criticato come luogo di un approccio lineare al problema

dell'origine e della produzione del significato, considerato nel giusnaturalismo in linea di principio derivabile, senza mediazione, dalla sfera dell'essere. Dunque, luogo elettivo di quella nostalgia per l'origine, da cui l'autore intende smarcarsi ad ogni costo, in qualunque modalità si presenti. Prese le distanze tanto dal positivismo staturalistico quanto dal giusnaturalismo, quella che si delinea, in definitiva, è una posizione di altissimo profilo etico, che sgorga da una considerazione non meramente tecnica del fenomeno normativo e che, per questo, è in grado di superare la categoria della semplice legalità, oggi così abusata, quale mera forma di assicurazione delle istanze moralistiche della coscienza collettiva. Piuttosto, l'importante è render conto tanto dell'affiliazione, quanto della disaffiliazione di ciascuno dall'orizzonte normativo, a testimoniare della disposizione etica del singolo, della sua ineludibile libertà, quali modi di una giammai circoscrivibile "insondabile scelta dell'essere".

vincenzo.rapone@unina.it

V. Rapone insegna filosofia del diritto all'Università di Napoli

MEMORIE di BÖCKLIN  
Pagine dal Diario della moglie Angela

Ferdinand Runkel, MEMORIE DI BÖCKLIN. PAGINE DAL DIARIO DELLA MOGLIE ANGELA, edizione italiana a cura di Gianfranco Casaglia, traduzione di Elisa Ricci, pp. 352, 30 €, Edizioni Museo Ugo Guidi, Forte dei Marmi, 2016

Il libro contiene l'intero lascito delle lettere, pubblicato nel 1910 da "Internationale Verlagsanstalt für Kunst und Literatur GmbH", Berlin, numerose illustrazioni in b/n, foto dell'epoca e riproduzioni di disegni e acquarelli, tratti dall'edizione tedesca.

Le Memorie costituiscono uno dei pochi documenti originali su cui si basa la biografia del pittore dell'*Isola dei Morti*. La biografia, narrata dalla moglie del maestro, Angela, esprime la forza e la semplicità del racconto orale, filtrata dallo sguardo dello storico Ferdinand Runkel, che ne ha mantenuto la piacevole leggibilità. Le numerosissime lettere contribuiscono alla tessitura del racconto, arricchendolo di fondamentali notizie sulle opere più famose. Il volume è un importante documento storico che offre un'immagine accessibile del grande simbolista svizzero.





## Pionierismo, modernismo, sperimentalismo

di Bruno Bongiovanni

### Piero Gobetti DAL BOLSCEVISMO AL FASCISMO

NOTE DI CULTURA POLITICA

pp. 63, € 12,

Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2016

### Piero Gobetti PARADOSSO DELLO SPIRITO RUSSO

pp. 259, € 18

Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2016

Dei volumi che sono stati pubblicati da Gobetti, con il suo lavoro di editore, tra il 1922 e il 1926 (anno della morte), volumi poi continuati, come Edizioni del Baretto sino al 1929, questo giornale si è già occupato (nel 2012 e negli anni successivi) in occasione dell'inizio della loro ristampa, con caratteri identici all'originale, presso le Edizioni di Storia e Letteratura. L'iniziativa davvero meritoria, che utilizza in gran parte le eccellenti schede esplicative di

Alessia Pedio, è del Comitato Edizioni Gobettiane. I volumi al termine saranno ben 114. La politica, la cultura, la letteratura e la filosofia dei drammatici e convulsi anni ventenni italiani stanno così per tornare nuovamente al meglio conoscibili. Nulla mancherà e molto è già stato compiuto.

Veniamo ai testi di Gobetti pubblicati nelle edizioni che furono le sue. Non pochi sono già comparsi, tra cui il celeberrimo e sempre citato (ma anche discusso) *Risorgimento senza eroi*, divenuto un pilastro della storiografia sull'Italia unificata. Escono ora altri due testi. Il primo è il brevissimo *Dal bolscevismo al fascismo* (1923), che si avvale di un titolo che poco ha a che fare con i contenuti che racchiude e che deriva dalla fusione di due articoli italoamericani comparsi con il titolo *La nostra cultura politica* nel marzo del 1923 su "La Rivoluzione Liberale". Come scrive Polito nella postfazione, non vi è il Risorgimento, ma vi è, dopo l'unità italiana conquistata, la nascita e la polimorfa presenza delle idee politiche e dei partiti politici. E vi sono anche i conflitti che hanno contrassegnato le une e gli altri.

Il discorso è estremamente critico. A partire dal secolo XIX non sono infatti sorte esigenze morali e nell'azione degli italiani vi è sempre stato qualcosa di dilettesco. Quanto allo stesso Cavour, non diventò popolare "per le sue qualità di realizzatore", ma per un'astuzia non eccezionale che lo fece protagonista di mistificazioni internazionali. Neppure Camillo Benso si salva, dunque. I liberali, e persino i repub-

blicani, hanno inteso conservare le loro clientele. Solo Nitti si è ben comportato.

I socialisti, apparentemente rivoluzionari, hanno aggregato i piccoli borghesi parassitari. E il loro unico teorico è stato Rodolfo Mondolfo, studioso a lungo del materialismo storico. Il personaggio che più interessa Gobetti, con il suo problematismo, è invece Salvemini, socialista e isolato libero pensatore. Molte delle poche pagine sono dedicate a Salvemini. E non pochissime ai popolari di Sturzo.

Nelle ultime cinque pagine ci si accosta al titolo del libro e si discorre di una riscossa proletaria che ha avuto i suoi realistici animatori in

Antonio Gramsci e in "una piccola rivista torinese, L'Ordine Nuovo". Gobetti trascura però le diverse anime del comunismo italiano, come Grieco e Bordiga (vero fondatore del PcdI) e come i massimalisti di sinistra milanesi ed emiliani (Repossi e Fortichiari). Dei cinque membri del primo comitato esecutivo del PcdI (1921), oltre ai quattro sopra elencati, solo uno era ordinovista, Terracini. E di questi cinque, quattro vennero espulsi (tutti tranne Grieco). Terracini, polemicissimo e indignato nei confronti del patto Hitler-Stalin, fu cacciato dal partito nel 1939, mentre era al confino, e riammesso semiclandestinemente nel 1943.

Eccoci alla conclusione del testo. E al fascismo, dove si sottolineano la concezione e l'azione di Dino Grandi. Gobetti lo interpreta come una svolta reazionaria e una "palingenesi delle classi medie". Iperfascistizzandosi, l'Italia arriverà – e qui Gobetti sbaglia la profezia – a un imminente e durissimo scontro tra il regime e le opposizioni politiche.

Accadde, come ben si sa, esattamente il contrario.

Importante è ora la Russia-Urss. Il 3 febbraio 1926 il giovane editore partì per Parigi, dove morì, a soli 24 anni e mezzo, il 16 dello stesso mese. Al filosofo genovese Santino Caramella, di un anno più giovane di Piero, venne affidata la direzione della casa editrice, ma con il nome "Edizioni del Baretto". Riuscì a pubblicare 17 volumi. Si cominciò proprio nel 1926 con le opere solo parzialmente inedite di Piero Gobetti: *Risorgimento senza eroi* e appunto *Paradosso dello spirito russo*, ora riemerso con un'ottima e talvolta severa postfazione di Antonello Venturi. Il *Paradosso* era diviso in tre parti, la prima delle quali (*La lotta delle idee*) e quasi tutta la seconda, sino all'ottavo capitolo (*La Letteratura*), erano pronte con l'ampliamento di precedenti scritti nell'autunno

e nell'inverno del 1925. Obiettivo ultracritico erano la "Bisanzio tartara", l'autocrazia zarista e il primitivo "popolismo" contadino (così Gobetti definiva il populismo).

Quanto alla terza parte, quella sulla *Rivoluzione*, essa recuperava un blocco di articoli pubblicati in precedenza. La rivoluzione bolscevica stava modernizzando la Russia, portandola verso l'unica e per tutti ultima meta storica d'arrivo, ossia il capitalismo, al momento in Russia statalizzato. Lenin e Trockij, sia pure attraverso un'azione decisamente violenta, erano considerati gli uomini politici più liberali dell'età contemporanea. E qui emerge un paradosso assai diverso da quello del titolo del libro di Gobetti. I comunisti di sinistra, o marxisti occidentali (da Pannekoek a Gorter, da Rühle e poi a Bordiga e a tanti altri, come Mattick), ma anche i socialisti di tutte le tendenze, consideravano l'approdo al capitalismo di stato (la Nep per il menscevico Martov era nel 1921 il Terrore dei Soviet) un fallimento autoritario-repressivo e una degenerazione sociale della rivoluzione. Per Gobetti – unico tra i liberali, tutti avversari del comunismo oppressivo e anti-economico – il capitalismo sovietico, indirizzato verso il liberalismo, era invece un approdo felice che emancipava la Russia dal suo passato barbarico e arcaico.

C'è inoltre un aspetto particolare nel *Paradosso*. Gobetti, prima e dopo la morte di Lenin, e nonostante gli eventi del 1924-25 e il duro scontro interno al partito comunista dell'Urss, ivi compresi l'inizio del declino politico di Trockij e l'affermarsi di Stalin, non abbandonò l'immagine aprioristicamente unanimistica e solidaristica del gruppo dirigente sovietico. Non sappiamo del resto cosa avrebbe scritto se avesse potuto procedere nella stesura e se fosse vissuto più a lungo. Non era questa una faccenda da poco. Era infatti in gioco tutta la paradossale interpretazione della rivoluzione bolscevica come rivoluzione potenzialmente, inesorabilmente e irreversibilmente liberale. Occorre allora arrivare a un lucidissimo saggio del 1932 di Leone Ginzburg, in quell'anno ventitreenne. Scrivendo sui "Quaderni di Giustizia e Libertà", Ginzburg metteva in luce, a proposito del *Paradosso* di Gobetti, che certo l'avvento di Stalin scompaginava tutto, ma, pur criticando l'informazione insufficiente, riconosceva a Gobetti la capacità di inserire il bolscevismo nella storia russa. Sosteneva poi, con un cenno geniale, che il fascismo suscitato dalla Russia bolscevica era dovuto, per Piero, allo sforzo ch'essa aveva compiuto per adeguarsi a un tipo di civiltà simboleggiato dal mito dell'America. C'era tutto. Pionierismo, modernismo, sperimentalismo, mobilità, gigantismo, concretezza, senso pratico, antiintellettualismo, realismo, lotta dell'uomo contro la natura. Nel *Paradosso* non erano stati inclusi gli Usa, ma il riferimento si accostava ai ragionamenti di Piero.

brunobon@libero.it

B. Bongiovanni insegna storia contemporanea all'Università di Torino

## Assoluzioni a buon mercato

di Amedeo Osti Guerrazzi

### 1943-1945: I «BRAVI» E I «CATTIVI»

ITALIANI E TEDESCHI TRA MEMORIA,  
RESPONSABILITÀ E STEREOTIPI

a cura di Massimo Castoldi

pp. XVI + 112, € 24

Donzelli, Roma 2016

Il percorso della memoria della seconda guerra mondiale in Italia e in Germania è stato aspro e accidentato. Per quanto possa sembrare singolare, tenendo conto delle responsabilità dei due paesi nello scatenare la più sanguinosa guerra mai avvenuta sul nostro continente, entrambe le società hanno fatto molta fatica a ricostruire e soprattutto ad accettare le proprie responsabilità e le proprie colpe. Il percorso dell'oblio, prima, e della presa di coscienza, dopo, è stato in qualche modo parallelo nei due paesi. Per entrambi la volontà di dimenticare è andata di pari passo con un meccanismo di scarico di responsabilità. Così in Germania la società ha addossato per decenni ogni colpa ai nazisti, a Hitler oppure alle SS, creando una memoria almeno parzialmente assolutoria della propria storia recente. Un esempio classico di questo meccanismo è la creazione del mito della "Wehrmacht pulita", ovvero della guerra condotta in maniera tradizionale e rispettosa delle leggi internazionali da parte delle forze armate regolari, innocenti, mentre gli orrendi crimini commessi sono da attribuire alle sole SS.

Allo stesso modo in Italia ogni colpa della guerra è stata scaricata sulle spalle dei tedeschi, mentre i "bravi italiani" non solo avevano combattuto in maniera leale contro gli Alleati, ma avevano protetto le popolazioni (ebrei compresi) dei paesi invasi dal "barbaro teutonico", dai "discendenti motorizzati di Attila". Non solo, l'Italia poteva vantare anche un movimento di Resistenza che aveva rivelato la "vera natura" del popolo italiano, fondamentalmente antifascista e democratico.

Il libro *1943-1945: i "bravi" e i "cattivi"* raccoglie gli atti di un convegno tenutosi a Milano nel 2013, con la partecipazione di alcuni dei più importanti studiosi del periodo e soprattutto della memoria della seconda guerra mondiale. I partecipanti hanno riflettuto proprio sul tema della memoria, con una serie di relazioni di altissimo livello. Thomas Altmeyer, direttore dello Studienkreis Deutscher Widerstand (il Circolo per lo studio della Resistenza tedesca), è autore di un saggio *La memoria rimossa e ritrovata. Passato e presente delle attività commemorative in Germania*. Il risultato del suo studio può apparire sorprendente per il pubblico

italiano, abituato a considerare le politiche della memoria tedesche tra le più aperte ed avanzate. E invece il cammino della memoria è stato lungo e faticoso anche in Germania. In questo paese, infatti, i primi anni dopo la guerra sono stati contrassegnati dagli imperativi "dimenticare" e "rimuovere", con il risultato che i lager e i luoghi degli eccidi e dei massacri, oggetto della relazione di Altmeyer, sono stati prima riutilizzati come caserme o campi per le *displaced persons*, oppure semplicemente abbandonati e distrutti. "Non c'era alcun interesse, né da parte della politica né di una considerevole fetta della società tedesca, a confrontarsi con il periodo nazista". Soltanto all'inizio degli anni sessanta le cose hanno cominciato a cambiare, grazie anche all'impatto mediatico dei grandi processi dell'epoca, come il processo Eichmann (1961) e il primo processo di Auschwitz (1963-1968). Con la caduta del muro e la riunificazione è cominciata

la terza e più recente fase della politica della memoria tedesca. Nel 1999 lo stato federale ha cominciato una politica di largo respiro per la costruzione di memoriali di nuova concezione, riconoscendo "un'importanza fondamentale nell'ambito di una cultura della memoria democratica". Dopo aver descritto l'attività dello Studienkreis, e sottolineato l'importanza del posizionamento delle "pietre d'inciampo", Altmeyer conclude con una riflessione sulle sfide per il mantenimento della memoria nelle prossime generazioni quando i testimoni diretti saranno scomparsi.

Filippo Focardi è stato uno dei primi studiosi italiani a ricostruire i percorsi dell'oblio nostrano. Il suo libro *Il cattivo tedesco e il bravo italiano* (Laterza, 2013) è giustamente considerato il libro fondamentale sull'argomento. In questo nuovo saggio Focardi sintetizza e aggiorna i risultati delle sue ricerche. La costruzione del mito del "bravo italiano", nasce secondo lui, immediatamente dopo l'8 settembre 1943, per la voglia da parte della classe dirigente italiana di accreditarsi presso gli Alleati e cancellare le colpe della guerra fascista. La guerra fredda ha poi permesso, per motivi geopolitici, di cancellare qualsiasi memoria dei crimini italiani commessi non solo durante la seconda guerra mondiale, ma anche durante le guerre coloniali, specie in Etiopia. Questa narrazione, che vedeva nei tedeschi, e talvolta nel fascismo, gli unici responsabili dei crimini del regio esercito italiano, è stata poi condivisa dagli





americani, che consideravano l'Italia una pedina fondamentale negli equilibri politici del Mediterraneo, e soprattutto dall'intera società italiana. Dai comunisti ai democristiani, passando ovviamente per i neo fascisti, le élite del dopoguerra hanno accettato, per scopi diversi, una narrazione auto assolutoria della società italiana che ha impedito, fino almeno agli anni Novanta del secolo scorso, qualsiasi riflessione critica sul recente passato. Giustamente Focardi conclude che, nonostante i grandi passi in avanti fatti negli ultimi anni "resta (...) molta strada da fare per sviluppare in Italia una memoria non vittimistica, e non reticente, una memoria autocritica e responsabile, capace di andare oltre miti fin troppo abusati".

Raoul Pupo analizza un altro caso di memoria divisa, ovvero quello del confine italo-sloveno (o italo-jugoslavo). Trattandosi di un territorio aspramente conteso per quasi tutto il XX secolo, soggetto a occupazioni, contro occupazioni, tentativi di snazionalizzazione nonché di orrende stragi e deportazioni di massa, si tratta di un *case study* estremamente significativo e delicato. Le memorie italiana, slovena e croata sono state profondamente divise e spesso contrapposte, con forti ripercussioni anche sulla ricerca scientifica. Pupo solleva una serie di temi quali la delazione, la violenza politica, le annessioni e le deportazioni, e suggerisce che soltanto attraverso la comparazione e una trattazione di medio-lungo periodo si possa arrivare a una comprensione approfondita e non partigiana degli eventi.

Anche nel caso delle memorie di confine, comunque, il lavoro di Pupo evidenzia come a decenni di silenzi alternati a periodi di polemiche pseudo storiografiche, dopo il crollo della Jugoslavia sia seguito il lavoro della commissione mista italo-slovena che, nel 2000, ha pubblicato un rapporto finale "che, comunque lo si voglia giudicare, testimonia di un lavoro fatto assieme, perlomeno con grande passione". La commissione ha costituito la fase finale di un periodo contrassegnato dal confronto tra le storiografie nazionali, a cui sta seguendo la fase della storiografia "post-nazionale", nella quale non esiste più un confine orientale o

occidentale, ma si considera questa zona come uno dei molti "territori plurali d'Europa sbranati dalla contemporaneità".

Luigi Ganapini, studioso della repubblica sociale italiana, ha dedicato la sua relazione all'8 settembre. Anche Ganapini sottolinea il vittimismo e le auto giustificazioni di cui la memorialistica è impregnata, ma, nonostante tutti i limiti di questo genere di letteratura, dai testi si possono ricavare spunti interessanti. Specie attraverso lo studio di diari non pubblicati conservati nell'Archivio diaristico nazionale di Pieve Santo Stefano, l'autore ripercorre i sentimenti e le idee di quei militari che furono travolti dalle vicende armistiziali, per arrivare alla conclusione che "l'8 è il momento fondante della memoria divisa e inconciliabile degli italiani".

Il saggio conclusivo, di Paolo Jedlowski, riguarda la difficile costruzione di una memoria autocritica nel cinema italiano e straniero. L'autore identifica nei film di Joseph Losey *Mr. Klein* (del 1976) e di Florestano Vancini *La lunga notte del '43* (del 1960), due esempi particolarmente significativi di opere che non fanno sconti alle nostre complicità e alla nostra volontaria smemoratezza, concludendo che "La memoria autocritica non si può imporre per decreto. Si può però suggerirla".

L'insieme dei saggi permette di avere una visione ampia delle questioni che hanno attraversato il difficile percorso della memoria italiana negli ultimi settanta anni, sottolineando problemi, confrontando altre memorie e proponendo prospettive di ricerca, per arrivare alla conclusione, come detto da Massimo Castoldi nell'introduzione, che: "È sempre più necessario ripensare al ventennio fascista, riconoscendo negli italiani non solo un popolo di vittime e di eroi, rimuovendo i nostri stereotipi, superando le nostre reticenze, assumendoci le nostre responsabilità, come ci esorta a fare il filosofo camerunense Achille Mbembe e come fece per i tedeschi Willy Brandt il 7 dicembre 1970, solo, davanti alla memoria del ghetto di Varsavia".

osti@dhi-roma.it

A. Osti Guerrazzi collabora con l'Istituto germanico di Roma



## Carismatico maestro

di Alberto Cavaglion

**PENSARE LA LIBERTÀ**  
I QUADERNI DI ANTONIO GIURILO  
a cura di Renato Camurri,  
pp. XV - 507, € 32,  
Marsilio, Venezia 2017

“Non era solo un uomo più autorevole, dieci anni più vecchio di noi; era un anello della catena apostolica, quasi un uomo santo”. Nel romanzo sulla Resistenza più antierico che si conosca, *I piccoli maestri*, Luigi Meneghello si concede alla mitologia una sola volta: per tratteggiare i lineamenti del maestro non piccolo per definizione, anzi, carismatico, Antonio Giuriolo. “Di maestri di simile tempra”, si legge in *Fiori italiani*, “ce ne sono stati in Italia pochi, ma non pochissimi”. Ed è vero, basti ricordare al legame Chiodi-Fenoglio. Giuriolo però non era un maestro nel senso liceale del termine, era un uomo appartato, dotato di forte carisma e solidi studi: un uomo di minoranza, la cui figura nel dopoguerra fu emarginata dalla storiografia o meglio sarebbe dire dalla mitografia resistenziale proprio in virtù del suo rifuggire da ogni congrega.

La crescente fortuna di Meneghello, per paradosso, ha contribuito ad alimentare un mito, rafforzando l'anello della catena apostolica, trasformando Giuriolo in icona, appunto, “quasi un uomo santo”, ma rimandando all'infinito la scoperta dell'uomo Giuriolo.

Va riconosciuto al curatore di questo prezioso volume il merito di aver levato ogni aura di leggenda con un lavoro di concreta filologia. Ne viene fuori la grandezza di un uomo chiuso nella sua ricerca interiore, deciso a ricercare una sorta di petrarchesca “secessione

dell'anima”. La quarantina di quaderni trascritti, e qui per la prima volta annotati e resi pubblici, sono una vera sorpresa. Da un lato essi confermano, ma solo in minima parte, ciò che sempre Meneghello aveva sostenuto, ovvero che se non fosse caduto nella Resistenza, Giuriolo avrebbe potuto diventare un “punto di forza del radicalismo laico”; ma dall'altro i quaderni aprono il nostro sguardo più ampi orizzonti che con la scrittura meneghelliana nulla hanno a che vedere. Questo libro, in breve, ci esorta a demeneghellizzare Giuriolo e dunque a farcelo conoscere meglio. Vengono in mente per assonanza e affinità tematiche i quaderni gramsciani: per la lettura, ad esempio, di Machiavelli e delle *Istorie fiorentine*. Qui gli studiosi della ricezione del *Principe* sotto il fascismo – e per riflesso nella cultura antifascista – troveranno pane per i loro denti; ma nemmeno certa cultura cattolica, di area veneta e modernista, rimarrà a bocca asciutta, analizzando il quaderno dedicato ad Antonio Fogazzaro. Sono pagine davvero impressionanti per profondità e larghezza di vedute. Tra Calogero e Capitini, Giuriolo parte da Croce per andare oltre Croce secondo itinerari in cui la letteratura ha i caratteri civili e patriottici e diciamo pure retorici dell'Ottocento, nel senso più nobile del termine, che Meneghello passerà al setaccio della ironia severa. Tonalità, quella ironica, che a Giuriolo non appartiene. Di grande interesse il lavoro sul risorgimento, in un tentativo di ricucire la lacerazione aperta da Gentile e dal fascismo, che certo, come scrive Camurri, avvicina queste pagine agli studi dei Rosselli, ma in una chiave singolare, con nervature del modernismo e della filosofia tardo-idealista.

## Onestà intermittente

di Roberto Giulianelli

Silvia A. Conca Messina  
**PROFITTI DEL POTERE**  
STATO ED ECONOMIA  
NELL'EUROPA MODERNA  
pp. XVIII - 236, € 22,  
Laterza, Roma-Bari 2016

Interrogarsi intorno al ruolo dello stato in economia è tornato a essere un'utile abitudine da quando l'odierna crisi globale ha drammaticamente messo in ridicolo le convinzioni degli oracoli che fra il tramonto del ventesimo secolo e l'alba del ventunesimo avevano invocato l'assoluta autonomia della sfera produttivo-distributiva da quella politica. Nulla di nuovo sotto il sole, si osserverà giustamente, e ciò acuisce la frustrazione per avere accolto con favore o ostacolato con insufficiente energia peana falsi e arroganti sulle magnifiche sorti progressive del mercato.

Intendiamoci. Questo studio di Silvia Conca non ha l'obiettivo di mettere riparo ad alcuna nefandezza teorico-intellettuale del recente passato. È un assai solido libro di storia che, sulla scorta della letteratura più avvertita, ricorda come tanto il rovesciamento degli equilibri mondiali a favore dell'Europa

e a svantaggio dell'Asia (in primis Cina), quanto la ridefinizione dei rapporti di forza che si realizza in seno al vecchio continente fra il XVI e il XVIII secolo si siano imposti come comprensibile espressione ed evidente conseguenza dell'affermarsi del cosiddetto stato moderno. Uno stato che adotta la prima vera politica economica della storia (il mercantilismo) e fa largo uso di strumenti tesi a fronteggiare una spesa pubblica che l'alta concentrazione dei poteri, la proliferazione degli uffici e la permanente condizione di belligeranza propria dell'età moderna innalzano sino a raggiungere livelli inediti. Gravano sui bilanci statali del tempo soprattutto i costi di guerre combattute con mezzi dalla crescente complessità tecnologica, costi coperti talvolta ricorrendo a *éscamotages* come la vendita delle cariche e più spesso facendo leva sul debito pubblico e sul gettito fiscale.

E proprio intorno all'esazione delle tasse Conca propone le sue riflessioni più interessanti. Si tratta di una funzione i cui contorni vengono definiti al termine di sofferse mediazioni fra corona, nobiltà e alta borghesia, e il cui esercizio è affidato poi ad “appaltatori” preda

di una condotta arbitraria e di un'onestà intermittente. Si dà vita così a sistemi molto regressivi, poiché sbilanciati sulle imposte indirette, che sono impopolari, ma anche più facilmente esigibili e meno soggette all'elusione rispetto a quelle gravanti sul reddito o sul patrimonio. Al netto della loro iniquità, i sistemi fiscali sembrano connettersi per via diretta ai destini cui gli Stati europei vanno incontro in questa fase. Dunque, la loro inefficienza può essere conteggiata fra le cause della crisi spagnola e italiana del Seicento, così come, di converso, la loro efficacia ha costituito sia una variabile essenziale del “miracolo olandese”, sia una premessa determinante della rivoluzione industriale inglese. Per uno di quei paradossi che la storia non di rado presenta, proprio nel Regno Unito, sola monarchia non assoluta nell'Europa del tempo, a cavallo fra XVII e XVIII secolo si rintraccia il sistema fiscale più accentratore e uniforme del vecchio continente, cui lo stato abbina una ferrea politica protezionistica (Navigation Acts, Calico Acts), apparecchiando così la tavola per la “grande trasformazione” – notissima e citatissima definizione di Karl Polanyi – che aprirà le porte all'età contemporanea.

r.giulianelli@univpm.it

R. Giulianelli insegna storia economica all'Università politecnica delle Marche



# OLTRE IL CONFINE

18-22 MAGGIO 2017  
LINGOTTO FIERE



30° SALONE INTERNAZIONALE  
DEL LIBRO DI TORINO



#SALTO30 | SALONELIBRO.IT



Alla scoperta di vecchie edizioni: dalla prima versione di Butterfly al Don Carlo del 1886

## Recitar cantando, 69

di Vittorio Coletti ed Elisabetta Fava

**B**isogna dar atto alla Scala di aver fatto un bel servizio alla cultura musicale dei nostri melomani così terribilmente affezionati solo alle stesse cose, aprendo la sua stagione con un'opera arcinota come la ma proponendola (ottima direzione di Chailly; belle voci di Maria José Siri nel ruolo *en titre* e di Carlos Alvarez in quello di Sharpless, un po' meno quella di Bryan Hymel per Pinkerton; sobria e funzionale la regia di Alvis Hermanis; grande l'orchestra) una versione mai più messa in scena dopo la prima, proprio a Milano, nel 1904, dove fu sonoramente fischiata. In seguito al fiasco milanese Puccini mise mano in successive redazioni alla partitura e fece fare modiche anche al libretto, sino ad arrivare, attraverso messe in scena a Londra, Parigi e New York, alla forma attuale in genere rappresentata. Dunque la prima *Butterfly* era sparita ed è merito della Scala averla riesumata. Non perché sia migliore delle redazioni successive. Tagli e ritocchi hanno (come in genere succede) sempre migliorato la prima versione. Per lo più le seconde o terze versioni delle opere d'arte sono migliori delle precedenti e i secondi *Promessi Sposi* sono meglio rifiniti dei primi (non parliamo degli anteprimi del *Fermo e Lucia*) e così il secondo *Simon Boccanegra* di Verdi o il terzo *Orlando furioso* dell'Ariosto. Allora perché lodevole l'operazione della Scala? Per tre ragioni principalmente: una è che è istruttivo mostrare, di opere così note e fortunate come la *Butterfly*, il percorso creativo, vederne qualche volta anche le fasi che hanno preceduto quella definitiva: è una bella occasione per sorprendere un'opera nel suo farsi e capire che un capolavoro non nasce già perfetto, ispirato direttamente dal Cielo, libretto e musica. L'altra è che la prima *Butterfly*, già ovviamente per noi bellissima, presenta con maggior evidenza alcune delle principali novità del teatro di Puccini: l'esotismo non di superficie, esplicitato nel linguaggio verbale e in quello musicale, per il quale c'è più spazio, e quella mescolanza di tragico e di comico che torna nell'opera dopo oltre due secoli di separazione rigorosa (ma già Verdi nella *Forza del destino* aveva riaperto i contatti tra i due sottogeneri) e che nella prima *Butterfly* era assai vistosa, specie in una serie di scenette del matrimonio tra i due protagonisti, in cui spiccavano lo zio ubriacone, istigato a bere e a cantare da Pinkerton, la madre, la zia e il cugino discolo di Cio Cio San. La terza ragione è che Pinkerton fa giustamente una figura peggiore che nella versione finale e appare più visibilmente l'antenato di Trump che è, col suo disprezzo per i "musi" gialli, e anche quando, alla fine, sembra davvero disperarsi davanti al dolore di Butterfly, si corregge subito con "mi riprenderò", caso mai lo spettatore avesse creduto a un suo reale e duraturo pentimento. Nella redazione definitiva questa bassezza gli viene risparmiata e, anzi, gli si dà in cambio la magnifica romanza "Addio fiorito asil" in cui confessa "son vil" come effettivamente è, ma lo fa così bene che gli si perdona la porcata. L'interesse di un'operazione come questa della Scala sta soprattutto nel far vedere con quanta abilità Puccini abbia saputo perfezionare quello che era già ottimo, anche sul piano drammaturgico (ad esempio, col drastico taglio, nell'ultima versione, della pur piccola parte della moglie americana di Pinkerton). È giusto

e commendevole che il Paese del melodramma impari a conoscere le sue grandi opere in tutte le loro anche meno note manifestazioni e versioni, specie quando queste sono tutt'altro che spregevoli (la stessa cosa della prima *Butterfly* potremmo dire per il primo *Macbeth* di Verdi).

VITTORIO COLETTI

**I**n novembre il Teatro Regio di Torino ha allestito una nuova produzione del *Samson et Dalila* di Camille Saint-Saëns (1877), trasposizione operistica di un celebre episodio biblico dal *Libro dei Giudici*: un po' manipolato, intanto per ricavarne materia per i tre atti di una rappresentazione, e poi per non far fare troppa brutta figura all'eroe poca testa e molti muscoli, che nell'originale si fa turpitudine per tre volte da Dalila senza farsi venire il sospetto che lei lo voglia tradire. L'opera di Saint-Saëns ha invece un respiro tra eroico e spirituale, che la rende molto vicina all'oratorio (bravissimo Pinchas Steinberg a coordinare solisti, orchestra e coro dando a ciascuno il passo giusto e legando l'insieme). Saint-Saëns conosceva molto bene il gregoriano, di cui ci sono echi evidenti nelle preghiere degli Ebrei, e ancor meglio Bach, a cui rende persino l'omaggio di una citazione dalla *Passione secondo Giovanni* all'inizio del terzo atto. A fronteggiare questa dimensione quasi sacra c'è il mondo profano dei filistei, con una corallità sgargiante nei colori e ossessiva nelle ripetizioni, resa per di più esotica da alcuni tocchi armonici e timbrici (come il Glockenspiel nell'ultimo quadro); in mezzo si fa strada poi l'elemento privato e sensuale, consegnato al personaggio di Dalila, che domina in sostanza tutto il secondo atto, pilotando le emozioni altrui e simulando le proprie, fino al culmine della celebre aria "Mon cœur s'ouvre à ta voix". Con una Daniela Barcellona in forma impeccabile c'era un altro leone del palcoscenico, Gregory Kunde, memorabile nella scena della prigionia, capolavoro di tormento spirituale reso senza eccessi e con un'immedesimazione che non poteva mancare di coinvolgere anche il pubblico. Le scene di Hugo de Ana rendevano bene l'articolazione interna del testo: sculture ninivite e inquietanti nei palazzi filistei, splendidi costumi per le fanciulle filistei, ascetismo per il mondo sofferente degli ebrei.

Al Comunale di Bologna era in scena a dicembre *Werther* di Jules Massenet, altra opera un tempo popolarissima, ma di tempra intimistica, che adatta ai modi del libretto il romanzo epistolare di Goethe: molto abilmente, ma anche con inevitabili forzature, per cui Charlotte manifesta un'evidente simpatia per Werther, mentre Alberto si incattivisce, aderendo allo stereotipo del baritono. Gli occhi erano puntati su Juan Diego Florez, al suo esordio nella parte del protagonista: molto si è discusso, azzannandosi sui blog musicali, sull'idoneità della voce di Florez a sostenere il personaggio di Werther. Nessun interprete può essere reduplicato, quindi è inutile e anche pretestuoso evocare l'ombra grandissima di Alfredo Kraus: anche perché tanti altri hanno affrontato dopo di lui quest'opera; sta di fatto che Florez canta con una naturalez-

za sempre sorprendente e ha un controllo magistrale dell'emissione; mai un acuto sforzato, mai una nota troppo sfuggita: dizione chiarissima, finale tutto mormorato, ma intenso e aderente al personaggio anche da un punto di vista scenico. Su questo punto come sulla qualità vocale lo sosteneva alla pari la Charlotte di Isabel Leonard, appassionata, con timbro cangiante di vero mezzosoprano, *physique du rôle* inattaccabile. La partitura di Massenet, però, è molto giocata sull'orchestra e soprattutto sulla sottile interazione tra questa e le voci: determinante, quindi, la direzione di Michele Mariotti, che ha tenuto saldamente l'insieme, dalla vivacità brillante dell'inizio, con le voci petulanti dei bambini che preparano i canti di Natale e il borbottare di alcune macchiette di paesani, passando per il dramma privato del II e III atto, fino all'epilogo, di per sé un po' lungo, del IV atto, a cui però l'appannarsi progressivo, lo stingere di voci e orchestra come in una nebbia di ricordi che si perdono è riuscito a dare una commozione autentica.

Da non mancare era anche l'edizione del *Don Carlo* in programma alla Scala in gennaio, direttore Myung Whun Chung, soprano Krassimira Stojanova, finalmente in Italia, dove rimpiangiamo che non sia stata chiamata qualche anno prima, all'apice delle sue possibilità (che restano notevolissime). L'interesse della serata era nel fatto che venisse eseguita la versione data a Modena nel 1886, vale a dire con tutti e cinque gli atti della versione francese, ma in italiano e senza i ballabili; in più si è vista anche una scena quasi sempre omessa, quella in cui, all'inizio del terzo atto, Elisabetta ed Eboli si scambiano le maschere, rendendo comprensibile l'equivoco in cui cade Carlo, che si rivolge con amorosi accenti a Eboli credendola Elisabetta e segnando la catastrofe per sé e per gli altri. L'insieme purtroppo questa volta non ha pienamente scaldato il cuore: la regia di Peter Stein, che vantava il battesimo a Salisburgo, era non più che modesta, con i cantanti sempre sul proscenio, cercando vanamente di sovrastare l'orchestra, ma con esito sempre pallido e offuscato. Le scene non compensavano: palcoscenico sguarnito, pareti drappeggiate di tele celestine, persino nella foresta di Fontainebleau; uno studio un po' squallido ospitava Filippo II, un Furlanetto ormai calato dentro la parte con totale identificazione e anche commovente quando soccorre la moglie con una tenerezza che reprime appena lei riapre gli occhi. *Don Carlo* è un capolavoro non solo per i suoi temi memorabili, ma per la ricchezza di idee che lo affollano, coprendo anche i minimi interstizi di dialogo: illuminazioni di un istante, inserite in un discorso sempre fluido, come una narrazione tra epico e domestico; persi questi particolari, l'insieme si sfilaccia; nonostante alcuni splendidi assoli, anche dell'orchestra (il violoncello viscerale, il corno inglese nella prima aria di Elisabetta), soprattutto nei primi due atti, più giocati sulle sfumature, non si è potuta apprezzare del tutto questa vitalità interna e questo scavo del dettaglio così acuto e moderno sotto il profilo psicologico.

ELISABETTA FAVA

# Quando

Recitar cantando, 69

**Vittorio Coletti  
ed Elisabetta Fava**

*Butterfly e Don Carlos:  
alla scoperta di vecchie edizioni*

Effetto film

**Paola Cristalli**

*La La Land di Damien Chazelle*

La traduzione

**Olja Perišić Aršić  
e Silvia Minetti**

*La nostalgia critica  
di Dubravka Ugrešić*



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

# MicroMega

1/2017

almanacco di filosofia

## GLI INTELLETTUALI E LA RELIGIONE

Hannah Arendt  
Robert Graves  
Jacques Maritain  
Telmo Pievani  
Alain Touraine  
Carlo Rovelli  
Carlo Augusto Viano  
Massimo Cacciari  
Simona Argentieri  
Nicola Lagioia  
Roberto Esposito  
Gennaro Sasso  
Vito Mancuso  
Sergio Givone  
Franco Cordero  
Fernando Savater

## SOCIALISMO, COMUNISMO E L'EREDITÀ DI GRAMSCI

Axel Honneth  
Perry Anderson  
Peter Engelmann  
Alain Badiou



**M**

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



## Il jazz che fa vacillare il mondo

di Paola Cristalli



### La La Land, di Damien Chazelle

con Emma Stone, Ryan Gosling, John Legend, Rosemarie DeWitt, J. K. Simmons, Usa 2016

Con formula romantica rubata a Coleridge, si dice che il cinema pretenda dallo spettatore la sospensione dell'incredulità. Tanto più romantica la formula diventa quando si tratta di musical. Per accedere indenni al territorio del musical, e godersi lo spettacolo, occorre sopravvivere al trauma rappresentato, per il comune sistema di attese, da un passo di cammino che senza motivo apparente diventa passo di danza, di un discorso che per esprimere amore e rabbia e altri struggimenti si trasforma in canzone. È lo stesso trauma che accompagna il genere fin quasi dalle origini. C'è stata una stagione, l'aureo apprendistato dei primi anni Trenta, in cui il cinema ambientava i suoi musical tra ribalte e *backstage* di Broadway, e musica e canzoni venivano motivati da uno spettacolo che prendeva vita; ma presto il musical scioglie i propri numeri da ogni vincolo di plausibilità narrativa, e per mettersi a cantare e ballare basteranno un gazebo e un temporale (*Isn't this a lovely day/to be caught in the rain*, Fred Astaire e Ginger Rogers in *Cappello a cilindro* di Mark Sandrich 1935), o ci vorrà la gloria en plein air di un'intera città (*New York New York / what a wonderful town*, Gene Kelly & friends in *Un giorno a New York* di Gene Kelly e Stanley Donen, 1949). Un trauma dolce che, dalle origini, produce la disposizione complice di alcuni, l'insofferente disagio di altri. Damien Chazelle convoca il trauma dalla prima inquadratura. L'ingorgo su una superstrada della Los Angeles Land d'improvviso diventa un *flashmob* dove tutti escono dai loro abitacoli, calciano l'asfalto come fosse un palcoscenico, s'arrampicano sui cofani, compongono una sgargiante coreografia multietnica, mentre musica e parole ci assicurano che domani sarà *Another Day of Sun*. Perché lo fanno? Anche in termini di economia musical, è un'ouverture dissonante, giocata su una scala che richiama un po' *A Chorus Line* un po' *Hair*, esterna al paradigma classico con il quale d'ora in poi il film si confronta. Diciamo che il coro dell'ouverture sorregge la solennità della dichiarazione di poetica. Richiudete le portiere, allacciate le cinture: si parte, e sarà come sempre: per chi crede nessuna spiegazione sarà necessaria, per chi non crede nessuna spiegazione sarà sufficiente. *Let's face the music and dance*. *La La Land* è un elegante esperimento sulla spendibilità di quel trauma, oggi, e sulle precarie delizie che esso può ancora riservare. Può essere ancora questa *the art / that appeals to your heart* (da *Spettacolo di varietà* di Vincente Minnelli 1953)? L'arte del musical romantico, che trovò la sua suprema levigatura negli anni cinquanta, è ancora capace di agganciare i nostri cuori del 2017? L'esperimento prevede di saper maneggiare lo stereotipo, le matrici originali del genere, e sullo stereotipo il film lavora con trasparenza, producendo una tessitura così sottile che a ogni piega evoca memorie (e svela il meccanismo). Ma tra crepuscoli cangianti e visioni notturne profilate di luci al neon, c'è in *La La Land* una pulizia stilistica e concettuale che lo rende fragrante, ed elimina dalla rivisitazione ogni traccia di stantio. Non è forse la scelta più audace; ma la via della semplicità, sul piano figurativo e musicale,

pone Chazelle al riparo dalla saturazione che ha reso stucchevoli i più celebri *revenant* del musical visti negli ultimi vent'anni, da *Moulin Rouge!* a *Chicago*. Tutto fila secondo le regole. Il ragazzo incontra la ragazza. Due colpi di clacson, un dito medio (versione aggiornata di smorfie o repliche linguacciute), altri scontri che sembrano casuali e invece sono *made in heaven*, scintille d'attrazione *et voilà*. Siamo già su una panchina, la città drappeggiata in un tramonto rosa e arancio. Su una panchina. Come nel film d'esordio di Chazelle, che si chiamava *Guy and Madeline on a Park Bench*. Ma soprattutto come in *Dancing in the Dark*, ovvero proprio il numero-chiave di *Spettacolo di varietà*, dove Fred Astaire e Cyd Charisse, dopo mezz'ora di scontri e scintille, scivolavano a passo di danza nell'iperuranio dell'armonia, e il Central Park della Mgm diventava il migliore dei mondi possibili. Dal la loro panchina con veduta su una città trasfigurata ("ho voluto filmare Los Angeles dal vero, ma in modo che sembrasse tutto falso"), Emma Stone/Mia e Ryan Gosling/Seb non accedono a nessun iperuranio, ma sanno come lambirne i margini. Lei si toglie i tacchi e infila scarpe basse, allineandosi non solo alla primadonna Charisse ma anche alle *garconnes* Leslie Caron e Debbie Reynolds. Ballano, e potrebbero essere appena usciti dal secondo anno di una scuola di ballo. Però il loro desiderio di un'altra vita irrompe, palpita, trova le note e trova le parole (*What a Waste of a Lovely Night* porta echi di standard come *A Fine Romance* o *Let's Call the Whole Thing Off*, squisita sorpresa, non sfigura al confronto).

Lui suona il piano nei locali e vorrebbe aprire un suo club di "pure jazz", lei serve caffè agli studi Warner e sogna una carriera d'attrice. Cercano a loro modo il "magico accordo" tra ambizione e sentimento, come quarant'anni fa Robert De Niro e Liza Minnelli in *New York New York*. In un'intervista Chazelle, interrogato sul miglior momento musical del cinema postclassico, sceglie perfidamente la scena di ballo di John Travolta e Uma Thurman in *Pulp Fiction* (quasi tutto il resto, in effetti, è trascurabile). Ma dimentica (dimentica?) il grande film di Scorsese, sontuosa, struggente variazione d'autore sul genere, e per *La La Land* quasi una filigrana: il jazzista e la performer, l'amore che unisce, la carriera che allontana, una città di cui si raddoppia il nome (Ny Ny, La La, città vera, città immaginaria) e la musica che ha l'ultima, malinconica, parola. Trentenne del New Jersey, origini per metà francesi, studi ad Harvard, Chazelle dichiara invece una curiosa devozione a *Les demoiselles de Rochefort* di Jacques Demy, delicata stravaganza tra film musicale e *nouvelle vague*. L'ouverture automobilistica ne richiama la prima sequenza, dove pure si ballava tra i camion parcheggiati su una chiatta; più significativamente, il tema di Mia e Seb, che fornisce al film la sua legatura sentimentale (composizione originale di Justin Hurwitz, come tutta la colta e fluida colonna sonora), deve qualcosa, o forse moltissimo, al tema romantico di Michel Legrand per le *Demoiselles*. La musica, le retoriche della musi-

ca, sono il vero campo di gioco di Chazelle, e la sua *comfort zone*. *Whiplash* era un film sul jazz come passione adolescenziale, sacrificale, ribelle, enfatica, estatica. *La La Land* è sempre più, mentre il film procede, il jazz secondo Seb. J. K. Simmons, l'ex mentore-tiranno di *Whiplash*, prova a portarci fuori strada: "Atteniti alla scaletta, niente free". Ma il free è quanto di più lontano dal mondo di Seb. La sua *jazz land* sta tutta tra Hoagy Carmichael e Thelonious Monk, e lui la percorre, al volante della sua auto vintage color amaranto, con commovente ostinazione. C'è nella sua passione anche qualcosa di ottuso (gli dice l'amico *bandleader*: tu hai il mito di Thelonious ma lui era una rivoluzione, tu sei ancorato al passato); sul "New York Times", Anthony Oliver Scott ha osservato che i gusti rétro di Seb possono essere letti come un "più che plausibile vezzo da *millennial*". Il jazz che ami tu è musica per ascensori, per ristoranti, per posti dove la gente beve e parla e intanto qualcuno s'affanna coi tasti e i fiati, lo provoca lei; lui ribatte con le eroiche origini della musica afroamericana, ma questo conta poco; conta invece, perché alla fine è il filo che tende il film da un capo all'altro, una certa mitologia della solitudine al pianoforte, del cono di luce che esalta e isola dalle relazioni umane (*City of stars / are you shining just for me?*). Perché il suo jazz infine è proprio quello, musica che s'insinua negli ascensori, nei ristoranti, nei club, tra lo svuotarsi dei bicchieri e il rumore bianco delle chiacchiere, e si fa strada, produce un varco, scava un ascolto, apre una porta su quel che sembrava inaccessibile: e qualche volta "spalanca il mondo, e lo fa vacillare". Alla fine le loro preghiere saranno esaudite, dunque non saranno felici. Poiché non sono Charisse e Astaire, poiché la perfezione non è del loro mondo, non ci sarà happy ending (e poiché non sono Bogart e Bergman, non avranno nemmeno Parigi). Avranno solo l'illusione di una *sliding door*, sei anni dopo, lui al piano del suo club, lei che il destino ha portato in platea. E se tutto fosse andato diversamente, le ambizioni, le audizioni, le sere della prima, i *pas de deux*, i baci rubati? Insieme (forse) montano il film della loro vita mancata, sgranature sbiadite da vecchio home movie alternate a rutilanti fondali che citano la sequenza onirica di *Un americano a Parigi*. Siamo al punto: il momento di massima tensione manierista di *La La Land* coincide con un appello emotivo a cui è difficile porre resistenza. L'esperimento è riuscito (e lo spettatore è vivo e, si direbbe, soddisfatto: sale ovunque piene e un'infilata record di nomination che, a questo punto, saranno o non saranno diventati veri Oscar). Gran finale, comunque. Il mondo si spalanca, vacilla e svanisce in sette minuti di cinema e jazz, stoffa di cui son fatti i sogni americani. Sette minuti nel migliore dei mondi impossibili.

paola.cristalli@cineteca.bologna.it

P. Cristalli è critico cinematografico ed editor presso le Edizioni Cineteca di Bologna



## La corrispondenza fra tempi del passato nel passaggio dal serbocroato all'italiano

### Una nostalgia irradiata dalla critica corrosiva

di Olja Perišić Aršić e Silvia Minetti

“Con un click automatico della mia macchina fotografica interiore, negli ultimi tempi trasformo in fotografie l'ambiente del Centro-Europa, insieme ai volti delle persone che incontro. Poi dentro di me si apre iPhoto: import-effects-sepia-done. Come se la realtà circostante fosse uno schermo e sul mio palmo fosse incollato un telecomando invisibile con tre opzioni: passato, presente e futuro, di cui solo una funzionante: il passato, seppia”. *Europa in seppia*, della scrittrice croata Dubravka Ugrešić, è uscito nel 2016 in traduzione italiana per l'editore Nottetempo di Roma (pp. 349, € 13,50). Si compone di ventotto saggi brevi, scritti in un arco temporale anch'esso breve, tra il 2010 e il 2013.

I singoli saggi possono scaturire da note di viaggio dell'autrice o da fatti di cronaca, visioni del mondo dalla bicicletta o incursioni nell'universo paradigmatico di Ikea e di Starbucks con i suoi codici di comunicazione. Avvenimenti noti e meno noti, eterogenei eventi pubblici e privati, diventano spunto per il montaggio di immagini tratte dalla nostra storia recente e meno recente e riflessioni sulle nostre prospettive. Con i suoi scatti magistrali, l'autrice fotografa, riuscendo a coglierne l'irripetibile “qui ed ora”, i tamburi di Zuccotti Park, immigrati raccoglitori di tulipani in Olanda, pesci nell'acquario di facoltosi magnati, prostitute nelle vie di Amsterdam, calciatori e receptionist, tassisti e traduttrici, hostess e venditori di tappeti, badanti e giocatori di bussolotti, autori anonimi e anonimi “stroncatori”. Nelle sue inquadrature possono trovarsi a fare da sfondo le ondate migratorie in Europa, le tensioni sociali, le perversioni del mercato del lavoro, l'ecosistema europeo, la nuova marginalità sociale, gli scenari del post-comunismo e l'eredità del comunismo, le trasformazioni del mercato culturale globale (specificatamente l'industria del libro), le differenze di genere e i canoni letterari, l'autore e l'autorialità e molti altri temi ancora. Di quando in quando fanno capolino nell'immagine curiose, inquietanti, esotiche, nuove specie botaniche e animali, affascinante metafora del cambiamento sociale e culturale, che arrivando da lontano modificano (minacciando o vivificando? – è questo l'interrogativo) il “nostro” ambiente di vita, le nostre classificazioni e la nostra visione del mondo.

Il lucido obiettivo di Dubravka Ugrešić mette a fuoco, con le loro contraddizioni e a volte in sovrapposizione o in dissolvenza, tre differenti paesaggi, tre zone dai confini fluidi, dalle coordinate spaziali e temporali sempre più liquide. Accanto all'euro-zona e alla jugo-zona, ci viene mostrata una zona che non conosciamo, la ON-zona (*Out of Nation*) quella da cui la scrittrice invia a potenziali lettori i suoi scritti, come tanti “messaggi in bottiglia”. Sfondo, obiettivo e tavolo di montaggio allo stesso tempo per *Europa in seppia*, è un'Europa, nella quale e a partire dalla quale Dubravka Ugrešić si muove curiosa, utilizzando consapevolmente la condizione dinamica dell'esilio, su un asse temporale passato-presente-futuro dove il seppia, colore del passato, si stende a tratti a dare ombra e spessore al presente e al futuro. Per ciò che concerne il lavoro di traduzione, è stato indubbiamente stimolante lo sforzo di rendere in italiano ombreggiatura e spessore. Si è cercato di prestare particolare attenzione alle *nuances* temporali della narrazione, dove frequente è il ricorso dell'autrice al presente storico (soprattutto nei passaggi più autobiografici), tenendo conto delle differenze tra l'italiano e il serbocroato nell'uso linguistico del tempo passato. Pertanto vorremmo

focalizzare queste brevi note sulle specificità della traduzione del passato dalla lingua serbocroata alla lingua italiana.

Innanzitutto, come è noto, la categoria dell'aspetto verbale (che designa un'azione rispetto alla sua durata, indica se essa è compiuta, incompiuta, limitata ad un periodo di tempo determinato o reiterata nel tempo) viene espressa nella lingua serbocroata attraverso il lessico. Ciascun verbo, con alcune eccezioni, possiede una forma perfetta e una forma imperfettiva, indicate da due lemmi distinti che, oltre ad avere diversa aspettualità, hanno talvolta significati diversi. In italiano invece la categoria dell'aspetto verbale è espressa morfologicamente, attraverso tempi verbali che possono rappresentare un'azione compiuta (passato prossimo/remoto e trapassato prossimo) o durativa (imperfetto). Studi in questo ambito hanno fra l'altro mostrato come



i tempi verbali possano talvolta avere nella lingua italiana valenze aspettuali diverse da quelle di base.

La dialettica aspettuale dei verbi in serbocroato e le dinamiche tra le forme del passato in italiano consentono di focalizzare a titolo di esempio una delle questioni su cui ci siamo ampiamente confrontate in corso d'opera, a partire dalle rispettive lingue madri: la possibilità, nella traduzione del passato tra le due lingue, di trovare o meno un'equivalenza assoluta tra, per esempio, il *perfekat* serbocroato (aspetto perfetto) e uno dei tre tempi perfettivi italiani. Può essere interessante osservare che la lingua serbocroata odierna mostra una temporalità ridotta: ha un solo tempo passato effettivamente usato che è il *perfekat*. Nelle grammatiche serbe e croate tra i tempi passati vengono collocati anche l'aoristo (passato semplice, aspetto perfetto), il piuccheperfetto (trapassato, tempo composto perfetto e imperfettivo) e l'imperfetto (tempo semplice, imperfettivo). A parte l'aoristo, che spesso viene usato per dare maggiore enfasi e dinamicità all'esposizione, gli altri due ormai sono poco utilizzati. Li troviamo talvolta nella lingua letteraria moderna dove vengono usati con precisi intenti stilistici. La questione che ci interessa mettere in evidenza è che al *perfekat* serbo corrispondono ben quattro tempi passati italiani: passato prossimo, passato remoto, imperfetto e trapassato prossimo. Per esprimere differenze di aspetto e di tempo anaforico e deittico, l'italiano principalmente usa la flessione del verbo. Così il trapassato

prossimo e il trapassato remoto, oltre ad esprimere la temporalità deittica del passato, esprimono anche una temporalità anaforica di precedenza. Quando quindi traduciamo dal serbocroato all'italiano, noi dobbiamo chiederci:

a) se l'azione sia compiuta o meno: *lavoravo* (incompiuta), *ho lavorato/lavorai* (compiuta);

b) se si tratta di un'azione che ha conseguenze nel presente o meno: *ho lavorato* (legata al presente) / *lavorai* (non legata al presente);

c) se si tratta di un'azione avvenuta prima di un'altra azione nel passato: *avevo lavorato*.

Possiamo incontrare talvolta una corrispondenza perfetta tra aspetto perfettivo/imperfettivo nella lingua serbocroata e tempi verbali italiani con la stessa aspettualità, tuttavia questo spesso non accade.

Il passo seguente può a nostro avviso risultare interessante, perché nell'originale l'autrice usa il presente storico e noi l'abbiamo tradotto alternando diversi tempi verbali al passato della lingua italiana. Qui si vedono bene tutte le sfumature che si possono utilizzare in italiano, a fronte dell'originale croato che sembra, in questo senso, più “piatto”: “Na klupici, poput hotelskih portirki iz komunističkih vremena, sjedi ruski kolega i puši. Prisjedam i ja, isprva pušimo šutke, a onda malo pričamo o ruskim oligarsima. Super dečki, kaže kolega, pametni i načitani, jedan je kupio engleske dnevne novine, drugi cio engleski knjižarski lanac, sada će, valjda, i protok ruske književnosti na zapadnom tržištu biti snažniji. Tja, što ćemo, vučji zakon, tko jači – taj kvači, za njega lično nema krize, nikad mu nije išlo bolje. Pridružuju nam se dvije mlade Slovačkinje, što dočekujem s olakšanjem. Zamjećujem kako srednjo-eurovska melankolija diskretno sjenči njihove pogleda poput fine šminke” (Sulla panchina, come facevano un tempo le portinaie del periodo comunista, era seduto un collega russo a fumare. L'avevo raggiunto, all'inizio abbiamo fumato in silenzio, poi ci siamo messi a chiacchierare degli oligar-

chi russi. Sono dei bravissimi ragazzi, aveva detto il collega, intelligenti e istruiti, uno ha comprato un giornale inglese, un altro un'intera catena di librerie, così adesso la letteratura russa avrà più sbocchi sul mercato occidentale. E già, cosa possiamo fare, la legge della giungla, vince il più forte, per lui personalmente non c'era nessuna crisi, le cose non gli erano mai andate meglio. Ci raggiunsero due giovani slovačche e questo mi sollevò. Notai come la malinconia del Centro-Europa discretamente segnasse i loro sguardi come un'ombra di trucco).

L'utilizzo massiccio (in post-produzione, come si direbbe in linguaggio fotografico) dell'effetto seppia – la tonalità del passato, il colore della nostalgia – come esplicitamente dichiarato dall'autrice, conferisce probabilmente a questo libro la sua peculiare luminosità. Ci piace concludere questo *flash* sulla traduzione di *Europa in seppia* con la considerazione, da affascinante lettrici quali innanzitutto siamo, che la nostalgia, pur presente, non risulta malinconico rimpianto di un passato scomparso, poiché costantemente irradiata dalla critica corrosiva, mai acida, ironica e irriducibilmente contestataria, di Dubravka Ugrešić.

oljaarsic@hotmail.com

O. Perišić Aršić è traduttrice e insegnante di lingua serba e croata

silviaminetti@virgilio.it

S. Minetti lavora presso un ente autorizzato alle adozioni internazionali



# Schede

## Infanzia

**Bruno Tognolini, IL GIARDINO DEI MUSI ETERNI, p. 271, € 13,90, Salani, Milano 2017**

Tognolini ha scritto libri di poesie e filastrocche ("eguaglia il miglior Rodari" ha detto Tullio De Mauro), fantascienza (*Lunamoonda, Robot*), fantasy storico-religiosi (*Lilim del tramonto*) e molto altro. Come definire questo: urban-fantasy-poliziesco-animalista-animista-spirituale-ecumenista? Più semplicemente fa tornare in mente i versi del grande biblista Paolo De Benedetti: "Martino, gatto mio/ tu credi ch'io sia Dio /.../ ora tu sai chi è Dio / in grembo a lui, lassù./ Ma io non lo so più" (*Gatti in cielo*). Il giardino dei musici eterni è una specie di paradiso degli animali di compagnia, gli animanimali, ovvero Àniman, formalmente situato sopra un vero *pet cemetery*, dove cani, gatti, conigli, criceti, uccellini ecc. ecc. sono tutti e ciascuno, ovunque e qui, adesso e sempre, spiriti nel vento, tra corse e voli sfrenati e canti maestosi. Ma succedono fatti strani. Spariscono misteriosamente diversi Àniman e compaiono peluche con occhi minacciosi, rabbiosi, disperati in mano a bambini incattiviti, intristiti, impauriti. Il malvagio custode cerca qualcosa nelle tombette, prima con il feroce cane Bestio e poi con uno scanner. Il Comune sta per vendere il terreno del cimitero a un costruttore di villette a schiera. Tognolini annoda sapientemente i fili delle trame e inventa personaggi azzeccati, affascinanti, surreali. Ginger elegante e acuta gatta; Ted lupo poliziotto che dirige con professionalità le indagini della Ficanasi Task Force e parla come nei telefilm: i più sospetti alla fine risultano innocenti, ma non esistono insospettabili; la gattara Nonnina e il Gufo (vivo), Saltafossi che possono vedere e interagire con gli Àniman; l'antichissima e saggia tartaruga Mama Karma che parla come Yoda, il Gran Maestro Jedi di *Guerre stellari*. Sarà lei a dirti la morale che spiega il particolare rapporto fra bambini e animali: "Tutto ha un'anima! Tutto è animato! Tutto è animale! Non c'è la Bella! Non c'è la Bestia! Siamo tutti delle Belle Bestie". Capiranno i ragazzi? Mama Karma risponderrebbe: "Futuro è nebbioso".

**Da undici anni**

FERNANDO ROTONDO

**Ruth Krauss, UNA STORIA CHE CRESCE, ed. orig. 1947, trad. dall'inglese di Alice Pascutti, ill. di Helen Oxenbury, pp. 40, € 13,50, il Castoro, Milano 2017**

Di solito sono le mamme a preoccuparsi senza motivo del figlio che è più piccolo dei compagni, mentre lui non ci pensa nemmeno perché sta bene così com'è. Ruth Krauss, invece, ha rovesciato il punto di vista, assumendo quello del bambino che nel corso dell'anno vede il cucciolo diventare un cane, i pulcini polli, l'erba, i fiori, le foglie, le piante crescere, ma a lui sembra di rimanere sempre lo stesso. Anche se la mamma lo rassicura, "certo che stai crescendo", forse perché allora, quando Krauss scrisse il libro, nel 1947, le mamme avevano cose più importanti di cui occuparsi. Quando, però, l'aria comincia a farsi più fredda e il bambino si rimette i vestiti di lana, pantaloni e giacca sono troppo stretti e gambe e maniche troppo corte. Allora può correre fuori e annunciare a gran voce la buona novella: "Sto crescendo anch'io!", accompagnando le parole con una capriola che in una tavola su due pagine ricostruisce, come in una serie di fotogrammi disegnati, la meccanica della piroetta in tutta la sua esplosione di vita e di gioia. Helen Oxenbury corona così splendidamente il suo lavoro fatto di immagini, figure e scene tenerissime e tondeggianti, magicamente realistiche, senza sdolcinature. Chi scrive non conosce le illustrazioni originali del libro, che da allora ha fatto molta strada, è diventato anche lui "grande", ma dubita che possano essere migliori di queste della grande illustratrice americana. Quanto all'autore, è proprio vero – come dice anche il titolo originale fedelmente tradotto – che anche una storia può crescere col tempo, diventare un classico, che, come diceva Calvino, ha sempre qualcosa da dire, in questo caso

ai piccoli lettori: che possono riconoscersi nel bambino di carta, nei suoi pensieri, giochi, affetti, emozioni, in una scenario figurativo e coloristico di grande valore per la formazione di un immaginario fatto di buon gusto.

**Da tre anni**

F. R.

**Anna Lavatelli, "IO TI SALVERÒ". LA STORIA DELL'INDIMENTICABILE RIN-TIN-TIN, ill. di Cinzia Ghigliano, pp. 40, € 16, Orecchio Acerbo, Roma 2017**

Lavatelli e Ghigliano, autrici pluripremiate, rispettivamente scrittrice post-rodariana, ossia della generazione che ha fatto propria la lezione del grande scrittore e poi ha saputo andare oltre, e fumettista nata su "Linus" e poi decollata anche come illustratrice, hanno scritto/disegnato una sorta di memoir dalla parte di un eroe normale a quattro zampe divenuto di culto tra i ragazzi prima al cinema e poi in televisione. Una storia vera anche se ovviamente un po' romanzata, perché ha veramente un carattere romanzesco. Un cucciolo spaurito e denutrito viene raccolto e accudito da Lee Duncan, militare americano, fra le trincee della prima guerra mondiale in Francia: ribattezzato Rin-tin-tin diventa il portafortuna del soldato e il beniamino dei commilitoni, che giocando e ridendo con lui "sembravano tutti tornati bambini". Jack London diceva che per un cane il suo padrone è il suo dio; Rin-tin-tin pensa: "Per me c'era solo lui. Era il mio sole, la



I disegni della sezione SCHEDE sono di Franco Matticchio

mia luce". Finita la guerra, Lee riesce a portare il fedele amico in patria e lo addestra, finché notato da un produttore inizia una grande carriera di star a Hollywood, specializzato in eroici interventi di salvezza. Popolarissimo tra i bambini, viene citato pure da Anne Frank nel diario. Vive il passaggio dal muto al sonoro e poi sul video attraverso i suoi discendenti, il più famoso dei quali è il protagonista di successo in tv in Italia fino al 2008, in uno squadrone di cavalleria nel West. Dal cimitero dei cani di Parigi, dove riposa, ora ha dettato la sua indimenticabile storia a Lavatelli, che usa parole sobrie eppure capaci di emozionare anche chi non conosce il famoso cane, e a Ghigliano, che passa dal grigio delle trincee a una misurata coloritura sempre con disegni morbidi e pastosi che sono la sua cifra d'artista. La storia è narrata con tale semplicità e chiarezza da essere godibile pure dai più piccoli, soprattutto perché il protagonista è un animale. **Da tre anni**

F. R.

**Silvia Roncaglia, PINGUINO CARLETTO, ill. di Agnese Baruzzi, pp. 40, € 13,50, Lapis, Roma 2017**

C'erano una volta le bambine e i bambini che, da grande, sognavano di fare la principessa e l'astronauta. Poi sono arrivati le veline e i calciatori. Ora tanti bambini e bambine, troppi, desiderano diventare attori o web star. Un segno dei tempi. Ma in questo libro non si parla di desideri, ma di lavori veri e propri. E' raro,

in un libro per l'infanzia. E, proprio per questo, meritevole. Nel *Pinguino Carletto*, Lapis editore, lo fa con intelligenza e leggerezza Silvia Roncaglia, aiutata dalle immagini geometriche e coloratissime di Agnese Baruzzi. Siamo già in un mondo in cui ciò che conta non è tanto quello che si sa o si desidera fare, ma la sola immagine. Anzi, proprio il colore. Quello della divisa professionale. C'è quella dell'addetto alla manutenzione stradale (arancione) e quella dei poliziotti (blu). Quella del vigile del fuoco (rossa) e quella dell'apicoltore (gialla). Quella del giardiniere (verde) e quella del dottore (bianco). All'interno di questo sfavillante mondo lavorativo ingabbiato in divise e protocolli, si snoda la piccola odissea del Pinguino Carletto in cerca di lavoro. Ma c'è la crisi. Siamo lontani anni luce da quando i bambini sognavano di fare questo o quel lavoro. Carletto è disponibile a tutto. In ogni lavoro vede qualcosa di bello e di utile. Ma il suo colore bianco e nero è sempre fuori luogo. Sbagliato. Anche l'apicoltore gli dice: "Tu sembri... tu sembri... Non so più cosa sembri, ma comunque non un apicoltore. Se fossi stato giallo, come un anatroccolo o un pulcino, allora se ne poteva parlare, ma così... no, no, no, mi dispiace". Perduta ormai ogni speranza, Carletto è scoraggiato come un novello Calimero. Ma improvvisamente vede davanti all'Hotel Splendor un cartello: "Cercasi cameriere". Si presenta e, grazie al suo elegante completo bianco e nero, ottiene non solo il posto di cameriere, ma addirittura di capo dei camerieri. **Da tre anni**

GIUSEPPE CALICETI

**Vanna Cercenà, UNA GATTA IN FUGA, pp. 94, € 8,90, Giunti, Firenze 2017**

Vanna Cercenà aveva pubblicato nel 2014 la storia di una bambina italiana che appena quarant'anni fa, in Svizzera, viveva nascosta in una soffitta perché sua mamma, lavoratrice stagionale, non aveva il diritto di portare i figli con sé (*Non piangere non ridere non giocare*, recensito sull'"Indice" 2014, n. 9). Per far passare le lunghissime ore da sola la piccola Teresa ascoltava *La Gatta* di Gino Paoli, tenendola bassa perché nessuno la scoprisse; ed era proprio un gatto, un gatto vero, grosso e tigrato, che l'avrebbe poi salvata dalla clausura, entrando nella sua soffitta e facendosi seguire – sui tetti – dal proprio padrone bambino. Lì, però, lo sguardo del gatto era muto. Oggi, invece, per raccontare la Siria, Cercenà sceglie la voce di una gattina. Il suo sguardo spaesato e diretto registra le fughe, i campi profughi, le malattie, la paura, gli scafisti. Nascosta nello zaino della sua padroncina attraversa la Siria e la Giordania; con lei è ospitata in una tenda, con lei riparte per l'Egitto, con lei percorre a piedi un pericolosissimo tunnel, con lei vede il mare per la prima volta, e poi lo attraversa. Con lei patisce un caldo insopportabile, e poi un freddo tremendo. A una gatta la guerra sembra "una cosa terribile che fanno gli uomini per far morire tutti, anche i gatti"; una gatta vede le ingiustizie (il bambino senza salvagente perché "sua mamma non ha più cose luccicanti da dare a quegli uomini cattivi"), ascolta anche chi non vuole essere ascoltato (come gli scafisti che si preparano ad abbandonare la nave), vuole solo mangiare, dormire, fare la pipì e stare con le persone che le vogliono bene. Il suo sguardo mostra la semplicità delle cose indicibili con una leggerezza rara: perché è questo, ancora una volta, il miracolo di Cercenà. Riesce a raccontare una storia terribile rendendola un'avventura alla portata dei lettori bambini. La riempie di amicizie, di piccole gioie, di colpi di scena appassionanti; senza, però, alcun bisogno di snaturarla, senza nascondere nulla. Nel 2015 Vanna Cercenà ha vinto il premio Andersen come miglior scrittrice. La motivazione recitava: "Per saper proporre narrazioni intense e schiette (...) sostanziate da competenza storica e passione civile; per la costante attenzione alle storie al femminile e ai punti di vista meno frequentati dalla grande storia". Oggi Cercenà dimostra di saper raccontare allo stesso modo anche la storia che stiamo vivendo. Compito arduo, letture preziose. **Da otto anni**

SARA MARCONI

Infanzia

Gialli e neri

Comunicazione

Politica



**Juan Esteban Constaín, L'UOMO CHE NON FU GIOVEDÌ**, ed. orig. 2014, trad. dallo spagnolo di Andrea Rigato, pp. 189, € 16,50, Fazi, Roma 2016

Ho sperato, per molti anni, di vedere prima di morire un Meridiano Mondadori dedicato a Chesterton, con tutte le sue storie poliziesche finalmente tradotte come Dio comanda, la magnifica *Autobiografia* e qualcun altro dei suoi capolavori, per esempio *Il club dei mestieri stravaganti* (di cui esiste una traduzione eccellente presso Guanda) e *L'uomo che fu giovedì*. Ma a differenza di Kafka, di Borges, di Calvino, di Fruttero e Lucentini, la grande editoria in Italia non ama Chesterton e non lo include tra i classici. Ho rinunciato a quella speranza infondata. Il destino ha però voluto che, nel momento stesso della mia rinuncia, comparisse in libreria *L'uomo che non fu giovedì*, il romanzo su Chesterton, esilarante e geniale, di uno scrittore colombiano, Juan Esteban Constaín (classe 1979); un affettuoso e irriverente tributo alla memoria del creatore di padre Brown, meno monumentale, certo, di un Meridiano, ma più allegro, più maneggevole e soprattutto più sorprendente. Il dispositivo narrativo de *L'uomo che non fu giovedì* ha un sapore leggermente rétro: ricorda *Possessione* di Antonia Byatt (1990) e tutti i romanzi che sulla scia di *Possessione* si articolano su un doppio piano temporale. Qui abbiamo una narrazione principale che rimanda al 2013. Poche settimane prima delle dimissioni di Benedetto XVI, il narratore – che come Constaín è un professore universitario di storia, con competenze di traduttore da varie lingue antiche –, viene contattato in gran segreto da emissari del Vaticano che gli affidano una missione intrigante e delicata: tradurre i brani in inglese medioevale interpolati nel dossier del processo canonico per la beatificazione di G. K. Chesterton. Perché quel processo canonico non è andato in porto quando è stato avviato segretamente, nel 1958? Il narratore non si limita al compito che gli è stato affidato, ma, con l'aiuto dei documenti riservatissimi che ha in mano, e di un inedito *Diario* dello scrittore fortunatamente ritrovato, ricostruisce il soggiorno romano di Chesterton del 1929. È questo il secondo piano cronologico del romanzo, gestito con sapienza da Constaín, che ha imparato da Borges e dal Bolaño de *La letteratura nazista in America* l'arte della biografia immaginaria; quell'arte in cui la finzione arriva a un grado supremo di credibilità, per poi irridere con una piroetta finale l'ingenuità del lettore tentato di prenderla per buona. Ottimo conoscitore dell'Italia in cui il romanzo si svolge, Constaín, intervistato da una rivista, ha messo al primo posto tra i suoi libri prediletti le *Lezioni di letteratura inglese* di Tomasi di Lampedusa: del Tomasi critico ama evidentemente la leggerezza stendhaliana, ben ripresa nelle pagine saggistiche, riflessive e divaganti, che costellano il suo libro. Ispirazioni diverse si intrecciano dunque in questa operina in cui l'erudizione è sempre declinata con un garbo autoironico affabile e malizioso. Tra tutte spicca, naturalmente, l'ispirazione chestertoniana, e la figura di Chesterton evocata magistralmente: "Chesterton apparteneva alla specie più strana, pericolosa ed eccezionale che si può incontrare all'interno del cristianesimo: un cristiano vero. Un uomo buono e generoso che praticava la virtù più alta della fede: la compassione".

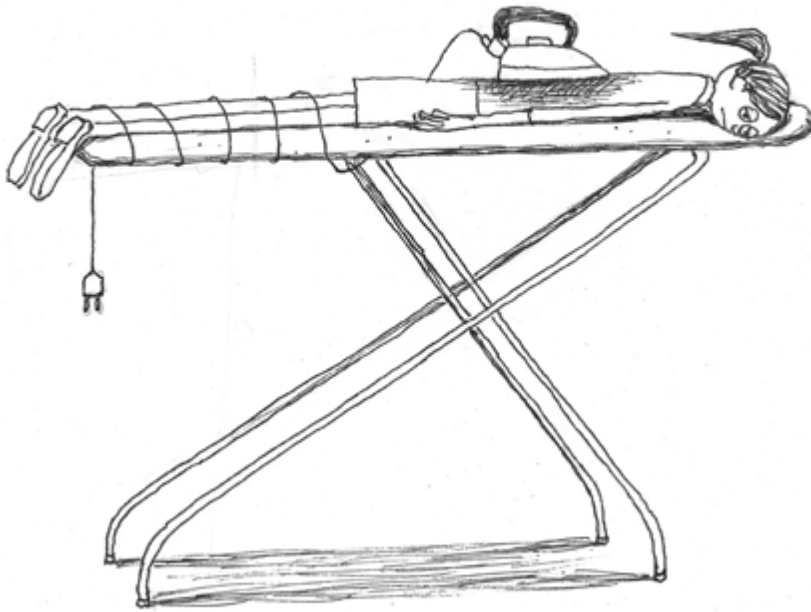
MARIOLINA BERTINI

**Alessandro Robecchi, TORTO MARCIO**, p. 420, € 15, Sellerio, Palermo 2017

Nel quarto noir di Alessandro Robecchi tornano i protagonisti Carlo Monterossi, ideatore della trasmissione tv-trash del dolore (e di successo) *Crazy Love* di cui si vergogna e che vorrebbe spiare scrivendo un saggio sul suo idolo Bob Dylan, e Carella e Ghezzi, sovrintendente e vice di polizia stropicciati e disincantati, ma svegli ed ef-

ficienti. In centro di Milano il proprietario di macellerie di lusso e un ricco imprenditore senza ombre sono trovati cadaveri con un sasso sul petto, senza legami apparenti (apparentemente?). Da Roma il ministro manda una squadra di specialisti, addirittura con un profiler israeliano che subito sentenza che il killer (*serial* ovviamente) ha una "mente malata". La mafia i sassi li mette in bocca, dunque la pista da seguire non può esser che quella del terrorismo islamico. Si scatena una reazione xenofoba e securitaria, impazzano gli editorialisti: *Milano dice no alla paura*, *Reagire* ecc. Alla questura viene di fatto tolto il caso, ma il questore mette in ferie la squadretta di Carella e Ghezzi per continuare le indagini clandestinamente, non tutta la polizia è scema. Cambia la scena. Poco più in là della San Siro bene, c'è la Caserma, case Aler, un labirinto di più di seimila appartamenti degradati, pensionati barricati, occupanti regolari o abusivi, immigrati, calabresi che esercitano il racket degli alloggi, tunisini lo spaccio, altri africani qualcosa di peggio; il Collettivo per il diritto alla casa media fra i

l'archiviazione, riprende in mano l'imponente materiale d'indagine sull'assassinio di Olof Palme arrivando alla conclusione, o meglio all'ipotesi che i responsabili provengano dall'interno della polizia. Adesso a capo dei servizi di sicurezza c'è Lisa Mattei, di cui è stato mentore proprio Johansson e che dal MI6 britannico riceve l'informazione che un cittadino svedese di origine somala appartenente a un gruppo terroristico sta preparando un attacco suicida eclatante, quasi sicuramente il giorno della festa nazionale quando saranno riuniti in un parco i regnanti e il governo. Manca meno di un mese e il timer comincia a correre. Lisa e i suoi collaboratori e soprattutto collaboratrici danno avvio a una classica indagine di polizia sul campo, paziente, faticosa, anche noiosa, fatta di dettagli apparentemente insignificanti: pedinamenti, porta a porta, tabulati, intercettazioni, ricerche d'archivio. Niente lacrimogeni, fumogeni, agenti antisommossa, granate stordenti, fantascientifici marchingegni elettronici, interrogatori "che funzionano", ma i normali metodi e strumenti di una polizia efficiente, di un



gruppi, si mobilita contro gli sfratti, strappa qualche alloggio per i senza tetto. Un terzo omicidio, con regolamento a sasso, di un lurido truffatore sposato con una bellissima e ricchissima ex top model, nonché coltissima traduttrice di Nietzsche, donna sublime, complica la situazione e fa salire ancor più la febbre nel popolino e in alto loco. Alla fine un corpo si schianta al suolo (ma non dal quarto piano della questura), le tre trame parallele si congiungono, e tutti, proprio tutti, buoni, cattivi e così-così, hanno torto. Mettiamoci una pietra sopra. Anche Monterossi: "la Grande Fabbrica della Merda" (parole sue). Robecchi varia e modula sapientemente i registri, dall'umoristico-ironico-sarcastico-surreale al drammatico-tragico, e gli scenari, dal lusso allo squallore.

FERNANDO ROTONDO

**Leif GW Persson, PRESUNTO TERRORISTA**, ed. orig. 2015, trad. dallo svedese di Margherita Podestà Heir, pp. 642, € 19,50, Marsilio, Venezia 2016

Persson, docente di criminalologia, è autore della trilogia *La Caduta dello Stato Sociale*, in cui, mescolando verità e immaginazione, immagina che Lars Johansson, già capo della polizia e poi dei servizi di sicurezza, "l'uomo che vede dietro gli angoli", quando stanno per scadere i termini per

come se occorresse la letteratura di genere per fare i conti senza infingimenti con una storia patria rimossa o derubricata. Qui indaga un grigio delegato di pubblica sicurezza di basso rango, bistrattato per gli oscuri natali – proviene da un orfanotrofio – da superiori pomposi e inetti, raffinato lettore affascinato soprattutto da Sherlock Holmes, dal cui metodo trae ispirazione nel suo lavoro: osservazione e deduzione, indizi e prove. Inopinatamente, il comando militare gli impone come sorvegliante un capitano, anche lui un reietto, alcolista, reduce dall'Africa dove il padre colonnello si è suicidato per una truffa all'esercito. Due "perdenti" che forse proprio per questo dopo l'iniziale diffidenza fanno amicizia e procedono insieme in una strana alleanza fra un detective "letterario" e un ufficiale che incarna l'imperativo kantiano – tu devi – dietro la maschera dell'onore militare. Per loro è l'ultima occasione di conquista o riscatto della dignità. Chi ha ucciso Celestina e perché? Che cosa è successo in Africa e continua a Novara? Il noir si intrica piacevolmente con il feuilleton: orfanelli bastardi poi adottati, agnizioni, camuffamenti, donne perdute ma redente col sacrificio della vita, una duchessa *deus (dea) ex machina*... Scardigli offre un giallo atipico di grande leggibilità per la scrittura gradevole, limpida e scorrevole, costruito come un meccanismo in cui se scatta una rotellina si muovono tutti gli altri ingranaggi: come è accaduto alla povera Celestina e accade ora al delegato Moschino e al capitano Staffel.

F. R.

**Antoine Volodine, TERMINUS RADIOSO**, ed. orig. 2014, trad. dal francese di Anna D'Elia, pp. 540, € 20, 66thand2nd, Roma 2016

È tornata la fantascienza? Sembra di sì, anche quella che mira a più alti livelli di qualità e attenzione, dal new weird esploso con la trilogia dell'Area X di VanderMeer (Stile Libero Einaudi) al "post-esotismo" di Volodine, un nuovo tipo di immaginario totale (totalitario) che ingloba le dimensioni realistica, onirica, fantastica e politica e che trova nella distopia di *Terminus radioso* una realizzazione affascinante. Dopo il crollo della Seconda Unione Sovietica, sconfitta dai barbari dalla testa di cane fanatici e sanguinari crociati dello sfruttamento, tre valorosi combattenti decidono di fuggire nelle zone contaminate dalle radiazioni delle centrali nucleari implose e impazzite, nella steppa bruciante di erbe mutanti dai nomi evocativi: vulpine sterili, settentrine, gran muggianti, erbegianni comuniste... Contemporaneamente un treno di soldati e prigionieri frammischiati procede stancamente alla ricerca di un campo di lavoro, ossimorico ultimo rifugio concentrazione di libertà dagli orrori esterni. Uno dei tre, Kronauer (un caso che sia un eteronimo dell'autore?), soldato dalla salda morale proletaria (abnegazione altruismo egualitarismo), in cerca di aiuto attraversa la spaventosa taiga e giunge al kolchoz Terminus radioso. Il cui presidente è uno sciamano discendente dai maghi bolscevichi e tornato alla vecchia cultura e alle pratiche asiatiche della magia nera. Ha raggiunto una quasi immortalità grazie alle radiazioni, padre/marito incestuoso di tre figlie/mogli domina penetrando nei sogni altrui, zombi, non-vivi-non-morti o quasi-vivi-quasi-morti, manipolandoli e punendoli capricciosamente con tormenti di centinaia o migliaia di anni. Le varie storie si incontrano e degradano ineluttabilmente verso l'estinzione della civiltà, dell'umanità, della vita forse. Il lettore non può che lasciarsi trascinare dall'eleganza della scrittura e dall'immaginazione magmatica di un indistinto "noi" narrante in un flusso di in-coscienza, onirico e ipnotico, dentro universi paralleli di magia/orrore e sogni/incubi.

F. R.

**Mario Scardigli, CELESTINA. IL MISTERO DEL VOLTO DIPINTO**, pp. 355, € 22, Mondadori, Milano 2016

Come scrive l'autore in coda, la storia è inventata, ma non del tutto: il 18 novembre 1902 venne ritrovato a Novara il corpo di una prostituta d'alto bordo seminuda, il volto dipinto di nero. Di qui lavora la fantasia di Scardigli, sempre entro accurate ricostruzioni d'ambiente e di costume, retrocedendo, però, l'antefatto ad Asmara alla vigilia del massacro di Adua che mise in luce tutta l'inefficienza dell'esercito italiano e l'impreparazione e gaglioffaggine dei generali. Non è un caso che anche Lucarelli e Costantini abbiano collocato alcuni loro ultimi romanzi nelle ex colonie,

F. R.



**I MEDIA E LE POLITICHE. COME I GIORNALI RACCONTANO LE SCELTE PUBBLICHE CHE RIGUARDANO LA VITA DEI CITTADINI**, a cura di *Luigi Bobbio e Franca Roncarolo*, pp. 260, € 21, *Il Mulino, Bologna 2016*

Nel nostro tempo segnato dalla progressiva mediatizzazione di ogni aspetto della vita sociale, il rapporto tra la politica e l'informazione è diventato uno dei temi dominanti del dibattito sulla crisi della democrazia postindustriale. E nel dibattito l'analisi si è concentrata soprattutto sull'attribuzione del primato, a chi esso appartenga, se al processo politico e alla sua capacità di metabolizzare le sollecitazioni di cui i media si fanno portatori per conto dell'opinione pubblica o se invece non siano giornali tv e rete gli attori dominanti di un confronto dove si decide la qualità e la natura del discorso pubblico. I due autori di questa raccolta collettanea (entrambi docenti presso l'Università di Torino) hanno guidato una ricerca che si colloca all'interno della geografia di quel dibattito ma focalizza un tema che la centralità del confronto tra informazione e politica rischia di oscurare: non la politica, dunque, e la sua totalità idealizzata ma, piuttosto, le politiche, cioè gli atti concreti delle scelte pubbliche, i processi che le determinano, la relazione attuativa che esse propongono ai cittadini. Qual è la consapevolezza che di questi processi si ha nelle nostre società – si chiedono gli autori – e qual è il ruolo che nella determinazione di questa consapevolezza svolgono i giornali quotidiani nella rappresentazione di un dibattito di cui sfuggono spesso le complessità dei temi in elaborazione. (La ricerca è stata limitata a una analisi delle testate quotidiane – escludendo perciò la tv e la rete – e a tre temi: il mercato del lavoro, la cittadinanza agli immigrati, le energie rinnovabili; e ha messo a confronto, attraverso 4652 articoli,

la qualità delle scelte informative dei giornali italiani con quelli francesi e spagnoli). La ricerca si conclude con un risultato aperto, che offre agli studiosi delle politiche pubbliche un terreno di ampie opportunità per un'analisi più efficace della crisi dei sistemi democratici in un tempo di drammatiche trasformazioni identitarie.

mc

**Nico Piro, AFGHANISTAN MISSIONE INCOMPIUTA 2001-2005. VIAGGIO ATTRAVERSO LA GUERRA IN AFGHANISTAN**, € 28, pp. 682, *Lantana, Roma 2016*

Caso esemplare di "guerra dimenticata", l'Afghanistan da 15 anni è il campo di battaglia d'un conflitto dove le operazioni militari e le strategie politiche si muovono lungo linee procedurali che quasi mai aprono percorsi di conoscenza autentica. Sono problemi comuni a tutte le guerre, ma in Afghanistan hanno una particolare rilevanza perché quel paese è una sorta di portaerei interrata in uno dei gangli vitali delle geostrategie planetarie, situato com'è all'incrocio tra Cina, Iran, rotte caucasiche, e mari caldi. E in questi 15 anni, gli attori che hanno operato – e tuttora operano, quale che sia poi il nome ufficiale della missione – conducono uno scontro che, mirando al controllo dell'Asia centrale, può ben considerarsi il pilastro d'una impalcatura politica dove si confrontano gli equilibri intercontinentali. Nico Piro, inviato speciale della Rai, ha raccontato la lunga guerra afghana ("è la più lunga guerra del tempo moderno", scrive) in una infinita serie di viaggi attraverso le montagne e le vallate "del paese più bello del nostro pianeta", talvolta all'interno di convogli militari, delle truppe italiane dell'Isaf o dei soldati della

coalizione Enduring Freedom, ma più spesso in avventurose inchieste condotte muovendosi in un territorio dove mai il governo di Kabul poteva garantire controllo e sicurezza (oggi questo controllo non arriva nemmeno alla metà delle province, un 20 per cento è controllato dai talebani, e il resto è in mano a bande di ogni natura, compresa una crescente presenza degli uomini neri del califfo al-Baghdadi). Da questa rara esperienza, Piro ha ora raccolto la memoria del tempo misurandosi in un tentativo di reportage composito, dove l'io narrante regge il filo di un racconto che intreccia emozioni e analisi politica, sperimentando il trasferimento del linguaggio televisivo sul modulo narrativo della scrittura; se pur qualche sospensione di giudizio appare talvolta prudente, il risultato raggiunge comunque una sua pienezza espressiva per la forza di una testimonianza che s'avverte sempre fortemente coinvolta, e sinceramente impegnata a sottrarsi a quella estetica dell'apparenza cui oggi molto lavoro giornalistico ama abbandonarsi. Il libro è anche un interessante esperimento di crowdfunding, che ha consentito una raccolta di fondi capace di superare il 174 per cento dell'obiettivo iniziale, a conferma della qualità del progetto e della credibilità dell'autore.

mc

**Oswaldo Guerrieri, SCHIAVA DI PICASSO**, pp. 240, € 16, *Neri Pozza, Vicenza 2016*

La "schiava" del titolo è Henriette Theodora Markovitch, che nella Parigi degli anni trenta e quaranta fu personaggio centrale di una temperie artistica dove i destini della Francia e dell'Europa democratica facevano da sfondo angosciato alle tensioni ideali di uno straordinario gruppo di intellettuali, e alla loro

creatività insaziabile e ribelle. C'erano tutti, da Picasso a Paul Eluard, da Man Ray a Georges Bataille, da Cocteau a Jacques Prévert, ma c'era soprattutto la consapevolezza di vivere un tempo che stava segnando la fine di un'epoca e però anche scontava l'incertezza del nuovo che l'avrebbe sostituita, mentre le armate naziste di Hitler minacciavano alle porte di Parigi. Come già per Modigliani, per Curzio Malaparte, per Carmelo Bene, anche in questo nuovo lavoro Osvaldo Guerrieri riprende un suo personale modulo narrativo che intreccia documenti e interpretazioni, realtà e finzione, storia e psicologia, costruendo sulla tempestosa relazione tra Picasso e la Markovitch (diventata ora la celebre fotografa surrealista Dora Maar) un appassionato ritratto della capitale francese nel tempo forse più entusiasmante della sua straordinaria storia culturale. Sul piano della comunicazione, il metodo di lavoro di Guerrieri pone domande intriganti, perché sottopone il risultato a una indagine esplorativa che tende a recuperare una possibile linea di confine tra il diritto dell'autore di perseguire un suo originale percorso interpretativo di personaggi storici al di là della loro dimensione simbolica e, dall'altra parte, la materia concreta dei fatti della storia, i documenti, gli atti ufficiali, le memorie autentiche di quei giorni e del loro vissuto. Oggi la tv, e soprattutto le serie di telefilm di successo, ci hanno abituati ad accogliere con riserve sempre più flebili i prodotti della "docufiction", piegando alle ragioni del linguaggio spettacolare il dovere di una aderenza alla realtà; il metodo di lavoro di Guerrieri si colloca su un contiguo piano semantico, ma Guerrieri ne esce con assoluta dignità grazie a una raffinata ricerca documentaria e a una scrittura di intensa efficacia narrativa.

mc

**David Hume, LIBERTÀ E MODERAZIONE. SCRITTI POLITICI**, trad., introd. e note a cura di *Spartaco Pupo*, pp. LXIV-314, € 19, *Rubbettino, Soveria Mannelli 2016*

Questa antologia sistematica degli scritti politici di Hume colma una lacuna. Lo scozzese, infatti, per quanto non certo trascurato dalla nostra editoria, è stato presentato soprattutto come un filosofo. Mancava da molti anni un'aggiornata selezione dei suoi scritti politici. Inoltre, la silloge che qui segnaliamo si presenta più ampia e comprensiva di quelle uscite alcuni decenni addietro, coprendo in maniera esaustiva tutto l'arco della riflessione politica humiana. Dagli scritti sul partito politico, all'interrogativo se sia possibile una scienza della politica, dalla polemica anticontrattualista, alle messe a punto sul concetto di interesse, passando per le notazioni sul commercio e la finanza e quelle sulle scienze e le arti. Il pensiero politico dello scrittore scozzese si fonda sul convincimento che l'uomo sia un animale naturalmente socievole, tendenzialmente propenso a uniformarsi all'ordine costituito non sulla base di un consenso razionale, ma per la forza dell'abitudine. L'approccio empirista che presiede all'insieme del pensiero humiano si rispecchia anche negli orientamenti assiologici. La sua preferenza per la monarchia non esprime un consenso ideale a una determinata forma di governo, quanto un'opzione per un modo di esercizio del potere moderato, perché più adatto ad assorbire conflitti e tensioni e perciò capace di assicurare la pacifica convivenza. Nella lunga introduzione, il curatore, con argomenti plausibili, tende a classificare Hume come un autore conservatore, una sorta di archetipo del conservatorismo moderno. Altrettanto legittimamente si può però ritenere Hume un archetipo del liberalismo. Ma forse si può più semplicemente dire che è un autore classico che sempre offre motivi di rinnovata riflessione.

MAURIZIO GRIFFO

**IL CASO BECCARIA. A 250 ANNI DALLA PUBBLICAZIONE DEL "DEI DELITTI E DELLE PENE"**, a cura di *Vincenzo Ferrone e Giuseppe Ricuperati*, pp. 426, € 33, *Il Mulino, Bologna 2016*

Il convegno torinese spicca fra quelli tenuti nel 2014 sul pensiero di Beccaria perché pone in rapporto umanizzazione della giustizia, abolizione della pena capitale ed eliminazione della tortura. La strada che condusse a tale proposta illuministica, qui ripercorsa sotto molteplici angolazioni, fu lunga e accidentata: già nel Cinquecento Francesco Casani giudicava la tortura da limitarsi, per il



rischio di distorcere i fatti, e un secolo dopo Christoph Blumbacher la definì inumana; ma ancora a fine Seicento, in non poche regioni d'Europa, imperversavano caccia alle streghe e trattati di demonologia. Nel momento in cui, grazie al lento processo di laicizzazione della giustizia, si giunse a desacralizzare l'operato del giudice, il concetto stesso di pena subì una cruciale umanizzazione. Questo agli occhi di Beccaria implicava la centralità del recupero di ogni reo. Infatti il reato trae la propria ragione d'essere in seno alla società, e tale valutazione – di natura innovativamente filosofica – lo rivela da prevenirsi sul piano politico e sociale. Siffatta necessità richiede, nota Luigi Ferrajoli, una concezione del potere punitivo come potere limitato, il che a sua volta comporta una (lungimirante) dottrina del potere pubblico

limitato; la riacquisizione del reo alla società, ossia il suo recupero, visto come un guadagno, spetta perciò alla giustizia sociale, non a quella penale. E la confessione estorta con la tortura non può conciliarsi con questo insieme di considerazioni.

DANIELE ROCCA

**CARTEGGI DI CARLO CATTANEO. SERIE II. LETTERE DEI CORRISPONDENTI, VOL. III: 1845-1849**, a cura di *Gianluca Albergoni e Raffaella Gobbo*, pp. 682, € 60, *Le Monnier, Firenze/Casagrande, Bellinzona 2016*

Punto di riferimento imprescindibile per la storia risorgimentale, man mano che il suo pensiero veniva frainteso e strumentalizzato a opera di non pochi esponenti politici Carlo Cattaneo ha ricevuto attenzioni sempre più costanti dagli studiosi, inevitabile reazione al costituirsi di una vulgata che ne stava appiattendendo la figura. Il suo corpus archivistico ha offerto infiniti spunti per la ricostruzione del percorso effettivo di questo pensatore in tutta la sua complessità. Nel 2001 sono stati pubblicati i primi due tomi del carteggio. Ben 430 sono le lettere indirizzate all'intellettuale da 165 corrispondenti diversi: fra di loro uomini di scienza, imprenditori innovativi, docenti, ammiratori del Cattaneo profetico, cui stava stretta la realtà asburgica, oltre naturalmente a Giuseppe Mazzini, certo meno tecnico e più idealista, che gli chiedeva di lavorare senza tregua per la causa dell'insurrezione contribuendo a costituire gruppi segreti di attivisti. L'anno più intenso in questa sezione dell'epistolario è il 1844, quando la gestione del "Politecnico" mise Cattaneo in comunicazione con un multiforme insieme di interlocutori; dal 1849 il federalista milanese rimase per la maggior parte del tempo a Lugano, in conseguenza della partecipazione ai recenti moti. In qualità di simbolo d'una linea di pensiero democratica e per certi versi radicale, egli ricevette anche lettere al limite del minatorio, come quella della sedicente Carlotta R., che lo apostrofava come "mostro" e fautore di una repubblica simile a un "precipizio aperto".

D. R.

**Giancarlo Monina, LELIO BASSO, LEADER GLOBALE**, pp. 439, € 39, *Carocci, Roma 2016*

Questo volume copre trent'anni della biografia politica e intellettuale di Lelio Basso (1948-1978) e si affianca a recenti titoli che tratteggiano in modo compiuto un'esperienza singolare. Nel campo frastagliato del socialismo italiano Basso occupa infatti una posizione originale, tesa a fondere le battaglie interne, i legami con gli ambienti internazionali e lo studio dei classici. Monina offre un quadro esaustivo, che non trascura alcun passaggio e lo fa giovandosi sempre di fonti di prima mano. L'adesione non cede mai a toni agiografici o ad accomodanti interpretazioni. Basso appare come un eroe di frontiera. Per un verso non rinuncia alle lotte interne di un partito che troppo si affidò alle schermaglie delle correnti e alle logiche dell'apparato. La mobilità tattica, con la quale Basso partecipò al confronto, lo espose a una vera e propria persecuzione negli anni della "vigilanza rivoluzionaria" impersonata da Rodolfo Morandi. La pagina sull'ultimo incontro tra i due (1955) rivela assonanze insospettabili: Morandi confessa di sentire "fallita la sua politica, il suo tentativo di costruire un ferreo partito frontista". D'altro canto anche la proposta bassiana, una sorta di impetuoso "vento del Nord" finalizzato a spazzare via i giochi romani, non riscuote la fortuna che avrebbe meritato. Il concetto di "alternativa democratica", sotto cui Basso iscrive la sua azione minoritaria, fu perfino accusato di moderatismo borghese da chi si apprestava a varare il centro-sinistra. Negli anni finali la statura "globale" di Basso venne riconosciuta. E Monina mette in luce quanto la democrazia per la quale Basso si batteva si presentasse come la realizzazione di una scelta socialista, marxiana nei postulati di classe, liberale nell'esaltazione dei diritti. Così, soprattutto nell'ultima fase del suo impegno, il "piccolo Lenin" emerge come uno strenuo "avvocato del socialismo", convinto della "primazia politica del partito" anche quando, dopo il 1968, ne era percepibile il declino.

ROBERTO BARZANTI



# Tutti i titoli di questo numero

**ALBERGONI, GIANLUCA / GOBBO RAFFAELLA** - *Carteggi di Carlo Cattaneo. Serie II. Lettere dei corrispondenti, vol. III 1845-1849* - LeMonnier - p. 47  
**ANNA MARCEDDU** - *Amedeo Modigliani e il suo mondo* - Abscondita - p. 33  
**APPADURAI, ARJUN** - *Scommettere sulle parole* - Raffaello Cortina - p. 7

**BALIBAR, ÉTIENNE** - *Crisi e fine dell'Europa?* - Bollati Boringhieri - p. 6  
**BASSANI, PAOLA** - *Se avessi una piccola casa mia. Giorgio Bassani, il racconto di una figlia* - La Nave di Teseo - p. 13  
**BENEDETTO, ALBERTO** - *Brecht e il Piccolo Teatro* - Mimesis - p. 11  
**BIAMONTI, FRANCESCO** - *Il romanzo di Gregorio* - Il Canneto - p. 12  
**BOBBIO, LUIGI** - *I media e le politiche. Come i giornali raccontano le scelte pubbliche che riguardano la vita dei cittadini* - Il Mulino - p. 47  
**BRECHT, BERTOLT** - *Il romanzo dei tui* - L'Orma - p. 28  
**BRUGNOLO, FURIO** - *Forme e figure del verso. Prima e dopo Petrarca, Leopardi, Pasolini* - Carocci - p. 25

**CALLIGARICH, GIANFRANCO** - *La malinconia dei Crusich* - Bompiani - p. 21  
**CAMURRI, RENATO** - *Pensare la libertà. I quaderni di Antonio Giuriolo* - Marsilio - p. 39  
**CARELLI, PAOLO** - *Il Brasile d'Europa. Il calcio nella ex Jugoslavia tra utopia e fragilità* - Urbone Publishing - p. 35  
**CASALEGNO, GIOVANNI** - *La libreria degli amori finiti* - Robin - p. 23  
**CASTALDI, RITA** - *Scritti su Bassani. Articoli, testimonianze e interviste tra letteratura e cinema* - Diogene Multimedia - p. 13  
**CASTOLDI, MASSIMO** - *1943-1945: i «bravi» e i «cattivi»* - Donzelli - p. 38  
**CÉLINE, LOUIS-FERDINAND** - *Lettere agli editori* - Quodlibet - p. 30  
**CERCENÀ, VANNA** - *Una gatta in fuga* - Giunti - p. 45  
**CHURCHILL, CARYL** - *Teatro III. Settimo cielo, Top Girls, Bei Soldi, Skriker, Lo spirito della vendetta* - Editoria e Spettacolo - p. 31  
**CIARAMELLI, FABIO** - *La legge prima della legge* - Castelvevchi - p. 37  
**CONCA MESSINA, SILVIA A.** - *Profitti del potere. Stato ed economia nell'Europa moderna* - Laterza - p. 39  
**CONSTAÍN, JUAN ESTEBAN** - *L'uomo che non fu giovedì* - Fazi - p. 46  
**CORDELLI, FRANCO** - *Proprietà perduta* - L'Orma - p. 25  
**CRITCHLEY, SIMON** - *Bowie* - Il Mulino - p. 32

**È** tempo di cambiare. Nuove visioni nell'insegnamento/apprendimento nella scuola secondaria - Valore Italiano - p. 26

**FERRONI, VINCENZO / RICUPERATI, GIUSEPPE (A CURA DI)** - *Il caso Beccaria. A 250 anni dalla pubblicazione del "Dei delitti e delle pene"* - Il Mulino - p. 47  
**FRANCIS, RICHARD** - *Addomesticati, L'insolita evoluzione degli animali che vivono accanto all'uomo* - Bollati Boringhieri - p. 14

**GIAGNI, TOMMASO** - *Prima di perderti* - Einaudi - p. 23  
**GIORELLO, GIULIO / SINDONI, ELIO** - *Un mondo di mondi* - Raffaello Cortina - p. 9  
**GIUDICI, EUGENIO** - *Anna Senzamore* - Eclissi - p. 24  
**GOBETTI, PIERO** - *Dal Bolscevismo al Fascismo* - Edizioni di Storia e Letteratura - p. 38  
**GOBETTI, PIERO** - *Paradosso dello spirito russo* - Edizioni di Storia e Letteratura - p. 38  
**GUERRIERI, OSVALDO** - *Schiava di Picasso* - Neri Pozza - p. 47

**HERMLIN, STEPHAN** - *Scardanelli/Hölderlin. Un radiodramma* - Mimesis - p. 28  
**HUME, DAVID** - *Libertà e moderazione. Scritti politici* - Rubbettino - p. 47



**IDEL, MOSHE** - *Il male primordiale nella quabbalah* - Adelphi - p. 19  
*Innovare a scuola. Insegnanti, studenti e tecnologie digitali* - Il Mulino - p. 26  
*Jean Genet, La scrittura della rivolta* - Editoria e Spettacolo - p. 31

**JOHNSON, DAVID CAY** - *Donald Trump* - Einaudi - p. 5

**KRANISH, MICHAEL / FISHER, MARC** - *Trump Revealed: An American Journey of Ambition, Ego, Money and Power* - Scribner - p. 5  
**KRAUSS, RUTH** - *Una storia che cresce* - il Castoro - p. 45

**LAVATELLI, ANNA** - *"Io ti salverò". La storia Rin-Tin-Tin* - Orecchio acerbo - p. 45  
**LOMBARDI, ANDREA / TURA, GILBERTO** - *Louis-Ferdinand Céline. Saggi, interviste, ricordi e lettere* - Italia Storica - p. 30

**MARCHESINI, DANIELE** - *Eroi dello sport. Storie di atleti, vittorie, sconfitte* - Il Mulino - p. 35  
**MARI, MICHELE** - *Io venia pien d'angoscia a rimirarti* - Einaudi - p. 23  
**MARIANI, FRANCO / LATTANZI, MATTIA** - *Firenze 1966. L'alluvione* - Giunti - p. 33  
**MARTINO, PIERPAOLO** - *La filosofia di David Bowie: Wilde, Kemp e la musica come teatro* - Mimesis - p. 32  
**MONINA, GIANCARLO** - *Lelio Basso, leader globale* - Carocci - p. 47  
**MUKHERJEE, NEEL** - *La vita degli altri* - Neri Pozza - p. 27

**NABOKOV, VLADIMIR** - *Una risata nel buio* - Adelphi - p. 27

**PAGGI, LEONARDO (A CURA DI)** - *Rottamare Maastricht* - DeriveApprodi - p. 6  
**PARAVICINI BAVAGLIANI, AGOSTINO** - *Il bestiario del Papa* - Einaudi - p. 19  
**PERSSON, LEIF G.W.** - *Presunto terrorista* - Marsilio - p. 46  
**PIRO, NICO** - *Afghanistan. Missione incompiuta 2001-2005* - Lantana - p. 47  
**POLLO, SIMONE** - *Uomini e animali, questioni di etica* - Carocci - p. 36

**RIVA, GIGI** - *L'ultimo rigore di Faruk* - Sellerio - p. 35  
**ROBECCHI, ALESSANDRO** - *Torto marcio* - Sellerio - p. 46  
**RONCAGLIA, SILVIA** - *Pinguino Carletto* - Lapis - p. 45

**SCARDIGLI, MARIO** - *Celestina. Il mistero del volto dipinto* - Mondadori - p. 46  
**SCHIAVONE, ALDO** - *Ponzio Pilato. Un enigma tra storia e memoria* - Einaudi - p. 18  
**SCHNITZLER, ARTHUR** - *Fink e Fliederbusch* - Analogon - p. 29  
**SCOTTI, CARMELA** - *L'imperfetta* - Garzanti - p. 24  
**SERRA, FRANCESCA** - *La grande Blavatsky* - Bollati Boringhieri - p. 21  
**SILVESTRINI, VITTORIO / BARTOLI, BRUNO** - *La grande avventura della fisica* - Carocci - p. 36  
**SPRINGSTEEN, BRUCE** - *Born to Run. L'autobiografia* - Mondadori - p. 32

**TEZZA, CRISTOVÃO** - *La caduta delle consonanti intervocaliche* - Fazi - p. 29  
**TOGNOLINI, BRUNO** - *Il giardino dei musci eterni* - Salani - p. 45

**VOLODINE, ANTOINE** - *Terminus radioso - 66thand2nd* - p. 46

**WHITEHEAD, COLSON** - *La nobile arte del bluff* - Einaudi - p. 28  
**WINCKELMANN, JOHANN JOACHIM** - *Lettere* - Istituto Italiano di Studi Germanici - p. 17  
**WU MING I** - *Un viaggio che non promettiamo breve* - Einaudi - p. 20

**ZACURI, ALESSANDRO** - *Lo spregio* - Marsilio - p. 20