

MENSILE D'INFORMAZIONE - POSTE ITALIANE s.p.a. - SPED. IN ABB. POSTALE AUT. N. LO/NO/02205/10.2023 PERIODICO ROC Torino - ISSN 0393-3903 - Data prima uscita: 3 gennaio 2024

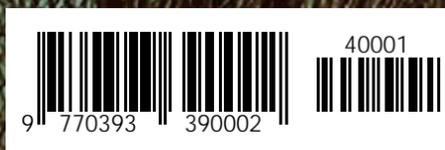
L'INDICE

DEI LIBRI DEL MESE

Gennaio 2024 Anno XLI - N. 1 € 8,00



Le MICROPLASTICHE nel sangue
LIBRO DEL MESE: *La storia universale delle rovine* di Alain Schnapp
Perché le PIANTE (non) sono intelligenti
Vedere con la LINGUA DEI SEGNI



www.lindiceonline.com

ABBONARSI ALL'“INDICE”

Abbonamento annuale alla **versione cartacea** (versione digitale inclusa):

Italia: € 70 / Europa: € 110 / Resto del mondo: € 140

Abbonamento annuale **solo digitale** (consente di leggere la rivista direttamente dal sito e di scaricare copia del giornale in formato pdf):

€ 40 (in tutto il mondo)

L'abbonamento all'“Indice” comprende “Il Mignolo”, l'inserto trimestrale dedicato all'editoria per bambini/e e ragazzi/e. È tuttavia possibile abbonarsi al solo “Mignolo”, ricevendo unicamente i 4 numeri che lo contengono:

Abbonamento annuale al “Mignolo” (versione cartacea): € 30

Abbonamento annuale al “Mignolo” (versione digitale): € 15

Per abbonarsi e avere ulteriori informazioni consultare il nostro sito (www.lindiceonline.com) oppure contattare il nostro

Ufficio Abbonamenti (Responsabile: GERARDO DE GIORGIO)
tel. 388 921 9302 (dalle 10 alle 16) – abbonamenti@lindice.net

Per il pagamento:

Carta di credito e Paypal (tramite sito)

Bonifico bancario a favore di NUOVO INDICE srl presso Bene Banca

IBAN: IT08V0838201000000130114381

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

DIREZIONE

Massimo Vallerani direttore
Giovanni Filoramo, Beatrice Manetti,
Santina Mobiglia condirettori
Marinella Venegoni direttore responsabile
Andrea Pagliardi direttore editoriale

COORDINAMENTO DI REDAZIONE

Giaime Alonge, Giulia Baselica, Luca Bevilacqua, Cristina Bianchetti, Giovanni Borgognone, Anna Chiarloni, Gianluca Coci, Stefano de Bosio, Pietro Deandrea, Elisabetta Grande, Alessandro Iannucci, Cristina Iuli, Rosina Leone, Vittoria Martinetto, Luca Munaron, Francesco Remotti, Federica Rovati, Tiziana Serena, Giuseppe Sergi

REDAZIONE

via Baretta 3, 10125 Torino
tel. 388 921 9302
Monica Bardi
monica.bardi@lindice.net
Chiara D'Ippolito
chiara.dippolito@lindice.net
Matteo Fontanone
matteo.fontanone@gmail.com
Elide La Rosa
elide.larosa@lindice.net
Tiziana Magone, redattore capo
tiziana.magone@lindice.net
Camilla Valletti
camilla.valletti@lindice.net
Il Mignolo: Sara Marconi, direttrice
sara.marconi@lindice.net

COMITATO EDITORIALE

Enrico Alleva, Silvio Angori, Arnaldo Bagnasco, Elisabetta Bartoli, Gian Luigi Beccaria, Mariolina Bertini, Bruno Bongiovanni, Guido Bonino, Eliana Bouchard, Giulia Carluccio, Andrea Carosso, Guido Castelnuovo, Mario Cedrini, Marina Colonna, Carmen Concilio, Alberto Conte, Piero Cresto-Dina, Piero de Gennaro, Giuseppe Dematteis, Tana de Zulueta, Michela di Macco, Franco Fabbri, Anna Elisabetta Galeotti, Gian Franco Gianotti, Gabriele Lolli, Danilo Manera, Diego Marconi, Sara Marconi, Walter Meliga, Gian Giacomo Migone, Luca Glebb Miroglio, Mario Montalcini, Darwin Pastorin, Cesare Pianciola, Franco Pezzini, Telmo Pievani, Pierluigi Politi, Nicola Prinetti, Marco Revelli, Alberto Rizzuti, Elena Rossi, Lino Sau, Domenico Scarpa, Mirella Schino, Rocco Sciarrone, Stefania Stafutti, Anna Viacava, Paolo Vineis, Gustavo Zagrebelsky

EDITRICE

Index Review Srl
Registrazione Tribunale di Torino n. 13
del 30/06/2015

UFFICIO ABBONAMENTI

Gerardo De Giorgio
tel. 388 921 9302 (orario 10-16)
abbonamenti@lindice.net
Alessandra Caiafa
alessandra.caiafa@lindice.net

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Ruben Abbattista (Presidente)
Mario Montalcini

UFFICIO STAMPA

Chiara D'Ippolito
chiara.dippolito@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

Gloria Cardano

gloria.cardano@lindice.net

DISTRIBUZIONE

M-dis Distribuzione Media S.p.a.
www.m-dis.it

IMPAGINAZIONE

Vittorio Cugnolio

STAMPA

SIGRAF Srl (via Redipuglia 77, 24047
Treviglio - Bergamo - tel. 0363-300330) -
21 dicembre 2023

COPERTINA DI FRANCO MATTICCHIO

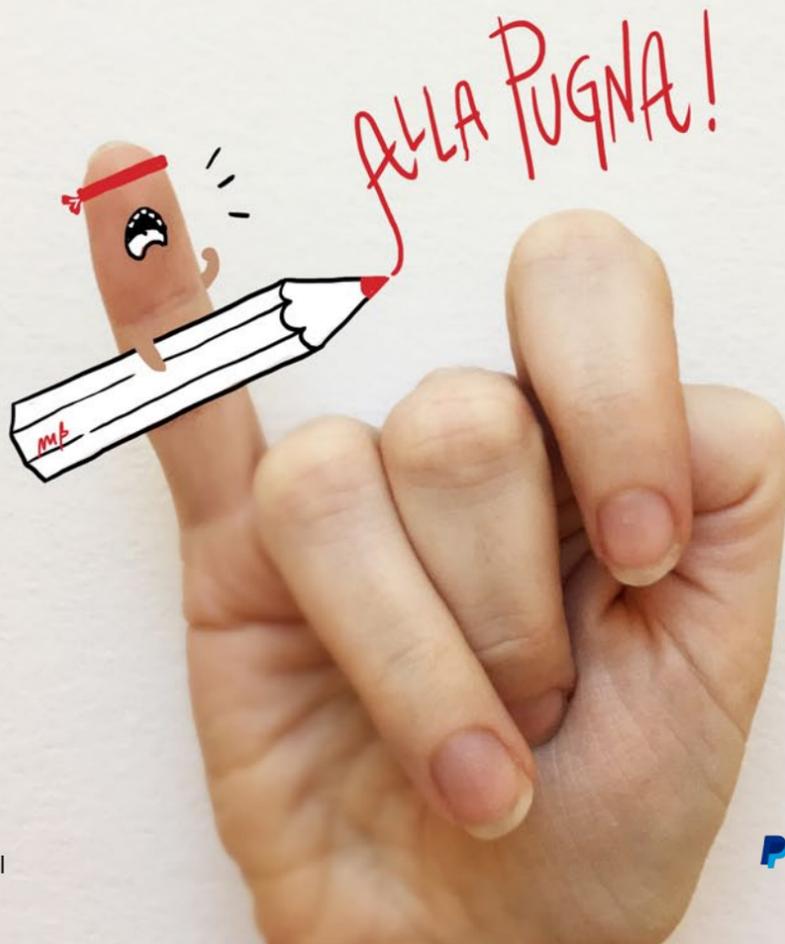
ABBONATI AL MIGNOLO

Direttamente a casa tua i quattro numeri dell'“Indice”
che contengono il “Mignolo”

ABBONAMENTO ANNUALE CARTACEO + DIGITALE € 30

ABBONAMENTO ANNUALE SOLO DIGITALE € 15

www.lindiceonline.com



Sommario

SEGNALI

- 5 *La plastica dimostra come l'umanità non sia in grado di gestire il pianeta*, di Gabriele Lolli
- 7 *Vita, pensieri e opere di Aleksandra Kollontaj*, di Giulia Baselica
- 8 *I monumenti e gli usi pubblici della storia*, di Marta Gara
- 9 *Daniel C. Dennett, le neuroscienze e la comprensione della coscienza umana*, di Fabio Benfenati
- 10 *L'universo di Gombrowicz: racconti, romanzi e opere teatrali*, di Nadzieja Bąkowska
- 11 *Piante intelligenti: derive olistiche o eccessi riduzionisti?*, di Paola Bonfante
- 12 *Le mostre per celebrare Italo Calvino*, di Greta Gribaudo
- 13 *Trasformazione, distanza critica e resistenza in Margaret Atwood*, di Bianca Del Villano
- 14 *Storia, peculiarità e interesse della lingua e della cultura dei Sordi*, di Mario Soldaini e Virginia Volterra
- 15 *Hollywood brucia: declino e caduta dell'impero tra scioperi, scandali e intelligenza artificiale*, di Leonardo Ambasciano
- 16 *Effetto film: Napoleon di Ridley Scott*, di Giaime Alonge

LIBRO DEL MESE

- 19 **ALAIN SCHNAPP** *Storia universale delle rovine*, di Salvatore Settis e Vincenzo Farinella

PRIMO PIANO: HÖLDERLIN

- 20 **FREIDERICH HÖLDERLIN** *Poesie della torre*, di Chiara Sandrin
Il viluppo tra poesia e follia, di Giovanni Greco

NARRATORI ITALIANI

- 21 **ALESSIO CREMONINI** *Ora dormono*, di Stefania Lucamante
TIZIANO SCARPA *La verità e la biro*, di Danilo Bonora
- 22 **TOMMASO GIARTOSIO** *Tutto quello che non abbiamo visto*, di Cristina Lanfranco
BERNARDO ZANNONI 25, di Luca Fiorentini
- 23 **ANTONIO REZZA** *Il Fattaccio*, di Stefano Zangrando

FRANCESCO FIORENTINO *Cinque giorni fra trent'anni*, di Mariolina Bertini
SANDRO CAMPANI *Alzarsi presto*, di Camilla Valletti

PAGINE A CURA DEL PREMIO CALVINO

- 24 **GIAN PRIMO BRUGNOLI** *Cronachetta infame dal Giardino San Leonardo*, di Alberto Locatelli
JESSICA LA FAUCI *Croste*, di Claudio Panella
- 25 **FRANCESCO MAINO** *I morticani*, di Antonio Galetta
GIUSEPPE IMBROGNO *Quello che abbiamo vissuto*, di Emanuela Canepa

SAGGISTICA LETTERARIA

- 26 **DARIO STAZZONE** *Il romanzo dell'infinita molteplicità. Carlo Levi e il ritratto*, di Giuliana Adamo
DINO BALDI *È pericoloso essere felici. L'invidia degli dèi in Grecia*, di Cesare Marino

POESIA

- 27 **MARY JEAN CHAN** *Flèche*, di Serena Fusco
FËDOR DOSTOEVSKIJ *I versi del capitano Lebjadkin*, di Gabriele Mazzitelli

STORIA

- 28 **GAETANO SALVEMINI** *Diario del 1947*, di Andrea Ricciardi
ALESSANDRO GALANTE GARRONE *Per l'eguaglianza e la libertà*, di Alberto Cavaglion
- 29 **BENEDETTA TOBAGI** *Segreti e lacune*, di Andrea Casalegno
- 30 **FRANCESCA GHEDINI** *Maledette*, di Francesca Sensini
LOUIS GODART *I custodi della memoria*, di Stefano de Martino

LETTERATURE

- 31 **VIRGINIA WOOLF** *Diari. Volume II (1920-1924)*, di Paolo Bertinetti
SHOLEM ALEICHEM *Tredici Robinson*, di Roberta Ascarelli
- 32 **ANUK ARUDPRAGASAM** *Passaggio a nord*, di Paola Brusasco

ALI SMITH *Coda*, di Virginia Giustetto

- 33 **RICHARD POWERS** *Operazione anime erranti*, di Stefano Franceschini
LYDIA MILLET *Prendere o lasciare*, di Daniela Fargione

SCIENZE

- 34 **GIORGIO VALLORTIGARA** *Il pulcino di Kant*, di Paolo Marcello Peretto
GABRIELE FERRARI *Polvere e ossa*, di David Ceccarelli
- 35 **MARTHA C. NUSSBAUM** *Giustizia per gli animali*, di Simone Pollo
ANIL SETH *Come il cervello crea la nostra coscienza*, di Fiorenzo Conti

FUMETTI

- 36 **MATSUMOTO MASAHIKO** *I fanatici del gekica*, di Francesco Gallo
HS TAK E ISABELLA MAZZANTI *Hitomi*, di Domitilla Pirro
HAYAO MIYAZAKI *Il viaggio di Shuna*, di Michele Cappetta

ARTE

- 37 **MASSIMO FERRETTI** *Francesco Cossa intorno al 1472: due studi*, di Giovanni Sassu
PEPE KARMEL *Pablo Picasso*, di Fabio Belloni

MUSICA

- 38 **GOFFREDO PLASTINO** *Rumore rosso. Patti Smith in Italia: rock e politica negli anni Settanta*, di Ferdinando Fasce
ROBERTO POLILLO *Fotografare il jazz*, di Carlo Mogavero

POLITICA

- 39 **NORBERTO BOBBIO E GREGORIO PECES-BARBA** *Un carteggio su socialismo e democrazia 1978-2000*, di Anna Mastromarino
DAVIDE ALLEGRANTI *Quale PD*, di Roberto Barzanti

Le immagini di questo numero sono di **DONATO SANSONE (MILKYEYES)**, che ringraziamo per la gentile concessione.

Donato Sansone si è diplomato all'Accademia di Belle Arti di Napoli e al Centro Sperimentale di Cinematografia di Torino dove si è specializzato sia in animazione tradizionale e sperimentale sia nel live action. Realizza videoclip musicali (Afterhours, Subsonica, Verdena, Brave the Cold, Max Cooper, Francesco De Gregori), cortometraggi d'animazione, spot commerciali, effetti speciali e interventi video di varia natura. Tra i suoi clienti: Nike, XerJoff, National Hockey League, Netflix.

I suoi cortometraggi sono stati selezionati nei migliori festival del mondo (Annecy Animation Film Festival, Anima Mundi, Hiroshima Animation Film Festival, ecc.) e nel 2011 "The Cinemateque Quebécoise" ha annoverato *Videogioco* tra i 50 cortometraggi brevi che ha cambiato la storia dell'animazione mondiale. I film di Sansone, presenti sulle principali piattaforme del pianeta, hanno anche ottenuto prestigiosi riconoscimenti di pubblico (stashmedia.tv, creativeapplications.net, motiongraphics.nu, wired.com, Vimeo Staff Picks). Nel novembre 2015 realizza il cortometraggio *Journal Animé* prodotto da Canal+ che arriva tra i finalisti del premio César e viene inserito nella lista dei 70 cortometraggi in corsa per gli Oscar. Nel giugno 2018 il suo video *Ghostcrash* è diventato virale raggiungendo 220 milioni di visualizzazioni.

Nel luglio 2020 ha realizzato il video mapping sulla mole antonelliana per i 20 anni del museo del cinema e nel 2021 ha realizzato gli effetti speciali per Anna, la serie Netflix di Niccolò Ammaniti.

Tra i suoi film:

Videogioco (2010), *Topo glassato al cioccolato* (2011), *Portrait* (2014), *Journal Animé* (2016), *Robhot* (2018), *Bavure* (2018), *X.Y.U.* (2019), *Concatenation* (2021).

vimeo.com/milkyeyes



L'INDICE

DEI LIBRI DEL MESE

1984-2024

I nostri primi 40 anni

“La morte e la storia
sembrano camminare
tenendosi per mano.
Sembrirebbe anche
che il fato e la follia
facciano altrettanto.”

Henry Roth

(“L'Indice”, gennaio 1987)

Abbonati



Una grande
storia di libri,
un capitolo
al mese

Dal primo dicembre al 15 gennaio 2024, se rinnovi o ti abboni all'“Indice” per la prima volta ti **regaliamo un abbonamento digitale da donare a chi vuoi!**

Tutti i dettagli su:

www.lindiceonline.com

Segnali



La plastica dimostra come l'umanità non sia in grado di gestire il pianeta

Le scorie dentro di noi, 2200 torri Eiffel sopra di noi

di Gabriele Lolli

La prima azione che ho fatto dopo aver letto le prime venti pagine del libro è stata quella di cambiare i pantaloni della tuta che indossavo in casa, che sono al 70 per cento cotone e al 30 per cento di poliestere.

Le microplastiche sono particelle dell'ordine di un micron (un millesimo di millimetro, e più piccole ci sono anche le nanoplastiche, nella scala di virus e molecole); in casa, oltre che dai vestiti (di acrilico, nylon, elastan) per sfregamenti e usura, scorie di plastica sono rilasciate da lavatrici, coperte, divani, tappeti, e ci sono quelle volutamente inserite nei prodotti acquistati come dentifricio, detersivi, cosmetici (oltre alle plastiche note a tutti, dalle bottiglie agli imballaggi dei supermercati ecc.).

Nel 2022 è arrivato l'annuncio che la plastica è presente nel sangue, sospettata finora, adesso provata con esperimenti che ne hanno rilevato la presenza nell'80 per cento circa dei soggetti esaminati; piccole quantità per ora, ma misurabili, e a ruota scoperte anche nei polmoni, nelle urine, nel latte materno, nel liquido seminale: sono il polietilene tereftalato, il polistirene, il polietilene, altri con quote a scendere. Non si sanno ancora gli effetti, ma incombe il ricordo delle polveri di amianto.

Le microplastiche sono introdotte anche con il cibo, perché usate nella produzione agricola, dove si spargono i campi con piccole pastiglie plastiche a lento rilascio: col tempo i prodotti chimici entrano nel suolo, ma la plastica resta lì; e comunque i vasi linfatici delle piante portano nutrienti ai semi e insieme anche microplastiche assorbite dal terreno; la frutta più che la verdura è inquinata per i tempi più lunghi di maturazione ed elevata vascolarizzazione del frutto.

Finora per l'alimentazione l'attenzione era concentrata sui prodotti ittici, molluschi in particolare, ma ora si può affermare che le particelle trasmigrano anche nei muscoli dei pesci; si trovano inoltre in latte, miele, riso, zucchero, birra. E l'esposizione attraverso il cibo è ancora inferiore al consumo di acqua minerale in bottiglia. Siamo arrivati ad avere ogni anno 400 milioni di tonnellate di plastica prodotta, un terzo usata una volta sola: e 19-23 milioni di tonnellate (peso totale di 2200 torri Eiffel) riversate in mari, fiumi, laghi.

Questi dati molto minuziosi e precisi (per esempio per le bottiglie si spiega anche come il pericolo maggiore nell'uso sia il tappo), che non riporto perché potrebbe sembrare una lettura poco affascinante, sono invece intervallati nel libro da informazioni complete su ogni aspetto della questione, anche quelli impreveduti; è un libro denso e scritto da giornaliste che san-

no il loro mestiere: informazioni utili per le famiglie (per il riconoscimento e il trattamento di quella che entra ogni giorno in casa), e dati scientifici, storici e politici, tutti documentati e quando necessario verificati di persona.

È da sempre che si sa che la plastica è eterna, ineliminabile, ma l'*homo sapiens* ha solo pensato di buttarla nel mare, nei laghi e fiumi; e quando è suonato l'allarme gli eredi dei colonialisti hanno pensato di vendere l'usato ai paesi poveri, guadagnandoci sopra per giunta. Ancora nel 2016 la Cina importava ogni anno 7 milioni di tonnellate di rifiuti plastici, il 56 per cento della produzione mondiale; nel 2017 ha detto basta, un dramma per i paesi "avanzati". Subentrano però altri acquirenti; di questi viene qui analizzato il caso della Turchia, che nel 2020 ha triplicato l'importazione di rifiuti dall'Europa rispetto

cro. Il lavoro è fatto da migliaia di siriani immigrati, e i loro bambini, i *waste pickers*, erano e sono impegnati nella raccolta di rifiuti nelle strade ma da quando arriva quella comprata i prezzi sono scesi e il guadagno è risibile.

Un caso simile si ha a Brindisi, dove al petrolchimico si produce plastica e funziona un impianto di *cracking* (frantumazione delle molecole più pesanti). La Eni Versalis protesta che sono stati rispettati i limiti emissivi autorizzati, ma intanto uno studio sul periodo 2000-2014, non proseguito, ha rilevato nel 2017 un aumento del 7-8 per cento di tumori, eventi coronarici acuti, malattie dell'apparato respiratorio, oltre a un aumento di ricoveri nel primo anno di vita per malformazioni congenite.

Intanto oltre alle vendite ci sono le esportazioni illegali, dove (le nostre hanno verificato a Bari) nei container in partenza c'è di tutto oltre alla plastica, mescolato in modo che non siano separabili, niente è recuperabile, e l'unica soluzione sarà di mandare tutto il contenuto a bruciare; così si cancella anche la provenienza.

La parte più avvincente del libro è quella dedicata agli inganni sulla questione del riciclo, la grande menzogna. Le società petrolifere hanno ingannato, prima colpevolizzando i consumatori, poi promettendo che se l'usato fosse stato raccolto in appositi contenitori avrebbero risolto il problema col riciclo. In effetti gli imballaggi riciclati vengono usati come combustibile secondario nei cementifici, in alternativa al combustibile fossile, però la combustione ha un forte impatto ambientale. Vaschette e

pellicole non possono sempre essere riutilizzate; e quando il riciclo funziona, la plastica prodotta ha perso 10 per cento delle sue caratteristiche, come l'elasticità, e se si ripete la perdita si rinnova (fenomeno del *downcycling*) e dopo un po' non è più utilizzabile, restando plastica, e finisce il ciclo del riciclo. Alcune società hanno aperto fabbriche dedicate, Danone dichiara che il tasso di riciclo della sua plastica è al 74 per cento, ma si riferisce alla parte riciclabile; Exxon era interessata a riciclare solo il polipropilene. Comunque, pochi anni e chiudono; Union Carbide informa: "Siamo orgogliosi dell'iniziativa (che mostra la creatività del nostro processo). Tuttavia interromperemo le nostre attività a causa di un potenziale guadagno inferiore a quello accettabile".

Intanto sfornano nuovi tipi di plastica a basso costo che rendono inconveniente riciclare. L'aumento della plastica derivata dal petrolio nel 2021 è stato 20 volte superiore all'aumento della plastica riciclata: la plastica è prodotta in poche strutture



alla quantità precedente al divieto cinese. Adesso in pochissimo tempo la Turchia ha i fiumi più inquinati del Mediterraneo perché la plastica prima di essere sminuzzata deve essere lavata e non ci sono gli impianti per intercettare le acque reflue. Molta di quella che arriva (anche dall'Italia) non si può riciclare perché fatta di materiali composti, poliaccoppiati e misti; dovrebbero per contratto essere riciclati ma è costoso; e poi in Turchia hanno già da smaltire la loro plastica, e non ci riescono, perché comprarne ancora, si chiedono gli osservatori? Verrebbe da dire ben gli sta, ma non è Erdogan che soffre. Non sarebbe ammesso importare plastica e mandarla direttamente all'incenerimento, allora è fatta sparire: nella città di Adana visitata dalle autrici ci sono 167 impianti di riciclo; nelle loro vicinanze gli incendi sono stati 120 solo nell'ultimo anno, e quando la plastica brucia è difficile fermarla: diossina e sostanze chimiche tossiche sono rilasciate nell'ambiente, inquinando anche il terreno agricolo; i bambini che vivono nei dintorni hanno tutti l'asma, aumenta il can-

Gabriele Lolli

I disastri del ciclo della plastica

Giulia Baselica

Aleksandra Kollontaj

Marta Gara

I monumenti e gli usi pubblici della storia

Fabio Benfenati

Dennett e la comprensione della coscienza

Nadzieja Bąkowska

L'universo di Gombrowicz:

Paola Bonfante

Piante intelligenti

Greta Gribaudo

Le mostre su Calvino

Bianca Del Villano

Margaret Atwood e le cose irrisolte

Mario Soldaini e Virginia Volterra

Lingua e cultura dei Sordi

Leonardo Ambasciano

Il declino di Hollywood

Giaime Alonge

Effetto film: Napoleon di Ridley Scott

◀ singole, ottimizzando i processi, mentre i costi della raccolta, smistamento e riciclo sono ingenti.

Ci sarebbe anche la bioplastica, termine un po' ambiguo perché vi rientrano o quella derivata da fonti vegetali, o quella biodegradabile o con entrambe le caratteristiche; è complicato, perché ci sono anche prodotti di bioplastica di origine vegetale, come la PlantBottle della Coca-Cola, non riciclabili; ma semplifichiamo. Le bioplastiche degradabili si ottengono da fonti rinnovabili, mais, tapioca, patate, canna da zucchero, oli vegetali, alghe eccetera. Dalle pannocchie di mais si ottiene l'acido polilattico (PLA) che con alcuni passaggi si traduce in un poliestere. Il mercato delle bio è in espansione, ma i numeri sono piccoli: 0,5 per cento rispetto ai 400 milioni di tonnellate di plastica prodotte ogni anno, destinata a crescere al 2-3 per cento entro il 2027, ma non di più perché la plastica ha ancora vantaggi, soprattutto nel costo.

Le bioplastiche biodegradabili hanno tempi biblici; non ci mettono secoli solo se hanno anche la dizione "compostabile", che vuol dire che si trasformano in *compost*, concime, e allora non devono assolutamente essere messi nella plastica, ma nell'umido (la raccolta dei rifiuti plastici è spiegata tutta nei dettagli). Almeno è a suo favore che la produzione di bioplastica emette meno gas serra. Infatti la produzione e tutto il ciclo di vita della plastica si accompagna a una emissione di gas a effetto serra (il 5 per cento del totale viene dall'industria della plastica). E quest'anno "l'aumento delle emissioni globali di anidride carbonica è il secondo più grande aumento della storia".

È stato anche denunciato un enorme aumento di emissioni di metano nell'atmosfera in seguito a una

nuova tecnica di estrazione, il *fracking* (fratturazione della roccia, con getti forti di acqua mescolata a sabbia e sostanze chimiche). Il Bacino Permiano, zona El Paso, la più vasta riserva petrolifera USA, sembra esaurito, finché è arrivata questa nuova tecnologia di trivellazione orizzontale: si trivella in verticale per un'altezza ridotta, poi si va in orizzontale arrivando a riserve a cui non si aveva accesso. Così nel 2019 gli USA hanno superato l'Arabia Saudita come produttori di petrolio e gas (e si prevedono riserve per trent'anni) e inoltre coprono il 40 per cento della produzione petrolchimica a base di etano, fondamentale per la plastica; basso costo e abbondanza di materie prime favoriscono l'aumento della produzione di plastica, pare anche in Europa: i prodotti petrolchimici – plastica, fertilizzanti, imballaggi, abbigliamento, dispositivi digitali, pneumatici, apparecchiature mediche – sono i principali motori della domanda di petrolio (un terzo, e in crescita rispetto a camion e aviazione).

La storia della plastica è l'esempio più lampante di come l'umanità non sia stata e non sia in grado di gestire il pianeta, lasciando la proprietà dei mezzi di produzione nelle mani di un 1 per cento che inquina (dati di novembre 2023) quanto 5 miliardi di persone. Questo non è solo un libro, è un manuale di istru-

zioni, purtroppo non di sopravvivenza; se non volete che nel 2050 ci sia negli oceani più plastica che pesci e biomassa marina, riducete e fate ridurre l'uso della plastica, evitandola e rifiutandola quando, come s'impara qui, ci sono alternative. L'argomento forse più dettagliato è quello degli imballaggi inutili, come le monoporzioni di frutta e verdura, o succhi da bere, bicchierini. Un giro in un supermercato, in quel di Napoli, accompagnate da un ingegnere di una società di riciclo, è istruttivo. Su ogni confezione si sa che è obbligatoria l'indicazione per il riciclo: il triangolo con frecce sui lati e un numero da 1 a 7 all'interno. Ogni numero indica un polimero, salvo il 7 dedicato a confezioni composite, al momento non riciclabili; 7 anche sulle reti per patate, di materiale troppo composito; 7 anche sulla confezione di carote cotte, su vasetti di affettati con poche fette, o una singola mozzarella, su un pacco di pasta, uno di noci, eccetera. Il 6 indica il polistirolo ma, spiega l'ingegnere accompagnatore, questo è espanso, e per tale polistirolo si sta ancora costruendo il ciclo. Hanno il 6 con la stessa limitazione anche alcuni vasetti di yogurt, il bicchierino di Estathé. Finalmente tra i surgelati si trova il numero 5, il polipropilene: "sarebbe riciclabile, ma lo strato interno, argentato, no".

La mia seconda reazione verso la fine è stata la tentazione di chiedere a *L'Indice* di pubblicarlo a puntate: leggetelo, leggetelo, leggetelo, non è un libro usa e getta.

gabrielelolli42@gmail.com

G. Lolli ha insegnato filosofia della matematica alla Scuola Normale di Pisa

Il libro

Daniela Cipolloni, Teresa Paoli, Paola Vecchia, *Mal di plastica. Verità e bugie sul materiale che ha sommerso il mondo ed è entrato nel nostro sangue*, pp. 167, € 18, Dedalo, Bari 2023





Vita, pensieri e opere di Aleksandra Kollontaj

Inquieta, comunista e diplomatica

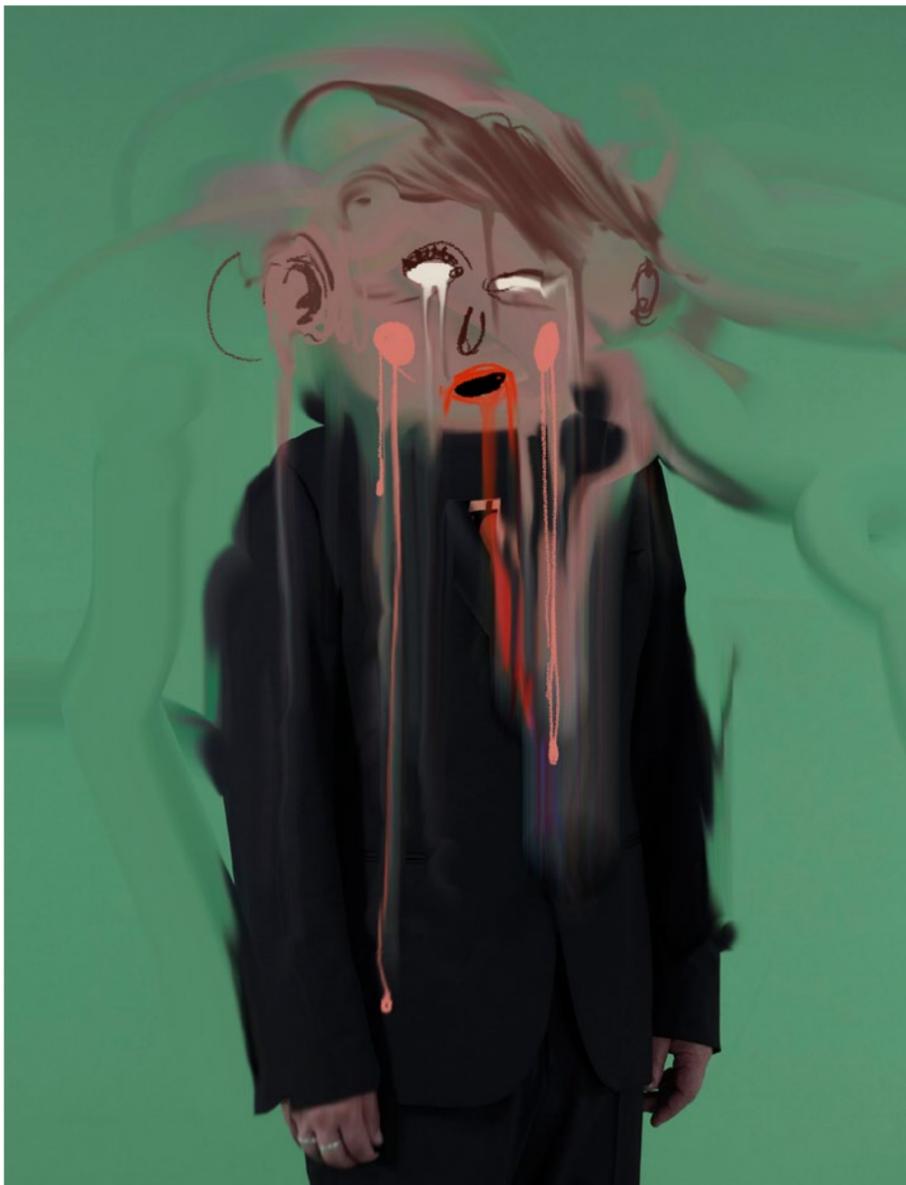
di Giulia Baselica

Con il denso racconto dell'avventurosa esistenza di Aleksandra Kollontaj la storica e accademica di Francia Hélène Carrère d'Encausse si congeda dalla sua lunga vita, dedicata alla ricerca storica e all'attività politica, offrendo al lettore un ritratto inedito della "valchiria della rivoluzione". La vicenda esistenziale di Aleksandra, caratterizzata da una personalità agguerrita e coraggiosa rinvia, idealmente, alla biografia di un'altra donna, dotata di straordinaria determinazione e audacia: la zarina Caterina II, alla quale la studiosa francese di origine georgiana dedicò una ponderosa trattazione: *Caterina la Grande. Una donna sul trono di San Pietroburgo* (Rizzoli, 2004). Tra le due donne, vissute in epoche notevolmente diverse, in contesti storico-culturali difficilmente comparabili e animate da intenti dissimili, esiste tuttavia almeno una duplice consonanza: l'inedito interesse per la condizione femminile del loro tempo e una eccezionale abilità comunicativa. Ne derivò, per entrambe, la tenace risolutezza necessaria alla concretizzazione di nuove idee, ispirate dall'ambizione di contribuire all'indispensabile emancipazione, culturale e sociale, delle donne di Russia.

L'impegno sociale e politico di Aleksandra Kollontaj (1872-1952) non soltanto è meticolosamente descritto in ogni sua fase ma, soprattutto, è inserito in una cornice biografica intagliata con delicatezza e misurata immedesimazione. La giovinezza privilegiata di Aleksandra, figlia del generale Domontovič, trascorre in un ambiente stimolante e vivace. La ragazza apprende svariate lingue straniere (l'inglese, il francese, il tedesco e il finlandese) e sviluppa un profondo interesse per la storia, oggetto dei suoi futuri studi universitari. Presto scopre in sé l'ambizione di diventare scrittrice e, contestualmente, dopo aver sposato Vladimir Kollontaj e aver messo al mondo il suo unico figlio Michail, l'insofferenza per la vita di famiglia.

La visita a una fabbrica tessile a Narva, in Estonia, nel 1896, determina nella giovane Aleksandra un autentico sovvertimento della propria visione del mondo e dei relativi valori di riferimento: stabilisce che il proprio dovere sarà quello di mettersi al servizio della classe proletaria per contribuire al miglioramento delle sue condizioni di vita. Negli anni seguenti si dedica assiduamente alle questioni sociali: assiste a dibattiti e a conferenze e con le amiche e gli amici che frequentano la sua casa – Elena Stasova la inizierà alla dottrina socialista – affronta discussioni intorno alle posizioni di Marx, Černyševskij e Bakunin. Si interessa alla condizione femminile e alla questione dell'educazione delle masse, maturando una salda convinzione: lo sviluppo della personalità nelle bambine e nei bambini non può compiersi senza la ferma consapevolezza dell'importanza dei valori della libertà e dell'indipendenza. Scrivere per divulgare i principi educativi che guideranno le giovani generazioni verso l'autodeterminazione diviene lo strumento con il quale Aleksandra porterà a termine la sua missione. Nel 1904 pubblica il saggio *K voprosu o klassovoj bor'be* (*Sulla questione della lotta di classe*), nel quale afferma che il proletariato possiede un solo, ma concreto, strumento per fondare un mondo nuovo: la lotta di classe, che è a un tempo fenomeno dell'esistenza, politica di classe e principio strategico. Negli anni immediatamente successivi alla rivoluzione del 1905, che la vede attiva tra i manifestanti, Aleksandra interviene in numero-

si congressi, dando prova di notevoli abilità oratorie. Nel 1909 dà alle stampe il trattato *Social'nye osnovy ženskogo voprosa* (*Le basi sociali della questione femminile*) che affronta il tema della lotta per l'indipendenza economica delle donne e per i loro diritti politici e analizza la complessa posizione della donna nel matrimonio e nella famiglia. Nel 1910 Maksim Gor'kij la invita a tenere alcune conferenze all'università operaia di Bologna e l'anno successivo Kollontaj si stabilisce a Parigi, dove collabora, seppur parzialmente, con Lenin, Inessa Armand, Nadežda Krupskaja e Laura e Paul Lafargue. Seguiranno, poi, soggiorni in Svizzera, Belgio, Germania e Austria, infine tornerà in una



Russia irrimediabile, in balia del disordine, dell'instabilità e dell'incertezza: l'Ottobre è ormai prossimo. Viene eletta nel Comitato esecutivo dei Soviet e collabora con Stalin, Kamenev, e con altri bolscevichi nell'organizzazione del trasferimento di Lenin in Russia, nel famoso vagone blindato. L'autrice descrive dettagliatamente le fasi preparatorie della Rivoluzione, rilevando l'importante contributo di Aleksandra Kollontaj, la quale non trascura mai il proprio compito: l'emancipazione delle donne e delle madri, in opposizione al modello della famiglia tradizionale e sintetizza la sua ferma posizione ideologica negli scritti *Ljubov' i novaja moral'* (*L'amore e la nuova morale*, 1912), *Obščestvo i materinstvo* (*Società e maternità*, 1916) e *Sem'ja i kommunističeskoe gosudarstvo* (*Famiglia e stato comunista*, 1918). Si allontana definitivamente dalle posizioni leniniane nel 1921, anno di gra-

vi contrasti in seno al partito, di disordini sociali e di crisi politiche. Sollevata da ogni incarico istituzionale, Aleksandra Kollontaj riceve da Stalin l'assegnazione di un incarico diplomatico commerciale presso l'ambasciata sovietica in Norvegia e, nel 1923, viene nominata ambasciatore. Lenin sottopone Aleksandra a un continuo e severo controllo, inducendo l'abile e pugnace diplomatica a chiedere il trasferimento presso la sede messicana, ma il suo sostegno agli scioperanti delle ferrovie le attira l'ostilità del governo statunitense. Nel 1927 ottiene nuovamente l'assegnazione della sede diplomatica norvegese, dove si distingue per alcune importanti negoziazioni – la riattivazione degli scambi commerciali fra URSS e Norvegia; la risoluzione della questione dei diritti di pesca nell'Oceano artico; la firma di un trattato di non aggressione fra Norvegia e Unione sovietica – e azioni umanitarie, per esempio inviando nel pack artico, nel 1928, la nave rompighiaccio Krasin, rende possibile il salvataggio dei superstiti della sfortunata spedizione polare guidata da Umberto Nobile.

Due anni dopo è ambasciatore presso la sede svedese e, nonostante il clima antisovietico che vi si respira, Aleksandra ottiene importanti risultati, come la restituzione dell'oro che Kerenskij (Primo ministro nel secondo governo provvisorio formato nel febbraio del 1917) aveva depositato nelle banche svedesi; l'accordo economico con la Svezia e la Finlandia; l'istituzione, nel 1934, di una Società culturale russo-svedese, luogo di incontro di scrittori e artisti. Nel corso del secondo conflitto mondiale si adopera per proteggere la neutralità della Finlandia e, quando nel 1943 l'esercito sovietico sferra un violento attacco alla difesa finlandese in Carelia, la sua azione diplomatica condotta in segreto contribuisce al raggiungimento degli accordi che condurranno alla firma dell'armistizio e al successivo trattato di pace. Nonostante le dure condizioni imposte al governo finlandese, lo status di paese neutrale di cui la Finlandia beneficerà durante la guerra fredda, osserva d'Encausse, è da attribuire, in maniera rilevante, all'intermediazione di Aleksandra Kollontaj. Nel 1945 è richiamata in patria, dove è insignita di numerose onorificenze e ottiene l'incarico di consigliera del ministero degli Esteri. L'abilità oratoria, l'esperienza diplomatica e l'intelligenza intuitiva le consentono di mantenere un rapporto lineare con Stalin e di sfuggire alla sua furia. Muore a Mosca nel marzo del 1952 e viene sepolta nel cimitero di Novodeviči, nel viale dei diplomatici: se da un lato le sono riconosciuti i meriti diplomatici, dall'altro le è negato il ruolo storico di bolscevica.

Un'esistenza inquieta, quella di Aleksandra Kollontaj, al lettore italiano nota, essenzialmente, come autrice del romanzo *Vassilissa* o del libello *Largo all'eros alato*; un personaggio complesso ed enigmatico, che induce l'autrice del saggio a compiere nelle *Conclusioni* alcune interessanti riflessioni, a partire da una serie di quesiti ("Chi era Kollontaj in realtà? Una rivoluzionaria? Una stalinista? Un'opportunist, capace di adattarsi a tutte le giravolte della storia?") ai quali soltanto il tempo e la storia potranno autorevolmente rispondere.

giulia.baselica@unito.it

Il libro

Hélène Carrère d'Encausse, *Aleksandra Kollontaj. La valchiria della rivoluzione*, ed. orig. 2021, trad. dal francese di Emanuela Braidà, pp. XVI-176, € 23, Einaudi, Torino 2023



I monumenti e gli usi pubblici della storia

Contesti che cambiano e topografie divisive

di Marta Gara

Era il marzo del 2015 quando in Sudafrica scoppiava il movimento di protesta conosciuto come Rhodes Must Fall, iniziato attorno alla richiesta di rimozione della statua del politico britannico Cecil Rhodes dall'Università di Cape Town e poi diffuso in altri campus per chiedere una formazione liberata dall'eredità del colonialismo. Nell'agosto 2017, negli Stati Uniti, la campagna di rimozione di decine di monumenti confederati partita dall'università di Charlottesville, in Virginia, aveva innescato la controffensiva di estremisti della destra nazionalista bianca e portato a violenti scontri contro chi chiedeva che la statua del generale Lee e le altre erette in tutto il paese nella seconda metà dell'Ottocento in omaggio all'esercito uscito sconfitto dalla guerra civile fossero abbattute in quanto effigi di un regime suprematista bianco ancora rimpianto. Nell'estate del 2020, l'istanza di abbattere o ricontestualizzare monumenti associabili alla discriminazione e repressione storica delle minoranze etniche e al colonialismo coinvolgeva centinaia di migliaia di cittadine e cittadini americani mobilitati nell'ondata di azioni di protesta interrazziali innescate in tutto il paese dall'uccisione dell'afroamericano George Floyd a Minneapolis da parte di un poliziotto bianco. Il movimento Black Lives Matter portava infatti con sé l'emersione, nel discorso pubblico mainstream, delle conseguenze politiche e sociali del razzismo sistemico e istituzionale statunitense, e metteva in luce le contraddizioni simbolizzate in quel patrimonio monumentale divisivo e dalla storia controversa, accelerando la discussione sulle topografie monumentali di cui ha bisogno il presente. Il dilemma non riguardava esclusivamente la rimozione delle statue, ma anche i metodi della loro comprensione. Un monumento è il prodotto pubblico e tangibile dell'enfasi che la comunità politica pone su un dato fatto o periodo storico e della socializzazione di valori che ne è scaturita, elitaria, parziale o trasversale. Per questo il significato di un monumento è sempre soggetto alla variabile del tempo. Non solo per il deperimento dei materiali che negli anni può comprometterne la lettura, ma anche e soprattutto per il modificarsi del contesto memoriale in cui esso è inserito. Il motivo della commemorazione di personalità, gesta, vittime o eventi all'origine della costruzione di un monumento tende a essere percepito in modo differente al variare dei valori aggreganti delle comunità locali e nazionali che gli vivono intorno. Perciò i monumenti sono oggetto privilegiato della *public history*, cioè della disciplina che si occupa delle metodologie e delle dinamiche di disseminazione della conoscenza storica promuovendo delle pratiche di risignificazione e riqualificazione di monumenti esistenti e stimolandone la creazione di nuovi.

Nel 2017, la pubblicazione sul "New Yorker" di un articolo della storica Ruth Ben-Ghiat aveva messo in discussione il problematico rapporto dell'Italia con i monumenti di epoca fascista ancora in piedi, sollevando una grande eco mediatica e nel dibattito pubblico. Nel 2020, l'imbrattamento della statua di Indro Montanelli ai giardini pubblici di Milano ha poi incoraggiato il dibattito nazionale a recepire le sopracitate istanze globali di contestazione. Se da una parte si è assistito anche in Italia a manifestazioni del desiderio di partecipazione attiva delle comunità urbane e locali alla semantica monumentale, dall'altra la contestazione di alcuni monumenti legati al passato coloniale del paese – come quello di Montanelli – ha suscitato accuse trasversali di cancellazione indiscriminata della storia e *damnatio memoriae*. È proprio in tale contesto nazionale di polarizzazione del discorso pubblico che si ritengono particolarmente significative due pubblicazioni uscite negli scorsi mesi, rispettivamente per Carocci e il Mulino. Si tratta di *Le statue bugiarde. Immaginarci razziali e coloniali nell'America contemporanea*, di Alessandra Lorini, e *I fastidi della storia. Quale America raccontano i monumenti*, di Arnaldo Testi. Se fino a ora sono state rare, di nicchia o d'impianto militante le voci che hanno tentato di restituire chiarezza e complessità alla vita dei monumenti e alla loro mutevole accettazione, i due volumi dimostrano che anche in Italia si è finalmente giunti, quantomeno sul fronte editoriale, a una fase di diffusa volontà di comprensione del fenomeno. Si tratta infatti di due libri che ristabiliscono la relazione tra storia, intesa propriamente come portato storiografico, e monumenti. Più genericamente parlando, entrambi raccontano le storie dei monumenti al centro di controversie e dibattiti. Lo fanno in modo lineare, diretto (financo ironico nel caso di Testi), accessibile a lettori non esperti della materia, pur in maniera fondata e lontana dall'aneddotica. Che il *focus* dei volumi sia sui monumenti eretti negli Stati Uniti e legati al passato e al presente di quel paese non è fuori luogo ai fini della presente argomentazione. In primo luogo, infatti, circoscrivono la cornice storica, politica e socioculturale da cui sono scaturiti i più eclatanti casi di contestazione di statue e intitolazioni che, in particolare

dal 2020, hanno più influenzato su scala globale la ri-considerazione in termini nuovi del patrimonio monumentale, museale e pedagogico di origine coloniale o razzista. In seconda istanza, i due volumi esemplificano un metodo di lettura del patrimonio monumentale. L'analisi storica è infatti un tassello imprescindibile della grammatica su cui fonda l'interpretazione critica di un monumento, che abbisogna poi del contributo di altre discipline per completarsi. Testi non si sofferma solo sui complessi monumentali resi noti dalle recenti contestazioni, ma anche su quelli che sono stati oggetto di divergenze artistiche e pubbliche nei decenni e secoli passati, fin dalla fondazione della Repubblica, tendendo così a rafforzare nel lettore la consapevolezza della necessità di una prospettiva di medio e lungo periodo nell'interpretazione della ricezione dei monumenti; quella variabile del tempo a cui pocanzi accennavo. I volumi di Lorini e Testi hanno inoltre il fortuito merito di essere complementari. Lorini parte infatti dalle sfide della contemporaneità, accompagnando il lettore italiano ad attraversare i luoghi che sono al centro delle cronache statunitensi al di qua dell'Atlantico, con un approccio antropologico all'analisi della storia dei monumenti. L'autrice chiarisce il lessico delle contestazioni più recenti e dell'iconoclastia americana, scoprendone le radici. Il terzo capitolo, dedicato all'agiografia colombiana, è di particolare interesse per le relazioni italo-americane. Testi invece dipana la questione del monumento agganciando l'indagine diacronica di numerosi esempi di statuaristica pubblica a capitoli tematici che richiamano elementi fondanti dell'identità storico-politica statunitense; ad esempio: i presidenti, la guerra, il posto dei neri e delle donne nell'arena pubblica. Il suo approccio alla ricostruzione è quello della storia del pensiero, o, per meglio dire della *social history of ideas*. L'autore è attento a mettere in luce artisti, finanziatori e sostenitori per ognuno dei simboli analizzati e ha il pregio di condurre i lettori anche a scoprire monumenti della seconda metà del Novecento attorno ai quali il consenso è stato solo apparente. La speranza è che il pubblico non accademico possa accedere presto anche a saggistica in lingua italiana che faciliti la comprensione del dibattito pubblico su questo tipo di memorialistica anche secondo la metodologia di altre discipline sociali e artistiche, così da avere qualche chiave in più di quella grammatica interdisciplinare che ci permette, come cittadini, di poter interagire a più livelli con i luoghi commemorativi che attraversiamo e che caratterizzano il nostro paesaggio, temporaneo o abituale.

I libri

Arnaldo Testi, *I fastidi della storia. Quale America raccontano i monumenti*, pp. 272, € 20, il Mulino, Bologna 2023

Alessandra Lorini, *Le statue bugiarde. Immaginarci razziali e coloniali nell'America contemporanea*, pp.140, € 16, Carocci, Roma 2023

marta.gara@gmail.com

M. Gara è dottore di ricerca in istituzioni politiche





Dennett, le neuroscienze e la comprensione della coscienza umana

Nei cervelli non c'è nessuno in casa

di Fabio Benfenati

Cosa è la coscienza? È lo spirito che si libra dalla materia o è l'aspetto trascendente della materia stessa? Nella nostra percezione cosciente ci muoviamo in un mondo pieno di forme, colori e suoni; è solo una costruzione, un'interpretazione, un'allucinazione o è una realtà concreta che esiste al di fuori di noi? Con i sensi percepiamo grandezze fisiche (onde di pressione, radiazioni elettromagnetiche a diversa lunghezza d'onda), tradotte in frequenze di scarica nelle nostre fibre nervose e interpretate dalla nostra mente per costruire il mondo cosciente in cui viviamo. *Coscienza* è la traduzione italiana del famoso e premiato libro di Daniel Dennett, professore di filosofia alla Tufts University, dal titolo in verità un po' altisonante *Consciousness explained* pubblicato nel 1991. La comprensione della coscienza è sempre stato uno dei problemi intellettuali più difficili della storia umana, da sempre conteso tra filosofi, psicologi e neuroscienziati e, ultimamente anche da ricercatori nel campo dell'intelligenza artificiale.

Ci si può chiedere se una digressione filosofica sulla coscienza, certamente molto stimolante e innovativa negli anni della prima pubblicazione del libro, sia utile e attuale. Sicuramente espande gli orizzonti della conoscenza, ci fa osservare aspetti della costituzione e organizzazione della nostra esistenza ai quali non avremmo mai pensato. Tuttavia, il problema dell'emergenza e del funzionamento della nostra attività cosciente e consapevole rimane un esercizio per l'appunto "mentale" fino a quando i meccanismi neurologici alla base non saranno chiariti. Forse un titolo come *Consciousness ignored* avrebbe più realisticamente riflesso lo stato delle conoscenze sulla coscienza nei primi anni novanta. Infatti, la traduzione ci raggiunge 32 anni dopo la pubblicazione del libro, e questo intervallo temporale, senza nulla togliere alla qualità del libro, lo rende un poco datato, visto lo sviluppo esponenziale delle ricerche nel campo delle neuroscienze cognitive a cui abbiamo assistito negli ultimi 30 anni. La ricerca sui correlati neurologici della coscienza sta infatti facendo enormi passi avanti grazie a tecniche sempre più sofisticate di *imaging* funzionale, registrazioni elettrofisiologiche e stimolazioni magnetiche o ultrasoniche transcraniche focalizzate su aree specifiche.

Il lungo saggio di Dennett inizia con il paradosso del cervello in una vasca, completamente separato dal corpo, chiedendosi se la nostra coscienza del sé e del mondo che ci circonda possa non essere altro che una allucinazione di un cervello isolato che riceve stimoli puramente fisici. In effetti noi rappresentiamo le lunghezze d'onda della luce visibile come colori, ma in realtà siamo raggiunti solo da onde elettromagnetiche che percepiamo solo se comprese in un ristretto intervallo di frequenze. Lo stesso si potrebbe dire delle onde meccaniche che percepiamo come suoni, o della pressione che si esercita su di noi e che percepiamo come sensazione tattile. Il paradosso del cervello isolato fa ricordare il film *Johnny Got His Gun* (1971) di Dalton Trumbo in cui il protagonista Joe ferito gravemente da una mina in guerra è ormai ridotto a un tronco umano senza arti superiori e inferiori, voce, vista e udito, e vive attaccato a un respiratore, alternando i momenti di veglia a ricordi della sua vita passata, impossibilitato a comunicare col mondo esterno. I suoi ricordi si mescolano anche a visioni e incubi, fino a quando riesce finalmente a stabilire un contatto umano con un'infermiera muovendo la testa secondo l'alfabeto Morse. Joe non ha praticamente più il corpo, ma è un cervello pensante che cerca attraverso un linguaggio diverso di mettersi in contatto con gli altri. Un paradosso simile è alla base di una situazione patologica, detta "arto fantasma", che si presenta negli amputati che continuano a pensare di avere ancora l'arto chirurgicamente rimosso, percependo dolore e sensazioni tattili provenienti da una parte del corpo che esiste solo nella loro mente. Cervello e corpo sono indissolubilmente legati e non potrebbero esistere l'uno senza l'altro. Da questa unione detta *embodiment* emerge la mente, ovvero la coscienza la consapevolezza del sé, degli altri e del mondo che ci circonda. Il cervello nella vasca, ini-

zialmente una sfida filosofica, sta tuttavia divenendo un problema reale con lo sviluppo degli organoidi cerebrali da cellule staminali umane. È in grado un organoide di cervello di costruire una coscienza? Anche se nessuno ha ancora creato un coscienzaioide in laboratorio, organoidi cerebrali umani sono in grado di generare per mesi onde coordinate di attività elettrica simili a quelle generate da un cervello cosciente.

Il libro di Dennett ci offre una interpretazione filosofica della coscienza. Inizia mostrandoci i problemi legati alla comprensione della coscienza e i metodi filosofici e psicologici per affrontarli. Prosegue confrontando la concezione classica del dualismo cartesiano, che l'autore

chiamava "teatro cartesiano", con un modello alternativo del flusso di coscienza detto delle "molteplici versioni". Conclude poi con un'ampia parte dedicata all'evoluzione della coscienza e alla dimostrazione di come il modello proposto regga di fronte ad alcuni dei misteri della coscienza, come la natura del sé, le relazioni tra sé, pensieri e sensazioni e la possibile acquisizione di coscienza da parte di creature non umane come i robot. Il problema mente-corpo ha dominato la storia della coscienza. La mente fa parte del corpo, presumibilmente del cervello, o è qualcosa di immateriale, simile al concetto di anima? Il dualismo cartesiano, ovvero la separazione tra mente e corpo (*res cogitans* e *res extensa*) che ha permesso a Cartesio e agli scienziati del tempo di condurre studi sul sistema nervoso senza interferenze, non è più accetta-

bile alla luce dei grandi progressi delle neuroscienze. L'idea di un centro di controllo centrale viene definita da Dennett "teatro cartesiano". Secondo questa teoria, esisterebbe una regione specifica nel profondo del cervello dove "tutto si riunisce e la coscienza accade": noi diventiamo consapevoli della luce che entra nei nostri occhi solo quando un'immagine dell'ambiente circostante viene presentata al teatro cartesiano. Dennett afferma che per una teoria della coscienza sarebbe meglio sostituire il teatro cartesiano con il modello delle "multiple versioni", che, secondo Dennett, consentirebbe la coscienza senza richiedere un centro di controllo che la generi. L'idea chiave è che il cervello sia composto da molti sottosistemi più piccoli e specifici, tutti operanti in parallelo e ciascuno dei quali svolge un compito semplice. I sottosistemi sono collegati ed elaborano costantemente i segnali in entrata e generano uscite, dando luogo a un flusso perpetuo di attività mentale che occasionalmente converge su un modello stabile. Le "versioni" si riferiscono alle diverse interpretazioni degli input sensoriali che vengono costantemente promosse dai nostri sottosistemi nervosi.

Fin dalle origini della vita, la selezione naturale produce organismi che mostrano competenze e comportamenti finalizzati. Sia un'ameba, che si ritira da uno stimolo nocivo, sia un robot che devia la sua traiettoria se incontra un ostacolo, mostrano comportamenti finalizzati, ma in assenza di una reale comprensione delle ragioni delle loro azioni. Mentre per queste risposte finalizzate si possono identificare i meccanismi elementari biologici o elettronici, il substrato nevoso della coscienza è completamente elusivo. L'autore paragona la coscienza al centro di gravità dei corpi. Una proprietà che emerge da meccanismi fisici, chimici e biologici che determinano l'attività del nostro cervello ma che è invisibile e difficilmente localizzabile. Non potremo mai identificare, nella mappatura del nostro cervello un *homunculus conscientiae*, come invece riusciamo a mappare l'*homunculus motorius* e l'*homunculus sensitivus* nelle aree della corteccia cerebrale interfacciate con il corpo. Dennett afferma che: "Il problema dei cervelli, a quanto pare, è che quando li si guarda, si scopre che non c'è nessuno in casa. Nessuna parte del cervello è il pensatore, e l'intero cervello non sembra essere un candidato migliore per questo ruolo speciale". La visione attualmente più condivisa è che la prima comparsa delle sensazioni di autocoscienza, delle emozioni e della memoria, precursori di mente e della coscienza, coincida con l'emergere e la crescente complessità dei cervelli. Multipli livelli di organizzazione sovrapposti gerarchicamente nel cervello generano attività emergenti non prevedibili in base alle proprietà dei singoli livelli inferiori. Secondo questa visione, condivisa dalla stragrande maggioranza dei neuroscienziati, la capacità di esprimere una forma di coscienza da parte di un organismo sarebbe in funzione del grado di complessità del sistema nervoso e in particolare dell'abbondanza di sistemi neuronali associativi riverberanti non direttamente connessi con il nostro corpo.

Leibniz ha scritto: "Supponiamo che esista una macchina la cui struttura produce pensiero, sentimento e percezione; immaginiamo che questa macchina si ingrandisca, in modo da potervi entrare... cosa osservereste? Nient'altro che parti che si spingono e si muovono l'una con l'altra, e mai nulla che possa spiegare la percezione". Così, non ci sorprendiamo se una massa di metallo viti e bulloni, che non potrebbero mai volare da soli, possa generare un aeroplano che vola sopra le nubi. In conclusione, il "messaggio in bottiglia" che Dennett ci ha mandato nei primi anni novanta è che tutti gli aspetti della mente, compresa la coscienza, possano essere spiegati in termini di leggi fisiche, chimiche e biologiche che governano la materia del nostro cervello.

fabio.benfenati@iit.it



chiama "teatro cartesiano", con un modello alternativo del flusso di coscienza detto delle "molteplici versioni". Conclude poi con un'ampia parte dedicata all'evoluzione della coscienza e alla dimostrazione di come il modello proposto regga di fronte ad alcuni dei misteri della coscienza, come la natura del sé, le relazioni tra sé, pensieri e sensazioni e la possibile acquisizione di coscienza da parte di creature non umane come i robot. Il problema mente-corpo ha dominato la storia della coscienza. La mente fa parte del corpo, presumibilmente del cervello, o è qualcosa di immateriale, simile al concetto di anima? Il dualismo cartesiano, ovvero la separazione tra mente e corpo (*res cogitans* e *res extensa*) che ha permesso a Cartesio e agli scienziati del tempo di condurre studi sul sistema nervoso senza interferenze, non è più accetta-

Libri di Daniel C. Dennett

Coscienza: che cosa è, ed. orig, 1991, trad. dall'inglese di Lauro Colasanti, pp. 665, € 35, Cortina, Milano 2023

A ognuno quel che si merita. Sul libero arbitrio, con Gregg D. Caruso, Cortina, 2022

Strumenti per pensare, Cortina, 2014

Rompere l'incantesimo. La religione come fenomeno naturale, Cortina, 2007

L'iodellamento. Fantasie e riflessioni sul sé e sull'anima, con Douglas R. Hofstadter, Adelphi, 1992



L'universo di Gombrowicz: racconti, romanzi e opere teatrali

Preferisco non assomigliare a nessuno

Nadzieja Bąkowska

“Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate”? – potrebbe recitare l'*incipit* di un'edizione integrale delle opere di Witold Gombrowicz, e aprirsi con *Bacacay* (il Saggiatore, 2022) come antinferno del mondo gombrowicziano, mondo di provocazione, gioco, parodia, grottesco, ironia, umorismo nero, decostruzione, degrado, assurdo, che non sono un obiettivo in sé, ma servono soprattutto a smascherare spietatamente l'artificiosità del nostro universo culturale. E ci domandiamo: c'è speranza nel mondo di Gombrowicz?

Witold Gombrowicz (1904-1969) è senza dubbio una delle più importanti voci della letteratura polacca del Novecento. La sua opera, pur rimanendo in relazione con una particolare concezione della “polonità”, gode di una ricezione altrettanto viva all'estero che in Polonia, grazie alla sua versatilità intellettuale e all'indocilità del pensiero gombrowicziano. Lo scrittore polacco ha una capacità unica di trasformare questioni locali e apparentemente provinciali in problemi universali, come dimostra Jean-Pierre Salgas nel suo libro *Witold Gombrowicz ou l'athéisme généralisé*, nel quale lo studioso francese si propone di iscrivere il pensiero dello scrittore polacco in tendenze letterarie e filosofiche sia contemporanee che passate. La fortuna internazionale di Gombrowicz, sia editoriale sia teatrale, inizia dagli anni sessanta del ventesimo secolo, quando il suo romanzo *Ferdydurke* viene pubblicato in francese (1958), e lo scrittore stesso torna in Europa dall'emigrazione in Argentina (soggiorna un anno in Germania, per poi stabilirsi definitivamente in Francia). A questo periodo risalgono diverse traduzioni francesi, portoghesi, spagnole, inglesi e italiane. Oggi i lettori italiani possono conoscere la maggior parte della sua opera, romanzi e testi teatrali, diari, appunti autobiografici e racconti. Molte sue opere sono state ristampate, o, addirittura, ritradotte più volte, il che, da un lato, risulta quasi necessario, visto che non di rado le prime traduzioni sono state condotte dal francese e

non a partire dall'originale polacco, dall'altro testimonia il continuo interesse per lo scrittore polacco in Italia e l'inesauribilità delle interpretazioni della sua opera.

Di una nuova interpretazione, traduzione ed edizione ampliata hanno goduto ultimamente i racconti, che finora i lettori italiani conoscevano nella traduzione di Riccardo Landau, ormai non più nuovissima, pubblicata da Feltrinelli in tre edizioni (1968, 1989, 2004). La più recente versione italiana, appena uscita per il Saggiatore, comprende ritraduzioni e traduzioni di nuovi racconti prima d'ora sconosciuti in Italia. E così al lettore italiano vengono presentati sedici racconti tradotti da due polonisti e traduttori, Alessandro Amenta e Dario Prola, a cura di Francesco M. Cataluccio. Il grande valore aggiunto di questa traduzione sta nella resa della magistrale scrittura, dell'immaginario linguistico e sociale, nonché della complessità intellettuale di Gombrowicz, aprendo un ampio orizzonte di lettura dell'intera opera dell'autore.

Non resta che dare ragione allo stesso Witold Gombrowicz che, con la sua tipica presunzione, affermò una volta che il volume dei suoi racconti fosse “un'operina con l'ambizione di apparire brillante, una piccola girandola di fantasia, invenzione, umorismo e ironia”. Va aggiunto, a novant'anni dalla sua prima pubblicazione, che questa “operina” ancor'oggi rimane attuale e universale. Lo scrittore polacco smaschera e deride le forme attraverso le quali da un lato l'uomo organizza e conosce il mondo, dall'altro ne diventa prigioniero, sia in senso artistico che esistenziale. L'umorismo, citato dall'autore stesso, è iscritto nel tessuto di queste opere; ma quella di Gombrowicz non è una comicità allegra,

si tratta piuttosto di un'amara comicità del grottesco, un umorismo vicino a quello pirandelliano, che induce a una riflessione filosofica, antropologica, sociale e culturale sull'uomo. *Bacacay* è una raccolta di “strane novelle”, come le chiamò un critico in Polonia, ciascuna fitta di interrogativi filosofici.

Nell'agosto del 1939, Gombrowicz arriva in Argentina, dove – alla notizia dello scoppio della guerra – decide di rimanere. Abita in via Bacacay, a Floresta, uno dei quartieri di Buenos Aires. Lo scrittore cambierà in seguito il titolo della sua raccolta di racconti d'esordio, pubblicata ancora in Polonia nel 1933 e originariamente intitolata *Ricordi del periodo della maturazione*, immortalando così questo luogo della sua biografia di emigrante. Il volume verrà quindi ripubblicato nel 1957, con il nuovo titolo *Bacacay*, e in una versione leggermente rivisitata, poiché l'autore, ai fini della riedizione, apporterà alcune modifiche e integrazioni.

Nei racconti si delineano tratti fondamentali del pensiero gombrowicziano. Vi troviamo anticipazioni dei

Czarniecki, che in funzione simile, ovvero come rappresentazione di modi di ragionare stereotipati e schematizzati, ma portati all'estremo, si recitano anche in *Ferdydurke*; o le lunghe enumerazioni di raffinate pietanze (anche in francese) come strumento di creazione parodistica dei personaggi aristocratici (ad esempio in *Il ballerino dell'avvocato Kraykowski* e in *Operetta*, a livelli quasi di *pure nonsense*). A volte sono elementi della trama o tratti distintivi dei personaggi, come Alicja nel racconto *Verginità*, nella quale, quando viene colpita da un vagabondo con un pezzo di mattone, si risvegliano le passioni e gli istinti più selvaggi e terribili, così come nella protagonista di *Operetta*, Albertynka che, dopo essere stata toccata da un mariuolo, prova un improvviso e irresistibile desiderio di nudità. E, infine, i personaggi che dirigono a vicenda i propri comportamenti (si veda, ad esempio, il racconto *Un delitto premeditato*, nel quale un magistrato inquirente, nel corso delle indagini, induce i sospettati a commettere *post factum* un omicidio di cui non erano inizialmente

colpevoli; analogamente anche le opere teatrali come *Iwona* e *Il Matrimonio* o il romanzo *Pornografia* mostrano personaggi che condizionano reciprocamente le proprie azioni e il proprio destino, toccando il tema delle varie forme di determinismo). Naturalmente, gli esempi non si esauriscono qui. I racconti forniscono una vera e propria mappa dei motivi gombrowicziani. Un interessante complemento alla lettura dei racconti, romanzi, opere teatrali, nonché all'antropologia di Gombrowicz può essere fornito dai suoi *Diari*, dalle conversazioni con lo scrittore (*Testamento*) e dagli altri appunti autobiografici (alcuni pubblicati dopo la morte dello scrittore, come *Una giovinezza in Polonia* o *Kronos*), in cui risuona pienamente la voce e la prospettiva dell'autore, mentre presenta anche le interpretazioni di alcune proprie opere e contestualizza il processo della loro creazione.

Il rimando iniziale a Dante non è casuale (Gombrowicz è autore di uno scritto *Su Dante*, che all'epoca suscitò l'indignazione di Ungaretti). “C'è qualcosa in Gombrowicz che fa sì che molti lo vorrebbero avere dalla loro parte, ma lui si sottrae” – osservò Jerzy Jarzębski, uno dei massimi studiosi di Gombrowicz in Polonia. In effetti, sebbene Gombrowicz stesso, come leggiamo nel suo *Diario*, per principio, “preferiva non assomigliare a nessuno”, il suo nome compare spesso nel contesto non solo dei grandi classici della letteratura mondiale, come Dante, Pirandello, Shakespeare, Borges e Sartre, ma anche delle correnti di pensiero, come il post-strutturalismo, il postmodernismo, il decostruzionismo, le teorie sociali di Bourdieu o la psicoanalisi di Lacan. Egli stesso si considerava, infatti, il primo esistenzialista e strutturalista. Indubbiamente Gombrowicz anticipa i suoi tempi e il suo modo di vedere e di rappresentare l'identità dell'uomo e il mondo risulta tutt'oggi una valida chiave di lettura dei fenomeni letterari e sociali. L'importanza di Gombrowicz, dunque, non si limita all'ambito della letteratura, ma sta nella sua acutezza intellettuale, nel suo pensiero anticonformista e nel suo desiderio intransigente di libertà assoluta dell'individuo, ovvero di essere, vedere e scrivere senza schemi predefiniti, parafrasando i versi del Premio Nobel Czesław Miłosz: “Essere puro sguardo senza nome, / senza aspettative, timori e speranze, / sul confine dove finisce l'io e il non-io”.

nadzieja.bakowska@unibo.it





Piante intelligenti: derive olistiche o eccessi riduzionisti?

Il lato mistico dell'ecologia vegetale

di Paola Bonfante

Libri, intelligenza, piante: basta inserire queste parole chiave su Google per veder comparire decine di titoli. C'è anche un link che promette i migliori libri di neurobiologia vegetale (<https://www.librinews.it/varie/libri-intelligenza-piante-psicologia-vegetale>) tra cui *La vita segreta degli alberi*, di Peter Wohlleben (Marco, 2022), *Verde brillante. Sensibilità e intelligenza del mondo vegetale* di Stefano Mancuso e Alessandra Viola (Giunti, 2015), a cui si possono aggiungere i più recenti *Così parlò la pianta. Un viaggio straordinario tra scoperte scientifiche e incontri personali con le piante* di Monica Gagliano (Nottetempo, 2022) e *Planta Sapiens. Perché il mondo vegetale ci assomiglia più di quanto crediamo* di Paco Calvo con Natalie Lawrence (il Saggiatore, 2022). Risultati molto simili si ottengono ripetendo la ricerca in inglese, evidenziando quindi un panorama internazionale omogeneo. Se si usa però un motore di ricerca scientifico, in risposta alla richiesta "plant intelligence, plant cognition, plant sentience" i risultati che conducono a titoli pubblicati su riviste scientifiche accreditate sono limitati. Compare per primo l'articolo *Aspects of plant intelligence* di Anthony Trewavas, pubblicato su "Annals of Botany" nel 2003 e citato 611 volte. I pochi altri titoli hanno numeri molto più bassi e sono stati quasi tutti pubblicati su una rivista, "Plant Signaling & Behavior", edita da uno dei fondatori e maggiori sostenitori dei concetti di intelligenza e consapevolezza nelle piante, František Baluška. Questo rapido sguardo in rete, che non ha certo l'ambizione di una seria meta-analisi, suggerisce tuttavia che il collegamento tra piante e intelligenza abbia ampio successo tra il pubblico non scientifico o – come dimostrano lavori recenti pubblicati su riviste di filosofia e psicologia – sollevi l'interesse di ricercatori nel campo delle scienze cognitive. È però altrettanto chiaro che il problema non viene percepito come importante dalla comunità dei biologi vegetali. Perché questa dicotomia?

Come ricercatrice, con alle spalle cinquant'anni di esperimenti sulle piante, vivo questo dibattito come un falso problema. Le piante sono organismi potentissimi, che grazie alla fotosintesi hanno sfruttato le leggi della fisica e della chimica, fino a trasformare l'atmosfera del pianeta, a partire da quando, 450 milioni di anni fa, hanno conquistato le terre emerse, modificandone per sempre tanto le catene trofiche quanto i panorami. Solo molto più tardi (circa 200.000 anni fa) *homo sapiens* ha cominciato a esplorare quegli ecosistemi, ignaro di dipendere integralmente dall'ossigeno che le piante rilasciano con la fotosintesi. Ma la nostra dipendenza dalle piante non si limita certo alla possibilità di respirare: tutta la materia organica alla base della nostra alimentazione e la maggior parte dell'energia fossile che sostiene la nostra civiltà derivano dalle piante. Nonostante questa dipendenza così stretta, le piante sono altro da noi, con una posizione distinta nell'albero della vita; sono soggetti biologici con le loro regole e la loro storia evolutiva. Voler attribuire loro intelligenza, sentimenti, capacità decisionali, cognitive e di apprendimento significa guardarle attraverso una lente antropomorfa che abbassa tutto all'altezza di *homo sapiens* e dei suoi processi.

Tuttavia, quando tanti appassionati della natura e del pianeta verde, e con loro pensatori, filosofi e psicologi, si chiedono se le piante siano intelligenti, questa domanda – magari oziosa per chi fa ricerca usando il classico approccio riduzionista (spiegare il comportamento delle piante studiandone specifici aspetti, dal genoma ai meccanismi molecolari, cellulari, fisiologici) – può rivelarsi intellettualmente interessante.

È chiaro che tutto parte dalla definizione stessa di intelligenza. Se la si intende come la capacità di affron-

tare e risolvere i problemi, promuovendo la propria fitness individuale, come spesso affermato nei video e nei libri più popolari (<https://www.youtube.com/watch?v=Tg28ILMaWfQ>), senza dubbio le piante sono intelligenti, esattamente come lo sono tutti gli organismi viventi. Ogni cellula vivente, dal batterio *escherichia coli* a una sequoia, possiede una membrana cellulare che separa l'ambiente interno da quello esterno. Grazie a essa, la cellula si interfaccia con il proprio ambiente, ne riconosce gli stimoli, li decodifica, li interpreta, e mette in atto delle risposte regolando il proprio metabolismo. Le piante quindi sanno rispondere agli stimoli esterni e adattarsi a un ambiente mutevole,



esattamente come tutti gli altri organismi viventi, ma questa è la caratteristica insita nella definizione biologica di vivente. I microscopici batteri rappresentano senza dubbio il gruppo di viventi di maggiore successo nel nostro pianeta: hanno risolto i loro problemi, superando meglio di tutti gli altri le difficoltà della vita sulla terra. Dobbiamo allora considerarli i più intelligenti?

La capacità di rispondere agli stimoli ambientali spiega i movimenti delle piante, che – nonostante la loro natura sessile – sono in grado di spostare alcune parti del loro corpo. Sanno rispondere alla luce incurvandosi verso la sorgente luminosa (fototropismo); spingere le loro radici verso il basso (gravitropismo); alcune possono rispondere al contatto scattando rapidamente (tigmomastia), come la *Mimosa pudica* o certe piante carnivore; altre lo fanno lentamente (tigmotropismo), avvolgendosi intorno a un sostegno come le rampicanti, che hanno imparato a sfruttare i supporti disponibili risparmiando così le risorse necessarie per costruirsi un solido tessuto meccanico che ne sostenga il peso. Sono proprio queste ultime ad aver tanto affascinato Charles Darwin, il cui saggio *I movimenti e le abitudini delle piante rampicanti*, tradotto in italiano già nel 1878 da Utet, viene sempre citato come esem-

pio per parlare di intelligenza delle piante. Tanto i movimenti più rapidi (che sfruttano potenziali d'azione e variazioni del turgore cellulare) quanto quelli più lenti sono sempre riconducibili a processi di percezione di uno stimolo attraverso recettori che attivano specifiche vie di segnalazione. Proprio l'identificazione dei recettori responsabili o la caratterizzazione del ruolo di messaggeri secondari come il calcio costituiscono ottimi esempi dell'approccio riduzionistico con cui i ricercatori arrivano a spiegare il movimento delle piante senza la necessità di coinvolgere meccanismi cognitivi o di intenzionalità.

Esistono tuttavia altre definizioni di intelligenza, che vanno oltre la capacità di risolvere problemi: Quirino Principe, musicologo, scrittore e intellettuale, definisce l'intelligenza "un parto della mente". Questa definizione usa categorie astratte, concetti immateriali, che associano l'intelligenza a un complesso di facoltà psichiche mentali (l'enciclopedia Treccani ci ricorda che: "la mente è il complesso delle facoltà umane che più specificamente si riferiscono al pensiero"), che permettono di elaborare modelli astratti della realtà, fare previsioni, esprimere giudizi, avere consapevolezza di sé e apprendere. Qui l'intelligenza non dipende da un organo, come il cervello o il sistema nervoso: in questo senso, la definizione potrebbe adattarsi anche alle piante, che sicuramente non possiedono questi organi. Tuttavia, proprio questo evidenzia come parlare di "neurobiologia vegetale" sia una metafora insidiosa e potenzialmente fuorviante, e fa capire come sia molto difficile dimostrare che tali capacità appartengano al mondo vegetale. Inoltre, sappiamo bene che l'intelligenza (nell'uomo come negli animali) ha anche un'importante componente emotiva, basata sulla capacità di mettersi in relazione con l'altro da sé, attuando comportamenti altruistici o cooperativi. Susanne Simard nel libro *L'albero madre. Alla scoperta del respiro e dell'intelligenza della foresta* (ed. orig. 2022, trad. dall'inglese di Silvia Albesano, pp. 464, € 17, Mondadori, Milano 2023) racconta di una foresta in connessione (il *www* dei boschi), di una comunità in cui vige la cooperazione, e dove le piante madri nutrono i loro piccoli attraverso la rete sotterranea che i funghi simbiotici costruiscono nel suolo. Tale visione è fortemente criticata dalla comunità scientifica internazionale (<https://www.nature.com/articles/s41559-023-01986-1>) in quanto priva di alcuna evidenza sperimentale, al di là di una narrazione affascinante.

Dove ci portano queste riflessioni? Il grande pubblico certamente ama attribuire valori positivi al mondo vegetale e si sente rassicurato da narrazioni di successo e da facili divulgazioni che trovano largo spazio sui media e sui giornali. Questo ha risvolti positivi, c'è una maggiore attenzione al mondo vegetale come ambasciatore benevolo dell'ecosistema e della sua fragilità. I ricercatori delle scienze cognitive si pongono interrogativi certamente carichi di un valore filosofico. I biologi vegetali scendono sempre più in profondità nel decifrare la complessità dei meccanismi che controllano l'operatività delle piante, ma se fate loro una domanda sull'intelligenza nel mondo vegetale, probabilmente pensano a Karl Popper e al suo principio di falsificabilità, secondo cui una teoria non è scientifica se non è falsificabile. A oggi l'attività cognitiva e di apprendimento delle piante non è sperimentalmente dimostrabile. Forse appartiene al mondo della metafisica popperiana.

paola.bonfante@unito.it



Le mostre per celebrare Italo Calvino

Ritratto di uno scrittore imagocentrico

di Greta Gribaudo

In occasione del centenario della nascita di Italo Calvino, nell'ottobre 2023 si sono aperte due mostre parallele, che sono come sorelle: *Favoloso Calvino. Il mondo come opera d'arte: Carpaccio, de Chirico, Gnoli, Melotti e gli altri*, a cura di Mario Barenghi (Roma, Scuderie del Quirinale, 13 ottobre 2023 - 4 febbraio 2024), e *Calvino Cantafavole*, a cura di Eloisa Morra e Luca Scarlini (Genova, Palazzo Ducale, 15 ottobre 2023 - 7 aprile 2024). Entrambe le mostre, anche se in maniera differente, sono dedicate allo scrittore e sono dunque innanzitutto delle mostre letterarie. Entrambe, tuttavia, si inseriscono in una dimensione più ampia, che fuoriesce dalla letteratura, per mettere in luce i punti di contatto che la proteiforme opera di Calvino ha creato e crea tutt'oggi con altre arti e altre discipline.

Non a caso in entrambi i percorsi espositivi a un certo punto si incrocia l'elemento dell'albero. Questo, in Calvino, è al tempo stesso oggetto di osservazione e descrizione, scenografia romanzesca e parte componente del paesaggio (del paesaggio della Liguria e di quello della memoria). Ma l'albero è soprattutto modello morfogenetico, arborescenza: germinazione di rami che si biforcano, che deviano, che moltiplicano le direzioni di crescita. "È attraverso un caotico spreco di materia e di forme che l'albero riesce a darsi una forma e a mantenerla? Vuol dire che la trasmissione d'un senso s'assicura nella smoderatezza del manifestarsi, nella profusione dell'esprimere se stessi, nel buttar fuori, vada come vada? Per temperamento ed educazione sono sempre stato convinto che solo conta e resiste ciò che è concentrato verso un fine. Ora l'albero del Tule mi smentisce, vuol convincermi del contrario", così si interroga Calvino davanti all'albero del Tule, durante un viaggio in Messico. Le due mostre che

oggi, sotto forme nuove, rendono *visibile* l'opera di Calvino e ci suggeriscono di leggere quest'ultima proprio come un albero: molteplice, in movimento, refrattaria a una forma definitiva, metamorfica.

Il Calvino "favoloso" e "cantafavole" è, per chi ha curato le mostre, quello della "trasfigurazione fiabesca" e della "trasfigurazione fantastica del reale". Ovvero lo scrittore-Perseo, che attraverso lo scudo della letteratura (della parola scritta sulla carta, della rappresentazione) riesce a guardare il mondo e a restituirne un'immagine che ne è, più che riflesso, disegno ricalcato, traccia, mappa. La mostra di Genova è dedicata prevalentemente all'arte visiva e al teatro: "Il canone letterario incentrato sulla trasfigurazione fantastica del reale si riflette giocoforza nell'arte e nel teatro: tantissime sono le immagini fiabesche che 'girano per la testa' dello scrittore, qui ricostruite per la prima volta in una mappa completa e filologicamente aggiornata", scrivono Morra e Scarlini; "Da un lato l'arte, con la passione per l'astrazione geometrica ma surreale propria dei pittori prediletti, dall'altro il teatro. Entrambi sono specchi (complementari alla letteratura) attraverso cui lo scrittore riesce a fotografare la forma della sua mente, trovando spesso soluzioni per imprimere una nuova direzione al proprio lavoro".

Il percorso si snoda così attraverso le prime letture visuali di Calvino, i fumetti (in particolare l'opera del sanremese Antonio Rubino nel "Corriere dei Piccoli"). Poi attraverso l'universo di "Einaudi ragazzi",

con le varie figure che vi gravitano intorno: Ponchioli, Bollati, Faeti, Munari, Rodari, Scialoja. Qui si possono ammirare le meravigliose illustrazioni di Enrica Agostinelli per *Il barone rampante* e quelle di Emanuele Luzzati per alcune delle *Fiabe italiane*. Luzzati, che è ampiamente rappresentato in mostra, è per certi versi l'altro protagonista "favoloso" di questa esposizione, promossa dalla casa editrice Electa in collaborazione con le Scuderie del Quirinale, Teatro della Tosse e Lele Luzzati Foundation.

Le altre immagini che in Calvino intrattengono con il racconto un rapporto privilegiato, oltre alle illustrazioni, sono i tarocchi. Da quelli di Bonifacio Bembo e del mazzo di Marsiglia che Calvino utilizza per il *Castello dei destini incrociati*, a quelli delle carte liguri di Finale e Genova, la mostra propone di interrogare i molteplici rapporti che legano l'universo dei

tatrici e spettatori di situarsi nel *punto di osservazione* di Calvino sul mondo, tra "natura" e "artificio" ("È chiaro che per descrivere la forma del mondo la prima cosa è fissare in quale posizione mi trovo orientato").

Organizzata dalle Scuderie del Quirinale in collaborazione con Electa, l'esposizione riflette il *modus operandi* di Calvino: è radiale, centrifuga, "estroflessiva", e tocca moltissimi punti. C'è innanzitutto l'autore: ritratti fotografici (di Salgado, Gajani, Monge, Mulas, Cerati), ritratti d'artista (soprattutto di Carlo Levi e Tullio Pericoli), e autoritratti. Ci sono i suoi libri: varie edizioni, differenti copertine (Munari, Morlotti, Picasso, Klee, Escher, Apollonio, Dürer, Magritte). Ci sono le sue opere illustrate (Luzzati, Tofano, Gentilini, Battaglia, Caruso, Tadini). Ci sono i suoi schizzi e disegni. E poi ci sono gli artisti per cui ha scritto o con cui ha collaborato (Steinberg, de Chirico, Melotti, Paolini, Carpaccio, Magnelli, Cremonini, Peverelli, Borbottoni, Baj, Baruchello, Echaurren, Scialoja, Gnoli, Serafini, Adami, Arakawa). E, infine, gli artisti che hanno assimilato parte del suo mondo immaginario (Richard Serra, Luigi Ghirri, Pedro Cano, Daniel Maja).

La mostra, insomma, si costruisce intorno all'asse delle arti visive, o meglio del *visuale*, in sinergia con la recente pubblicazione degli scritti di Calvino dedicati a *Guardare*. *Disegno, cinema, fotografia, arte, paesaggio, visioni e collezioni* a cura di Marco Belpoliti – il quale ha diretto anche la pubblicazione di *Calvino A-Z* (pp. 512, € 45, Electa, Milano 2023), volume enciclopedico parallelo all'esposizione. *Guardare* ("osservare e descrivere", e al tempo stesso "essere in mezzo al mondo") è in Calvino l'operazione preliminare, di fronte al mondo e di fronte all'arte, di cui, come noi, è innanzitutto spettatore. È lo scrittore stesso quindi, assiduo e analitico visitatore di

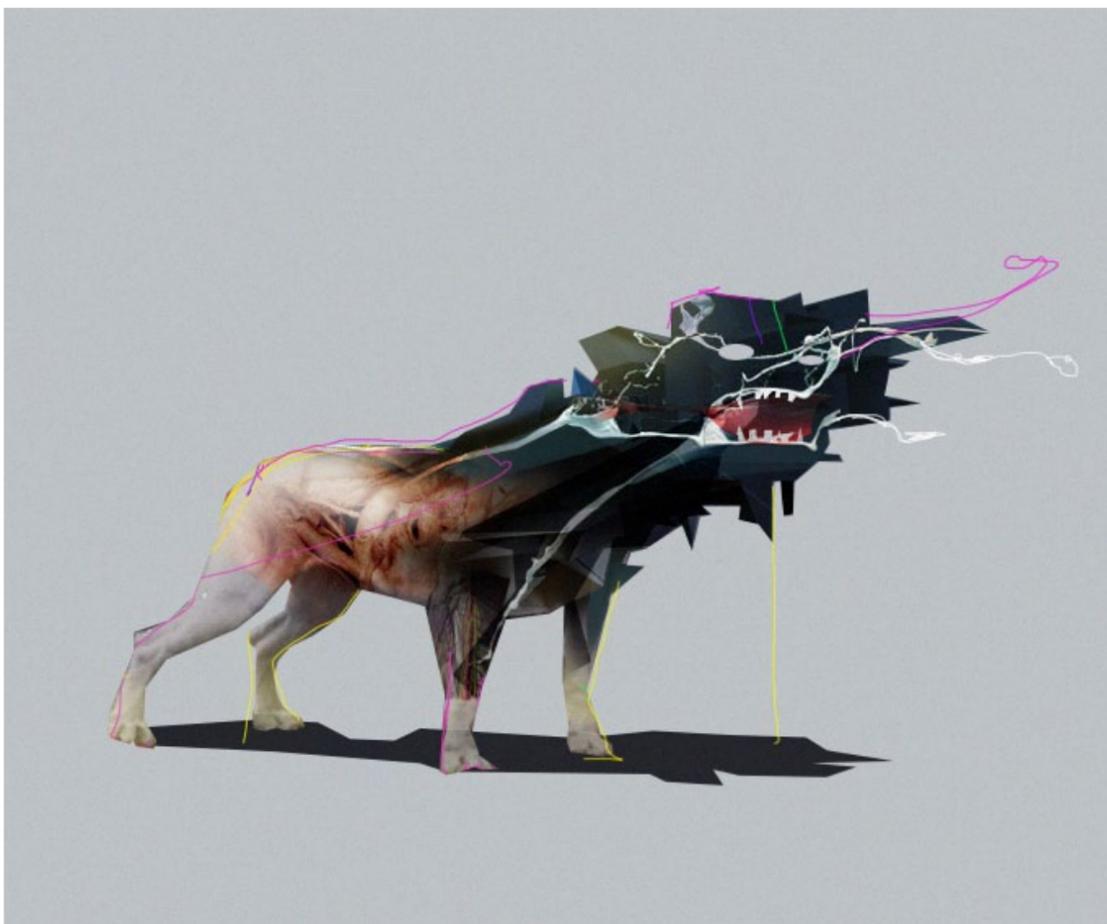
musei ed esposizioni d'arte, a suggerirci come leggere e scrivere le immagini.

Proprio in occasione della visita a una mostra parigina dedicata agli *Scrittori che disegnano*, Calvino afferma: "La penna corre sul foglio, si ferma, esita, distratamente o nervosamente deposita sul margine un profilo, un pupazzo, un ghirigoro, oppure s'applica nell'elaborazione d'un fregio, d'un'ombreggiatura, d'un labirinto geometrico. La spinta dell'energia grafica di momento in momento si trova di fronte a un bivio: continuare a evocare i propri fantasmi attraverso l'uniforme stillicidio alfabetico oppure inseguirli nell'immediatezza visiva d'un rapido schizzo?". *Favoloso Calvino*, che per certi versi è una mostra dedicata a uno scrittore che disegna, mette in luce come di fronte a questo bivio dialettico Calvino abbia scelto, sì, la scrittura, ma una scrittura icastica, che tende cioè a essere immagine essa stessa.

Calvino è uno scrittore "imagocentrico", e dunque l'arte è un suo oggetto d'osservazione privilegiato. Le mostre a Genova e a Roma restituiscono al pubblico una traccia limpida e visibile del profilo caleidoscopico di uno scrittore che ha assorbito immagini per rifletterne sempre di nuove, e che, nella bidimensionalità della pagina, ha aperto la letteratura alle molteplici forme del mondo.

greta.gribaudo@gmail.com

G. Gribaudo è dottoranda in letteratura italiana ad Aix-Marseille Université



tarocchi, un misterioso e complesso "sistema di segni", con l'arte, la letteratura, la musica e il territorio.

E poi ci sono la pittura, il disegno, la scultura: le altre immagini che hanno nutrito la scrittura "icastica" di Calvino. Testi di presentazione, recensioni, ecfresi, trasfigurazioni letterarie: in vario modo l'arte di Sobrero, Altdorfer, Matta, Baj, Bona de Pisis, Del Pezzo, Serafini, Campigli, Pablo Echaurren, Paolini, Melotti, Gnoli e de Chirico ha direzionato e modellato le traiettorie dei rami dell'albero-Calvino.

Al centro di questa mostra a tutti gli effetti plurale e molteplice, poi, c'è anche lo spettacolo, nelle sue varie declinazioni. Durante il percorso espositivo, infatti, si incontrano documentazioni di varia natura (*af-fiches*, bozzetti, fotografie, filmati) che testimoniano del rapporto di Calvino con la televisione, la musica, l'opera. Ma è soprattutto il teatro, come detto, a essere osservato con un'attenzione nuova. Tra i vari nomi che si incontrano ci sono quelli di Luciano Berio, Beatrice Solinas Donghi, Santuzza Calì, Adam Pollock, Donatella Ziliotto, e, nuovamente, Paolini, Luzzati e Scialoja.

Un'ampia sezione della mostra, infine, è dedicata al *Genius loci*. *Il paesaggio della Liguria* e ai suoi pittori (primo fra tutti Enrico Paulucci), su cui Calvino torna a scrivere di continuo. Il paesaggio ligure, che accompagna l'immaginario dello scrittore lungo tutta la sua vita, ci traghetta alla mostra di Roma, che si apre proprio con *Dall'opaco*, un testo che permette a spet-



Trasformazione, distanza critica e resistenza in Margaret Atwood

Le cose irrisolte sono incantesimi e malefici

di Bianca Del Villano

“Molto perderemo ma molto ci resta” dice, citando Alfred Tennyson e guardandosi allo specchio, l’oscura Verna, alle soglie della senilità di una vita complicata, costellata di difficoltà e incidenti di percorso ai quali è comunque riuscita a sopravvivere a differenza dei suoi numerosi, ormai defunti, mariti. Una crociera nell’Artico canadese le permette di ritrovare casualmente una vecchia conoscenza, Bob, compagno di scuola che anni addietro l’aveva stuprata e umiliata. Un fossile velenoso che riemerge dal passato motivandola a compiere una scelta definitiva – vendetta o riconciliazione – sullo sfondo del mare di Beaufort e di paesaggi di stromatoliti. È proprio l’etimologia di questo termine – dal greco “stroma”, letto, e “lithos”, pietra – a ispirare il titolo del racconto, nonché della raccolta con cui Margaret Atwood affronta il tema della vecchiaia, *Stone Mattress: Nine Wicked Tales* (2014), in Italia tornata alla ribalta con la traduzione di Federica Aceto e Chiara Manfrinato intitolata *Il letto di pietra*. E difatti letti di pietra, il cui senso letterale si riferisce a formazioni geologiche, sono figurativamente gli strati emotivi accumulati - con il succedersi degli anni - dalla protagonista di questo come degli altri otto racconti che compongono il volume. Personaggi, per lo più donne, che si sentono a un capolinea, segretamente tormentate da traumi, rimpianti e ricordi, che il tempo ha cristallizzato rendendoli “oggetti” che sfidano la memoria, atti malvagi da elaborare come lutti o da decifrare perché incompresi. Ed ecco che il passato diviene un testo da interpretare in filigrana, in forme dialettiche che capovolgono di continuo il rapporto oggetto/soggetto, ovvero tra chi ha il potere di intervenire sulla realtà e chi ne subisce le conseguenze, tra chi ha facoltà di leggere criticamente gli altri e chi si fa leggere perché passivo o perché manipolatore. La raccolta *Il letto di pietra* tra le altre cose sembra proprio insinuare nel lettore la consapevolezza, lucida e ironica, che le “cose” irrisolte che ci guardano dal passato ci posseggono a loro volta, come fossimo noi gli oggetti: di esse siamo ostaggio, quasi vittime di un incantesimo.

Nei racconti *Alphinland*, *Un fantasma del passato* e *La dama nera* l’amore perduto e tradito attiva un processo di riscrittura e rilettura che coinvolge una scrittrice di romanzi *fantasy*, un poeta e la donna che si è messa tra loro - regalandoci tangenzialmente uno spaccato umoristico sulle odierne dinamiche accademiche e sui circoli letterari degli anni sessanta. *La mano morta ti ama* si incentra, invece, su un vivace racconto nel racconto – stavolta del genere *horror* commerciale – oggetto di interpretazioni buffamente discordanti, nonché su un intrigo sentimentale. Ne *Lo sposo liofilizzato* riecheggiano i modi della *detective fiction* attraverso il gioco che il protagonista – un losco antiquario – ingaggia con sé stesso, immaginandosi di continuo nei panni della potenziale vittima di un omicidio, futuro oggetto di indagini poliziesche. L’incontro con una *femme fatale* che ricalca i cliché del *noir* forse realizzerà il suo sogno.

In queste storie la tessitura metaletteraria costituisce una traccia che complica ulteriormente il rapporto presente/passato, soggetto/oggetto, introducendo accanto alla dimensione del personaggio anche quella del ruolo (la *femme fatale* tra tutti). La classica dicoto-

mia fra *dark lady* e donna angelicata viene disarticolata e riorganizzata da Atwood attraverso una messa in discussione della sovrapposizione tra ruolo letterario e ruolo sociale, più precisamente tra *genre* e *gender*, aprendo la strada a contro-interpretazioni, a processi che ne espongono i meccanismi. In *Lusus Naturae*, *Al rogo i vecchi* e *Mi viene in sogno*, il medesimo rimando metaletterario si articola in modi più nascosti, obliqui, proponendo i punti di vista rispettivamente di una donna fisicamente deforme, dichiarata dal medico uno “scherzo di natura”, protagonista di un *horror* diversamente radicato nella realtà; della residente ipovedente di una casa di riposo assediata da una folla di manifestanti, parte di un movimento internazionale che vuole liberare la società dai suoi membri più anziani mettendoli al rogo; tre amiche che ripercorrono il burrascoso incontro avvenuto anni prima con la

produzione, per cui al livello schiettamente metadiscorsivo che abbiamo menzionato si aggiungono echi e rimandi ad altri mondi narrativi della scrittrice.

Il più evidente riguarda *The Robber Bride*, che non a caso trova anch’esso collocazione nel panorama editoriale italiano del 2023, con la traduzione di Margherita Giacobino *La donna che rubava i mariti* (per Ponte alle Grazie). Oggetto di opacità ermeneutica è ancora Zenia, la donna fatale che ha rubato i mariti di Tony, Charis e Roz, in quello che a tutti gli effetti appare come il prequel di *Mi viene in sogno*. “La storia di Zenia dovrebbe cominciare quando è cominciata Zenia. Dev’essere stato in un luogo lontano nel tempo e nello spazio, pensa Tony; un luogo ferito e caotico”: questo è l’incipit del romanzo, ancora curvato intorno a una estensione diacronica, alla ricerca dell’origine di un male sentito come gratuito e immotivato.

Zenia, centro oscuro del romanzo, è l’oggetto del desiderio per eccellenza. Mutevole, bugiarda, perfida. I suoi moventi sono sconosciuti, per cui provare a ricordare potrebbe risolvere l’enigma, il nodo che ella rappresenta: “Se solo Tony trovasse un capo e tirasse, molte cose verrebbero alla luce, cose che riguardano le persone implicate, lei stessa”.

Se dunque sabotaggio femminile e sorellanza inquieta sembrano il veleno che contamina le vite delle protagoniste, l’antidoto risiede nella disanima, nella ricostruzione lucida e non sentimentale dei fatti. In verità, nel romanzo l’oscurità non viene mai illuminata del tutto e Zenia riesce a sfuggire ai tentativi di comprenderne la natura. Tuttavia le protagoniste come i lettori, senza che se ne accorgano, sono indirizzati verso un altro orizzonte ermeneutico, in cui a rappresentare l’enigma da capire è l’ordine logico che organizza il modo in cui i fili della storia risultano intrecciati: chi e come racconta,

su quali dettagli si sofferma il narratore, che caratteristiche mostra di avere lo sguardo retrospettivo che dà voce ai personaggi, sono tutti indizi per giungere all’insolito finale del romanzo.

Accostare i due volumi, allora, consente di accedere a un mondo governato da precisi e condivisi concetti chiave, quelli di “trasformazione” e “distanza critica”, ma soprattutto di “resistenza”: la questione cruciale che Atwood pone al suo pubblico riguarda - in definitiva - “ciò che resta”. A essere offerto è un diverso punto di osservazione, una prospettiva altra per rileggere la nostra contemporaneità, per cercare e creare continuità logica ed emotiva tra blocchi epistemici, in apparenza privi di ancoraggio, che oggi si fronteggiano in ogni ambito del sapere. Se “niente comincia quando comincia e niente finisce quando finisce”, allora il problema diventa “da dove partire”, per trovare un inizio che non è origine e una fine che non è perdita.

“Molto perderemo, ma molto ci resta: non siamo la forza più che nei giorni lontani moveva la terra ed il cielo: noi, s’è quello che s’è: una tempera d’eroici cuori, sempre la stessa: affraliti dal tempo e dal fato, ma duri sempre in lottare e cercare e trovare né cedere mai” (Alfred Tennyson, *Ulysses* trad. di Giovanni Pascoli).

bdelvillano@unior.it

B. Del Villano insegna lingua e linguistica inglese all’Università L’Orientale di Napoli



ferale e seducente Zenia, una rubamariti impenitente che, ormai deceduta, assume nel finale una identità fantastica e quasi comica del tutto inaspettata. Il problema della cosalizzazione delle protagoniste relegate a posizioni di totale passività rispetto al mondo circostante più che al proprio passato irrisolto, innesca e riattualizza una serie di interrogativi legati alla possibilità - date particolari condizioni - di agire o reagire, uscendo dai cardini che la condizione sociale impone, oppure di sfuggire alla costrizione fisica connotata al processo di invecchiamento, di trasformazione del proprio corpo, scendendo a patti con l’idea della morte o con il sentirsi dei sopravvissuti.

Proprio la trasformazione, dominio della morte come della sopravvivenza, assurge a cifra concettuale dei viaggi nell’immaginario di Atwood che, a mo’ di sfida, nella postfazione alla raccolta invita il lettore a identificare la rete intertestuale interna alla propria

I libri

Margaret Atwood, *Il letto di pietra*, ed. orig. 2014, trad. di Federica Aceto e Chiara Manfrinato, pp. 327, € 18, Racconti Edizioni, Roma 2023

Margaret Atwood, *La donna che rubava i mariti*, ed. orig. 1993, trad. di Margherita Giacobino, pp. 636, € 22, Ponte alle Grazie, Milano 2023



Storia, peculiarità e interesse della lingua e della cultura dei Sordi

LIS: storia di una lingua segnata

di Mario Soldaini e Virginia Volterra

“Non solo la voce, ma tutto il nostro parlare e capire e sapere una lingua affonda le sue radici in tutto il nostro corpo” ci spiega Tullio De Mauro. L’interesse linguistico per la forma di comunicazione utilizzata dalle persone sorde arriva in Italia agli inizi degli anni ottanta. I sordi e i loro familiari udenti non erano ancora consapevoli che quanto utilizzavano fosse a tutti gli effetti una vera e propria lingua. Sono gli anni in cui i sordi vengono ancora stigmatizzati come “muti” e la comunità è ben lontana dal vedere ammessa, all’interno dell’ordinamento giuridico, la propria lingua. Oggi la Lingua dei segni italiana è riconosciuta per norma di legge, ma il lungo e travagliato percorso merita d’essere raccontato.

Per comprendere la lingua dei segni – e in generale per comprendere i processi che accompagnano ogni lingua – bisogna anzitutto intendere i principi entro cui si origina una comunità linguistica. Come sappiamo, l’emergere di ogni “consapevolezza linguistica” si riflette sempre sul piano “identitario” e di “autodeterminazione” della stessa comunità che la utilizza e dunque per iniziare un discorso attorno alla lingua dei segni occorre ripercorrere gli atteggiamenti che le istituzioni e il mondo delle persone udenti hanno assunto, nel tempo, nei confronti della sordità.

È già il Socrate del *Cratilo* a raccontare con improvvisa intelligenza le forme di quella comunicazione significata attraverso le mani e fondata su “imitazione” e “rappresentazione”. I sordi, agli occhi di Platone, imiterebbero con le mani le figurazioni del mondo. Bisognerà però attendere il Rinascimento perché il medico Rodolfo Agricola nel *De inventionem dialecticam* descriva un giovane sordo abile nella scrittura. A partire dal Quattrocento diventa facile trovare artisti sordi impiegati nelle botteghe dei grandi maestri che li volevano con loro per quella spiccata abilità visiva e manuale che essi possedevano. Il *Dizionario Biografico internazionale degli artisti sordi*, a cura di due autori sordi, Anna Folchi e Roberto Rossetti (2007), ci fornisce una lunghissima lista di artisti le cui opere sono esposte in musei di tutto il mondo, sebbene gli storici dell’arte spesso le commentino ignorando gli aspetti legati alla sordità. A ogni modo, grazie a quei documenti che li riguardano direttamente, sappiamo oggi che molti di questi artisti utilizzavano una comunicazione in segni che i familiari erano allora in grado di interpretare. Così, per tutto il Cinquecento, e ancora di più nel secolo successivo, cominciarono a diffondersi diversi metodi per l’educazione dei sordi, in gran parte promossi e sviluppati da scienziati e religiosi. Tra questi il monaco benedettino Pedro Ponce de León (1520-1584) che, in Spagna, sviluppando un sistema basato sull’uso di un alfabeto manuale, riuscirà a educare alla parola e alla scrittura i figli sordi dei nobili. Per i giovani sordi delle famiglie aristocratiche, l’apprendimento linguistico (in particolare se legato alla scrittura) costituiva all’epoca l’unico sistema per conservare i privilegi e aggirare le leggi che privavano i sordi della piena capacità giuridica. Era infatti pesante l’eredità del codice Giustiniano che per i sordi ancora indicava diverse restrizioni legali, non ultime le impossibilità di eredi-

tare, fare testamento o stipulare contratti. Nel Seicento sarà il Cartesio del *Discorso sul metodo* ad affermare che i sordi, nel segnare, costituiscono la possibilità di comprendere e farsi comprendere, istituendo un codice comunicativo organizzato secondo regole ben precise. Un’affermazione capace di portare, un secolo più tardi, a quella che possiamo considerare come la prima grande svolta. Protagonisti di questo ripensamento saranno il genio di Vico, che individuerà nella lingua dei “mutoli” un legame con le forme della comunicazione gestuale, poi (non a caso) il sensista Condillac che indicherà nei segni gli elementi di un

che mimico (e dunque fondato sui segni) e il metodo “tedesco” a base esclusivamente oralista per cui i segni verranno considerati persino nocivi.

In Italia, intanto, molti educatori (tra i quali Tommaso Silvestri a Roma, Ottavio Assarotti a Genova e Tommaso Pendola a Siena) adottano il metodo francese dei segni detti metodici. Nasceranno in quegli anni, in tutta la penisola, numerosi Istituti per l’educazione dei Sordomuti, spesso diretti da religiosi e con una discreta parte di insegnanti sordi. È il 1816 quando il pastore americano Thomas Hopkins Gallaudet, in visita all’Istituto dei sordi di Parigi, cono-

scie un insegnante sordo, Laurent Clerc, e lo convince a seguirlo negli Stati Uniti. Nel viaggio di ritorno per mare Clerc insegna al pastore Gallaudet i rudimenti della lingua dei segni francese. Tornati in America, i due fonderanno il primo istituto per sordi americani (American School for the Deaf). È un gran passo in avanti. Nel frattempo, in Europa, cresce il risentimento verso il metodo manualista che si sta pian piano diffondendo. In Italia, già nel 1880, a seguito del Congresso Internazionale sull’educazione dei sordi che aveva negato il ricorso ai segni al grido di “il gesto uccide la parola!”, l’avversione diventa quasi radicale. I motivi sono essenzialmente politici, pedagogici e – in parte – religiosi: l’Italia è un paese in cui si rende necessaria l’unificazione linguistica, l’influenza delle teorie pedagogiche tedesche (secondo le quali solo la lingua permetteva di esprimere idee astratte) è ancora dominante e il clero, ormai da tempo, va sostenendo come il gesto contribuisca a fomentare le passioni. In realtà, oggi sappiamo che la battaglia contro i segni, implicando l’allontanamento degli educatori sordi dall’insegna-



“linguaggio legato alla rappresentazione diretta di oggetti”, ovvero, (quasi platonicamente) il riferimento a un linguaggio capace di imitare gli oggetti che egli chiamerà per questo: *langage d’action*. Diderot, dal canto suo, preda di quell’*innato* razionalismo, vedrà invece nella “lingua gestuale” non già l’esistenza di un “linguaggio naturale”, che avrebbe preceduto le lingue storiche (come altri nel Seicento avevano già affermato), ma piuttosto la forma di una comunicazione che, attraverso i segni, intrattiene rapporti con il pensiero. Sottolineando una distinzione tra lingua del pensiero e lingue vocali, la prima avrebbe legato le rappresentazioni al modo di intenderle e concettualizzarle. Sono comunque molti, in questi anni, gli educatori dei giovani sordi attivi in diversi paesi europei (Amman in Olanda, Heinecke in Germania, Braidwood in Gran Bretagna, Pereire soprattutto in Francia): tutti gelosi delle proprie metodologie, cercano di avere allievi in grado di pagare rette sostanziose e puntano all’educazione del linguaggio parlato attraverso le tecniche di insegnamento individuale. Saranno proprio queste tecniche a costituire, in quegli anni, la base dell’educazione per sordi. La vera novità si avrà quando l’abate Charles Michel de l’Épée (1712-1789) deciderà di aprire in Francia la prima scuola per “sordomuti”, con l’obiettivo di educare tutti i sordi (e non più solo una ristretta élite sociale) ricorrendo al “metodo dei segni metodici”. Comincia in quel momento la polemica tra i sostenitori del metodo “francese” detto an-

mento, attribuiva un maggiore potere agli educatori udenti. Ma la storia va avanti e, sebbene nel corso del Congresso le posizioni degli insegnanti sordi (e dello stesso Gallaudet) non vengono considerate, negli anni successivi, i sordi italiani non cessano di richiedere spazi per la propria educazione e il riconoscimento dei diritti civili. Così, sebbene il primo riconoscimento legale dell’obbligo scolastico (con la concessione ai “sordomuti” dell’esercizio dei diritti civili e sociali) arrivi solo negli anni venti del secolo scorso e benché l’uso dei segni fosse proibito all’interno delle classi, i segni rimarranno il mezzo principale della comunicazione diretta tra sordi. Diversa sarà la situazione negli Stati Uniti dove la lingua dei segni verrà utilizzata all’interno dei programmi di insegnamento degli istituti per sordi, mantenendosi comunque costante la contrapposizione tra i metodi di insegnamento. Il confronto raggiungerà il suo apice nei primi del Novecento quando, tra gli altri, Graham Bell (dopo aver sottratto il brevetto a Meucci) si esprimerà contro i sostenitori del “manualismo” accusandoli di “favorire lo sviluppo di una razza sorda del genere umano”, sebbene madre e moglie fossero entrambe sorde. Continua quindi la discussione sui metodi fin quando, nel giro di alcuni decenni, all’interno del Gallaudet college, accade un fatto notevole. Il professore di letteratura inglese William Stokoe si accorge delle differenze che intercorrono tra le forme di in-

glese segnato, utilizzato dai docenti all'interno delle classi, e la forma di comunicazione in segni adoperata dagli studenti sordi fuori dalle aule. L'iniziale interesse per quella lingua si formalizza allora in ricerca e nel 1960 viene pubblicata la prima descrizione linguistica dell'American Sign Language, firmata dallo stesso Stokoe. Comincia allora la ricerca linguistica sulle lingue dei segni. In Italia gli studi arriveranno a formalizzarsi al principio degli anni ottanta, quando un gruppo di ricercatori si riunirà presso l'Istituto di Psicologia del CNR ora divenuto Istituto di Scienze e Tecnologie della Cognizione. Intanto, per intendere la Lingua Italiana dei Segni, i ricercatori hanno iniziato ad utilizzare l'acronimo LIS, e il relativo segno che si origina dalla articolazione delle tre lettere iniziali dell'alfabeto manuale (l'alfabeto che fa riferimento alle lettere dell'alfabeto espresse con le dita che può variare sia nel corso del tempo che da una cultura ad un'altra), allo stesso modo in cui avviene in Inghilterra e negli Stati Uniti rispettivamente per la BSL (British Sign Language) e ASL (American Sign Language).

I primi momenti della ricerca vivono così dei propri risultati: non esistono ancora dizionari o manuali per insegnare la lingua dei segni (i primi tre, usciti tra il 1991 e il 1992, hanno avuto molte ristampe e in alcuni casi nuove edizioni), ma nel giro di pochi anni usciranno tesi di laurea, articoli e numerosi volumi. Quando la ricerca comincia l'approccio è ancora figlio di una linguistica strutturalista e si realizza grazie alla stretta collaborazione tra sordi, udenti e interpreti con genitori sordi (CODA). Si rintraccia una continuità con le lingue vocali, attraverso l'evidenza di analogie fonologiche, lessicali e sintattiche, e si afferma quindi una distanza tra "gesti" e "segni". Prova della dinamica strutturalista è l'individuazione linguistica dei "cheremi", ovvero, quegli elementi che costituiscono i parametri manuali del segno che svolgono una funzione analoga a quella dei "fonemi" per le lingue vocali. Oggi, superata la prospettiva strutturalista, la gran parte delle pubblicazioni fa riferimento a due prospettive linguistiche tradizionalmente diverse. Da una parte l'approccio generativista che propone essenzialmente una descrizione della grammatica della LIS (e di altre lingue dei segni) dove il rapporto tra il suono e il senso delle frasi è offerto dalla sintassi, dall'altra la prospettiva cognitiva e sociosemiotica che guarda soprattutto al significato e all'intenzione comunicativa dentro cui la lingua si muove, per cui sarebbe prioritariamente la semantica e non la sintassi a fungere da motore del linguaggio. Dobbiamo comunque considerare come entrambe queste prospettive siano andate con il tempo via via modificandosi. La linguistica cognitiva ha ormai

scelto di non considerare il linguaggio quale semplice "sistema autonomo", evidenziando come dietro a un qualsiasi significato linguistico siano sempre presenti dei contenuti mentali. Così, sebbene in un primo momento la ricerca sulla lingua dei segni rintraccia all'interno delle strutture linguistiche delle lingue segnate le caratteristiche proprie delle lingue vocali, oggi la ricerca muove da assunti teorici profondamente diversi. Quella comprensione dei fenomeni, un tempo considerati "extralinguistici", diventa oggi fondamentale per comprendere il significato e l'origine del discorso sulla lingua dei segni. Ed è così che la direzione degli occhi di un parlante, il moto dello sguardo, il movimento della bocca, una sbuffata o, come scriveva Elsa Morante, "una sbuffata così lieve da somigliare a un sospiro", ovvero le "componenti non materiali" di un discorso, rappresentano oggi per la LIS il vero motore espressivo, assumendo la stessa importanza di quelle componenti dette "manuali". Quest'approccio, di tipo cognitivista, ha portato all'affermazione

te visiva nelle lingue segnate. Questo aspetto, apparentemente solo linguistico, mostra in realtà, una volta di più, quanto le lingue dei segni siano costituite da caratteristiche precise, talmente particolari da non poter subire uno schiacciamento sulle proprietà delle lingue vocali.

La storia linguistica delle lingue segnate porta con sé una lunga serie di rivendicazioni. Oggi, i sordi possono finalmente vedere riconosciuta la lingua dei segni e la comunità sorda non è più vittima di quella crudele stigmatizzazione che ha subito per lungo tempo in passato. In questi ultimi anni la lingua dei segni italiana ha accompagnato il nostro quotidiano, dal telegiornale al Festival di Sanremo e, più recentemente, ha suscitato un'attenzione particolare la produzione della poesia in forma segnata. Vale la pena rammentare quanto la comunità sorda stia oggi divenendo assai più consapevole di quella letteratura in lingua dei segni che raccoglie in sé tutti i generi di ogni cultura letteraria: dalla narrazione alle canzoni, dalla poe-

esia al *visual vernacular*, dalle filastrocche al teatro. Sebbene l'emergere di una letteratura mostri una progressiva istituzionalizzazione della disciplina, fino al 2022 erano soltanto le Università Ca' Foscari di Venezia e l'Università di Catania a garantire corsi universitari in lingua dei segni. Oggi, dopo fugaci comparse e troppo rapide sparizioni (dovute non alla mancanza di entusiasmo degli studenti quanto – semmai – alla scarsità di fondi destinati alla ricerca e alla insufficienza dei requisiti necessari per sordi madrelingua di divenire docenti universitari), sono stati finalmente istituiti dei veri corsi di laurea triennale, sperimentali a orientamento professionalizzante, volti a formare interpreti di LIS. Grazie al decreto ministeriale *Disposizioni in materia di professioni di interprete in lingua dei segni italiana e lingua dei segni italiana tattile* pubblicato nell'aprile 2022, alcuni corsi di laurea cominciano a essere istituiti in tutta Italia, un'altra fase di quel processo continuo che intendiamo essere il progresso. Così, sebbene finora tanto sia stato fatto altrettanto rimane da fare. Per una lingua

che, dopo aver visto un tardivo riconoscimento formale, merita oggi di trovare nuovi segnanti. Non possiamo infatti dimenticare come quella naturale predisposizione degli esseri umani ad apprendere una o più lingue includa, oggi più facilmente, l'apprendimento di una o più lingue segnate.

masoldaini@gmail.com

M. Soldaini collabora con la Fondazione Treccani Cultura

virgi.volterra@gmail.com

V. Volterra ha diretto L'Istituto di scienze e tecnologie della cognizione del CNR



di una linea di continuità con quanto intendiamo essere "azione e linguaggio", "gesto e parola". Infatti, se per molto tempo si sono considerati i fenomeni della "prosodia" e del "gesto" solo all'interno di un ambito "paralinguistico", oggi la ricerca sulla lingua dei segni ha recuperato la dimensione corporea, mostrando come la "multimodalità" sia una caratteristica comune delle lingue parlate e di quelle segnate. Altro aspetto fondamentale delle lingue segnate è l'"iconicità" che sembra contrapporsi all'arbitrarietà del segno linguistico. L'iconicità, che pertiene la capacità linguistica di avvicinamento alla rappresentazione sonora nelle lingue parlate, si mantiene in forma prevalentemen-

I libri

Natalia Angelini, Rossano Borgioli, Anna Folchi e Matteo Mastromatteo, *I primi 400 segni. Piccolo dizionario della Lingua dei segni italiana per comunicare con i sordi*, pp. 254, € 17,50, Carocci, Roma 2023

Carmela Bertone, *La poetica del silenzio. Approccio alla poesia in lingua dei segni*, pp. 138, € 20, Franco Angeli, Milano 2023

Amir Zuccalà (a cura di), *Cultura del gesto e cultura della parola. Viaggio antropologico nel mondo dei sordi*, pp. 164, € 16, Meltemi, Milano 2023

Chiara Branchini, Lara Mantovan (a cura di) *Grammatica della Lingua dei segni italiana (LIS)*, Università Ca' Foscari, 2022

Adriana Branni, *Verso un'antropologia della sordità. Luoghi, pratiche linguistiche, narrazioni*, Agorà & Co, 2022

AA.VV. *Descrivere la lingua dei segni italiana. Una prospettiva cognitiva e sociosemiotica*, il Mulino 2019

Tullio De Mauro, *Il linguaggio tra natura e storia*, Mondadori-Sapienza 2008

Anna Folchi e Roberto Rossetti, *Il colore del silenzio. Dizionario biografico internazionale degli artisti sordi*, Electa 2007

Paddy Lad, *Verso la comprensione della cultura sorda. Alla ricerca della Deafhood*, La Bussola 2003

Elena Radutzky, *Dizionario bilingue elementare della Lingua dei Segni Italiana LIS*. Edizioni Kappa 1992 (nuova edizione online 2014 Edizioni Kappa)

Orazio Romeo, *Dizionario dei segni: la lingua dei segni in 1400 immagini*, Zanichelli 1991



Declino e caduta dell'impero di celluloidi tra scioperi, scandali e intelligenza artificiale

Hollywood brucia

di Leonardo Ambasciano

La California è in fiamme. Dal 2020 a oggi una spaventosa serie di incendi ha ridotto in cenere tre milioni di ettari dello stato americano; nel frattempo, miliardi di dollari sono andati in fumo per colpa delle discutibili scelte delle *major* hollywoodiane. Un'impressionante sequenza di flop al botteghino, le dispendiose acquisizioni monopolistiche, e i bonus stellari destinati agli amministratori delegati a fronte di profitti sempre più marginali hanno radicalmente alterato l'ecosistema finanziario di Hollywood. L'effimero successo dello *streaming* durante la pandemia ha condotto a una proliferazione incontrollata dei canali e alla contrazione della qualità delle proposte e del pubblico pagante. Con il declino di DVD, Blu-Ray e televisione tradizionale, i *residuals*, ossia gli emolumenti che spettano ad attori e autori per le repliche dei loro lavori, si sono ridotti all'osso. I petegolezzi riguardo al potenziale ricorso all'intelligenza artificiale in sede di scrittura hanno poi contribuito ad alimentare i timori degli sceneggiatori. Non era così difficile immaginare che l'arenarsi delle contrattazioni tra i dirigenti degli *studios* e i rappresentanti di WGA e SAG-AFTRA, i sindacati statunitensi dei lavoratori nell'industria dello spettacolo, avrebbe fatto esplodere gli scioperi che dal luglio 2023 continuano a paralizzare l'industria.

Non si tratta però solo di esose richieste economiche da parte di attori e scrittori viziati. A chiarire contesto, ragioni e radici storiche dell'attuale scontro tra gli artisti e l'industria della settima arte è l'implacabile reportage di Maureen Ryan, *Burn It Down: Power, Complicity, and a Call for Change in Hollywood* (pp. 388, \$32.50, Mariner Books, New York e Boston 2023). La tesi di Ryan, giornalista di *Vanity Fair* con un passato da critica televisiva e reporter nell'industria dell'*entertainment* presso testate quali *New York Times*, *Variety*, *The Hollywood Reporter* e *Chicago Tribune*, è semplice: Hollywood è talmente malata e corrotta dall'interno che l'unica soluzione possibile è quella suggerita nel titolo, "burn it down", ossia darle fuoco, raderla al suolo e ricostruirla dalle ceneri.

La prima parte del libro demolisce attraverso interviste e retroscena i miti comuni che l'industria propaga per alimentare l'aura della propria salvifica missione di distributrice di sogni: meritocrazia, guadagni economici, libertà intellettuale, eguaglianza sessuale, antirazzismo e antibullismo ne escono tutti completamente distrutti. Tra gli scandali e le violenze sessuali perpetrate da produttori, registi e attori, i suicidi di assistenti vessati da crudeli datori di lavoro, gli incidenti e le morti sul lavoro, le continue umiliazioni di sceneggiatori ridotti alla fame, il nepotismo e la sconcertante tolleranza di fronte a persone dal comportamento sulla soglia della criminalità (dallo strapotere di produttori psicopatici ad attori, attrici e registi afflitti da disturbi psichiatrici più o meno gravi), il sistema Hollywood emer-

ge come un infernale girone dantesco.

Nelle parole di Ryan, "l'industria statunitense dello spettacolo e dell'intrattenimento non ha solamente normalizzato abusi, maltrattamenti e sfruttamento ma dipende letteralmente da questi fattori per continuare a funzionare. Hollywood mette poi in campo imponenti strategie per migliorare le pubbliche relazioni e imbellettare la sua stessa immagine – pensiamo alle sfarzose cerimonie di premiazione – allo scopo di minimizzare e offuscare la verità". Questi problemi sono purtroppo endemici anche in altri ambiti aziendali ma, secondo Ryan, nessun'altra azienda nella storia ha avuto il successo di cui continua a godere Hollywood: "Trovatemi

influenti del mondo, si distingue per i crudeli insulti sessisti e razzisti rivolti senza posa a collaboratori e attori e per la gratuita violenza verbale permessa dal lassismo hollywoodiano riguardo a come si dovrebbe gestire un ambiente di lavoro artistico. Gli stereotipi razziali che Lindelof e Cuse agevolano nella *writers' room* arrivano a influenzare le vicende e il fato dei personaggi su schermo senza reali motivazioni riguardo alla trama, anticipando così la sorprendente incompetenza artistica che sarebbe presto diventata il *leitmotiv* di molte produzioni più recenti. L'unica consolazione che il capitolo offre rispetto alla sequenza di incidenti, accuse e abusi raccontati nel libro (dal razzismo che ha dirotta-

to la gestione di trame e personaggi di *American Gods* e *Sleepy Hollow* al dilettantismo delle produzioni Lucasfilm sotto il nuovo regime Disney) è che Lindelof ha deciso di rispondere direttamente alle accuse ammettendo le sue colpe e senza cercare troppe scuse. Considerato l'impatto sulla vita dei professionisti coinvolti e i deludenti exploit qualitativi di *Lost* dopo le prime due stagioni, forse è troppo poco e troppo tardi.

Purtroppo, di fronte alla disarmante situazione descritta da Ryan, i suggerimenti rivolti alle persone che dispongono di potere ("l'umiltà può essere un elemento cardine per una leadership di successo") e i potenziali rimedi per correggere le disfunzioni dell'industria hollywoodiana inclusi nella seconda parte del libro (tra cui un sistema indipendente per riportare abusi e tracciare la responsabilità dei colpevoli al riparo da eventuali ritorsioni professionali), appaiono tanto ovvi e benvenuti quanto velleitari di fronte all'immobilismo di chi detiene il potere. Inoltre, i problemi della Hollywood post-pandemica recentemente elencati in un articolo dell'*Hollywood Reporter* sono talmente vasti (il fallimento del modello economico dello streaming, la chiusura dei cinema, l'uso di lavori protetti dal diritto d'autore per addestrare le intelligenze artificiali e la competizione con YouTube e TikTok) da rendere inverosimile pensare che gli *studios* possano o vogliano anteporre questioni etiche alla propria sopravvivenza economica.

Il cinema però nutre i miti del presente, e i miti danno vita ai nostri sogni – e ai nostri incubi. "Hollywood ci dice chi siamo e chi possiamo essere", scrive Ryan, avvertendo i lettori che nella Mecca del cinema tutto è finito tranne le storie sul grande (e piccolo) schermo: "Le produzioni hollywoodiane influenzano *sempre* norme, culture ed eventi reali". L'insperato sostegno fornito a un Donald Trump in declino da meschini reality show come *The Apprentice* la dice lunga sui rischi potenziali che l'intero pianeta corre quando il pubblico trasforma in realtà i mostri che abitano dentro lo schermo.

leonardo.ambasciano@gmail.com

L. Ambasciano è dottore di ricerca in studi storici e traduttore



una sola persona che crede sistematicamente ai comunicati stampa delle aziende petrolifere".

Ryan adotta per il suo libro inchiesta un tono da blog che premia la freschezza narrativa e l'impatto emotivo, ma il continuo oscillare tra dramma e colloquialità tende a incidere negativamente sulla lettura. Non è raro che di fronte alle testimonianze di cui si fa portavoce Ryan scada talvolta in un rassegnato turpiloquio che, se da un lato enfatizza la bruciante disillusione dell'autrice riguardo allo iato tra come dovrebbe funzionare un'industria votata alla creazione di storie edificanti e la devastante realtà fatta di abusi di ogni genere, dall'altro segnala una certa stanchezza editoriale.

Il capitolo dove lo stile di Ryan e il materiale raccolto trovano forse la sintesi più felice è quello dedicato a *Lost*, il telefilm di culto creato da Jeffrey Lieber, J. J. Abrams e Damon Lindelof e andato originariamente in onda su ABC tra 2004 e 2010. Il gruppo di lavoro capitanato da Lindelof e dal veterano Carlton Cuse, inseriti nel 2010 da "Time" nella lista delle persone più



La dimensione melodrammatica e privata prevale su quella della Storia

Napoleon di Ridley Scott

di Giaime Alonge



con Joaquin Phoenix, Vanessa Kirby, Tahar Rahim, Rupert Everett, USA-UK, 2023

Nella storia del cinema, Napoleone è uno di quei personaggi – poco importa se realmente esistiti o di finzione – che ritornano periodicamente. Ogni generazione ha avuto il suo Tarzan, il suo Giulio Cesare, e appunto il suo Napoleone. Il primo grande Napoleone cinematografico è senza dubbio quello creato da Abel Gance in *Napoléon* (1927), con il volto di Albert Dieudonné, alla fine del muto, un'opera che segna in modo indelebile la settima arte, ben al di là dei confini del genere storico. Gance è un regista francese e pertanto esalta, oltre al genio politico-militare di Bonaparte, anche la Rivoluzione, di cui Napoleone è presentato come il prodotto positivo. È una posizione che, inevitabilmente, nel cinema hollywoodiano classico non ritroviamo. I dirigenti degli studios californiani erano politicamente conservatori e psicologicamente subalterni alla cultura britannica, per cui non potevano che mostrare diffidenza verso un personaggio come Napoleone. Ma è soprattutto il modello narrativo che cambia. A Hollywood, ciò che interessa di quella figura è la dimensione privata, melodrammatica. Non per niente, i due principali Napoleoni americani, interpretati rispettivamente da Charles Boyer e Marlon Brando, sono personaggi di vicende che hanno al centro un'eroina femminile: *Maria Walewska* (1937) e *Désirée* (1954). Esiste una lunga tradizione di Napoleoni comici, a partire da quello progettato da Charlie Chaplin (l'Archivio Chaplin della Cineteca di Bologna avrebbe i materiali preparatori, ma gli eredi non permettono l'accesso, almeno non lo hanno permesso a me) sino a quello interpretato da Ian Holm nel delizioso *I vestiti nuovi dell'imperatore* (2001), passando per quello di Renato Rascel degli anni cinquanta. C'è il Napoleone di Rod Steiger del *Waterloo* (1970) di Sergej Bondarčuk, un film molto amato dagli appassionati di storia militare, perché la sua ricostruzione della grande battaglia che pone fine all'epopea napoleonica è estremamente attenta, ma il flop al botteghino fu anche una delle ragioni per cui quello che avrebbe potuto essere uno straordinario Napoleone cinematografico, diretto da Stanley Kubrick e interpretato da Jack Nicholson (in rete si trova la sceneggiatura), non ha visto la luce. La Mgm infatti lasciò cadere il progetto kubrickiano in parte proprio a causa del fallimento del film di Bondarčuk.

In questa lunga e articolata tradizione, il nuovo film di Ridley Scott si colloca sicuramente nel filone del melodramma a sfondo storico di marca hollywoodiana. Non che Scott si sottragga alla dimensione della Storia, anzi. Le tappe del percorso ci sono tutte, con le scene di massa e gli effetti speciali: il Terrore giacobino, quello termidoriano, il colpo di stato del 18 brumaio, l'incoronazione, la vittoria di Austerlitz, fino a Mosca in fiamme e Waterloo. C'è persino una scena in cui Napoleone sbarca all'isola d'Elba, con tanto di bandiera con le tre api. Ma in questo tripudio di folle che cantano *Ça ira* mentre Maria Antonietta viene condotta alla ghigliottina ed eserciti che si affrettano all'ombra delle piramidi, quello che conta veramente sono le donne, Josephine, innanzi tutto, ma anche la madre di Napoleone, che più avanti ve-

diamo brigare contro la nuora, incapace di generare un erede, ma che si rivela un personaggio importante sin dall'inizio della vicenda, quando è ancora fuori campo. Al termine dell'assedio di Tolone, la sua prima vittoria, Napoleone raccoglie la palla di cannone che gli ha spacciato il cavallo, mentre guidava l'attacco finale contro gli inglesi, e la consegna al fratello, perché la porti a *maman*. Pur con tutti gli avvenimenti politico-militari che affollano la vicenda, l'asse portante della storia è l'amore tra Napoleone e Josephine, un amore che continua a occupare i pensieri del protagonista fino alla fine, quando lei è ormai morta e lui in esilio a Sant'Elena. Non solo le donne sono molto importanti nella vita di Napoleone, ma per certi versi sono anche più forti di lui, nonostante la natura titanica del personaggio. Da questo punto di vista, il finale del film è molto chiaro. Napoleone è prigioniero degli inglesi. A bordo di una nave di Sua Maestà britannica, affascina con il suo eloquio un gruppo di cadetti della Royal Navy, poco più che bambini, ma quando raggiunge Sant'Elena, il dialogo con la giovane figlia del governatore e la sua amica è di tutt'altro segno. Le due ragazzine stanno giocando a combattere con dei bastoni – due femmine occupate in un passatempo che, soprattutto all'epoca, viene percepito come intimamente maschile. Non solo le due ragazzine fanno qualcosa "da maschi", ma quando l'imperatore si mette a parlare con loro, al contrario dei cadetti, gli tengono testa e non si fanno minimamente intimidire. Allo stesso modo, quello tra Napoleone e Josephine è un rapporto dove lui a tratti si dimostra debole, altre a essere un amante maldestro (l'insistenza sulla sessualità di Napoleone è un tratto che il film di Scott ha in comune con la sceneggiatura di Kubrick). La scelta di Joaquin Phoenix per interpretare il grande condottiero forse non è stata casuale: questo Napoleone ha qualcosa del protagonista di *Joker* (2019), che aiuta la madre a fare il bagno e tenta delle goffe avances con la vicina di casa. Josephine è presentata come una donna forte e volitiva, capace di affascinare persino lo zar di tutte le Russie. Tale lettura para-femminista della storia di Napoleone non deve stupire. Scott è un cineasta con un profondo senso del gusto pop. Basti ricordare che è l'autore di due film quali *Alien* (1979) e *Blade Runner* (1982), che hanno inciso in modo profondo non solo sul cinema di fantascienza, ma più in generale sull'immaginario contemporaneo. E' tra i primi ad accorgersi che il protagonismo femminile può funzionare bene nel mainstream: *Thelma & Louise* è del 1991. Uno dei titoli più recenti di Scott, *L'ultimo duello* (2021), rivisita il medioevo alla luce delle battaglie contemporanee del MeToo. E anche questo *Napoleon* risponde, in parte, a quel tipo di sensibilità.

Come è inevitabile che sia, il film ha attirato l'attenzione di studiosi di storia ed "esperti" vari, generando una grande quantità di critiche, soprattutto in Francia. Partiamo dicendo che Ridley Scott, oltre ad aver diretto due film capitali come *Alien* e *Blade Runner*, ha esordito con *I duellanti* (1977), che è in assoluto uno dei più bei film di ambientazione napoleonica di tutta la storia del cine-

ma. E le scene di interno di *Napoleon* ricordano il primo lungometraggio di Scott: costumi e arredi sono ricreati con notevole finezza. Dove il film scivola in modo clamoroso è nelle scene di battaglia. Austerlitz, una delle più luminose vittorie dell'imperatore, è presentata come una specie di zuffa gigantesca attorno a un accampamento, che termina con i soldati russi e austriaci inghiottiti da un lago ghiacciato, come i cavalieri teutonici di *Aleksandr Nevskij* (1938). A Waterloo le cose vanno un po' meglio, perché la scelta di affidare il ruolo del duca di Wellington a Rupert Everett è azzeccata. Questo ex bello del cinema degli anni ottanta (che per sua e nostra fortuna non si vergogna della propria età) sa esprimere in modo convincente il fastidio, tutto british, per le *bad manners* del *parvenu* corso. Però dal punto di vista strettamente militare l'azione è a dir poco approssimativa. Tanto nel film di Bondarčuk le fasi della battaglia erano ricostruite in modo puntale, quanto nella pellicola di Scott eserciti altamente sofisticati quali quelli di epoca napoleonica vengono fatti manovrare con la semplicità delle armate dell'età antica e del medioevo. Scott sembra essersi accontentato di riproporre nel 1815 la logica seguita nella sequenza di apertura di *Il gladiatore* (2000). Le obiezioni di questo tipo però lasciano il tempo che trovano. Lo storico Marc Ferro, nel suo *Cinéma et Histoire* (1977), uno dei libri che fondano il dibattito sul rapporto tra cinema e storia, rifiuta quella che chiama la "critica positivista" delle opere d'arte, distinguendo tra *reconstitution* (rievo-cazione filologicamente corretta) e *reconstruction* (rielaborazione creativa), e insistendo sulla inutilità di fissarsi sui dettagli e sugli errori di filologia. Però non tutti gli errori filologici sono uguali. In questo *Napoleon*, quello che a me pare un errore imperdonabile, sul piano politico più che su quello storico, è la presenza di un nero tra i generali dell'imperatore. Scott è stato indotto, per certi versi "costretto", a questa assurdità dalle regole produttive che l'industria audiovisiva di lingua inglese si è data ormai da alcuni anni, e che vogliono che il principio della *diversity* etnica debba prevalere sulle ragioni della storia e della geografia. Però mettere un nero nello stato maggiore di Napoleone non è solo sbagliato sul piano fattuale, ma significa offrire – come spesso fa la cultura *woke* – una lettura assurdamente pacificata del passato, una lettura che finisce paradossalmente per cancellare, in nome della lotta al razzismo, proprio la memoria dei torti subiti dai neri. Infatti la Francia napoleonica represses nel sangue la rivolta degli schiavi neri dei possedimenti coloniali caraibici, i quali avevano avuto l'ardire di pensare che le parole d'ordine *liberté, égalité, fraternité* valessero anche per loro. Volendo, un volto extra-europeo da mettere accanto a Napoleone ci sarebbe stato, quello di Roustam Raza, il mamelucco personale dell'imperatore, ma, con il turbante e la scimitarra; si sarebbe attirato l'accusa imperdonabile di orientalismo.

giaime.alonge@unito.it

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

Dal 25 gennaio MicroMega 1/2024

è in tutte le librerie, fisiche e online



www.shop.micromega.net

Le ferite dell'uomo e del tempo

di Salvatore Settis

Alain Schnapp
**STORIA UNIVERSALE
DELLE ROVINE**
DALLE ORIGINI ALL'ETÀ DEI LUMI
*ed. orig. 2020, trad. dal francese
di Anna Delfina Arcostanzo
e Valentina Palombi, pp. X-925, € 120,
Einaudi, Torino 2023*

Alain Schnapp si distingue fra gli archeologi classici per un largo sguardo comparativo, e la dedica del libro a Jean-Pierre Vernant ne indica la matrice nella grande "svolta antropologica" dell'antichistica francese. Uno sguardo dall'alto sul mondo antico ispirò anni fa il libro collettivo da lui curato, *World Antiquarianism. Comparative Perspectives* (Getty Publications, 2014), che affrontava per la prima volta in tanta ampiezza lo studio delle testimonianze del passato, un percorso che dagli "antiquari" europei e cinesi sfocia nelle odierne archeologie. Se in quel libro la comparazione si articolava *a parte subjecti* (gli antiquari), questa veramente universale *Storia delle rovine* è costruita, invece, *a parte obiecti*, e propone un'analisi delle strategie della memoria collettiva a partire dalla domanda: "Che cos'è una rovina?"

La "segreta attrazione per le rovine" diagnosticata una volta per tutte da Chateaubriand (1802) non basta a rispondere, dato che alcune culture si curano delle rovine, altre le ignorano. Ma Schnapp non indugia a coniare una formula definitiva. Nel suo telaio enciclopedico la risposta viene dalla tessitura storica e comparativa che si snoda a ogni pagina, intrecciando alla riflessione teorica una moltitudine di esempi in ogni lingua e in ogni angolo del globo. Balena tuttavia, per dir così negli interstizi tra un esempio e l'altro, l'ordito di alcuni concetti-chiave, disposti secondo coppie opposte: natura e cultura, memoria e oblio, oralità e scrittura, le parole e le cose, il monumento e il documento, gli oggetti e le metafore, la presenza e l'assenza, continuità e discontinuità. Pedine tutte già ben schierate nella densa *Introduzione*.

Le rovine sono all'incrocio fra natura e cultura, anzi "il fascino della rovina sta nel fatto che un'opera dell'uomo possa esser percepita come un prodotto della natura" (Simmel). Davanti a un castello diroccato ci chiediamo se a ferirlo sia stato l'uomo, il Tempo, o entrambi: e il fragile discrimine fra queste ipotesi finisce col farle convergere. Per sapere di quegli eventi distruttivi, se l'oblio non ha sepolto ogni indizio, ci soccorre la memoria del passato, trasmessa a voce o affidata a dispositivi mnemonici come la scrittura. Ma le rovine stesse di quel castello non sono mute, anzi "dicono" qualcosa che può esser decifrato. Sono al tempo stesso *monumento e documento* (coincidenza esplorata da

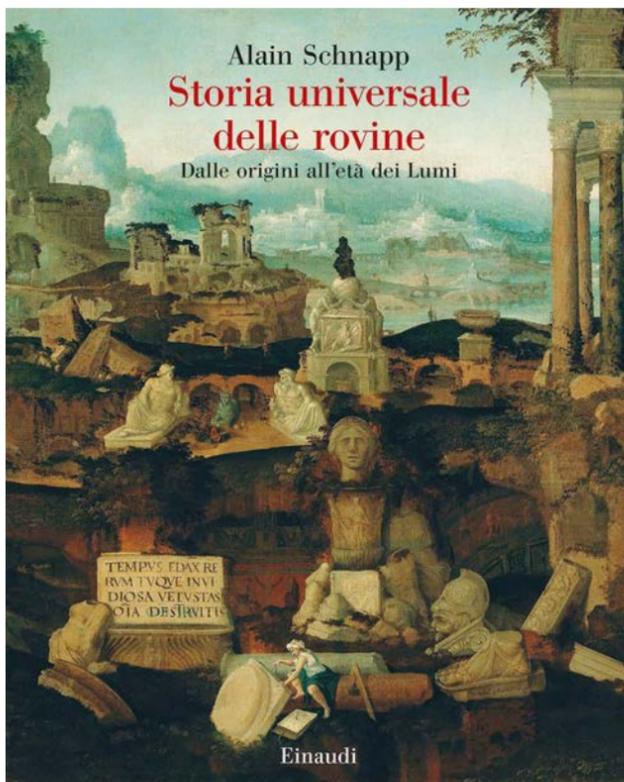
Le Goff), ma hanno una potente densità culturale e memoriale, che si condensa in metafore (il castello simboleggia la feudalità o la caducità delle cose umane). Le rovine segnalano insieme un'assenza e una presenza, contengono il visibile (il loro stato presente) e l'invisibile (la loro perdita interezza), e perciò incarnano la perenne tensione fra continuità e discontinuità. Potenti metafore del trauma della perdita (individuale o collettiva), le rovine agiscono, infine, come incentivo alla riflessione, a colmare un'assenza con qualcosa di nuovo.

A questa luce, le mille storie che il libro racconta proiettano l'una sull'altra ombre lunghe. Scopriamo impensate collezioni di antichità, come quella del palazzo di Nabucodonosor II a Babilonia (VI sec. a. C.), 34 iscrizioni e statue dal III millennio a.C. in

poi. Rileggiamo il vertiginoso passo in cui Tucidide immagina in rovina la Sparta del V sec. a. C., povera di monumenti, "e i posteri non crederebbero alla sua potenza militare narrata dalle fonti". Vediamo occhieggiare qualche rudere in pitture di Ercolano e di Stabia. Godiamo l'inatteso parallelo fra Petrarca davanti alle rovine romane e il gusto antiquario del cinese Ouyang Xiu (1007-1072). Ascoltiamo Augusto imperatore che in un'epigrafe narra in prima persona le sue azioni di governo, e cento pagine dopo ci imbattiamo nell'imperatore cinese Xuanzong (VIII secolo), che personalmente (dice) compose una grande iscrizione su pietra ricoperta d'oro. Troviamo in Giappone l'uso, da 1.300 anni in qua, di distruggere ritualmente ogni vent'anni il tempio shintoista di Ise (di legno), ricostruendolo tal quale: l'opposto della rovina, ma anche dei criteri europei di restauro. Percorriamo nel Medioevo le rovine di Roma, celebrate nei *Mirabilia Urbis* o nei *Versus de Roma* di Ildeberto di Lavardin (c. 1100), dove la memoria della città pagana si scontra con la metropoli cristiana. Incontriamo il principe Khalil Sultan, che nel 1419 si reca da Shiraz a Persepoli per inscenarvi una parata militare

Libro del mese

nelle rovine del palazzo degli Achemenidi, e vi lascia una sorprendente iscrizione. Negli affreschi di Ambrogio Lorenzetti a Siena (circa 1340) scoviamo le immaginarie rovine provocate dal *Cattivo governo*. In dipinti di Botticelli, Ghirlandajo, Francesco di Giorgio vediamo le rovine insediarsi come scenario nelle *Natività*, a mostrare la transizione dal paganesimo alla nuova religione. Assistiamo al solenne ingresso di Enrico II di Francia a Rouen (1550), accoltovi da un villaggio di *indios* brasiliani, con piante, ani-



mali e capanne, dove indigeni veri e finti simulano una guerra locale. Sono, scrive Schnapp, "rovine del presente (...) vestigia viventi di un modo di vita in cui c'è qualcosa di arcaico che li apparenta alla rovina".

Come mostra questo esempio, è il potenziale metaforico del termine "rovina" che domina il libro. Perciò vi sfilano non solo cadenti anfiteatri ma collezionisti, poeti, storici, filosofi che ci accompagnano fino al secolo dei Lumi. Una storia che ha fin troppo a che fare con le inquietudini del presente, fra nuove rovine e antiche speranze.

salvatore.settis@sns.it

S. Settis è archeologo e storico dell'arte



Distruzioni e rinnovamenti anche davanti ai nostri occhi

di Vincenzo Farinella

Le rovine di Roma antica – quelle reali, quelle ricostruite e quelle di fantasia – sono il tema della memorabile tela dedicata da Herman Posthumus nel 1536 al *Tempus edax rerum*, al Tempo che tutto divora: un dipinto che occupa il centro, diventandone anche, nell'edizione italiana, la copertina, del monumentale studio di Alain Schnapp. Lo spunto per questa "pietra miliare nella storia della pittura occidentale delle rovine" si trova in due versi delle *Metamorfosi* di Ovidio (XV, 234-235), dove il poeta latino evoca il "Tempo divoratore" e l'"odiosa Vecchiaia", capaci di distruggere tutto, perfino la bellezza della donna più seducente, Elena di Troia, e il vigore del sommo atleta antico, Milone di Crotona. Nel dipinto Posthumus mette in scena la capacità del Tempo "edace" di sgretolare, con i suoi denti aguzzi, perfino le grandiose e apparentemente immortali rovine della Roma dei Cesari. Subito sotto l'epigrafe ovidiana, tuttavia, quasi a voler contraddire l'assunto morale del dipinto, un artista con un turbante sulla testa (forse un ideale autoritratto?) sta misurando un grandioso frammento architettonico. I monumenti antichi cadono sì in rovina, devastati dal trascorrere inesorabile del tempo e dalla colpevole incuria degli uomini, ma lo sforzo e la passione degli artisti moderni li possono ricostruire graficamente e idealmente riportare in vita, secondo la geniale tesi argomentata pochi anni prima da Raffaello e Baldassar Castiglione nella *Lettera a Leone X*.

Come tutti i "grandi" libri, questo imponente lavoro, capace di spaziare con impressionante facilità e competenza su epoche e culture diversissime, più che racchiudere il tema affrontato sembra aprirlo e renderlo disponibile a future indagini: ad esempio, nel capitolino centrale dedicato al Rinascimento italiano e alla sua capacità di intendere le rovine "come strumento di rinnovamento" verrebbe il desiderio di evocare, come un controcanto delle precocissime ricostruzioni

archeologiche proposte dal giovane Mantegna negli affreschi della padovana Cappella Ovetari (distrutti non dal Tempo, ma da una bomba, nel 1944), il palazzo antico in rovina davanti al quale Borso d'Este incontra un professore dello Studio ferrarese, ideato da un pittore ancora più giovane, l'esordiente Ercole de' Roberti nel *Settembre* di Schifanoia: in questa scena del Salone dei Mesi ci troviamo di fronte a una meditazione sul trascorrere del tempo, sulla corruzione anche delle più splendide opere dell'uomo; quasi un lamento, come quello tante volte intonato dai letterati, sul destino di morte che grava perfino sui colossali monumenti di Roma antica.

Così come, appena chiuso un volume che conta oltre 900 pagine, estendendosi "dalle origini all'età dei Lumi", verrebbe voglia di impegnarsi a raccontarne il seguito, riprendendo le mosse dal nuovo culto tributato dal romanticismo nordico alle rovine, rivolto non più o non solo ai "fori cadenti" del mondo classico, ma alle rovine intrise di spiritualità degli edifici medievali. Il punto di partenza potrebbe essere una tela dipinta nel 1810 dal più grande paesaggista romantico, Caspar David Friedrich, dove le pareti di un'abbazia abbandonata si ergono in una livida e fredda alba, perforando il cielo e la coltre di nebbia, mentre una lenta teoria di monaci sfila in processione attraverso un querceto, trasportando un defunto verso la sepoltura. E ci si vorrebbe spingere fino a un'opera creata nel 2021 da Anselm Kiefer per il Palazzo Ducale di Venezia: in *Questi scritti, quando verranno bruciati, daranno finalmente un po' di luce* (Andrea Emo), è l'immagine stessa di Venezia, i suoi monumenti più famosi di piazza San Marco anneriti dalle fiamme, che stanno trasformandosi in rovine davanti ai nostri occhi. Inghiotiti da queste tele visionarie e ribollenti di colore e di materia, non possiamo non pensare alle rovine delle città distrutte dalle guerre che ogni giorno, dai notiziari, rimbalzano nelle nostre case ("più devastazioni che rovine", avrebbe detto Chateaubriand); vengano alla mente le parole di Gabriele Basilico, quando gli fu chiesto, nel 1991, di fotografare le rovine di Beirut: "Avevo un problema etico, non volevo fare il Piranesi della situazione, non volevo fare un lavoro estetizzante sulle rovine, ... sarebbe stato tutto un tradimento della mia missione ... Ho avuto bisogno di tempo, ma poi tutto è stato chiaro: Beirut non era morta, sullo sfondo respirava ancora, potevo cominciare a fotografarla".

vincenzo.farinella@unipi.it

V. Farinella insegna storia dell'arte moderna all'Università di Pisa

Primo piano: Hölderlin

Dietro la maschera di Scardanelli

di Chiara Sandrin

Friedrich Hölderlin
POESIE DELLA TORREa cura di Vincenzo Ostuni,
pp. 88, € 9,90,
Ponte alle Grazie, Firenze 2023

Le *Poesie della torre* sono note al lettore italiano in diverse traduzioni, tra cui ricordiamo la selezione delle poesie sulle stagioni a cura di Giampiero Moretti, del 1993, la versione di Enzo Mandruzzato del 1977, le versioni integrali di Gianni Celati del 1993, e di Luigi Reitani del 2001. Composte tra il 1807 e il 1843, queste poesie seguono un canone complesso, fondato sul ritmo e sulla rima, come segnali di una disciplina quasi liturgica e, dal 1837 in poi, sembrano assumere la forma di lettere, con date inverosimili (dal 1648 al 1940), firmate, "con umiltà", Scardanelli.

Vincenzo Ostuni sembra suggerire per la propria traduzione un'ideale connessione con l'unica fonte critica da lui esplicitamente citata nella *Nota* che accompagna il testo: il recente volume di Giorgio Agamben, che egli definisce "splendido", sulla follia di Hölderlin. L'assenza di altri riferimenti bibliografici, tranne un fuggevole cenno alla traduzione di Gianni Celati, intende evidentemente privilegiare una lettura "originale" del testo, che porta con sé il rifiuto di una tradizione ermeneutica della ricezione hölderliniana in Italia. Il lettore di questa nuova versione non può tuttavia, come per ogni ritraduzione di testi famosi, non interrogarsi sulla sua peculiarità all'interno della storia della ricezione del testo: se debba essere intesa come integrazione, correzione, rinnovamento, o solo come variazione, sulla base comunque di una diversa lettura dell'originale rispetto alle interpretazioni precedenti. E, in questo confronto, il lavoro di Ostuni appare come una volontaria regressione, con la rinuncia a tenere in considerazione ogni "questione hölderliniana", compresa quella, fondamentale, delle edizioni.

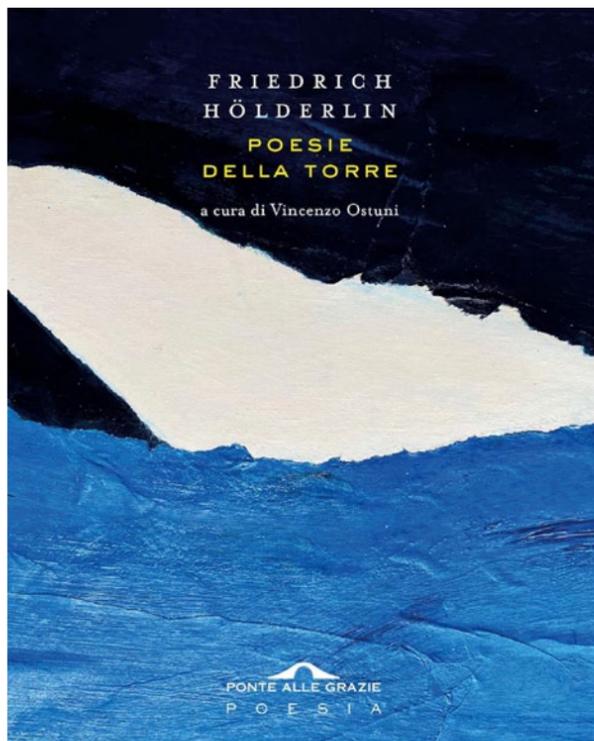
Capita così, per esempio, che per la poesia *Aussicht* ("Veduta") la traduzione non corrisponda al testo tedesco a fronte. L'edizione di Francoforte ha corretto la lettura di una parola nel quarto verso di questa poesia: dove l'edizione di Stoccarda leggeva *Klang*, una parola le-

gata al suono, al rumore, ora si legge *Glanz*, una parola legata alla luce, allo splendore. Enzo Mandruzzato, che traduce ancora dall'edizione di Stoccarda, rende la parola *Klang* del verso in questione ("Und Schimmer sanft den Klang des Tages mildern") con "squillare" ("miti bagliori attenuano lo squillare del giorno"). Nella raccolta di Ostuni il testo originale resta quello dell'edizione di Stoccarda, ma la traduzione ("e tenui lumi spengono il fulgore del giorno") rende *Klang* con "fulgore", che corrisponde al *Glanz* dell'edizione di Francoforte. Ugioso filologismo? Può darsi. Dopo tutto, è una questione di parole, appunto. E qui la parola felicemente ritrovata è *Glanz*, che, con i suoi composti e derivati, riempie l'intero ciclo delle *Poesie della torre*.

Il primo verso della stessa poesia *Aussicht* ("Der offene Tag ist Menschen hell mit Bildern"), che nella traduzione di Ostuni suona "Il giorno è aperto e all'uomo luminoso d'immagini", era stato usato da Celati già nel 1989 come motto per il suo *Verso la foce*, in una traduzione ("L'aperto giorno riluce per l'uomo di immagini") di cui non era soddisfatto e che aveva poi rimaneggiato più volte, variandola ripetutamente, fino all'endecasillabo "L'aperto giorno brilla all'uom d'immagini" della versione delle *Poesie della torre* del 1993, che tenta una scansione il più possibile vicina al ritmo giambico dell'originale. L'importanza del ritmo è infatti basilare tanto per Celati quanto per Reitani, che, riguardo alla loro esperienza di traduttori di questi testi, dichiarano l'imprescindibilità del confronto con la scansione metrica e, soprattutto Reitani, con la rima, cui viene riconosciuta ora una funzione costitutiva. Ostuni invece, pur rispettando il ritmo dell'originale, ama inserire l'inciampo, la frattura, accentuando così gli elementi che egli ritiene più significativi di questi componimenti: "originalità linguistiche, franche bizzarrie, asperità concettuali".

Inoltre, d'accordo con Agamben nel definire le *Poesie della torre* un "impareggiabile lascito poetico dell'occidente", quasi a voler esprimere l'intenzione di raccogliere il testimone di quel modo "postlirico" di comporre che egli individua nelle *Poesie della torre*, conclude la propria *Nota* di commento con una data di fantasia, 12 maggio 2140, in evidente continuità con gli anacronismi di Scardanelli. Si fa per ridere. Agamben insegna.

L'interruzione antiritmica è certamente un elemento centrale nella poetica hölderliniana, come è evidente soprattutto nel passaggio decisivo dell'evoluzione della sua opera: l'applicazione di quel canone, appreso attraverso la traduzione di Pindaro, dell'"armonia aspra", adottato per gli ultimi grandi inni, immediatamente precedenti l'in-



sorgere della malattia. Basato sulla forza centripeta di ogni parola (circondata da spazi di silenzio, singolarmente isolata all'interno del verso) questo canone hölderliniano inaugura un modo di comporre che, passando attraverso Georg Trakl e Rainer Maria Rilke, troverà in Paul Celan piena realizzazione. Ma il percorso che conduce alla forma degli ultimi grandi inni è passato attraverso il confronto rigorosissimo con il metro classico e con diverse forme poetiche, raggiungendo, per ogni genere affrontato, un grado di perfezione tale da determinare l'insuperabilità, e dunque la scomparsa definitiva del genere stesso. Dopo Hölderlin, l'ode sparisce dal panorama della lirica tedesca, e per l'elegia sarà necessario attendere fino alle *Duinesi* di Rilke, dove, a tratti, quasi di nascosto, e solo come memoria, affiora di nuovo un distico perfetto. All'interno dell'organismo dinamico dell'opera hölderliniana, le *Poesie della torre* mostrano una loro misteriosa grandezza, che sembra fondata, ora più che mai, sul rigore della misura, sul "calcolo regolato da leggi", come eredità imprescindibile del "mestiere di poeta" che Hölderlin continua a esercitare anche dietro la maschera di Scardanelli.

chiara_sandrin@icloud.com

C. Sandrin è germanista

Il viluppo tra poesia e follia

di Giovanni Greco

Tra i primi a connettere proficuamente poesia e follia ("mania") c'è sicuramente Platone nel *Fedro* (245a-b): il delirio delle Muse è l'unico che rende la poesia capace di celebrare credibilmente il passato ed educare i posteri. Quella stessa "mania" poetica, che sarà poi bandita come ambigua e diseducativa dalla *Repubblica* ideale, si configura come un invasamento che la mette in relazione con la profezia perché il delirio è un dono degli dèi, attinge al mondo delle Idee, consente una verità visionaria che la *sophrosyne* (l'assennatezza) non consente. Il *topos* del viluppo tra espressione poetica e follia attraversa la storia culturale dell'Occidente e dalla Pizia delfica arriva almeno fino ad Antonini Artaud, che subisce, nella prima metà del secolo scorso, le conseguenze tragiche dell'espulsione della follia ovvero della poesia del corpo che urla dall'orizzonte del dicibile e del visibile, venendo sottoposto ad oltre cinquanta *elettroshock* e rimanendo chiuso in manicomio dal 1936 fino alla morte nel 1948.

Tra i molti casi paradigmatici di un rapporto controverso tra poesia e follia si annovera quello di Friedrich Hölderlin (1770-1843), che, dopo una vita avventurosa da poeta-*Wanderer*, trascorre gli anni dal 1807 alla morte autoconfinato nella torre della casa del falegname Ernst Zimmer, affacciata sulle rive del fiume Neckar, per oltre trentasei anni l'unica apertura sul mondo esterno, l'unico soggetto della sua estrema attenzione lirica. Vincenzo Ostuni ha raccolto e tradotto come un *corpus* a sé questo ciclo di poesie in Friedrich Hölderlin, *Poesie della torre*, che seguono l'avvicinarsi delle stagioni intraviste da quella stessa finestra per decenni, riuscendo mirabilmente a sintonizzarsi su uno degli aspetti più significativi della lezione di Hölderlin traduttore, quello dell'adesione letterale al testo di partenza.

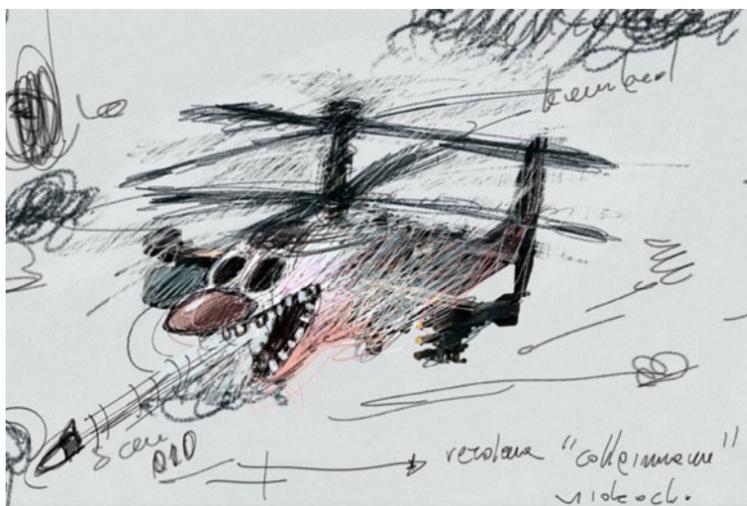
Poco prima di essere dichiarato schizofrenico, sulla soglia della follia, l'autore di *La morte di Empedocle* si era dedicato in prima persona alla traduzione di due grandi classici: l'*Antigone* e l'*Edipo re* di Sofocle, traduzioni che, condotte su edizioni lacunose e con lezioni errate, erano state sbeffeggiate da Goethe e Schiller dopo la pubblicazione e che saranno poi fortemente rivalutate in epoca novecentesca, da Martin Heidegger fino a George Steiner, che assumerà Hölderlin come un modello di delirante letteralità, di illuminazione trascendentale che supera una volta per tutte la vieta contrapposizione tra lettera e spirito di cicero-

niana memoria. Soprattutto l'impossibile tedesco della traduzione dell'*Antigone* produrrebbe, a dire di Steiner, quella lingua terza, messianica, quella *Ursprache* che non è più quella dell'originale ma non è neanche identificabile come lingua d'arrivo, così come auspicato da Benjamin in *Il compito del traduttore* (1916). Tutto il contrario di una scrittura *per intervalla insaniae*, quella che proprio Cicerone attribuisce al "folle" epicureo Lucrezio che comporrrebbe così, tra un accesso di follia e l'altro, il *De rerum natura*, fornendo una chiave bimillennaria per decifrare e rendere innocua la scrittura di molti "folli", censurarne gli eccessi, stigmatizzarne le oscurità alla luce della condanna razionalistica e disciplinare messa in evidenza da Michel Foucault nella sua monumentale *Storia della follia nell'età classica* (Rizzoli, 1963), a partire dalla codificazione del *cogito* cartesiano.

Il caso di Hölderlin comporta, in questo senso, la variante di una follia forse inscenata, di un esilio autoinflittosi dall'autore per motivi politici, viste le posizioni rivoluzionarie in epoca di incipiente restaurazione (è la tesi di Agamben nel recentissimo *La follia di Hölderlin, cronaca di una vita abitante: 1806-1843*, Einaudi, 2021). La traduzione di Ostuni non normalizza e non cerca sinonimie, mette in scena la nitidezza senza fronzoli di questi brevi *haiku* sulle stagioni che passano e tornano, sempre con lo stesso lessico chiuso e claustrofobico, petrarchesco verrebbe da dire, con immagini e versificazione ricorrenti e persino con il rispetto dell'*ordo verborum* del testo di partenza che ripete, tra anastrofi e inversioni, nel testo di arrivo l'ordine immutabile di un paesaggio che muta per riconfigurarsi sempre, ossessivamente ma consolatoriamente, identico. Paesaggio dunque esteriore che riverbera dal e nel paesaggio interiore di un "folle" che da un certo momento in poi data occasionalmente le sue poesie con date precedenti la sua nascita (1636, 1648, 1758) e addirittura successive alla sua morte (1940) e prende a firmarsi Scardanelli, dopo il ripudio del suo nome di battesimo, che non vuole più sentire nominare. Quello Scardanelli che potrà finalmente affermare *es geschiet mir nichts* ("non mi accade nulla"), in una prospettiva positiva e profetica, che declina la reclusione della follia poetica come l'unica, terribile salvezza, l'unica possibilità, perturbante, testardamente estranea a qualsiasi *variatio*, di sperimentare un linguaggio oltre e fuori dal linguaggio, una vita tragicamente abnorme e sempre uguale a sé stessa, antitetica alla supposta normalità, alla prosaicità della vita borghese, alla mercificazione e all'alienazione in epoca di poco precedente al trionfo dell'industrializzazione.

giovanni.greco6@gmail.com

G. Greco è scrittore



Narratori italiani

Anche il male produce generazioni

di Stefania Lucamante

Alessio Cremonini

ORA DORMONO

STORIA VERA E IMMAGINARIA
DEI MIEI ANTENATI TEDESCHIpp. 232, € 17,50,
Einaudi, Torino 2023

Ora dormono. Storia vera e immaginaria dei miei antenati tedeschi di Alessio Cremonini conversa con quei testi che la lingua tedesca definisce *Generationenromane*. In tempi recenti questa corrente letteraria ha segnato un mutato orizzonte interpretativo rispetto alle finzioni narrative familiari della *Väterliteratur*, la cui nomenclatura definiva una scrittura letteraria (biografia, autobiografia e romanzo ibrido, questi i tre generi usati) intenzionalmente strutturata per articolare una presa di posizione autoriale di netta dissociazione dalle azioni di cui si erano resi responsabili i genitori degli e delle scriventi, soprattutto i loro padri. I *Generationenromane* rivelano, invece, un desiderio di rassicurazione della propria identità nel destino della storia tedesca rispetto al ruolo della generazione passata. La postmemoria familiare, mediante un processo di trasferimento verticale di informazione, elaborato tra gli altri da Marianne Hirsch, si inverte nella postmemoria affiliativa, vale a dire in una memoria per interposta persona che utilizza fonti scritte insieme con lo *storytelling* familiare al fine di assicurare una distanza critica nella ricostruzione delle storie private che corrono parallele nella narrazione alla storia pubblica.

Ma come si innesca il processo di postmemoria affiliativa in un romanzo di famiglia? Chi narra può disegnare un testo in cui il rimosso familiare che viene a galla insieme con elementi ipernestici (fittizi) non produce necessariamente orgoglio. L'ammissione del narratore che "anche il male produce generazioni" rivela come la storia resti davvero sospesa fra la verità storica e l'immaginazione sempre feconda nel colmare le falle di qualcosa che non si è realmente vissuto. Il narratore della postmemoria affiliativa gioca, quindi, sul confine tra prossimità e distanza di forme dirette di trasmissione. Immaginare quali siano state le parole pronunciate da membri della propria famiglia, e quindi a cui si è legati per qualche infinitesima goccia di DNA, significa pensare alla scrittura come a una creazione compensatoria. Significa cercare nelle parole che stendiamo delle verità destinate altrimenti a restare per sempre sconosciute. Perlomeno proviamo a farle emergere.

Questo è quello che in pratica realizza Cremonini nel suo romanzo in cui il genere del racconto di famiglia si declina in modo del tutto particolare, a cominciare dal sottotitolo che specifica verso chi sarà rivolta l'attenzione nel romanzo. Di fronte ai pochi elementi e alle po-

che prove dell'esistenza della famiglia del nonno prima della fine della guerra (un guazzo di una veduta di Napoli, delle lettere di Konstantin e di Karl tradotte da altri in quanto il tedesco costituisce un altro elemento della spaccatura familiare), sprovisto di forme dirette di trasmissione, il narratore Cremonini gioca con la complessa figura della metalessi presentandosi quale testimone oculare degli episodi della vita del nonno che ci racconta. La memoria si mostra nella tessitura del romanzo quale strumento di connessione fra passato e presente e, di conseguenza, come strumento di formazione della cittadinanza attiva di Alessio mentre il tempo regna come dimensione fondamentale, e insieme azzerrante, di un processo rimemorativo che parte da Berlino il 14 febbraio 1926 e arriva a Roma nel gennaio del 2022.

Molte domande rimarranno per sempre senza risposta, e con loro "la sensazione di avere dentro, fin nelle ossa, qualcosa di orribile". Ma si è perlomeno stabilito un equilibrio fra i fantasmi: quello di Karl del passato, quello di Alessio del presente. Questo il procedimento eseguito da Cremonini per la stesura di un singolare romanzo che ripercorre tre generazioni di Lang, nome scelto per parlare di uno dei rami che compone la famiglia dell'autore. Una famiglia la cui persecuzione si perde nella notte di Saint-Barthélemy del 1572 in cui i protestanti furono sterminati nella Francia di Carlo IX nonostante le nozze reali per placare i dissidi fra i cattolici e i protestanti. I Lang si trasferiscono ad Halle, in Sassonia. Solida borghesia tedesca (il riferimento ai *Buddenbrook* è obbligato e viene puntualmente inserito nel romanzo) ma illuminata e colta, al punto che, quando arriveranno i fanatici nazi-

sti a sequestrare libri posti all'indice, ricompreranno tutti i testi mancanti perché una casa per bene possiede sempre una biblioteca. Tutto ciò illumina il rapporto con il tempo: mantenersi costantemente civili anche quando le condizioni non sempre ci appaiono favorevoli, se non avverse come ha affermato da poco la sopravvissuta Liliana Segre. "Nella famiglia Lang abbiamo avuto nazisti convinti come Karl e antifascisti coraggiosi come Bruno". Soprattutto della vita di quest'ultimo, il nonno del narratore, leggiamo episodi che elaborano la tela della casualità intorno a una serie di assenze: di coraggio, di coerenza, di posizionamento più in generale. Questa mancanza di un compasso morale nel romanzo si esplicita in due elementi nello specifico: la scelta di andare a Napoli per via di un guazzo custodito in casa, e il suo fluido orientamento sessuale che lo conduce dall'amore per il Curzio napoletano e, ormai adulto, alle nozze con la giovanissima romana.

Il rapporto fra la storia vera e quella immaginaria di un ramo della famiglia, quella tedesca, impegna il narratore che deve (vuole) inserirsi con la propria presenza nelle scene del racconto della vita dei parenti tedeschi. Vuole rileggere la figura del nonno Bruno (giornalista attivo con Radio Monaco nella propaganda della Repubblica di Salò) come vuole anche far leggere a chi non conosce le teorie sull'igiene razziale del nazismo. La storia, in breve, non costituisce soltanto uno sfondo per gli antenati tedeschi di chi scrive il romanzo, ma qualcosa di più perché divide, sposta, frantuma il nucleo familiare e soprattutto crea la spaccatura fra il fratello grande, Karl, e il minore, Bruno, che non smetterà mai di sentirsi un vigliacco, che non cesserà secondo il nipote di "provare il rimpianto per aver ceduto al ricatto della paura". Ma in fondo, come scrive quest'ultimo, era quella "la condanna che il destino gli inflisse".

stefania.lucamante@unica.it

S. Lucamante insegna letteratura italiana
all'Università di Cagliari

Un grande amore o un grande dolore

di Danilo Bonora

Tiziano Scarpa

LA VERITÀ E LA BIRO

pp. 232, € 18,50,
Einaudi, Torino 2023

È seria l'*Avvertenza* nel vestibolo della *La verità e la biro* (non "un romanzo in senso stretto, bisogna dirlo senza truffare chi legge", avverte Scarpa), che mette in forse il patto col lettore. Passati quasi trent'anni da *Occhi sulla Graticola* (Einaudi, 1996), si è avverato il suggerimento che un vecchio scrittore aveva bisbigliato all'esordiente perché diventasse vero romanziere, "un grande amore o un grande dolore": il male è piombato addosso dopo una brutta diagnosi, trasformando il libro anche in un "congedo" dalla maschilità. Tuttavia non si apre bocca sullo shock, evitando l'intruppamento nelle schiere vociferanti traumi, vittimismo, risentimenti.

Il romanzo fa perno su un narratore in vacanza a Kos che ricorda i suoi vent'anni, meditando sotto l'ombrellone su sesso, menzogna, nudismo e molto altro, allegando testi, pretesti, citazioni, commenti, glosse e tutto. Un ex performer acciaccato veste i panni del saggista classico a *la Montaigne* o del dotto compilatore di *Trésor* e al contempo quelli dell'esegista alessandrino che fa tutto lui e non lascia spiragli ai criticoni.

Si comincia narrando la relazione con una studentessa di filosofia schietta anche con la sua inguinaia poco accogliente, comunque spudorata in un campiello veneziano a sollazzare altrimenti il protagonista *en plein air*. Ci saranno poi la ragazza coi capezzoli sbiaditi, quella dagli occhi spiritati, lussuriosa giustiziera di genitori che in-

cellofanavano la mobilia "per mortificare la vita", l'appuntamento davvero al buio nelle tenebre della casa di una giornalista. Si prosegue con la scoperta infantile che gli adulti mentono, con Euripide e acute considerazioni sul teatro greco e la deludente tivù del dolore negli anfiteatri romani, dove non si recitava ma si agonizzava veramente, come succede oggi nei talent, talk show, quiz dei pacchi, in cui manipoli di impiegati-gliadiatori fanno la fila per essere smembrati da *broadcast* molto potenti.

Grazie all'autorizzazione di Savinio il narratore conversa del suo pene con malinconica combattività, fantasticando una mitologia quasi omerica, assimilando il glande "a un elmo per proteggersi durante gli assalti" e il fallo a una spada; se Sainte-Beuve aveva opposto l'*intelligence-miroir* all'*intelligence-glaive*, qui abbiamo un elmo-specchio dove si riflette un mondo stravolto e dorato.

Meneghelo a causa del suo novecentismo non è stato amatissimo dal giovane Scarpa, spunto in *Cos'è questo fracasso?* (Einaudi, 2000) di un'intemerata avantpop sulla nonna, il dialetto veneto, il comico servile, la dannata provincia, tragicomiche "carabattole" di un suo Novecento che non sopportava più. Eppure all'autore vi-centino *La verità e la biro* non sarebbe spiaciuto, studioso com'era dei "supporti della personalità" ai suoi tempi - "le fasse, la cuna, lo spasseggio, il caregotto..." - così come in questo romanzo tutta l'esistenza sembra appesa ai dispositivi della *mechané*, cinema, pornografia, calcio, televisione, *bungee jumping*, fino alla scrittura, "macchinosa erogazione di pensiero e immagini mentali".

Scarpa ha detto che il libro discorre non di verità ma della sincerità e dei suoi effetti, "un po' un *crash test*, perché la società si basa sulla reticenza, sul segreto, sull'ipocrisia". Nondimeno rammenta con gratitudine il prof che alle medie aveva consigliato di "dire sempre la verità", anche a rischio di rimanere soli come l'*Alceste* del *Misanthropo*. Verità e sincerità non sono sinonimi, poiché la prima tende all'assoluto e incondizionato - facendoci kantianamente oscillare fra dogmatismo e scetticismo - e la seconda invece ha rilevanza pragmatica, diceva Donald Davidson. Infine, non si può non accordare una chance pure alle fandonie, alla consumazione vicaria nel "simbolico" di quella *parresia* che non possiamo attuare nel "reale" dello stregone Lacan, inafferrabile saponetta.

bonoradanilo@gmail.com

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

Fra i figli perduti di padri italiani

di Cristina Lanfranco

Tommaso Giartosio
**TUTTO QUELLO
CHE NON ABBIAMO VISTO**
UN VIAGGIO IN ERITREA

pp. 173, € 18,
Einaudi, Torino 2023

Nel 2019 Tommaso Giartosio si unisce a un gruppo di fotografi diretti in Eritrea per documentare la pace (breve e illusoria, come si sarebbe poi visto) da poco firmata con l'Etiopia. La sua esperienza è condensata in questo libro che riflette sul nostro passato coloniale, sul presente di un paese giovane e tormentato, e anche sull'incontro dello scrittore con un mondo tanto diverso. Molteplici sono i piani di osservazione, primo fra tutti quello esperito dal corpo fisico dell'autore; dapprima rinchiuso nel ristretto spazio metallico di un aereo, poi gettato nella bollente aria africana, esposto a sconosciuti disagi: il caldo soffocante, la sabbia che si infila ovunque, la sete. Il corpo dell'occidentale è inadeguato alla realtà africana, ridicolmente indifeso, così bianco sotto un sole infuocato, come nudo nonostante l'abbigliamento hi tech.

Sono osservazioni che ricordano quelle di Ryszard Kapuściński nei suoi reportage d'Africa: entrambi gli autori indicano questi corpi come estranei all'ambiente nel quale volontariamente si sono cacciati, e che pagano il loro andare con la moneta del disagio fisico, delle infezioni, del sospetto verso ogni goccia d'acqua che non venga dalla bottiglie in plastica vendute in hotel. Ma, scrive Giartosio, è lo stesso corpo che prova una curiosità vorace verso il nuovo, che emerge pazzo di gioia dal mare cristallino delle isole Dahlak, che vuole provare ogni cibo e mettersi a giocare con i ragazzini per strada. In resoconti di questo tipo il rischio del facile esotismo è sempre dietro l'angolo, ma la prosa pensata e quieta di Giartosio sfugge a questa trappola, come si può osservare nelle pagine dedicate ai bambini che si incontrano nei villaggi. È difficile che chi compie un viaggio in paesi come questi resista a una fotografia di se stesso al centro di un nugolo di ragazzini polverosi e ridenti; l'autore supera questo *topos* dell'infanzia povera e insieme follemente allegra e si chiede che cosa questa disordinata vitalità diventerà nel tempo: rabbia per la miseria che poco a poco emergerà, rassegnazione, fuga disperata verso altri destini? I fondali dei nostri mari celano i cadaveri di tanti eritrei: impossibile scordare quanto l'Eritrea sia stata segnata dall'avventura coloniale italiana.

È questo un rapporto ancora visibile, come è noto, nell'architettura delle sue città, nella presenza di meticci (figli di perduti padri italiani) che vivono in condizioni di isolamento sociale e povertà materiale, nei residui bellici che ancora oggi arrugginiscono per le strade. Giartosio nota, a ogni incontro, come verso gli italiani non vi sia rancore o astio: scorre una non spiegata corrente di simpatia verso i discendenti dei colonizzatori, forse una specie di indulgenza verso il nostro imperialismo straccione, e Giartosio, come farà anche in molte pagine successive, rinuncia a una sua interpretazione, sospendendo il giudizio, con una attitudine più interrogativa che esplicativa. Tale attitudine mi pare gli sia utile anche per non emettere giudizi troppo crudi e definitivi su un paese dove gli oppositori spariscono per sempre nelle carceri, dove i locali consigliano i viaggiatori di non esporsi con parole e opinioni imprudenti: proprio chi offre tali consigli di prudenza, osserva l'autore, contemporaneamente mostra l'orgoglio di appartenere a un paese che, superato il colonialismo, ha sostenuto una trentennale guerra contro la più grande e potente Etiopia. Forse il ricordo mitico di questa guerra partigiana funziona come sordina delle potenziali critiche e diventa autocensura: del resto la presenza di polizia ed esercito è poco visibile, e quando visibile lo è in forma di agenti in ciabatte e canottiera, dotati di armi improbabili, che organizzano posti di blocco con cordicelle tese attraverso la strada. Ma sottovalutare ciò che non si comprende appieno può avere conseguenze incalcolabili: le carceri eritree sono un buco nero dal quale raramente si torna. Di queste antinomie si fa testimone l'occhio attento di Giartosio: il regime eritreo è repressivo e autoritario, ma pare che la popolazione lo tolleri forse in nome della passata lotta di liberazione: del resto anche gli italiani hanno tollerato per vent'anni la dittatura fascista, prima del risveglio della Resistenza.

Con la stessa attenzione l'autore riconosce i segni, meno visibili ma

tenaci, di un colonialismo imposto in modo diverso dall'occidente al paese. Giartosio visita una scuola alberghiera: una delle stanze è identica a una camera da letto occidentale, e gli allievi imparano a rifare i letti e a pulire il bagno secondo gli standard dell'occidente. Ma terminate le lezioni i ragazzi tornano nelle loro baracche di fango senza acqua ed elettricità e dormono per terra. Sono numerosi gli spunti di riflessione che emergono da ciò che l'autore vede, come estraendoli dalla sbucatura paziente della loro superficiale apparenza. Del resto l'opera mantiene uno stretto rapporto con la pratica fotografica. Il romanzo è costruito in forma epistolare e ogni lettera è indirizzata ad Antonio Politano, il fotografo responsabile della spedizione, e costanti sono i rimandi fra ciò che l'occhio vede, ciò che lo scatto fotografico ferma, e ciò che, oltre l'immagine fissata nella fotografia, diventa lievito per la riflessione. Giartosio è consapevole che la fascinazione dell'immagine fotografica rappresenti solo il primo livello della comprensione: i monumenti eritrei dedicati alla guerra di liberazione non hanno nulla a che vedere con ciò che comunemente consideriamo un monumento, essendo costituiti soltanto da residui bellici (carri armati arrugginiti, vecchie jeep, rottami di aerei) ammucchiati nelle piazze e strade delle città, eppure la mancanza di marmi ed epigrafi nulla sottrae al loro significato: la bellezza della giovane sposa vista a una festa di nozze appartiene a lei e a lei soltanto, ma è insieme il soffio etereo e universale dell'eterna leggenda, quella della giovinezza che va sposa. Forse al lettore tornerà alla mente l'immagine dell'artista italiana Pippa Bacca, che questo archetipo ha incarnato e incamminato verso un viaggio purtroppo senza ritorno: eppure, nonostante la terribile fine di Pippa, nonostante la sposa eritrea sia una sola una ragazza fra tante, non siamo ancora e sempre attratti dal fascino del loro significato più profondo?

info@aprile.to.it

C. Lanfranco è italianista



Una geografia cupa

di Luca Fiorentini

Bernardo Zannoni

25

pp. 183, € 16,
Sellerio, Palermo 2023

Rispetto a *I miei stupidi intenti* (Sellerio, 2021), il fortunato – e validissimo – romanzo d'esordio di Bernardo Zannoni, 25 si dimostra meno radicalmente visionario. A una prima lettura, verrebbe da collocarlo in una fase più antica, e più esitante, della formazione dello scrittore. Ma è pur vero che la consistenza incerta degli spazi in cui si muovono i personaggi (umani, in questo caso) stenta a lasciarsi liquidare come un difetto immaginativo; sembra piuttosto concepita per attingere con qualche insistenza alle risorse fantastiche del lettore. L'atmosfera fiabesca che avvolge il racconto è dunque il risultato, per così dire, di una costante collaborazione tra chi narra e chi legge: nel suo primo libro Zannoni dava vita a un mondo più sorprendente, ma al tempo meno penetrabile. Ora tutto muove da pochi, variabili elementi, il cui profilo è costituzionalmente esposto a una possibilità di integrazione. Un'onomastica anomala (Amon, Beirut, Barracus, Cicero), evocativa di qualcosa che non si lascia definire, ma che certamente trascende l'esperienza comune; una geografia cupa, ridotta a dati figurativi essenziali, passibili di essere pensati di volta in volta in forme diverse (un'indistinta città di mare, ville isolate sulle colline, squallidi condomini, ponti battuti dalla pioggia, un tetro edificio industriale).

Gerolamo, detto Gero, è prossimo al compimento del venticinquesimo anno di vita. Risiede da

solo nella villa che la madre è riuscita a sottrarre alla sorella, salvo poi abbandonare casa e figlio quando quest'ultimo era diciannovenne. A quell'epoca il padre di Gero se ne era già andato da anni, "sparito nel nulla" – si legge – poco dopo la nascita del bambino. Resta la sorella della madre, la zia Clotilde, una donna anziana e ormai costretta all'immobilità, ma ancora capace di custodire un'energia vitale – anch'essa misteriosa, poiché effetto di cause indeterminabili – che si rivelerà decisiva per le vicende di Gero. Insieme alla villa materna e al bar del brutale Barracus, l'appartamento di Clotilde è uno dei poli verso cui tendono le azioni del protagonista. Soprattutto all'inizio, allorché la spettrale villa di campagna resta improvvisamente al buio: la corrente, così sembra, è stata staccata.

L'evento, del tutto marginale in termini narrativi, assume le funzioni di una forma simbolica, che racchiude in sé alcuni dei significati più rilevanti del romanzo. Le esistenze di Gero e dei suoi coetanei, tra cui in primo luogo gli amici Amon e Tommy, sono strette in una linea d'ombra: la vecchia identità infantile muore, ma ancora non sopraggiunge una nuova identità a sostituirla; né si può essere certi che davvero sopraggiungerà. Ne consegue uno stato di dolente sospensione, alla quale ognuno reagisce a suo modo: chi usando la violenza contro di sé, chi scivolando ai margini delle cose ("gli ignavi", come li definisce l'autore ricorrendo a un vocabolo pseudo-dantesco), chi rifugiandosi in stati onirici permanenti. Gero avverte con maggiore lucidità di altri il rischio del crollo. Reagisce, ma con poca convinzione. Lo scioglimento giungerà comunque, e a determinarlo sarà un intreccio di fattori imprevisi, accomunati tuttavia dalla stessa matrice: un moto finalmente collettivo.

Bernardo Zannoni ama i riverberi allegorici e gli echi letterari, e sa dosare bene gli uni e gli altri. E quando occorre la sua scrittura vira facilmente verso il più crudo realismo. Il lavandino del bagno in cui Tommy ha cercato di uccidersi conserva, "vicino allo scarico", "grumi" del suo sangue. Sul nastro trasportatore del mattatoio Kilhdren scorrono "brandelli di cartilagine" e "fasci di nervi", e soprattutto "denti" e "ciuffi di pelo". Finché riusciranno a generare questa speciale tensione poetica, i libri di Zannoni manterranno senz'altro una posizione di rilievo nella narrativa italiana contemporanea.

luca.fiorentini@uniroma1.it

Il surreale è servito

di Stefano Zangrando

Antonio Rezza

IL FATTACCIO

pp. 240, € 19,

La nave di Teseo, Milano 2023

Come negli spettacoli del duo RezzaMastrella, anche nel nuovo libro di Antonio Rezza si ride, si è ipnotizzati dalle oltranzze del linguaggio e si è presi di mira. A più di dieci anni dall'ultimo romanzo dell'attore e a nove dall'antologia di materiali *Clamori al vento* (il Saggiatore, 2014), La nave di Teseo manda in libreria *Il fattaccio*, che gioca – o se la prende – con il genere poliziesco.

Gadda manda saluti, ma l'eco non va molto oltre.

C'è dunque un commissario, e c'è una "donna senza corpo", che cioè compare a pezzi: prima il seno, rinvenuto sul bagnasciuga della spiaggia cittadina, poi una mano aggrappata a un cancello, poi il sedere, che dapprima se ne corre in giro e poi ristà. Chi è il colpevole? Il commissario, cinico e irriverente, narra in prima persona, il suo discorso volge di continuo all'assurdo quando non è rabbioso o nichilistico, comunque vorace e puntellato di citazioni per lo più deformate dai nostri classici più divulgati. Il suo disagio esistenziale, che ammicca ai cliché noir, è spiegato così: "Da più giovane (...) camminavo con i miei quesiti e ho visto un uomo mendicare. Ho capito che gli assilli erano fuori luogo rispetto all'altrui sventura. E mi sono fatto schifo. Quel giorno ho rimosso la pietà, ognuno è quel che è, e a me di come è non mi appassiona". Si noti l'endecasillabo in chiusura.

Il nostro ha pure una sorella, che vive in carrozzina e vorrebbe tanto che lui l'andasse a trovare, ma il commissario la ignora, al telefono la liquida in poche battute. E intanto spuntano due orecchie, poi una vulva, ma l'indagine è più che altro il pretesto per digredire contro ogni ruolo sociale o istituzionale. Ci senti echeggiare il Rezza dei monologhi, il che non sempre agevola l'immedesimazione, finché una trovata o un nuovo ritrovamento non riconduce al plot. Ecco allora il narratore che trafuga un orecchio e uno stinco salvo poi riportarli al loro posto, o un ombelico rinvenuto presso la caser-

ma degli alpini – e poi "le spallucce": non un pezzo di corpo, ma un gesto, col che il surreale è servito.

È solo l'inizio di una negazione del genere, della trama, delle attese tutte di chi legge, che è attirato via via in una specie di vortice: di punto in bianco il commissario dà le dimissioni, aggredisce per strada un'anziana, va a cena con una mosca di cui si fa spasimante e si mette in testa di avere un fratello siamese, che vorrà cercare. Nel frattempo parte un gioco con il lettore, il testo diventa performativo, per cui ci è chiesto tornare indietro di qualche riga o pagina,

poi ci è chiesto di nuovo, con più sgarbo, dopo uno spazio vuoto, a volte una facciata intera, quasi il testo intuisse i nostri automatismi, dunque ci prende in giro e mette in scacco come accade agli spettacoli del duo, sotto il tiro dell'altrui libero arbitrio.

Il commissario frattempo, sempre più votato a una gerontofilia incontenibile, si accoppia con due anziani gemelli siamesi, s'imbatte in una rapina che costringe l'umanità del circondario a starsene sdraiata *ad libitum*, poi fa un salto a Dublino e ritorna, tanto per, quindi la pirotecnica stilistica culmina nell'amplesso con un vecchio in stampelle – e lo stesso narratore, qui più narcisista che mai, ne va a tal punto fiero da riprodurre il brano poco dopo. Giusto il tempo di riprendersi, da lettori, ché il testo alfabetico è interrotto da pagine di calcoli algebrici, e a ognuno la briga di decifrarne la congruità. Tutto sembra perduto, il terreno sotto i piedi ormai franato, quand'ecco che un impeto riporta il commissario in questura, dove contravvenendo a ogni *suspensio* il caso si risolve in un amen. Ridato quindi slancio alla foia, si rivela di questa l'obiettivo metafisico, ovvero fottere la morte e imprigionarla nei corpi decrepiti, senza limiti, ovunque, fino ai vegliardi per eccellenza del nostro immaginario. Serve dire altro? Forse che alla fine, anzi dopo, quattro righe senza firma sembrano voler dare, a questo maelstrom romanzesco gaiamente pervertito, una ragione autobiografica.

stezanorando@gmail.com

S. Zangrando è insegnante e traduttore



Pietro? Dormi?

di Camilla Valletti

Sandro Campani

ALZARSI PRESTO IL LIBRO DEI FUNGHI (E DI MIO FRATELLO)

pp. 178, € 16, Einaudi, Torino 2023

"Pietro? Dormi?". Così, sospeso nel tempo che ancora non è sprofondato nel sonno e insieme appeso alle memorie recenti di una giornata di piccole, non sempre concludenti, avventure, si definisce il curioso *memoir* di Sandro Campani. Anche qui, come ne *Il giro del miele* (Einaudi, 2017), il ragionamento sul tempo, quello intimo, personale, familiare si scontra con il tempo vasto dei cambiamenti climatici, della speculazione edilizia e della conservazione di tradizioni professionali. Campani si muove nei suoi terreni, ancora una volta: la montagna appenninica priva della seduzione delle catene alpine più nobili, aspra ma dolce perché non lontana dal mare e perché sensibile agli insetti, agli scarti di un abbandono massiccio e di una svogliata cura. Ed è in questi luoghi, dove ancora sorge la casa paterna e dove ha riparato il fratello minore di cinque anni, Pietro micologo e tartufo esperto, che sbarca Sandro Campani, nell'anno del COVID, segnato da una sua malinconia bislacca, stanco della vita di pianura, appesantito da un dolore che si è trasformato in stallo.

Dietro a Pietro, alle sue spalle, al suo passo quasi danzante lungo boschi malfidi, pericolosi senza darlo a vedere, a causa delle vipere, del terreno, degli improvvisi acquazzoni o del caldo soffocante, Sandro Campani ricomponne la vita che era, gli episodi più o meno drammatici che l'hanno accompagnata con un filo di sottile umorismo scalcagnato

to capace di trasformare in epica i raccolti fruttuosi e quelli meno, i nemici da evitare siano questi cinghiali, villeggianti o cacciatori. E se Campani mostra una competenza da biologo naturalista nel puntare al dettaglio di una particolare tipologia di "grano" con simile perizia inserisce parentesi e incisi narrativi imprevedibili come l'avvento di una comunità di elfi in un vallone vicino o la cronaca agghiacciante di una carica della polizia durante uno sciopero a Genova o un viaggio in Svezia per rimediare alla siccità che ha impoverito le valli toscane emiliane di caccia.

Su tutto questo materiale, si allarga la figura di Pietro, il fratello che non ha portato nulla a termine senza sentirne la responsabilità. Il fratello che è talmente una parte di te da non ricordare neppure come fosse quando eravate più piccoli, quello con cui non è necessario parlare anche quando le cose si mettono male e vomiti dentro gli scarponi ripuliti, la mattina, dal cane. Si trova, allora, in questa reminiscenza un po' cialtrona un timbro pascoliano, l'eco di quella nostalgia per un'età felice ancora viva grazie alla determinazione del fratello a far rivivere, in un presente impoverito, la rivelazione, a suo modo magica, del migliore raccolto dell'anno. "Pietro? Dormi?" non è dunque una timida domanda ma piuttosto la richiesta di continuare il racconto, dentro al buio, dentro allo spaesamento che attanaglia chi ha lasciato i boschi per fare letteratura quando invece avrebbe voluto suonare in una band. Sandro Campani, anche nei toni più tenui di una passeggiata in cerca di funghi, mobilita un vocabolario articolatissimo e personale, tra neologismi, forme dialettali e Crusca. Una lingua sonora, come il Patapum! di quando trovi il re dei porcini.



L'occasione della vita

di Mariolina Bertini

Francesco Fiorentino CINQUE GIORNI FRA TRENT'ANNI

pp. 153, € 16,

Marsilio, Venezia 2023

Siamo agli inizi degli anni settanta. Alla Facoltà di Legge di Napoli il carismatico professor Onofri discute con i suoi studenti *Delitto e castigo* e legge Voltaire alla luce della *Dialettica dell'illuminismo* di Horkheimer e Adorno. Tra un'occupazione e un'assemblea, si forma intorno a lui un piccolo cenacolo di ragazze e ragazzi di varia provenienza sociale. Su questo sfondo un laureando di modesta origine, Arturo, si trova a vivere la prima crisi della sua vita: perde contemporaneamente l'amata Roberta, cantante di night club dal rapinoso "fascino moderno", e l'amico del cuore Guido, il più brillante e intraprendente del gruppo, deciso a cercar fortuna a Londra. Campione di perplessità quanto Guido è risoluto, Arturo espone all'amico un desiderio che ben riflette la sua na-

tura sempre incerta: "Potessi vivere cinque giorni fra trent'anni per sapere che starò pensando a tutto questo soltanto con un po' di nostalgia. Ma chi ti dice che non scoprirei invece d'aver perso l'occasione della mia vita?".

Come ci suggerisce il titolo del romanzo, questo impossibile auspicio di Arturo ci porta nel cuore della macchina narrativa costruita da Francesco Fiorentino. Perché quel futuro, a cui il personaggio non ha accesso, non ha invece segreti per il romanziere-demiurgo che, come già notava Balzac, quando ritrae il proprio tempo ritrae un modello in costante movimento. Ogni capitolo di *Cinque giorni fra trent'anni* ci mette dunque di fronte a un momento



significativo della vita adulta di uno dei personaggi che abbiamo conosciuto all'inizio del racconto; depresso l'eskimo verde, smesse le lunghe gonne a fiori, hanno fatto le loro scelte professionali e affettive confrontandosi con l'ineludibile realtà. Arturo, ormai maturo giudice dalla vita solitaria,

avrà l'occasione di ritrovare una Roberta cinquantenne, più fascinosa che mai. L'occasione però è stata machiavellicamente predisposta da Guido, morto nel frattempo; quando Arturo lo scopre, sceglie la fuga per sottrarsi a questa postuma manipolazione del proprio destino.

Non è un caso se al centro di tutti gli altri capitoli c'è sempre una figura femminile: Fiorentino racconta la prima generazione in cui la presenza delle donne nel mondo degli studi e delle professioni ha cessato di essere un'eccezione. Dall'avvocata femminista Emilia, che deve decidere se mettere a rischio la propria carriera o tradire i propri principi, alla timida Elvira, che si rifugia nelle tradizioni famigliari come in una roccaforte protettiva; dall'elegantissima Ada, i cui segreti verranno alla luce soltanto dopo la morte, alla combattiva Carla e alla passionale Lea, *Cinque giorni fra trent'anni* fa sfilare davanti a noi una serie di ritratti precisi e memorabili. Mettendo in luce, contro il facile mito delle "ragazze ribelli", l'altissimo costo emotivo di un'autonomia femminile che ancora oggi non ha nulla di scontato.

mariolina.bertini@libero.it

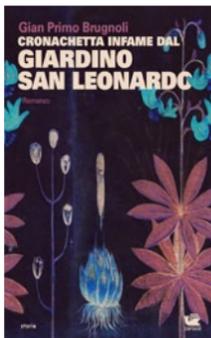
M. Bertini ha insegnato letteratura francese all'Università di Parma

Umana guitteria

di Alberto Locatelli

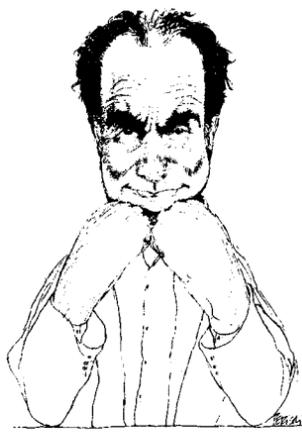
Gian Primo Brugnoli
CRONACHETTA
INFAME DAL GIARDINO
SAN LEONARDOpp. 298, € 15,
Caracò, Bologna 2023

Che poi, sia sbirciando l'anagrafica del valente Brugnoli (1939, imberbi cari), o "slumandola" come non esiterebbe a dire lui stesso forte (anzi fortissimo) di un vocabolario ardito e sprezzante, davvero gustoso (alto e basso in matta centrifuga e si salvi chi può; timidi e cardiopatici belli che avvisati!), pirotecnico ma insieme così tradizionale (l'alveo è gaddiano, landolfiano, di matrice novecentesca senza però sdegnare affatto sagaci incursioni di slang contemporanei: scritture, insomma, dove l'urgenza espressiva si sposa anzitutto con acrobazie linguistiche, divertimento continuo, estasi estetica), tanto da valergli la Menzione Speciale Treccani per "l'incolta e spiazzante maestosità del dettato" alla finale della XXXIII edizione del Premio Calvino, sia scoprendo la dedica in epigrafe al romanzo ("Agli amanti dei giardini"), sarebbe legittimo, lungi da qualsivoglia retorica ingombrante, supporre di avere tra le mani un'opera (in un certo senso) dal pollice verde, magari pure d'intento consolatorio e (perché no?) finanche compiacente, di un idillio soporifero come solo forse sanno esserlo certe passioni invece trascurabilissime per chi ha molte meno primavere alle spalle: spendere lunghi e assolati pomeriggi nel verde comunale, ad esempio, "a sogguardare il prossimo vestito dei suoi pensieri". Ebbene, qui il giardino c'è, persino di una rigogliosità edenica, prorompente - "Rose gialle e rosse, oleandri, viole di campo, garofanini screziati, gigli allumati verso l'alto come verginelle. E poi gli alberi: acacie (una *major* e una *minor*), tigli, rusticani e un abete" - grazie alle quotidiane cure di una conventicola di comari (ciascuna tratteggiata con raffinata perizia e dettagliato trascorso personale, l'Albina, l'Amelia, la Zunchiglia), ed è quello di San Leonardo, nella città di "Boi" del ventunesimo secolo, che



fa da sfondo a tutto un disperato, lisergico e altrettanto violento teatro (o circo) dell'umano, "Persone non certo dotate di buon senso, forse un po' piegate dalla vita, persone trasognate, persone che tirano a far soldi con ogni mezzo", del quale i due emeriti (e criminali) rappresentanti sono il Beppo, Giuseppe Saluzzo dalla "Cicilia", un beone facinoroso ma sfortunato (e in fondo ingenuo, "uomo spiccio nelle intraprese") in balia del bassoventre ("marchingegno centimetri ventotto"), esperto di "un qualche uso agile del coltello", rapine, stupri, spaccio, racket della prostituzione e quanto altro ancora di animale-sco può menare dritti al gabbio, e la di lui compagna manipolatrice, pertanto sua padrona, Moana Papi, o solo "la Papi" (personaggio femminile memorabile), "dedita all'estorsione e al soldo come solo valore della vita", alla promiscuità sessuale con cui riscuotere

svelti favori economici e alla stregoneria (molto gustosa l'orgiastica seduta spiritica), "egoista fin nel più profondo dell'essere", "una forza della natura", "il vento ululante quando si voleva solo brezza", "la pioggia battente quando serviva al più un rinfresco", "il caldo torrido quando si auspicava appena un qualche raggio di sole". L'ottuagenario demiurgo Gian Primo Brugnoli, all'esordio narrativo per i coraggiosi indipendenti di Caracò (pur vantando una passata carriera poetica anzitutto rintracciabile nelle immagini scelte, di originale e pregevole fattura, a puntellare l'intero racconto: "sole di luglio, cattivo come un trapano"; "cianfrusaglie di pensi esausti"; "raggriccio di ciglia, come fosse al cinema"; "punti interrogativi sotto le lingue"; "rumore di buio alle prime armi"; "bizzarra giumenteria di gioventù"), intende infatti soffermarsi sull'"inferno del vivere": la disperata praticità dei suoi disattrezzati, passandone al vaglio il febbrile microcosmo con uno sguardo (che poi in fondo è la lingua, figlia sempre della distanza) sì disilluso, consapevole cioè che "bisogna farsi forza, vedere la vita e le sue sozzure per quello che sono, non architettare templi e precisi per le anime belle. La vita è sporci-



zia e luridume, infelicità e dannazione senza redenzione. Non c'è speranza, ecco, ma non per questo già arreso in partenza: "A patto di tutte le soperchierie e porcherie del mondo, un po' di ironia perbacco, un po' di pepe pepato, sì sì un po' di sfottò che fa lieta la vita ohibò". Viene pertanto a crearsi un sofisticato congegno di stampo squisitamente letterario (espanso, deflagrato, sfuggente, vorticoso), in cui al progressivo aumento delle malefatte dei figuranti (qua è "una cosa torva, da dio dei lupi, roba di vendette e di ritorni di foia") corrisponde e un'impennata di *inventio* formale dalla vitalità tragicomica, agrodolce, volta a escorcizzare, a restituire con sarcasmo avvezzo alla panchina, schiena poggiata e fitte chiacchiere (voyeurismo domestico), fatti a volte anche terribili (lotta alienata per la sopravvivenza), e un continuo slittamento sul piano simbolico dell'immagine del Giardino, ora classico *locus amoenus*, ora paradiso perduto, ora età dell'oro, speranza di riscatto, Eldorado di salvezza e poi subito, in un niente, alterità preclusa (da sé, anzitutto!), affanno e cecità, tranquillità solo in vetrina, un incubo, una condanna. Brugnoli però, come solo la possiede chi sceglie bene e a lungo le parole, nutre molta cura verso il proprio lettore: ne rispetta l'intelligenza, lo accompagna e persino lo intrattiene, anzi lo diverte! Ed ecco così che "alla frin-frin-frin-frin", sollevando la testa più su, là in alto, tra rami rigonfi di verde e aggrovigliatissimi quanto il disperare umano circostante, s'intravede per poco nella luce e nel silenzio qualcosa. Che cosa, difficile definirlo. Senz'altro è un respiro (l'ennesima distanza e quindi da capo uno sguardo, una lingua come si accennava, la sacrosanta ironia!), quando ricorda come. "Il cuore batte di contento per ciò che la natura regala, solo che la si veda nel modo giusto". Non resta dunque che correre in libreria per imparare a vedere.

Frammenti dolorosi di un corpo

di Claudio Panella

Jessica La Fauci

CROSTE

pp. 120, € 16,
Agenzia Alcatraz, Milano 2023

Finalista al Premio Calvino nel 2022, *Croste* della genovese Jessica La Fauci (classe 1988) giunge in libreria grazie ad Agenzia Alcatraz come terzo titolo della neonata collana Labirinti. Creata da Sergio Vivaldi per proporre "nuove voci italiane", la collezione si ispira nel nome all'idea di labirinto come "luogo nel quale ogni essere umano perde se stesso", e può dunque "rinascere"; un'idea mutuata da Borges e particolarmente coerente con il tema di *Croste*.

L'edizione dedicata a La Fauci appare curata sin dall'impaginazione, diversa dalle altre uscite, che ospita la prosa frammentaria dell'autrice in margini più ampi del consueto. La lettura è inoltre guidata da un accorgimento discreto ma efficace, l'uso del maiuscolo nei periodi incipitari di ogni capitolo altrimenti non contrassegnato da numeri o intestazioni. Il romanzo ha anche la peculiarità di avere una postfazione firmata dalla scrittrice Marilena Votta, utile a ricomporre il mosaico dell'esistenza della protagonista Nina a partire dal suo "continuo ricordare eventi minuscoli"; ma è più difficile descrivere lo stile e la composizione dell'opera di quanto non sia abbandonarsi, accumulando famelicamente indizi sulla vita e la soggettività irrequieta di Nina.

La prima bussola cui affidarsi è il titolo, al tempo crudo e poetico, tratto da un passo dell'*Arte della gioia* di Goliarda Sapienza posto in esergo al testo in cui si legge come la memoria consenta viaggi a ritroso nei "boschi sotterranei dei ricordi apparentemente dimenticati, ma che riportati alla luce, riordinati, liberati da muffe e croste, rivelano mosaici di gemme splendide per la comprensione della vita propria e degli altri". Le croste che Nina sente sul corpo, le crepe che sorvegliano sgretolarsi nell'intonaco alle pareti rinviano dunque insistentemente alla necessità di un processo di liberazio-

ne cui tutto fa resistenza. Lo scantinato sotterraneo, stipato di oggetti, che la ragazza eredita è il correlato di questo spazio liminare della difficile riconciliazione con la memoria: "Prendi, cantina, tutto quello che non posso buttare, tutto quello che non posso tenere".

Pur nei frantumi di una prosa che rinvia allo sgretolarsi di ogni dimensione, il libro avvince e ha una struttura solida: alle prime due parti *Per una teoria degli spazi* e *Per una teoria del tempo*, seguono le due più brevi e condensate *Analisi* e *Sintesi*. I modi in cui Nina mette in questione ogni

legame, con le cose e le persone, ne tratteggiano la ritrosia ad abitare spazi e relazioni. Ciò accade anche nel rapporto sentimentale con *lui* (nominarlo sarebbe presumere il possesso) e con gli amici fedeli Fiona e Flavio. Di pagina in pagina, una scrittura lieve e non priva di tocchi umoristici apre una diversa sca-

tola della memoria rievocando episodi, impressioni, scorci domestici e non da cui emanano presagi, come per esempio l'istantanea di un tubo rotto in un litorale urbano, segno di una simmetria consapevole tra forma e contenuto del romanzo: "Al mare, nella spiaggia di sassi in città, c'era un grosso tubo rotto che spuntava dal vecchio molo. Non aveva ormai altra funzione che quella di prendersi le onde, esporsi all'erosione. Era solo un ammasso di ruggine".

Senza seguire una linearità cronologica, Nina ritorna spesso a interrogarsi sull'infanzia: "Non c'è più niente di vero al di là dell'infanzia, quando si esaurisce il ruolo di figli, eppure non si può fare a meno di circondarsi dell'immagine posticcia del mondo che si è conosciuto". Questa riluttanza, il turbamento provato di fronte a quella cantina ricolma di oggetti desueti tra cui spicca un maiale di plastica (che assume i connotati simbolici dello slittino di *Quarto potere* tra permanenza e impermanenza della memoria), dicono la testarda coerenza della protagonista a non adattarsi alle convenzioni dell'età adulta. Fino a una risoluzione aperta, liberatoria, che ci sussurra come Nina si sa comprendere e saprà restare se stessa.



Un'altra partita letteraria

di Antonio Galetta

Francesco Maino
I MORTICANIpp. 282, € 20,
Italo Svevo, Trieste-Roma 2023

Tra l'idea di una letteratura ridotta a mero *storytelling* e quella di una letteratura fondata sulla rottura delle condizioni enunciatrici con taglio fieramente antirealistico o proseguendo stancamente la neoavanguardia, Francesco Maino (vincitore con *Cartongesso* della XXVI edizione del Premio Calvino, pubblicato da Einaudi nel 2014) gioca un'altra partita. Si tratta forse di uno dei pochi scrittori italiani che oggi tentino seriamente di porsi sulla scia di Gadda e di Pasolini lettore di Gadda, ricercando un espressionismo linguistico al servizio del realismo e un plurilinguismo che non è gioco, ma oltranza conoscitiva.

La trama c'è ed è cruciale: Alfonso Della Marca, avvocato veneto cinquantenne e scrittore, viene ricoverato dopo un'udienza andata male, e "per riguadagnar[si] la libertà" racconta una lunga storia al proprio "dotto", ritornando infine alla vita di prima con "la testa piombata dal farmaco". Al centro del libro c'è il racconto rivolto allo psichiatra: un'eccezionale, allucinata riscrittura del mito di Alceste, i cui attori sono un'ibridazione tragicomica di tratti (semi-)divini con retaggi provinciali e piccolo borghesi.

Maino "plasma narrazione e lingua come fossero un tutt'uno" (così una nota su "Il Libraio"), nel segno di una dismisura aggraziata che rende inscindibili la forma e il contenuto. La sua frase è abnorme: sfila per pagine intere, ipotattica, ritmata, spaziando su tutti i registri e meticciano l'italiano con l'inglese ("lo skyline di Marghera's Port"), il veneto con lo spagnolo ("Itacabotón"), disperdendo soggetto e verbo in una proliferazione giocosa e sovrabbondante di complementi indiretti e coppie vaganti di nome e aggettivo. Il filo della narrazione, talvolta, risulta nascosto in una tessitura più semantico-musicale che funzionale al racconto. E spesso il vero oggetto di molte frasi pur coinvolte in un intreccio è un Veneto trasfigurato (la linea del suolo diventa "il livello del M.O.S.E.") che preesiste al testo e si scioglie, arde, sfrigola in quest'ultimo, subendo l'azione evocativa e iconoclastica della "parola preparata alla lotta senza rotta" (così Maino in *Ratatuja*, Ronzani, 2016) – un incedere vivido e dissacrante, rapsodico e martellante, che forse è il tratto più distintivo di questa scrittura, e di certo il più originale (pur richiamandosi a modelli come Céline e il già citato Gadda).

Oscillando tra narrazione e invettiva, Maino rifiuta sia di risolversi schiettamente nell'analisi sociologica, sia di aderire del tutto ai destini individuali dei personaggi. Nelle deformazioni della topono-

mastica ("via del Propano Liquido", "Cazzano Scuirto", "via Falcone, via dell'Immigrato Ricchione"), nel campionario esilarante e amaro di tic linguistici e comportamentali, la volontà di conoscenza coincide con la coazione alla critica: tra un "villaggio a vocazione tossicoindipendentista" e una "pianura antiaderente ai valori tributari", il narratore dice: "se non si può cambiare patria, almeno cambiamo argomento". Ma nessun argomento è in realtà estraneo alla patria, orizzonte mortificante ma ineludibile che magnetizza il discorso senza lasciarsene esaurire: la prosa di Maino ghermisce il mondo con ferocia e subito però ne denuncia l'eccedenza – un "di più" di realtà che preme ai bordi del racconto dilatandone la durata e accrescendone la pregnanza.

Insomma: la scrittura di Maino appare improntata a una disarmonia che non è vezzo, ma modo personalissimo di convocare sordido e sublime per farli ora coincidere ora collidere, convogliando polemica ed elegia nella medesima enunciazione. Maino è uno degli scrittori in attività più profondamente imbevuto di cultura letteraria, e allo stesso tempo uno dei più innovativi – forse proprio perché i modelli non sono per lui un esempio da omaggiare scimmiettando, ma un precedente di cui essere all'altezza.

In questo senso ci pare vada letta la riscrittura del mito di Alceste. Ci sono, certo, echi pasoliniani ("Pier Paolo" è citato quattro volte), in particolare da *Medea* e *Teorema* ("Niente è naturale, tutto è santo"; il rapporto sessuale con gli dei sconvolge l'esistenza borghese). E probabilmente c'è anche il tentativo di derivazione modernista di conferire poesia e trasparenza alla vita quotidiana – di sé alienata e insignificante – sovrapponendole disegni della tradizione mitologica. La "storia a dir poco ischemica" in cui Maino riorganizza l'*Alceste*, però, riesce in ciò a cui moltissime riscritture del mito ten-

dono senza pervenirvi: portare il romanzo verso il mito, non viceversa. E lo fa anzitutto erodendo dall'interno, strategicamente, l'assetto del racconto realistico: il *quando*, d'un tratto, diventa il "giugno d'un tempo mitico", le indicazioni geografiche si caricano di sovrasensi simbolici e i personaggi vengono mossi da una fatalità inappellabile – il modo narrativo del mito, in altre parole, subentra traumaticamente a quello del romanzo, scompaginandone la logica ("Il tempo è incurvato senza possibilità di riallineamento [...] Della Marca si prepara alla vanvera"). Nei *Morticani* il mito è dunque un delirio psicotico che solo la grana stilistica dell'autore, uniforme nella prima e nella terza persona, rende intelligibile: il rischio di velleità moraleggianti risulta disattivato, l'opera esprime un'intensità poetica difficilmente consentita dai soli mezzi del romanzo realista. Delirando, per esempio, il protagonista dice: "Nulla ritorna. Già tutto è finito. Mai stato. Forse. Niente. Forse mai se non nel podcast d'un sogno insognato: *Le cose che non avvennero mai saranno sempre*". E l'impressione che se ne ricava è solenne, maestosa.

I morticani è un romanzo raro e prezioso, che trova pochi riscontri nelle pubblicazioni degli ultimi decenni. Parlare di un *unicum* è legittimo, ma forse serve a poco. Come contestualizzarlo?

Provo rispondere a titolo personale. Credo che il tempo in cui viviamo renda irricevibili tanto le semplificazioni congeniali all'editoria industriale quanto la proposta insistita di sperimentalismi destinati a pochi eletti. La normalizzazione della lingua e l'esasperazione delle strutture formali sono due modi, pur apparentemente contrapposti, di soccombere al mercato – ora con una sudditanza che è abdicazione al proprio ruolo, ora con un rifiuto elitario che consolida una posizione di privilegio. Maino mette in crisi questo schema: *I morticani* è un libro difficile, ma di una difficoltà motivata e solidale col messaggio, un'asperità sofferta, dolente, capace di ripagare il lettore ricordandogli in concreto che c'è un motivo se per secoli il discorso letterario ha avuto una sua specificità. Insomma la letteratura può ancora essere letteratura.

Genitorialità stravolgente

di Emanuela Canepa

Giuseppe Imbrogno
**QUELLO CHE
ABBIAMO VISSUTO**pp. 524, € 17,
Readerforblind, Ladispoli RM 2022

Il nuovo romanzo di Giuseppe Imbrogno – menzione speciale alla XXIX edizione del Premio Calvino con *Il perturbante* pubblicato da Autori Riuniti nel 2018 – innesca una serie di riflessioni che si avvolgono ellittiche intorno alla domanda: che tipo di mutazione può innescare oggi la nascita di un figlio?

Cristina e Alberto sono due professionisti di città che hanno avuto quasi tutto: bellezza, successo, appagamento sentimentale e un più che ragionevole livello di benessere destinato a crescere nel tempo. Rimane da raggiungere solo l'ultimo obiettivo: un figlio. Che prima stenta ad arrivare e poi, quasi fuori tempo massimo, fa la sua comparsa all'interno di questa levigata costellazione familiare.

Fin da subito Imbrogno mette le carte in tavola senza nessuna concessione alle retoriche inoffensive dell'imperfetta genitorialità che alimentano molta narrativa contemporanea. Alberto e Cristina, che pure fanno del loro meglio, si rivelano per ciò che sono. Se fino all'arrivo del bambino avevano viaggiato educatamente affiancati, sia pure senza veri slanci, da quel momento in poi fra loro si apre una crepa che li mette in competizione. Il bambino, Giulio, assume i connotati di un'ipoteca sul futuro, e non solo, come è ovvio, per il tempo e le energie che è destinato ad assorbire, ma perché entrambi i genitori – Alberto in modo più ragionato, conforme alla sua natura di ingegnere; Cristina con strategie meno allineate alla classica agiografia della madre tradi-

zionale di cui avverte tutta l'ipocrisia – ne fanno una proiezione personale, una sorta di assegno di rinforzo identitario che sono ben decisi a incassare, e se necessario a strappare con le unghie dalle mani del partner.

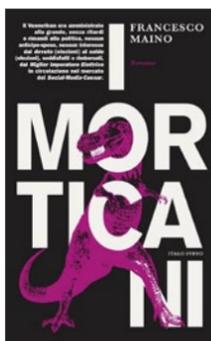
Cristina arriva presto alla consapevolezza che forse nel suo caso il figlio e la carriera possono essere obiettivi interscambiabili. A modo suo non manca di coerenza. È una donna pratica, concreta, non perde di vista i propri bisogni. Nel suo passato non c'è un vero punto di rottura. Per

Alberto invece la situazione è molto diversa. È un uomo che appartiene a una generazione che ha investito in un sogno di cambiamento, forse l'ultimo nella storia d'Occidente, andato a infrangersi contro il sangue versato nel corso degli eventi accaduti a Genova

durante il G8 nel 2001, seguiti a brevissima distanza dalla catastrofe planetaria delle Torri Gemelle. La tragedia di Genova che grava sul suo passato si trasforma per lui in un vero e proprio *vulnus* esistenziale da cui più o meno inconsciamente pretende di essere risarcito. Ed è il figlio il tassello che viene chiamato a sostituire quel vuoto in una sorta di feroce escatologia ereditaria.

A suo tempo Alberto e Cristina si sono accoppiati per logica e buon gusto, in omaggio a rituali urbani che ogni giorno di più perdono senso e verità. L'arrivo del figlio scoperchia un barattolo di vermi: ci vuole ben altro che una coppia rodada, piacente e solida sotto il profilo economico per sopravvivere a un'esperienza trasformativa e potenzialmente devastante come la genitorialità, specie a fronte di conflitti personali irrisolti o comunque mai davvero elaborati, e in un tempo gravato dallo stigma dell'assenza di futuro.

I due non inseguono mai un obiettivo davvero comune nei rapporti con Giulio, ognuno di loro definisce e organizza le sue giornate intorno a strategie che sono sempre destinate a metterli uno contro l'altro, proprio perché il figlio non rappresenta mai un valore sovraordinato ma piuttosto una funzione di appagamento della loro personalità, il riflesso di una precisa visione del mondo che si pretende puntualmente confermata. E la guerra che combattono in nome del suo bene si alza di tono, si ramifica, si inasprisce, correndo incontro a un epilogo dirompente, destinato a far saltare il banco una volta per tutte, senza che in nessun punto Imbrogno perda mai misura e pathos, insieme al passo sicuro del narratore maturo e consapevole.



call per racconti inediti

TRAME
INTERSPECIE

www.premiocalvino.it

19 febbraio - 3 marzo 2024

Diacronia della memoria letteraria

di Giuliana Adamo

Dario Stazzone
**IL ROMANZO
 DELL'INFINITA
 MOLTEPLICITÀ**
CARLO LEVI E IL RITRATTO
 pp. 260, € 30,
 Bonanno, Acireale CT 2023

Questo studio accende una luce inedita sul percorso intellettuale e sul valore di uno scrittore per lungo tempo inchiodato dalla critica ideologica del XX secolo al ruolo di *auctor unius libri* con la conseguente valutazione unidimensionale della sua opera. Stazzone – tenendo presenti le acquisizioni critiche più recenti che hanno riportato alla ribalta gli studi leviani – mostra la complessità, la ricchezza e la versatilità di Levi emerse fin dalla sua gioventù, contribuendo a “scardinare l’immagine del Levi autore ‘ingenuo’ o magari dilettante geniale, salutato dall’improvviso e inaspettato successo del *Cristo*”. Il saggio si apre con un’introduzione-antefatto autoriale (di eco consoliana), il cui compito è indicare le linee di ricerca che hanno permesso allo studioso di attraversare l’opera in prosa di Levi nella sua interezza.

La corposa materia del libro è disposta in tre grandi sezioni che ripropongono idealmente le tappe della biografia umana e artistica di Levi, dagli anni giovanili dedicati alla definizione di una teoria del ritratto a quelli finali in cui la luce della scrittura lo illumina durante un periodo di cecità. Ogni sezione si compone di tre capitoli, ciascuno con titolo ad alta semantizzazione, aperto da un’epigrafe (Ovidio e De Meun, Spinoza, Dante, Pasolini, Quevedo, Con-

solo, Petrarca, Tolstoj, Picasso) che introduce ai temi di Levi, tessendo nessi e rimandi che attraversano “diacronie della memoria letteraria per giungere alla compresenza dei tempi”. Scelta grafica come una sorta di *trompe-l’œil* iconizzante la poliedricità scintillante della materia trattata (dall’ampio spettro dei testi, su cui si concentra la monografia, è esclusa la poesia di Levi a cui Stazzone ha dedicato un saggio apposito nato dal suo lavoro concordanziale). La prima parte è dedicata alle opere teoriche (*Le note dedicate al ritratto* 1935, *Paura della libertà* 1939-40, *Paura della pittura* 1942); la seconda ai romanzi più noti (*Cristo si è fermato a Eboli* 1945, *L’orologio* 1950, *Le parole sono pietre* 1955); la terza alle opere più tarde e meno note (*Un volto che ci somiglia. Ritratto dell’Italia* (I ed. it. 1960), reportage di viaggi (Stati Uniti, India di Nehru, Cile di Allende), *Quaderno a cancelli* (1979).

La dettagliata argomentazione di Stazzone ricostruisce la ricerca e il conseguimento da parte di Levi di una teoria (di particolare interesse *Amor Sacro e Profano. Una riflessione sub specie Petrarcae*, capitolo interno del libro del 1939-40) e di una prassi in cui pittura e scrittura sono eticamente e poeticamente indissolubili. Ne emerge una scrittura intesa come galleria di ritratti e autoritratti dove, basti questo esempio, non solo le tele lucane dal *ductus* ondosso (*vs* la pittura autarchica fascista) sono “avantesto” del libro del 1945 ma, da ben prima, le “premesse teoriche dell’affresco letterario del *Cristo* vanno rintracciate in un testo composto in carcere, nel luglio 1935, poco prima che il confino a Grassano e Gagliano (l’odierna

Aliano) determinasse l’incontro con la Lucania”.

Inoltre, il successo del romanzo e delle opere successive si spiega, oltre il fatto di essere attualizzazioni concrete del tracciato intellettuale di Levi, con la sua conoscenza e meditazione dei classici e della grande letteratura europea moderna e contemporanea, tra cui Sterne, Tolstoj, Stendhal e de Brosses, autori di cui Levi “ha dato una peculiare lettura funzionale alla creazione della sua forma di narrazione”, che culmina nella forza della parola-azione di denuncia del romanzo sulla Sicilia. Il saggio si sofferma, quindi, sull’opera più tarda e meno nota di Levi che, nel suo sperimentalismo militante: scrive prose liriche per il libro sull’Italia con le fotografie di János Reismann; viaggia e scrive di altri luoghi e continenti; lotta con la scrittura *vs* la propria momentanea cecità, scrivendo “il secondo Notturno della letteratura italiana (...) un’opera non priva di spie sfioriche, eppure capace di dire, con originalità della malattia, della degenza e del mondo onirico in cui lo scrittore si è addentrato”.

Perché riscoprire e rileggere Levi oggi? “Il ‘romanzo unitario dell’infinita molteplicità’ teorizzato da Levi ha preso forma nella sua scrittura e nella sua pittura. Un itinerario che non può non affascinare ancora oggi, tornando come esempio e monito a un’epoca che appare sospesa sul margine babelico del caos, lontana dal concepire l’armoniosa collocazione dell’individuo nel ‘cuore di tutti i rapporti’. Anche per questo è utile rileggere l’autore del *Cristo* nella sua complessità e nell’articolazione della sua opera, riproporlo a partire dagli scritti teorici della giovinezza e dalle note sul ritratto, riflettere sull’esemplare coerenza del suo percorso intellettuale, politico e letterario”.

gadamo@tcd.ie

G. Adamo insegna italianistica al Trinity College di Dublino

Il gusto della sfida impossibile

di Cesare Marino

Dino Baldi
**È PERICOLOSO
 ESSERE FELICI**
L’INVIDIA DEGLI DÈI IN GRECIA
 pp. 264, € 18,
 Quodlibet, Macerata 2023

Dino Baldi, da filologo classico qual è, con il modo di vedere il mondo degli antichi ha una lunga frequentazione. Ha scritto delle loro morti favolose, dei loro prodigi, dei loro oracoli e dei loro santuari. Tutte cose che ai nostri occhi appaiono remote. Sempre con Quodlibet, nel bianco senza fronzoli della collana “Saggi”, dà ora alle stampe questo volume, che partendo da Esiodo e arrivando a Plutarco, attraversa i secoli ed esamina la formazione e la trasformazione di un paradossale sentimento, ovvero il *phthonos ton theon*, l’invidia degli dèi. È un concetto che suona assurdo, quasi paradossale: si può invidiare qualcuno che ha qualcosa che non abbiamo ma vogliamo, qualcuno che sta più in alto, ma come possono gli dèi invidiare chi sta più in basso, il fragile, mortale essere umano? Ma soprattutto, in che modo questa idea così arcaica, questo rapporto con il divino così misterioso, incerto ed inquietante, hanno influito concretamente sulla vita quotidiana e politica, sulle manifestazioni artistiche e culturali degli uomini di Grecia?

Questo saggio è dunque la storia di un’idea, che passa in rassegna poemi e tragedie, vicende esemplari della storia e del mito, la saggezza popolare che invita alla moderazione e il pensiero dei filosofi che ricercano uno spazio interiore per la felicità dell’uomo, sottratto al dominio del caso e degli dèi, tra Prometeo e Aristotele, Agamennone

ed Erodoto, Creso e Platone. Non bisogna cercarci per forza un sistema, una chiave semplice e lineare: la vita umana non è né razionale né semplice. Naturalmente le società cambiano, e con esse valori, idee, sentimenti religiosi, significati: solo nei film hollywoodiani le culture sono blocchi monolitici che non mutano mai, tutti hanno la toga finché l’impero romano non cade e il giorno dopo si indossa la cotta di maglia. Quindi anche l’uomo greco cambia, l’invidia degli dèi diventa una formula scaramantica, un motivo proverbiale, l’invidia accusa politica, l’etica tradizionale si adatta al mutare dei tempi e i miti diventano storie. Il mondo omerico non è la vita quotidiana. La giustizia divina, nel mondo più ordinato della *polis*, viene razionalizzata e moralizzata: ma qualcosa di quell’antica visione del mondo rimane sempre radicata in quegli uomini che ci paiono così lontani nel tempo.

La natura dell’uomo è duplice: ha con gli dèi un rapporto a cavallo tra sfida e timore, aspira al cielo ma teme questa aspirazione, guarda in alto con inquietudine e timore. Aleggiano sì un pessimismo fatalistico, ma anche un ostinato vitalismo, il gusto della sfida impossibile: “la storia greca trabocca di storie e di personaggi che hanno provato con ogni mezzo a scavalcare il muro, e più il fallimento è rovinoso, più la storia è bella”. A volte è *hybris*, superamento volontario del limite invalicabile della mortalità imposto dagli dèi, che genera la terribile invidia. Tuttavia altre volte basta svettare, distinguersi, aver ricevuto troppo per attirare l’invidia degli dèi. Anche il solo essere felice, troppo felice, viene sentito dagli dèi come un atto di sfida alla gerarchia cosmica prestabilita. L’uomo non può e non deve essere solo felice: il bene e il male, la felicità e l’infelicità devono coesistere nella sua vita. Non sembra giusto, ma così è, perché ciò che è giusto per gli uomini non necessariamente lo è per gli dèi.

Ora, è affascinante notare che il sentirsi in balia di forze incomprensibili (anche se hanno mutato nome, ma sempre incomprensibili restano) e la ricerca della felicità sembrano essere delle costanti per l’umanità. Basti notare la proliferazione sugli scaffali di manuali su come essere felici, come allevare figli felici e simili: l’eudemonologia è un genere più vivo che mai. Tuttavia è altrettanto affascinante notare che se la risposta odierna alla questione sembra essere una spasmodica esibizione sociale della felicità, reale o pretesa che sia, quella degli antichi era ben più inquietante. Ed è tutta nel titolo di questo libro.

marino.cesare92@gmail.com

C. Marino è laureato in letteratura, filologia e linguistica italiana



Una lingua mai scelta

di Serena Fusco

Mary Jean Chan

FLÈCHE

POESIA DELLA SCHERMA

ed. orig. 2019, a cura di Giorgia Sensi,
testo a fronte, pp. 164, € 15,
Interno Poesia, Latiano BR 2023

Quattro anni dopo la raccolta originale in inglese, questa traduzione offre al pubblico italofono la felice opportunità di avvicinarsi a uno spazio letterario complesso, irriducibile a un unico contesto di lettura. La poesia di Mary Jean Chan è un'espressione postcoloniale anglofona, un caso di cinesità transnazionale che si esprime (principalmente) in una lingua non sinica, e molto altro.

Il titolo, dal lessico della scherma, indica una mossa d'attacco (una "frecciata") ed evoca il termine inglese omofono *flesh*, carne. Dopo alcune composizioni sciolte, la raccolta si divide in tre sezioni: *Parry / Parata, Riposte / Risposta e Corps-à-corps / Corpo a corpo*. L'andamento è progressivo (una ricerca di equilibrio e accettazione) quanto iterativo. L'iterazione è scandita (anche) da titoli di poesie ripetuti e dal ritorno a intervalli dei caratteri cinesi (impressi in verticale su pagine altrimenti bianche) che avevano già aperto la raccolta, precedendo la prima delle poesie. Chan evoca una tradizione materno-filiale che spazia dal mito greco (Demetra e Persefone) alla scrittura contemporanea a partire almeno dagli anni settanta del Novecento (vengono in mente i nomi di Julia Kristeva, Maxine Hong Kingston, Toni Morrison, Theresa Hak Kyung Cha, ma se ne potrebbero fare altri). La voce poetica si fa plurale e abbraccia altre voci: quella della madre, emigrata a Hong Kong da Shanghai negli anni della Rivoluzione culturale, ma anche della propria compagna e della balia che allattava sua madre:

"When the mother goes to preach / the gospel, I pretend I am her, holding // my own daughter, promising to never / let go" ("Quando la madre va a predicare / il vangelo, io fingo di essere lei, mentre tengo // in braccio la mia bambina, prometto / di non lasciarla mai"). La doppia barra, qui usata nel tentativo di riprodurre il rigo bianco tra le strofe, è anche il titolo di una delle poesie. "//" sta per i corpi della poeta e della sua compagna, e per la loro sofferta presenza alla tavola di famiglia: "My mother lays the table with chopsticks & ceramic / spoons, expects you to fail at dinner. To the Chinese, // you & I are chopsticks: lovers with the same anatomies" ("Mia madre apparecchia con chopsticks & cucchiari di ceramica, / si aspetta che a pranzo tu perda la scommessa. Per i cinesi, // tu & io siamo chopsticks: amanti con la stessa anatomia").

La voce poetica si muove con scioltezza attraverso una varietà di schemi metrici, accogliendo temati-

che complesse, dal pubblico al privato e ritorno: amore, *queerness*, corporeità, maternità, suicidio, pelle, razza. Se, per la curatrice e traduttrice Giorgia Sensi, la raccolta gira intorno ai due temi portanti della differenza culturale e linguistica da un lato, e di sessualità queer e ricerca di legami d'amore dall'altro, l'autrice li incastona in un contesto storico che non rimane sullo sfondo ma si fa invece presente e concreto. A Hong Kong, dove Chan è cresciuta, "i parchi una volta esibivano / questo cartello nella mia lingua materna: INGRESSO / VIETATO A CINESI E CANTI", versi ripresi anche da Sensi nell'*Introduzione*. Secondo uno

schema paradigmaticamente postcoloniale, la "risposta" è imprescindibilmente legata agli effetti a lungo termine del colonialismo: l'inglese è "a language I never chose" ("una lingua mai scelta"). Il movimento di Chan rispecchia il movimento postcoloniale per eccellenza, dalla ex colonia alla ex madrepatria (dove è attualmente *Fellow* all'Università di Cambridge), passando, vale la pena notarlo, per gli Stati Uniti, dove ha studiato allo Swarthmore College. È un movimento che si carica anche di domande circa lo statuto di Hong Kong "restituita" alla Repubblica Popolare Cinese nel 1997: "Sono molte le ragioni per cui scrivo nella vostra lingua. Chiedete al vostro governo, chiedete al mio".

L'apprezzabile apparato introdut-

tivo fornisce con agilità le coordinate atte a orientare il pubblico italofono. All'interno di un lavoro altrimenti curato troviamo anche, non senza sorpresa, qualche omissione e un'inesattezza. Si fa notare la mancanza dell'ultima e settima ripetizione di "母親的故事", presente invece nella raccolta originale subito dopo l'ultima poesia a chiudere la cornice aperta dalle stesse parole all'inizio del libro. Nella resa in italiano di una delle note esplicative che l'autrice pospone al testo poetico si legge: "I ventiquattro modelli filiali" è un testo di Confucio sull'affetto filiale scritto durante la Dinastia Yuan (1260-1368). "Di Confucio" traduce qui l'aggettivo *Confucian*, che però nell'originale non si riferisce a Confucio in persona (Confucio è vissuto tra il VI e il V secolo a.C.), ma invece alla millenaria tradizione letterario-filosofica che a lui fa capo. *Confucian* si sarebbe dovuto tradurre con "confuciano" o "di tradizione confuciana". Il testo italiano finisce per suggerire l'idea, storicamente fuorviante, che Confucio sia vissuto durante la dinastia Yuan. Con l'eccezione di questi due punti, nel complesso Sensi affronta e risolve con flessibilità e in modo convincente molti dei problemi traduttivi posti dal testo, come in questo passo, in cui ripropone l'allitterazione e il ritmo già presenti nell'originale: "tin hei 天氣 / these days / I can only speak about the weather / with a tongue splitting / spitting monosyllabic blue or grey" ("tin hei 天氣 / in questi giorni / posso solo parlare del tempo / la mia lingua si spacca / spunta monosillabi blu o grigi").

sfusco@uniroma2.it

S. Fusco insegna letterature comparate all'Università L'Orientale di Napoli

Assurdità in rima

di Gabriele Mazzitelli

Fëdor Dostoevskij

I VERSI DEL
CAPITANO LEBJADKINa cura di Claudia Scandura,
pp. 114, € 17,
Elliot, Roma 2023

Uno dei meriti maggiori di questo volume, curato e tradotto da Claudia Scandura, è quello di mettere in luce e, forse, far scoprire alla maggioranza dei lettori, un aspetto meno conosciuto dell'arte di Dostoevskij, vale a dire l'importanza che anche la poesia riveste nella sua opera. Ai versi di carattere ufficiale, odi patriottiche che lo scrittore, esiliato in Siberia, scrive nella speranza di ingraziarsi le autorità per ottenere la grazia, a metà degli anni sessanta dell'Ottocento – e sono questi i testi qui presentati – seguono poesie di stampo umoristico nel solco di una radicata tradizione russa che utilizza anche per caratterizzare alcuni personaggi dei suoi romanzi come il capitano Ignat Lebjadkin de *I demoni*.

Si tratta di una poesia dal respiro sicuramente circoscritto, ma che ci rivela, nelle strofe di sapore ironico, una maestria giocosa e al tempo stesso volutamente desiderosa di provocare un qualche stupore nel potenziale lettore, come si può riscontrare, ad esem-

pio, nei versi di *Lo scarafaggio* "parodia di una parodia" ispirata al poeta Ivan Mjatlev e che inevitabilmente richiama alla mente Kafka. Come ricorda Scandura nell'utile e interessante *Prefazione* dal titolo *La poesia di Dostoevskij: dal patriottismo al nonsense*: "I versi del capitano Lebjadkin non sono solo assurdi in rima, il frutto della frenesia di un grafomane, bensì il prodotto della distruzione nichilista dell'estetica", sottolineando che non a caso è stato Iosif Brodskij a definire Dostoevskij come il primo scrittore russo nonsense.

A suffragare questa affermazione – e si tratta di un altro elemento di originalità e interesse del volume – assieme ai componimenti di Dostoevskij ne vengono presentati alcuni di due esponenti del movimento avanguardistico Oberju, fondato a Leningrado e attivo tra gli anni venti e trenta del Novecento,

Nikolaj Olejnikov (1898-1937) e Nikolaj Zabolockij (1903-1958) che prendono ispirazione dai versi del Lebjadkin di Dostoevskij. Nel gioco di rimandi che si instaura tra questi autori – e vale la pena ricordare che Olejnikov collaborava anche a riviste per bambini – trova spazio uno sperimentalismo linguistico che si rifugia nel canone parodistico non solo per proporre dei *divertissements* con parole e rime, ma anche per suggerire una diversa lettura della realtà. Non è un caso che si tratti di scrittori tutti e tre perseguitati dal potere politico e ai quali non viene perdonata la ricerca di una libertà espressiva che nasce dal bisogno di esprimere appieno il proprio mondo interiore.

Anche questo è un ulteriore elemento che ha suggerito alla curatrice la confezione di una sorta di testo polifonico che ci racconta di un altro tratto tipico della cultura russa perennemente contrastato dal regime di turno: Scandura conclude la sua *Introduzione* ricordando come Šostakovič in piena stagnazione brežneviana si ispirò a Dostoevskij per la sua ultima composizione vocale dal titolo *Quattro poesie su testi del capitano Lebjadkin*, opera non ben accolta dalla critica ma che il compositore considerava riuscita: "Nella maschera del capitano, Šostakovič, così come avevano fatto prima di lui i poeti di Oberju, aveva trovato il supporto adeguato a rappresentare l'assurdità della vita che lo circondava", saldando così, commenta la curatrice, i conti con lo stalinismo di cui erano rimasti vittime sia Olejnikov sia Zabolockij.

mazzitelli@uniroma2.it

G. Mazzitelli è bibliotecario all'Università Tor Vergata di Roma

Mary Jean Chan

FLÈCHE

Poesia della scherma

A cura di Giorgia Sensi



INTERNOPOESIA



Risoluti a farci degni della sua stima

di Andrea Ricciardi

Gaetano Salvemini
DIARIO DEL 1947
a cura di Mirko Grasso,
pp. 358, € 27,
Clueb, Bologna 2023

Il diario di Gaetano Salvemini, che fu steso in occasione del viaggio in Italia (e in Europa) tra il 15 luglio e il 21 novembre 1947, viene pubblicato per la prima volta in forma integrale a centocinquanta anni dalla sua nascita. È un documento di grande rilevanza per cogliere lo spirito con il quale lo storico e intellettuale di Molfetta giunse in patria a ventidue anni dall'inizio del suo esilio politico, prima di tornare per un breve periodo negli Stati Uniti (di cui aveva acquisito la cittadinanza) e di rientrare in Italia definitivamente nel 1949. Il volume, arricchito da cinque scritti salvemini elaborati tra il 1947 e il 1948, tra cui l'inedito *Communism in Italy*, e dalla postfazione di Andrea Becherucci, si giova di un ottimo saggio introduttivo di Mirko Grasso. Egli, da una parte, analizza i contorni delle riflessioni e degli appunti scritti da Salvemini in quei mesi molto intensi, durante i quali attraversò in lungo e in largo l'Italia ma si recò anche in città straniere (Londra, Parigi, Berna, Salisburgo). Dall'altra, grazie all'ausilio di altre fonti a cominciare dalle lettere scambiate con Ernesto Rossi, Gino Luzzatto, Bauer, Antonicelli e figure solo in apparenza minori, tra cui l'educatrice Ebe Flamini, la giornalista Anna Garofalo e suo figlio Paolo Bonelli, Grasso fa capire bene quanto il diario e, più in generale, la parte finale della vita trascorsa da Salvemini in Italia siano centrali per cogliere appieno il suo lascito politico e culturale, considerando pure la sua produzione storiografica. Nel diario, steso per la quasi totalità fra il 17 luglio e il 17 settembre (solo tre annotazioni raccolte nelle ultime quattro pagine sono di novembre), Salvemini mostra le sue caratteristiche e priorità di sempre ma, nello stesso tempo, sembra rin-



giovinito perché animato da una vera e propria fame d'informazioni e da una curiosità giustificate dalla necessità di capire il proprio paese dopo un periodo così lungo di assenza. Emergono dalle pagine la proverbiale capacità di ascolto e la sua voglia, a tratti spasmodica, di approfondire i contesti che attraversa. Per Salvemini è un'autentica urgenza comprendere appieno la Resistenza e il ruolo dei giovani nella lotta contro il fascismo e nella costruzione della nuova Italia democratica e repubblicana; cogliere il più possibile le dinamiche del complesso quadro politico-istituzionale in rapida evoluzione e, insieme, i caratteri della società. È anche fondamentale rivedere vecchi amici e conoscenti (tra cui Ernesto Rossi, Calamandrei, Ugo Guido Mondolfo) e amiche (come Ernesta Bittanti Battisti). Con loro Salvemini non si limita a ricordare il passato ma, cosa più importante, dialoga per fornire un contributo, ideale e concreto, alla costruzione di un futuro di libertà sulla base dell'analisi degli errori compiuti e dei rischi insiti in un presente difficile da decifrare. In quest'ottica, fa capire Grasso, gli incontri con figure del calibro di Parri, Bauer, Valiani, Rossi Doria non sono meno importanti di quelli con giovani ex militanti dell'azionismo e persone lontane dall'aver un ruolo di primo piano nel mondo politico e intellettuale. Tra questi, ex studenti come Nicola Altamura, suo allievo a Firenze negli anni venti, e giovani come Giuseppe Andriani (laureatosi a Bari con una tesi sulla storiografia dello stesso Salvemini proprio nel 1947), Bruno Trentin (per lui scriverà una lettera di presentazione all'università di Harvard) e Giulio Questi, ex partigiano e futuro regista che, sulla rivista "La Cittadella", tratteggiò con grande efficacia e trasporto l'incontro avuto con Salvemini a Bergamo. Scrisse tra l'altro Questi, cogliendo aspetti centrali dell'approccio dello storico pugliese alle giovani generazioni: "Viaggia per l'Italia alla ricerca

di giovani, non per parlare, per documentarsi sull'ultima generazione di italiani che egli non conosce (...) per vedere cosa si può fare con essi contro il presente e per il futuro (...). È venuto da noi ad ascoltarci e ha preso quattro o cinque cartelle di appunti su quanto dicevamo (...). Abbiamo riconosciuto in Salvemini la nostra fondamentale esigenza, di una politica secondo nuovi modi, che trovi la sua base nelle libertà delle coscienze, lontana dai vecchi schemi che sperimentiamo fallimentari ogni giorno di fronte a una nuova prova. Gli siamo grati perché ha fatto crescere in noi stessi la fiducia nel nostro lavoro. Senza contare che ci teniamo molto al riconoscimento di uno dei pochi chierici che non hanno tradito". Nel saggio introduttivo è citato un altro ritratto molto significativo di Salvemini, tracciato da Alessandro Galante Garrone che ricordò quando, con Bobbio, lo conobbe a Torino in casa di Antonicelli il 24 luglio 1947. Rievocando quella serata, Galante Garrone fotografò un uomo ricco di energie, sarcastico e rassicurante: "Si volgeva dall'uno all'altro, faceva domande, ascoltava pensoso; ogni tanto sbottava in una risata (...). E ci strapazzava per quel che non avevamo fatto, o, secondo lui, avevamo fatto così male, dopo la liberazione, e negli arguti o feroci epigrammi con cui ci colpiva, rivelava uno strano candore (...) voleva sapere, prendeva nota di tutto; e incitava i dubbiosi e gli sfiduciati; e delineava un programma per il futuro: dieci anni di lavoro serio, accanito, senza illusioni e speranze di successi immediati, senza timori reverenziali (...). Quello era il vecchio, l'illustre Salvemini? Ma vecchi ci pareva di essere piuttosto noialtri, e già corrosi dallo scetticismo, e stanchi. Quella sera uscimmo da casa Antonicelli un po' mortificati, ma felici e orgogliosi d'aver conosciuto un uomo così vivo, e risoluti a farci degni della sua stima". Dal diario emerge appieno questo vecchio ragazzo, sempre impegnato a stimolare il senso critico, pronto a mettersi in discussione, mai domo, capace di far prevalere fino alla fine l'ottimismo della volontà sul pessimismo della ragione.

andrea.ricciardi@guest.unimi.it

A. Ricciardi svolge attività di ricerca all'Istituto Salvemini di Torino

I diritti calpestati e i doveri del cittadino

di Alberto Cavaglion

Alessandro Galante Garrone
PER L'EGUAGLIANZA E LA LIBERTÀ
a cura di Paolo Borgna,
Francesco Campobello e Massimo Vogliotti,
pp. 278, € 25,
Einaudi, Torino 2023

Salvemini e Mazzini sono stati i due punti di riferimento di Alessandro Galante Garrone. Due estremi che si conciliavano, nonostante le obiezioni di chi, anche con buone argomentazioni, gli contestava che di un accoppiamento poco giudizioso si trattasse, viste le degenerazioni che, da Gentile in poi, avevano macchiato la memoria di Mazzini, rendendo impronunciabile il suo nome durante la Repubblica Sociale. Lavorando sulle stesse carte su cui Salvemini aveva studiato nel 1905 – carte che Salvemini prima di morire donò a Galante – in un indimenticabile libro del 1981, si dimostra che tra il concretismo di Salvemini e l'idealismo spirituale di Mazzini un incontro era possibile. Anzi, in un paese dove le identità forti, i partiti presi, i dogmatismi delle due chiese (quella di Roma e il Pci) la terza via a suo tempo inaugurata dal Partito d'Azione si sarebbe rafforzata grazie a questo impossibile connubio. Verrebbe da dire che il fallimento di quella terza via si può anche imputare al fatto che i suoi personaggi principali non presero per buono questo connubio, che per Galante era imprescindibile.

A vent'anni dalla morte questa raccolta di articoli ci permette ripensare la figura di Galante inserendola in una cornice più attenta. Ne viene fuori un ritratto più preciso di quello che emergeva dalle sillogi curate dall'autore in vita. I tre curatori hanno diviso il volume per temi: Resistenza e Costituzione, il rapporto magistratura-politica, gli anni del terrorismo, la libertà religiosa, l'emancipazione femminile, il razzismo e "il sonno della ragione". Ogni sezione prevede una premessa succinta che non è meramente redazionale, ma avvicina il lettore al contesto. Il volume raccoglie scritti per "La Stampa", che vanno dal 1955 al 2003, anno della morte. L'introduzione di Borgna sgombra il terreno da alcuni pregiudizi che presero consistenza negli ultimi anni di vita: l'accusa di elitarismo mossa all'azionismo torinese. Da Salvemini, Galante aveva ereditato una locuzione ("senza aggettivi") applicabili in diversi terreni. Non amò i giuristi "con aggettivo" (cattolici, democratici), gli intellettuali (di sinistra, illuministi, crociani, gramsciani, anticlericali) e anche per l'esperienza più bella della sua vita, i mesi della lotta partigiana,

non amava orpelli. Il volume si apre con un elzeviro pungente contro la retorica, scritto nel 1955, nel decennale della Liberazione: una sorta di manifesto contro il reducismo, "storia malinconica" tenuta in vita da "tenori sfiatati". Qui, più che altrove, Galante dimostra che tra Salvemini e Mazzini non si ha da compiere una scelta, che escluda uno dei due. Entrambi venivano utili all'antifascismo, proteggendolo da sé stesso.

L'attualità rende più vicini a noi gli scritti sui relitti del passato. L'istituto del matrimonio liberatore, i residui del codice Rocco, la censura, il ritardo con cui venne cancellato il delitto d'onore. Nonostante l'esperienza partigiana, l'Italia continuava a essere una provincia arretrata in tema di diritti civili. Gli articoli del primo periodo partono sempre, alla maniera di Salvemini, appunto, da episodi e casi concreti (il caso-Franca Viola, Fausto Coppi e la "dama bianca") per risalire ai diritti calpestati, ma anche, alla maniera di Mazzini, per ricordare i doveri del cittadino (così in un oggi dimenticato manualetto di educazione civica che meriterebbe una ristampa).

Quanto fosse fondata la terza via dell'empirismo-mazziniano dimostrano infine gli scritti dedicati alla libertà religiosa, che di nuovo escludono ogni forma di razionalismo elitario. L'elogio del libero pensiero andava di pari passo con la critica dell'"irregimentato libero pensiero", ciò che ha reso vicina la posizione di Galante e quella di Arturo Carlo Jemolo. Una concezione del rapporto fra stato e chiese ispirata a un chiaro separatismo, fedele alla lezione di Francesco Ruffini. Mentre gli altri temi di questo libro, bene o male, sono entrati nel campo della ricerca storiografica sull'Italia repubblicana e oggi, con qualche clamore di troppo, fanno parte della discussione pubblica, il tema della libertà religiosa di queste pagine mette a nudo il problema della sfortuna di Ruffini nella storia dell'Italia contemporanea. Se Bobbio ha dimostrato in un famoso saggio come le tristi sorti dell'Italia civile dipendano dalla sfortuna pluridecennale di Carlo Cattaneo, gli scritti di Galante Garrone qui raccolti (da collegare al libro *Un affare di coscienza*, 1995) dimostrano l'esistenza di una seconda sfortuna, quella che riguarda l'opera classica di Ruffini sull'idea di libertà religiosa sparita dalla circolazione già nei dieci anni che precedono il non giuramento del 1931 di quel Maestro, la cui memoria Galante ha saputo onorare meglio di ogni altro.

alberto.cavaglion@unifi.it

A. Cavaglion insegna storia dell'ebraismo all'Università di Firenze



Tutto ciò è successo, qui, non molti anni or sono

di Andrea Casalegno

Benedetta Tobagi

SEGRETI E LACUNE

LE STRAGI TRA SERVIZI SEGRETI,
MAGISTRATURA E GOVERNO

pp. 320, € 29, Einaudi, Torino 2023

Milano, 12 dicembre 1969: 17 morti, 105 feriti.

Gioia Tauro, 22 luglio 1970: 6 morti, 45 feriti.

Peteano (Gorizia), 31 maggio 1972: 3 morti, un ferito.

Milano, 17 maggio 1973: 4 morti, 46 feriti.

Brescia, 28 maggio 1974: 8 morti, 94 feriti.

Treno Italicus, San Benedetto Val di Sambro (Bologna), 4 agosto 1974: 12 morti, 44 feriti.

Bologna, 2 agosto 1980: 85 morti, oltre 150 feriti.

Sono le stragi addebitabili con certezza alla cosiddetta "strategia della tensione". Per queste stragi non c'è stata né verità né giustizia, e non per negligenza o insipienza degli organi dello stato, ma per l'attività costante, pervasiva, capillare di ben determinati organi del "nostro" stato: i cosiddetti servizi segreti (espressione da intendersi in senso lato, estesa agli Affari riservati del ministero dell'Interno e a varie organizzazioni informali o sotterranee organicamente connesse all'attività dei "servizi").

Lo sapevamo. Ma nella sua ultima, indispensabile indagine Benedetta Tobagi lo documenta in modo inoppugnabile, seguendo la trama che per due decenni oppone i tentativi di fare luce di magistrati fedeli alla Costituzione e alla propria coscienza al costante lavoro di copertura, depistaggio, falsificazione e provocazione volto a garantire impunità agli assassini. E soprattutto

to ai loro mandanti: per esempio a Licio Gelli, morto tranquillamente nel proprio letto, e ai suoi accoliti della loggia massonica P2.

In tale contesto ben meschini appaiono i reiterati tentativi del potere politico di salvare il salvabile: cioè di rassicurare l'opinione pubblica garantendo un minimo di collaborazione agli inquirenti, cioè alleggerendo la cappa del segreto di stato, vera notte in cui tutto è nero; ma senza sbugiardare del tutto i "servizi", anzi, proclamando la più completa fiducia nei nuovi vertici di volta in volta nominati e nella loro lealtà di integerrimi difensori della Repubblica.

Qualcuno potrebbe pensare che questi siano discorsi da "anime belle": i "servizi" sono tenuti per natura a sporcarsi le mani, anche violando la legge, per garantire sicurezza allo stato e incolumità ai singoli cittadini, e quindi possono vantare un qualche diritto all'impunità. Ma questo diritto viene meno quando sono gli stessi "servizi" a causare (per il nostro diritto penale non impedire un delitto che si può impedire equivale a cagionarlo) la morte di cittadini innocenti; viene meno quando si inventano false piste, con tanto di falsi reperti di reato (è successo, e provato in giudizio, dopo la strage di Bologna), per addossare a persone innocenti la responsabilità dei delitti, in modo da assicurare impunità agli esecutori e ai mandanti. Ma i "servizi" hanno fatto di peggio: oltre a sviare le indagini, a celare o distruggere prove, hanno cercato di screditare

l'immagine degli inquirenti ostinatamente dediti alla ricerca della verità con un'alacre attività di schedatura, mescolando abilmente il vero al falso.

Né si può tacere che alcuni magistrati, specie in posizioni di vertice, hanno, in buona o mala fede, pedissequamente seguito le false indicazioni dei "servizi", bloccando d'autorità i tentativi di seguire piste alternative, che fin dall'inizio appaiono – piazza Fontana insegna – ben più ragionevoli e consistenti. E anche quando, dopo decenni e reiterati procedimenti aperti e chiusi, la verità, alla fine, è emersa, non per questo si è avuta giustizia: i reati, si fa per dire, "minori" erano prescritti, e i colpevoli di reati di sangue erano quasi tutti morti o al sicuro all'estero. E tralascio le numerose morti misteriose di pubblici funzionari e di testimoni chiave che seguivano piste alternative o potevano comprovarne elementi rilevanti.



Tutto ciò è successo, qui, non molti anni or sono: in un paese in cui l'interesse personale, economico o politico prevale sistematicamente sulla verità; in un paese in cui alla sete di giustizia si contrappone sistematicamente l'oblio, o meglio ancora il colpo di spugna. Eppure Agostino d'Ippona (Sant'Agostino, per chi ci crede) disse che lo stato senza giustizia è solo "una banda di malfattori in grande". Eppure la verità dovrebbe essere sacra per tutti, credenti e laici. Un credente laico, il Mahatma Gandhi, disse appunto: "La verità è Dio". La verità, inoltre, è il fine supremo al quale anela, ben più che a una necessariamente imperfetta giustizia, ogni persona colpita negli affetti più cari da un fatto di sangue.

Il fulcro dell'indagine di Benedetta Tobagi è "la dialettica tra ma-

gistratura, servizi segreti e potere esecutivo (in particolare la presidenza del Consiglio, l'autorità politica a cui risponde l'intelligence) in relazione alle inchieste e ai processi per le stragi". Per occultare la verità i "servizi" hanno messo in atto una complessa strategia, valendosi di vari espedienti, più o meno sofisticati. La menzogna, certo; ma ancor prima la semplice reticenza. La creazione di false piste attraverso falsi indizi è il più spettacolare; ma il più delle volte basta ingarbugliare le carte, sopprimere i documenti compromettenti (quando esistono: le istruzioni scottanti si danno a voce), manomettere o smembrare i faldoni, creare il caos negli archivi (azioni tutte documentate da Tobagi) in modo da rendere sostanzialmente irreperibili i documenti rilevanti, anche quando vi sia un'ingiunzione di accessibilità.

Eludere le richieste avanzate dai magistrati inquirenti non è mai troppo difficile. Innanzitutto si nega. "Nulla risulta". Oppure, quando negare diventa impossibile: "Abbiamo già consegnato tutto il materiale". In realtà si è consegnata una quantità di materiale confuso, in gran parte non pertinente, in modo che sia pressoché impossibile accedere agli elementi significativi. Ma, quando è necessario, i documenti si sopprimono: "più ancora dei segreti formalmente imposti – osserva Tobagi – possono le lacune".

Il mezzo più semplice, sempre a portata di mano, è invocare il segreto di Stato. Ma il magistrato può chiedere al governo di autorizzare la visione dei documenti indispensabili al proseguimento delle indagini. Se il governo dice di sì, spesso si viene a sapere che il segreto di Stato serviva a proteggere informatori anche di infimo grado, oppure gravemente implicati nello stesso delitto. In molti casi il segreto si invoca soltanto per non fare una figuraccia con i colleghi dei pa-

esi alleati: se cedessero alle invocazioni di trasparenza, i nostri "servizi" potrebbero essere giudicati non più affidabili, o scarsamente professionali. Far buona figura, in patria e fuori, è obiettivo assai più importante non solo della verità e della giustizia, ma della vita stessa dei cittadini che si dovrebbero proteggere. Più volte, infatti, si è garantita l'impunità a esecutori e mandanti che torneranno a uccidere: e i "servizi" non potevano non prevederlo.

Nel corso degli anni la situazione politica muta: man mano che emergono scandali, tentativi più o meno seri di golpe militare, depistaggi per coprire – attraverso attività a loro volta delittuose – gravissimi reati, l'indignazione pubblica e l'opposizione parlamentare impongono un cambiamento di rotta. Nuove norme, faticosamente approvate, cercano di introdurre un po' più di trasparenza e di controllo nell'attività dei "servizi".

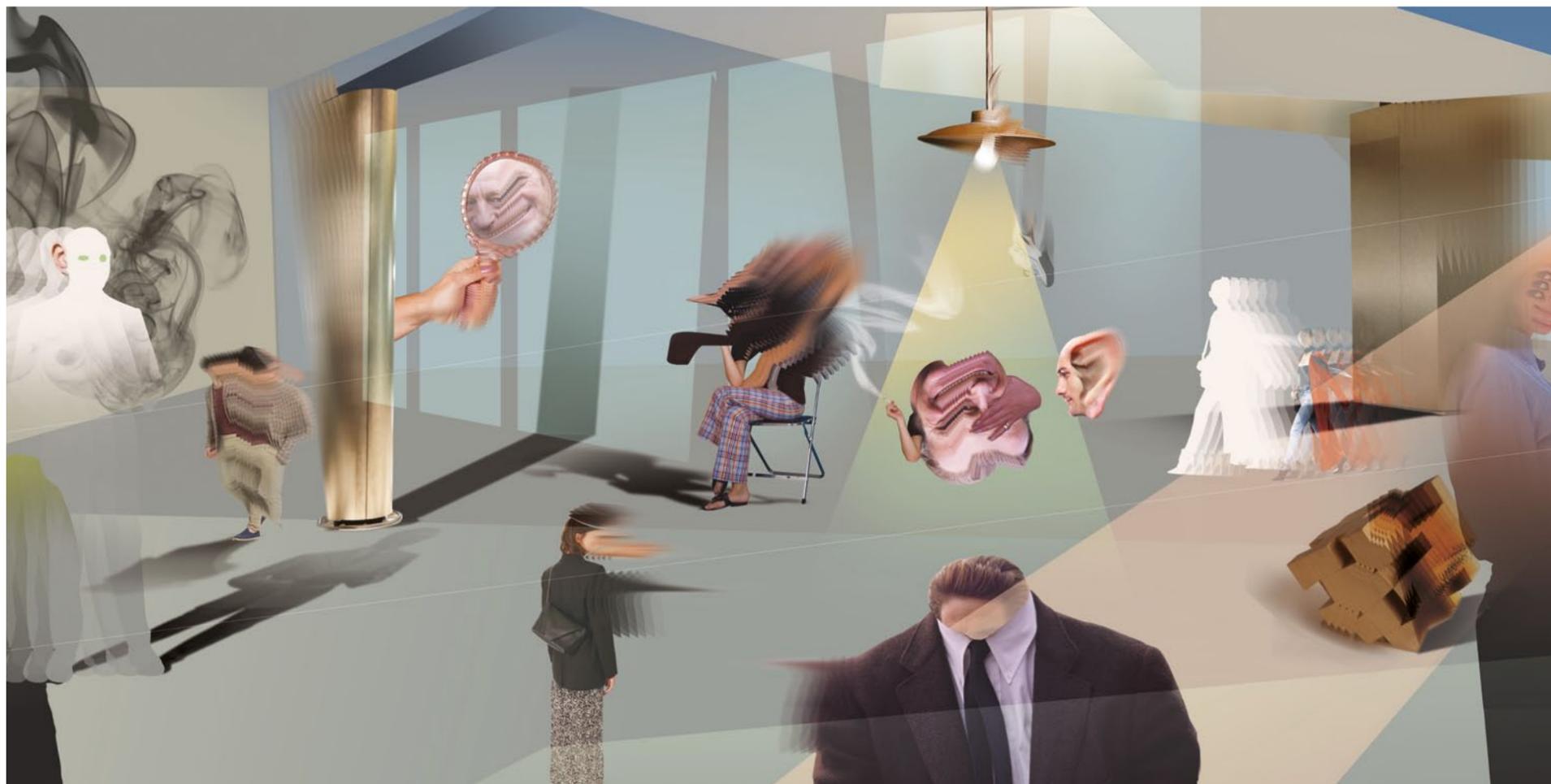
Tobagi segue puntualmente questi tentativi, e documenta come le buone intenzioni siano caparbiamente eluse: prima dall'ammorbidente delle procedure di controllo tra le prime proposte legislative e i testi definitivi; poi dalla mancata attuazione della parte più rilevante delle norme approvate; infine, in parte dalla tacita complicità, o almeno condiscendenza, degli stessi organi, pur sempre politici, di controllo, in parte dalla pura e semplice sfrontata violazione delle nuove garanzie da parte dei "servizi". Violazione facilissima, perché può attuarsi dietro lo scudo della segretezza.

Eppure...

Eppure il fatto stesso che questo libro sia stato scritto, e che noi possiamo leggerlo, dimostra che molto – anzi, l'essenziale – è venuto alla luce. L'illegalità e il tradimento non hanno avuto l'ultima parola.

casalegno.salavatorelli@gmail.com

A. Casalegno è giornalista



La vendetta di Afrodite contro il Sole

di Francesca Sensini

Francesca Ghedini
MALEDETTE
LE DONNE NEL MITO
pp. 304, € 18,
Marsilio, Venezia 2023

Maledette sono le donne nel mito, come recita il titolo, e maledette, in generale, sono le donne, nella storia della nostra civiltà – e ben oltre i suoi confini – quando derogano alle leggi e alla morale loro imposte dentro strutture sociali che, pur variando apparenze di latitudine in latitudine e mutando nel tempo, poggiano le loro fondamenta su rapporti di dominazione più o meno sotterranei. E la forma di dominazione originaria, per la nostra specie, è quella degli uomini sulle donne. Il libro di Francesca Ghedini, si incardina su questa tema fondativo, ripercorrendo le vicende di cinque donne del mito classico figure anche del nostro immaginario: Circe, Pasifae, Arianna, Fedra e Medea. Esse sono legate da un illustre parente: Circe e Pasifae sono figlie del Sole – il titano Hélios – e della ninfa marina Perseide, mentre Arianna, Fedra e Medea sono nipoti del Sole (le prime due figlie di Pasifae, Medea figlia di un discendente maschio dell'astro solare, Aiótes). Un altro aspetto le accomuna: l'espressione di un amore e un desiderio eccessivo, proibito, perverso, sanguinoso, sempre infelice. Per tale ragione, sono così diventate, nel senso comune, incarnazione dello stereotipo molto produttivo, delle donne guidate per loro intrinseca natura dalle passioni e dagli istinti, irrazionali, imprevedibili, una minaccia per gli uomini, se non controllate e messe in condizione di non nuocere. Seduzione, imbestiamento, zoofilia, tradimento, dissimulazione, omicidio, incesto, infanticidio sono le prove a carico della loro malizia.

Tuttavia, l'autrice vuole portarci fuori dai tribunali e dalle semplificazioni e tenta di restituire queste donne alla loro complessità originaria, indicando alcune vie d'uscita dalla versione *mainstream* del mito per scoprire significati ben più interessanti, e meno monocordi, che le riguardano. Per fare questo, adduce una spiegazione del loro destino, seguendo alcune fonti classiche ed ellenistiche. Il cumulo di sventure associate ai cinque personaggi, lungi dall'essere il risultato di un disegno, di un carattere, di una natura, è il portato di una maledizione. E la responsabilità è del loro avo comune: il Sole, occhio del mondo che tutto vede, un giorno vide Afrodite ammorreggiare con Ares. Invece di mantenere il segreto, riferì il tradimento a Efesto, marito storpio della più bella tra le dee e fabbro ingegnoso. Questi, dopo aver forgiato una rete d'oro finissima e indistruttibile, fece in modo di catturare i due amanti sul fatto e di esporli, intrap-

polati nella sua opera, agli sguardi e ai commenti salaci degli altri dèi dell'Olimpo. In seguito a questo increscioso episodio, Afrodite decise di vendicarsi del Sole attraverso le sue discendenti. Lo fece nel campo di sua competenza, quello dell'eros.

Per riprendere il filo delle storie delle eroine, la studiosa si affida a due strumenti, che dialogano, si integrano, entrano in contrappunto: la parola e l'immagine. Procedo così interrogando le testimonianze letterarie e le fonti iconografiche, dai sarcofagi ai gioielli, dagli affreschi alle monete, da oggetti di culto a strumenti di uso quotidiano. Specialista di storia dell'arte classica e di iconografia, spiega la pertinenza di questa scelta, sottolineando la pervasività delle immagini nel quotidiano degli antichi che, poco alfabetizzati, ricavano eminentemente dal repertorio figurativo – insieme alla poesia orale, performativa e musicale e agli spettacoli – elementi e

codici di una cultura condivisa. L'opportuna chiamata a raccolta di strumenti diversi per aggredire la materia sfuggente del mito non basta, tuttavia, a ricostruire l'intero originario, a ordinare la complessità, a volte ostile, di un terreno di scavo archeologico; perché a questo, di fatto, si trova di fronte l'interprete moderno che intende mettersi al servizio della forza creatrice del mito antico, generatore di storie innumerevoli. Così, per contrastare l'ambiguità delle fonti, le lacune, le contraddizioni, i molteplici fina-

li, l'autrice si concede il lusso della fantasia (lusso per un'antichista, Ghedini precisa, a cui solitamente si richiedono ponderazione e dati), che interviene a rompere il silenzio dei testimoni o a decidere tra le varie versioni di un mito quella da raccontare. *Maledette* è, infatti, il racconto della vita di cinque discendenti del Sole e, in un senso più ampio, un saggio narrativo – e originalmente anche visivo – intorno al femminile rovinoso nel mito classico. La scelta di un costruire un testo ibrido, liberamente discorsivo ma fondato sul rigore dell'indagine a monte, permette di seguire agevolmente le piste – e le mille deviazioni, digressioni, doppipezze, per quanto volontariamente arginate dall'autrice – segnate dalle discendenti del Sole e porci nuove domande su queste figure antichissime e permanenti; su come, attraverso i secoli, stereotipi, pregiudizi, fascinazione, esaltazioni, si siano modellati, cosa è cambiato e cosa resta, al fondo, tenace nelle loro storie.

Le tracce più remote del mito, riconducibili al Mediterraneo arcaico, ai suoi culti religiosi, precedenti la sistemazione di età classica, ci forniscono appassionati e inattesi elementi di risposta. Su di esse si incentra un'opera di Károly Kerényi, *Le figlie del Sole*, alla quale *Maledette* è idealmente collegata. Edita per la prima volta in tedesco nel 1944, essa raccoglie le conferenze dello storico delle religioni intorno alle Eliadi e al grande contesto del rapporto tra l'essere del Sole e l'essere della specie umana, in cui Afrodite celeste, *Urania*, occupa un posto fondamentale.

francesca.sensini@gmail.com

F. Sensini insegna italianistica all'Università di Nizza



L'inesauribile fascino delle civiltà dell'Egeo antico

di Stefano de Martino

Louis Godart
I CUSTODI DELLA MEMORIA
LO SCRIBA TRA MESOPOTAMIA,
EGITTO ED EGEO
pp. 296, € 30,
Einaudi, Torino 2023

L' invenzione della scrittura in Mesopotamia, in Egitto, e nell'Egeo è il punto terminale di un lungo processo, non necessariamente continuo, che è intrinsecamente legato al formarsi di comunità sedentarie e differenziate dal punto di vista sociale. Godart, già docente di Civiltà egee all'Università Federico II di Napoli, accademico dei Lincei come anche dell'Institut de France e dell'Accademia di Atene, è tra i massimi esperti del mondo minoico e miceneo sia dal punto di vista storico filologico che da quello archeologico. Il suo volume sui sistemi grafici e gli scribi minoici e micenei, quindi, non può che essere un ulteriore importante contributo che va ad aggiungersi alla vastissima produzione scientifica dello stesso autore.

Questo libro ha una doppia chiave di lettura; infatti, esso affronta argomenti complessi e di sicuro interesse per chi si occupa delle civiltà del Mediterraneo antico, ma al tempo stesso può facilmente essere apprezzato da un lettore che non abbia competenze specialistiche. Nel mondo egeo, come anche in Asia occidentale e in Egitto, sono state composte narrazioni che hanno legato l'apparire della scrittura a un dono divino e a personaggi eroici, e Godart sottolinea come le tradizioni mesopotamiche presentino "straordinari punti di convergenza" con quelle della Grecia antica. Al di là di quanto ci è pervenuto grazie ai ritrovamenti archeologici, anche opere letterarie danno informazioni preziose sull'uso della scrittura. Particolarmente significativa in questo senso è la menzione che Omero fa nell'Iliade di una duplice tavola sigillata nella quale Preto, re di Tirinto, avrebbe decretato la morte di Bellerofonte. Come Godart osserva, questa tavola doveva avere l'aspetto del ben noto dittico di legno con cerniere in avorio rinvenuto nel relitto di Ulu Burun, in Turchia, e datato agli ultimi decenni del XIV secolo a.C. Ovviamente, le tavolette di legno cerato sono un manufatto che difficilmente poteva conservarsi, tuttavia anche i pochi ritrovamenti in contesti archeologici e la loro menzione in testi di vari ambiti ed epoche fanno ritenere che la scrittura e l'uso di supporti scrittori deperibili fossero molto più diffusi di quanto si ritenga in genere e anche per età quali la cosiddetta "Dark Age", tra la fine del secondo millennio e l'inizio del primo a.C., così chiamata proprio per la scarsità di

documenti conservati e disponibili.

Godart prende in esame i tre sistemi di scrittura attestati nel mondo egeo, rispettivamente, il geroglifico, la lineare A e la lineare B. Uno dei punti di maggiore interesse di questo volume consiste proprio nell'aver definito in modo assolutamente convincente che la documentazione in Lineare A precede quella in Geroglifico cretese. I primi documenti scritti appaiono a Creta alla fine del terzo millennio a.C. e sono redatti in Lineare A, una scrittura la cui decifrazione è ancora un *work in progress*. Il geroglifico cretese condivide un certo numero di segni e di logogrammi con il sistema grafico della Lineare A. Nell'Egeo dell'inizio del secondo millennio i due sistemi grafici, quello geroglifico e la Lineare A, coesistono e Godart opportunamente ricorda che anche nell'Anatolia del Tardo Bronzo la cancelleria ittita utilizzava sia il cuneiforme che il geroglifico anatolico, anche se i due sistemi grafici erano impiegati per finalità comunicative differenti. Come l'autore osserva, la scrittura nota come Lineare B verosimilmente nasce già nel corso del XVII secolo a.C. in conseguenza dello sviluppo e delle esigenze amministrative delle *politie* micenee. Godart dedica alcune belle pagine agli scribi micenei affrontando temi quali l'apprendimento della scrittura, la funzione degli scribi e la loro condizione all'interno della società micenea. L'autore amplia sempre il suo orizzonte anche al confronto con il mondo mesopotamico ed egiziano.

Questo volume non poteva concludersi senza un capitolo sul "disco di Festos", enigmatico documento, scoperto nel 1884 a Creta nel sito di Festos, che ancora resiste a qualsiasi tentativo di decifrazione e interpretazione. Questo manufatto, la cui datazione resta ancora incerta (verosimilmente tra il Tardo Minoico I e il Tardo Minoico II), presenta sulle due facce segni impressi mediante punzoni. Godart, che in più occasioni si è dedicato allo studio dei segni documentati sul disco, ritiene che non vi sia alcun nesso tra il sistema grafico lì impiegato e le tre scritture egee, cosa che ne rende sicuramente problematica la decifrazione. In conclusione, la lettura del volume di Godart fa comprendere bene come il lavoro di questo studioso sia il risultato di un processo continuo di approfondimento, spesso indotto dalla volontà di superare sfide che possono sembrare insuperabili, ma sempre supportato da una profonda competenza e da una passione inesauribile per le civiltà dell'Egeo antico.

stefano.demartino@unito.it

stefano.demartino@unito.it

S. de Martino insegna Ittologia all'Università di Torino e storia del vicino oriente

Giudizi che tagliano

di Paolo Bertinetti

Virginia Woolf

DIARI

VOLUME II (1920-1924)

a cura di Giovanna Granato,
introd. di Mario Fortunato,
trad. dall'inglese di Giovanna Granato,
pp. 469, € 35,
Bompiani, Milano 2023

Il secondo volume dei *Diari* di Virginia Woolf è un'affascinante occasione di lettura non solo per gli ammiratori della scrittrice inglese, ma anche per il "lettore comune", che potrà avvalersi della bella *Introduzione* di Mario Fortunato e dell'utilissimo apparato di informazioni e di note che impreziosiscono il libro per orientarsi nelle vicende pubbliche e private riferite nei diari. Gli anni coperti da questo secondo volume vanno infatti dal 1920 al 1924, un periodo cruciale per l'affermazione di quella parte della scena culturale inglese che è stato il modernismo. T. S. Eliot, E. M. Forster, Lytton Strachey, Vita Sackville-West, Katherine Mansfield, James Joyce, Roger Fry, fanno continuamente capolino tra le righe dei diari, che tracciano un ritratto d'ambiente molto partigiano ma illuminante. L'interesse maggiore è comunque dato dal fatto che questi sono gli anni in cui Virginia Woolf scopre la sua "voce", quella che emerge dalla scrittura di *La stanza di Jacob* (1922) e di *Mrs Dalloway* (1925).

Certe pagine dei diari sono dedicate a cose molto concrete, dai conti della spesa alla cottura di una torta, dal lavaggio della latrina esterna con il cloruro di mercurio alla pioggia che a volte addirittura imperversa. E poi i suoi articoli per le riviste, i giudizi riguardanti i suoi lavori, il calendario che si impone per portare a termine *Mrs*

Dalloway, la felicità per essere tornata a vivere a Londra dopo i molti mesi durante i quali aveva abitato in campagna ("Londra è un incanto", scrive lunedì 26 maggio 1924).

Colpiscono le sue riflessioni su come impostare il proprio lavoro alla ricerca di una nuova forma di scrittura, dopo l'anticipazione insita in alcuni dei racconti che aveva terminato di scrivere poco prima del 1920. Forse colpiscono ancora di più le pagine dedicate ai maggiori scrittori di quel periodo. Virginia Woolf è severa, persino cattiva. Ovviamente non invidia su T.S. Eliot, di cui, nonostante qualche battuta, ha una stima grandissima (come, seppur meno, l'aveva anche di Conrad, seppure con qualche riserva sui suoi ultimi lavori); ed è ironicamente ma quasi affettuosamente comprensiva nei confronti di E. M. Forster, che è tutto felice per la pubblicazione del suo ultimo romanzo, *A Passage to India*.

Nei confronti di Joyce è feroce e si stupisce dell'ammirazione che Eliot prova per lui. Ed è liquidatoria nei confronti dell'*Ulisse*, che, dopo averne letto le prime 200 pagine, definisce come "un libro zoticone e analfabeta ... il libro di un proletario autodidatta" che l'ha annoiata, irritata e delusa (16 agosto 1922). Dieci giorni dopo scrive che il libro le piace sempre meno e le sembra "sempre meno importante". In seguito, avendo letto una bella recensione dell'*Ulisse* su una rivista americana, ha un piccolo ripensamento sull'importanza del libro, ma sostanzialmente non cambia idea. Resta il fatto che, al pari del capolavoro di Joyce, *Mrs Dalloway* è ambientato in una sola giornata, come Woolf aveva notato in una pagina di due anni prima.



Non può essere un caso.

Nei confronti di Katherine Mansfield l'atteggiamento di Woolf è contraddittorio. Non le piaceva come persona, la stimava come scrittrice ma ne parlava con distacco; in fondo la temeva. Alla notizia della sua morte si domanda che cosa prova. "Un moto di sollievo? Una rivale in meno? Poi la confusione nel provare così poco ... Poi una depressione che per tutto il giorno non sono riuscita a scrollarmi di dosso. Quando mi sono messa a scrivere mi è sembrato che scrivere non avesse senso. Katherine non lo leggerà. Katherine non è più mia rivale" (16 gennaio 1923). E tuttavia, a quasi due anni di distanza, dopo avere finito di scrivere le ultime parole dell'ultimo capitolo di *Mrs Dalloway*, si concede una spiazzante riflessione. "Se fosse viva avrebbe continuato a scrivere e la gente avrebbe capito che quella più dotata ero io - sarebbe diventato sempre più evidente. Lo credo davvero". Impietosa, egocentrica, in fondo supponente, anche se per la verità aveva ragione.

paolo.bertinetti@libero.it

P. Bertinetti insegna letteratura inglese all'Università di Torino

Naufragio yiddish

di Roberta Ascarelli

Sholem Aleichem

TREDICI ROBINSON

ed. orig. 1907/1909, cura e trad.
dallo yiddish di Stefania Ragà,
pp. 140, € 13,

Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2023

Scrittore yiddish dal nome pacifico e dalla vita travagliata, Sholem Aleichem approda pieno di speranze nel 1905 a New York. "Tutti i passeggeri sull'Oceano sono come bambini" scrive nel diario della traversata mentre li osserva così ricchi di sogni e pronti a nuove avventure. Anche lui, sfuggito ai pogrom in Russia, immagina trionfi teatrali ed editori generosi per la sua scrittura esilarante e nostalgica. Anche se questo primo soggiorno americano finisce per deluderlo, ha comunque la possibilità di osservare con interesse e preoccupazione un evento epocale nella storia dell'ebraismo: la massiccia emigrazione dei suoi correligionari dall'Europa orientale verso gli Stati Uniti, una "goldene Medine" e, per molti, la nuova Gerusalemme. In questo confronto tra il vecchio e il nuovo mondo colloca due dei suoi romanzi, l'incompiuto *Motl Peysse dem chasns*, *Motl il figlio del cantore Peysse* e il testo ricco di ironia e colpi di scena *Di ershte yudishe republik*, *La prima repubblica ebraica*, stampato nel 1907 a puntate sul quotidiano yiddish "Tagblat", poi nel 1909 in volume e ora pubblicato in italiano con il titolo *Tredici Robinson* da Stefania Ragà che si confronta in sapienza e scioltezza con la "ginnastica lessicale" del "più intraducibile degli scrittori" (secondo Jeremy Dauber).

Il racconto inizia in una nave che solca l'Oceano con tredici personaggi di una variegata e rissosa galassia ebraica. Oltre allo scrittore-narratore, ombroso e defilato, troviamo un completo repertorio dell'ebraismo ashkenazita: un ateo americanizzato, un milionario, un operaio, un

ebreo ortodosso, un sionista, un assimilationista, un territorialista, un socialista, un nazionalista e non poteva mancare un esemplare femminile particolarmente ridicolo.

Come si può prevedere in un romanzo che si ispira a *Robinson Crusoe*, una tempesta rovescerà la nave e getterà quel gruppo male assortito su un'isola bella e sconosciuta. Nonostante la generosità della natura e la disponibilità dell'operaio a risolvere i problemi di tutti, i naufraghi si affannano in polemiche, incapaci di dar vita a una comunità ("due ebrei, tre opinioni" sostiene la nota storiella). Fondano allora l'"Isola dei Tredici": tredici stati con tredici presidenti,

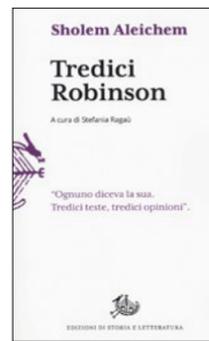
una costituzione rabberciata tra tredici proposte e una sola lingua, lo yiddish, ma nelle sue molte varianti. Sono così intenti a difendere spazi e differenze da non rendersi conto che l'isola è abitata da una popolazione che cattura e, infine, "getta a mare" gli intrusi. "Fummo bendati, condotti su

una nave e mandati in un porto straniero. Seduto in un angolo della nave, mi ritrovai a pensare a quanto sia grande il nostro Dio, che ha creato un mondo così vasto in cui non vi sia nemmeno un pezzetto di terra per il suo popolo eletto d'Israele" conclude lo scrittore.

Riflette Scholem Aleichem sulla estraneità alla vita americana e sul pericolo di smarrirsi, come Karl Rossmann in *America* di Kafka e come tanti personaggi singheriani, inseguendo modelli estranei e incomprensibili; riflette anche sul rischio di essere costretti, ancora una volta, a riprendere il viaggio perché Sholem Aleichem è e rimane un sionista, anche se della "vera" Gerusalemme preferisce non parlare (o forse non sa cosa dire).

r.ascarelli@gmail.com

R. Ascarelli insegna letteratura ebraica contemporanea al corso di laurea di studi ebraici dell'UCEI



I traumi della comunità tamil

di Paola Brusasco

Anuk Arudpragasam

PASSAGGIO A NORD

ed. orig. 2021, trad. dall'inglese
di Andrea Silvestri, pp. 312, € 20,
La nave di Teseo, Milano 2023

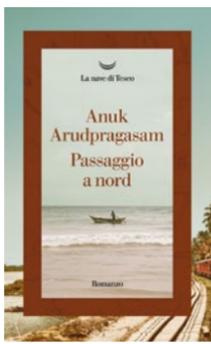
Una telefonata e un'email, inattese e giunte nello stesso giorno, scuotono la quotidianità di Krishan, trentenne impiegato presso una ONG di Colombo, Sri Lanka. La telefonata annuncia la morte della badante di sua nonna, caduta in un pozzo durante una visita al villaggio natale nel nord del paese. L'email è di Anjum, che vuole sue notizie a distanza di mesi dalla fine della loro relazione. Incredulo per la morte di Rani, dietro la quale immagina un suicidio, e inspiegabilmente turbato, Krishan decide di andare al funerale. Durante il tragitto in treno, attraverso paesaggi dapprima lussureggianti poi via via più arsi, il passato, personale e collettivo, occupa i suoi pensieri: la relazione con Anjum e la guerra civile che fra il 1983 e il 2009 ha devastato il paese. Krishan ricorda l'incontro con la ragazza e il viaggio insieme da Delhi a Bombay, la loro straordinaria intesa, ma anche l'inquietudine che gli causava quell'amante fluida il cui impegno politico precludeva prospettive di vita insieme.

Superata l'ultima città singalese,

Anuradhapura, e procedendo verso Killinochchi, capitale amministrativa dei separatisti nonché bersaglio dell'attacco finale dell'esercito contro le Tigri tamil, Krishan sente riaffiorare il trauma della guerra: la morte del padre in un attentato e, con crescente insistenza, quella dei due figli di Rani, poco più che bambini, in combattimento il primo, durante i bombardamenti del penultimo giorno il più piccolo. Con l'arrivo al villaggio e la partecipazione al rito funebre – dapprima come osservatore, poi sempre più coinvolto nelle fasi della cremazione – Krishan rende onore a Rani, alle tradizioni della comunità, ma soprattutto alle innumerevoli vittime, molte delle quali senza nome né sepoltura. E, fissando il fuoco che lentamente consuma la salma, Krishan comprende lo struggimento che da ragazzo l'aveva spin-

to lontano e accetta le traiettorie di vita che l'hanno ricondotto alla sua terra d'origine.

La trama è nel complesso semplice, la reazione alla morte di Rani quasi eccessiva, e la possibilità che le circostanze misteriose prefigurino uno sviluppo investigativo ben presto viene meno. Tuttavia *Passaggio a nord* è un romanzo profondo e coinvolgente, in cui le riflessioni su tempo e spazio sono incursioni nella memoria come strumento per elaborare il trauma. Diversamente



dal romanzo d'esordio, *The Story of a Brief Marriage* (2016), Arudpragasam non si concentra sulla brutalità della guerra, ma la costeggia, evidenziando ferite e traumi della comunità tamil. Con ritmo crescente, ricordi ed esperienze traumatiche riaffiorano mentre Krishan si avvicina al cuore di tenebra di Killinochchi, dove tamburi e fiamme richiamano le atmosfere di *Apocalypse '83*, la raccolta di poesie di Jean Arasanayagam (1984) sui difusi attacchi contro la popolazione tamil che nel luglio 1983 segnarono l'inizio ufficiale della guerra.

I dettagli del corpo di Rani, la durata del commiato, dei preparativi e della combustione sono una riflessione sulla carne come veicolo dell'esperienza umana e sottolineano l'assenza dei corpi dei due figli. Se "riusciamo ad avvicinarci al presente tutt'al più in quegli istanti in cui ci soffermiamo a considerare lo spazio che i nostri corpi occupano", i corpi smembrati e quelli dematerializzati delle migliaia di *desaparecidos* privano anche i sopravvissuti della capacità di riconoscere tempo e spazio, dunque di vivere, come dimostrano i ripetuti ricoveri di Rani per terapie psichiatriche.

Sebbene il discorso indiretto (nel romanzo non ci sono dialoghi) produca talvolta fastidiose ripetizioni di pronomi, possessivi e sostantivi, la traduzione di Andrea Silvestri rende giustizia al complesso fraseggio di Arudpragasam che, pur vagando fra i meandri della memoria, giunge a compimento con lucidità e grande forza evocativa.

paola.brusasco@unich.it

P. Brusasco insegna lingua e traduzione inglese all'Università G. d'Annunzio di Chieti-Pescara

Un congegno storico
che diventa narrativo

di Virginia Giustetto

Ali Smith

CODA

ed. orig. 2022, trad. dall'inglese
di Federica Aceto, pp. 216, € 17,50,
Sur, Roma 2023

Immaginate che un pomeriggio qualunque, mentre siete in casa, a non fare propriamente niente, squilli il telefono. Dall'altra parte c'è una vostra vecchia compagna di liceo, non esattamente una della vostra classe, e nemmeno una vostra amica. Al contrario, ricordate appena il suo nome. Ecco, questa persona vi chiama e, a distanza di trent'anni dall'ultima volta che l'avete vista, dice: "era da un po' che volevo parlarvi". Inizia così *Coda*, l'ultimo romanzo di Ali Smith, il primo successivo alla tetralogia delle stagioni che l'ha impegnata tra il 2016 e il 2020, alla quale questo romanzo si lega per una serie di ragioni tematiche e stilistiche ma dalla quale al tempo stesso si smarca, permettendo maggior libertà al flusso erratico della prosa.

In *Coda* si intersecano due linee narrative, cui corrispondono, in pieno stile Smith, due distinti momenti temporali. Da un lato la vicenda di Sandy, pittrice inglese che si ritrova a fare i conti con un momento di crisi: nel bel mezzo della pandemia di COVID-19, post Brexit, è stufa di tutto, "fredda a ogni cosa". Allo sconforto personale si aggiungono i problemi di salute del padre, ricoverato per un attacco cardiaco. Dall'altro, la storia di una ragazzina accompagnata da un chiurlo, grande uccello dal becco ricurvo, apprendista-fabbrica nel tardo medioevo, straordinaria nel ferrire i cavalli, ma anche nel lavorare cardini, lucchetti e monili. In forma di visione, quest'ultima compare un giorno in casa di Sandy, con una bruciatura sul collo a forma di V che ricorda la marchiatura imposta ai vagabondi in seguito alle *Poor Laws*, ma anche il modo più elementare attraverso cui da bambini rappresentiamo su un foglio un uccello. Un incontro generativo, che risveglia Sandy dalla fase di stallo che stava attraversando.

A tenere insieme questi due piani apparentemente così distanti, un manufatto di metallo: il Lucchetto Boothby, strabiliante esempio di tecnica artigiana del tardo medioevo sopravvissuto ai secoli, la cui particolarità consiste nel nascondere la serratura tra l'intaglio di foglie d'edera di cui è ornato, così che risulta molto difficile aprirlo. Un congegno storico che di fatto si trasforma presto in un congegno narrativo.

Due vicende e un punto di intersezione, sviluppate attraverso tre sezioni che nei nomi riprendono, a frammenti, le battute sussurrate da una misteriosa voce: *Chiurlo o copri-*

fuoco. Tu quale vuoi? In questo slittamento dalla trama alla struttura, cui Smith è maestra – viene in mente, tra gli altri, il romanzo a specchio *L'una e l'altra* – assistiamo soltanto a uno dei tanti giochi di parole che costellano il romanzo e che finiscono per costituire una spina dorsale dell'opera e insieme un'importante chiave di lettura: dalla divagazione etimologica agli acronimi usati dalle gemelle Pelf; dall'indagine sul rapporto tra segno e significato, alla digressione sulla flessibilità della grammatica. A proposito di quest'ultima, per voce della narratrice: "se le parole per noi sono vive allora anche il significato è vivo, se la grammatica è viva allora in qualche modo sarà la sua capacità di creare connessioni".

Il tema delle connessioni, delle giustapposizioni, in qualche modo dell'elogio dell'informe, è centrale in tutta la poetica di Smith: in *Prima vera* uno dei personaggi realizzava film in forma di cartoline; qui la protagonista trasforma le poesie in dipinti dando corpo e colore alle parole. Come a dire: non ci sono confini, né strutture predefinite. D'altronde, "abbracciando l'indeterminatezza si ha molto più spazio di manovra". E così, in *Coda*, trovano posto le incongruenze, gli eventi inverosimili, l'inattendibilità dei punti di vista. I fatti, le interpretazioni che ne diamo, le parole che adoperiamo per raccontarli ad altri e a noi stessi: a un certo punto ogni cosa può essere messa in discussione. Ancora la narratrice: "Mi stavo inventando le cose mano a mano che andavo avanti, come del resto facciamo tutti".

Se il fulcro dei quattro romanzi precedenti era la rappresentazione in tempo reale della crisi del nostro tempo (la Brexit, l'immigrazione, il cambiamento climatico, la pandemia), con questo testo Smith sembra compiere uno scarto, un movimento obliquo: il presente è sì un'asse centrale della narrazione ma è come se in certi momenti si trasformasse in un grande pretesto. Persino nel momento in cui si ripercorrono alcuni dei momenti più tragici della pandemia – le persone raccolte a decine nel parcheggio dell'ospedale, a debita distanza, impossibilitate a entrare nell'edificio ma a modo loro vicine ai propri cari – l'attenzione è posta sul tipo di narrazione che l'evento ha generato, prima ancora che sull'evento in sé. Dopotutto, in apertura, una delle prime affermazioni di Sandy è "non mi importava sapere che stagione era". Un ammonimento al lettore troppo scoperto per essere ignorato.

virginia.giustetto92@gmail.com

V. Giustetto è dottoressa di ricerca in lingua e letteratura italiane



Il volo terapeutico del dolore

di Stefano Franceschini

Richard Powers

OPERAZIONE ANIME ERRANTI

ed. orig. 1993, trad. dall'inglese di Licia Vighi, pp. 500, € 22, La nave di Teseo, Milano 2023

In *Canone del desiderio* di Richard Powers (La nave di Teseo, 2020: cfr. "L'indice" 2020, n. 11), quando Franklin Todd domanda a Stuart Ressler se questi avesse dei rimpianti in merito al suo abbandono della carriera scientifica, l'ex genetista afferma che all'essere umano sono disponibili soltanto due percorsi per poter fare davvero la differenza nel mondo: la medicina e la musica. Una riflessione a cui l'autore dà seguito, incorporandola con sofisticata consapevolezza, nel successivo *Operazione anime erranti*. Pubblicato per la prima volta in Italia da La nave di Teseo, il romanzo affronta le vicissitudini dei bambini ricoverati nel reparto pediatrico del Carver Hospital di Angel City. Il protagonista della storia è Richard Kraft, trentatreenne specializzando in chirurgia con un passato da promettente musicista fino al giorno in cui "il suono dello zero assoluto", udito casualmente per strada una notte di molti anni prima, non gli fece cambiare idea sul proprio futuro presentandogli un paesaggio sonoro sinistro dove si mescolavano lo scoppiettio di un mortaio, il fragoroso avvicinamento di un treno e, soprattutto, le urla di un anziano picchiato da teppisti con una mazza da baseball. Richard non poté far altro che riporre per sempre nella custodia il corno francese che un tempo avrebbe potuto generare "la melodia che il mondo malato stava lentamente morendo dalla voglia di ascoltare".

Constatato che "l'epoca della musica era finita", Richard intraprende un nuovo percorso, giungendo a specializzarsi nell'esercizio della "riparazione del corpo", una pratica che lo porta dopo innumerevoli tappe intermedie a prendersi cura delle gravi malattie che affliggono i giovani pazienti del Carver. In quel reparto, l'unico (secondo la prospettiva di Kraft) a offrire una veritiera per quanto spettrale visione "della Civiltà Occidentale nel suo tremillesimo anno", il rimedio



curativo più efficace è tuttavia rappresentato dal metodo della fisioterapista Linda Espera, autentica incarnazione della speranza e promotrice di ciò che nel romanzo viene designato come "terapia del volo dell'immaginazione". Linda si affida, infatti, alla tecnologia più idonea per lenire ferite alle quali nemmeno inderogabili procedimenti di asportazione e cauterizzazione possono far fronte – la narrativa. Espera esorta costantemente i fragili degenti ad affacciarsi con convinzione a un mondo foriero delle "uniche inoculazioni disponibili" contro un destino che i bambini "continuano a rigettare per mancanza di antigeni". Tra i destinatari di queste avventure ci sono Joy, una rifugiata laotiana di dodici anni affetta da un tumore osseo particolarmente aggressivo; Nico, irriverente bambino colpito da progeria che si innamora proprio di Joy; e Chuck, un ragazzino nato con una malformazione facciale. Linda legge loro storie che garantiscono un finale alternativo e permettono una temporanea ma solida sospensione dei più assurdi e banali scenari del reale; prendendo per mano i piccoli sofferenti per invitarli a (ri)prendere confidenza con il desiderio di costituirsi un cassetto di ricordi, so-

gni ed esperienze.

L'importanza che la letteratura ricopre in *Operazione anime erranti* (e che assurge a un vero e proprio ruolo da protagonista in *Galatea 2.2*, anch'esso edito da La nave di Teseo, 2021) consegna a Powers l'opportunità di sfruttare il classico espediente del racconto nel racconto per giustificare un sorprendente effetto di frammentazione narrativa, che trasporta il lettore (empirico, ma anche quello finzionale) lungo un tragitto costellato di molteplici piani diegetici. Alla narrazione di primo livello, filtrata primariamente attraverso lo sguardo di Richard, si alternano in costante successione la storia di Peter Pan, la fiaba del Pifferaio di Hamelin, la leggenda della Crociata dei fanciulli, l'evacuazione dei bambini di Londra durante la seconda guerra mondiale (anche nota con il nome "Operazione Pied Piper"). C'è inoltre spazio per una serie di flashback sull'infanzia di Kraft – parzialmente ispirata alla biografia dello stesso Powers –, che contribuisce a spiegare il retroterra psicologico ed esperienziale del tormentato protagonista.

Figlio unico di un funzionario delle forze estere americane (nel romanzo, ideatore dell'eponima campagna di guerra psicologica "Operazione anime erranti" condotta dagli Stati Uniti nel Vietnam), Richard trascorre un'infanzia itinerante tra Libano, Iran e Thailandia, terra nella quale subisce il primo di una lunga serie di traumi. Una notte, dopo aver partecipato alle fasi iniziali della costruzione di una scuola, un giovane Kraft assiste alla morte di una ragazzina, provocata da una mina antiuomo collocata lungo le sponde del fiume Mekong. È anche a causa di questa tragedia che il protagonista impara nel tempo a munirsi di una corazza emotiva anestetizzante per evitare di morire "di malattia da decompressione nel giro di una settimana". Eppure Joy, con la sua lacerante generosità e stoica accettazione di una morte inevitabile a cui nessun medico sembra volersi rassegnare, riesce a penetrare la barriera con la quale Richard tenta invano di soccombere a un tracollo nervoso.

Attento come sempre al potere del linguaggio, con *Operazione anime erranti* Powers ci spinge a esplorare le potenzialità terapeutiche del racconto e la capacità dei libri di comportarsi da macchine virtuali dell'empatia, come sottolinea spesso l'autore. E se al lettore viene da chiedersi, come il personaggio di Diana Hartrick nell'autobiografico e metaletterario *Galatea 2.2*, perché mai Powers abbia deciso di cimentarsi in un romanzo così pieno di dolore, la risposta andrebbe forse rintracciata all'interno del testo stesso: "fingere", si legge, "è il modo migliore per evitare di morire a metà della favola".

stefano.franceschini@uniroma3.it

S. Franceschini è dottorando in letterature angloamericane all'Università Roma Tre

Dolore elettrico

di Daniela Fargione

Lydia Millet

PRENDERE O LASCIARE

ed. orig. 2018, trad. dall'inglese di Gioia Guerzoni, pp. 224, € 18, NN, Milano 2023

Una blusa rosso fuoco è rimasta impigliata tra i vistosi bracci dorati di un lampadario barocco che campeggia, ancora oscillante, al centro di un soffitto stuccato, quasi a suggerire che la resa – inevitabile – è raggiunta dopo una zuffa che immaginiamo impegnativa. È questa l'azzeccatissima illustrazione che la Norton & Co. sceglie per la copertina di *Fight No More* (2018), tredicesimo libro di Lydia Millet che torna a proporre racconti dopo la raccolta *Love in Infant Monkeys* (2009, finalista per il premio Pulitzer 2010). Basterebbe uno sguardo fugace a questo scorcio domestico per riconoscere nelle case uno dei perni (e tarli) tematici di questa scrittrice tanto urticante quanto apprezzata negli Stati Uniti e che la NN editore ha avuto il grande merito di far tradurre (a Gioia Guerzoni) per i lettori italiani.

Nel romanzo precedentemente pubblicato, *I figli del diluvio* (NN, 2021, finalista per il 2020 National Book Award), sono i bambini ad essere protagonisti di una favola pop e distopica: con i loro severi rimproveri inchiodano un'intera generazione di adulti "immobili" davanti alla catastrofe climatica che arriva a concludere la divertente vacanza umana su questo pianeta. Consapevoli e furibonde, le nuove generazioni ritratte da Millet (che qui indossa la veste dell'attivista ambientale) svergognano gli imbarazzanti genitori puntando il dito sulle loro inadeguatezze. Ma quando il temuto diluvio si abbatte per davvero, prevalgono il senso della comunità, il rispetto per le emozioni altrui, la compassione: ciascuno ha una storia personale, ma è la corralità ad avere la meglio.

Altrettanto accade in *Prendere o lasciare* (questo il titolo italiano di *Fight No More*), una serie di storie sottratte agli interni (o forse alle loro ombre) di eccentriche case di Los Angeles – città, ci ricorda Millet, "a rischio di erosione/frane/incendi" – dove ci introduciamo grazie a Nina, agente immobiliare e motore di tutte le narrazioni. Ciascuna di queste, tuttavia, pur esaurendosi nello spazio di poche pagine, non si consuma, riproponendosi e rigenerandosi attraverso prospettive nuove, voci imparentate (spesso letteralmente) per offrire un groviglio di vite quasi sempre fratturate. Più che di una raccolta di racconti, perciò, si potrebbe parlare di un "romanzo di racconti", genere letterario che si muove con un preciso andamento elicoidale e in progressione seriale, dove le singole parti contribuiscono a formare una qualche unità.

Nondimeno, nonostante la regolare ricorrenza di temi, personaggi e simboli, l'incedere non è mai scontato. E se il racconto, indubbiamente il più americano dei generi letterari è, per dirla con Paolo Cognetti, "una

narrazione incompleta", al contempo "una resa (non provo neanche a scrivere questa storia per intero, perché sarebbe un fallimento) e una sfida (ma ne scrivo un pezzo: tu sei capace di immaginare il resto?)", con Lydia Millet la resa si rivela, appunto, inevitabile. I bizzarri personaggi, in bilico costante tra realtà e illusione, desiderio e indifferenza, a un certo punto della storia individuale non hanno scampo e per potersi salvare devono arrendersi alla forza di un progetto necessario che contempi gli altri. Un esempio toccante è dato da Aleska, un'anziana studiosa di propaganda nazista che non vuole lasciare l'adorata casa di una vita dopo il suicidio del marito (sopravvissuto all'Olocausto) e la sua inaccettabile caduta nell'abisso della demenza. Il trasferimento nella dépendance del figlio non è che l'avvio di un metodico smantellamento: "I desideri andavano abbandonati. 'Abbandonare', 'arrendersi', pensò, verbi di sconfitta. Ma in fin dei conti la resa era l'unica vittoria".

Ciò che rimane è una rassicurante consapevolezza: "so cos'è il bello". Non lo sa, al contrario, il nipote Jeremy. Adolescente strambo e arrabbiato, ha una passione per il latino, come se una lingua morta potesse celare (o esprimere meglio?) il profondo dolore di una doppia perdita: il padre ha lasciato la madre per una ragazza giovane che aspetta un figlio da lui e l'appartamento di famiglia è stato messo in vendita. Nonostante la richiesta di "sparire durante la cosiddetta 'visita'" dei potenziali acquirenti, Jeremy pensa che "manco morto" permetterà di essere cacciato e architetta, con un umorismo dark (altra cifra della scrittura di Millet) un colpo di scena spettacolare. Quando Nina apre la porta della stanza, Jeremy esplode in una eiaculazione costruita calcolando i tempi esatti di una masturbazione ostinata. Il video acceso riproduce scene porno e tradisce un'altra delle sue tante torbide passioni che questa volta, però, si rivela salvifica.

Altrove, Jeremy si imbatte in Lexie, una ragazza che si guadagna da vivere facendo sesso online, quasi a bilanciare il sesso imposto dal violento patrigno. Finirà per salvarsi proprio con l'aiuto di Jem che la propone al padre come au pair per il nuovo bebè. E poi ci sono Delia, convinta di abitare in una casa infestata da nani tuttofare; un finto dittatore africano e aspirante suicida nella piscina di una villa sfarzosa; una donna-vampiro che conserva scoiattoli e altre creature nel congelatore. Parrebbe un quadro di Bosch (che a un certo punto, in effetti, fa la sua comparsa sulla parete di una casa) in cui i personaggi – grossolani, nudi, volgari, teneri, impacciati e, soprattutto, impauriti – sono accomunati da un "dolore elettrico" che scorre "da una persona a molte o da molti a uno solo, era una corrente che si muoveva tra tutti loro". Solo che alla fine si capisce che "anche la gioia è così".

daniela.fragione@unito.it

D. Fargione insegna letteratura americana all'Università di Torino



La gallina è un animale intelligente

di Paolo Marcello Peretto

Giorgio Vallortigara

IL PULCINO DI KANT

ill. di Claudia Losi, pp. 171, € 20,
Adelphi, Milano 2023

Che esseri magnifici i polli! Almeno quanto lo sono gli uomini, ma forse di più perché oltre a rappresentare la nostra principale fonte proteica (ben 22 miliardi di polli coesistono con noi su questo pianeta!), sono un "modello di studio" eccezionale per svelare le basi funzionali di comportamenti cognitivi di cui l'uomo si sente unico depositario tra i viventi.

Ed è proprio questo uno dei messaggi più importanti che emerge dal presente saggio breve, ma intenso, saggio di Giorgio Vallortigara: tenetevi forte uomini e donne, che vi piaccia o meno, alcune qualità intellettive del nostro magnifico cervello sono presenti anche nei cervelli di molti altri animali.

In realtà, in questo libro emergono alcuni principi della biologia del sistema nervoso, e di come la sua organizzazione e funzione sia il frutto di un lunghissimo processo evolutivo iniziato ben prima della comparsa dei vertebrati, di cui polli e uomini (e donne) fanno parte.

Nello specifico, Vallortigara sfrutta il paradigma sperimentale dell'*imprinting* negli uccelli (quello che ha reso famoso Konrad Lorenz, uno dei padri dell'etologia) per svelare con incredibile efficacia, l'esistenza di una vera e propria "predisposizione" verso comportamenti adattativi, cioè funzionali alla sopravvivenza dell'organismo, in risposta a stimoli ambientali animati (altri viventi) e inanimati (oggetti). Proprio come succede nell'*imprinting* dei polli in cui il primo organismo, ma anche oggetto, che interagisce con il pulcino viene identificato come genitore.

È interessante notare che la tematica dell'esistenza di una "predisposizione" si inserisce nel contesto del grande dibattito storico-filosofico, ma anche funzionale, della scienza di "nature versus nurture" nello sviluppo del cervello. Ovvero su quale sia il contributo relativo della natura (cioè dei geni) e del nutrimento (delle esperienze) nel plasmare i circuiti neurali e quindi il comportamento. Il dibattito nasce dalla contrapposizione tra la corrente dell'innatismo e quella dell'ambientalismo. Già Platone (300 a.C.) riconosceva che certe cose sono innate, avvengono naturalmente, indipendentemente dall'influenza dell'ambiente. Questa idea è in opposizione all'ipotesi della "tabula rasa" del grande filosofo illuminista del XVII secolo John Locke, padre dell'empirismo, per il quale alla nascita il cervello si presenta appunto come un foglio bianco in cui le esperienze plasmano il comportamento.

Oggi sappiamo chiaramente che geni e ambiente cooperano per organizzare i circuiti neurali e quindi che i nostri comportamenti sono il frutto di questa interazione. Ciononostante, alcuni aspetti di questa interazione rimangono piuttosto oscuri, come il peso relativo di geni e ambiente nel plasmare i circuiti neurali che controllano i comportamenti cosiddetti salienti, ovvero importanti per la sopravvivenza. Il saggio da questo punto di vista è realmente rivelatore. Illustra con numerosi esempi che nei pulcini è possibile ottenere delle risposte

a stimoli ambientali specifici, grazie all'esistenza di un substrato neurale la cui organizzazione presenta già una "predisposizione" verso questi stessi stimoli, cioè indipendentemente da precedenti esperienze.

Esisterebbero quindi delle capacità "innate" che rappresentano il bagaglio conoscitivo necessario ai polli per sopravvivere.

Questo innatismo, sebbene necessario, non è da considerarsi completamente esaustivo, ma piuttosto il presupposto di partenza per l'individuo di operare nell'ambiente in modo corretto e, probabilmente, anche il substrato su cui l'esperienza agirà ottimizzando l'interazione con l'ambiente. Ecco che allora i polli sanno fare addizioni, sottrazioni, divisioni, proporzioni e si intendono anche di geometria. Queste qualità innate sono frutto di conoscenze necessarie all'interpretazione di segnali animati e inanimati che contengono informazioni ambientali che giocano un ruolo chiave per la sopravvivenza.

Se questo è il messaggio principale del saggio, a suo corollario ne derivano molti altri in cui emerge chiaramente anche il ruolo della "ricerca di base" per lo sviluppo di approcci terapeutici. Ad esempio, nel capitolo "interessante ma a che cosa serve", si chiarisce che studiare un fenomeno come l'*imprinting* rivela l'esistenza di fasi specifiche in cui il cervello è particolarmente sensibile alle stimolazioni ambien-

tali. L'analisi del comportamento del pulcino in risposta agli stimoli materni (lo stesso vale per i neonati della nostra specie), quali le caratteristiche anatomiche e il movimento della testa, possono essere funzionali per identificare precocemente (e quindi intervenire velocemente) alterazioni nell'organizzazione di circuiti neurali potenzialmente implicati in disfunzioni sociali, come quelle che caratterizzano i disturbi dello spettro autistico. Questa considerazione offre l'opportunità di trasmettere un ulteriore importante messaggio biologico.

L'evoluzione, nel corso di milioni di anni, ha selezionato/adattato delle modalità (ad esempio molecole, meccanismi, circuiti neurali) che hanno validità generale e che quindi sono presenti in gruppi di organismi anche molto divergenti (distanti da un punto di vista filogenetico). Questa attività di "parsimonia" evolutiva si basa sul presupposto che quando qualcosa funziona si diffonde tra i viventi. Quindi affrontare lo studio del comportamento nei pulcini e il loro *imprinting* fornisce risposte chiave per comprendere come funzionano processi che regolano la funzione cerebrale anche nella nostra specie.

Gli spunti e soprattutto le riflessioni che genera la lettura del "pulcino filosofico", sono pertanto innumerevoli, ma terminerei con la seguente. Se nei pulcini le stupefacenti abilità matematiche intrinseche sono correlate a risolvere problemi ambientali che promuovono la sopravvivenza, allora perché molti giovani della nostra specie hanno spesso problemi in questa disciplina? Vorrà mica dire che siamo meno cognitivi o evoluti dei polli? Oppure suggerire che aspetti correlati alla matematica giochino un ruolo meno importante per la nostra sopravvivenza? Sulla base di quanto descritto nel saggio direi che entrambe le possibilità sono da escludere, sorge pertanto il sospetto che ci siano dei *bias* nelle nostre metodologie didattiche. Comunque sia, una cosa è certa, non offendetevi più quando qualcuno vi apostrofa con il termine di pollo o gallina.

paolo.peretto@unito.it

P. M. Peretto insegna anatomia comparata e neurobiologia comparata all'Università di Torino



A colpi di fossili

di David Ceccarelli

Gabriele Ferrari

POLVERE E OSSA

EDWARD DRINKER COPE
E OTHNIEL CHARLES MARSH,
DUE PALEONTOLOGI A CACCIA
DI DINOSAURI NEL FAR WEST

pp. 269, € 19,
Codice, Torino 2023

Per quanto obsoleta, l'immagine della scienza quale impresa asettica e avulsa dalle vicissitudini sociali del suo tempo riscontra ancora un certo successo. Laboratori di ricerca, musei di storia naturale e osservatori astronomici spesso rappresentano, nell'immaginario comune, le tante stanze di quella "torre d'avorio" in cui gli scienziati si dedicano alla risoluzione di problemi che poco hanno a che vedere con il mondo "reale". *Polvere e ossa*, di Gabriele Ferrari, ha anzitutto il merito di raccontare una delle pagine della storia della scienza da cui più si evince, in tutta la sua grottesca drammaticità, la dimensione sociale e umana della pratica scientifica.

La cosiddetta "guerra delle ossa" andata in scena fra i paleontologi americani Edward Drinker Cope e Othniel Charles Marsh nella seconda metà dell'Ottocento vanta un'ampia e approfondita letteratura nel contesto statunitense. Tutt'altra situazione per quanto riguarda la storiografia italiana, il che forse non desta particolare stupore. Come sottolinea da subito l'autore, quella fra Cope e Marsh è una storia squisitamente americana, in cui la nascita della paleontologia statunitense si intreccia indissolubilmente con le retoriche sullo "spirito della frontiera" e sulla conquista dell'Ovest, e dove è impossibile comprendere le motivazioni dei due protagonisti, le loro gelosie e preoccupazioni, senza capire il tessuto storico, economico e sociale in cui è calata la scienza americana di fine Ottocento.

Il testo si distingue per lo stile fresco e ammiccante, puntellato a dovere da approfondimenti naturalistici che spezzano la fittissima cronaca degli eventi. Là dove Cope e Marsh

si contendevano le zone di scavo, arrivando a ingaggiare spie e ordire sabotaggi l'uno ai danni dell'altro, si faceva luce su pagine e pagine di storia naturale al tempo ignote. Ferrari accompagna il lettore nella storia della scoperta dell'Eldorado dei fossili: le coste e i fondali del Mare Interno Occidentale che un tempo tagliava il Nord America in due metà (Appalachia e Laramidia) e che, milioni di anni più tardi, sarebbe stato il teatro di una delle rivalità scientifiche più aspre di sempre.

I trent'anni di ritorsioni, accuse di plagio, sabotaggi e, molto più semplicemente, dispetti fra Cope e Marsh vengono raccontati con dovizia di particolare, attingendo a fonti primarie, corrispondenze private e ai vari studi biografici già dedicati ai due scienziati. Comprensibilmente, il racconto risulta leggermente sbilanciato sugli esordi e sulle premesse del conflitto, scelta

che in parte penalizza la discussione conclusiva ma che contribuisce a contestualizzare, in modo godibile, il profilo dei due contendenti. Già a metà dell'*Atto I*, il quadro sembra essere piuttosto chiaro: la – tutt'altro che sana – competizione fra Cope e Marsh non aveva particolari radici ideologiche o teoriche. Pur avendo sostenuto teorie evoluzionistiche diverse, dalle fonti emerge ben poco che possa far ricondurre la "guerra delle ossa" a questioni eminentemente teoriche e scientifiche. La realtà è, forse, più banale e meschina. Come spiega Ferrari, a portare i due in rotta di collisione fu la loro smodata ambizione e il desiderio di primeggiare sull'altro. E se da un lato Marsh poté contare su fondi quasi illimitati e doti da tessitore di letali trame politiche, dall'altro Cope contrattaccò ferocemente per anni con raffiche di paper scientifici e piani diabolici.

Difficile, conclude Ferrari, decretare chi abbia vinto fra i due. Se da un lato la tassonomia impiegata da Marsh ha avuto più successo nel tempo, il contributo di Cope, tanto in paleontologia quanto in biologia evoluzionistica, ha avuto una eco forse maggiore nel corso del Novecento. A integrazione di una storia che ha visto Marsh ascendere nella gerarchia delle istituzioni scientifiche statunitensi emarginando il suo rivale, è opportuno ricordare quanto Cope, rassegnatosi forse alla sconfitta, abbia sempre più rivolto i suoi sforzi verso biologia teorica. In quella che è stata la più intensa delle rivalità scientifiche di cui si ha memoria, a vincere, come scrisse Henry Fairfield Osborn nel 1931, è stata forse la stessa paleontologia, che prosperò grazie alle nevrosi e le gelosie che afflissero Cope e Marsh per tutta la loro carriera.

david.ceccarelli@uniroma2.it

D. Ceccarelli insegna storia della scienza presso l'Università di Roma Tor Vergata

La sesta estinzione di massa

di Simone Pollo

Martha C. Nussbaum
GIUSTIZIA PER GLI ANIMALI
LA NOSTRA
RESPONSABILITÀ COLLETTIVA
pp. 419, € 36,
il Mulino, Bologna 2023

La condizione attuale delle relazioni fra esseri umani e animali non umani è paradossale. Da un lato, mai come oggi l'*homo sapiens* ha utilizzato gli animali in così grande quantità. La biomassa dei mammiferi che vivono sulla terra oggi è costituita per il 62 per cento da animali allevati per produrre cibo, mentre quelli selvatici sono il 4 per cento (il restante 34 per cento siamo noi umani). La biomassa degli uccelli ci offre dati simili: il 71 per cento è costituita da pollame di allevamento e il restante 29 per cento sono animali selvatici. Delle oltre 200 milioni di tonnellate di pesce consumato ogni anno dagli umani più della metà proviene da allevamenti, cioè dall'acquacoltura (che fino agli anni sessanta del secolo scorso era pressoché inesistente). A questo si aggiunga che gli animali selvatici (e anche le piante) stanno attraversando quella che a tutti gli effetti si può definire la "sesta estinzione di massa". A differenza delle precedenti estinzioni di massa questa è in larga parte prodotta dagli effetti delle attività umane sull'ambiente e sul clima.

D'altra parte, però, mai come oggi gli esseri umani hanno riflettuto sullo status morale, politico e giuridico degli animali non umani e sulla necessità di cambiare i nostri mondi di interazione con essi (o di abolire alcune forme di sfruttamento degli animali). Questa riflessione ha anche condotto a forme di riconoscimento giuridico degli animali, sottraendoli allo status di semplici cose del tutto disponibili agli esseri umani (raccomandando, ad esempio, la tutela del benessere animale nelle situazioni in cui vengono utilizzati dagli umani, come fa l'Unione Europea). A questo processo di riflessione sulle questioni etiche, politiche e giuridiche delle relazioni fra umani e animali contribuisce *Giustizia per gli animali*, ultimo libro di Martha C. Nussbaum, una delle voci più autorevoli della filosofia contemporanea.

Come chiaramente anticipato nel titolo, lo scopo del volume è ragionare sull'estensione agli animali non umani delle pratiche di giustizia. Ampliando e rivedendo quanto fatto già in parte ne *Le nuove frontiere della giustizia* (Il Mulino, 2007), Nussbaum articola una proposta teorica a partire dal cosiddetto "approccio delle capacità". Questo approccio, che, sulla scia di Amartya Sen, Nussbaum elabora da anni, ha come ambizione di formulare una concezione della giustizia più articolata di quella presentata da concezioni normati-

ve come il deontologismo kantiano o l'utilitarismo. Proprio l'elaborazione teorica dell'utilitarismo (soprattutto con il pensiero di Peter Singer) ha operato per l'inclusione degli animali non umani fra i soggetti meritevoli di tutela e per la trasformazione delle relazioni degli umani con essi.

Riconoscendo l'importanza dell'utilitarismo nel pensare in modo diverso gli animali dal punto di vista morale, Nussbaum ambisce a superare alcune difficoltà che questa prospettiva avrebbe. L'approccio delle capacità, infatti, vede negli animali soggetti meritevoli di un trattamento giusto non solo per la loro capacità fondamentale di provare piacere e dolore (che è il criterio fondamentale di inclusione nella sfera di considerazione morale per l'utilitarismo). Gli animali, infatti, possiedono una serie di capacità (vita; salute; integrità fisica; sensi; immaginazione e pensiero; sentimenti ecc.) e il funzionamento di queste capacità può essere più o meno libero. Compito della giustizia è garantire non solo il libero esercizio di queste capacità, ma anche la loro "fioritura". Nussbaum mostra come gli animali domestici che gli esseri umani utilizzano per i propri scopi (ma spesso anche i selvatici) siano impediti nell'esercizio delle loro capacità.

Nel mettere l'accento sulle capacità e sul loro funzionamento Nussbaum intende ampliare la comprensione dei modi in cui l'ingiustizia può avere luogo. Pensiamo al caso delle scrofe che negli allevamenti industriali sono costrette nelle cosiddette "gabbie di allattamento", ovvero in strutture che ne

impediscono i movimenti e le interazioni con i suinetti che hanno partorito. A una scrofa in quelle condizioni, ridotta a un dispensatore di latte senza alcuna libertà, non solo viene imposta una sofferenza moralmente inaccettabile (come ci dice l'utilitarismo), ma viene negata la possibilità di essere un agente, ovvero di esercitare le proprie capacità nei modi caratteristici della sua specie. Alle scrofe di allevamento, ma anche agli animali selvatici i cui habitat sono impoveriti e devastati dagli esseri umani, viene impedito di agire e di vivere vite fiorenti. E questo – dice Nussbaum – non è accettabile per una società che vuole essere giusta.

A partire da questa idea la filosofia americana sviluppa un'articolata analisi dei modi in cui si possono realizzare condizioni di giustizia per gli animali nei diversi contesti nei quali gli umani interagiscono con essi. Secondo Nussbaum l'approccio delle capacità potrebbe rappresentare la base per elaborare una "costituzione virtuale" cui le normative per la protezione degli animali potrebbero ispirarsi. La proposta di Nussbaum è ambiziosa, ma risponde a un processo che – come si è detto – è in corso, ovvero la graduale inclusione degli animali nella tutela della legge. I diritti fondamentali per gli animali ai quali mira l'approccio delle capacità di Nussbaum, sebbene non utopici, sembrano tuttavia molto lontani, vista le quantità e i modi in cui oggi gli umani usano gli animali. Manca ancora molto al riconoscimento di una piena libertà degli animali di usare tutte le proprie capacità, ma, come testimoniano i fatti, manca molto anche per il riconoscimento di un basilare diritto degli animali, di tutti gli animali, di non soffrire per mano dell'*homo sapiens*.

simone.pollo@uniroma1.it

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



Cucinare quello che trovi in frigo

di Fiorenzo Conti

Anil Seth
COME IL CERVELLO CREA LA NOSTRA COSCIENZA
ed. orig. 2021, trad. dall'inglese
di Sara Parmigiani
pp. 353, € 25, Cortina, Milano 2023

Gli scaffali delle librerie esibiscono con ritmo frenetico libri sulla coscienza e ciò, superata una momentanea sensazione di saturazione, non può stupire, considerata l'importanza che il tema ha da sempre per la sua ovvia centralità nella ricerca di comprendere la natura umana e per il fatto che di coscienza scrivono filosofi (da secoli), teologi e poeti, ma anche psicologi, neurologi, psichiatri e da qualche decennio, finalmente, anche neuroscienziati. Dopo l'*Astonishing Hypothesis* di Francis Crick (1994) e la "presa in carico" del problema da parte di Gerald Edelman e, soprattutto, di Giulio Tononi qualche anno dopo, sono ormai molti i neuroscienziati che si interessano del problema della coscienza.

Com'è logico aspettarsi trattandosi di un argomento di incredibile complessità che solo ora comincia ad essere studiato scientificamente, si trovano visioni diverse (a volte anche molto diverse), chiara indicazione che sappiamo ben poco della coscienza, ma anche che il campo sta attraversando un periodo di grande sviluppo e vitalità, catalizzando l'interesse di molti non esperti e dei mass media (è ormai famosissima la bottiglia di pregiato vino portoghese offerta dal neuroscienziato Christof Koch al filosofo David Chalmers per aver perso la scommessa fatta 25 anni fa a Brema che entro il 2023 avremmo conosciuto le basi nervose della coscienza; <https://www.nature.com/articles/d41586-023-02120-8>). E, come spesso accade quando un ambito di indagine si sviluppa rapidamente, si osservano turbolenze, come quella verificatasi nella stessa comunità con uno squallido attacco alla teoria detta IIT (Integrated information theory) di Giulio Tononi, forse la teoria più strutturata e avanzata al momento formulata, tacciata di pseudoscienza (<https://psyarxiv.com/zsr78/>; si veda anche <https://www.nature.com/articles/d41586-023-02971-1>).

In questo contesto si colloca *Come il cervello crea la nostra coscienza* del neuroscienziato cognitivo inglese Anil Seth, traduzione italiana del libro pubblicato nel 2021 da Faber and Faber col titolo *Being You. A new Science of consciousness*. È evidente che il titolo dell'edizione italiana non corrisponde al titolo dell'edizione inglese e crea aspettative che vengono almeno parzialmente deluse. Il libro è suddiviso in quattro parti (con tredici capitoli e un epilogo, con belle Note e un bell'indice). Nella prima parte si introduce il problema della coscienza e dei recenti tentativi di definire il livello della coscienza e

della possibilità di misurarla. Nella seconda vengono trattati i contenuti della coscienza, con un'enfasi su un aspetto della coscienza, la percezione. Questa è forse la parte più originale nel contesto delle varie teorie ed è incentrata sulla nozione, derivata dagli studi di fisiologia sensoriale, che la percezione sia la risultante dell'interazione tra ciò che viene "da fuori" e il cervello e che i contenuti di coscienza siano delle "predizioni percettive", una visione estremamente attrattiva, ma non del tutto convincente. La terza parte tratta il "sé" e le esperienze di ipseità ed oscilla tra sviluppo dei concetti espressi nella seconda parte e la loro possibile rilevanza in sindromi neurologiche o psichiatriche, mentre nella quarta vengono affrontati temi molto interessanti, anche se non del tutto originali, come l'esistenza di una coscienza negli animali e le macchine senzienti.

Il libro è ben scritto, anche se la successione logica non appare sempre semplice da catturare; la traduzione di Sara Parmigiani è da elogiare *in toto* e sarà certamente apprezzata dai lettori italiani. Per la materia trattata e per le conoscenze propedeutiche che è necessario possedere per districarsi nel complesso mondo della scienza della coscienza, il libro non è certamente un libro da *table de chevet* e costringe il lettore a faticare un po'. Dal punto di vista di chi scrive, un fisiologo, il pregio maggiore è certamente l'enfasi posta sul concetto che la coscienza ha la propria origine e funzione primaria non nella rappresentazione del mondo, ma nel controllo e nella regolazione dei nostri meccanismi fisiologici, un'attenzione in qualche modo reminiscente del primo Damasio, che viene raramente posta in libri diretti al grande pubblico, e che l'intero panorama dell'esperienza e della nostra vita mentale è forgiato da un profondo impulso biologico alla sopravvivenza. Un altro pregio non comune del libro di Seth è quello di essere riuscito a fornire al lettore, che presumibilmente non è un esperto di neuroscienze o di filosofia, un quadro onesto della situazione e delle opzioni che la scienza della coscienza ha di fronte a sé. Per usare le sue parole: "La scienza della coscienza, però, non può scegliere da un menù prestabilito, per quanto sia elegante il ristorante o stellato il cuoco. Assomiglia più al cucinare qualunque cosa si trovi in frigo, con spicchi di filosofia, neuroscienze, psicologia, informatica, psichiatria, apprendimento automatico e simili, combinati e ricombinati in modi diversi, così da creare qualcosa di nuovo". In altre parole, sperimentare, sperimentare e sperimentare ancora. E forse tra 25 anni Koch vincerà la (reiterata) scommessa con Chalmers.

fiorenzo.conti@staff.univpm.it

F. Conti insegna fisiologia umana all'Università Politecnica delle Marche

Tra fandom ed epica

di Francesco Gallo

Matsumoto Masahiko

I FANATICI DEL GEKIGA

pp. 320, € 25,
Coconino Press, Roma 2023

La parola è segno. Il segno è senso. E scrivere è già metanarrazione, concetto cui per certi versi è impossibile sfuggire ragionando intorno a *I fanatici del gekiga*. È l'opera con cui Matsumoto eterna il proprio passato, le origini stesse di un genere – il gekiga eponimo: *immagini drammatiche*, cioè fumetti rivolti a un pubblico adulto – e un ritratto socioculturale semi-documentaristico. Nel 2023, a quarant'anni di distanza dalla fine della sua pubblicazione a puntate sul *seinen* manga *Big Comic Zōkan*, arriva finalmente al pubblico italiano dopo aver conquistato quello statunitense, francese e spagnolo. E lo fa in un'edizione, quella Coconino Press, resa particolarmente apprezzabile dall'apparato: un puntuale glossario degli autori, dei termini e delle opere citate, e soprattutto un'intervista a Tomohiko Matsumoto, il figlio di Masahiko. Entrambi i paratesti sono a cura del ferratissimo Paolo La Marca, che si è anche occupato di tradurre la postfazione e che per Coconino è tra i curatori storici delle collane "Gekiga" e "Doku". Ma procediamo con ordine. Chi c'è al centro della narrazione? Chi sono, questi *Fanatici*?

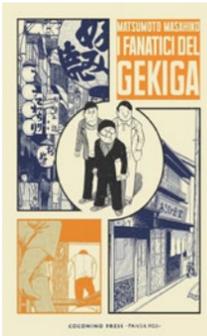
Sono amici e sono in tre. Sono icone, ma ancora non ne hanno idea. Si chiamano Yoshihiro Tatsumi (è lui a coniare l'espressione *gekiga*: non esiste, prima che lui se la figurò, soppiantando il *komaga* dell'amico Masahiko), Takao Saitō (quello di *Golgo 13*, il manga più longevo della storia, qui autore di parte della *Postfazione*) e, per l'appunto, Masahiko Matsumoto, la voce narrante – una prima persona plurale più che singolare – che ricostruisce "il racconto delle gioie e dei dolori di tutti quei ragazzi che hanno dedicato la loro giovinezza" a questa comune ossessione. Sono intrappolati dentro la fine degli anni cinquanta a Osaka e stanno assistendo, o meglio: contribuendo, a un'evoluzione epocale. Ovvero il passaggio dai manga *akahon* – i libricini rossi che hanno dominato il panorama culturale giapponese del secondo dopoguerra con le loro fitte imitazioni, se non sfacciate scopiazzature, di narrazioni occidentali (da Betty Boop ai Tre porcellini, in barba a qualsiasi diritto d'autore) – a un'autonomia radicale nei temi e nei toni, del tutto priva di umorismo. Il *gekiga*, appunto: bandite le "belle immagini dalle linee sottili", per dirla con Takao Saitō.

Nonostante tardi ad arrivare, oggi i loro nomi ottengono progressivo riconoscimento nel settore. Sono destinati a ribaltare la storia del manga e ad avere impatto sul mondo intero, guidati da un'affamata ambizione e dalla foga di affermare il proprio sguardo – o quantomeno *uno* sguardo, ma realistico e un po' folle – sulla loro contemporaneità. Sconfinano di genere in genere, versati nel thriller e stufi del judo; alludono ad altri media, corteggiando in special modo il grande schermo ("Dobbiamo integrare le tecniche cinematografiche per rendere le storie più avvincenti!"); e, come nessun altro, si votano a rivoluzionare i manga dentro questo manga che ricostruisce la storia del manga, per così dire, in spregio al mero successo commerciale. Hanno il merito di aver trasformato la percezione pubblica del medium: da fenomeno pop per eterni adolescenti a intenso, seppur a tratti scanzonato, ibrido fiction-non-fiction, tra colossali sbronze e nottate a disegnare, tracolli e conquiste, conferme e voli pindarici, omaggi sperticati ai maestri e una gran voglia di superarli. Tanto che, se negli anni ottanta il manga è piombato negli USA, e quindi in Occidente, principalmente grazie alla serializzazione dell'epos di *Lone Wolf And Cub* con le copertine di Frank Miller, prima del suo arrivo il *gekiga* di quei tre e dei loro sodali ne aveva aperto il solco.

Dopotutto è stato Ratigher, nei panni di direttore editoriale Coconino fino al 2021, a precisarlo a suo tempo: leggendo le pagine di un fumetto che sono collocate sulla sinistra, a destra ne intravediamo il futuro; quando rivolgiamo lo sguardo alle tavole sulla destra, è il passato che occhieggia di fianco. Ma cosa accade quando la lettura è *right-to-left*, da destra a sinistra, come vuole la tradizione originale giapponese? Accade che i piani tra il presente, il passato e il futuro si mescolino, come succederebbe sotto la brezza a certe tavole lasciate incustodite davanti a una finestra aperta; e come invece, racconta Tomohiko nella preziosa intervista che apre (o chiude!) il volume, non accadeva in casa Matsumoto. Dove a una paternità "mite e gentile" di Masahiko non corrispondeva alcuna condivisione dell'estro artistico; dove, dice sempre Tomohiko, "mi proibivano perfino di leggere fumetti". Salvo cambiare idea sul letto di malattia: il coinvolgimento del figlio nella collaborazione con la casa editrice che pubblicò *Tabakoya no musume* (*La ragazza della tabaccheria*) costituì per Masahiko l'eccezione a una regola ferrea, regola infranta nuovamente solo dopo la sua morte. Una banda, quella dei fanatici del *gekiga*, davvero elitaria, non c'è che dire.

9aprile1981@gmail.com

F. Gallo è responsabile della progettazione didattica di Fronte del Borgo alla Scuola Holden di Torino



Ambientalismo, antimilitarismo, disprezzo del potere

di Michele Cappetta

Hayao Miyazaki

IL VIAGGIO DI SHUNA

pp. 152, € 23, Bao, Milano 2023

"Dubito che in Giappone possa andare in porto un progetto così semplice e privo di fronzoli." Questo scriveva Hayao Miyazaki il 10 maggio 1983, riferendosi all'idea di trasportare in un film d'animazione la leggenda tibetana *Il principe che divenne cane*. Ma, grazie alla casa editrice Tokuma Shoten e ai suoi redattori – che lo incoraggiarono a darne una rappresentazione visiva –, nacque ugualmente il manga *Il viaggio di Shuna*. E quest'anno, finalmente, quarant'anni dopo il volume arriva anche in Italia: da ottobre BAO Publishing permette di aggiungere un tassello eccezionale al mosaico narrativo del maestro dell'animazione nipponica.

L'intreccio è lineare: nel villaggio del principe Shuna i raccolti sono funestati dal clima ventoso e da una terra infertile. Per salvare la sua popolazione dalla fame, il ragazzo infrange la legge del regno e parte per un lungo, insidioso cammino alla ricerca di misteriosi semi d'oro in grado di attecchire nei terreni più aridi. Ecco, quindi, come il viaggio prende vita e si dipana attraverso distese sterili, comunità cannibali, città martoriate dallo schiavismo, sino a una terra tanto favolosa quanto inquietante. Alla fine della storia sarà l'amore di Thea, una ragazzina che Shuna salva dalla schiavitù, a riscattarlo a sua volta da un assoluto oblio.



Dense di metafore e incanto, queste 150 pagine sono inusuali per diversi aspetti: le tavole non utilizzano soluzioni sempre canoniche, i classici balloon sono rari e vengono soppiantati da didascalie; per non parlare dei segreti che non vengono mai chiariti, a partire dai tempi più remoti di questo universo narrativo che hanno portato al contesto della storia, sino all'identità degli antichi dei e alla natura del terrorizzante edificio che respira.

Per tutti coloro che amano il cinema di Miyazaki, questo manga è perfetto: ogni dettaglio pare precursore dei contenuti che il regista ha poi sviluppato e approfondito nella sua carriera. Da subito ambientazione, vesti e caratteristiche dei personaggi rievocano chiaramente *Nausicaä della Valle del vento*; la natura matrigna, generosa e inquietante, è degna di *Princess Mononoke* (così come lo yakkul è lo stesso animale cavalcato da Ashitaka e il viandante a cui Shuna dona del pane è la copia del monaco Jiko); per non parlare della terra degli Esseri Divini, degna eco dell'isola volante di *Laputa – Castello nel cielo* – splendida, pericolosa e abitata da giganti verdi che richiamano i robot-soldato. Ma non sono solo estetica e paragoni ad accompagnare i lettori nel mondo di Miyazaki: i morbidi acquerelli divengono un veicolo ideale per le tematiche cardine dell'artista. L'ambientalismo, l'antimilitarismo, il disprezzo del potere, il sacrificio volto al giusto, l'amore per la vita, l'importanza dell'empatia, la ferocia e la fragilità della natura – mai così attuale, mai così necessario.

Novel fantascorico

di Domitilla Pirro

HS Tak, Isabella Mazzanti

HITOMI

pp. 153, € 19,
Oblomov, Milano 2023

"Diventa uguale a lui, ragazza. Perché nel codice del Bushido, la legge si inchina sempre all'onore e la tua vendetta sarà equa. O addirittura dolce", mentore il monaco in cima alla montagna (nessun sarcasmo: è letteralmente *il monaco in cima alla montagna*, tavola uno) davanti alle prime peregrinazioni di Hitomi. Aspirante vendicatrice, la protagonista è per definizione una *final girl*: è l'ultima sopravvissuta al massacro che anni prima Yasuke, leggendario samurai *black as a beetroot*, pare abbia inflitto alla famiglia di lei. Oggi Hitomi lo cerca per pareggiare i conti o perire nel tentativo.

Siamo dalle parti del novel fantascorico. La cartella stampa tira in ballo Kurosawa ma anche Tarantino: Giappone feudale, inverno del 1590, sanguinoso periodo Sengoku, storia di vendetta e formazione *grandguignol*. Storia nota, a dire il vero, o per meglio dire già saccheggata: ché quella di Yasuke, epico ronin afrodiscendente, è già stata più volte al centro di

indagini ibride tra fiction e non fiction (penso a *African Samurai* di Lockley&Girard) e imprese ancor più pop (come *Yasuke*, l'anime di LeSean Thomas realizzato per Netflix da Studio Mappa e doppiato da LaKeith Stanfield dopo la prematura dipartita di Chadwick T'Challa Boseman). Quando il materiale narrativo ispira lo sceneggiatore HS Tak (quello di *Boy-1* e *Redshift*, fortunate miniserie di fantascienza), dunque, è già canon. Qui c'è però uno *shift* di prospettiva: al centro c'è Hitomi, appunto, ex bambina, ex vittima per eccellenza, che con Yasuke ce l'ha – è il caso di dirlo – a morte. E ne diverrà allieva suo malgrado.

Se le polarità dei due personaggi al centro della storia sono piuttosto trite – da un lato la giovane leva impaziente e impulsiva, dall'altro la vecchia lenza ormai stufa di combattere – è parecchio familiare, se non prevedibile, pure la struttura a *quest* d'intensità crescente con tanto di missioni (col)laterali. Ma non è una storia priva di cuore, questa. E i disegni dell'ottima Isabella Mazzanti – illustratrice di fortuna internazionale che lavora usualmente con matite e acquerelli, mentre qui ha dedicato alla sola copertina l'approccio tradizionale e ricorre a



Procreate per la maggior parte delle tavole – rendono comunque giustizia alla guizzante parabola evolutiva dei personaggi, distraendo dalle tonnellate di retorica dello script (D: "Sei stata allevata dai lupi?" R: "Non c'era rimasto più nessuno per allevarmi. Nemmeno i lupi"). Hitomi evolve da *Matagi piantagrane* ad *Ammazzalupi* a *Giovane falco* e non sembra arrestarsi, sfidando le proprie capacità, accanto al maestro in ricostruzione; finché "Non siamo né donne né uomini, siamo un falco e una pantera", con buona pace delle questioni di genere frettolosamente incontrate al *midpoint*.

La reale nota dolente risiede altrove. Come Marta Barone ha ripreso su Repubblica Torino, a partire da *L'ombra del vulcano* (Einaudi, 2023) di Marco Rossari, si può ben definire chi traduce di mestiere come *una spia* che si nota *solo se fa errori*. Ebbene: davanti a *Hitomi* quasi subito ci si chiede, incappando in meccanici calchi dall'inglese e un paio di scelte lessicali addirittura irricevibili, cos'avrebbe invece preferito HS Tak.

Più che Tarantino insomma, vista la qualità della scrittura, bisognerebbe tirare in ballo titoli comunque godibilissimi come *The Witcher* o *Ghost of Tsushima* – videogiochi tripla A, più d'azione che da fulmineo gioco di parole; la speranza è che, nel 2023, questa sia tutt'altro che un'offesa. Più un dato di fatto.

domitilla.pirro@gmail.com

D. Pirro scrive e insegna a scrivere

Scommessa sulle fonti

di Giovanni Sassu

Massimo Ferretti
**FRANCESCO DEL
COSSA INTORNO
AL 1472: DUE STUDI**
pp. 172 con 16 tavv. a col., € 25,
Olschki, Firenze 2022

Systematizzando opinioni che lo studioso ha già avuto modo di esporre in convegni e conferenze, il volume di Massimo Ferretti è dedicato a un preciso "spazio" (l'attività di Francesco del Cossa tra Ferrara e Bologna) e a un definito tempo (intorno al 1472).

In questo nuovo contesto, sin dalle prime pagine, appare evidente come questo "lì e allora" di Cossa debordi dall'oggetto di studio per assumere i caratteri di una vera e propria indagine, "qui e ora", sullo stato di salute della storia dell'arte. Il libro, infatti, condensa diverse intenzionalità: è di fatto una recensione della mostra bolognese del 2020-21 sul *Polittico Griffoni* e al contempo, una riflessione sul peso (soffocante, a volte) che Roberto Longhi ha avuto sugli studi di ambito ferrarese del Quattrocento; è un ammonimento al come leggiamo, oggi, opere musealizzate che un tempo erano parte di un tutto, ma rappresenta anche l'invito a non basare la disciplina storico-artistica esclusivamente sulla lettura dello stile.

La straordinaria opportunità di vedere assieme le *disiecta membra* del marchigiano d'altare dipinto da Cossa (e da Ercole de' Roberti) per la cappella di Floriano Griffoni in San Petronio ha generato un dibattito acceso, non sempre fluido e sovente telecomandato, sulla disposizione che le tavole avevano nel contesto del polittico e sulla forma di quest'ultimo. Ferretti percorre una strada diversa. Dà atto, come tutti, della ricostruzione che Longhi espone nelle varie edizioni dell'*Officina ferrarese*, ma riparte dall'autorevolezza dei referti di chi quel capolavoro lo vide: quelli scritti, alcuni emersi di recente, ma soprattutto il già

noto disegno che Stefano Orlandi elaborò in vista dello smantellamento nel 1725 per il cardinale Pompeo Aldrovandi, fresco proprietario della cappella. Ebbene, quel disegno diventa per Ferretti una testimonianza oculare pienamente attendibile, intimamente coerente, per quanto attiene forma e proporzioni originarie del polittico. Non un documento, non una fonte, ma una traccia (uso il termine nell'accezione che Peter Burke, riprendendo Gustaaf Renier, ha in-

teso utilizzare parlando proprio di testimoni oculari). Una traccia da far parlare a partire dalla sua natura funzionale per poi accostarla agli esempi di polittici coevi. Rispettando il mestiere di Orlandi, pittore e ornataista, Ferretti rilancia la necessità di guardare all'elaborato grafico

come una restituzione proporzionata, seppur non quotata, della carpenteria originale. Questa operazione è condotta, non senza lazcerazioni, ponendo sul tavolo di lavoro "le mutate condizioni percettive che si determinano quando quel corpo figurativo, tridimensionale e visivamente composito che è il polittico, si evolve in una serie di campi pittorici autonomi". Ciò che vediamo oggi, è il messaggio, rischia di imporsi anche quando immaginiamo il "com'era", finendo per tralasciare il referto o per modelarlo alla bisogna.

Rispettando Orlandi, Ferretti propone una ricostruzione basata su due principi proporzionali: quelli del disegno stesso e quello della relazione dimensionale tra le tavole superstiti. Un'analisi logica che porta a dover ammettere che al *San Vincenzo Ferrer* di Londra mancano parecchi centimetri sui lati e sul margine superiore e che i *Floriano* e *Lucia* di Washington sono mancanti di una parte inferiore pari alla lunghezza attuale. È qui che il discorso da scientifico si fa più congetturale (ma non immaginario, dice Ferretti), con la proposta che il polittico bolognese possedesse – al di sotto dell'arco trionfale della cornice, quindi nel

campo figurativo della tavola centrale – una prospettiva illusoria. Una visione che andrebbe a restituire al *Polittico Griffoni*, figlio della cultura post donatelliana ma dipinto all'alba dell'arrivo della pala quadra alla toscana, un ruolo ben specifico nello sviluppo della cultura figurativa di quegli anni, ponendolo al fianco delle elaborazioni albertiane mantovane di quegli stessi anni, ma in anticipo sul Bellini della sagrestia dei Frari (1488) e, soprattutto, sul Bramante milanese in via di formazione.

Con analogia acribia critica, la predella della Vaticana di Roberti, grazie anche alla lettura delle fonti, è posta ora in uno spazio esterno, sulla cassa che conteneva il polittico, e non "nel" disegno di Orlandi, scommettendo su una riduzione del margine sinistro che finora è stata negata anche da chi conserva quel capolavoro. È una vera e propria scommessa critica sulla quale si gioca, lo dice con onestà lo stesso studioso, tutta l'affidabilità dell'operazione di riscatto del disegno di Orlandi.

Il secondo saggio propone una seriazione *ad annum* delle opere bolognesi di Cossa partendo da un'affascinante lettura di un altro capolavoro: il "restauro" della trentecava immagine miracolosa del Baraccano, atto pittorico al tempo stesso tecnico e critico elaborato da un artista in stato di grazia.

Si conclude il volume non sempre convinti di alcune letture di stile (specie quando si chiama Schifanoia a testimoniare basandosi sulla presunta aporia tra l'inizio e la fine dell'intervento di Cossa, invero velocissimo, o la negazione della paternità di Roberti per il *Settembre*), ma è impossibile non restare sedotti dall'energetica capacità di far parlare le tracce raccolte – siano esse le testimonianze figurative, le fonti scritte o le risultanze tecniche – e dalle suggestioni dei paragoni tipologici chiamati in causa.

Un libro complesso e coraggioso, che farà discutere, e che si configura sin d'ora come passaggio ineludibile per chi proseguirà gli studi di settore. E che suona anche come un vero e proprio atto d'amore per il mestiere di storico dell'arte.

giovanni.sassu@icloud.com

G. Sassu è storico dell'arte e museografo

È la vita che riflette l'arte

di Fabio Belloni

Pepe Karmel
PABLO PICASSO
ed. orig. 2023, trad. dall'inglese
di Valentina Palombi,
pp. 208, € 54,
Einaudi, Torino 2023

Sin dalla grande retrospettiva ordinata da William Rubin al MoMA di New York nel 1980 è prevalso un approccio spiccatamente biografico all'opera di Picasso. Della sua vita, specie dei suoi tanti amori, si è cercato un riflesso nel lavoro, come se quadri e sculture ne fossero la diretta emanazione. Ecco allora il periodo blu, emblema della solitudine dopo l'arrivo a Parigi; poi quello rosa, grazie al legame con Fernande Olivier; e ancora il classicismo degli anni venti, merito del matrimonio con Olga Khochlova; in seguito le mostruose figure surrealiste, sintomo della crisi coniugale; e via così per le rimanenti cinque decadi. Si tratta di un'interpretazione persuasiva, anzi necessaria: che col tempo però si è irrigidita, generando pagine e pagine somiglianti tra loro, o perlomeno tutte orientate allo stesso modo.

Dinnanzi a tale canone, Pepe Karmel si è sempre mostrato cauto. Per lui Picasso è stato "prima di tutto un artista, e solo dopo un marito e un amante". Non sorprende dunque che il suo libro appena uscito per Einaudi si smarchi con forza dalle letture più radicate. L'incessante cambio stilistico dell'artista – è l'assunto dichiarato sin dall'*Introduzione* – segue una logica propria, estranea al corso dell'esistenza. A ben vedere gli elementi associati a una o all'altra compagna sono quasi sempre già presenti, e in fondo le opere bastano a loro stesse. Ciascuna sottende un'infinità di riferimenti, certo: ma è prima di tutto un fatto formale, ed è così che dobbiamo affrontarla. Insomma "in Picasso è la vita che riflette l'arte, non il contrario".

Edita in occasione del cinquantennale della scomparsa, la monografia copre l'intero percorso dell'artista. Porta un titolo lapidario, dato soltanto dal nome. Niente sottotitolo, ammiccante o che lasci presagire chissà quali nuove verità. Ed è proprio questo il punto: al netto della centralità dell'opera sull'uomo, Karmel non ha scritto un libro a tesi. Qui non si sovvertono dati acquisiti, tantomeno si sconfessa il ruolo da sempre riconosciuto al pittore epónimo del Novecento. Le odierne voghe culturali che pretendono di ridefinire in chiave ideologica i valori più consolidati non hanno fatto presa. Completata la lettura, Picasso rimane il monumento che era.

Il libro Einaudi è un modello di pura storia dell'arte, e ciò ne fa qualcosa in controtendenza rispetto al panorama statunitense dove è stato concepito. Dentro vi troviamo solo il necessario, che comunque è moltissimo. Karmel legge le opere secondo le loro evidenze stilistiche e formali. Le posiziona nel contesto in cui sono nate, ricostruendone la gestazione istantanea o faticosa. Dà conto della fortuna critica e collezionistica, in più casi discutendo inter-

pretazioni sedimentate nei decenni. Non è una biografia, ma la narrazione esiste. E spesso appassiona perché Karmel ci porta nel cuore del processo creativo picassiano. Dalla prima all'ultima pagina aggancia letteralmente un'opera all'altra dando risalto alle continui-

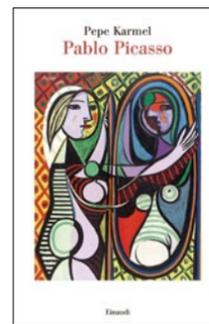
tà sotterranee o ai bruschi cambi di direzione, alle intuizioni come pure ai debiti verso i colleghi. Non c'è nulla di agiografico, ma ogni volta spicca l'ammirato sgomento verso chi, qualunque sia la tecnica o la scelta espressiva, ha mostrato un controllo supremo su tutto quanto gli è uscito dalle mani.

Docente alla New York University, Karmel si misura con Picasso da quasi quarant'anni. Dopo tanti saggi, articoli, mostre ne è diventato lo studioso di riferimento. Le sue interpretazioni recepiscono le analisi di quanti – R. Rosenblum, W. Rubin, G. Schiff, K. Varnedoe – lo hanno preceduto. E infatti le loro voci si sentono di continuo da una riga all'altra. C'è però un ulteriore aspetto del volume che merita attenzione, questo da intestare tutto a Karmel. Concerne il modo di affrontare i capisaldi di una carriera. Le opere che siamo abituati a considerare come i punti fermi – *Les demoiselles d'Avignon*, *Tre donne alla fontana*, *Guernica*, per esempio – ovviamente non mancano. Tuttavia sono altre, quelle subito precedenti o successive, a guadagnare spazio beneficiando degli affondi più densi.

È chiaro che oggi nessuno sfoglia un libro su Picasso senza già sapere cosa lo attende. Ma nella sterminata, quasi ingovernabile, bibliografia quello di Karmel diventerà indispensabile: il primo strumento da consultare, destinato al pubblico più ampio. La qualità dell'argomentazione e il robusto apparato di note offrono allo studioso la bussola per orientarsi tra le letture che davvero meritano di essere conosciute. La sintesi – meno di duecento pagine, per metà con immagini – consente invece all'appassionato di avvicinare quella figura grandiosa, e un po' intimoriente, che è stata Picasso.

fabio.belloni@unito.it

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



Lotta continua al concerto

di Ferdinando Fasce

Goffredo Plastino
RUMORE ROSSO
PATTI SMITH IN ITALIA:
ROCK E POLITICA
NEGLI ANNI SETTANTA
pp. 306, € 25,
il Saggiatore, Milano 2023

“**E**venti complessi, fluidi, che determinano comportamenti reali mutevoli, dinamici”. Così Plastino, musicologo di fama internazionale docente a Newcastle, definisce i concerti di Patti Smith a Bologna e a Firenze del settembre 1979 al centro di questo bel libro. È “una storia aperta a una pluralità di storie personali e collettive”, una storia che riguardò non solo un gruppo di musicisti e una cantante rock, ma anche “uno scontro sull’egemonia politica e culturale”. Patti si trovò al centro di un denso campo di tensioni. Contrasti simbolici tra movimento, Autonomia, Partito comunista italiano e Federazione giovanile comunista italiana su ciò che questa nuova “regina del punk” e “poetessa del rock” rappresentava. Contrasti politici fra PCI, movimento e Autonomia sull’organizzazione dei concerti, affidata al PCI. Contrasti economici tra il partito, le sue associazioni di riferimento, l’impresariato musicale e il pubblico del circuito alternativo della musica dal vivo intorno agli utili per gli organizzatori e ai compensi per Patti. Contrasti musicali e artistici fra diversi gruppi di fan e ascoltatori e fra critici, giornalisti e autori di fanzine sul valore artistico della cantante e del suo gruppo. Contrasti culturali e sociali sul significato dei concerti per la società italiana, in un anno apertosi con l’assassinio dell’operaio genovese, sindacalista e militante PCI, Guido Rossa, a opera delle Brigate

te rosse, e proseguito con gli arresti di militanti di Autonomia operaia nell’ambito del “caso 7 aprile”; caso che, sottolinea l’autore citando le più recenti ricerche in materia, “chiama in causa direttamente il Pci”, impegnato nell’offensiva “contro l’eresia comunista dell’Autonomia”. Una vicenda, questa, che interseca a più riprese la storia dei concerti, con la richiesta a Patti, da parte di esponenti dell’Autonomia e di intellettuali critici del cosiddetto “teorema Calogero”, di una presa di posizione sul caso.

È un intrico di nodi tale da far venire il mal di testa a uno studioso meno rodato di Plastino, che invero risponde alla sfida da par suo, con un libro altrettanto fluido e caleidoscopico quanto la materia che ne è oggetto. Gli fanno da base una sterminata documentazione scritta, composta di ogni possibile pubblicazione dell’epoca, ma anche di fanzine e volantini sparsi, e una non meno rilevante raccolta di decine di testimonianze orali, che forse avrebbero meritato un elenco completo in appendice. Tali testimonianze abbracciano tutto lo spettro delle voci, ufficiali e non, presenti sulla scena: dai giornalisti e critici musicali Riccardo Bertoncelli, Gino Castaldo e Franco Zanetti, al musicista e musicologo Franco Fabbri, al militante e saggista, operaista e creativo, Franco “Bifo” Berardi, all’ex dirigente del PCI Achille Occhetto, all’allora quindicenne Angela Zocca, “arruolata” nel servizio d’ordine del concerto bolognese. Partendo dal dibattito su Patti che precede i concerti, e che vede scendere in campo intellettuali d’area Pci del calibro di Edoardo Sanguineti e Roberto Roversi, l’autore stende con pazienza la sua rete acchiappafatti attorno a dodici, serrati capito-



li. Inserisce i concerti nel quadro più ampio dell’affermazione temporanea, dopo una stagione di dura contestazione dell’industria musicale e di travagliati tentativi di aprire strade e circuiti alternativi, di un modello gestionale della musica dal vivo nel quale il manager delle tournée si occupa ormai soltanto del contratto con l’artista straniero e le date sono vendute a un’organizzazione che si fa carico dei problemi logistici e garantisce la gestione dell’evento. A svolgere questo ruolo emerge il PCI, in un controverso tentativo di avvicinamento al pubblico giovanile nella difficile fase politica post-compromesso storico dei tardi anni settanta.

Plastino restituisce la dialettica che si mette in moto attorno ai concerti, ai quali assistono circa 140.000 spettatori. La animano polemiche e discussioni interne al PCI e alle associazioni a esso afferenti, forti critiche all’organizzazione, che provengono da quel che resta dei movimenti, dall’area del giornale “Lotta Continua” e dall’Autonomia, e grande entusiasmo, ma anche dissenso, dei fan, di fronte all’esibita religiosità di Patti durante le performance. Senza rinunciare, nelle righe conclusive, a far sentire anche la propria voce (“c’eravamo tutti e ci siamo ancora, continuiamo ad ascoltare il rumore rosso di quei giorni”), Plastino insegue onde musicali, emotive, culturali e politiche distese fra palco e platea, istituzioni e sfera pubblica, arena commerciale e dimensione alternativa. Il lavoro si inserisce autorevolmente in una storiografia italiana delle esibizioni dal vivo che sta finalmente prendendo campo. E, con il suo sguardo impregiudicato sulla domanda giovanile di musica e sulle battaglie che ne scaturirono, fornisce anche un utile tassello a un quadro degli anni settanta non appiattito sullo stereotipo degli “anni di piombo”.

ferdinando.fasce@unige.it

E. Fasce ha insegnato storia contemporanea all’Università di Genova

Congelare il suono nell’immagine

di Carlo Mogavero

Roberto Polillo
FOTOGRAFARE IL JAZZ
IL VOLTO, LA MUSICA,
L’IMPROVVISAZIONE
pp. 121, € 15, Mimesis, Milano 2023

Roberto Polillo è ben noto a chi frequenta il mondo della musica jazz in Italia, non solo per essere figlio del più noto critico musicale di questo genere degli anni sessanta e settanta, Arrigo Polillo, ma soprattutto per il patrimonio visivo che ci ha lasciato. Attivo come fotografo musicale per dodici anni a partire dal 1962, ci ha consegnato bellissimi ritratti dei più grandi musicisti del periodo. In quegli anni seguiva il padre ai concerti e poteva incontrare, sul palco e nel back stage, i migliori jazzisti: da Armstrong a Coltrane, da Miles Davis a Charlie Mingus. Il libro definisce quello che è la fotografia jazz, genere molto particolare che, seppur di nicchia, vanta un numero abbastanza elevato di appassionati in Italia, principalmente amatori, che negli ultimi anni si sono consociati nella associazione fotografi italiani di jazz (AFIJ). La parte iniziale è una panoramica dei diversi stili e dei protagonisti della fotografia jazz, che vanta grandi maestri, uno su tutti William Claxton, autore di *Jazz Life*, un capolavoro del genere. L’autore nota la mancanza di un vero testo di riferimento sull’argomento, con un approccio storico e sistematico, e ritiene che fotografia e jazz abbiano grandi similitudini, essendo entrambi figli dell’improvvisazione e della spontaneità. Ciò che vedi e ascolti viene registrato e congelato per sempre.

Sono tanti i libri fotografici sul jazz, ma per la maggior parte raccolte fotografiche: al contrario questo testo parla di quale dev’essere la filosofia che guida nel momento dello scatto. Polillo sostiene che, per essere un buon fotografo jazz, bisogna essere anche degli appassionati di jazz. Tesi non sempre sposata da fotografi anche illustri, che invece ritengono

la fotografia musicale solo un genere della fotografia di scena, che non richiede conoscenze specifiche. Polillo lo dimostra ritraendo undici personaggi iconici della storia del jazz, racconta come ha voluto fotografarli cogliendone visivamente il carattere e lo stile, immortalandoli nelle posture che li hanno resi celebri. Il Miles Davis chiuso in se stesso, nella sua tenuta beat, con la tromba che punta il pavimento, il Keith Jarrett che si arrota la su sé stesso nei suoi struggenti momenti creativi, John Coltrane perso nelle sue improvvisazioni mistiche, che ha fotografato nell’unica performance pubblica di *A Love Supreme*.

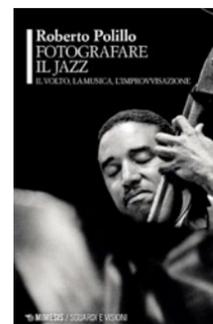
Predilige fotografare sul palco, piuttosto che nel back stage, anche se ha avuto innumerevoli occasioni per ritrarre i musicisti in momenti intimi e personali. Nel mondo della fotografia jazz da tempo si dibatte su questo tema: molti fotografi contemporanei e del passato, al contrario, amavano raccontare il mondo del jazz attraverso quello che avveniva fuori dal palco: nei lunghi viaggi, nei locali fumosi, nelle strade.

È un libro davvero utile per chi pratica questo genere: nel capitolo “Vedere” il jazz si spiega come in un concerto sia determinante non solo ascoltare, ma vedere il momento dell’improvvisazione, dove il musicista ci trasmette l’energia e la poetica dei suoi assoli anche con le posture del corpo e le espressioni del viso. La fotografia ha il compito di congelare per sempre questi momenti unici, deve dare la rappresentazione visiva di un momento creativo che mai più si ripeterà.

“Picture is performance”, diceva Richard Avedon, la fotografia jazz è un’arte che ne interpreta un’altra. Il fotografo, come il musicista, non sa cosa accadrà nel buio del locale quando la musica inizierà, le luci cambieranno più volte e le occasioni per scattare saranno poche: poi tutto finirà e resteranno solo le fotografie.

mogaverobruno@gmail.com

C. Mogavero è fotografo



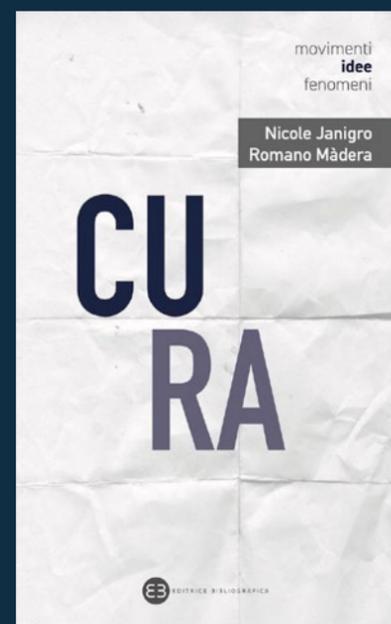
EDITRICE BIBLIOGRAFICA

www.bibliografica.it | bibliografica@bibliografica.it

Nicole Janigro, Romano Màdera

CURA

Oggi sembra che tutto sia cura e tutto vada curato. Ma quali sono i fondamentali del prendersi cura? Da sempre cura significa esercitare attenzione anche a ciò che appare casuale o addirittura secondario, assumersi rischi e nutrire fiducia. Proprio perché nella cura e nell’educazione sta la radice per un discorso serio e consapevole sull’umano dalla prima infanzia alla fine della vita, ogni sapere – scientifico e umanistico – è convocato a cooperare in una prospettiva transdisciplinare per definire un percorso verso un concetto di cura più consapevole e maturo.



Un'amicizia che attraversa la storia e guida la riflessione sui diritti umani

di Anna Mastromarino

Norberto Bobbio
e Gregorio Peces-Barba

UN CARTEGGIO SU SOCIALISMO E DEMOCRAZIA 1978-2000

introdu. e cura di Mario G. Losano,
pp. 305, € 25,
Biblion, Milano 2023

Il libro curato da Mario G. Losano costituisce un tassello importante per arricchire la conoscenza di due maestri della filosofia del diritto, Norberto Bobbio e Gregorio Peces-Barba, oppositore del franchismo e uno dei padri della costituzione democratica spagnola. Le 71 lettere qui raccolte offrono innanzitutto al lettore uno sguardo intimo sulla vita di due amici che attorno alla riflessione scientifica e alla vita accademica hanno costruito un rapporto di stima e reciproco affetto, accomunati inoltre dall'orientamento politico nel campo del socialismo democratico. Ma c'è di più. Infatti, in filigrana, le lettere aprono anche ad altre chiavi di lettura. Percorsi alternativi che danno tridimensionalità al carteggio. Ne propongo due, tra i tanti possibili.

Si intravedono sullo sfondo in primo luogo le vicende della Transizione democratica spagnola. L'incontro tra i due maestri avviene a pochi giorni dall'approvazione del testo costituzionale del 1978, di cui Peces-Barba fu uno degli estensori, e sin dalle prime pagine si avverte l'emozione provata da chi in quel momento è chiamato a partecipare attivamente. Ma anche nelle lettere degli anni successivi, ben oltre il tempo entro cui si è soliti circoscrivere il ritorno della democrazia in Spagna, il lettore attento ritroverà segni capaci di raccontare un'epoca che, con il senno di poi possiamo dirlo, fu assai più complicata di quanto il cosiddetto *pacto de olvido* volle far credere.

Di quelle tensioni, di quelle irriducibili idiosincrasie, solo apparentemente celate dall'imposto silenzio pubblico sul passato, abbiamo una traccia viva nella lettera che Peces-Barba scrive a Bobbio il 14 maggio 1985 per informarlo che non sarà lui a tenere la *laudatio* per l'assegnazione della sua laurea *honoris causa* presso l'Università Complutense di Madrid. Nonostante sia stato proprio lui a proporre l'attribuzione, nonostante la lunga amicizia tra i due e il prestigio dello stesso Peces-Barba, la *Junta* dell'Università aveva assegnato l'incarico al professor Sánchez de la Torre,

non legato né umanamente né ideologicamente a Bobbio. Il fatto infastidisce assai i due amici, che però riconoscono nell'evento un segno dei tempi: "Credo che perseguissero un duplice fine: da un lato, sconfiggere un professore che, al tempo stesso, è Presidente del *Congreso de los Diputados* e membro di un partito di sinistra, dall'altro, di svalutare la nomina stessa". Nella lettera di risposta Norberto Bobbio non cela il suo fastidio, per concludere che conosce abbastanza bene il mondo accademico "per non stupirsi più di nulla".

Erano passati diversi anni dalla fine della cosiddetta *Transición* eppure, al di là di ogni slogan politico, la riconciliazione appariva già nelle parole dei due amici come una causa persa, in politica come negli ambienti intellettuali. Forse, scegliendo di tacere e di dimenticare si era permesso alla Spagna di non cadere nuovamente nel baratro dello scontro politico e della vendetta; ma l'unità politico-sociale del Paese era ancora di là da venire, come dimostrano oggi i conflitti che ne minano l'integrità territoriale e le rivendicazioni di giustizia che si sono catalizzate attorno a quelle ferite memoriali ancora aperte e sanguinanti.

Nondimeno il carteggio può essere letto anche prediligendo un altro punto di vista, ossia lasciandosi prendere dal filo scientifico che lega le lettere tra i due filosofi del diritto. I due sguardi, quello storico e quello scientifico, del resto non si escludono, anzi, piuttosto, si completano.

Gregorio Peces-Barba e Norberto Bobbio si conoscono così bene e conoscono così bene i loro lavori da non aver bisogno di usare la loro corrispondenza privata per parlare dei propri scritti. E tuttavia il rispetto reciproco, palpabile in ogni parola, appare chiaramente fondato non solo su aspetti umani, ma anche e prima di tutto di natura scientifica. In particolare, è la comune riflessione sui diritti umani a fare da sfondo al loro ragionare a distanza di cui le lettere ci offrono l'occasione per apprezzarne ancora una volta l'attualità. A prescindere dalle differenze, che pure ci sono, il carteggio evidenzia punti di contatto sul piano teorico che ancora oggi rendono gli scritti dei due maestri un passaggio obbligato per chiunque voglia confrontarsi con il tema dei diritti umani. Si pensi al loro insistere sul contesto storico, politico e sociale entro il quale si sviluppano i diritti fondamentali per comprenderli sino in fondo. È entu-

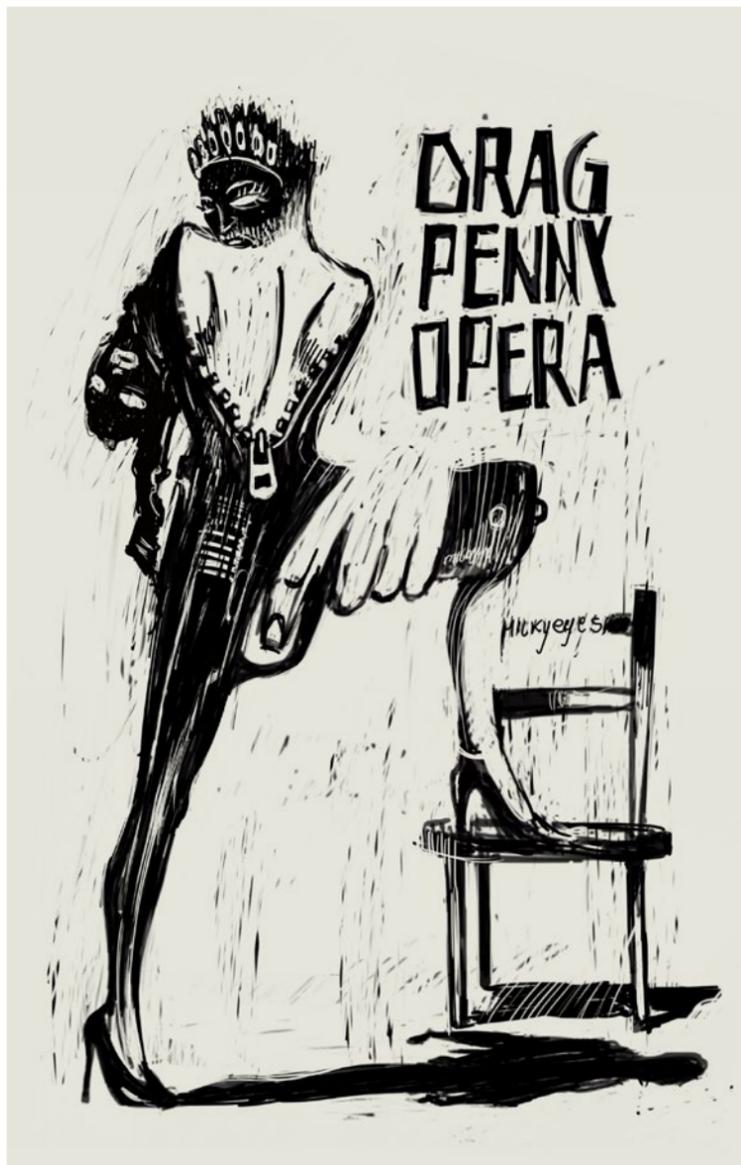
siasmante vedere come – ancor prima che l'attenzione degli studiosi fosse attratta dal fattore culturale che finirà per rappresentare nei decenni successivi il brodo di cultura dello studio sui diritti umani – i due già avessero ben chiaro che senza ancorare i diritti alla realtà non è possibile garantirne l'applicazione.

Ed effettivamente era la realizzabilità dei diritti più che il loro fondamento ultimo ad attrarli, al punto che i loro scritti finiscono con l'essere avanguardia non solo per aver voluto, per così dire, guardare il testo nel contesto, ma anche per aver iniziato a riflettere sul rapporto senza soluzione di continuità che lega i diritti sociali alle libertà negative.

La salvaguardia della dignità umana è centrale nella riflessione di Bobbio e Peces-Barba, che, prima di altri, hanno così cominciato a guardare ai diritti sociali come presupposto imprescindibile per l'esercizio di ogni altro diritto civile e politico, per la realizzazione di quel costituzionalismo emancipante che è alla base del progetto costituzionale tanto della Spagna del 1978 che dell'Italia del 1948. Non esiste dignità senza tutela dei diritti fondamentali. Ma non esistono diritti senza la liberazione degli esseri umani dal bisogno, dalla paura, dall'ignoranza. Importante, dunque, questo carteggio per illuminare un'amicizia che attraversa la storia e ancora oggi guida la nostra riflessione scientifica.

anna.mastromarino@unito.it

A. Mastromarino insegna diritto pubblico comparato all'Università di Torino



L'identità è un cantiere aperto

di Roberto Barzanti

Davide Allegranti
QUALE PD
VIAGGIO NEL PARTITO
DI ELLY SCHLEIN
 pp. 186, € 15,
 Laterza, Bari-Roma 2023

Un *instant book* per sua natura ha una vita breve. Esplora una contingenza, cercando di sviscerare in profondità caratteri e mosse. Con il trascorrere del tempo finisce per assumere il senso di una fonte utile a chi voglia raccontare distesamente una complicata vicenda. Allegranti è un giornalista immersivo che restituisce in una svelta prosa zeppa di informazioni quanto sta accadendo, registrando le voci dei protagonisti. Scrive al presente. Non si cura di montare il racconto con una scansione narrativa troppo studiata. Sarà il lettore a sbrogliare la matassa. Chi vorrà capire qualcosa della svolta o della rinascita del Partito democratico subito dopo l'irruzione di Elly Schlein e la sua conquista della segreteria potrà farsi un'idea attendibile delle attese che nacquero e dei disegni che il gruppo dirigente nutriva: tutt'altro che univoci e omogenei. L'acrobatica Elly insiste sulla nozione di partito plurale, concetto che si presta a diverse interpretazioni. Può indicare anche un mosaico di movimenti dotati di una loro autonomia: con i

rischi di un movimentismo fine a se stesso. Dai colloqui, diretti o telefonici, trascritti sembra corretto evincere la prevalenza di una speranza non concretizzabile in un modello predefinito, ma affidata a un carisma dagli esiti imprevedibili. Da ogni sondaggio, o quasi, scaturisce un'ipotesi o un desiderio, tra recriminazioni e amarezze, pentimenti e autocritiche. Qualche esempio. Gianni Cuperlo imputa al Pd e in genere ai dirigenti post-Bolognina di "aver archiviato la pratica delle culture politiche". Aggiunge che un programma di per sé non costruisce un'identità. Il tema della ricerca di un'identità – parola dai più detta a malincuore, nella consapevolezza della sua ambigua e ingannevole funzione – ricorre in parecchi interlocutori. È fondamentale, affermano, fornire al popolo una dose di utopia in grado di alimentare

"una possibile riscossa sociale". La ricetta è pericolosamente analoga a uno spregiudicato populismo. L'ex deputato Fausto Raciti infatti non concorda: il problema del Pd, a suo parere, è un problema di linea politica. Salvatore Margiotta fa notare che il Pd avrebbe dovuto scegliere la via liberalsocialista proposta da Walter Veltroni. Ma quanti ne furono convinti assertori? Si è creduto che per arginare l'avanzata del populismo il mezzo migliore fosse intercettarne la grossolana demagogia, nobilitandola accortamente con una cultura *liberal*. Con Enrico Letta è prevalsa una riedizione dell'unità nazionale e il Pd divenne – o fu percepito come – un ferreo sostenitore delle compatibilità finanziarie. Quanto a organizzazione, il partito che doveva essere un "partito nuovo" è stato gestito – accusa il politologo Mauro Calise – per "cooptazione oligarchica" secondo la prassi novecentesca. E ora? Il fatto è, sbotta il giovane turco Matteo Orfini, che le cosiddette correnti "sono costruite sui cognomi delle persone". Forse la via della ripresa sarà un'edizione riveduta e corretta dell'Ulivo, sbilanciata a sinistra: un "campo alternativo" più che un "campo largo". Ma con quale sistema di alleanze? Dando credito alla ditta Conte&Grillo? Su Elly non mancano appuntiti rilievi critici. Ascoltandola ho pensato più volte, sentenza un iscritto, che "ecedesse negli slogan, che dicesse il 'cosa' ma non il 'come'". L'agenda è fitta. L'autore del vivace viaggio postelettorale attraverso un'Italia smarrita non osa sovrapporre alle opinioni ascoltate una qualche sua conclusione. Il cantiere – un altro cantiere – è stato aperto.

barzanti.roberto@gmail.com

R. Barzanti è stato vicepresidente del Parlamento europeo

Tutti i titoli di questo numero

ALEICHEM, SHOLEM - *Tredici Robinson* - Edizioni di Storia e Letteratura - p. 31
ALLEGRI, DAVIDE - *Quale PD. Viaggio nel partito di Elly Schlein* - Laterza - p. 39
ARUDPRAGASAM, ANUK - *Passaggio a nord* - La nave di Teseo - p. 32
ATWOOD, MARGARET - *Il letto di pietra* - Racconti Edizioni - p. 13
ATWOOD, MARGARET - *La donna che rubava i mariti* - Ponte alle Grazie - p. 13

BALDI, DINO - *È pericoloso essere felici* - Quodlibet - p. 26
BERTONE, CARMELA - *La poetica del silenzio* - Franco Angeli - p. 14
BOBBIO, NORBERTO / PECES-BARBA, GREGORIO - *Un carteggio su socialismo e democrazia 1978-2000* - Biblion - p. 39
BRANCHINI, CHIARA - *Grammatica della lingua dei segni italiana* - Università Ca' Foscari - p. 14
BRANNI, ADRIANA - *Verso un'antropologia della sordità* - Agorà & Co - p. 14
BRUGNOLI, GIAN PRIMO - *Cronachetta infame dal giardino San Leonardo* - Caracò - p. 24

CAMPANI, SANDRO - *Alzarsi presto. Il libro dei funghi (e di mio fratello)* - Einaudi - p. 23
CARRÈRE D'ENCAUSSE, HÉLÈNE - *Aleksandra Kollontaj. La valchiria della rivoluzione* - Einaudi - p. 7
CHAN, MARY JEAN - *Flèche. Poesia della scherma* - Interno Poesia - p. 27
CREMONINI, ALESSIO - *Ora dormono. Storia vera e immaginaria dei miei antenati tedeschi* - Einaudi - p. 21

DENNETT, DANIEL C. - *A ognuno quel che si merita* - Cortina - p. 9
DENNETT, DANIEL C. - *Coscienza: che cosa è* - Cortina - p. 9
DENNETT, DANIEL C. - *Rompere l'incantesimo* - Cortina - p. 9
DENNETT, DANIEL C. - *Strumenti per pensare* - Cortina - p. 9
DESCRIVERE LA LINGUA DEI SEGNI ITALIANA - il Mulino - p. 14
DOSTOEVSKJ, FËDOR - *I versi del capitano Lebjadkin* - Elliot - p. 27

FERRARI, GABRIELE - *Polvere e ossa* - Codice - p. 34
FERRETTI, MASSIMO - *Francesco del Cossa intorno al 1472: due studi* - Olschki - p. 37
FIORENTINO, FRANCESCO - *Cinque giorni fra trent'anni* - Marsilio - p. 23

GALANTE GARRONE, ALESSANDRO - *Per l'eguaglianza e la libertà* - Einaudi - p. 28
GHEDINI, FRANCESCA - *Maledette. Le donne nel mito* - Marsilio - p. 30
GIARTOSIO, TOMMASO - *Tutto quello che non abbiamo visto. Un viaggio in Eritrea* - Einaudi - p. 22
GODART, LOUIS - *I custodi della memoria. Lo scriba tra Mesopotamia, Egitto ed Egeo* - Einaudi - p. 30

HÖLDERLIN, FRIEDRICH - *Poesie della torre* - Ponte alle Grazie - p. 20
HÖLDERLIN, FRIEDRICH - *Poesie della torre* - Ponte alle Grazie - p. 20
HS TAK / MAZZANTI, ISABELLA - *Hitomi* - Oblomov - p. 36
I primi 400 segni - Carocci - p. 14

IMBROGNO, GIUSEPPE - *Quello che abbiamo vissuto* - Readerforblind - p. 25

KARMEL, PEPE - *Pablo Picasso* - Einaudi - p. 37

LA FAUCI, JESSICA - *Croste* - Agenzia Alcatraz - p. 24
LORINI, ALESSANDRA - *Le statue bugiarde. Immagini razziali e coloniali nell'America contemporanea* - Carocci - p. 8

MAINO, FRANCESCO - *I morticani* - Italo Svevo - p. 25
Mal di plastica - Dedalo - p. 5
MASAHIKO, MATSUMOTO - *I fanatici del gekiga* - Coconino Press - p. 36
MILLET, LYDIA - *Prendere o lasciare* - NN - p. 33
MIYAZAKI, HAYAO - *Il viaggio di Shuna* - Bao - p. 36

NUSSBAUM, MARTHA C. - *Giustizie per gli animali* - il Mulino - p. 35

PIRULLI, MARIA - *La lingua dei segni nella Vergine delle Rocce* - Mimesis - p. 14
PLASTINO, GOFFREDO - *Rumore rosso* - il Saggiatore - p. 38
POLILLO, ROBERTO - *Fotografare il jazz* - Mimesis - p. 38
POWERS, RICHARD - *Operazione anime erranti* - La nave di Teseo - p. 33

REZZA, ANTONIO - *Il fattaccio* - La nave di Teseo - p. 23

SALVEMINI, GAETANO - *Diario del 1947* - Clueb - p. 28
SCARPA, TIZIANO - *La verità e la biro* - Einaudi - p. 21
SCHNAPP, ALAIN - *Storia universale delle rovine* - Einaudi - p. 19
SETH, ANIL - *Come il cervello crea la nostra coscienza* - Cortina - p. 35
SMITH, ALI - *Coda* - Sur - p. 32
STAZZONE, DARIO - *Il romanzo dell'infinita molteplicità. Carlo Levi e il ritratto* - Bonanno - p. 26

TESTI, ARNALDO - *I fastidi della storia* - il Mulino - p. 8

TOBAGI, BENEDETTA - *Segreti e lacune* - Einaudi - p. 29

VALLORTIGARA, GIORGIO - *Il pulcino di Kant* - Adelphi - p. 34

WOOLF, VIRGINIA - *Diari. Volume II (1920-1924)* - Bompiani - p. 31
ZANNONI, BERNARDO - *25* - Sellerio - p. 22

ZUCCALÀ, AMIR (A CURA DI) - *Cultura del gesto e cultura della parola* - Meltemi - p. 14