

L'INDICE

DEI LIBRI DEL MESE

Luglio/Agosto 2018 Anno XXXV - N. 7/8 € 7,00



La nuova direzione: produrre idee è la nostra forma di RESISTENZA

LIBRO DEL MESE: l'inconoscibile e oscura Berta di Javier Marías

Le nuove scritture femminili e le crociate contro il GENDER



www.lindiceonline.com

ABBONARSI ALL' "INDICE"

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

Italia: € 60 / Europa: € 100 / Resto del mondo: € 130

Abbonamento annuale **solo digitale**:

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

€ 40 (in tutto il mondo)

È possibile abbonarsi e avere ulteriori informazioni consultando il nostro sito (www.lindiceonline.com) oppure contattando il nostro

Ufficio Abbonamenti (Responsabile: GERARDO DE GIORGIO)

tel. 011-6689823 - abbonamenti@lindice.net

Per il pagamento:

Carta di credito e Paypal (tramite sito)

Conto corrente postale N. 37827102

Bonifico bancario a favore di NUOVO INDICE srl

IBAN: IT49K0200801105000105137379

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

AVVISO: è in atto il cambiamento del numero di conto corrente postale. Nel caso venisse scelta questa forma di pagamento si prega di contattare preventivamente l'ufficio abbonamenti.

DIREZIONE

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

COORDINAMENTO DI REDAZIONE

Giaime Alonge, Mariolina Bertini, Cristina Bianchetti, Bruno Bongiovanni, Guido Bonino, Giulia Carluccio, Andrea Carosso, Francesco Cassata, Anna Chiarloni, Pietro Deandrea, Franco Fabbri, Giovanni Filoramo, Elisabetta Grande, Beatrice Manetti, Walter Meliga, Santina Mobiglia, Franco Pezzini, Rocco Sciarrone, Giuseppe Sergi, Massimo Vallerani

REDAZIONE

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

Monica Bardi

monica.bardi@lindice.net

Elide La Rosa

elide.larosa@lindice.net

Tiziana Magone, redattore capo

tiziana.magone@lindice.net

Camilla Valletti

camilla.valletti@lindice.net

Vincenzo Viola L'Indice della scuola

vincenzo.viola@lindice.net

COMITATO EDITORIALE

Enrico Alleva, Silvio Angori, Arnaldo Bagnasco, Andrea Bajani, Elisabetta Bartoli, Gian Luigi Beccaria, Giovanni Borgognone, Eliana Bouchard, Loris Campetti, Andrea Casalegno, Guido Castelnuovo, Alberto

Cavaglion, Mario Cedrini, Sergio Chiarloni, Marina Colonna, Carmen Concilio, Alberto Conte, Piero Cresto-Dina, Piero de Gennaro, Giuseppe Dematteis, Tana de Zuluceta, Michelà di Macco, Anna Elisabetta Galeotti, Gian Franco Gianotti, Gabriele Lolli, Davide Lovisolo, Danilo Manera, Diego Marconi, Sara Marconi, Gian Giacomo Migone, Luca Glebb Miroglio, Mario Montalcini, Alberto Papuzzi, Darwin Pastorin, Cesare Pianciola, Telmo Plevani, Renata Pisu, Pierluigi Politi, Nicola Prinetti, Marco Revelli, Alberto Rizzuti, Giovanni Romano, Franco Rositi, Elena Rossi, Lino Sau, Domenico Scarpa, Stefania Stafutti, Ferdinando Taviani, Maurizio Vaudagna, Anna Viacava, Paolo Vineis, Gustavo Zagrebelsky

REDAZIONE L'INDICE ONLINE

www.lindiceonline.com

Fabrenheit 452

Luisa Gerini

luisa.gerini@lindice.net

Laura Savarino

laura.savarino@lindice.net

EDITRICE

Nuovo Indice srl

Registrazione Tribunale di Torino n. 13

del 30/06/2015

PRESIDENTE

Silvio Pietro Angori

VICEPRESIDENTE

Renzo Rovaris

AMMINISTRATORE DELEGATO

Mario Montalcini

CONSIGLIERI

Sergio Chiarloni, Gian Giacomo Migone, Carlo Degiacomi

DIRETTORE EDITORIALE

Andrea Pagliardi

UFFICIO ABBONAMENTI

Gerardo De Giorgio

tel. 011-6689823 (orario 8,30-12,30)

abbonamenti@lindice.net

CONCESSIONARIE PUBBLICITÀ

Solo per le case editrici

Argentovivo srl

via De Sanctis 33/35, 20141 Milano

tel. 02-89515424, fax 89515565

www.argentovivo.it

argentovivo@argentovivo.it

Per ogni altro inserzionista

Andrea Pagliardi

tel. 338 9384898

andrea.pagliardi@lindice.net

DISTRIBUZIONE

So.Di.P., di Angelo Patuzzi, via Bettola 18,

20092 Cinisello (Mi) - tel. 02-660301

STAMPA

SIGRAF SpA (via Redipuglia 77, 24047

Treviglio - Bergamo - tel. 0363-300330)

il 25 giugno 2018

COPERTINA DI FRANCO MATTICCHIO

I libri e la nostra resistenza possibile

Ogni scomparsa è improvvisa nel momento in cui avviene e quella di Mimmo Candito ha colto "L'Indice" del tutto impreparato. Nessuno aveva pensato come e chi avrebbe potuto sostituirlo. Il Cda ha proposto una soluzione complicata, ma probabilmente la sola che poteva funzionare in una situazione di vuoto: un quadrumvirato (un direttore a rotazione e tre condirettrici), formato da collaboratori assidui della rivista e coadiuvato dalla redazione.

Quattro persone al posto di una: un rapporto realistico, considerando le spalle larghe di Mimmo; una soluzione equilibrata, considerando gli impegni e le competenze di noi quattro condirettrici.

Siamo ben coscienti del peso di un'eredità prestigiosa e pesante al tempo stesso. Prestigiosa perché "L'Indice" è da almeno 30 anni la più importante rivista di recensioni in lingua italiana; pesante perché, oggi, è anche l'unica superstita della strage di riviste letterarie e culturali che ha imperversato in Italia nell'ultimo decennio. Questo per dire che non ci facciamo illusioni sul futuro: o si sopravvive con le nostre forze oppure si chiude senza rumore.

Partiamo però dai dati positivi. Le risorse della rivista sono essenzialmente tre e di grande valore. La prima è la redazione, che assicura da anni la sopravvivenza del giornale con sacrifici personali non piccoli; la seconda sono i lettori che si abbonano e comprano il giornale; la terza, forse meno nota, sono i collaboratori che accettano da decenni di leggere libri e darne conto in maniera gratuita. In termini contabili sono "finanziatori" dell'Indice a tutti gli effetti. In termini culturali ne sono la spina

dorsale, un grande filtro critico che seleziona, esamina e giudica ogni anno circa un migliaio di volumi.

Non abbiamo menzionato, volontariamente, gli editori e gli autori. Entrambi ci inviano i libri facilitando molto il lavoro dei censori, ma non sono nostri "azionisti": non lo sono mai stati, per la semplice ragione che essi sono anche l'oggetto del nostro occhio critico e non si può condividere il tavolo con chi si giudica.

A tutti dobbiamo, però, una breve dichiarazione di intenti. "L'Indice" è stata e resterà una rivista di recensioni. Ribadire l'ovvio a volte è utile perché ricorda la ragion d'essere di un'impresa culturale di cui oggi ereditiamo la guida; "servire il popolo" dei lettori e delle lettrici è ancora il nostro compito primario. Questo vuol dire che la recensione, come forma critico-letteraria, sarà sempre il centro del nostro lavoro, con tutte le difficoltà che essa comporta: trasparenza, chiarezza, completezza, secondo un decalogo elaborato tanti anni fa da Cesare Cases, che non ci sembra superato da altre forme di interventi sui libri. Senza nulla togliere a presentazioni, promozioni, suggerimenti, classifiche, schede ecc., la recensione è una cosa diversa: è il frutto di una selezione, di una lettura professionale e di un giudizio critico; e si potrebbe aggiungere anche il risultato di un lavoro esplicitamente autoriale, non anonimo e non condiviso con network(s) di sostenitori vari. Sul valore e la credibilità dei censori e delle recensioni si basa gran parte del capitale culturale della rivista. Per questo insistiamo sulla necessità di scegliere i censori in base alla competenza specifica ("L'Indice" tende a non avere censori seriali su un'intera disciplina) e alla

loro indipendenza, rispetto agli autori e agli editori.

Da anni Mimmo Candito aveva creato anche uno spazio critico ancorato ai libri ma aperto a riflessioni più distese su questioni culturali varie, spesso legate all'attualità, i *Segnali*. È una sezione che intendiamo rafforzare, magari riducendo il numero di pagine, ma aumentando la carica della rilevanza culturale e politica del tema trattato: i *Segnali* devono essere veramente tali, devono indicare degli orientamenti, dare il senso di trasformazioni culturali in atto, segnalare nuovi oggetti e nuove interpretazioni.

Insieme a un'altra rubrica esplicitamente dedicata al dialogo, il *Primo piano*, vorremmo moltiplicare le occasioni di confronto fra idee e discipline diverse, aumentando la contaminazione fra generi e forme della comunicazione culturale, con interviste, forum, accostamenti di materiali apparentemente non omogenei. Siamo convinti che le questioni complesse vadano accerchiate e affrontate da prospettive diverse.

D'altra parte, i processi di involuzione delle società occidentali contemporanee sono evidenti - manipolazione del passato, invenzione di nemici su base etnica, ripiegamento nazionalista delle politiche sociali - e richiedono un'osservazione costante da parte della comunità dei lettori e delle lettrici e uno sforzo critico ancora più forte da parte di chi scrive.

Sappiamo bene che i libri sono in declino e la critica ancora di più, indebolita da strumenti di diffusione del consenso enormemente più forti e invasivi. Ma è anche vero che alla fine le pagine scritte restano, la riflessione critica, alla lunga, crea una base di conoscenza più forte e più duratura di altre. Produrre idee è ancora una delle migliori forme di resistenza possibile.

MASSIMO VALLERANI
GIOVANNI FILORAMO
BEATRICE MANETTI
SANTINA MOBIGLIA

Luca Terzolo: una ponderata (auto)biografia

Per scrivere la riga biografica in calce ai testi che Luca scriveva sull'"Indice" avevamo consultato l'autore di persona.

"Luca cosa scriviamo di te? L. Terzolo è???"

Un pirla!

"Non si può... è scurrile. Sei lessicografo, no?"

Lo ero, ma per fortuna ho smesso...

"Non è una brutta cosa essere un lessicografo. Puoi mantenerlo come qualifica professionale generica?"

Però allora scrivi anche che sono un canottiere.

"Va bene".

Per gioco, dopo questo scambio verbale, gli abbiamo mandato la bozza della pagina in cui avevamo scritto:

"L. Terzolo, già lessicografo, è un canottiere di fama mondiale" Lui divertito aveva corretto così:

"L. Terzolo è lessicografo e vogatore di fama continentale" e poi aveva ricorretto la sua correzione:

"L. Terzolo è lessicografo e vogatore di nessuna fama".

Aveva continuato a modulare divertito la sua sintetica autobiografia:

"L. Terzolo è lessicografo e una pippa di vogatore"

e infine si era attestato fiero su:

"L. Terzolo è una pippa di lessicografo e rema".

Sul giornale, per ovvie ragioni, era uscita la seriosa dicitura di lessicografo senza altre connotazioni.

LA REDAZIONE



Nighthawks parisien, penne a sfera su carta, 50x45 cm, 2013

Sommario

EDITORIALE

- 2 *I libri e la nostra resistenza* di Massimo Vallerani, Giovanni Filoramo, Beatrice Manetti e Santina Mobiglia
Luca Terzolo: una ponderata (auto)biografia

SEGNALI

- 5 *L'arte italiana del Novecento tra Fondazione Prada e Palazzo Strozzi*, di Alessandro Del Puppo
6 *Il cibo umano e l'evoluzione della specie*, di Marco Ferrari
7 *I traduttori di Omero, 3: le nuove sfide della contemporaneità*, di Alessandro Iannucci
8 *La pedagogia e i misteri di Pierino Porcospino*, di Erik Balzaretto e Fernando Rotondo
9 *La poetica di Delphine De Vigan tra conflitti, violenze e bisogno di protezione*, di Alice Pisù
10 *La letteratura come specchio di desideri, temi, ideologie dell'Italia contemporanea*, di Massimiliano Tortora
11 *Ritratto a più voci di Tommaso Labranca*, di Danilo Bonora

PAGINA A CURA DEL PREMIO CALVINO

- 12 **EMANUELA CANEPA** *L'animale femmina*, di Renato Barilli
IL BANDO DELLA XXXII EDIZIONE

LIBRO DEL MESE

- 13 **JAVIER MARÍAS** *Berta Isla* e intervista all'autore, di Veronica Orazi

PRIMO PIANO - GENDER

- 14 *Narrazioni femminili e femministe contemporanee*, di Gabriella Dal Lago
15 **SARA GARBAGNOLI E MASSIMO PREARO** *La crociata "anti-gender" e PORPORA MARCASCIANO* *Laurora delle tras cattive*, di Silvia Nugara

PRIMO PIANO - CITTÀ

- 16 **VICENT LEMIRE (A CURA DI)** *Gerusalemme*, di Piero Stefani
LUIGI FORTE *Berlino città d'altri*, di Enrico De Angelis
17 **FURUKAWA HIDEO** *Tokyo Soundtrack*, di Costantino Pes
MATSUMOTO SEICHŌ *Tokyo Express*, di Anna Specchio

VIAGGI & AVVENTURE

- 18 **KNUD RASMUSSEN** *Aua*, di Filippo Tuena
SYLVAIN TESSON *Sentieri neri* e **LUDOVIC ESCANDE** *L'ascensione del Monte Bianco*, di Andrea Casalegno

NARRATORI ITALIANI

- 19 **ALBERTO PRUNETTI** *108 metri*, di Carlo Baghetti
ROBERTO CAMURRI *A misura d'uomo*, di Virginia Pignagnoli
CRISTINA COMENCINI *Da soli*, di Chiara Dalmasso
20 **MARIA ATTANASIO** *La ragazza di Marsiglia*, di Giutiana Adamo
ANTONELLA CILENTO *Morfisa o l'acqua che dorme*, di Maria Vittoria Vittori
PAOLA CAPRIOLO *Avventure di un gatto viaggiatore*, di Franco Pulcini

LETTERATURE

- 21 **SAMUEL BECKETT** *L'innominabile*, di Elisabetta d'Erme
DAŠA DRNDIĆ *Il doppio*, di Ljiljana Banjanin
22 **BLAISE CENDRARS** *Moravagine*, di Lina Zecchi
HANIF KUREISHI *Love+Hate*, di Esterino Adami
23 **PATRICIO PRON** *Non spargere lacrime per chiunque viva in queste strade*, di Francesco Fava
HOWARD PHILLIPS LOVECRAFT *Letà adulta è l'inferno*, di Franco Pezzini
FEDERICO FALCO *Silvi e la notte oscura*, di Andrea D'Agostino
24 **ZHANG WEI** *L'antica nave*, di Stefania Stafutti

LINGUISTICA

- 25 **PAOLA CASTELLUCCI** *Carte del nuovo mondo*, di Maurizio Vivarelli
MASSIMO PALERMO *Italiano scritto 2.0*, di Eugenio Salvatore

SAGGISTICA LETTERARIA

- 26 **CRISTINA IULI E PAOLA LORETO (A CURA DI)** *La letteratura degli Stati Uniti*, di Pia Masiero
STEFANO MANFERLOTTI *Rosso elisabettiano*, di Marco Viscardi

SPORT

- 27 **PIERLUIGI ALLOTTI** *Andare per stadi*, di Matteo Fontanone
JAMES LEIGHTON *Dunkan Edwards*, di Jacopo Turini

SOCIETÀ

- 28 **FEDERICO VARESE** *Vita di mafia*, di Nando dalla Chiesa
PIETRO CURZIO *Quasi saggio*, di Maurizio Falsone
29 **FRANCESCA NICOLA** *Supermamme e superpapà*, di Luca Pes
STEFANO DE MATTEIS *Le false libertà*, di Carlo Capello

INTERNAZIONALE

- 30 **FRANTZ FANON** *La rivoluzione algerina e la liberazione dell'Africa*, di Roberto Beneduce

STORIA

- 31 **OLIVIER WIEVIORKA** *Storia della Resistenza nell'Europa occidentale*, di Santo Peli
L'Italia? Un caso di scuola. Intervista a Olivier Wieviorka, di Santina Mobiglia
32 **LILIANA PICCIOTTO** *Salvarsi*, di Simon Levis Sullam
NICOLA PEDRAZZI *L'Italia che sognava Enver*, di Guido Franzinetti

FUMETTI

- 33 **BARBARA BALDI** *Lucenera*, di Andrea Pagliardi
UNA *Io sono Una*, di Manuela Manera
NINE *Antico Coney Island Baby*, di Adriano Allora

SCIENZE

- 34 **SILVANA CONDEMI E FRANÇOIS SAVATIER** *Mio caro Neandertal*, di Luca Munaron
GIANFRANCO BERTONE *Dietro le quinte dell'universo*, di Antonella Castellina

ARTE

- 35 **LUCIA SIMONATO** *Bernini scultore*, di Olivier Bonfait
PIERLUIGI LEONE DE CASTRIS *Andrea Sabatini da Salerno*, di Donato Salvatore

QUADERNI

- 37 *Ragionar teatrando, 18: Maestri e allievi: una prova diversa di pedagogia all'École des Maîtres*, di Doriana Legge
38 *Effetto film: Solo: A Star Wars Story*, di Ron Howard, di Matteo Pollone
39 *La traduzione: Il caso di Antoine Volodine*, di Ida Merello

Le immagini di questo numero sono di **PAOLO AMICO** che ringraziamo per la gentile concessione.

Nato a San Cataldo (paese dell'entroterra siciliano) nel 1987, compie i suoi studi all'accademia Abardir di San Martino delle scale (PA), e da subito decide di iniziare la carriera da artista. Passa diversi anni a Palermo, tra mostre personali e collettive, nel 2012 vince il Premio Arte, da cui ne ricava una grande crescita artistica e personale, esponendo a Pietrasanta e Milano.

Nel 2014 intraprende rapporti con la Galleria Zabert (galleria con cui ancora opera e lavora), tra il 2014 e il 2018 arricchisce la sua esperienza con una serie importante di mostre e premi. Vanno citati la personale *Visioni torinesi* del 2014 presso la Galleria Zabert; la collettiva *Tentazioni* a cura di Luca Beatrice sempre presso la Galleria Zabert; la partecipazione alla finale del Premio Cairo a Milano nel Palazzo della permanente; *I Tesori d'Italia* presso la fiera di Expo del 2015; a Ivrea la personale *Ivrea città industriale*; e la mostra collettiva *Segno della memoria* presso il Palazzo del parlamento europeo di Bruxelles a cura di Ermanno Tedeschi. A giugno del 2018 vince il Meneghetti International ARTPRIZE.

Attualmente opera e lavora tra Torino e la Sicilia. Uno degli elementi caratterizzanti il suo lavoro è l'utilizzo delle penne a sfera colorate, strumento che non consente errori o seconde chance. Spesso parte dalla macchina fotografica che come un taccuino lo accompagna nella sua ricerca. Una volta giunto in studio realizza dei bozzetti sulla base delle foto scattate e poi procede su carta con le sole penne, comunissime penne colorate, come ad esempio la penna 10 colori spesso utilizzata dai bambini. Il processo di realizzazione e stesura del colore è molto simile a quello dei pastelli. La penna a sfera consente di modulare l'intensità del segno col variare della passione esercitata. La realizzazione delle opere richiede un minimo di dieci giorni per i formati medi a diversi mesi per opere molto grandi. La penna è uno strumento che ha tanto raccontato attraverso la scrittura, con i lavori di Paolo Amico racconta ora attraverso il disegno.

www.paoloamico.com



Autoritratto con cappotto, penne a sfera su carta, 43x40,5cm

Dai il giusto peso al suo stile di vita:

bimbingamba

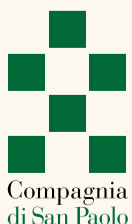
si diventa!



Ama tuo figlio in modo sano

#AmoreSano vuol dire nutrizione equilibrata e movimento.
Non scendere a patti con il sovrappeso e l'obesità infantile.
Fai di tuo figlio un bimbo in gamba.
Canta e balla con #Dai!Dai!, la nostra mascotte.

Trova pratici consigli su: www.bimbingambazerosei.it



Segnalli



L'arte italiana del Novecento tra Fondazione Prada e Palazzo Strozzi

Tante belle opere non fanno una mostra e neppure una nazione

di Alessandro Del Puppo

In questi mesi c'è stata la possibilità di visitare due importanti mostre dedicate all'arte italiana del Novecento. La prima, a Milano, vanta un titolo abbastanza ridicolo (*Post Zang Tumb Tuuum. Art Life Politics: Italia 1918-1943*) verosimilmente legato agli interessi globali del gruppo Prada, che dell'evento è promotore. La mostra, curata da Germano Celant, presenta seicento tra sculture, pitture, disegni, progetti architettonici ordinati secondo un allestimento che si vuole innovativo, cioè attraverso la successione cronologica dei ventisei anni in oggetto, a ciascuno dei quali, in rigoroso ordine, sono dedicate una o più sale. Mettere le cose in quest'ordine naturalmente non è una grossa novità: lo è invece la pretesa di favorire in tal modo un altro tipo d'interpretazione: più oggettivo e meglio collegato al "contesto spaziale, sociale e politico". Ogni sala, cioè, ambisce a raccontare quello che sarebbe "davvero" successo ricostruendo un contesto, di volta in volta fatto da: opere realizzate quello stesso anno; opere esposte quell'anno in una mostra di rilievo; opere acquistate da un museo proprio quell'anno. A volte i conti tornano, a volte no; e così ogni tanto capita di trovare un ritratto di Casorati o un paesaggio di Carrà che sembra dirci: che ci faccio qui? Per chiarire meglio le cose, e non stancare troppo il visitatore, talora si apre un angolo che propone una "ricostruzione parziale" con quadri e sculture "nel loro spazio storico di comunicazione". Come lo si è fatto? È semplice: si sono prese alcune fotografie di allestimenti storici; si sono ingrandite in scala 1:1; se ne è ricavata una specie di tappezzeria per le pareti. Sopra tale fotocopia parietale sono stati appesi gli originali dei quadri che si sono rintracciati e che si è riusciti a farsi prestare. Anche qui la cosa a volte funziona, a volte meno. L'intento dichiarato è quello di controbattere così "l'idealismo espositivo": cioè, per dirla in parole più semplici, evitare di far vedere i quadri sulle pareti nude. Nel timore di replicare l'ideologia del *white cube* si ricade così in qualcosa che assomiglia in maniera preoccupante alle *period rooms* dei musei americani. O, se si preferisce, alla cantonata con panchina liberty che s'incontra nel riallestimento della Galleria d'arte moderna di Torino, che di questa tendenza sembra l'immediato precedente. Ma il vero problema appare un altro. È davvero possibile ricostruire, per questa via, la maniera in cui le opere sono state "vissute e interpretate dal pubblico dell'epoca"?

Allestire un repertorio, per quanto formidabile, in realtà è inutile se non si offre la possibilità di istituire chiari e dimostrabili sistemi di relazione tra gli oggetti (autori, opere, documenti) e con la responsabilità di sistemi categoriali, quali che siano, ma dichiarati con coraggio. Qualcosa cioè che sia ben altro che l'attestazione laconica e neutrale di una filologia dai piedi d'argilla. Perché come siano andate davvero le cose lo sappiamo già, e da mostre così ambiziose è legittimo imparare anche dell'altro. Una volta dismesso l'effetto sensazionale (perché è certamente sensazionale, rivedere una parete bella fitta di Sironi o di Morandi) resta il sentore di una domanda inevasa e la responsabilità del giudizio viene – elegantemente, va da sé – elusa.

La seconda mostra, curata da Luca Massimo Barbero, si può vedere a Firenze e mutua da David Griffith l'ambizioso titolo di

Nascita di una nazione. Sospeso all'ingresso del piano nobile di palazzo Strozzi c'è un grande dipinto di Renato Guttuso, *La battaglia di Ponte dell'Ammiraglio*. Al suo fianco, quattro grandi schermi rilanciano immagini sbiadite di filmati d'epoca. Bifolchi lucani che sorridono sdentati a un GI Joe; pescatori arroventati dal sole; operai che si lasciano alle spalle i casermoni nella luce del mattino. E poi catene di montaggio e caroselli di Seicento intorno al Colosseo; casalinghe che sospirano dinanzi alla vetrina delle lavatrici; Mina e le mille bolle blu; cortei di metalmeccanici incazzati; le bom-



Café di sera, penne a sfera su carta, 70x100 cm, 2013

be dei padroni; Pasolini e il papa buono, Sottofondo yé yé. L'idea non è malvagia: in fin dei conti il quadrone di Guttuso potrebbe anche passare per una specie di Cecil B. DeMille con meno grandangolo e più comunisti. E poi, Garibaldi non spaventa più nessuno: i tempi di ferro (come li definì Cardini, anni fa) più che descritti qui sono rimossi, o meglio annegati nella melassa di una retorica nazionalpopolare.

Segue un'impeccabile infilata di sale: ma il nesso con il racconto di apertura (e con la tesi della mostra) non c'è. Ci sono invece tante belle opere. Una grande sala, tutta dipinta in un nero opaco e assorbente, con magnifici quadri di Burri, un grande Vedova sullo sfondo, una superficie di ottone brutalizzata da un Fontana in gran forma. Segue una grande sala tutta bianca, con un'incredibile luce lattiginosa che va benissimo per i *selfies*; e infatti è piena di turisti che sorridono a fianco di un gessone immacolato di Viani, o della palla di coniglio di Manzoni. E dopo ancora c'è la sala rossa, che santifica e al tempo stesso banalizza il Sessantotto con un tripudio di quadroni con: dollari americani, tante falci e martello, sagome di giovani in corteo, bandiere rosse. E poi un'altra sala tutta nera, con due Italie di Fabro – quelle appese in giù, come Mussolini a Piazzale Loreto – scenograficamente sospese a metri d'altezza in un cono di luce.

Qual è, esattamente, la nazione di cui queste opere documenterebbero la nascita? A Milano si confidava nell'oggettività del regista; qui si punta tutto all'immediatezza dell'impatto visivo. Al punto tale che quei magnifici Burri, immersi nell'oscurità e illuminati a filo di cornice somigliano in realtà a fotocolor di Burri: anzi, direi, a dei *lightbox*. Burri fotografato da Jeff Wall, non so se mi spiego (fa tendenza: la stessa cosa accade con i fogli di John Ruskin in mostra a Venezia). Prima che di documenti, la storia dell'arte è fatta di monumenti, che dovrebbero essere interrogati bene.

Stabilire dei criteri, operare delle selezioni, spiegarne le ragioni e accettare su questo la disputa. Altrimenti la materia resta inerte, un po' come la *Margherita di fuoco* di Kounellis senza il fuoco (ragioni di sicurezza, immagino) o la saracinesca dell'Attico presentata come un quadro (ragioni affettive, immagino).

Tra Milano e Firenze c'è una differenza di grado, non di sostanza. Nonostante gli sforzi (anzi, proprio in ragione di essi), l'opera resta o immersa nel tessuto indifferenziato degli eventi o isolata nel valore feticistico del "capolavoro" ammirabile. Credo vi sia, in tutto questo, la presunzione di autosufficienza di un'accumulazione orizzontale di dati o verticale di capolavori. Il problema è speculare: la pseudo oggettività del "contesto" o l'esclusività della magnificenza. Due errori non fanno una storia, né la raccontano. Cosa capiranno, m'interrogo aggirandomi per le informi e caotiche sale della fondazione milanese, tutti questi inamidati *hipster* che (mai avrei creduto potesse accadere, miracolo dei brand globali) fanno la fila per andare a vedere le pitture di Donghi, o di Prampolini? Ho provato a chiedere, qui e lì; cortesemente, mi hanno detto che in fin dei conti funziona "perché permette a ciascuno di crearsi un proprio percorso". È una bella soluzione, che però crea un problema ancor più grande. Forse davvero la storia dell'arte, lo sappiamo

da tempo, è finita, ma da che cosa è stata sostituita, precisamente? Esiste la possibilità di un racconto alternativo? È davvero la superpotenza di Prada o dei *dream team* curatoriali a doversene fare carico, responsabilità comprese? C'è dunque da chiedersi se un accumulazione cronologica o una sequenza di sale impeccabilmente allestite basti, di per sé, a una narrazione efficace. Secondo me no. Certo, le opere sono numerose (a Milano) e sempre belle (a Firenze), ma non dovremmo per questo accontentarci. Quale nazione, esattamente, decidono di raccontare?

Ho un sospetto. Se la mostra di Celant è la resa tridimensionale delle foto d'epoca, in almeno due sale (e non da poco: informale e arte povera) quella di Firenze appare come la proiezione parietale delle pagine di "FMR", per chi se le ricorda. Neri lucidi e profondi, didascalie in Bodoni, tanti profili in oro, luci sparate. Vien bene quasi tutto, ma è davvero così che abbiamo voglia di vedere e capire oggi i quadri di Burri e di Guttuso, di Fontana e di Bonalumi? "Collezione privata, Montecarlo" dichiara il cartellino di un magnifico, iridescente dipinto di Franco Angeli; e non so più se sia un'informazione, o un indizio.

alessandro.delpuppo@uniud.it

A. Del Puppo insegna storia dell'arte contemporanea all'Università di Udine

Alessandro Del Puppo

L'arte italiana del Novecento tra Fondazione Prada e Palazzo Strozzi

Marco Ferrari

Il cibo umano e l'evoluzione della specie

Alessandro Iannucci

Il traduttore di Omero, 3

Erik Balzaretto e Fernando Rotondo

La pedagogia e i misteri di Pierino Porcospino

Alice Pisu

La poetica di Delphine De Vigan

Massimiliano Tortora

La letteratura dell'Italia contemporanea come specchio di desideri

Danilo Bonora

Ritratto a più voci di Tommaso Labranca



Il cibo umano e l'evoluzione della specie

I frutti di mare ci hanno portato alla Terra del Fuoco

di Marco Ferrari

Se non fosse trito e banale, si potrebbe definire questo libro una cavalcata, un veloce ritratto di tutto ciò che a che fare col cibo. I fatti si susseguono, gli aneddoti sono decine, le date si inseguono. Detto così, potrebbe sembrare una affastellarsi superficiale di nomi e numeri, di trivia (all'inglese) e fatterelli. Ma Jonathan Silvertown (*A cena con Darwin. Cibo, bevande ed evoluzione*, ed. orig. 2017, trad. dall'inglese di Andrea Migliori, pp. 272, € 25, Bollati Boringhieri, Torino 2018) che insegna ecologia evolutiva presso l'Institute of Evolutionary Biology dell'Università di Edimburgo, è anche un brillante divulgatore, e conosce bene tutti i trucchi del mestiere. I fatti e i dati non sono accumulati, ma usati con estrema perizia, uno per uno, per costruire, attraverso "un lungo ragionamento" (per usare una frase del nume tutelare, Darwin), una vera e propria storia del cibo e del suo rapporto con la nostra specie. Non è un'enumerazione delle tappe che ci hanno condotto a essere quello che siamo. Non solo, almeno. Non è una descrizione delle proprietà delle carni e delle spezie, dei vegetali o degli zuccheri. Non proprio. Non è una spiegazione delle biochimica nascosta dietro l'assunzione del cibo e delle bevande. È tutte queste cose assieme, stese su un tappeto di una scrittura interessante, incalzante e per niente superficiale, nonostante tocchi tanti argomenti.

I primi tre capitoli sono dedicati alla paleoantropologia del cibo, ai numerosi cambiamenti della dieta che ci hanno reso quello che siamo, onnivori con una buona capacità di gestione anche della carne. Ma sulla nostra tavola non siamo solo passati dai frutti della savana alla carne o ai tuberi: la rivoluzione ha implicato anche un profondissimo cambiamento del corpo, del metabolismo e dell'intera struttura della società. Presenta cioè una delle tante cause della trasformazione da scimmie antropomorfe ad appartenenti al genere *Homo* (chi volesse approfondire il passaggio epocale ha solo l'imbarazzo della scelta, qui segnaliamo solo *Ultime notizie sull'evoluzione umana*, di Giorgio Manzi, il Mulino, 2017, oppure *Homo sapiens. Le nuove storie dell'evoluzione umana*, di Telmo Pievani, Libreria Geografica, 2017 o ancora *Il giro del mondo in sei milioni di anni*, di Guido Barbujani e Andrea Brunelli, pp. 198, € 15, il Mulino, Bologna 2018).

Le modifiche dalle antropomorfe all'uomo sono amplificate dall'invenzione del fuoco; lo strumento ha permesso di trasformare profondamente il cibo (carne e tuberi) in qualcosa di molto più commestibile e parecchio più facile da digerire, liberando energia per l'espansione del cervello, come ha spiegato anche Richard Wrangham in *L'intelligenza del fuoco. L'invenzione della cottura e l'evoluzione dell'uomo* (Bollati Boringhieri, 2014). Una volta raggiunto lo status di sapiens, la specie ha cominciato ad espandere ancora di più la dieta verso terreni sconosciuti; per esempio i cosiddetti frutti di mare (molluschi e crostacei) che ci hanno permesso di uscire dalla culla africana una volta per tutte e arrivare in poche migliaia di anni fino alla Terra del Fuoco.

Nel quarto capitolo inizia il banchetto vero e proprio; un intreccio di storia e piatti di portata, che inizia col primo cibo che ci viene in mente, il pane. Ogni capitolo ha uno o più protagonisti, e ognuno di essi è trattato con una prospettiva diversa (un altro "trucco" che rende il libro sempre sorprendente). Per il pane è la domesticazione di alcuni cereali e l'inizio dell'agricoltura vera e propria. Facendo fede al titolo, però, anche in questo caso Silvertown non tratta di storia pura e semplice, ma la intreccia agli aspetti evolutivi; se vogliamo, il vero filo rosso dell'intero vo-

lume, che spesso si assottiglia ma non si spezza mai. L'autore spiega perché il grano e l'orzo siano stati trasformati in piante coltivate proprio nella cosiddetta Mezzaluna fertile, e quali siano le proprietà che li fecero adatti a diventare tra i cereali principali per l'umanità; in questo si avvicina allo storico *Armi, acciaio e malattie*, di Jared Diamond (Einaudi, 1997), che ha spiegato le ragioni - tra le altre cose - della domesticazione degli animali. Il capitolo è un esempio dello stile di scrittura di Silvertown: a fatti storici affianca citazioni bibliche e vicende di studiosi, con un lungo e appassionante excursus su uno dei geni della botanica delle specie coltivate, Nikolaj Ivanovič Vavilov. E un approccio simile, molto brillante, si trova anche

Senza voler sminuire gli altri capitoli, quello più ricco sembra essere quello sulla carne, anche per il suo ruolo centrale nella nostra evoluzione. Dalle specie selvatiche base della nostra dieta nel Paleolitico alla domesticazione degli animali il passo non è stato breve ma estremamente complesso e interessante. La storia del pollo, del maiale, del bue e della pecora sono delineate alla perfezione, in poche brillantissime pagine. Con conseguenti incursioni nella storia e citazioni perfette: spicca su tutte quella del "piatto del giorno", del *Ristorante al termine dell'universo*, del compianto scrittore di fantascienza Douglas Adams. Tutto, ma proprio tutto quello che riguarda la domesticazione si può trovare nell'enciclopedico (e più difficile) *Addomesticati. L'insolita evoluzione degli animali che vivono accanto all'uomo*, di Richard C. Francis (Bollati Boringhieri, 2016). In questo capitolo, in una delle frequenti fughe laterali solo in apparenza sconcertanti, l'autore racconta la storia di un altro studioso russo, il genetista Dmitry Belyaev (a proposito di geni...): che sottopose le volpi argentate allevate - che non fanno parte di una dieta, almeno normalmente - a un processo di domesticazione che le portò ad assomigliare a cani e a tanti altri animali domestici, dal maiale alle pecore (il gatto si è come noto in gran parte sottratto a questo processo). Un altro libro curioso sulla dieta carnea o meno dell'uomo del Paleolitico è *Tra l'uuro e la bardana. Vita, cucina e alimenti naturali dal cacciatore-raccoglitore postglaciale alla cucina tradizionale moderna*, di Massimo Pandolfi (pp. 202, € 24, in edit, 2018), con tanto di ricette antiche e dimenticate.

Anche nel capitolo sulle verdure l'evoluzione e l'interazione con la cultura, sotto forma della lotta dell'uomo contro le molecole di difesa presenti nelle foglie dei vegetali, la fanno da padrone. Come inghiottire tuberi palesemente velenosi, ma che fanno intravedere riserve di cibo quasi eterne e diffuse ovunque? Applicando sistemi di cottura, lavaggio, essiccazione e neutralizzazione chimica che sono tra le più antiche e sbalorditive testimonianze dell'ingegnosità umana. Quando parla di spezie, Silvertown si addentra invece nel perché ci devono piacere "cose" che ci bruciano la bocca, e nel capitolo del desert in una delle discussioni più profonde e curiose dell'evoluzione umana, quella sulla cosiddetta ipotesi del "genotipo parsimonioso" (*thrifty genotype*). La presenza cioè di antichi geni che ci farebbero accumulare l'eccesso di zuccheri sotto forma di grasso, per ovviare a eventuali periodi di carestia. E, da buon evolutivista e ottimo divulgatore, procede a demolire l'idea; lasciando però la speranza che in qualche modo possa essere giusto dare la colpa ai geni della nostra fallita prova costume. Il

libro si conclude con un capitolo sul cibo del futuro, con l'inevitabile allarme per l'aumento esplosivo della popolazione, che può essere nutrita solo con l'applicazione di nuove e nuovissime tecniche di manipolazione genetica, come il Crispr/Cas9 (di cui si trova un'ottima introduzione in *E l'uomo creò l'uomo, Crispr e la rivoluzione dell'editing genomico*, di Anna Meldolesi, Bollati Boringhieri 2017).

A cena con Darwin mantiene insomma tutte le promesse provenienti da un tema enorme e un ottimo divulgatore. Ritmo eccellente, contenuti vastissimi, profondità solo se necessaria, pagine sorprendenti e leggere alternate a angoli di scienza aggiornati e di ottimo livello. Silvertown non poteva parlare di tutto, ma le discussioni, le ricerche, le idee e le ipotesi su cibo e *Homo sapiens* ci sono veramente tutte.

marco.pferrari@gmail.com

M. Ferrari è biologo e giornalista



Nuovi percorsi, penne a sfera su carta, 40x30 cm, 2016

in *Contro natura. Dagli OGM al "bio", falsi allarmi e verità nascoste del cibo che portiamo in tavola*, di Beatrice Mautino e Dario Bressanini (Rizzoli, 2016), che racconta la storia e la genetica di molte piante coltivate con un piglio giornalistico e approfondito: gli autori sono un chimico e una biotecnologa, entrambi ottimi divulgatori.

Dal pane si apre una vera sfilata di altri cibi, e ognuno di essi ha un suo *côté* interessante e spesso del tutto inatteso. Con la zuppa si parla dei gusti dell'uomo, con la tormentata storia dell'umami, l'ultimo dei gusti scoperti (forse ne manca un altro), e anche della genetica del gusto, di recettori e molecole e ancora di evoluzione. Nel capitolo del pesce (che, lo sappiamo, puzza in fretta) entra il più antico dei sensi, l'olfatto, i suoi recettori e il suo contributo al sapore. Che, per esempio nel caso del *rakfisk* (squalo putrefatto, una delle più orrende ricette mai concepite da mente umana) sembra essere non diverso dal romano *garum* (interiora di pesce fermentate...).



I traduttori di Omero, 3: le nuove sfide della contemporaneità

Raddrizzar le gambe ai buoi

di Alessandro Iannucci

La modernità delle traduzioni omeriche iniziava con Monti da un immaginario già diffuso attraverso le arti figurative, anche se ancora ristretto alle élites. L'adozione di forme e sensibilità neoclassiche e di una tradizione poetica consolidata da secoli di endecasillabi consentono a Monti di riscrivere un'*Iliade* straordinariamente leggibile, espressione di un'idea dell'antico che permane almeno fino alla metà del Novecento. Il testo originale ne risulta superfluo (cfr. *I traduttori di Omero*, "L'Indice" 2018, n. 1). La traduzione di Calzecchi Onesti, sollecitata e seguita da Pavese, si propone di demolire quell'immaginario neoclassico e al contempo riporta la lettura di Omero all'originale, sia mediante la pratica editoriale del testo a fronte sia grazie a una versione aderente al singolo verso, fino alla precisa corrispondenza di ogni parola e della sua stessa posizione nella frase.

Questa operazione rinnova non soltanto Omero rendendolo nuovamente "contemporaneo" ma contribuisce a un radicale mutamento di prospettiva nell'approccio ai classici, liberati dal vincolo del modello e restituiti al fascino scabro dell'antico. Ma anche questa traduzione risulta improvvisamente superata per la lingua ormai percepita, paradossalmente, come tipica di quella dizione aulica che si intendeva evitare (cfr. *I traduttori di Omero*, 2, "L'Indice" 2018, n. 2). La nuova contemporaneità di Omero eredita dal progetto di Pavese e Calzecchi Onesti la presenza del testo a fronte e l'impegno a rendere l'originaria carica performativa e orale dei poemi senza il diaframma di aspirazioni letterarie. Omero è da sempre palestra di esperimenti: scrittori e poeti hanno cercato di riscriverne il testo e adattarlo al gusto, agli orizzonti di attesa del proprio pubblico. Ma già Pasolini aveva sostenuto l'urgenza, accanto a questo tipo di traduzione "artistica", di versioni caratterizzate da un "fine informativo", tipiche sia del contesto scientifico e accademico, sia di quello commerciale (*Arte e divulgazione*, 1956). Dagli anni ottanta dello scorso secolo si diffondono le collane di traduzioni economiche di classici, tutte con testo a fronte come la "Collana di testi greci e latini" Utet, i "Classici Greci e Latini" "Bur" e quelli degli "Oscar Mondadori", i "Grandi libri" Garzanti e gli "Scrittori greci e latini" della Fondazione Valla. Si va affermando anche nell'università la pratica di traduzioni "di servizio", come vengono presto definite: testi di ausilio all'esegesi dell'originale mediante la continua interazione con le note di commento. Questo sorprendentemente florido mercato editoriale riflette la trasformazione dei modi di fruizione dei classici: non più modelli letterari di epica, tragedia e lirica su cui esercitare un confronto, una sorta di duello letterario in cui per cercare di far prevalere la voce originaria il nuovo autore è costretto a far sentire la propria. Del resto la cultura del Novecento dissolve i generi tradizionali e si rivolge ai classici in cerca di altro: Sofocle per la filosofia del diritto e la psicanalisi, Saffo per le teorie di genere, Omero per l'antropologia. I testi antichi in originale restano una sfida esegetica ridotta alla routine dell'interpretazione accademica, di cui la traduzione è soltanto esito e chiave di accesso a un più o meno ampio apparato di note.

In completa controtendenza rispetto a questo scenario, Giovanna Bemporad, poetessa e traduttrice raffinata, riproponeva una versione in endecasillabi dell'*Odissea* (Eri, 1970 e poi ristampata da Le Lettere nel 1992 e 2004), in cui la piena adesione alla tradizione letteraria costringe a una sintassi che smarrisce il rapporto stichico tra linea greca e traduzione e, anche nei colloquialismi come il "babbo" che Nausicaa rivolge al padre Antinoo, eco da Pindemonte, innesca un vocabolario già sperimentato e ancorato a una visione del tutto anacronistica rispetto a un Omero ormai diventato testo di cultura anche al di fuori dei banchi scolastici.

La necessità del testo a fronte e l'obiettivo di una traduzione volta a rappresentarne la via di accesso all'originale contraddistinguono l'elegante versione dell'*Odissea* di G. Aurelio Privitera (Fondazione Valla, 1981-1986). Il principio fondamentale che ne determina le scelte traduttive consiste nell'uso della prosa, corrispettivo adeguato alla

dizione orale e narrativa, in cui riprodurre quei vincoli di ritmo e formularità che sostanziano l'epica. Il poema è così restituito alla sua autentica dimensione di "romanzo". Ma per quanto fruibile autonomamente, la traduzione deve in ogni caso consentire di avvicinarsi all'originale: per questo la prosa è spezzata nella cadenza di righe, interlinearmente connessi al greco, in una sorta di corrispondenza "topografica".

Un'esplicita opzione per la prosa è invece nella traduzione di entrambi i poemi di Maria Grazia Ciani con il commento di Elisa Avezù (*Iliade*, Marsilio, 1990, poi in edizione riveduta e corretta, Utet, 1998; *Odissea*, Marsilio 1994). L'attenzione rivolta a rendere chiari i contenuti e la ricerca di un'autenticità sempre verificata filologicamente non sono d'ingombro alla fluidità di una versione che riproduce efficacemente la paratassi della dizione omerica. Significativa la resa degli epiteti, da sempre ostacolo e tormento dei traduttori per la loro fissità stereotipa, funzionali al ritmo esametrico piuttosto che alla caratterizzazione dei personaggi, e tanto più straniati quando riferiti ad animali o cose piuttosto che a dèi ed eroi. Così i famosi

e narrativa come una forma primigenia di comunicazione. Da questa splendida traduzione emerge il significato culturale di una lettura attuale di Omero e, proprio sul finire del Novecento, sembra finalmente compiersi quel percorso iniziato e solo in parte realizzato dal progetto di Pavese: restituire i poemi omerici alla contemporaneità non come un modello con cui misurarsi ma come un'alterità necessaria capace di interrogarci e, soprattutto, affascinarci. La sfida continua nel nuovo millennio. La stessa generazione di studiosi che ha contribuito, da posizioni differenti, a una nuova interpretazione di Omero ha riproposto traduzioni in cui si avverte un'imprescindibile cura filologica, un'attenzione al dettaglio e alla comprensione generale. In questa prospettiva vanno considerate l'*Odissea* di Vincenzo Di Benedetto ("Bur", 2010) e quella di Franco Ferrari (Utet, 2001) che ha ora realizzato anche una nuovissima *Iliade* ("Oscar Mondadori", 2018): opere in cui, va notato, il traduttore è anche commentatore, a testimoniare l'indispensabile unità in cui originale greco, versione a fronte e note di commento sono funzioni reciproche e fruibili solo in rapporto l'una con l'altra. Come già avvertiva Privitera

"il filologo che traduce ha la costante consapevolezza di negare se stesso". E mentre è in preparazione una nuova edizione dell'*Iliade* in più volumi per la Fondazione Valla, con commento e testo critico affidati a un'équipe internazionale guidata da Giulio Guidorizzi, cui spetterà anche l'onere di una nuova traduzione, riemerge l'urgenza di raccontare di nuovo Omero e non solo introdurlo e spiegarlo. Accertato che la traduzione è un altro testo, evidentemente legato a quello di partenza ma ineludibilmente autonomo da esso, si va riaffermando l'idea di "riscrivere" Omero con l'esigenza autoriale di farne rivivere non tanto il dettato originario, del resto poco stabile e definitivo come proprio l'esegesi omerica del Novecento ha dimostrato, quanto la sua capacità espressiva di opera autentica e viva, fruibile al di là degli obiettivi di una interpretazione scientifica. Riscrivere e imitare Omero attraverso la lingua del romanzo contemporaneo, utilizzare registri diversi e funzionali all'efficacia del

racconto piuttosto che all'autorità del modello, ricorrere alla forma metrica dell'esametro: queste le premesse che stanno alla base del riuscito esperimento di traduzione di Daniele Ventre, poeta e scrittore più che classicista e professore (*Iliade*, Mesogea, 2010, con prefazione di Luigi Spina; *Odissea*, Mesogea, 2014, con prefazione di Vincenzo Pirrotta). Si tratta di due volumi formidabili, in cui il conoscitore di Omero comunque ritroverà l'ipoteso sotteso, per quanto ridefinito e modernizzato (e basti l'esempio della caratterizzazione di Tersite in *Iliade* 2.212s.: "solo Tersite berciava ancora, il ciarlone smodato, / egli, che molte parole inconsulte a mente sapeva"). Gli altri lettori, vale a dire i destinatari privilegiati di una traduzione che non sia soltanto esegesi, ritroveranno invece Omero e la narrazione di uno spettacolare e unitario racconto, seducente e seriale, fitto di personaggi ed episodi, colpi di scena e avventure, combattimenti e riconoscimenti: insomma, molto più vicino alla sensibilità del contemporaneo e vasto pubblico di *Game of Thrones* di quanto si potrebbe pensare. Il pregiudizio dell'impossibilità di comprendere un testo classico senza l'esclusivo accesso alla lingua originale va forse superato. Classici non sono soltanto greci e latini. La mediazione del traduttore è indispensabile per fruire di opere che altrimenti resterebbero precluse, salvo ai pochi in grado di leggere contemporaneamente Ibsen in norvegese e Tolstoj in russo, oltre ovviamente a Shakespeare, Goethe, Rabelais, Cervantes, Dante, Omero e Virgilio nelle rispettive e ben più comuni lingue originali. Ventre mostra di conoscere il greco e Omero e, come Monti due secoli prima, sembra anche in grado di raccontarlo e farlo conoscere a quanti non sanno o non possono accedere all'ardua ed esoterica sapienza di una lingua straordinaria ma non certo più geniale di qualsiasi altra.

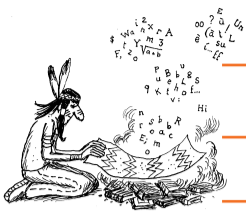
alessandro.iannucci@unibo.it

A. Iannucci insegna lingua e letteratura greca all'Università di Bologna



Man e woman, penne a sfera su carta, 40x30 cm, 2016

"buoi gambe storte", con cui Calzecchi Onesti riproduceva la lettera dell'aggettivo che minuziosamente ne descrive il movimento lento e semicircolare dei piedi, sono chiariti con "i buoi dalla lenta andatura"; Atena "glaucope" diventa "dagli occhi azzurri" e, analogamente, versi formulari di transizione in cui Calzecchi Onesti insiste sulla iterazione come "e a lui/lei rivolto/a, parole fugaci parlava" sono efficacemente semplificati in "gli/le rivolse la parola e disse". Da questi pochi esempi, credo risalti già la cifra di questo nuovo Omero: quello che sembra rinunciare alla resa traduttiva è in realtà sforzo interpretativo orientato alla produzione di un testo in tutto autonomo, fruibile anche in una lettura distesa e continua. La traduzione dell'*Iliade* di Giovanni Cerri, con il prezioso commento di Antonietta Gostoli (Rizzoli, 1996) e quelle di Guido Paduano (*Iliade*, Einaudi, 1997; *Odissea*, Einaudi, 2010), arricchite dalle puntuali e rigorose note di Maria Serena Mirto, ripropongono il verso libero e ritmato. Cerri e Paduano sono studiosi autorevoli in grado di rifondere nella lingua italiana la fitta rete di codici interpretativi e il complessivo assetto esegetico di Omero: ne scaturisce in entrambi i casi una traduzione non solo affidabile e aderente, filologicamente fondata e armonicamente integrata con i rispettivi commenti, ma anche particolarmente curata nelle sue funzioni espressive, in grado di restituire l'efficacia poetica e lo statuto di testi fondativi dei poemi. Nelle versioni di Paduano si avverte la presenza di una lingua familiare, parte della tradizione letteraria europea ma priva sia di quell'eccesso di ornamento che aveva condizionato le prime esperienze novecentesche sia di quella crudezza, a tratti straniante, impressa nei righe interlineari di Calzecchi Onesti. Cerri, fine conoscitore dei meccanismi e delle tecniche della parola orale, opta per un linguaggio comune e quasi colloquiale, immune da ogni superfetazione aulica: ingaggia una sfida con il testo originale volta a restituirne gli aspetti performativi, anche forzando una continua cooperazione del lettore invitato a riconoscere la poesia epica



La pedagogia e i misteri di Pierino Porcospino

I buoni bambini borghesi non si perdono

di Erik Balzaretti

Pierino Porcospino, felice traduzione italiana di *Struwwelpeter*, non è solo un libro di crudeli e perturbanti filastrocche pedagogiche, ma è, allo stesso tempo, sia l'immagine del bambino selvaggio, il *puer ferus*, che anela il ritorno a una natura senza leggi e convenzioni sociali ed educative, sia il ritratto del *puer aeternus*, che rimanda al lato oscuro dei "bambini perduti" del *Peter Pan* di Barrie, proposto attraverso una miscellanea eterogenea di parabole, apologhi e racconti morali, alcuni di derivazione popolare, altri di origine letteraria e filosofica, che nel tempo hanno acquisito una dimensione universale. Non solo, lo *Struwwelpeter* è anche la storia del libro stesso e del suo autore, lo psichiatra di scuola scienziata Heinrich Hoffmann, che lo scrive e lo disegna come regalo di Natale per suo figlio Carl. Questi ragazzi selvaggi e "perduti" altro non sono che il *prequel* di *Storia di Roberto* che vola, tra il 1845 e il 1861, ed è, nel contempo, anche la visione plastica dell'inquieto spirito culturale tedesco che si forma e si consolida tra la nascita dell'illuminismo sino all'espressionismo cinematografico, passando attraverso romanticismo, *Sturm und Drang* e Biedermeier.

Il recentissimo *Pierino Porcospino*, scritto da Martino Negri, specialista di letteratura per l'infanzia, ci presenta una disamina accurata del libro e della sua fortuna editoriale accompagnata da un'analisi incentrata sui valori e disvalori e focalizzata sull'importanza del testo all'interno dell'universo della letteratura illustrata per l'infanzia, seguendo, in primis, le suggestioni di Walter Benjamin, sia nella sua veste di analista dell'immaginario infantile sia di sperimentatore di sostanze stupefacenti per fini intellettuali. Benjamin riteneva di aver intuito il segreto dello *Struwwelpeter* sotto l'effetto della mescalina: dietro a questo gioco di regole destinate al buon bimbo borghese dell'Ottocento tedesco in qualche modo doveva nascondersi un mistero. Martino Negri ci conduce in un *excursus* che va dalla storia della nascita del libro all'analisi della sua figura cardine, Pierino Porcospino, sino alle sue influenze culturali, parodistiche e antipedagogiche, con particolare attenzione all'area iconografica, dove la lezione di Antonio Faeti e della sua scuola si fa sentire con forza. Ambiguità, alterità, e metafore più o meno nascoste: ormai è chiaro che la letteratura per l'infanzia, almeno quella "non pedagogicamente orientata e professionale", sia un bacino di complessità che forma un velo sui rapporti adulto *versus* bambino. Il lavoro di Negri possiede la grande qualità di un approccio aperto verso lo sviluppo di nuove interpretazioni, coniugando le necessità strutturali di uno studio all'interno della letteratura per l'infanzia con le molteplici suggestioni che promanano dal *Pierino Porcospino*, che nel tempo ha saputo imporsi come uno di quei testi magici e seminali della letteratura per l'infanzia che, a partire dalle fiabe popolari come *Pollicino* o *Hänsel e Gretel*, porta ad *Alice*, *Peter Pan* e *Pinocchio*: libri nati per inquietare e spingere il lettore allo svelamento dei misteri celati in essi. Negri resiste alla tentazione di trovare connessioni suggestive, lavorando con grande rigore all'interno di un paradigma che, lasciando aperte molte porte, sembra decidersi verso un'autosufficienza di Pierino Porcospino, proponendo un percorso certamente innovativo. La scelta di far rientrare a pieno titolo lo *Struwwelpeter* entro il novero di una letteratura per l'infanzia più nobile a scapito della visione che definisce questo libro come un *unicum* di frontiera tra la fiaba ancestrale e un manuale del sadismo borghese nei confronti dei bambini o, come dice Georg Groddeck "il Cantico dei

Cantico dell'inconscio per adulti", è forse l'ambizione del libro di Negri e il suo obiettivo più ambizioso raggiunto. Fuori da questo approccio, scientificamente rilevante, restano quelle suggestioni storico-narrativo-iconografiche che ancora rendono *Pierino Porcospino* un testo percorso da una vena pulsante, ricca di citazioni e votata al mistero. Volendo portare qualche contributo a un'opera di per sé già estremamente interessante possiamo ipotizzare che non sia un caso che, fra i tanti bambini selvaggi perduti, ritrovati e riportati nella società civile, il primo tedesco fu Peter di Hannover (o Peter di Hamelin) nel 1724. Aveva 13 anni, una gran massa di capelli ricci e le unghie colpite da una malattia chiamata "unghia ippocratica", che non curata provoca deformazioni. Lo psichiatra Hoffmann non poteva non conoscere questo caso eclatante, anche se era passato più di un secolo. Di sicuro non poteva ignorare la vicenda di Victor dell'Aveyron, il ragazzo selvaggio, ritrovato nel 1800, che scatenerà un vero e proprio scontro tra le diverse

do germanico: stiamo parlando del "ragazzo d'Europa", il giovane Kaspar Hauser comparso all'età di 17 anni a Norimberga con la sua tragica storia di bambino recluso e di vittima di un omicidio impunito da parte di un "uomo nero". Questa storia, che forse nasconde un caso di sequestro e sostituzione in culla di un membro della famiglia reale del Principato del Baden, è emblematica di come la realtà assomigli drammaticamente alle intenzioni pedagogiche trasmesse dalle storie di Hoffmann che spaziano nella loro possibile interpretazione dalla filosofia politica all'analisi della sessualità infantile: l'erezione del popolo, l'onanismo del popolo e la castrazione del popolo, rispondono spesso all'assioma pedagogia dell'infante = pedagogia del popolo. Dal tema dei giganti biblici che trasformano in "ombre minacciose" i piccoli razzisti che camminano già con il prussiano passo dell'oca, sino all'apologo della crudeltà sugli animali di *Il Malvagio Federico*, propedeutico a una carriera criminale, presa a prestito da *I quattro stadi della crudeltà*,

quattro incisioni di Hogarth realizzate nel 1751. Per non dimenticare la *Storia del fiero cacciatore*, presa di peso da un tema classico del mondo all'incontrario, molto vivo in area germanica e più volte rappresentato a partire dal Cinquecento. In questo caso, se la struttura narrativa segue lo schema popolare, il finale non punisce il cacciatore come voleva l'istanza rivoluzionaria del mondo all'incontrario carnascialesco, ma finisce per punire il piccolo leprotto che nulla c'entrava con la rivolta. Altre storie appartengono alle paure ancestrali dell'uomo legate ai pericoli della natura e così profonde nell'immaginario umano da essere ormai inestirpabili: l'acqua e il fuoco con i loro portati simbolici di morte e rinascita. Non è un caso che tutti i più importanti testi per l'infanzia parlino dei "bambini perduti"; a quelli già citati aggiungerei *I Bambini acquatici* di Charles Kingsley edito nel 1863, una sorta di variazione ferale di *Giannino Guardin'aria*, *Il Mago di Oz* di Frank Baum del 1900, *Il Signore delle Mosche* di William Golding del 1954, tra l'Isola che non c'è e i ragazzi selvaggi e *Picnic a Hanging Rock* di Joan Lindsay del 1967. Va sottolineato che con il termine "perduti" bisogna intendere proprio l'idea di un passaggio di *status* definitivo a un altro mondo o transitorio, con il ritorno a una dimensione bestialmente "minore", o drammaticamente "menomata". I bambini buoni vivono a casa loro e hanno come rinforzo alla loro buona educazione borghese i doni degli adulti e il godere delle punizioni dei bambini maleducati a cui nessuno regala niente. Questi bambini maleducati vivono le giuste sofferenze, sono fatti a pezzettini, si perdono e muoiono o si tramutano in feroci *freaks*: ecco la lezione che il dottor Heinrich Hoffmann ha lasciato come dono a suo figlio nel lontano 1845. Visione che in fondo combacia con i pensieri indotti dalla mescalina a Walter Benjamin che si concentrano sul bisogno assoluto dei doni da parte del bambino "altrimenti morirà, andrà in pezzi o volerà via", per tornare a essere abitante della natura selvaggia. Due strade diverse per affermare il comportamentismo scienziata estremo come modello educativo, dove i doni che coprono il mondo altro non sono che l'affetto e la sicurezza di cui sono stati senz'altro privati i misteriosi "bambini perduti", impauriti e purtroppo "ritornati" alla stadio naturale.

erik.balzaretti@libero.it

E. Balzaretti è storico dell'illustrazione

Giovane e disobbediente

di Fernando Rotondo

Martino Negri

PIERINO PORCOSPINO

PRIMA ICONA DELLA LETTERATURA PER L'INFANZIA
pp. 228, € 32, FrancoAngeli, Milano 2018

Il sottotitolo del saggio di Martino Negri è senza dubbio impegnativo perché fissa uno snodo cruciale della storia della materia di cui tratta, in particolare dell'albo illustrato. *Struwwelpeter* rappresenta uno straordinario fenomeno culturale, storico ed editoriale. L'albo di Einrich Hoffmann contenente "storielle allegre" ma molto trucidate in versi che raccontavano e mostravano bambini disobbedienti severamente se non orribilmente puniti, venne stampato nel 1845 in 1.500 copie subito esaurite. L'autore nell'autobiografia del 1890 scrisse che del libro si vendevano circa 30.000 copie ogni anno, il che porterebbe a più di un milione, cifra eccezionale per l'epoca. Oggi si calcola che in tutto il mondo se ne siano vendute 15-30 milioni. L'aspetto editoriale fa parte della storia sociale della letteratura per l'infanzia in quanto la longevità del successo del libro ne testimonia la corrispondenza con i gusti dei lettori. In Italia fu tradotto nel 1882 da Hoepli, non a caso editore/libraio molto attento alle preferenze dei lettori e alle edizioni estere. Queste "storie di disgrazie infantili", che affondano le radici negli *exempla* medievali, nei racconti religiosi morali e nelle forme figurative popolari, vengono accolte e riadattate dalla pedagogia illuministica borghese di fine Settecento e prima metà Ottocento, autoritaria e repressiva, ma sostanzialmente consapevole dell'esistenza di una dimensione infantile autonoma. Il castigo è spietato, ma la sua sproporzione e deformazione caricaturale, accentuata dalla vivacità delle immagini e dei versi facili e accattivanti, sancisce il gradimento dei piccoli affascinati dall'orrore e dall'atmosfera paradossale e onirica.

anime del positivismo intellettuale: Jean-Jacques Rousseau e Jean Itard. Inoltre, in area germanica, circolava a quel tempo lo straordinario libro di Jean Paul Richter *Levana*, stampato nel 1807, vera summa pedagogica anti-punitiva sul tema natura *versus* civiltà ed educazione. *Levana* anticipa le considerazioni di Angelo Musso sulla paura come elemento psicologicamente devastante e antipedagogico espresse in *La paura* del 1884, a sua volta anticipatore del famoso *Il perturbante* di Sigmund Freud del 1919. Questo per dire che lo *Struwwelpeter* risulta pensato e realizzato non solo fuori dal dibattito intellettuale sulla natura dell'uomo e sulla giusta pedagogia, ma anzi sembra costruito psicologicamente e socialmente in aperta contrapposizione alle riflessioni pedagogiche circolanti all'epoca. Una suggestione molto forte e difficilmente eludibile è la possibilità che Hoffmann abbia scritto e disegnato la sua opera di padre affettuoso sotto l'influsso di un altro caso che agì il mon-

In questo universo surrealistamente ambiguo per il conflitto tra istanze educative e spinte estetiche, intenzioni dell'autore e ricezione dei lettori, si erge la figura di Pierino Porcospino "grazie alla forza raggianti sprigionata dalla sua immagine" e va incontro al suo destino di icona di un immaginario contropedagogico. Ponendo due questioni ancor oggi di grande attualità: l'*hidden adult*, l'adulto nascosto tra le pagine con vocazione pedagogica più o meno consapevole, e la *dual audience*, ovvero il doppio pubblico di piccoli e grandi, con attese e chiavi di lettura diverse. Per entrare nel "mistero di Pierino Porcospino", il mistero di un lungo fascino, forse non basta ricordare l'icasticità e simbolicità dei personaggi dai molteplici significati, la varietà di situazioni e ambientazioni oniriche, i veloci racconti verbo-visuali divertenti e inquietanti. Non basta a Negri, che ricorre all'amato e studiato Walter Benjamin per additare la chiave del mistero in un tratto tipico dell'infanzia: l'indugiare dei bambini nell'esperienza, il ciondolare, l'assoluta mancanza di fretta, il lasciarsi rapire dall'incanto di cose, colori, suoni, dalle figure dei libri illustrati. Vale la pena, infine, riandare al capitolo dedicato alle *Struwwelpetriaden*, le nostre "pinocchiate", cioè prosecuzioni, imitazioni, parodie, tra cui un *AntiPierinoPorcospino* contestatore capellone, per approdare al Sessantotto, fenomeno mondiale caratterizzato da un binomio fondamentale: giovinezza e disobbedienza. I giovani in un periodo di (quasi) piena occupazione maturarono anche come produttori e consumatori e trovarono che le vecchie regole gli andavano strette e provarono a romperle. Allora le ragazze riconobbero la loro icona in Pippi Calzelunghe e i ragazzi - senza accorgersene - in Pierino Porcospino, che su quel turbinio di bisogni, desideri, passioni giovanili gettò non un'ombra, ma la sua aureola radiosa, o meglio il riflesso di uno specchio abbagliante.



La poetica di Delphine De Vigan tra conflitti, violenze e bisogno di protezione

Diventare adulti è riparare le perdite e i danni subiti

Intervista a Delphine De Vigan di Alice Pisu

I titolo del suo nuovo romanzo racchiude un'idea di fedeltà che si contrappone al tradimento inteso come rifiuto di accettare il disallineamento dell'altro rispetto alle aspettative generate dal suo ruolo. Quale esito ha nel romanzo la perdita della promessa originaria con l'altro e con sé stessi?

Ho voluto lavorare sul tema della lealtà, scegliendola per il titolo in francese. Si tratta di una forma di fedeltà invisibile che ci costruisce, che ci appartiene e che fa sì che riusciamo a rimanere in piedi. Al tempo stesso queste fedeltà ci imprigionano e ci impediscono di fare ciò che vogliamo. Per i quattro personaggi le fedeltà invisibili giocano un ruolo diverso: per alcuni sono fedeltà positive, per altri hanno una funzione distruttrice.

Théo è costretto ad attuare continui esercizi di ridefinizione di sé, ma anche dei suoi genitori: adattandosi alternativamente ai silenzi e rifiuti della madre e al degrado e autodistruzione del padre. Il suo riparo lo trova nell'ebbrezza che gli permette una sospensione della realtà. Nel suo chiedersi che senso abbia essere adulti, trova indirettamente una risposta in Hélène: "Riparare le perdite e i danni originari. E mantenere le promesse del bambino che siamo stati".

Hélène è come l'adulto che Théo potrebbe diventare se riuscisse a uscire dalla sua situazione e crescere. Io porto ancora oggi dentro di me la bambina che sono stata. Da piccola pensavo che diventare adulti significasse liberarsi del bambino che c'è in noi ma in realtà credo che si tratti di limitarsi ad addomesticarlo senza essere davvero in grado di liberarsene. Hélène è disturbata dalla bambina che è stata, ma al contempo quel passato doloroso è la sua forza, ciò che la rende sensibile e capace di capire e cogliere la disperazione di Théo. L'idea che diventare adulti significhi riparare le perdite e i danni subiti, come sostiene Hélène, ci riguarda tutti. Ancora oggi sento quel conflitto con la bambina che ero. E forse vivo la scrittura come un modo di addomesticare quest'infanzia che continua a persistere in me in modo irriducibile.

È legato all'infanzia il modo in cui continua, nei suoi romanzi, a interrogarsi sulla natura della violenza: quella psicologica su Théo, che lo porta a privarsi del cibo, delle parole e del contatto fisico, e quella fisica subita da Hélène, costretta da bambina a sottostare ai feroci giochi imposti dal padre.

In tutti i miei romanzi la questione centrale è indagare la violenza fisica, morale, simbolica, e cercare di capire da un lato quali sono i meccanismi che danno origine alla violenza e, dall'altro, tentare di misurarne le ripercussioni esaminandone le tracce indelebili. Mi interessa indagare la violenza invisibile, quella che si nasconde, che non lascia tracce, e sono consapevole della ragione per cui scrivo queste cose: un'urgenza che avverto anche in relazione alla mia storia personale che mi porta a tornare costantemente sull'origine della violenza senza riuscire ancora a trovare una risposta.

L'impressione è che lei indaghi la necessità di cercare una via di salvezza dal presente. Théo cerca l'evasione in una dipendenza, Cécile cerca di sradicare la progressione tossica del suo quadro familiare usando il ricordo come monito.

Sono consapevole di esplorare il senso di chiusura, di imprigionamento, di impedimento che Cécile rivive con suo

marito, intrappolata in una situazione che non ha scelto e da cui si deve affrancare. Sensazione condivisa, inconsapevolmente, anche da Théo, invischiato in una condizione che non gli appartiene, generata dalla cecità dei suoi genitori. Mi piace che sia un dettaglio a far scattare una soluzione: si tratti di una mano tesa, di una portiera aperta improvvisamente, o di una parola capace di cambiare il quadro. È successo anche a me di aver trovato un segno che mi indicasse dove fosse la via d'uscita. Quella forma di evasione che Théo crede di trovare nell'alcol tuttavia necessiterà di un'altra soluzione che forse gli arriverà proprio da Hélène.

Le sue due protagoniste femminili diventano anche due distinte voci narranti, cosa che porta a chiedersi cosa accomuni due donne apparentemente molto lontane per estrazione sociale, professione e realtà familiare, anche nel modo di rapportarsi alla maternità.

Il romanzo è strutturato come una sorta di conto alla rovescia. Volevo che a parlare fossero, da un lato, queste due

confronti dei bambini e cercare di salvarli anche a costo di subirne le conseguenze. Per Cécile si tratta della promessa di fedeltà contratta col marito da cui però avverte l'esigenza di affrancarsi perché l'immagine da sogno che lei ne coltivava è lontana dalla realtà. Per entrambe la situazione sta per ribaltarsi: se Hélène vuole restare fedele alla sua promessa, Cécile intende emanciparsi da essa. Il rapporto con la maternità è un altro tema centrale che per Hélène è reso nel dolore e nel riscatto: porta le cicatrici di ciò che le è successo da bambina e per questo investe eccessivamente nel suo ruolo di insegnante caricandolo di elementi materni, di viscerali forme di protezione che lei stessa non riesce a identificare.

Dove risiede il confine tra l'accudimento dell'altro e la protezione che gli cela la realtà, un rischio che nel romanzo segna le relazioni tra insegnanti e alunni, amici, padri e figli?

Per me questo è il vero interrogativo che sta all'origine della scrittura del libro, una domanda che mi faccio spesso.

È inquietante quando coinvolge i bambini: Théo vuole proteggere suo padre e questo fa sì che lui non sia in grado di chiedere aiuto a nessuno, né per sé stesso né per suo padre. Per i bambini la fedeltà nei confronti dei genitori è una questione molto importante, la prima cellula di appartenenza. Nei confronti della famiglia abbiamo debiti e doveri che ci strutturano e dai quali è molto difficile affrancarsi, soprattutto in una situazione di frequenti dissidi tra genitori. Théo sta attraversando un conflitto di lealtà, che si può creare tra famiglia affidataria e biologica, ma anche tra il contesto sociale di origine e quello in cui aspiriamo a entrare: un contrasto che si pone sia a livello conscio che inconscio. È qualcosa che ha accompagnato anche la mia infanzia: avevo una madre che non stava bene e non riuscivo e non potevo chiederle aiuto. Volevo mostrare anche attraverso il romanzo che questa nostra volontà di protezione, questo nostro bisogno di fedeltà spesso crea un ostacolo, un conflitto al nostro interno obbligandoci a scegliere.

La sua scelta di alternare romanzi autobiografici a quelli di finzione risiede nella convinzione che sia necessario superare l'ossessione del vero in letteratura e la stringente distinzione di genere. La scrittura del sé, nella metamorfosi di figure reali in personaggi letterari, identifica una ridefinizione della realtà nella finzione. In *Da una storia vera* si interroga sull'inesistenza della verità in letteratura, ritenendo il romanzo "un modo di raccontare la storia attraverso una lente deformante, una lente di dolore, di rimpianto, di rifiuto". Perché il romanzo è un tentativo di avvicinarsi a una verità inafferrabile?

Il mio lavoro ruota attorno alla ricerca della verità, la scrittura mi permette di interrogare sia me stessa che il mondo che mi circonda. Attraverso un prisma personale cerco sempre di interrogare il presente. Nei lavori di fiction è importante raccontare la nostra epoca: mi sono chiesta cosa significhi essere adolescenti oggi, rispetto anche solo a trent'anni fa. Il caso di Théo non racconta solo la sua storia personale ma quella della società dell'oggi. Tra domande e questioni più intime e interrogativi sul mondo in cui viviamo, la mia scrittura in fondo è questo: un costante lavoro di andata e ritorno.

alicepisu@virgilio.it

A. Pisu studia letteratura francese ed è libraia

I sassolini nelle tasche

Delphine De Vigan

LE FEDELTÀ INVISIBILI

ed. orig. 2018, trad. dal francese di Margherita Botto,
pp. 144, € 17,
Einaudi, Torino 2018

“Sono fili che ci legano agli altri, ai vivi come ai morti, sono promesse che abbiamo consumato e di cui non riconosciamo l'eco, lealtà silenziose, sono contratti per lo più stipulati con noi stessi, parole d'ordine accettate senza averle comprese, debiti che custodiamo nei recessi della memoria. Sono le leggi dell'infanzia che dormono dentro il nostro corpo, i valori per cui lottiamo, i fondamenti che ci permettono di resistere, i principi indecifrabili che ci tormentano e ci imprigionano. Le nostre ali e le nostre catene. Sono i trampolini da cui troviamo la forza di lanciarsi e le trincee in cui seppelliamo i nostri sogni”. *Le fedeltà invisibili* di Delphine de Vigan traccia una catalogazione emotiva delle fragilità umane attraverso la storia di due donne: Hélène, un'insegnante che porta su di sé i segni delle violenze dell'infanzia riconoscendo quelli altrui, e Cécile, madre di due figli, distante da un marito che vede improvvisamente come uno sconosciuto. Dalla loro prospettiva emergono le storie degli altri protagonisti: quelle del dodicenne Théo, che cerca nella solitudine un modo per far fronte agli effetti della separazione dei suoi genitori, e del suo unico amico Máthis, che prova a prendersi cura di lui assecondandone le deviazioni. Predominano quadri familiari perennemente in equilibrio tra brevi istanti di gioia e tentativi di gestione della tragedia, dove tutti risultano vinti dagli eventi. Ognuno richiama un mondo a sé fatto di silenzi, di assenze, di

mancata comunicazione con gli altri, di omissioni continue e di distorsioni della realtà dietro ragioni di protezione dell'altro che celano il rifiuto della propria inadeguatezza o l'impossibilità di far fronte da soli al peso di quel carico emotivo. De Vigan tesse storie restituendo nell'osservazione dell'altro il mistero che egli racchiude, come nello sguardo di Hélène che si posa sui passanti intabarrati nei loro cappotti, immaginandone i pensieri per scorgere in quei modi di fronteggiare il freddo pungente i loro strenui tentativi di avanzare nella vita. La dimensione dell'infanzia rappresenta nell'intera produzione letteraria di de Vigan l'unica via per riacciordarsi con una parte di sé rimasta confinata in un luogo che è tempo. Nell'equilibrio tra il racconto del presente e i quadri del passato, la narrazione avanza per immagini: dal coltello a serramanico del padre di Hélène, ai sassolini nelle tasche di Máthis, alla casa di pietra della nonna di Théo con i panni stesi. Usa la scrittura come strumento d'indagine sulla memoria pur staccandosi dalla dimensione autobiografica che caratterizza i suoi romanzi più noti, dal suo esordio con *Giorni senza fame* (Mondadori, 2014) a *Niente si oppone alla notte* (Mondadori, 2013) e *Da una storia vera* (Mondadori, 2016). In *Le fedeltà invisibili* i ricordi sono frammenti del passato al tempo stesso “luminosi, imploranti e feroci”, come li definisce la poetessa sudafricana Karen Press, e raccontano il modo in cui i protagonisti si confrontano con l'inganno della memoria cercando, nei continui tentativi di ridefinizione di sé, di non restare aggrappati a un'immagine distorta del passato che continua a sovrapporsi al presente.

A. P.

donne in prima persona e, in maniera contrapposta, i due ragazzi in terza persona attraverso un narratore contemporaneamente onnisciente e soggettivo. Il romanzo progredisce secondo questo conto alla rovescia: in ogni capitolo viene svelato un aspetto di uno dei personaggi che ha a che fare con la violenza, rivela qualcosa di lui e al contempo ci conduce verso un finale che temiamo. Volevo che la meccanica del romanzo poggiasse sull'alternanza di questi punti di vista. E sul piano linguistico ho cercato di far parlare queste due donne in modo molto diverso: il linguaggio di Hélène è informale perché non ha niente da dimostrare dal punto di vista espressivo. Cécile, invece, che proviene da un contesto molto diverso rispetto al marito, ha imparato a esprimersi in francese quasi come fosse una lingua straniera e mi piaceva molto l'idea di mettere in contrapposizione i linguaggi multipli diversi di queste donne. Sono entrambe di fronte a passaggi della loro vita in cui si pone la questione della fedeltà. Per Hélène si tratta di restare fedele alla promessa che ha fatto a sé stessa anche in virtù del suo passato: non restare mai indifferente ai maltrattamenti nei



La letteratura come specchio di desideri, temi, ideologie dell'Italia contemporanea

Modelli romanzeschi e produzione Ikea dal design democratico

di Massimiliano Tortora

Dal alcuni anni si assiste nel campo dell'italianistica a svariati tentativi di mettere ordine al secondo Novecento, e specificamente agli ultimi decenni del secolo: stabilire un canone, individuare stili dominanti, costruire genealogie, verificare la presenza o meno di correnti sono le operazioni che da più parti si sono tentate. In poesia, forse anche per la complicità di un genere più codificato, questo cammino è senz'altro più avviato e segna tappe importanti quali sono ad esempio le antologie *Parola plurale* del 2005 (64 poeti e otto curatori, Sossella) e *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi* del 2007 curata da Andrea Afribo (per Carocci), cui seguono, tra le altre, la monografia ancora di Afribo *Poesia italiana postrema. Dal 1970 a oggi* (pp. 188, € 23, Carocci, Roma 2018), i numeri monografici dell'"Ulisse" (2013) e di "Ticontrè" (2017), e i recenti *Poetiche e individui. La poesia italiana dal 1970 al 2000* di Maria Borio (Marsilio, 2017) e *La poesia italiana degli anni Duemila. Un percorso di lettura* (Carocci, 2017) di Paolo Giovannetti. L'elenco è ovviamente incompleto e lacunoso, ma sufficiente a mostrare come si sia aperto un fronte critico, specularsi all'esigenza di chiarire cosa è realmente successo nella cittadella letteraria degli ultimi decenni del Novecento. Ossia del secolo scorso: precisazione pleonastica, certo, ma solo da un punto di vista logico, e non di sostanza, poiché non è raro intercettare voci che ancora leggono i settanta e gli ottanta come i decenni della nostra più attuale contemporaneità, e perciò irriducibili a qualsiasi organizzazione storico-critica.

All'esigenza di periodizzazione e riordinamento dell'ultimo Novecento non sono rimasti estranei nemmeno gli studi sul romanzo, come dimostrano, tra i molti titoli menzionabili, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo* di Alberto Casadei (il Mulino, 2007) e *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea* di Raffaele Donnarumma (il Mulino, 2014). I recenti lavori di Gianluigi Simonetti, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea* (pp. 454, € 29, il Mulino, Bologna 2018), che raccoglie anche un lungo saggio sulla poesia, e di Carlo Tirinanzi De Medici, *Il romanzo contemporaneo. Dalla fine degli anni Settanta a oggi* (pp. 320, € 23, Carocci, Roma 2018), si inseriscono in questa scia, ma con una tensione alla totalità e all'eshaustività che i precedenti libri non hanno. Costituiscono insomma il primo serio tentativo di affrontare un periodo complessivamente e non solo per carotaggi e per testi campione.

Sebbene diverse per impostazione, le due ricostruzioni hanno dei punti di tangenza che interessano il lettore. In primo luogo la periodizzazione. Sia per Tirinanzi che per Simonetti è nel corso degli anni settanta che si consuma la svolta che apre a un'epoca che perdura ancora oggi (e questa frattura, sia detto non troppo per inciso, è la stessa indicata dagli interpreti della poesia). Come scrive Simonetti, è in quel periodo che "si incrina quel rapporto organico con il passato culturale che aveva retto alle guerre mondiali; la tradizione la si legge e la si usa sempre più tra virgolette". Più in generale si assiste alle dimissioni dell'ultima "generazione fortunata" (Parise): quella formatasi "nel culto umanistico della letteratura; l'ultima che sul serio a vent'anni aveva già letto *tous les livres*". Ma è proprio quest'ultima generazione, nelle sue menti più oneste, che si confronta con la cultura di massa e con i mutamenti sociali e culturali, tanto da spingere i confini del genere romanzesco fino alla possibile dissoluzione: *Petrolio* di Pasolini ne è l'esempio maggiore. Così come altrettanto significativi sono *Se una notte d'inverno un viaggiatore* o *Il nome della rosa*, del resto più volte indicati come spartiacque; i quali diventano ancor più emblematici alla luce delle date di pubblicazione, 1979 e 1980, che coincidono con quelle di *Boccalone. Storia vera piena di bugie* di Palandri e di *Altri libertini* di Tondelli. Sono in fondo proprio questi due libri di altrettanto giovani narratori, sottolinea Tirinanzi, a far toccare con mano come il

vecchio, pensoso e pensante Novecento sia finito, e si apra una nuova era: quella della "cultura postumanistica" (Simonetti).

C'è una dinamica in particolare che caratterizza la nuova stagione letteraria apertasi quarant'anni fa e che sia Tirinanzi che Simonetti colgono e fanno propria. Scriveva Fortini, proprio negli anni settanta: "È bene rammentare che oggi non esiste nessuna differenza sostanziale fra la cultura di massa e quella di élite". Ebbene questa intuizione regge alla prova dei tempi: secondo un cammino ovviamente lento e progressivo, l'ultimo scorcio del XX secolo ha condotto al "definitivo affossamento della divisione del lavoro culturale in high e lowbrow e all'emersione di una cultura masscult e pop legittimamente oggetto di studio critico" (Tirinanzi). Secondo Simonetti e Tirinanzi insomma si è imposto un livello medio che impedisce e rende antiquata la distinzione tra cultura alta e cultura bassa, a meno di leggere l'intera produzione di quattro decenni sotto l'una o l'altra categoria. Occorre dunque cambiare i parametri di valutazione (ma non di giudizio critico), per



Profano, penne a sfera su carta, 40x30 cm, 2016

cercare di discernere ciò che vale (Siti e Pecoraro per citare due modelli diversi) da ciò che invece è spazzatura (Volo e Moccia).

Il romanzo diventa specola privilegiata per misurare questa svolta (ed è il terzo punto in comune tra Simonetti e Tirinanzi), e non solo per questioni intrinseche al genere, ma perché meglio risponde alle esigenze di un nuovo tipo di pubblico: quello impersonificato dal lettore non colto, che però reclama non solo letteratura di consumo, ma anche prodotti di qualità; ossia una versione aggiornata del canonico "best seller all'italiana", rivolto ora a una fascia ancor più ampia di consumatori. E l'ampliamento della cerchia dei lettori provoca mutamenti strutturali del genere: si impongono dunque con forza una "decisa leggibilità" (Tirinanzi), un maggior tasso di realismo e di fatti veri, sintassi più semplice e lessico *prêt-à-porter*. Sono tratti che caratterizzano molta narrativa degli ultimi decenni (ma non tutti) e che si riscontrano sia in opere di qualità (Tirinanzi), che nella cosiddetta "letteratura Ikea, dal design democratico, che ci arreda la vita con la minima spesa e col minimo sforzo" (Simonetti, riferendosi a Moccia).

Ora, data una comune piattaforma, *La letteratura circostante* e *Il romanzo italiano contemporaneo* seguono percorsi diversi e si pongono obiettivi differenti. Il libro di Simonetti, limitatamente alla narrativa (ampiamente predominante), è diviso in due parti. La prima, coincidente con il primo lungo capitolo, si concentra sugli elementi strutturali del romanzo contemporaneo, individuando nella velocità, sia come tema che come principio costruttivo (dal vocabolario e la costruzione della frase alla trama, ricca di fatti e non di descrizioni), il suo elemento caratterizzante: un tratto, questo, che attraversa il romanzo di qualità come la bassa letteratura. E questo principio non risponde solo alle aspettative del lettore (meno colto del passato), ma anche ad

esigenze strettamente mimetiche: è la velocità, infatti, a rappresentare con maggiore fedeltà la fisionomia del mondo contemporaneo. La seconda parte, significativamente separata dalla precedente dal capitolo sulla poesia, si concentra anche – come recita il titolo di un capitolo – su *Quel che si vende*, e su quali tipi di scritture incontrano oggi il maggior consenso di pubblico e dunque anche dei romanzieri. È proprio questa attenzione alla ricezione che consente di tentare spiegazioni sull'esplosione delle varie forme narrative che si intrecciano e si mischiano con prose non fittive.

È chiaro che nel momento in cui salta il confine alto/basso e quello che distingue la letteratura vera e propria dalla testimonianza, dall'autobiografia, dal documentario, ecc., viene a saltare ogni tipo di ragionamento sul canone: si ottiene così il risultato che Helena Janeczek è citata una volta e Moccia diciassette, Fabio Volo compare in diciotto pagine e Pecoraro in due, mentre Pontiggia è menzionato cinque volte come Enzo Ghinazzi (in arte Pupo). Ma il conteggio è ingeneroso, bisogna ammetterlo: e non perché in fondo Nove-

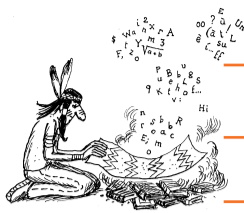
Starnone, Tondelli e soprattutto Siti (il più presente, giustamente) sono adeguatamente rappresentati, ma perché quello di Simonetti è (principalmente) un libro di storia della cultura attraverso il romanzo; ossia attraverso il genere che meglio mostra desideri, temi, ideologia dell'Italia contemporanea. E la narrativa consente anche di vedere i principi di narcotizzazione e anestetizzazione a cui sono sottoposti i temi caldi della nostra società: l'esempio lampante è quello del terrorismo, con i protagonisti che iniziano a scrivere seguendo un modello inderogabile (la storia prevede sempre l'errore, la colpa, l'espiazione e la reintegrazione in società), volto a negare l'esistenza di quelle condizioni che hanno poi condotto agli anni di piombo. E allo stesso processo di messa in naftalina è sottoposto Pasolini, echeggiato nelle immagini più ad effetto (sesso, violenza, torbida povertà), ma amputato di quella contraddizione che ne faceva uno scomodo scandalo e non un simpatico provocatore. Il bilancio di chi legge il libro

di Simonetti è amaro e sconsolante: la "letteratura circostante" è così e non potrebbe essere meglio, perché è il frutto della società e della sua falsa coscienza. In questo contesto lo scrittore-intellettuale risulta in una situazione di scacco, avendo perso ogni forma oppostiva al mondo sociale. A meno che non vogliamo prestare fede ad alcune flebili note, percepite da Simonetti, che testimoniano alcune forme di ritorno all'impegno (o a qualcosa che richiama questo concetto). Ma è presto per dirlo.

Diverso è il caso di Tirinanzi. Con piglio per certi aspetti più accademico, l'autore tenta l'impresa impossibile: mappare la produzione degli ultimi quarant'anni, individuando modelli romanzeschi, autori, correnti, convergenze e differenziazioni. Anche qui, come nel caso di Simonetti, il giudizio di valore e il tentativo di stabilire un canone (prospettive dichiaratamente evitate da entrambi) risultano compromessi. Eppure, a leggere con attenzione, non tutto è uguale, e momenti di svolta e autori significativi (Eco, Tondelli, Celati, Del Giudice, ecc.) finiscono per emergere nel volume.

La sensazione è che entrambi i volumi saranno presto superati, proprio perché capaci di offrire la piattaforma su cui finalmente avviare un discorso complessivo sulla narrativa più recente. Saranno di impulso, insomma, a studiare gli anni 1980-2018, perché hanno delineato un quadro esaustivo e fornito chiavi di lettura del recente passato. È un'affermazione, questa, che vuole essere un esplicito giudizio di valore positivo su questi due lavori; *La letteratura circostante* e *Il romanzo italiano contemporaneo* hanno infatti raggiunto il loro obiettivo.

massimiliano.tortora@unito.it



Ritratto a più voci di Tommaso Labranca

Sotto le vaghe stelle del format

di Danilo Bonora

La rivista di arte e letteratura "Tipografia Helvetica" (www.tipografiahelvetica.ch) ha dedicato il n. 10 al suo fondatore, Tommaso Labranca, mancato improvvisamente nell'agosto 2016. Nel numero monografico si possono leggere testimonianze, ricordi e *obituaries*, sbirciare le foto delle serate alla Maison Labranca (irresistibile quella a tema, rievocata da Marta Cagnola, *Dal catering al catetere*, con menu ospedaliero a base di minestrina e Belpaese) o gli *snapshot* di improbabili *reading* nel freddo di Porta Nuova, di "eventi" nella villa dei Versace, di presentazioni avventurose per Ossobook, Ansi Sae-mur, LateNight Cappuccino. In più, inediti e detti memorabili dell'intellettuale, riesumati da chat, hard disk e mac d'anteguerra (ma non tutto è perduto: raccomanderei la compulsazione del meritorio *archive.com*). Luca Rossi, Gianni Bondillo, Milo Miller, Giuseppe Genna, Marta Cagnola, Dea Verna, Marco Archetti, Paolo Bianchi, Francesco Specchia e tanti altri hanno così offerto il loro giusto *tombeau* a un uomo con cui eravamo tanti più o meno in debito.

Valga l'aneddoto. Imbattutomi anni fa in uno strano libro con un allucinato Andy Warhol in copertina, ne ero uscito stonato e impermalito; deciso a dire la mia all'epoca dei primi blog e dei modem 56K, inquadravi Labranca come un "Dorfles della scuola dell'obbligo" e mi presi sulle costole una fulminea mail con una sola parola: "imbecilli" (credeva che fosse roba collettiva). L'incidente ebbe alcune benefiche conseguenze. Innanzitutto, un carteggio con un personaggio fuori del comune, che si trovava al centro di una fitta corrispondenza con *fan*, lettori e internauti; non credo fosse mai successo che un autore indubbiamente *established* (era l'epoca di *Anima mia* di Fabio Fazio), camuffato sotto le mentite spoglie di mediologo e gossiparo, mostrasse una così prodiga disponibilità a discutere di tutto con sconosciuti isolati nel fondo delle province. In secondo luogo, non sapendo nulla di psicoanalisi, ignoravo che il contenuto rimosso di un pensiero può penetrare nella coscienza a condizione di lasciarsi negare: quindi dovevo farmi un esame di coscienza. Infine, avrei dovuto sapere che certi malumori sono l'ovvio sintomo dell'invidia verso chi potrebbe aver già scritto tutti i nostri pezzi migliori, come aveva osservato a suo tempo Richard Rorty a proposito del pessimo rapporto Nabokov-Freud (e Heidegger-Nietzsche).

La verità è che T-La (si firmava così) aveva messo a fuoco molti dei pensieri solo vagamente abbozzati da una generazione cresciuta tra Foucault, Kundera, *L'isola dei famosi* e Ikea, e lo aveva fatto prima e bene: Francesco Specchia ricorda che era "il più veloce tra quelli bravi e il più bravo fra quelli veloci". Conoscitore enciclopedico di media, web, arte, letteratura ecc., teneva la materia a debita distanza con un'insolenza tale da gettare nella costernazione chi era ancora aggrappato a una concezione della cultura sussiegosa e *highbrow* mentre (Berlusconi Dini D'Alema *consulibus*) stava cambiando un po' tutto. Aveva impostato e divulgato la nozione – non originale, ma ancora tumulata in inaccessibili biblioteche (Broch, Benjamin, Moles, ecc.) – che il cialtrone poteva annidarsi nell'apparato circolatorio della produzione culta e invece molto altro di impertinente, estroso e talvolta geniale acquattarsi all'ombra di *b movies*, cartoon, *ga-*

mes, fanzine, pubblicità, fiction tv.

Claudio Giunta nel suo manuale di letteratura per i licei (credo sia stato il primo) ha antologizzato Labranca tra i saggisti raccomandabili a chi vuole diventare un po' più *smart*, in compagnia di Brancati, Sciascia, Bellocchio, Fruttero & Lucentini, e lo ha definito "un grande scrittore, non categorizzabile, e soprattutto uno degli italiani più intelligenti della

Archetti – in realtà rideva poco.

Questa genealogia è il risultato inaspettato della dialettica tra Lombardi in rivolta (Gilberto Isella) e i bisnonni illuministi, i loro catasti, i caffè e il *lavorù* (diceva Gadda). Il vogherese Arbasino (da Labranca non amatissimo) con il suo indiatolato *bavardage* ha edificato un'enciclopedia irrinunciabile dello zombismo italico e della sua rovinosa propensione per i *trip* più disparati: per capirci, passare in quattro salti dal mao-leninismo alle "saintexuperine scalze" e alle "tropicalizzate", in perenne look da *bachata*, del romanzo *78.08* (Excelsior 1881, 2008). Arbasino è fuggito per mari e monti inseguendo direttori d'orchestra, scrittori, quadri, magnifiche rose, pur di non soccombere alla nostra vita bassa. Labranca non ha navigato per i sette mari, è rimasto nella sua odiosissima Milano, confuso eroicamente nella folla baudelairiana dei *mall*, e ha allestito – seguendo le orme dei Biffi, Baretta, Leopardi, ecc. – il suo elenco di cretini italiani, a partire dalla constatazione della sconfitta, se non dei Lumi, della ragionevolezza e della sobrietà borghesi (in fondo Labranca era anche questo: Luca Rossi ci rammenta che il suo programma educativo ideale era "tedesco e pianoforte"), per finire con la ratifica della vittoria di un "neoproletariato" rapace, puerile e zotico, attratto dai fuochi artificiali del consumismo burino a debito.

Il *côté* umbratile del nostro, rimasto appunto un po' troppo appartato, si trova in due lavori che sono a modo loro risultati alti della letteratura degli anni Zero. *Il piccolo isolazionista* – opera qui da noi inusitata e accostabile al newyorkese Teju Cole di *Punto d'ombra* o all'inglese Geoff Dyer di *Sabbie bianche* – è un'antologia di fotografie e prose su vagabondaggi notturni nelle periferie, alla ricerca di una metafisica *d'en bas*, l'unica possibile nei nostri tempi grami (e sarebbe interessante saperne di più su Labranca fotografo e le sue affinità, per dire, con un Gabriele Basilico o uno Stephen Shore).

C'è infine la *plaqueette Poesie dell'agosto oscuro*, introvabile *samizdat* del 2005 stampato in proprio (ne ho una copia con dedica), che sarebbe auspicabile la casa editrice 20090 stampasse in una vera edizione, magari con rarità e inediti (un saggio si può leggere nella quarta di copertina di "Tipografia Helvetica"). Molto bello ad esempio nella lirica *Cupio Dissolvi* il perfetto *update* della rima gozzaniana "Nietzschemamicie", con un io empirico appassito che ricorre agli "antiossidanti e poi fiori di Bach / per non far la fine del vecchio Aschenbach". Se i prediletti Guido Gozzano e Marino Moretti furono i primi – scrisse Montale – a produrre scintille facendo cozzare l'aulico col prosaico, Labranca è stato il *petit maître* di un crepuscolarismo sbocciato vicino non agli organetti di Barberia ma al Just Cavalli, sotto le "vaghe stelle del format", facendo di se stesso una cavia dell'emulazione fallita e agognando in modo tragicomico improbabili angoli di estenuata *décadence*: ma "svanisce il sogno, scompare lo chalet / si arresta a Gobba il treno con un fischio / ed io mi affretto perché altrimenti rischio / di perder la navetta Mediaset".

bonoradaniilo@gmail.com

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



Babele, penne a sfera su carta, 90x130 cm, 2015

nostra epoca". Quindi direi che è giunto il momento di sottrarlo alla sarabanda dei giudizi pronunciati col fiatone: è stato l'Adorno della *Generation X* (Alfonso Berardinelli)? Un buontempone che parassitava i media con i suoi sberleffi? Un personaggio indisponente? Un signore schivo e gentile, come viene descritto nei *mémoires* di "Tipografia Helvetica"? Un intellettuale ipnomediativo e di "supermassa" (Giuseppe Genna)?

Chi lo sa: naturalmente non è necessario "situare" uno scrittore in qualche casella storiografica, che fa tanto nottola di Minerva (e forse siamo in un'ansa storica siffatta). Comunque sia, verrebbe voglia di avvicinarlo a quella "linea lombarda", individuata anni fa da Luciano Anceschi, che si fregia dei nomi di Vittorio Sereni, Piero Chiara (molto apprezzato da T-La), Ottiero Ottieri, Franco Loi, Camilla Cederna e – perché no – Franca Valeri, che impazza nel libro *Progetto Elvira* (20090 Editoria e Comunicazione, 2014): un plotoncino metropolitano un po' intransigente, industriale e industrioso, pragmatico, talvolta austero: lo spiritosissimo Labranca – scrive Marco

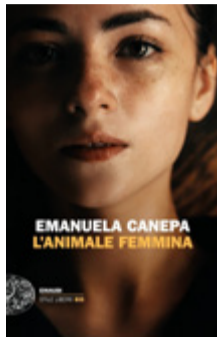
Un duello di genere

di Renato Barilli

Emanuela Canepa

L'ANIMALE FEMMINA

pp. 272, € 17,50,
Einaudi, Torino 2018



Il Premio Calvino si è conquistato un ruolo fondamentale, nel nostro mondo letterario, in quanto ad ogni tornata presenta almeno una terna di narratori vivaci e originali, che infatti quasi sempre vengono pubblicati da qualche editore importante. È il caso di Emanuela Canepa, vincitrice dell'edizione dell'anno scorso con *L'animale femmina*, che presenta una giovane protagonista, Rosita Mulé, bellicosa e pronta alla battaglia, certamente non inferiore alle donne-investigatrici che altri mettono in primo piano partecipando alla moda dilagante dei "gialli". La sua schedina biografica la metterebbe in una grave situazione di disagio. È in lotta con una madre assorbente, tanto da indurla a fuggire dal "natio borgo selvaggio" per inurbarsi a Padova, vivendovi una bohème nei termini attuali, e cioè pochi soldi, un lavoro mal pagato in un emporio, esami universitari dati quando ne ha tempo, amori da strapazzo poco gratificanti. Ma la giovane mantiene una onestà di fondo, che fra l'altro le permette di compiere una "buona azione", come sarebbe il restituire il portafoglio smarrito da una viaggiatrice incauta scendendo da un autobus. Al seguito di questo spunto le avviene di incontrare l'altra figura dominante dell'in-



tera vicenda, che forse potrebbe essere intitolata più correttamente all'"animale maschio". Si tratta infatti di un anziano avvocato, tale Ludovico Lepore, subito definito "un odioso, vecchio sadico stanco e claudicante". In apparenza questo anziano professionista sarebbe un benefattore della giovane, perché la assume come segretaria d'ufficio colmandola di favori, che però hanno impensati corrispettivi. Infatti a Lepore piace essere dominatore, in modi subdoli, poco appariscenti. I benefici con cui accoglie la ragazza sono accompagnati da progressivi tentativi di dominio, con imposizioni varie, nell'abbigliamento, nei modi di comportarsi, di parlare, di atteggiarsi. Ne nasce un duetto con punte divertenti o assai tese, perché Rosita è pane per i denti del vecchio coriaceo. Abilmente la scrittrice inserisce un flashback che ci spiega tutto, del protagonista. Tanti anni prima egli ha avuto una relazio-

ne con un compagno di esperienze giovanili, sfociata in un rapporto omosessuale non pienamente consumato. Da qui il disgusto attuale dell'anziano avvocato per il sesso, e anche uno spirito di ritorsione verso le donne, colpevoli di avergli portato via, con un matrimonio di convenienza, il compagno tanto amato. Questo trascorso, in apparenza remoto e sepolto, spiega la durezza, malizia, protervia che regolano ora le mosse di questo dominatore della scena. Ne deriva un duello con la giovane apparentemente indifesa, ma in realtà non priva di artigli, che si combatte lungo tanti gradi, tappe e scaramucce, e l'averle tessute con abilità è certo tra i meriti maggiori di questa narrazione. C'è da chiedersi addirittura se i due, pur nei rispettivi ruoli tanto diversi, non riescano talora ad associarsi, nel perseguire, o nell'insinuarsi, tra il benevolo e il malevolo, in tante storie di divisioni coniugali, poiché lo studio è specializzato nelle cause di divorzio. Insomma, tra il maschio prepotente, seppure sempre in modi subdoli, non frontali, e la giovane ardita, seppure sotto le apparenze di un buonismo retto dai migliori principi, è lotta continua, magari sotto traccia, più con mosse da domino che per scontri frontali. E forse sarebbe stato bene che la nostra Canepa lo avesse tenuto a un simile livello fino alla fine, magari siglato dall'annuncio di una morte imminente del padre padrone per un tumore avanzante. Ma invece sul finale la nostra autrice ha voluto far riemergere da quel lontano passato l'infelice, secondario, marginale responsabile della vicenda giovanile, che si era tenuto una statuette preziosa come pegno di un amore troppo presto dimenticato. Alla giovane di studio un'ultima incombenza, quella di recuperare l'oggetto carico di tanto valore sentimentale. Ma è anche il modo con cui "l'animale maschio" intende esercitare per un'ultima volta il suo dominio sull'odiata controparte.

renato.barilli@unibo.it

R. Barilli è saggista e critico letterario

Premio Italo Calvino

Premio letterario per scrittori esordienti



Bando della XXXII edizione 2018-2019

1) L'Associazione per il Premio Italo Calvino, in collaborazione con la rivista "L'Indice", bandisce la trentaduesima edizione del concorso letterario per testi inediti di scrittori esordienti.

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

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

3) L'autore non deve aver pubblicato nessun'altra opera narrativa in forma di libro autonomo, sia cartaceo che e-book. L'autore deve essere in possesso dei diritti sull'opera presentata. Sono ammesse le autopubblicazioni (sia cartacee sia e-book), le pubblicazioni che prevedano in qualsiasi forma un contributo dell'autore, le pubblicazioni su riviste cartacee o online, su antologie, le edizioni a distribuzione locale o a cura di associazioni ed enti locali, le pubblicazioni con basse tirature (inferiori alle 200 copie) o con un ridotto numero di copie vendute (inferiore a 100), le pubblicazioni tramite crowdfunding. Qualora l'autore abbia pubblicato opere appartenenti alla suddetta tipologia e ne possessa i diritti può partecipare al concorso con queste stesse opere, qualora invece non sia più in possesso dei relativi diritti, può partecipare ma con altro materiale.

Il Premio si riserva comunque la facoltà di richiedere ulteriore documentazione e specifica autocertificazione su pubblicazioni, possesso dei diritti e forme di pagamento, qualora lo si ritenesse necessario.

L'accettazione di un testo è in ogni caso prerogativa insindacabile del Premio.

4) L'ammissione di opere premiate in altri concorsi verrà valutata dall'Associazione. In tali casi è necessario rivolgersi alla segreteria del Premio prima di inviare il materiale. Qualora intervengano pubblicazioni o premiazioni dopo l'invio del manoscritto, è necessario darne tempestiva comunicazione alla segreteria. La pubblicazione del manoscritto in gara – o di altro eventuale testo di narrativa – successivamente all'iscrizione comporta l'automatica decadenza dal concorso. L'autore mantiene comunque il diritto a ricevere la scheda di valutazione.

5) Per i sei mesi successivi alla premiazione, l'Associazione, in accordo con gli autori, gratuitamente e in esclusiva, potrà rappresentare presso le case editrici le opere finaliste.

6) Gli autori delle opere finaliste pubblicate si dovranno comunque impegnare con gli editori a far comparire sulla quarta di copertina e/o su un'apposita fascetta la loro provenienza dal Premio Calvino.

7) La partecipazione comporta il versamento di una quota di iscrizione. La quota di iscrizione per testi con numero di battute inferiore o uguale a seicentomila, spazi inclusi, è di € 100. Per testi che superino le seicentomila battute, spazi inclusi, la quota di iscrizione è di € 120. Per testi che superino le novecentomila battute, spazi inclusi, la quota di iscrizione è di € 150. Per i concorrenti di età inferiore ai 26 anni all'atto dell'iscrizione la quota è di € 50 (€ 70 per opere che superino le seicentomila battute, spazi inclusi; € 90 per opere che superino le novecentomila battute spazi inclusi). La ricevuta del pagamento della quota di iscrizione dovrà essere inviata in forma cartacea o in formato digitale. Le modalità di versamento e di invio della ricevuta, si trovano sul sito www.premiocalvino.it, nella sezione Istruzioni per l'iscrizione.

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

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

9) Le opere devono essere inviate alla segreteria del Premio a partire dal 9 luglio ed entro e non oltre il 12 ottobre del 2018 (fa fede la data del timbro postale di invio). Le modalità di invio sono indicate sul sito www.premiocalvino.it, nella sezione Istruzioni per l'iscrizione.

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

11) La Giuria è composta da 4 o 5 membri, scelti dai promotori del Premio. La Giuria designerà l'opera vincitrice, al cui autore sarà attribuito un premio di € 1.500 e, in linea di massima, individuerà altri due testi per una menzione, a ciascuno dei quali sarà attribuito un premio di € 500. A uno dei finalisti verrà inoltre assegnata, a cura dell'Istituto Treccani, una speciale menzione per "originalità linguistica e creatività espressiva".

I nomi dei finalisti verranno resi pubblici non meno di dieci giorni prima della cerimonia di premiazione. L'esito del concorso sarà reso noto in coincidenza con la premiazione stessa mediante un comunicato stampa, la pubblicazione sul sito www.premiocalvino.it e sulla rivista "L'Indice" entro il mese di giugno 2019.

12) Ogni concorrente riceverà via e-mail, entro la fine di luglio 2019 (e comunque dopo la cerimonia di premiazione) un giudizio sull'opera presentata. Qualora nel frattempo il concorrente abbia cambiato l'indirizzo elettronico, è pregato di informarne la segreteria del Premio.

13) Ogni concorrente riceverà automaticamente l'abbonamento online alla rivista "L'Indice" per un anno, a partire dal mese di novembre 2018.

14) I manoscritti non verranno restituiti.

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

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

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

18) Ai finalisti verrà richiesta una firma di accettazione e osservanza di quanto sopra.

Ogni realtà è necessariamente parziale

Intervista a Javier Marías di Veronica Orazi

Berta Isla narra le complicate vicende di una coppia – Berta e suo marito Tomás – all'apparenza normale, che si vede, o piuttosto si scopre, coinvolta suo malgrado in una serie di intrighi e trame di spionaggio. L'opera offre uno spunto di riflessione estremamente suggestivo sulla natura sfuggente della realtà, di tutto ciò che costituisce l'esperienza soggettiva. Come prende forma tutto questo nella narrazione?

Quelli che ha citato sono aspetti che emergono anche in altri miei romanzi già pubblicati. Si potrebbe affermare che siamo incapaci di conoscere alcunché, anche ciò che viviamo o abbiamo vissuto. Ci sembra, infatti, di sapere ma non è così. Pensi all'inizio di *David Copperfield*, quando il protagonista si presenta e afferma di essere nato, "così mi fu detto e credo". Ecco, questo inciso così sintetico e scarno racchiude una visione chiave del reale: ciò che sappiamo – o che crediamo di sapere – è illusorio, si avvicina più a un atto di fede che all'oggettiva nozione degli eventi. E non potrebbe essere altrimenti: ciò che riguarda il nostro passato remoto non lo ricordiamo e assumiamo i dati di questa fase dell'esistenza dagli altri, accettandoli come veri, obiettivi e reali. Quando poi passiamo a una fase di cui conserviamo memoria e di cui crediamo quindi di essere consapevoli, cioè quando possiamo riflettere su un passato che ricordiamo, e persino al presente che stiamo vivendo, questo meccanismo si amplifica, perché nemmeno del presente sappiamo granché, neppure delle nostre stesse esperienze, neanche dei nostri genitori, che vediamo solo come tali, ignorando in fin dei conti chi sono davvero, come sono al di fuori e al di là di quel ruolo. Questo vale per tutto e tutti.

Insomma, *Berta Isla* offre spunti di riflessione profondi dimostrando fino a che punto dietro alla realtà che percepiamo, che si rivela una fragile apparenza, si cela l'essenza stessa dell'inconoscibilità del reale.

Sì, perché, a pensarci bene, non sappiamo nulla neanche di ciò che abbiamo vissuto o provato noi stessi, crediamo di sapere, ma ciò che possediamo si riduce a una visione personale, di noi, della nostra storia, delle persone con cui interagiamo e del contesto, dell'ambiente in cui ci muoviamo. Tutto si riduce al nostro punto di vista, alla soggettività di ogni esperienza. Persino la storia, la registrazione dei fatti e degli eventi, in linea di principio imparziale e obiettiva, è sempre sottoposta al peso della soggettività, anche inconsapevole e involontaria; e comunque la storia può sempre essere rettificata, smentita e persino negata. Forse una delle ragioni per

cui raccontiamo è che abbiamo bisogno di certezze e allora capiamo che solo la finzione, nella sua irrealtà, più reale della realtà, può offrirci qualcosa di vero, di certo, perché frutto di un atto creativo che non vuole essere mimetico, descrittivo, ma quasi demiurgico, pura creazione; e la creazione riesce a emanciparsi ed emanciparci dalla riproduzione di una realtà necessariamente destinata a rimanere sfuggente e inclassificabile. L'unica cosa che non può essere rettificata è la finzione, che fotografa una realtà fittizia la quale è di per sé completa e irrefutabile.

Di fatto, anche quando un'opera di finzione viene rielaborata e modificata, si configura come un'opera nuova e dunque come una nuova realtà, vera perché frutto di un atto creativo e finzionale, che produce un'opera diversa.

Esattamente. Basti pensare al cambiamento del finale della *Carmen* presentata al Teatro dell'Opera di Firenze a gennaio di quest'anno, in cui a morire è don José, per mano di Carmen: il regista Leo Muscato ha ricreato il finale, perché voleva trasformarlo in una denuncia contro il femminicidio. È come se pubblicassimo una *Madame Bovary* in cui Emma fugge con l'amante o un *Don Quixote* in cui il protagonista non muore.

Quindi, in un testo, certi elementi possono essere utilizzati in modo strumentale, per arrivare a un determinato obiettivo. In qualche modo è così anche per *Berta Isla*?

In un certo senso sì, perché nel romanzo la trama apparentemente accostabile a una *spy story*, con il suo corollario di tratti, azioni e meccanismi narrativi tipici del genere, rappresenta un elemento funzionale a svelare l'illusorietà delle apparenze, in qualunque circostanza e in ogni contesto. La narrazione mostra la prospettiva parziale – perché soggettiva – dei due protagonisti (Tomás e Berta); il lettore scopre la visione dei due condividendo di volta in volta la prospettiva dell'uno o dell'altra, ricostruendo una vicenda che emerge progressivamente e mai del tutto; e uno dei due personaggi – Berta – resterà all'oscuro di buona parte dell'accaduto, della realtà, della verità. Di fatto, quando nel romanzo Tomás è costretto dalle circostanze a rivelare almeno alcuni dettagli segreti della propria esistenza alla moglie, l'avverte che comunque ci sarà sempre una parte che non potrà mai conoscere, che rimarrà ignota per lei. Ecco, questo gioco tra detto e non detto, tra rivelazione e reticenza, sostenuto da dinamiche quasi poliziesche, serve per fare riflettere sul fatto che l'esperienza della realtà e dell'altro, anche vissuta in prima persona, la per-

cezione del nostro stesso vissuto e la sua elaborazione mentale nel ricordo, sempre in costante evoluzione col passare del tempo, rappresentano una visione che è necessariamente parziale, perché frammentaria e soggettiva.

Ed è con questo che il lettore deve fare i conti, con un meccanismo di pretesa conoscenza del reale e di chi ci sta di fronte, elementi che si rivelano tutt'altro che coesi, omogenei e coerenti.

Sì, si tratta di un condizionamento mentale, di un modo di pensare (l'idea utopistica di conoscere la realtà e l'altro) che si rivela fallimentare, non esiste né può esistere; è una consapevolezza a cui dobbiamo arrivare, che dobbiamo accettare e con la quale dobbiamo convivere. I rapporti sono tutti frammentari e personali, si fondano tutti su una visione parziale e soggettiva, anche se facciamo fatica ad accettarlo. In fin dei conti, questa parte dell'esistenza e dei rapporti, destinata a rimanere personale, deve esserci; è come se costituissero lo spazio privato di ciascun individuo e questo può anche essere affascinante, per esempio in una relazione amorosa, perché ci offre la possibilità di vedere e di rapportarci all'altro come a una persona sempre nuova.

E la creazione del romanzo? Come nasce la sua opera?

Quando inizio un romanzo, scrivo senza conoscere la storia, non so ancora come si svilupperà e che forma assumerà; questo non accade solo con l'esordio, con i primi capitoli, ma anche oltre, neanche a metà romanzo ho necessariamente un'idea esatta del suo sviluppo definitivo; talvolta questo meccanismo si prolunga persino oltre la metà dell'opera. Nel caso di *Berta Isla*, per esempio, ho concepito una parte dell'azione un mese prima di arrivare a quel preciso punto della storia, a quell'episodio in particolare. L'idea è rimasta lì, si è sedimentata nella mia mente per un mese intero. Ho trovato tutto questo molto noioso, così alla fine ho deciso di cambiarlo, ci ho pensato per tre giorni e poi ho modificato l'episodio, che a quel punto non aveva più nulla a che vedere con la versione originaria. Mi è successo anche altre volte, con altri romanzi. Ecco, lo stesso accade con le persone: l'impossibilità di conoscerle fino in fondo, l'esistenza di una parte di loro destinata a rimanere sfuggente e inafferrabile, quindi ignota, perché non potremo mai prescindere dalla nostra visione parziale e frammentaria, ci salva dalla noia. In fin dei conti, l'impossibilità di una conoscenza totale della realtà e dell'altro ci offre la possibilità di scoprirne sfaccettature inedite e persino inaspettate, sorprendenti, che non avremmo mai nemmeno immaginato. È ciò che accade in *Berta Isla*.

Un romanzo dell'attesa

di Veronica Orazi

Javier Marías

BERTA ISLA

ed. orig. 2017, trad. dallo spagnolo di Maria Nicola, pp. 488, € 22, Einaudi, Torino 2018

Berta Isla è il quindicesimo romanzo di Javier Marías e narra le intricate vicende della protagonista, il cui nome dà il titolo al romanzo, e di suo marito, attraverso una trama che coinvolge servizi segreti, spionaggio e una serie di avventure con altrettanti colpi di scena. Nonostante questo, però, *Berta Isla* non è una *spy story*, né un poliziesco o un thriller: niente del genere. L'autore ha affermato che lo si potrebbe definire un romanzo *sobre la espera*; un'attesa che nasce da un'aspettativa, riflesso dell'esperienza elaborata nel ricordo, che predispone appunto un orizzonte d'attesa. Il romanzo riflette il meccanismo in base al quale la percezione fisica e mentale sedimenta e dà forma al ricordo, che non è statico ma



sempre dinamico e cangiante e viene plasmato attraverso una metamorfosi costante. Questo meccanismo, la percezione dell'esperienza che si trasforma in ricordo, fa emergere il rapporto tra passato (l'esperienza e la sua percezione) e presente (la fissazione del vissuto in ricordo, destinato a evolversi nel tempo). Si tratta di dinamiche che investono il vissuto umano e, naturalmente, anche la visione dell'altro. E, come in *Berta Isla*, è proprio nel rapporto con l'altro che tutto ciò si complica, per la reciprocità che lo caratterizza; e se la stessa condizione umana esclude di potere avere una prospettiva completa di alcunché, a maggior ragione ciò vale per il contatto con chi abbiamo di fronte, perché in gioco non vi è più una sola soggettività. Procedendo nella lettura, ci accorgiamo che tutto questo è strettamente legato alla relazione amorosa, nella quale la dimensione reciproca della percezione-esperienza-ricordo rende più articolato il rapporto, complicato dalla componente emotiva e affettiva alla base di questo genere di interazione, di cui rappresenta l'elemento chiave. Nel rapporto d'amore, dunque, l'impossibilità di conoscere fino in fondo l'altro è consustanziale al contatto tra due individui e alla loro esperienza che, anche in questo caso, sarà parziale e in costante evoluzione. Nel corso di questa inarrestabile metamorfosi, i due colmeranno le lacune conoscitive in modo autonomo, del tutto soggettivo e slegato dalla realtà, tentando di completare un mosaico che resterà sempre evanescente e sfuggente, nonostante l'affannosa aggiunta di tasselli.

L'esperienza di tutto questo rappresenta uno strumento di indagine e di conoscenza (di sé e dell'altro) che il romanzo insinua nella mente del lettore per poi alimentarla, quasi per sfida. L'autore attraverso questo meccanismo riesce a mostrare l'im-

possibilità di conoscere l'altro e il sentimento che due soggetti provano (in che termini? fino a che punto?), solo in apparenza reciproco, perché questa pretesa reciprocità è un'aspirazione destinata a rimanere tale. In *Berta Isla*, nelle dinamiche tra due persone, tra due amanti, niente è più apparente e infondato della reciprocità; perciò, concetti come "lato oscuro dell'amore", "amore imperfetto" sono frutto di una distorsione che nasce dall'illusione di poter conoscere, di poter avere esperienza completa della realtà e dell'altro. Capitolo dopo capitolo, capiamo che entrambi i concetti si basano su presupposti distorti e illusori, che tradiscono la necessità dell'individuo di classificare tutto, di delineare il perimetro esatto di ciò che non è incasellabile in una definizione, in una misura, e che per questo risulta destabilizzante: la pretesa di conoscere (cioè, di possedere) la realtà e l'altro è la risposta spontanea al bisogno di certezze, che di per sé è inappagabile, perché viviamo in un flusso discontinuo e in perenne trasformazione, di cui percepiamo l'andamento ondivago. Insomma, non conosceremo mai l'altro, perché l'esperienza che ne faremo sarà sempre limitata: è contro questo insopportabile senso di precarietà che, come i protagonisti, elaboriamo una forma di difesa, a garanzia del nostro equilibrio, immaginando ciò che ignoriamo per infittire la trama sgranata della sua immagine.

Una riflessione sconcertante, che spesso non abbiamo il coraggio di far diventare consapevolezza, alla quale non vogliamo arrenderci. Ecco, è a questa complessità che Marías dà forma in *Berta Isla*, servendosi di una trama incentrata sulle vicissitudini di una coppia, sullo sfondo di una trama che ammicca alla *spy story*, al poliziesco, all'avventura e che per questo risulta rassicurante per il lettore, il quale poco a poco viene implicato in una riflessione su di sé, sul suo rapporto con la realtà e con l'Altro, in modo inconsapevole, attraverso una scrittura che rievoca la pluralità del reale ricorrendo alla molteplicità dei punti di vista (quello della protagonista, di suo marito, di altri personaggi, del narratore onnisciente). Il lettore, attirato dai temi e dalle tecniche narrative in una trama che solo all'apparenza è ciò che sembra, finisce irretito in una riflessione più complessa, su ciò che consideriamo reale, sulla possibilità – inesistente – di conoscere il mondo che ci circonda e gli individui con cui interagiamo. Marías, ancora una volta, ci coinvolge con la sua capacità narrativa, con una tecnica di scrittura che combina romanzo e riflessione esistenziale, per regalarci, di nuovo, un'opera che è anche uno strumento di indagine per i più coraggiosi che oseranno accogliere gli spunti di riflessione che il dialogo con lo scrittore offre.

veronica.orazi@unito.it

Narrazioni femminili e femministe contemporanee

di Gabriella Dal Lago

Nel dicembre del 2017 il "New Yorker" pubblica *Cat Person*, un racconto di Kristen Roupenian che narra l'incontro tra Margot, una studentessa di vent'anni, e Robert, un uomo più grande di lei. I due flirtano per sms fino ad arrivare al loro primo (e unico, e disastroso) appuntamento. *Cat Person* è un brillante meccanismo narrativo che avvicina il lettore al punto di vista di Margot senza però creare una vera empatia. La scena di sesso tra Robert e Margot è impietosa e lucida, come la costruzione del personaggio di Robert attraverso gli imbarazzanti sms rivolti alla ragazza dopo la notte passata insieme.

Pochi mesi dopo arriva in Italia il romanzo di Sally Rooney, *Parlarne tra amici*, e balza subito agli occhi una consonanza tra i due testi, non solo tematica – anche la protagonista di *Parlarne tra amici* è una ventenne che si imbarca in una relazione con un uomo più grande di lei – ma in qualche modo programmatica. *Parlarne tra amici* è costruito sul rapporto tra Frances e Bobbi, studentesse universitarie ex-fidanzate e performer di *spoken word*, e Melissa e Nick, una coppia di trentenni (lei scrittrice, lui attore) in profonda crisi, che accoglie nel proprio nucleo le due studentesse. Ci sono poi gli scambi in chat tra Frances e Nick, e le innumerevoli mail che tutti si mandano, c'è una valanga di parole su patriarcato, femminismo, marxismo, depressione e capitalismo, il tipo di discorsi che i personaggi di Rooney fanno con una frequenza e una naturalezza a volte quasi macchiottistica. Tutto è raccontato con uno stile asciutto e austero che accomuna Rooney e Roupenian; il rischio del patetismo nel costruire narrazioni che mettono al centro le relazioni sentimentali viene allontanato dal distacco assoluto posto nella scrittura, da uno sguardo clinico, iper-razionale. Consonanza programmatica, si diceva: cercare di narrare con una nuova voce le relazioni, e in generale cercare una nuova voce femminile, una nuova identità.

Il 2017 è l'anno in cui il discorso femminista approda nella cultura pop attraverso canali disparati: dal movimento #metoo alle piattaforme di intrattenimento Netflix e Hulu (quest'ultima con la serie *The Handmaid's Tale*, tratta dall'omonimo romanzo di Margaret Atwood). Nell'editoria il fenomeno si presenta sotto una varietà di forme: romanzi, racconti, graphic novel, libri per bambini, saggi si inseriscono con modalità e temi differenti dentro lo stesso discorso, e sono catalogati in bella vista negli scaffali di librerie che sfoggiano l'etichetta di

"scritture femminili" (quando non "femministe").

È possibile individuare delle costanti in queste narrazioni. Prima tra tutte, una certa somiglianza non solo tra le voci, ma anche tra le biografie delle autrici e dei personaggi rappresentati: donne tra i venti e i trent'anni, colte, indipendenti, esponenti della media o alta borghesia, che vivono una profonda

crisi affettiva nel tramonto della monogamia, la crisi dell'istituto familiare e la tendenza all'atomizzazione sociale. È un ritratto che ben descrive Emily Witt, autrice del saggio *Future Sex*, che inizia proprio così: "Ero single, eterosessuale e femmina". Witt, laureata alla Brown University, racconta del proprio percorso volto a immaginare relazioni non monogame e non orientate al matrimonio o alla riproduzione. *Future Sex* esplora il mondo del porno, del poliamore, dei festival a base di droghe e sesso, di internet e della meditazione orgasmica, muovendosi all'interno del genere che sembra prendere sempre di più piede nella galassia del neo-femminismo pop, il *personal essay*: un saggio costruito sulla condivisione di esperienze personali che diventano spunto per la costruzione di un impianto saggistico più o meno (meno, soprattutto) teorico. Il movimento narrativo del *personal essay*, che dall'individuale cerca di arrivare a un ipotetico universale, sembra però viziato dalle sue premesse: *Future Sex* è una carrellata di esperienze, ma quella a cui

si giunge alla fine non è che un'instabile proposta di possibili alternative modellate sui bisogni della protagonista e delle donne simili a lei: single, eterosessuali e femmine, ma anche bianche, colte, con una certa disponibilità economica, cresciute in ambienti democratici e progressisti. Non certo la maggioranza delle donne americane né delle donne nel mondo.

Probabilmente questi testi non vogliono essere niente di più di quello che sono: un racconto scritto bene, come ad esempio *Cat Person*, e non un manifesto contro la cultura del patriarcato. Ma ciò che è costruito intorno al testo – le in-

femminista. Peccato che il gruppo in cui si può scegliere di stare abbia ben poche sfumature: le parti da interpretare sono quella della vittima, potenziale o effettiva, o quella della donna forte, indipendente, che frequenta salotti intellettuali in cui si discute della crisi del capitalismo con la stessa nonchalance con cui ci si reca sul set di un film porno. La storia di Frances e della sua travagliata educazione sentimentale tra ville nel nord della Francia, presentazioni di libri e ricchi borghesi intellettuali ne è una dimostrazione, nonostante la quarta di copertina ne suggerisca una possibile lettura come "testo femminista".

ti scariche elettriche. Gli uomini si ritrovano così ad essere fisicamente più deboli delle donne: a questa disparità fisica seguono un radicale cambiamento nei rapporti di forza politici, militari, sociali, e la sostituzione del genere al comando. Aldermann ricostruisce la storia attraverso punti di vista diversi: spinge l'immaginazione in un territorio che va ben oltre il banale *empowerment* e con coraggio si chiede cosa succederebbe se davvero "noi" diventassimo "loro", laddove quel "loro" non sta per "uomini" ma per "patriarchi". Il romanzo travolge come una valanga il lettore, spazzato dal racconto di un'oppressione

ad attori invertiti, e prova dolorosamente a raccontare ciò che siamo destinati a fare senza un radicale ripensamento del potere e del modo in cui ci rapportiamo ad esso: procurarci dolore e sopruso l'un l'altro, in una catena senza fine. *Ragazze elettriche* suona come la paradossale iperbole dell'*empowerment* che si fa strada dentro la società patriarcale e che non riesce a immaginare una società alternativa a quella in cui viviamo; un femminismo universale convinto che l'unica rivoluzione possibile sia quella che avviene dentro confini ben delimitati e già previsti dal mercato. Se il titolo italiano strizza l'occhio a quel sentimento di ottimistica unione contro il nemico, l'originale *The Power* fa capire da subito che la questione è più complessa.

Il successo di testi come *Parlarne tra amici* o *Cat Person*, che ha sollevato una lunga ondata di approvazione sul web ed è stato al centro di agguerrite aste editoriali in tutto il mondo (in Italia arriverà con Einaudi Stile Libero), è il successo di un'idea di noi stesse in qualche modo confortante: in piedi di fronte al mondo, agguerrite sì ma comunque *glamour* e rassicuranti, in un modo del tutto alieno all'idea di femminismo che la storia e le nostre madri ci hanno consegnato. Ma un romanzo come *Ragazze elettriche* rischia di far crollare su se stesso questo castello di narrazioni.

L'ultimo capitolo del manifesto di Jessa Crispin contiene un'esortazione: "Dobbiamo recuperare l'immaginazione. Ci siamo lasciate limitare, infettare dall'immaginazione patriarcale. (...) Dobbiamo ricominciare a guardare al di là della struttura che ci è stata data. La nostra visione del mondo deve essere reimmaginata radicalmente". Siamo bombardate dall'idea di una nuova identità femminile (e femminista) in costruzione, ma non dovremmo dimenticarci che questa è un'identità parziale, escludente, atomizzata e fortemente orientata: che Frances, Margot, Emily Witt forse sono un po' quello che siamo, ma non tutto quello che potremmo essere.

gabriella.dallago@gmail.com



La solitudine dei numeri primi, penne a sfera su carta, 40x30 cm, 2014

I libri

Jessa Crispin, *Perché non sono femminista*, pp. 133, € 16,50, BigSur, Roma 2018

Sally Rooney, *Parlarne tra amici*, pp. 293, € 20, Einaudi, Torino 2018

Alice Sebold, *Lucky*, pp. 320, € 9,90, e/o, Roma 2018

Naomi Aldermann, *Ragazze elettriche*, pp. 446, € 20, nottetempo, Roma 2017

Kristen Roupenian, *Cat Person*, "The New Yorker", December 11, 2017

Emily Witt, *Future Sex*, pp. 252, € 19, minimum fax, Roma 2017

alla ripubblicazione, nel catalogo di e/o, di *Lucky*, il bellissimo romanzo di Alice Sebold uscito diciotto anni fa), viene replicata come una sorta di mantra nei circuiti di promozione dei prodotti culturali, così che ogni libro, ogni racconto, ogni articolo sembra prevedere una sorta di inclusione nella grande comunità

Nel suo manifesto, Jessa Crispin definisce questo nuovo fenomeno "femminismo universale": una bandiera sotto cui sfilare, capace di dar vita a un senso di comunità in cui è piacevole riconoscersi. Più di tutto, trasforma un problema sociale in un problema psicologico e offre una semplice formula per risolverlo: l'*empowerment*. Per anni non abbiamo avuto potere, usciamo fuori e prendiamocelo! Oppure: per anni non ci siamo sedute al tavolo del patriarcato, è il momento di rivendicare le nostre sedie! C'è una ragione profonda per cui il saggio femminista di Crispin porta come titolo *Perché non sono femminista*: e la ragione è che il femminismo universale è "carino" ma rischia di essere solo un'etichetta da apporre a dei romanzi o a delle serie tv su Netflix.

Ragazze elettriche, il romanzo d'esordio di Naomi Aldermann, racconta di un lontano futuro in cui si è ormai consolidata una società matriarcale e individua il passaggio dal patriarcato al matriarcato nello sviluppo sulla spalla delle ragazze di una ghiandola che permette loro di trasmettere poten-

Gli abusi di un utile concetto di analisi

di Silvia Nugara

Sara Garbagnoli e Massimo Prearo

**LA CROCIATA
"ANTI-GENDER"
DAL VATICANO
ALLE MANIF POUR TOUS**
ed. orig. 2017, pp. 84, € 10
kaplan, Torino 2018

Qualche mese fa, la scrittrice Bianca Pitzorno ha diffuso con sorpresa e sconcerto una notizia che è molto circolata sui social network. Pare che a Carpi una coppia abbia richiesto alla scuola elementare del figlio di ritirare dalla biblioteca il suo libro per l'infanzia *Ascolta il mio cuore* (Mondadori, 1991). Il passo incriminato dai due genitori contiene un dialogo tra Prisca, che vuole fare il torero, e Gabriele secondo cui "le donne a fare i toreri non ce le vogliono". Al che la bambina replica: "Bè vuol dire che cambierò sesso". Prisca, infatti, ricorda di aver visto su una rivista la foto di "un camionista svedese che si era fatto fare un'operazione ed era diventato una bellissima ragazza". Decide dunque che prima avrà molti bambini e poi diventerà maschio; la narrazione chiosa: "Era un pensiero consolante avere quella doppia possibilità grazie al progresso della scienza".

Invece di invecchiare, come talvolta capita ai testi per l'infanzia, *Ascolta il mio cuore* diventa controverso, addirittura avanguardistico, come l'ormai mitico *Extraterrestre alla pari* pubblicato dalla stessa Pitzorno nel 1979 (allora dall'editore milanese La Sorgente, oggi è un "Einaudi Ragazzi"). Lì, la creatura spaziale Mo giunge sulla terra scoprendovi una società in cui gli esseri umani sono divisi e gerarchizzati in base al sesso con comportamenti, attività, desideri normati da un modello binario che Mo non comprende e a cui alla fine rifiuta di adattarsi. Quel sistema binario di norme, simboli, e comportamenti con cui si divide l'umanità in femmine e maschi prescrivendo alle une di essere "femminili" e agli altri di essere "maschili" non è altro che il "genere". Come ha sottolineato la storica Joan Scott in un saggio intitolato *Usi e abusi del "genere"* (in *Genere, politica, storia*, Viella, 2013): "Piuttosto che chiarirsi nel corso del tempo (come erroneamente pensavo), il 'genere' è diventato più sfuggente, un luogo di contestazione, un concetto controverso nell'arena della politica. La parola continua a essere utilizzata dalle femministe, ma è ormai diventata un termine di riferimento per tutti i movimenti politici e ha prodotto effetti talvolta molto diversi da quelli che le femministe avevano previsto".

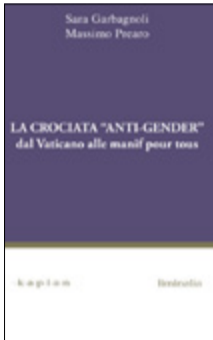
All'abuso e alla deformazione di questa categoria da parte di movimenti integralisti detti "anti-gender", i sociologi Sara Garbagnoli e Massimo Prearo hanno dedicato un libro intitolato *La crociata "anti-gender". Dal Vaticano alle manif pour tous*

uscito in Francia nell'autunno del 2017 e ora in Italia per i tipi di Kaplan. Si tratta di un testo che racconta in modo chiaro e succinto la nascita e le dinamiche di una vera e propria "crociata" contro il concetto di "genere" (reso non a caso più oscuro ed estraneo dall'uso della variante allogena "gender") promossa dal Vaticano e raccolta da movimenti appartenenti all'integralismo cattolico, a gruppi anti-abortisti e da entità varie della destra conservatrice e neo-fascista come Manif pour tous, Generazione famiglia e Sentinelle in piedi. Tutti questi soggetti si definiscono ostili alla cosiddetta "ideologia" o "teoria-del-gender" nel tentativo di riaffermare un modello tradizionalista ed eterosessista di società.

Il testo è diviso in due parti, la prima è dedicata alle logiche e alle forme dei discorsi "anti-gender" e la seconda concerne i modi di organizzazione e di diffusione di una militanza che si dispiega dall'inizio degli anni 2010 in numerosi paesi del mondo mediante conferenze, veglie, Family Day. Concentrandosi in particolare modo su Italia e Francia, lo studio ricostruisce la genealogia dei recenti fenomeni di proliferazione di discorsi e manifestazioni "anti-gender" che hanno coinciso con le riforme educative per l'introduzione di programmi e misure volte a prevenire forme di discriminazione sessiste, omofobiche e transfobiche e con i dibattiti per l'estensione del matrimonio o delle unioni civili alle coppie omosessuali nonché per l'accesso alla procreazione assistita da parte di tutte le donne. L'analisi della traiettoria politico-discorsiva di questo costrutto ideologico fa emergere a ritroso alcune tappe principali. In primis la pubblicazione nel 2003, sotto l'egida del Pontificio consiglio per la famiglia, del *Lexicon. Termini ambigui e discussi su famiglia, vita e questioni etiche*. Il *Lexicon* prende di mira i concetti che in ambito femminista e lgbtqi sono stati elaborati per contestare e denaturalizzare l'ordine sociale prodotto dalla divisione dicotomica e dalla gerarchizzazione tra i sessi e le sessualità con tutto il corollario di norme, classificazioni (maschile/femminile, omosessuale/eterosessuale; normale/trans), regimi di identificazione e rappresentazioni che a tale ordine si associano. In realtà il *Lexicon* è solo la punta di un iceberg che sistematizza l'ondata polemica di metà anni novanta scatenatasi all'epoca della conferenza Onu sulla popolazione (Cairo, 1994) e poi, soprattutto, durante quella sulle donne (Pechino, 1995) attorno al termine "genere", ritenuto da alcune delegazioni controverso poiché passibile di rovesciare l'ordine tradizionale del discorso e dei rapporti tra i sessi e le sessualità.

Il testo di Garbagnoli e Prearo

mostra come il linguaggio sia un fattore fondamentale della crociata data la sua capacità di produrre realtà sociale, di creare fenomeni e concetti (come la stessa "teoria-del-gender") e quindi anche di alterarne o nascondere altri. Il discorso della crociata deforma e demonizza il portato teorico-politico femminista e lgbtqi, definendolo "ideologia" o "impostura ideologica", e vi oppone una supposta "scienza" che alla prova di attente analisi – come per esempio quelle della studiosa statunitense Rebecca Jordan-Young o della francese Odile Fillod – finisce per rivelarsi ben poco scientifica. Inoltre, l'omofobia del Vaticano si occulta dietro un'apertura paternalistica verso gli omosessuali "buoni" cioè casti e discreti, mentre l'essenzialismo antifemminista viene nascosto dietro una retorica che nega la matrice sociale dei rapporti di oppressione valorizzando "la differenza" femminile, la "complementarietà naturale" tra uomo e donna. Gli "anti-gender" elaborano poi ad arte un discorso anticapitalista imperniato sulle "principali opposizioni che fondano la retorica populista (popolo contro lobby; priorità economiche contro rivendicazioni sessuali di secondaria importanza)" e in cui "i riferimenti tipici del discorso di destra (...) con-



Aerei, penne a sfera su carta, 40x30 cm, 2014

fluiscono nell'elaborazione di una strategia di 'rovesciamento vittimario' che si esprime attraverso l'uso di neologismi quali 'eterofobia' o 'famigliafobia'".

L'analisi di Garbagnoli e Prearo storicizza e demistifica offrendoci chiavi teoriche e metodologiche per districarci nell'ambito del discorso pubblico, dove troppo spesso sul "genere" regnano confusione e ambiguità. Quanto scrivono spiazza perché ci squaderna sotto gli occhi l'estensione di un fenomeno reazionario a cui si rischia di non attribuire sufficiente peso. Potremmo essere tentati di considerare folkloristiche le proteste dei genitori che a Carpi hanno chiesto il ritiro dalla biblioteca scolastica dei testi "gender" di Pitzorno. Tuttavia, si tratta di un epifenomeno che rischia di ricevere sempre più legittimazione anche a livello istituzionale.

silvia.nugara@unito.it

S. Nugara insegna linguistica francese all'Università di Torino ed è specialista di studi di genere

Quelle vaghe stelle del varietà.

Ricordanze trans

Presidente onoraria del Movimento identità trans), attivista e autrice di volumi che hanno dato un contributo importante alla narrazione dell'esperienza trans in Italia (*Tra le rose e le viole. La storia e le storie di transessuali e travestiti*, manifestolibri, 2002; *Favolose narranti. Storie di transessuali*, manifestolibri, 2008), Porpora Marcasciano prosegue con *Laurora delle trans cattive. Storie, sguardi e vissuti della mia generazione transgender* (pp.239, € 15, Alegre, 2018) un lavoro già intrapreso nel precedente *AntoloGaia. Vivere sognando e non sognare di vivere: i miei anni Settanta* (Alegre, 2015). Entrambi i testi, infatti, situano il vissuto personale dell'autrice in un contesto storico – dalla fine degli anni Sessanta all'oggi – in cui si affermano pubblicamente nuove soggettività politiche. Se *AntoloGaia* raccontava gli anni Settanta dall'interno della doppia militanza di Marcasciano nell'estrema sinistra e nell'allora nascente movimento gay, *Laurora* abbraccia

ma significa piuttosto le diverse forme di vita sul confine, il libro testimonia che "un altro genere è possibile" e non risparmia critiche a chi accusa le donne trans di voler "scimmiettare la femminilità". La de-patologizzazione delle identità di genere non conformi alla norma binaria è comunque ancora in pieno divenire se pensiamo a quanto sia tuttora radicata la concezione secondo cui essere trans corrisponda sempre a una disforia, a un disagio, a una malattia, a una forma deviante di percepire sé e il proprio corpo. Analogamente, anche la possibilità di concepire persone in cui sesso e genere non coincidano si fa strada lentamente: come si racconta nel libro, è recentissima, appena del luglio 2015, la sentenza della corte di cassazione che riconosce la possibilità di cambiare nome senza l'obbligo d'intervento chirurgico. *Laurora delle trans cattive* è dunque una riflessione su una storia ancora in transito. È, inoltre, un "autoritratto di gruppo" in cui per rendere pienamente conto di sé

e delle proprie scelte, chi scrive riconosce un debito a tutta una costellazione di presenze che, persistenti o fuggitive, ne hanno accompagnato e guidato l'avventura esistenziale e militante "oltre le monoculture del genere" (titolo di un testo di Nicoletta Poidimani, Mimesis, 2006). Tra queste Romina Ceconi detta La Romanina, la mitica Merdaiola e tutta la "Famiglia Reale" con cui Marcasciano si accompagnava negli anni gloriosi della Bologna degli *Altri libertini* tondeliani, Valérie Taccarelli, Roberta Ferranti, Sylvia Rivera e Marcella Di Folco detta Marcellona o *Big Marcy* (a cui Simone

Cangelosi ha dedicato il bel documentario *Una nobile rivoluzione* nel 2014).

"La narrazione, come una lanterna, illumina meandri e interstizi, riportando alla luce esperienze fondamentali" come il primo, mitico, "incontro ravvicinato" con una trans, anzi due, avvenuto a Napoli, alla fine degli anni Sessanta quando in un grande magazzino "una delle pesanti porte a vetro si spalancò come fosse una piuma, sotto la spinta leggiadra di due strane fanciulle che entrando nel magazzino salutarono gli astanti con voce alta e divertita... "Buongiorno... siamo le stelle del varietà". Saranno quelle "vaghe stelle" del varietà a dare la rotta e le coordinate del transito a chi allora fuggiva dalla norma "vetero" in cerca di "favolosità" e oggi vede con un po' di preoccupazione chi si orienta solo con i social o chi oblitera la dimensione politica e collettiva di un percorso di reinvenzione di sé e del mondo.

S. N.

Nazionale, binazionale o universale?

di Piero Stefani

GERUSALEMME

STORIA DI UNA CITTÀ MONDO

a cura di Vincent Lemire
ed. orig. 2016, trad. dal francese
di Valeria Zini, pp. 326, € 30,
Einaudi, Torino 2017

Scrivere la storia di Gerusalemme dall'inizio fino ai nostri giorni è impresa che supera le competenze di un singolo studioso. Potrebbe del resto essere diversamente se si attribuisce credibilità al sottotitolo del libro: "storia di una città-mondo"? La situazione vale sia dal lato degli autori, sia da quello del lettore. Vincent Lemire (esperto soprattutto del



Vicino Oriente contemporaneo) ha infatti dovuto servirsi di alcuni collaboratori, Katell Berthelot per la storia più antica biblico-romana; Julien Loiseau storico e arabista, per il periodo medievale e Yann Potin per l'età moderna. Con tutto ciò il libro si presenta, ed è pregio non da poco, come un'opera unitaria e organica. Sulle prime sembra più complesso comprendere come stanno le cose dalla parte del lettore; la questione in realtà è semplice: siccome nessuno è in grado di abbracciare l'intera storia della "città mondo", la persona colta che affronta questo libro scoprirà molte pagine inedite e sorprendenti, mentre ne troverà altre (quelle più prossime alle sue competenze) maggiormente conosciute e, in qualche passaggio, persino meno persuasive (l'edizione italiana contiene qualche refuso di troppo). La lettura nel suo complesso lo indurrà comunque a mutare molte sue precomprensioni.

Il testo inizia con un paio di affermazioni apparentemente ad effetto: "Gerusalemme è una città senza storia"; "Gerusalemme è una città senza geografia". Rispetto a Gerusalemme le memorie sono fragorose e le identità assordanti, ma la storia come disciplina scientifica è in sostanza assente o meglio è sepolta sotto il cumulo delle memorie. Alla fine del testo, dopo quasi trecento fitte pagine, si dichiarerà che scrivere una storia locale, sociale e urbana di questa città resta un compito quasi inaccessibile innanzitutto a causa della natura delle fonti "tutte più o meno velate e rivolte le une contro le altre". Dal canto suo la geografia intesa come studio del territorio, del clima, del suolo, della popolazione è anch'essa quasi assente, coperta com'è dalla onnipresenza delle analisi geopolitiche. L'impostazione del libro è però in controtendenza, gli autori infatti dichiarano di rinnovare il connubio tra storia e geografia "la cui lunga complicità è una delle felici caratteristiche dell'ambito universitario francese". Raccontare la storia di Gerusalemme è arduo a causa di una precomprensione incentrata da un lato sul suo valore simbolico-memoriale e dall'altro sugli episodi di guerra e di conquista, vale a dire sulle roture clamorose effettivamente presenti nella storia millenaria della città. Ciò fa sì

che i periodi di stabilità – per esempio il secolare predominio ottomano – vengano, in sostanza, trascurati. In realtà in molte occasioni le continuità proseguono anche al di sotto delle roture. Un'utile esemplificazione in tal senso la si può cogliere nel corso dell'ultimo secolo. Durante il Novecento i mutamenti politici vissuti da Gerusalemme sono stati rilevanti: prima l'impero ottomano, in seguito il mandato britannico, poi, a seguito della guerra arabo-israeliana del 1948, la città divisa tra Israele e Giordania, infine, come conseguenza della guerra dei sei giorni (1967), l'intera

città (ovest, est e vecchia) passa sotto il controllo israeliano. Si aggiunga che nel 1980 una legge votata dalla Knesset la proclamò, con un atto privo di riconoscimento internazionale, capitale unica, indivisibile ed "eterna" dello stato d'Israele (su questo sfondo si comprende la portata del recente trasferimento

dell'ambasciata Usa da Tel Aviv a Gerusalemme ovest). Nello stesso arco di tempo la popolazione della città è grandemente cresciuta; discorso diverso vale però se si guardano le proporzioni dei suoi abitanti ebrei ed arabi: nel 1914 su 70.000 abitanti il 63 per cento erano ebrei; nel 1918 c'erano 45.000 abitanti di cui il 56 per cento ebrei; stessa proporzione nel 1931 quando gli abitanti erano saliti a 90.000 (allora il 44 per cento di arabi era diviso equamente tra musulmani e cristiani); alla fine della seconda guerra mondiale gli abitanti erano 150.000 mentre la componente ebraica costituiva il 60 per cento della popolazione; nel 1967 la presenza ebraica formava il 74 per cento della popolazione, scesa al 64 per cento nel 2006; dal canto loro le proiezioni indicano che nel 2020 (nonostante l'alto tasso di fecondità delle famiglie ebraiche ortodosse) gli arabi costituiranno il 39 per cento degli abitanti. Dopo il 1967, in una città i cui abitanti sono ormai circa 900.000, la popolazione ebraica si è moltiplicata per 2,5 mentre quella araba è quadruplicata. Anche a prescindere dai dati statistici, a un visitatore basterebbe recarsi nella Gerusalemme vecchia durante una sera di ramadan per vederla invasa unicamente di popolazione araba; ai suoi occhi si evidenzerebbe allora una inevitabile scollatura tra la definizione che la vuole capitale unica e indivisibile d'Israele e il vissuto della città. In sostanza, facendo del 1967 una data di totale rottura si confonde la storia urbana di Gerusalemme con la storia geopolitica del Medio Oriente. Resta comunque il fatto che alla parte est della città (quella araba) che rappresenta il 37 per cento del territorio, è riservato solo il 13 per cento del budget municipale mentre tutto il resto è destinato alla parte ovest.

In riferimento all'epoca islamica succeduta alla riconquista della città a opera del Saladino (1187), nel libro ci si imbatte in una frase non sconta-

ta: "il fatto che gli ebrei si ristabilissero a Gerusalemme è paradossalmente la testimonianza più eloquente del ritorno della città santa nella Casa dell'islam". La notazione si colloca su due versanti. Il primo la collega a un dato al contempo leggendario e storico: la conquista di Gerusalemme da parte di Omar (635-638) e la conseguente scelta di far risalire a quel califfo le regole della *shimma*, vale a dire le modalità con cui la "gente del libro" (innanzitutto ebrei e cristiani) devono risiedere nell'ambito delle società musulmane. In realtà, stando ai fatti, Omar non è mai giunto a Gerusalemme; eppure il riferimento a quella presunta disposizione ha storicamente funzionato. Il secondo versante si trova nella constatazione (in effetti riferita a un periodo a noi molto più prossimo) secondo la quale "Thumus principale dell'antisemitismo, anche a Gerusalemme, è costituito dall'antigiudaismo cristiano". La situazione odierna, va da sé, non è più quella di quando si era sotto un potere musulmano. Un fattore che ha giocato un ruolo rilevante in questo mutamento è la comparsa tra Otto e Novecento di nazionalismi soggetti in quell'area a una laicizza-

zione parziale e momentanea a cui è seguito un ritorno pubblico della componente religiosa. In un primo momento ciò fu favorito dalla stessa potenza mandataria britannica; in seguito esso è stato alimentato da fenomeni nazional-religiosi emersi sia sul versante ebraico sia su quello arabo-palestinese. L'apparire di queste dinamiche tuttora operanti rende assai complesso individuare la via per risolvere il nodo di una Gerusalemme "lacerata dal suo triplice statuto di capitale universale, nazionale e binazionale". Già qualche anno fa, il demografo Sergio Della Pergola aveva sostenuto che di fronte a Gerusalemme si dischiudono tre prospettive tra loro difficilmente componibili: a) essere la capitale di uno stato a prevalenza ebraica e la capitale simbolica della popolazione ebraica mondiale; b) evolversi verso uno status in cui si qualifica innanzitutto come una grande metropoli multiculturale e multireligiosa, punto di riferimento delle grandi religioni monoteiste; c) diventare la capitale di uno stato palestinese a prevalenza araba (*Israele e la Palestina: la forza dei numeri*, il Mulino, 2007).

Gerusalemme fu coinvolta diretta-

mente nella prima guerra mondiale, non così nella seconda, periodo nel quale in città vi fu una calma quasi assoluta. Proprio quando sugli ebrei europei si stava abbattendo la catastrofe più grande, la città dalla storia travagliata restava indenne. Nel corso dei secoli tracce di Gerusalemme sono state disseminate nel mondo intero (in edifici, arredi, mosaici, raffigurazioni, vestigia presenti in moltissimi luoghi), dal 1957 si è assistito, in un certo senso, a un processo inverso: da allora è lo Yad Vashem di Gerusalemme a essere diventato il memoriale per eccellenza della Shoah consumata in terra europea. In buona parte a motivo della fede monoteista nella resurrezione dei morti, Gerusalemme è tuttora contraddistinta dalla presenza di un gran numero di tombe ebraiche, cristiane e musulmane; ora la città ha anche un memoriale caratterizzato da milioni di morti privi di sepoltura e divenuto sede di cerimonie istituzionali. Pure rispetto ai morti vi sono sia roture sia continuità.

stfpri@unife.it

P. Stefani è teologo ed esegeta

Macchina dei divertimenti e volto assassino

Enrico De Angelis

Luigi forte

BERLINO CITTÀ D'ALTRI
IL TURISMO INTELLETTUALE
NELLA REPUBBLICA DI WEIMARpp. 299, € 18,
Neri Pozza, Vicenza 2018

Berlino. 163.000 abitanti nel 1810, quando nella Prussia, di cui è capitale, cominciano importanti riforme. Sono diventati 800.000 nel 1871, quando la Germania viene unificata. Sono quasi due milioni nel 1914, 4 milioni nel 1925. C'era di che farsi venire le vertigini. E di fare l'esperienza di una metropoli nuova come nessuna. Luigi Forte raccoglie testimonianze di visitatori al tempo della Repubblica di Weimar, cioè dal 1918 al 1933, ma con puntate verso anni sia precedenti sia successivi. Sono le più svariate: si va dalla ripulsa all'entusiasmo allo sconcerto. C'è entusiasmo per il grande magazzino con ben 83 scale mobili, per il cinema con 1400 posti, per il ristorante enorme, dove possono pranzare 6000 persone; c'è sbalordimento per la metropolitana vorace e tentacolare, anzi c'è un suo ardito, avveniristico incrocio che prestissimo diventa un luogo simbolo. Ma c'è anche la presa d'atto delle enormi distanze sociali fra i vari quartieri. C'è lo sfoltimento delle luci, ma anche la tristezza di troppe zone. E siccome sono gli anni dell'inflazione e della miseria, c'è lo sfilare degli affamati davanti ai ristoranti più lussuosi. Ci sono modi diversi di reagire alla libertà sessuale, impensabile fuori di Berlino in quelle proporzioni; ma c'è anche da scontare la solitudine in cui la metropoli può precipitarti. E c'è chi sa riflettere sulla natura della metropoli, e si chiamano Georg Simmel e Max Weber. Questo è tanto più notevole in quanto la Germania, per caratteristiche della propria storia, aveva sì molte città, ma nessuna metropoli; anzi c'era l'influenza di Nietzsche, enorme e ingombrante, che nello *Zarathustra* si era scagliato contro la grande città quando la popolazione di Berlino, superato da pochi anni il milione, contava intorno a 1.300.000 abitanti. Filosofi, saggisti, poeti e narratori dibattono tutte le possibilità. In questa città, che mette insie-

me caos e razionalità, si può scegliere fra coltivare le illusioni oppure invocare la morale, fuggire oppure arrendersi. E il lettore può scegliere di far sua questa o quella reazione, questa o quella riflessione, tanto è il materiale che Forte gli offre. Davanti agli occhi passano coloro che a Berlino si sono inseriti quanto meglio non si potrebbe, come Bertolt Brecht, e quelli che non vi hanno trovato posto, come Robert Walser e Franz Kafka; quelli che l'hanno cantata con sentimenti misti e forti, come Belyj e Šklovskij, che l'hanno amata come Marina Cvetaeva e Boris Pasternak, Auden e Isherwood, oppure totalmente ripudiata, come Virginia Woolf e Vladimir Nabokov. Ma in tutti ha lasciato tracce, che Forte indaga senza lasciarsi allontanare dalle ripulse. Largo spazio fa, come giusto, al grande romanzo di *Berlin Alexanderplatz* di Alfred Döblin, venuto dalla lontana Stettino; un romanzo che porta in quartieri per nulla esaltanti, anzi deprimenti, e che costituivano tanta parte della metropoli. La sindrome berlinese può essere ben espressa da citazioni che Forte riporta. Una è da un romanzo Joseph Roth: Berlino "non ha una società. Ma ha tutto quello che ovunque, in ogni altra città, nasce dalla società: il teatro, l'arte, la borsa, il commercio, il cinema, la metropolitana". Le altre sono da lettere di Benn: "Oggi come non mai si vede in quale misura questo paese abbia bisogno della metropoli. Qui soltanto si genera l'affinamento. Crede Lei che sia stato l'uomo di provincia o il contadino a portare alla normalità un popolo?". E ancora: "Questa città, con la sua mostruosa macchina dei divertimenti, la sua sicurezza, il suo volto assassino, il suo freddo frantumare ogni vezzo provinciale, ogni miserabile voglio-ma-non-possò; qui la legge è: forma e perfezionamento".

Inglese, americani, francesi, russi, tedeschi della provincia, tutti sono rappresentati in questo volume. E non mancano gli italiani, sia in ammirazione della metropoli, sia sconcertati, sbalottati lì da una realtà troppo diversa. Il lettore può scegliere quale reazione gli va meglio. E che cosa gli dà più occasione di riflettere, di elaborare una posizione sua.

I primi momenti dell'apocalisse

di Costantino Pes

Furukawa Hideo

TOKYO SOUNDTRACK

ed. orig. 2003, trad. dal giapponese
di Gianluca Coci, pp. 759, € 18,
Sellerio, Palermo 2018

Pur trovandosi nel mezzo di una metropoli densa di quindici milioni di abitanti e con un'urbanistica tutt'altro che lineare, lo straniero che frequenta Tokyo in genere rimane colpito dalla sensazione di sicurezza ed efficienza che la città trasmette. Il viaggiatore occidentale è in genere accolto con i modi della nota cortesia nipponica, pur nella frenesia di una capitale che è ritenuta piuttosto fredda e spersonalizzata.

Alcuni, come i numerosi amanti di manga, anime, cosplay e altri fenomeni della cultura pop nipponica, camminano trasognati nella folla pittoresca di Shibuya, Harajuku e Akihabara, come se vedessero avverarsi il loro sogno estetico. Il tutto condito in una salsa che a noi appare inequivocabilmente giapponese. Ma *Tōkyō* è davvero così? Quanto riusciamo a cogliere della complessità di questa megalopoli e quanto ci sfugge delle pulsioni profonde di chi ci abita? Il romanzo distopico di Furukawa Hideo *Tokyo Soundtrack* offre spunti di riflessione non banali in merito. Prendiamo spunto dal modo in cui è vissuta la città dai tre giovani protagonisti: Leni, Hitsujiko e Touta, tutti fondamentalmente stranieri alla città.

Prospettiva 1: "Leni era nato nel Libano, o meglio nella zona di Tokyo che era così soprannominata. A luglio 2004, Leni aveva dieci anni. Aveva abbandonato la scuola. A stretto contatto con i bambini giapponesi, aveva imparato cos'era l'odio e la rabbia". Prospettiva 2: "Hitsujiko aveva sedici anni quando apprese la notizia del dirottamento di un autobus della scuola media dove si era diplomata. Era maggio. La sua vita era cambiata, ed era cambiato anche il quartiere di Nishi Ogikubo. Nel giro di appena un anno, il quartiere si era trasformato nel santuario dei veri giapponesi". Prospettiva 3: "Tokyo era una membrana asfissiante. Dopo aver navigato per mille chilometri in direzione nord, Touta era passato da una zona subtropicale a una zona tropicale, sebbene artificiale, ovvero quella metropoli che si era trasformata in un'isola di calore e che ormai molti chiamavano 'Heat Island'".

La città, nella rosa di prospettive offerta da Furukawa, ci appare sotto una luce inquietante e allo stesso tempo affascinante: in poche righe vediamo all'opera una multietnicità in divenire e scontri d'identità nazionali. Il tutto in una Tokyo futura ma non troppo, tropicalizzata dal riscaldamento globale, che l'ha resa una rovente giungla d'asfalto. La scelta di ambientare i fatti tra il 2008 e il 2009 non deve ingannare: il romanzo è apparso in Giap-

po nel 2003, quindi la scelta degli anni in questione voleva indicare un possibile, imminente futuro. Futuro che non si è avverato negli anni indicati nel racconto ma resta comunque incombente, come una possibilità estrema ma non troppo remota.

È in questa Tokyo futuribile, problematica e rabbiosa che si svolgono gli eventi narrati da Furukawa Hideo. I tre ragazzi si muovono in un vero e proprio labirinto urbano, fonte continua di sorprese, come la scoperta di una città parallela sotterranea, popolata da entità misteriose.

Una città non più rassicurante ed efficiente, ma nervo scoperto di una nazione, popolata da un'umanità insopportabile e pronta alla rivolta, tra i reietti della società come tra la classe media pronta a difendere il proprio senso di comunità. "Rabbia" sembra essere la parola chiave che guida le atmosfere del romanzo. È lo stesso Furukawa a indicarci questa via interpretativa nella breve introduzione scritta per l'edizione italiana:

"Quella 'rabbia' che scaturiva dall'irruzione improvvisa del mondo nel nuovo secolo. Da un momento all'altro, il ventesimo secolo era tramontato, finito. In quell'istante non si sono manifestate né salvezza, né distruzione, ma alcuni mesi più tardi... per l'esattezza un anno, nove mesi e undici giorni dopo, un'immane tragedia che ha avuto e continua ad avere conseguenze a livello globale si è abbattuta su un paese che non è l'Italia né il Giappone".

Una rabbia globale d'inizio millennio legata al crollo di vecchie certezze e al profilarsi all'orizzonte di conflitti e insicurezze. Sebbene il romanzo non dia cenno di tali conflitti, questi fungono da sfondo agli stati d'animo dei protagonisti e alla loro rivolta contro tutto e tutti. Una ribellione vitale, non razionalizzata dai personaggi nei loro progetti di scontro e distruzione ma imperiosa e ineluttabile, come se fosse la natura stessa a imprimere moto alle loro azioni. L'istinto, elemento importante della narrativa di Furukawa, sembra determinare la potente capacità di azione dei protagonisti, come risposta vitale ai problemi dell'esistenza. Con le sue pulsioni vitalistiche, la natura domina azioni che appaiono altrimenti prive di razionalità. Prendiamo a esempio lo scenario delle prime pagine del libro, in cui si vede Touta trascorrere l'infanzia insieme a Hitsujiko in un arcipelago subtropicale. Qui la potenza della natura si combina con la forza istintiva dei ragazzi, la stessa che li fa sopravvivere a un naufragio in un'isola deserta, e questa stessa forza permane anche dopo il loro ritorno alla civiltà, spingendoli in seguito i ragazzi a ideare progetti rivoluzionari di vita in una okyo nevrotica, sull'orlo del collasso. Un crescendo di azioni di disturbo



Open, penne a sfera su carta, 40x30 cm, 2016

Sottili fessure

di Anna Specchio

Matsumoto Seichō

TOKYO EXPRESS

ed. orig. 1958, trad. dal giapponese
di Gala Maria Follaco, pp. 175, € 18,
Adelphi, Milano 2018

punti nell'ingarbugliata rete ferroviaria giapponese che, collegati, formano uno strano disegno, un puzzle di orari e stazioni elaborato da una mente geniale e sorretto da un unico elemento: la puntualità.

Una sfida al caso dove un minimo ritardo potrebbe smontare anche il più forte degli alibi. Non c'è dunque da stupirsi se al lettore italiano, abituato a una diversa gestione dei mezzi pubblici, affiori un sorriso amaro durante la lettura. Alla fine della storia è inoltre presente una piccola nota in cui si precisa che tutti gli orari menzionati nel testo "corrispondono a quelli in vigore nel trentaduesimo anno Shōwa", ovvero nel 1957. L'operazione svolta dall'autore è encomiabile, soprattutto in considerazione delle tecnologie a disposizione sessant'anni fa, e non lascia dubbi sul suo talento. Negli oltre quattro decenni della sua carriera, cominciata all'età di quarantadue anni, Matsumoto Seichō ha prodotto più di mille tra romanzi, racconti brevi e altri scritti ed è stato consacrato come l'ideatore del giallo moderno. Con *Tokyo Express* segna un punto di svolta nel canone della letteratura mystery giapponese, le cui indagini si spostano dalla ricerca dell'assassino alle motivazioni e alle modalità che hanno portato al suo gesto, focalizzandosi sugli aspetti socio-psicologici degli omicidi per far crollare le maschere degli attori che vi ruotano attorno, tradizione ripresa e successivamente declinata da altri scrittori contemporanei come Kirino Natsuo e Higashino Keigo. La persona e la sua indole assumono un ruolo centrale: "La qualità di un investigatore coincide con la sua ostinazione nel voler risolvere ogni caso, anche quelli che altri vorrebbero archiviare", scrive Matsumoto, esortando il lettore a partecipare all'indagine. La forte denuncia sociale che poco alla volta affiora nelle pagine del romanzo rende la vicenda presentata in *Tokyo Express* una metafora della società nipponica: precisa e puntuale ma intervallata da sottili fessure che mostrano risvolti insospettabili.

anna.specchio@unito.it

A. Specchio è dottoranda in lingua giapponese all'Università di Torino

mirate ad allargare le incrinature delle contraddizioni urbane, fino a far esplodere la città in una realtà nuova e imprevedibile. La struttura stessa del libro segue questi sviluppi, con una prima sezione che ci racconta un'estesa, frenetica fase preparatoria, e una parte finale, più breve, composta di brevi capitoli, in cui si riparte dal capitolo zero come se la cronologia della storia si azzerasse. È la narrazione dei primi momenti di apocalisse, in uno scoppietante delirio immaginifico che lascia intravedere l'inizio di una nuova era.

Il ritmo della narrazione è secco, pulito e veloce. L'effetto è trascinate, come si era già visto per l'altro romanzo di Furukawa disponibile in italiano, *Belka* (Sellerio, 2013), pubblicato in Giappone nel 2005, due anni dopo *Tokyo Soundtrack*. Questa sapienza ritmica può essere dovuta alla scrittura per il teatro, in cui Furukawa ha mosso i primi passi come autore. Lo scrittore è noto, inoltre, per le trascinate letture pubbliche dei suoi racconti. Potenza ritmica ben resa anche nella traduzione italiana, che scorre con grande naturalezza e vigore.

Furukawa Hideo, nato nel 1966, ha al suo attivo diverse opere di narrativa che hanno riscontrato notevole interesse in Giappone, dal suo esordio tra la fine degli anni novanta e i primi del Duemila con opere come *13*, *Silenzio*, *Abyssinian* e *Le tribù delle mille e una notte*, cui hanno fatto seguito numerosi altri titoli. Oltre ai due romanzi già disponibili in traduzione italiana, si ricorda *O cavalli, eppure la luce è pura*, dedicato all'incidente nucleare di Fukushima, prefettura in cui è nato e cresciuto il nostro autore fino agli anni dell'università. Il mondo letterario di Furukawa è quindi ancora in buona parte da scoprire per i lettori italiani. Restiamo in attesa di nuove traduzioni che ci consentano di apprezzare a pieno l'opera visionaria e allo stesso tempo lucida dell'autore, con i suoi ritmi rock e cyber-punk, sebbene profondamente radicati, come abbiamo visto, nell'estetica primordiale della natura.

pes.costantino@googlemail.com

C. Pes è traduttore

Viaggi & avventure

Racconti dagli igloo

di Filippo Tuena

Knud Rasmussen

AUA

ed. orig. 1924, a cura di Bruno Berni,
pp. 190, € 18,
Adelphi, Milano 2018

Vi sono due categorie di esploratori artici. Quelli che cercano un luogo geografico o una rotta attraverso i ghiacci (ben rappresentati nella seconda metà degli anni venti da Nobile e Amundsen e dalla loro travolta a bordo del dirigibile Norge) e che percorrono distese disertate dagli uomini; e vi sono quelli che cercano uomini che vivono in condizioni estreme e che per far questo si mettono in condizioni estreme.

Knud Rasmussen (1879-1933) è stata una figura fondamentale tra i cercatori di culture differenti e gli esploratori che mettono alla prova se stessi. I brani del suo libro *Dalla Groenlandia al Pacifico* riuniti in questo volume *Aua* pubblicato da Adelphi per la cura preziosa di Bruno Berni, che già aveva curato anni fa dello stesso Rasmussen *Il grande viaggio in slitta* (Quodlibet, 2011) testimoniano alcuni momenti di una lunghissima esplorazione attraverso l'intero continente nord-americano in quasi tre anni e mezzo che dal 1921 al

1924 consentì a un piccolo gruppo di esploratori e di ricercatori di raccogliere informazioni e testimonianze degli Inuit giunti a uno snodo importante della loro sopravvivenza: l'integrazione col mondo occidentale.

Nella sua puntuale introduzione Berni cita una significativa riflessione di Rasmussen: "Siamo arrivati con cento anni di ritardo dalle persone che volevamo studiare" e qui si chiarisce la singolarità della sua esplorazione. Non si tratta di una questione di spazi da raggiungere, non si tratta di una questione di rapidità di collegamenti da stabilire, né di ricerche scientifiche o meteorologiche (che pure non mancarono). Si tratta essenzialmente di antropologia. Si tratta di recuperare per quanto possibile e

quanto più in fretta possibile le radici culturali aggredite dalla naturale invasione dell'uomo dominante; della cultura dominante; della religione dominante; delle malattie dominanti. L'obiettivo di questa spedizione non è "arrivare più lontano possibile" ma è "far prima che sia tardi".

Per parte materna Rasmussen aveva sangue Inuit (sua bisnonna era una groenlandese) e per comprendere le sue Thule Expeditions – così erano chiamate le sue spedizioni nel continente artico – non si può prescindere da questo dato: Rasmussen non è un esploratore che viene da un altro mondo; al contrario, esplora le proprie radici, le proprie origini, la propria memoria interiore. Viaggia sulle distese ghiacciate con i cani da slitta (imparò a domarli da bambino) ma percorre sentieri intimi e profondi. Il suo andare non è indirizzato solo dai punti cardinali; va anche in altre direzioni: torna alla origini; esplora la memoria della sua gente, delle sue tradizioni.

La scelta dei testi si concentra essenzialmente su eventi avvenuti nel bacino di Foxe (Canada) ovvero il tratto di mare (ghiacciato in inverno) a nord della baia di Hudson: il mitico passaggio a Nord-Ovest. Il bacino si estende dal 64° al 72° parallelo nord. Qui

Rasmussen incontra i protagonisti e ascolta le voci di questo libro: Aua e alcuni altri sciamani che con i loro spiriti ausiliari determinavano la vita delle piccole comunità che abitavano quelle terre. Per gli anni in cui avvennero gli incontri (un primo contatto è nell'inverno 1921-22; un secondo l'anno successivo) la ricerca di Rasmussen è concentrata su un aspetto principale: i rapporti tra gli sciamani Inuit e la loro trasformazione da elementi centrali della civiltà autoctona a fragili collegamenti col mondo occidentale, essenzialmente attraverso l'evangelizzazione cristiana che avevano accettato. È paradossale che proprio in seguito alla conversione, gli sciamani si aprano alla condivisione

dei loro misteri. Separati dagli spiriti ausiliari, depotenziati i loro poteri con la nuova religione, gli sciamani possono permettersi di rivelare segreti che altrimenti avrebbero conservato gelosamente. L'incontro con gli sciamani dell'inverno 1922-23 verte essenzialmente su questo: la rivelazione di segreti profondi.

A pochi mesi dalla conversione Aua lo dice chiaramente a Rasmussen: "Uno sciamano credente non può rivelare i misteri della sua vita senza fiaccare il suo rapporto col soprannaturale ed era questo il motivo per cui (Aua) era sempre stato riservato nelle sue informazioni". Nel libro si alternano personaggi secondari come la Timida, o Noratdlaq, inconsapevole trasgressore delle leggi, omicida di un bianco ritenuto dai nativi, a ragione, prepotente e meritevole di morte. Imprigionato e condannato dalla giustizia canadese a dieci anni di prigione, Noratdlaq non li scontò perché dopo aver contratto la tubercolosi in cella, fu rimesso in libertà solo per morire nel suo insediamento e portare la sua malattia tra i suoi vicini. È impressionante leggere quanto Rasmussen raccoglie sugli usi, le interdizioni che a noi appaiono incongruenti e che però rispondevano a comportamenti ben codificati: la sacralità che accompagna le gravidanze; i riti funebri. Insomma, l'intero complesso di regole che qualifica una civiltà strutturata. Inquietante la testimonianza di Anarquaq, autore di una serie di disegni che raffigurano i suoi spiriti ausiliari e aprono uno squarcio singolare nel mondo interiore degli Inuit. E così accade che il libro, più che i paesaggi sconfinati del bacino di Foxe riferisca dei racconti all'interno degli igloo. Rasmussen li trascrive in maniera oggettiva, come potrebbe fare con i dati climatici o con le coordinate geografiche. Ma in questo suo recupero di usi destinati a perdersi o a contaminarsi, in questa doverosa testimonianza si fa largo una profonda pietà, consapevole com'è d'essere giunto a documentare un'ultima Thule dalla quale proviene e che però, per il solo suo essere lì a testimoniare, sta forse consegnando a un mondo che finirà per cancellarla.

ftuena@gmail.com

F. Tuena è scrittore

Amici, alcol, Xanax e improvvisazione

di Andrea Casalegno

Sylvain Tesson

SENTIERI NERI

ed. orig. 2017, trad. dal francese
di Roberta Ferrara, pp. 156, € 15,
Sellerio, Palermo 2018

Ludovic Escande

L'ASCENSIONE
DEL MONTE BIANCOed. orig. 2017, trad. dal francese
di Margherita Botto, pp. 126, € 15,
Einaudi, Torino 2018

Si dice che Mitridate, re del Ponto, allontanatosi misteriosamente dalla corte per alcuni mesi, abbia percorso a piedi l'intera Asia Minore. Sylvain Tesson, reduce dalla solitudine nelle foreste siberiane, e prima ancora dal percorso in motocicletta dell'itinerario seguito dalla Grande Armée nella ritirata di Russia, e da altre avventure, ha attraversato a piedi, in diagonale, tutta la Francia, dal Mercantour, in Provenza (partenza 24 agosto), alla penisola del Cotentin (arrivo 8 novembre). Tesson ha camminato quasi sempre solo (pochi giorni, a più riprese, è stato accompagnato da un paio di amici), percorrendo itinerari poco battuti, spesso impervi, se possibile nascosti e in disuso (i "sentieri neri", appunto), dormendo all'aria aperta, in tenda, nei fienili, talvolta in case ospitali, soltanto se necessario in piccoli alberghi.

Ma che impresa è, per un alpinista e viaggiatore abituato ad affrontare ben altri pericoli e solitudini? L'impresa c'è, eccome. Sylvain era appena dimesso dall'ospedale, dopo la rovinosa caduta da un tetto (era ubriaco) che avrebbe dovuto ucciderlo ma che comunque l'ha ridotto male. "Quattro mesi dopo ero fuori, zoppo, dolorante, col sangue di un altro nelle vene, il cranio sfondato, il ventre paralizzato, i polmoni cicatrizzati, la spina dorsale irta di viti e il volto deforme" per una paralisi facciale. Più avanti aggiunge: "la caduta mi aveva reso sordo da un orecchio e perdevi spesso l'equilibrio; anche l'odorato era ridotto a metà". Sylvain tuttavia non si arrende. In ospedale si era detto: "Se me la cavo, attraverso la Francia a piedi". Lo aspettava un centro di riabilitazione, ma lui decide di riabilitarsi da sé, attraversando "una Francia ombrosa, risparmiata dalla pianificazione che è la profanazione del mistero... la campagna del silenzio, degli alberi di sorbo, delle civette e dei barbogianni".

I compagni di scalate chiamavano Walter Bonatti "una forza della natura". Anche Tesson lo è, a modo suo. Da principio camminare è un supplizio; ma ogni giorno è più forte. Nulla lo arresta; neppure una grave crisi di epilessia, che per fortuna gli capita quando è stato raggiunto dall'amico

Arnaud Humann, che riesce a far intervenire i pompieri. Nei primi giorni attraversa il fiume Var "a guado, con l'acqua alla vita" (sono "dieci ore di marcia con un caldo opprimente"). Sceglie di preferenza sentieri in cui l'amministrazione locale affigge cartelli con la scritta "Non si garantisce la praticabilità di questo itinerario". La pioggia, a volte torrenziale, è una compagna costante. Raggiunto per qualche giorno dalla sorella, pernotta con lei all'aperto; manco a dirlo, accendono il fuoco "sotto un nido di calabroni". Eppure solo un ostacolo gli fa perdere la pazienza: gli svicoli autostradali non evitabili.

Tesson non è Piovene, non ci dà un "viaggio in Francia". È troppo egocentrico. I paesaggi sono suggestivi, ma vediamo soprattutto il suo sforzo, interrotto da qualche tirata contro il progresso, la civiltà delle macchine, la globalizzazione. Ci dà il meglio di sé quando parla di lotta,

e degli amici che condividono la sua passione per la natura, il rischio e le bevute. Ma queste ormai gli sono precluse. Ed è per amicizia che Sylvain aveva trascinato sul Monte Bianco il suo editor francese Ludovic Escande, in crisi perché si stava separando dalla moglie. A cena con lui gli

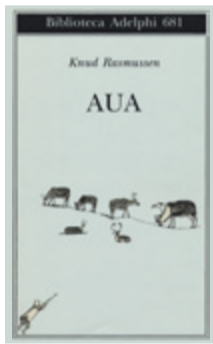
legge la tristezza negli occhi, e subito gli offre la soluzione: "Caro Ludovic, ti porterò in cima al Monte Bianco!". Ludovic non va in montagna, non arrampica, ha paura del vuoto. Ma che problema c'è? Sylvain gli presta l'attrezzatura e lo porta fino in cima con due amici (uno dei quali è stato campione nazionale di arrampicata), dopo una settimana di allenamento in una baita sopra Chamonix, durante la quale il tempo passato a bere è almeno pari a quello dedicato alla prima familiarizzazione del discepolo con la verticalità. Sylvain è sempre in testa, anche col bicchiere: quindi l'avventura, pur messa dopo per iscritto, precede la sua rovinosa caduta e i "sentieri neri".

Escande la racconta in un libretto molto goliardico: tanta paura, tanto alcol e poco sonno. Sconfitte le vertigini e la depressione, Escande continua a scalare. Il libro si conclude con l'ascensione notturna, vietatissima, alla cattedrale di Notre Dame: Sylvain sempre in testa, un altro

amico che fa da palo per i flic. *L'ascensione del Monte Bianco* non è un libro di alpinismo. Parla di amicizia e dell'iniziazione a quel rito, presunto virile, che è la sfida alla fatica, al rischio e alle regole. Puro Tesson, insomma. Tanto di cappello a Escande che ce l'ha fatta bevendo, fumando e imbottendosi di Xanax. Ma la montagna, amici francesi, è un'altra cosa.

casalegno.salvatorelli@gmail.com

Andrea Casalegno è giornalista



Freedom, penne a sfera su carta, 40x30 cm, 2017

L'epica stracciona dei *new working poors*

di Carlo Baghetti

Alberto Prunetti

108 METRI

THE NEW WORKING CLASS HERO

pp. 133, € 15,

Laterza, Roma-Bari 2018

“Ricorda bene anche te, che sai trovò a modino le parole e hai studiato le metafore e le sai misurò col calibro, ricorda che quel ferro t’ha sfamato e t’ha fatto studià. Càntagliele sode e vedi di raccontalla per le rime la nostra storia... Ora tocca a voi diventà i padri”, dice così Quattr’etti ad Alberto, quando torna dall’Inghilterra con un sacco pieno di storie e un po’ bel di delusioni, di sogni traditi, e in questa frase si trova molto di *108 metri*. *The new working class hero*: la centralità del racconto, la necessità di creare un’epica della classe lavoratrice che sappia parlare di e a un noi vasto, plurale, internazionale; c’è il lavoro sulla lingua, con il tentativo di calcare i moduli dell’oralità, aprendola a regionalismi, dialetti, idiomi diversi; c’è il ferro, intorno al quale da secoli gli abitanti di Piombino e dintorni hanno fuso la loro identità; c’è lo studio, il mito – tradito – della mobilità sociale;



c’è la visione della cultura che fu di un dato momento storico e che oggi sembra superata, svalutata, un fossile; e poi c’è lo spettro della paternità, un cruccio intorno a cui molti scrittori oggi lavorano.

Con *108 metri*, dimensione dei binari che si producevano a Piombino, Prunetti torna a fare sentire la propria voce dopo il successo di *Amianto* (Alegre, 2014), in maniera più consapevole, matura e diversa; il primo dato che colpisce è l’abbandono della ricostruzione documentaria; in *Amianto* l’autore e l’editore avevano scelto, per esempio, d’includere le fotografie del padre Renato, la cui malattia rappresenta il nodo tematico centrale, oppure vi era un intero capitolo dedicato all’iter giudiziario della famiglia Prunetti per vedere riconosciuti i “benefici” dei lavoratori esposti all’amianto, e dove erano presenti numeri, date, elenchi di nomi e decreti legge. Nel nuovo volume Renato è ancora presente, così come la brutta malattia, ma stavolta il racconto prende un’altra piega, meno documentaristica e più inventiva; la letteratura inglese d’avventura funziona da modello, Stevenson in particolare, da cui deriva l’energia creativa e lo slancio per raccontare le avventure di una nuova *working class* internazionale, rappresentata come una ciurma che si riunisce intorno a un giuramento, non di pirati, ma di “cuochi del Regno Unito”, icona dello sfruttamento lavorativo contemporaneo, che si dichiarano disposti a pugnare “i famigerati pathogenic bacteria” e altri simili felloni che ri-

schiano di piegare i sudditi di Sua Maestà. Si deve principalmente a questa ascendenza letteraria il tono baldanzoso e fin quasi spaccone, gagliardo e esuberante di uno dei pochi testi italiani che racconta il lavoro senza cedere alla retorica della sconfitta, della rinuncia, dei vinti, ma al contrario avanzando pretese a voce alta, facendo risuonare minacce come non si leggeva da alcuni decenni (la citazione in esergo recita: “Finalmente una chiave inglese: se va bene serve a girare i bulloni e svitare, se no, calata di taglio, spacca”).

Interpretare *108 metri* solo come un romanzo in cui la classe lavoratrice ritrova la sua energia vitale è però riduttivo, perché Prunetti lavora moltissimo anche sulla forma: le vagabondaggini del protagonista sono raccontate attraverso un intreccio d’idiomi sapiente e singolare: francese, inglese, italiano, spagnolo, latino, toscano, napoletano e altri dialetti sono mescolati talvolta nello stesso paragrafo restituendo al lettore una *koiné* che è propria dei lavoratori contemporanei, costretti a mettersi alla ricerca del lavoro perduto portando nel bagagliaio lingue alla rinfusa, tutte approssi-

mative.

Altro aspetto formale curato con attenzione è la gestione dei modelli letterari. Si è visto come il giuramento dei lavoratori-pirati introduce i codici del romanzo d’avventura, ma nel testo sono presenti anche pagine d’ispirazione realistica o che si rifanno al genere horror (di matrice anglosassone, stavolta Lovecraft), le quali immettono nella prosa elementi surreali. Questa ultima scelta è funzionale alla volontà dell’autore di portare la sua battaglia verbale nel cuore stesso del sistema neoliberale: l’Inghilterra dei primi anni ottanta, quella grigia e dura dell’*Iron lady*, che Prunetti decide di annoverare tra i personaggi trasfigurandola in forme varie e mostruose; il primo ministro inglese diventa così un “sinistro idolo”, poi un “feticcio”, altrove la “dea Kali”, oppure si cela dietro una “testa di polpo”, manifestando la sua presenza attraverso influssi magici, ma soprattutto con un nauseabondo lezzo che getta il narratore in una realtà altra, in preda ad allucinazioni e malessere fisico.

108 metri aggiunge un altro tassello alla letteratura sul lavoro che dalla metà degli anni novanta si sta producendo in Italia, una ventata di aria fresca che propone un nuovo approccio al tema e nuovi riferimenti, letterari ma non solo, cercando soprattutto di cantare la storia di una classe sociale che non è mai scomparsa, ma che anzi, condivide più di quanto sospetta.

carlobaghetti@univ-amu.fr

C. Baghetti è dottorando in italianistica all’Università di Marsiglia

Ma non è un’epidemia

di Chiara Dalmasso

Cristina Comencini

DA SOLI

pp. 168, € 18, Einaudi, Torino 2018

L’ultimo romanzo di Cristina Comencini, uscito da poco per Einaudi, è tutto un risuonare di “canzoni di ultima volta”, direbbe Quasimodo. Come suggerisce la caustica espressione del titolo, *Da soli* affronta coraggiosamente un tema spinoso e quanto mai attuale: le gioie e i dolori della solitudine, la condizione esistenziale forse più temuta al giorno d’oggi. Nella babele confusionaria della società post-moderna, del resto, essere soli pare uno statuto così avvilente da necessitare regolamentazione legislativa (come è accaduto nel Regno Unito, dove si è deciso di istituire il Ministero della Solitudine): una vera e propria epidemia sociale, insomma. Sarà poi così vero? Questa la domanda da cui sembra aver tratto origine il libro, questo il quesito che si cela sottotraccia. Bilanciando con attenzione ironia e serietà, il romanzo ci porta immediatamente nel mezzo del tragicomico (e piuttosto tipico) racconto della fine di due matrimoni, quello tra Marta e Piero, e quello tra Andrea e Laura. Le due coppie si conoscono da anni, anzi hanno iniziato le loro relazioni contemporaneamente e ora entrambe si stanno separando. La situazione coniugale tra Andrea e Laura è in crisi da tempo, contaminata da tradimenti e vuoti di comunicazione, indifferenza e stanze separate: quando Andrea rompe il silenzio e si allontana, Laura patisce a tal punto l’abbandono da ammalarsi, ma estromette il marito dalla sua vita e affronta l’iter delle cure da sola; sviluppo prevedibile e quasi scontato, si direbbe. La storia di Marta e

Piero, invece, è ben più interessante e lascia spazio a risvolti inaspettati: la loro rottura, apparentemente ingiustificata, troverà le sue ragioni penetrando a fondo le intricate origini familiari dei soggetti implicati, rendendo necessaria al lettore una verifica delle impressioni iniziali. Tra figure tipizzate e storie altrettanto *mainstream*, in un intreccio che manca di vivacità e colpi di scena, ciò che rende interessante la prospettiva adottata da Comencini è in particolare la tecnica narrativa, che ruota intorno a due punti saldi: da un lato, ogni personaggio ha il suo spazio, nel quale offre il proprio solipsistico resoconto della vicenda, chiarendo le motivazioni dei propri comportamenti nonché esponendo il suo punto di vista, e ciò a garanzia, per chi legge, della facoltà di osservare le situazioni attraverso una lente multifocale, da lontano e da vicino nel contempo, concedendogli anche il lusso di giudicarle. Dall’altro lato, come a compensare la trivialità dei contenuti e lo scarso approfondimento psicologico dei protagonisti, la storia pare acquisire quel *quid* di energia e vigore grazie alla tecnica narrativa dell’intersezione e della sovrapposizione dei ruoli: è qui che Comencini rivela la sua abilità di regista e sovverte le aspettative, oltre ad abbattere ogni pregiudizio di genere. L’indiscutibile pregio del romanzo consiste nel riconoscimento di una sostanziale fluidità dei ruoli: non ci sono uomini che si comportano da uomini o donne che si comportano da donne, bensì, semplicemente, persone che costruiscono storie e si trovano a doverne accettare la fine. In fondo, la solitudine è la condizione esistenziale di tutti: perché allora non smettere di considerarla una minaccia ed anzi iniziare a capire che l’imprescindibile presupposto per poter stare bene con gli altri è saper stare da soli?

La pianura immobile che resiste

di Virginia Pignagnoli

Roberto Camurri

A MISURA D’UOMO

pp. 168, € 16,

NN, Milano 2018

Se c’è un luogo in Italia che ricorda l’America della terra infinita e desolata, delle praterie e della solitudine, delle storie di provincia e dei personaggi malinconici ma pieni, loro malgrado, di emozioni solitamente riservate ai grandi eroi, quel luogo è la pianura emiliana. Con il suo grande fiume, le sue fabbriche e le sue campagne, le estati che sanno di afa e zanzare e il tempo che sembra sempre immobile, come l’orizzonte, la bassa emiliana è la

terra di cui ci parla Roberto Camurri nella sua opera prima, *A misura d’uomo*. Nel leggere della pianura di Camurri la mente va subito alla descrizione che una volta ne fece Zavattini: “Prendete un foglio di carta e un lapis / fate un segno dritto / è la pianura”. E lungo il “segno dritto” di zavattiniana memoria, Camurri ci porta a Fabbrico, in provincia di Reggio Emilia. Fabbrico è ritratto come un luogo che resiste, in molti sensi: certamente, nel commemorare

la memoria storica della resistenza; ma resiste anche attraverso l’unico bar della piazza (“che poi è una via”), il volontariato alla Croce Rossa e le storie di chi resta e mantiene vivi questi paesini di poche migliaia di abitanti.

A misura d’uomo è una narrazione fatta di piccoli gesti sullo sfondo di un grande paesaggio; o meglio, è la narrazione di un paesaggio che non cambia mai e accompagna i propri protagonisti dall’infanzia alla vecchiaia, attraverso gli anni, le guerre, i cambiamenti, come a voler ribadire che, anche qui, talvolta, la terra unisce e tiene uniti. I grandi temi del romanzo, dall’amicizia alla dipendenza, sono affidati a gesti quotidiani e alla narrazione delle piccole cose. Infatti, *A misura d’uomo* è un romanzo quasi sussurrato, pieno di silenzi e lunghe pause, dove i dialoghi senza punteggiatura si perdono liberamente nel testo, a voler creare quell’effetto di narrazione continua che ricorda McCarthy.

A completare il tributo di Camurri all’immaginario letterario americano, la strada è l’altra grande protagonista di questo romanzo a storie — i capitoli



hanno personaggi ricorrenti, ma contengono anche narrazioni indipendenti, un po’ come *Il tempo è un bastardo* di Jennifer Egan (minimum fax, 2017) o *Olive Kitteridge* di Elizabeth Strout (Fazi, 2009). E come nella grande tradizione del romanzo americano, la strada è sinonimo di libertà: scorre attraverso la valle, attraverso i campi, e alla fine porta al mare. Ma la strada è lunga, desolata, e talvolta può anche inghiottire, come succede a uno dei protagonisti. Eppure nel romanzo di Camurri i personaggi sembrano accettare i traumi quotidiani con rassegnazione, senza aspirare a trasformarli in occasioni di crescita. È in questa pianura idealizzata, a tratti solo abbozzata, che conosciamo Davide, Anela, Valerio, Mario, Elena. Tra senso di inadeguatezza e incapacità nel comunicare le proprie emozioni, i protagonisti di *A misura d’uomo* sanno che in un piccolo paese è difficile, se non impossibile, emanciparsi dal ruolo che ci viene cucito addosso dall’infanzia. Per questo si rifugiano in sé stessi, nell’alcol, nelle sigarette, nella terra immobile con una caparbità difficile da ignorare, specialmente quando la felicità resta sempre talmente lontana da non essere neppure qualcosa a cui aspirare.

vpignagnoli@unizar.es

V. Pignagnoli è post-doc in letteratura anglo-americana all’Università di Saragozza

Narratori italiani

La storia dei se
e dei ma

di Giuliana Adamo

Maria Attanasio

LA RAGAZZA DI MARSIGLIA

pp. 390, € 15,
Sellerio, Palermo 2018

Il racconto storico di Attanasio, dietro il titolo editorialmente generalizzante, restituisce la vita esuberante, densa e ingiusta di Rose/Rosalie/Rosalia Montmasson (1823-1904). Di umili origini savoiarde, seconda moglie di Crispi, fedele all'azione di Mazzini e Garibaldi (e rispettata amica di entrambi), unica donna tra le 1089 camice rosse che partirono da Quarto nella notte tra il 5 e il 6 maggio 1860. Sulla pluridecorata eroina, beneficiata con la pensione di guerra per i reduci dei Mille, n. 338 dell'album che il fotografo Alessandro Pavia dedicò ai Mille, esistono testimonianze scritte, ufficiali e private, veritiere e menzognere, che Attanasio passa in rassegna usando con perizia o rigettandole con giustizia.

Il caso di Rosalia sembra nato per trovare nella scrittura della scrittrice calatina parola di verità. La storia dei "se" e dei "ma", elemento fondativo della sua narrativa storica, trova in questo libro nuovo vigore. La Rosalia del volumetto Sellerio non è quella patriottica, imbalsamata dalla storiografia post-risorgimentale che ha reciso le pulsioni e la militanza dal basso entro cui si iscrive la sua straordinaria esperienza. La Rosalia di Attanasio, più evocata a squarci e tratti che narrata a tutto tondo, ritrova la voce che le era stata tolta e al cui recupero, supportato da documenti d'archivio inediti, fa da contraltare il progressivo disfarsi di quello che era stato l'uomo della sua vita: Crispi. La lettura delle azioni e delle parole di Rosalia condannano Crispi senza appello. Il grumo più importante di questo racconto-saggio di storia e di verosimigliante finzione, riguarda il matrimonio di Rosalie e "Fransù", esuli e poverissimi, celebrato a Malta il 27 dicembre 1854. Nozze che vent'anni dopo un Crispi potente ormai monarchico e reazionario – risposatosi con la terza moglie, Lina Barbagallo, accusato di bigamia e vicino alla rovina privata e politica – rinnegherà definendolo "simulacro di matrimonio".

Attanasio si muove tra le carte dell'istruttoria e della sentenza che lasciò impunito Crispi e condannò Rosalia, rimasta sempre fedele all'ideale mazziniano, all'oblio. Tra le crepe di una storia "che invece di diventare *magistra vitae*, resta prevalentemente *speculum iniquitatis*", si insinua la storia dei "se" e dei "ma" della Attanasio: "Se Francesco Crispi fosse stato mandato a giudizio,

condannato a lunghi anni di carcere e all'interdizione perpetua dai pubblici uffici, come accadeva in quei mesi ad altri indagati per lo stesso reato, altra sarebbe stata la storia dell'Italia. Nel decennio del suo governo si produsse infatti una profonda distorsione del concetto risorgimentale di patria e democrazia: l'esperato – e populistico – nazionalismo dell'età umbertina, prima; e fascista dopo. Una sentenza che, per i suoi effetti, fattuali e culturali, non può essere minimizzata. Né moralmente, né sul piano storico-politico".

I retroscena della storia mostrano miserie, contraddizioni e contrappassi. Ad una Rosalia celebre e rispettata figura pubblica del tempo, coraggiosa compagna di azioni rivoluzionarie in Italia e in Europa, alacre stiratrice che con il suo umile lavoro per anni aveva provveduto alle esigenze quotidiane dell'esule, si contrappone

Lina Barbagallo, ricca borghese, ambiziosa e mondana che si farà beffe del vecchio marito. Ancora una volta è questione di parole. E se Crispi omise molto quando non cancellò del tutto nome e riferimenti a Rosalia nelle sue carte ufficiali, le lettere volgari della terza moglie ai propri amanti gettano una luce ancora più sinistra sulla sua vita. Tuttavia, stranamente, in tarda età commissionò allo scultore calatino Salvatore Grita due mezzibusti: uno per sé, l'altro per Rosalia (oggi conservato a Caltagirone).

Il racconto è articolato in sei parti di lunghezza variabile. L'ultima è divisa in brevi sezioni: *La verità*; *Il celebrante: il prete romano Luigi Marchetti*; *I documenti (s)comparsi*; *Cercando Rosalia: viaggio a Malta*. Sono pagine in cui l'autrice, sfilatasi la veste di narratrice delle parti precedenti, parla delle sue fonti, di chi l'ha aiutata a rintracciare documenti inediti, grazie a cui ha smantellato una volta per tutte il falso storico: "Francesco Crispi aveva dunque piena contezza di essere bigamo quando nel 1878 sposò Lina Barbagallo, in modo cinico e senza alcuno scrupolo (...) mentendo al paese e in tribunale: una rete di false testimonianze, reticenti silenzi, di manipolazione politica di amici, giudici, partito". Rievocate "dai fondali di un tempo concluso" le tante "vite esemplari e straordinarie, incontrate cercando Rosalia", il libro si conclude con due Appendici: *Coincidenze e Esistenti e figuranti*, seguite da *Notizie e ragguagli*. Paratesto prezioso, come sempre in Attanasio, di dettagli e notizie storico-bibliografiche, che spiegano il farsi del testo e l'onestà intellettuale di chi l'ha scritto.

GADAMO@tcd.ie

G. Adamo insegna letteratura italiana e comparata al Trinity College di Dublino

Festa

dell'immaginazione

di Maria Vittoria Vittori

Antonella Cilento

MORFISA
O L'ACQUA CHE DORMEpp. 404, € 20,
Mondadori, Milano 2018

Non nuova alle immersioni narrative nel passato di Napoli, in questo suo ultimo romanzo, *Morfisa o l'acqua che dorme*, Antonella Cilento sceglie una collocazione temporale alquanto impegnativa – sia pure inserendola tra le cornici di un incipit e di un finale contemporanei –, ovvero il passaggio tra l'Alto e il Basso Medioevo, quando intorno al ducato di Napoli si davano battaglia le mire di tanti, troppi contendenti: dai bizantini ai normanni, dai longobardi agli arabi. Materia quanto mai propizia alla narrazione avventurosa, ma occorre tener presente che ogni avventura, in questa trama, è cucita con il filo variopinto degli innumerevoli riti e miti di Napoli, fra sirene e sibille, San Virgilio e San Gennaro.

E particolarmente interessante risulta la doppia prospettiva incarnata dai personaggi principali che l'attraversano, in mezzo a una folla – sapidamente rappresentata – di comprimari e semplici comparse: da un lato Teofanès Arghili, poeta di corte bizantino devoto al culto delle storie, e dall'altra Morfisa, che di tutte le storie è fonte primaria. L'occasione che li fa incontrare, e mette in moto la vicenda, è l'incarico affidato a Teofanès di portare a Costantinopoli Crisorroè, primogenita del duca Giovanni, come sposa per l'imperatore. Ma quando sbarca a Napoli, la testa dorata della promessa sposa è la prima cosa che vede, impigliata nella rete d'un pescatore: e non immagina nemmeno, il povero Teofanès che si rallegra d'essere nato maschio in un'epoca così poco propizia alle femmine, che questa sarà soltanto la prima delle sorprese che la città di Partenope, nata da una sirena, gli riserverà.

Succedono cose ben strane all'interno di quell'irresistibile labirinto di "vichi, vicàli e trasende" ch'è Napoli: ci sono monache che s'alzano in volo, sibille miniaturizzate in bottiglia, fontane che hanno il potere di trasformare maschi in femmine, aquile, cinghiali e balene che si materializzano dal nulla, acque che fanno viaggiare nel tempo e nello spazio. E a questa che si preannuncia come autentica festa dell'immaginazione e si dispiega in forme sempre diverse e seducenti nell'intero arco della narrazione, presiede lieta e imperturbabile Morfisa, l'eroina che

non t'aspetteresti. Perché Morfisa è creatura ibrida al di fuori d'ogni canone, con il visetto scuro di araba – in quanto nata dalla violenza fatta dal Quaid di Siracusa alla moglie del duca Giovanni –, un'espressione dolcissima da Madonna bizantina, lo sguardo malizioso e l'eloquio schiettamente napoletano, i piedini monchi che aspettano la notte per distendersi prodigiosamente nella corsa. Ma quando corre, non si ferma certo a raccogliere pomi d'oro o mele avvelenate, come nei miti che tanto piacciono a Teofanès: lei non è tipo da lasciarsi ingannare. E se il poeta bizantino è tutto risucchiato dal suo sterile egoismo d'intellettuale, Morfisa, che pure è custode dei misteri legati all'antichissimo Uovo di Virgilio e ai segreti dell'acqua, sa mettere ingegno e fantasia a servizio della comunità, tant'è vero che riuscirà a instaurare, in quel territorio ch'è arena di conflitti, il libero e pacifico Ducato delle donne.

Si accendono, procedendo nella lettura, scintille di purissimo divertimento: e non solo per le imprevedibili e talvolta buffe metamorfosi che toccano in sorte a diversi personaggi, compreso Teofanès, ma anche

perché quell'Uovo di Virgilio, potente talismano della città, viene ad assumere la funzione di generatore infinito di storie, e dunque non può non stimolare l'avidità del poeta bizantino – eccelso imitatore di opere altrui ma assolutamente privo d'inventiva propria – che in sua presenza si sente "forte, immortale, ingravidato di poesia". E così, se buona parte della narrazione è dedicata agli ingegnosi trafugamenti dell'Uovo effettuati da Teofanès e agli ancor più ingegnosi recuperi di Morfisa, la beffa e il relativo divertimento nascono dalla constatazione che i miracolosi effetti della creatività sprigionata dall'Uovo nel corso delle varie epoche storiche se li godono gli altri letterati, con grande scorno di Teofanès: a partire dalla dama di corte giapponese che vi trova ispirazione per *La storia di Genji* (scorno supremo, perché proveniente da donna), per finire a un "martoriato" della corte estense che vaneggia d'una maga chiamata Marfisa e a un teatrante ubriacone inglese di nome William.

Impresa assai difficile era trovare il finale adeguato a una storia come questa, festa dell'immaginazione talmente vivida e scatenata che sembra proprio di starci dentro con tutti i sensi accesi, ma ancora una volta la scrittrice s'affida a Morfisa: lei ch'è donna di valore e pure sirena, sa benissimo che c'è sempre un possibile colpo di coda.

mv.vittori@tiscali.it

M. V. Vittori è insegnante e saggista

Un animale

semidomestico

di Franco Pulcini

Paola Capriolo

AVVENTURE
DI UN GATTO VIAGGIATORE
DAI GRIGIONI ALLA GRECIA

(E RITORNO)

pp. 174, € 13,
Bompiani, Milano 2018

Proposta così, la storia di una vacanza di coppia in Grecia con al seguito un adorato gatto svizzero, non sembrava un soggetto imperdibile, almeno per gli insensibili alle fascinazioni etologiche. Ma si sa bene che è la penna a rendere bella una storia, e quella di Paola Capriolo si riconferma nel suo ben conosciuto valore. Il moderno culto felino, che vide nel passato gatti sepolti in tombe reali egizie, rivive in queste pagine nuova vita, dopo le epoche oscure in cui quest'essere di natura anfibia fra l'animale e il divino era divenuto "appannaggio di Streghe e altri soggetti di dubbia reputazione".

Il delizioso racconto è sospeso fra l'apprensione genitoriale nei confronti dell'idolatrato micio e l'autoironia che quel tipo di passione, se giudicata con arguzia, porta fatalmente con sé. Del resto, un gatto insensibile alle carni e al pesce, anzi, dipendente dai carboidrati, poiché nato in una panetteria del Canton dei Grigioni, è già in sé un personaggio al limite del comico. Quasi un breve trattato di psicologia felina in variante elvetica, il breve romanzo è anche un'autobiografia di viaggio in cui i punti di vista risultano spesso polarizzati. I confronti fra i possibili pensieri di mister Ela sulla Grecia classico-archeologica e quelli dei suoi colti affidatari permette all'incantevole prosa di minimizzare le stesse suggestioni antichistiche dei due coniugi, inferociti del pietoso passato, ma con gli occhi sempre rivolti al fulvo figliolo, spesso concentrato sulla sua enigmistica indifferenza.

Non c'è bisogno di essere un gatto per trovare eccessive quelle escursioni fra le rovine in un'estate in cui le escursioni erano soprattutto termiche. Del peloso "musetto ispiratore" la mamma adottiva indaga "obbedienza", "curiosità", "onore" e "individualità". Il gatto è meno leggibile di un cane, dalla cui prospettiva il marito-papà tende a non comprenderlo. Un gatto non è un "cane malriuscito", ma, come spiega la consorte, anche lui "Ti ama con tutto se stesso, ma questo non scalfisce il profondo riserbo della sua natura, che ha fatto di lui una fonte d'ispirazione inesauribile per poeti di ogni epoca e che forse giustifica anche quella definizione di 'animale semidomestico': nel senso di parzialmente inesplorato, di misterioso, come la faccia nascosta della luna o le terre favolose situate oltre le Colonne d'Ercole".

pulcini@fondazione.lascale.it

F. Pulcini è direttore editoriale della Scala



Letterature

Nessuna pietà per il lettore

di Elisabetta d'Erme

Samuel Beckett

L'INNOMINABILE

a cura di Gabriele Frasca,
ed. orig. 1953, trad. dal francese
di Aldo Tagliaferri, pp. 176, € 18,50,
Einaudi, Torino 2018

Scritto nel 1949, subito dopo *En attendant Godot*, il romanzo *L'Innommable* chiude la trilogia composta da *Molloy* e *Malone meurt*. Dal 1947 Beckett aveva iniziato a scrivere in francese, ovvero in quella che era divenuta la lingua della sua "resistenza". In questo testo in prosa "ciò che all'inizio sembra solo il prodotto dell'immaginazione - scrive il biografo James Knowlson - lo si può invece giudicare come il prodotto di una minuta, scrupolosa e non compromissoria analisi di un mondo fisico e mentale assolutamente personali". Certo un *tour de force*, un punto di non ritorno nella storia della letteratura occidentale.

La condizione sospesa della voce narrante rimanda al topos beckettiano della "Belacqua fantasy", del "pigro a pentirsi" costretto, come nella *Divina Commedia*, a rivivere in eterno il suo peccato nell'antipurgatorio dantesco che in *L'Innominabile* appare essere già un inferno: un nessunluogo dove non ci sono certezze, dove tutto è il contrario di tutto e l'unica sicurezza è data dalla coercizione a reiterare un'accidiosa autoanalisi, seppur nell'impossibilità di disporre di punti di riferimento, né personali, né temporali, né di luogo, né di fine o di spazio. C'è probabilmente una colpa (già solo quella d'esistere) che va scontata, altrimenti non ci si troverebbe in quell'inferno sordo a ogni richiamo. Rispetto a quando lo scrittore irlandese scrisse *L'Innominabile* la seconda guerra mondiale era finita da poco, lui l'aveva vissuta in Francia in prima persona nella Resistenza al nazifascismo e in quel testo Adorno vide una forza "infinitamente emancipatrice", ovvero - come scrive Frasca nell'introduzione - "emancipatrice dal lascito di barbarie di quella guerra, ma anche dallo stesso sistema letterario, che da mondo alternativo ma comunque borghese dell'assenso a termine (quello necessario a fingere vere le storie narrate), con l'evolversi dei mezzi di comunione (più che di comunicazione), aveva fatto presto a divenire il regime dell'inderogabile consenso del totalitarismo e dell'unanimità bellica, col destino che conosciamo, e che una generazione dopo l'altra proviamo tuttavia a dimenticare".

Beckett inizia con l'eliminare il nome proprio del protagonista o di chi per lui, minando così le basi fondanti del *novel*, il genere letterario nato con *Robinson Crusoe* e *Moll Flanders*. La spersonalizzazione è tale che la voce di chi par-

la deve subito ammettere di non sapere nulla di sé: "E dove, ora? Quando, ora? Chi, ora?".

L'assunto dell'indicibilità delle cose, teorizzato a inizio Novecento da Hofmannsthal, Rilke e Wittgenstein, è portato da Beckett alle sue più estreme conseguenze, l'io narrante avverte infatti che avrà "da parlare di cose di cui non posso parlare". È la voce di qualcuno che si trova in un luogo di costrizione, in una situazione di paura, di stasi forzata. È nudo, seduto con le mani poggiate sulle ginocchia e lo sguardo fisso di fronte a sé, al buio, privo di orientamento. Non ha coordinate a cui far riferimento per capire dove si trova e da quando. Passa il tempo ascoltando rumori. Una sorta di macchina celibe che, nel tentativo di comprendere chi è, immagina d'essere forse un uovo.

Crede di vedersi passare davanti i fantasmi di suoi predecessori. I vari Murphy, Molloy, Mercier, Moran, Watt e Malone sollecitano libere associazioni mentali che vengono regolarmente contraddette nel momento stesso in cui sono espresse. La voce che parla usa le forme del linguaggio umano, modi di dire, pone domande retoriche, fino a quando si auto-nega anche questa figura linguistica. Tanto nessuno risponde... Eppure, l'abitudine, la *di-speranza* di poter avere un riscontro, fanno sì che - una volta spariti anche i punti interrogativi - egli seguiti a interrogarsi, fino alla fine.

Accantonata l'idea delle ombre e dell'essere un uovo, viene proposta una nuova identità finzionale: Mahood che, nel suo abominio, ricorda altre esistenze, passate, quando - prima ancora di perdere uno alla volta tutti gli arti e ridursi a strisciare - s'aggirava tra boschi, deserti e pianure. Una delle ipotesi o possibilità narrative prevede che infine, ridotto a un relitto umano, abbia fatto ritorno a casa, dove avrebbe scoperto che il "bacillo botulico" s'era "portato via" tutta la sua famiglia avvelenata da una scatola di "corned beef"... Chi narra s'aggira con le sue stampelle tra i cadaveri di nonni, genitori, moglie e decine di figli "nati durante la mia assenza", "calpestando i resti irriconoscibili dei miei, a chi la faccia, a chi il ventre, come capita, e affondando le punte delle stampelle, tanto in arrivo quanto in partenza. Dire che vi abbia preso gusto sarebbe un forzare la verità".

Del viaggiatore di un tempo non resta ormai che un tronco d'uomo "in uno stato pietoso" che sopravvive "ficcato in una profonda giara" da cui esce solo la testa (come i protagonisti della piece *Play*, 1963, in urne funerarie). La giara è posta all'ingresso di una trattoria ed è decorata da "una ghirlanda di lanterne multicolori" e vi viene appeso il menù del giorno, ma nes-

suno sembra accorgersi di quella presenza inquietante. La padrona del locale, che a volte si chiama Marguerite e a volte Madeleine, una volta a settimana cambia la segatura sul fondo e svuota i suoi escrementi, buoni come concime per l'orto (mai furono servite ai suoi avventori carote più saporite). A volte gli dà qualche pezzetto di carne, ma Mahood si ciba essenzialmente delle mosche che gli si posano sulla bocca.

Tutto è ancora una volta detto, ripetuto e negato, per occuparsi poi forse di Worm, un'involuzione invertebrata di sé che non può cessare almeno di tentar di capire, e che nell'ultima parte del testo s'abbandonerà ad una digressione a mala pena ancorata a qualche segno di punteggiatura. Aboliti gli "a capo", al lettore non è data requie neanche tipograficamente.

Qui Beckett raggiunge nuovi vertici di quella che Frasca definisce "deprivazione affabulativa". È stato forse tutto uno spettacolo, che ormai volge alla fine? Seppur subito contraddetto, sopravvive un barlume di speranza. Scrive Beckett: "dov'è dunque la mano, la mano amica, o semplicemente pia, o pagata per questo, ce ne mette di tempo per arrivare, a prendere la vostra, per portarvi fuori, è questo lo spettacolo, non costa niente, aspettare soli, ciechi, sordi, non si sa dove, non si sa cosa, che venga una mano a condurvi via di lì, a portarvi altrove, dove forse è peggio".

Qua e là appaiono però delle confessioni, forse chi parla era tornato a casa solo per uccidere la madre, forse era morto in guerra o di crepacuore per gelosia, forse ha spaccato la testa a qualcuno con la sua mazza ancora macchiata di sangue. L'unica sicurezza è che deve comunque andare avanti. Una, o più colpe vanno espilate. La sua condanna è a dover continuare, continuare, continuare.

Einaudi propone l'ormai classica, impeccabile traduzione di Aldo Tagliaferro del 1996 corredandola, come per i precedenti titoli della trilogia e altri testi di Beckett in catalogo, da una preziosissima introduzione di Gabriele Frasca. Cosciente del rischio, lancio l'iperbole che il saggio introduttivo è la cosa più bella del libro. Frasca dimostra essere non solo uno dei più alti conoscitori italiani dell'opera e della vita di Beckett, ma anche l'indispensabile Virgilio in grado di guidarci nei meandri di questo innominabile inferno.

dermowitz@libero.it

Elisabetta d'Erme è studiosa di letteratura irlandese

Vivere come rinoceronti

di Ljiljana Banjanin

Daša Drndić

IL DOPPIO

ed. orig. 2002, trad. dal croato
di Barbara Ivančić, pp. 181, € 16,
Oltre, Sestri Levante 2017

Dopo il romanzo *Trieste*, uscito da Bompiani nel 2015, *Il doppio* (*Doppelgänger*) è la seconda opera della scrittrice croata Daša Drndić (1946-2018) a essere pubblicata in italiano, questa volta dall'editore Oltre, in una impeccabile traduzione di Barbara Ivančić. Il libro, concepito in forma di dittico, propone due storie distinte, all'apparenza autonome seppur parallele, ispirate al *topos* del doppio, così ricorrente nella letteratura europea fra Otto e Novecento, e qui sviluppato intorno alla condizione dell'individuo esposto alle vicissitudini della storia, nello spazio territoriale e culturale della ex-Iugoslavia.

La prima parte, *Artur e Isabella*, è il bozzetto di un fugace incontro tra due persone ormai anziane, lui ufficiale in pensione dell'esercito iugoslavo, lei ebrea ed ex-fotografa la cui famiglia è stata decimata nei campi di sterminio. Il rapporto che si instaura tra i due, inconsapevoli protagonisti di un'avventura nella notte di capodanno, assume venature grottesche, accentuate dalla decadenza fisica dei corpi, qui al centro di una descrizione così realistica da apparire cinica.

La seconda parte del libro, *Pupi*,

diversa, lo rielabora con la mente finché trasforma i luoghi in cui vive in una grande tana all'interno dello zoo cittadino, tanto da poter identificare la propria esistenza in quella dei rinoceronti. Ma rispetto alla prima parte, dove il passato riaffiora grazie al potere evocativo degli oggetti, qui i flashback dei ricordi di Pupi si intrecciano a un sostrato di follia che gli fa ripercorrere la realtà del socialismo iugoslavo negli anni cinquanta. E tra i tanti ricordi possibili, a spiccare sono due: la vita familiare nella villa confiscata a ebrei subito inghiottiti negli orrori della guerra; i viaggi all'estero. D'altro canto i quaderni fitti di appunti dei genitori, dove sono riportate con precisione le nascite e le morti del 1946, anno in cui viene alla luce Pupi, così come i volumi dell'Enciclopedia britannica o le semplici suppellettili domestiche di uso comune, simbolo della quotidianità, sono tutti elementi dalla chiara funzione documentaristica che rendono più vivo il ritratto del protagonista. Protagonista cui il destino non sembra aver accordato

vie di scampo: di qui la conferma di un'esistenza in gabbia, sotto il peso di troppi condizionamenti, che ricorda da vicino quella dei due rinoceronti allo zoo. In simili condizioni anche la precarietà della vita e la ricerca ostinata della morte si sublimano in Printz/Pupi a paradigma dell'assurdo, in piena

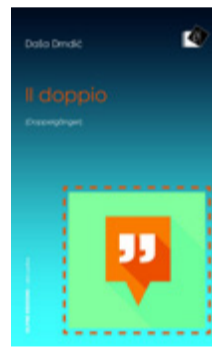
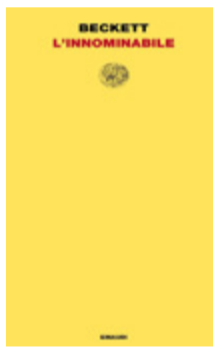
sintonia con i personaggi del romanzo esistenzialista.

In una narrazione spezzata, scandita da diversi piani temporali e da una tecnica compositiva per certi versi assimilabile a un puzzle, Daša Drndić gioca con la figura del doppio, che rispecchia a perfezione i destini umani di chi ha vissuto e vive tuttora negli spazi della

ex-Iugoslavia, in bilico tra disperazione, ripresa e sconforto. Per la pregnanza dei temi, tutti ugualmente espressione di una forte coscienza civile, l'autrice si conferma ancora una volta, oltre che testimone del suo tempo, voce impegnata che rifiuta il compromesso con i totalitarismi e denuncia ogni violenza esercitata in nome dello stato.

ljiljana.banjanin@unito.it

L. Banjanin insegna lingua e letteratura serba e croata all'Università di Torino



Place blanche, penne a sfera su carta, 40x30 cm, 2012

si configura invece come romanzo nel romanzo, con descrizioni surreali che ben si amalgamano alla cupa atmosfera di disperazione in cui sembra sprofondare la vita del protagonista, il cinquantenne Printz Dvorsky, dal cui soprannome è ricavato il titolo. Di famiglia borghese, l'uomo, dopo una serie di peripezie, si riduce a vivere in strada, aggirandosi intorno alle edicole dei giornali e rovistando nei cassonetti come un *clochard*. Di lì a breve inizia a osservare il paesaggio urbano da una prospettiva

Letterature

Morte-Devastazione-Vagina i fantasmi del primo Novecento

di Lina Zecchi

Blaise Cendrars

MORAVAGINE

ed. orig. 1926, trad. dal francese
di Leopoldo Carra, pp. 249, € 18,
Adelphi, Milano 2018

Un libro straordinario perché "straordinario" è un aggettivo volutamente generico, ma ha il vantaggio di far risaltare la natura irregolare, anarchica e dirimpente del testo. Libro-mostro, come il suo linguaggio, i suoi autori veri o presunti, i suoi eroi, i suoi spazi, i suoi tempi: a cominciare dal lungo tempo di stesura e da quello delle sue rare apparizioni in libreria. In Italia ha avuto una sola edizione nel secondo dopoguerra (1981, presso Serra e Riva a cura di Sergio Sacchi; 1991, la stessa edizione di Sacchi per gli "Oscar Mondadori").

Libro a suo modo leggendario, pubblicato da Grasset nel 1926, soggetto a selettivi entusiasmi (sempre citato il caso di Henry Miller, che dice di aver imparato il francese leggendo *Moravagine*) e a lunghe, durature eclissi: fra l'edizione originale del 1926 e quella, aumentata, del 1956, in Francia sembra sparire dalle librerie. Cerchiamo allora di capire di cosa parliamo quando parliamo di *Moravagine*. Sul titolo misterioso, almeno agli occhi e alle orecchie del lettore italiano, mi soffermerò meglio in chiusura: qui mi limito a dire che è il nome del protagonista. La sua storia viene raccontata in prima persona da un tal Raymond la Science, psichiatra morbosamente attratto da un paziente "idiota" e omicida seriale (*Moravagine*), deforme rampollo di stirpe regale, ombra demoniaca del narratore, a sua volta doppio dell'autore. La storia inizia nel manicomio svizzero di Waldensee, da cui paziente e psichiatra fuggono per lanciarsi in un vortice di avventure sanguinarie e picaresche (il nichilismo e la Rivoluzione russa del 1905, gli Stati Uniti fra Indiani e cercatori d'oro; il Sudamerica e gli indios dell'Orinoco; la Parigi della belle époque e i rapinatori anarchici della Bande à Bonnot; *Moravagine* aviatore, la Grande guerra) e si chiude in un altro manicomio per reduci di guerra. Qui *Moravagine*, ridotto a una larva umana e definitivamente folle, muore pensando di essere su Marte, lasciando ellittici disegni e frammenti di manoscritti. Come *Ceci n'est pas une pipe*, uno dei quadri più noti di Magritte, anche *Moravagine* di Cendrars potrebbe fieramente esibire accanto al suo bizzarro titolo il sottotitolo *Ceci n'est pas un roman*. Ossia: questo non è un romanzo. Ma cos'è appunto? Magritte dipinse più volte il quadro con la pipa e la sua didascalia: la prima volta nel 1926, l'ultima negli anni

sessanta. Mentre in alcune versioni c'è la semplice raffigurazione di una pipa corredata da una didascalia che la nega, in altre l'oggetto sta appoggiato a un cavalletto, mentre in alto fluttua una pipa più grande, grigia e indefinita. Il mistero s'infittisce: che significa la grande pipa grigia? È l'idea platonica di "pipa", o solo un dispositivo per confondere ancor di più chi guarda? Qual è insomma la vera pipa? Nessuna delle due ovviamente.

Moravagine non è un testo programmatico come la pittura di Magritte o i manifesti delle avanguardie di inizio Novecento. Questo libro è un corpo in perenne trasformazione: qua diario di viaggio, là trattato di psicopatologia clinica, ora inno alla più anarchica e sovversiva vena rivoluzionaria, ora resoconto etnografico, un

noir, un *pastiche*... Tutto in un solo libro. Non ha eroi: lo psichiatra e il suo diabolico doppio sono esseri volatili, spesso rimodellati dal gorgo di avventure in cui si perdono. Dalle incarnazioni del male ottocentesche (il Vautrin di Balzac o Maldoror di Lautréamont) al *feuilleton* di Fantomas amato dai surrealisti non si passa necessariamente per *Moravagine*. Il testo di Cendrars non è tanto l'esito finale della serie di eroi criminali da Balzac a Breton, quanto la sua umoristica, picaresca negazione. A cominciare dal fisico di *Moravagine*: questo omino che "assomiglia a un clown" (piccolo, magro, occhi incavati, voce da contralto, zoppo, gobbo). Racconto senza eroe che sabotava il tempo – allungandosi in forme sui primi ventisei anni del Novecento europeo – e dilaga nello spazio ora verso oriente ora verso occidente, solo per tornare meglio al punto di partenza (la vecchia Europa) e al suo non autore (Cendrars) che, seguendo una secolare convenzione, pretende di essere il casuale destinatario di un manoscritto misterioso. La narrazione straripa in cinque segmenti, diseguali per lunghezza e stile. Nel primo l'incontro in manicomio col mostro prigioniero, centro propulsore di tutto il libro: "Fu l'inizio di un viaggio che sarebbe durato più di dieci anni, attraverso tutti i paesi del mondo. Ovunque *Moravagine* si lasciava alle spalle uno o più cadaveri femminili. Spesso per puro divertimento". Poi la Russia, coi moti rivoluzionari del 1905. La scrittura diventa frenetica e parodica, quasi una replica delirante dei *Demoni* di Dostoevskij. Bombe, attentati, complotti. Tre anni di rivoluzione fallita, ennesima fuga del duo dottore-mostro su un treno. Si passa alle Americhe. Nord America, fra vagabondaggi western e indiani; Sudamerica, viaggio sull'Orinoco, prigionia presso una tribù india di cui *Moravagine* diventa re. Nuova

fuga e nuova esplosione criminale del mostro, che sventra una dopo l'altra tutte le donne indigene che l'hanno accompagnato nell'evasione. Poi Parigi e il banditismo anarchico della Bande à Bonnot. *Moravagine* diventa aviatore, si arruola volontario nella Grande Guerra, viene abbattuto mentre tenta un bombardamento aereo su Vienna. Coda e conclusione: lo psichiatra ritrova il mostro in fin di vita in un centro neurologico per reduci di guerra. Dopo la sua morte, eredita i manoscritti appartenuti al mostro: e così, siamo tornati all'inizio... Un libro che narra le folli avventure di uno psicopatico assassino di donne potrebbe (dovrebbe?) risultare truculento, sanguinoso. E certo di sangue e orrori se ne parla spesso (le donne squartate, gli attentati anarchici, la morte della rivoluzionaria lituana Maša, la Grande Guerra), ma sono solo parole, frenetiche e immateriali. Come se in un gigantesco frullatore semantico Cendrars avesse inserito tutti i miti trasgressivi, le ossessioni rivoluzionarie, i fantasmi del primo Novecento europeo, solo per evacuarli, per ridurli allo stato di frammenti, di residui, di pulviscolo risibile. *Moravagine* non ha personaggi di carne, sangue e sentimenti, ma fantasmi, ossessioni: i nomi dei protagonisti ne sono ironica conferma. Lo psichiatra lo dichiara nella lettera a Cendrars che chiude la prefazione del 1926: "E ora, poiché per la corretta comprensione di questo libro è necessario pur sempre un nome, supponiamo che R. sia... per esempio, ecco, RAYMOND LA SCIENCE". Il narratore e doppio del mostro si attribuisce un nome, che non è il suo vero nome, né la scelta è innocente. Il vero Raymond la Science, per un francese lettore di cronaca criminale, è Raymond Caillemin, l'intellettuale misogino della Bande à Bonnot. Ma non basta. A questo doppio del mostro, nella penultima parte del libro, si affianca inaspettatamente un tale... Blaise Cendrars. I nomi di persona funzionano così: segnali autosufficienti. Scorie di esplosioni avanguardistiche vere o sognate. E torniamo in chiusura sui due nomi più importanti, ossia *Moravagine* (nel racconto) e Blaise Cendrars (in copertina). Alle orecchie di un lettore francese, *Moravagine* evoca subito segmenti di senso inquietanti (*Mort à vagine*, morte alla vagina, o a causa della vagina; oppure condensa *Mort-Ravage-Vagine*, Morte-Devastazione-Vagina) e un programma di scrittura: misoginia e devastazione, orrore del corpo materno e smembramento, rivoluzione e involuzione, esplosione e catatonia. Nome-programma proprio come quello dell'autore in copertina, Blaise Cendrars: *Blaise/braise* ossia brace, *endre*, cenere, e *art*, arte. Pseudonimo: che in francese, molto più evocativamente, si chiama *nom de plume*. Nome di penna, anzi di piuma: leggero, volatile come una piuma, ardente come brace, grigio e funereo come cenere.

lzechi@unive.it

L. Zecchi insegna letteratura francese all'Università Cà Foscari di Venezia

Gli uomini ombra

di Esterino Adami

Hanif Kureishi

LOVE + HATE:

RACCONTI E SAGGI

ed. orig. 2015, trad. dall'inglese
di Davide Tortorella, pp. 197, € 17,
Bompiani, Milano-Firenze 2018

Hanif Kureishi conferma ancora una volta la qualità della sua scrittura, densa, ironica e provocante, in questi racconti brevi e saggi, spesso apparsi in riviste o altre sedi editoriali. Sono testi che parlano della Londra *bohémien* degli anni sessanta e del suo presente multiculturale, della complessità del rapporto padre-figlio, ma anche delle riflessioni sui mutamenti sociali e sui flussi migratori, all'epoca del crollo dell'impero britannico e nella nostra confusa contemporaneità. Come spesso accade con questo prolifico autore, lo stile rivela interessi di carattere psicologico e filosofico indicativi della sua formazione, con riferimenti da Winnicott a Nietzsche, da Freud a Kant. In parallelo vi sono altri accenni importanti, come la musica, altra grande passione per Kureishi, da David Bowie ai Velvet Underground.

Al ruolo dello scrittore, e al rapporto fra arte e realtà in generale, sono dedicate alcune parti che offrono lo spunto per osservare il senso dell'identità, ma anche uno strumento di comprensione del mondo. Manipolare la lingua e costruire il testo permettono quindi di fare ordine, di recuperare significati non immediatamente riconosciuti: "Scrivere è una forma importante di pensiero, che colloca un evento al posto giusto nella tua storia del momento, o fa spazio per un evento nuovo". Questo è anche il punto di partenza del progetto di Kureishi per trasformare una brutta esperienza di raggio in un documento che esorcizza i demoni interiori e riconcilia con la vita. Il saggio *Storia di un furto. Il mio caro imbrogliatore* infatti ricostruisce l'intricata truffa finanziaria subita anni fa dallo scrittore per opera di uno strambo agente finanziario, che faustianamente solletica i sentimenti, le dinamiche e le contraddizioni di un rapporto fatto di attrazione e repulsione, nato da quel desiderio intimo di ciascuno di farsi apprezzare, ma anche adulare, e quindi forse implicitamente rendersi a qualcuno. L'unica via di fuga da questa crisi materiale e immateriale è la scrittura. D'altronde oramai abbiamo capito che le narrazioni sono non solo una modalità per dipingere e plasmare il mondo che ci circonda, ma anche un sistema per ipotizzare visioni alternative, poiché "è lo scrittore stesso che è una finzione, che ogni volta crea se stesso a partire dalla materia data".

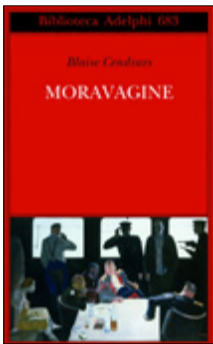
In realtà la scrittura diventa anche mezzo per scandagliare i rapporti umani, in particolare all'in-

terno della famiglia, tema questo caro all'autore soprattutto nella declinazione padre-figlio. Kureishi lo considera in riferimento alla sua famiglia, attraversata come tutte dal travaglio delle diverse età della vita, e dell'accettazione del tempo che scorre inevitabile, così che pensando al figlio si domanda se "questa delicata transizione verso l'individualità non sia regolata da un invisibile, elastico cordone ombelicale". Ma lo scrittore è anche e soprattutto un creatore di storie, e utilizza l'idea binaria della giovinezza e della vecchiaia come motivo letterario, con l'inquietante racconto distopico in cui una gerontocrazia pluricentenaria sfrutta crudelmente le generazioni più giovani, triste metafora dell'annientamento dei più giovani e più deboli, come Crono che divora i figli.

Fra i temi significativi presenti in questa raccolta vi sono la diaspora, l'immigrazione, il razzismo, la cui valenza culturale e sociale si applica sia alla Gran Bretagna del dopoguerra sia al mondo contemporaneo, e che l'autore affronta nella scrittura creativa, come il racconto in cui i migranti sono "uomini ombra" che vivono nel terrore degli attacchi dei "vigilantes, i guardiani della decenza", e anche a livello critico, per esempio con una breve analisi del romanzo autobiografico di E. R. Braithwaite, *To Sir, With Love*, del 1959. Figlio di una coppia mista, padre pakistano e madre inglese, cresciuto negli anni sessanta incendiati dal fascismo manifesto del National front, e vittima egli stesso di persecuzioni a sfondo xenofobo, Hanif Kureishi non può non dimenticare certe figure come Enoch Powell, il politico di estrema destra che inneggiava ai "fiumi di sangue" necessari per riportare la "purezza" della razza bianca in Inghilterra. Agli occhi delle comunità migranti, Powell appariva come una "specie di mostro terrificante, con il suo lessico osceno e grandguignolesco tutto frustate", facendo leva su sentimenti bassi di rivalsa e di odio, accecando la gente con nostalgici sogni di rinascita imperialistica. Ma la storia va ben oltre le azioni scellerate degli uomini e Kureishi riconosce come il contesto londinese attuale sia invece una celebrazione di culture, stili e libertà, che si arricchisce in continuazione. Se oggi come ieri vi sono grotteschi figure che seminano odio e incitano le folle, occorre ripensare alla dimensione vera dell'uomo, alla sua dignità e al suo valore, poiché "ciascuno di noi è un migrante venuto da qualche parte, e se ce lo ficchiamo bene in testa forse potremmo anche arrivarci da qualche parte: tutti assieme".

esterino.adami@unito.it

E. Adami insegna lingua inglese all'Università di Torino



I vincitori non sanno quello che perdono

di Francesco Fava

Patricio Pron

NON SPARGERE LACRIME PER CHIUNQUE VIVA IN QUESTE STRADE

ed. orig. 2017, trad. dallo spagnolo di Francesca Lazzarato, pp. 348, € 17, gran via, Narni (Tr) 2018

Patricio Pron, autore argentino tra i più rilevanti della sua generazione (nato a Rosario nel 1975, da anni risiede a Madrid), approda per la seconda volta in Italia grazie alle edizioni gran via, che lo propongono in una bella e scrupolosa traduzione. La produzione di Pron comprende un'opera narrativa costituita da romanzi pluripremiati (*El comienzo de la primavera*, inedito in italiano, insignito nel 2008 del Premio Jaén de Novela; *Lo spirito dei miei padri si innalza nella pioggia*, apparso per Guanda nel 2013) e raccolte di racconti dai titoli brillanti (*La vita interiore delle piante da interno*, 2013; *Quel che c'è e non si usa ci fulminerà*, 2018), oltre all'originale saggio-pastiche *El libro tachado (Il libro cancellato)*, 2014, ma è di certo *Non spargere lacrime* il testo che più si presta a incuriosire il lettore italiano, innanzitutto in virtù della sua ambientazione. Il romanzo si snoda, infatti, tra il Piemonte (Torino, Pinerolo, la Valsesia), Perugia, Roma e Milano, in una cornice temporale che spazia dal 1945 all'attualità. La trama si articola in cinque blocchi in parte autonomi, ma saldamente organizzati intorno a due filoni narrativi. Il primo nasce dall'invenzione, da parte dell'autore, di un gruppo di scrittori futuristi perugini e di un fantomatico – fallimentare, e a tratti esilarante – “Congresso degli scrittori fascisti” che si tiene a Pinerolo nell'aprile del 1945. Il secondo filone ripercorre invece tre generazioni di una famiglia italiana, i Linden: il capostipite prende parte alla Resistenza, il figlio milita ambiguamente nelle Brigate rosse, il nipote frequenta case occupate e movimenti antagonisti del nuovo millennio. Per ciascuno dei tre, la figura assente è quella del padre e il nodo cruciale sarà la problematica relazione tra attivismo e violenza politica, su cui ognuno si interrogherà in un implicito, irrisolto, dialogo mancato con la generazione precedente. I punti di intersezione tra le due linee narrative sono costituiti da altrettanti incontri tra i personaggi dei fronti opposti, incontri che sveleranno i due misteri (l'uno di carattere poliziesco e politico, l'altro letterario ma anche familiare) intorno ai quali si disegna l'arco di tensione del racconto.

Patricio Pron, autore argentino tra i più rilevanti della sua generazione (nato a Rosario nel 1975, da anni risiede a Madrid), approda per la seconda volta in Italia grazie alle edizioni gran via, che lo propongono in una bella e scrupolosa traduzione. La produzione di Pron comprende un'opera narrativa costituita da romanzi pluripremiati (*El comienzo de la primavera*, inedito in italiano, insignito nel 2008 del Premio Jaén de Novela; *Lo spirito dei miei padri si innalza nella pioggia*, apparso per Guanda nel 2013) e raccolte di racconti dai titoli brillanti (*La vita interiore delle piante da interno*, 2013; *Quel che c'è e non si usa ci fulminerà*, 2018), oltre all'originale saggio-pastiche *El libro tachado (Il libro cancellato)*, 2014, ma è di certo *Non spargere lacrime* il testo che più si presta a incuriosire il lettore italiano, innanzitutto in virtù della sua ambientazione. Il romanzo si snoda, infatti, tra il Piemonte (Torino, Pinerolo, la Valsesia), Perugia, Roma e Milano, in una cornice temporale che spazia dal 1945 all'attualità. La trama si articola in cinque blocchi in parte autonomi, ma saldamente organizzati intorno a due filoni narrativi. Il primo nasce dall'invenzione, da parte dell'autore, di un gruppo di scrittori futuristi perugini e di un fantomatico – fallimentare, e a tratti esilarante – “Congresso degli scrittori fascisti” che si tiene a Pinerolo nell'aprile del 1945. Il secondo filone ripercorre invece tre generazioni di una famiglia italiana, i Linden: il capostipite prende parte alla Resistenza, il figlio milita ambiguamente nelle Brigate rosse, il nipote frequenta case occupate e movimenti antagonisti del nuovo millennio. Per ciascuno dei tre, la figura assente è quella del padre e il nodo cruciale sarà la problematica relazione tra attivismo e violenza politica, su cui ognuno si interrogherà in un implicito, irrisolto, dialogo mancato con la generazione precedente. I punti di intersezione tra le due linee narrative sono costituiti da altrettanti incontri tra i personaggi dei fronti opposti, incontri che sveleranno i due misteri (l'uno di carattere poliziesco e politico, l'altro letterario ma anche familiare) intorno ai quali si disegna l'arco di tensione del racconto.

I personaggi del romanzo, separati dalla militanza politica, sono accomunati dal loro carattere di perenti. Sconfitti, a seconda dei casi,

dalla storia o dalla biografia. In una delle presentazioni italiane del libro l'autore ha citato al riguardo un fulmineo aforisma di Gesualdo Bufalino (“I vincitori non sanno quello che perdono”), mentre nelle pagine del volume propone un'acuta postilla sul rapporto tra destino personale e verità storica, parlando di un gruppo di partigiani “partiti da Milano e Torino per confluire sulle montagne più o meno nello stesso periodo, tutti per ragioni molto diverse che entro qualche anno la storia renderà simili”. Ad animare il romanzo di Pron non è un intento storiografico (né tantomeno revisionista) o uno scivoloso anelito di memoria condivisa, bensì la convinzione che sia letterariamente più proficuo esplorare le contraddizioni di storie individuali irregolari o marginali rispetto alle



rassicuranti versioni ufficiali. *Non spargere lacrime*, d'altro canto, è anche un gioco – e una ponderata provocazione – sul vero e sul falso, sull'originale e sul plagio, la cui fitta trama metaletteraria rimescola con divertita malizia scrittori fittizi e scrittori reali, testi apocrifi, citazioni plausibili ma false, o inverosimili ma storicamente attestate. Testi e personaggi che ruotano attorno, tutti, alla medesima perdita dell'innocenza, la scoperta amara di avere trasformato “la letteratura in politica, e poi la politica in delitto”: una frase in cui si condensa il cuore del romanzo, e un'idea nata all'ombra dell'intuizione di Ricardo Piglia, che nel suo noto saggio su *Romanzo e complotto (2006)* ebbe a osservare che “l'avanguardia artistica si delinea chiaramente come una versione conspirativa della politica e dell'arte”. Inventando biografie di avanguardisti perugini sul crepuscolo del regime fascista, Pron si colloca in una genealogia di cospiratori letterari tra i quali certo si dovrà annoverare anche Roberto Bolaño. Il romanzo richiama infatti inevitabilmente, su un piano immediato e più superficiale *La letteratura nazista in America*, ma ancor più, per la sua struttura composita, l'architettura di *I detective selvaggi*. Un limite del libro si ravvisa forse proprio in una discendenza così riconoscibile e in un vago sentore di “costruzione a tavolino” che, in altre voci dell'attuale panorama ispanoamericano, sfocia talvolta nel cliché, nel manierismo. *Non spargere lacrime* si salva però da questo rischio grazie a due qualità che Patricio Pron possiede in dosi tutt'altro che omeopatiche e dispensa a piene mani nel testo: il coraggio e la fantasia, tratti distintivi di uno scrittore di sicuro talento che continuerà a tenere d'occhio.

francesco.fava@gmail.com

F. Fava insegna letteratura spagnola all'Università IULM di Milano

I molteplici bordi di un'esplorazione

di Andrea D'Agostino

Federico Falco

SILVI E LA NOTTE OSCURA

ed. orig. 2016, trad. dallo spagnolo di Maria Nicola, pp. 169, € 16,50, Sur, Roma 2018

Leggere *Silvi e la notte oscura* di Federico Falco fa vivere l'impressione e il sospetto di essere complici di avvenimenti collocati al bordo tra realtà e magia. Specie nell'ultimo racconto della raccolta, *Il fiume*: “La signora Kim si assopì un istante e perse il filo dei pensieri. I ricordi si deformarono, adesso era in un altro posto. Su un tavolo di legno c'era un gran mucchio di neve bianca. Suo marito era lì, seduto al tavolo. Affondava le mani nella montagna di neve e tirava fuori qualcosa. Il marito della signora Kim le mostrò i palmi delle mani. C'era posata una specie di palla umida, una palla di capelli bagnati. Goro, sei tu?, gli chiese la signora Kim. Cos'è quella roba? Che cosa mi vuoi dire? Una ventata di neve fece vibrare la finestra. Goro le stava dicendo qualcosa che lei non riusciva a capire”.

Federico Falco è uno scrittore argentino nato nel 1977. È autore di un romanzo breve, un'opera teatrale, due libri di poesie e quattro di racconti. *Silvi e la notte oscura* è la sua quarta raccolta di racconti, la prima a essere tradotta in una lingua straniera: l'italiano. È composta da cinque racconti che esplorano molteplici bordi. Si comincia da quelli che delimitano il racconto come genere. Falco, in un'intervista rilasciata a Canal 44, afferma di preferire quei racconti

che sono sul punto di esondare e trasformarsi in qualcos'altro, racconti che mettono in discussione un genere che, altrimenti, secondo lui, rischierebbe di anchilosarsi. Scrive racconti, Falco, che esplorano, con sguardo affettuoso, una manciata di vite di confine. Vite collocate al confine geografico tra la pianura e catene montuose ricoperte di pinete. Vite spinte dalla forza centrifuga di avvenimenti che non ci sono rivelati verso i bordi della società e dei sentimenti. Così, in *Il re delle lepri*, il protagonista ha abbandonato il suo paese e vive ora in una grotta, in rapporto simbiotico con un branco di lepri, una simbiosi che sconfinava nel magico. *Silvi e la notte oscura* corre al bordo tra religioni differenti e descrive un'adolescente combattuta tra la ribellione e la paura di perdersi. *Un cimitero perfetto* percorre il crinale sdruciolevole di una vita votata alla celebrazione della morte. *La vita dei boschi* racconta di una donna al limite della propria fertilità che tentenna tra l'amore paterno, la dedizione di un uomo giapponese e l'ambivalenza di un argentino. Anche in *Il fiume* assistiamo a sconfinamenti tra realismo e magico, solitudine e riconciliazioni.

L'edizione argentina del libro prende il titolo dal terzo racconto, quello posto esattamente al centro della raccolta: *Un cimitero perfetto*. Per quella italiana, invece, è stato scelto il titolo del secondo racconto. È uno spostamento di carichi che fa venire in mente il protagonista di *Un cimitero perfetto*, Victor Bagiardelli, quando protesta: “Le linee di fuga non portano da nessuna parte. Si rende conto? Sono sicuro che capisce quello che dico”.

Formale ma poetico

di Franco Pezzini

Howard Phillips Lovecraft

L'ETÀ ADULTA È L'INFERNO LETTERE DI UN ORRIBILE ROMANTICO

a cura di Marco Peano, pp. 64, € 5, L'orma, Roma 2018

Che fossero gli anni ruggenti di Francis Scott Fitzgerald e del jazz, gli interessava poco e anzi poteva infastidirlo: il suo orologio ideale forzava le lancette verso un tempo assai precedente. Diversa la situazione per sua moglie, una donna vivace, indipendente e intraprendente, nata in Ucraina nel 1883 da famiglia ebrea: una modista innamorata di quel mondo della stampa amatoriale che la contraccambierà, in modo del tutto impreveduto, con una fama indiretta e alcune arrabbature. In questa fase, Sonia Haft Shafirkin era già vedova di tal Samuel Greene, un russo il cui cognome originale sembra fosse Seckendorff: di qui l'uso di chiamarla semplicemente SHG o SH nelle lettere del conoscente, poi amico e marito Howard Phillips Lovecraft, ormai per i più HPL (1890-1937).

L'epistolario lovecraftiano è, come noto, un *monstrum* originariamente di circa centomila lettere, al ritmo persino di dieci, dodici al giorno, spesso lunghissime, di cui si è conservata una percentuale significativa (quindici-ventimila)

pur troppo con perdite gravi: come quella delle moltissime lettere a Sonia, da lei bruciate in blocco dopo il divorzio. O almeno l'avvio della procedura, perché Howard – nonostante le assicurazioni – non ha provveduto a chiudere la pratica... e così dopo la morte di lui, Sonia, che nel frattempo si è risposata con un dottor Nathaniel Abraham Davis di Los Angeles, apprenderà di essere stata per anni tecnicamente bigama. Pubblicate negli Stati Uniti – come ogni minima carta riguardante questo titano del fantastico novecentesco assurdo oltretutto a mito pop – le lettere di Lovecraft sono apparse in Italia solo in forma di selezioni più o meno ridotte: e ora anche L'orma ne presenta una piccola scelta, ottimamente curata da Marco Peano per la collana “I Pacchetti”, con il focus proprio nel rapporto tra HPL e SHG.

In assenza della corrispondenza con Sonia – si conserva solo un testo di cui si dirà, e alcune cartoline – si tratta di lettere che trattano il tema del rapporto di HPL con le donne, le sue idee sul rapporto di coppia (in astratto o nella sua esperienza) e la personalità di colei che diviene sua moglie: chiamata ancora “Mrs Greene” in un messaggio del 1922 (un paio d'anni prima del matrimonio) in cui HPL offre dell'amore una descrizione formale

ed estetizzante e tuttavia tenera e poetica. Eppure Sonia – che al marito dedicherà un memoir, *The Private Life of H.P. Lovecraft*, rimaneggiato da Winfield Townley Scott per la prima pubblicazione del 1948 – ammetterà che proprio alcuni passaggi di questo testo l'hanno fatta innamorare: e se il Nostro non pronuncia mai ad alta voce la parola amore, Sonia garantisce che non è affatto disgustato dalla sessualità e la vive con gentilezza in modo del tutto normale. Certo, c'è qualcosa di bizzarramente contraddittorio nel profilo di quest'uomo che si professa misogino, xenofobo e antisemita e poi mostra non solo affetto sponsale ma stima continua per una moglie ebrea di origine straniera (oltre che per amici ebrei come il poeta Samuel Loveman a lui carissimo); che inalbera – come sintetizza Michel Houellebecq – “un odio assoluto per il mondo in generale, aggravato da un disgusto particolare per il mondo moderno” ma in realtà non è affatto un eremita (quella del “solitario di Providence” resta una leggenda) e intreccia contatti con facilità e ironica bonomia. Contraddizioni che arrivano fino al suo pasticciato e cangiante pensiero politico, certo non un interesse-cardine del suo pensiero, e risibilmente assunto dalla destra italiota come improbabile bandiera di una “rivoluzione conservatrice”.

franco.pezzini@tin.it

F. Pezzini è saggista

Letterature

Spaghetti di soia e antichi rancori

di Stefania Stafutti

Zhang Wei

L'ANTICA NAVE

ed. orig. 1987, trad. dal cinese
di Maria Rita Masci, pp. 504, € 23,
Einaudi, Torino 2018

L'antica nave è un romanzo difficile. Comparso nel 1987 – nel corso di quegli oramai mitici anni ottanta che, a ragione, gli intellettuali cinesi guardano come il periodo di maggiore libertà, vivacità e fermento culturale della Cina contemporanea, dopo la fine della rivoluzione culturale e all'inizio della "politica di riforma e apertura" lanciata da Deng Xiaoping – il romanzo fu immediatamente accolto con vivissimo interesse, dando vita a un dibattito articolato ed estremamente interessante. Fu certamente, in Cina, un romanzo importante.

La vicenda si svolge sostanzialmente tra gli anni cinquanta e l'inizio degli anni ottanta, con qualche affondo in epoche più lontane. Il lettore che segue le vicende delle famiglie Li, Zhao, e, soprattutto, della famiglia Sui, dei suoi rovesci e delle sue fortune, non sempre ha la assoluta certezza di collocarle esattamente nel tempo. Ma, a

un certo punto, sorge il dubbio che la faticosa ricerca di "indizi" per collocare correttamente la descrizione delle violenze e delle velenose campagne politiche di cui è punteggiata la storia recente della Repubblica popolare cinese sia del tutto funzionale all'obiettivo del racconto. Il quadro cronologico di riferimento perde quasi di importanza: vista nel suo carico di dolore, di lutti, di ingiustizie, una "campagna" vale l'altra. Tuttavia forse sarebbe stato necessario orientare il lettore che si appresta ad affrontare 500 pagine di traduzione. *L'antica nave* evoca tempi lontani in cui grandi imbarcazioni giungevano fino a Wali, prima che la terra si mangiasse quasi per intero il fiume. Quel tempo di gloria e di ricchezza è l'orizzonte onirico cui, spesso inconsapevolmente, tendono tutti gli abitanti di Wali ed è anche, in certo modo, la loro maledizione, a meno che non si cambi rotta e non si rompa il perverso meccanismo che ne incatena il destino. Nella proposta di "cambiamento" incarnata dal protagonista principale della storia, Sui Baopu, sta la grande novità del romanzo e risiedono i motivi che ne hanno fatto, alla fine degli anni ottanta, un testo di rottu-

ra. La vicenda in sé è semplice: Wali è da secoli un centro di produzione di spaghetti di soia di qualità, la cui fama si spinge oltre i confini del paese, garantendo, insieme alle esportazioni, prestigio e – per alcuni – prosperità. Prima della fondazione della nuova Cina, la fabbrica, così come la maggior parte delle attività produttive della zona, appartenevano alla famiglia Sui, che dovrà renderla allo stato negli anni cinquanta. Ne prenderà il controllo la famiglia Zhao, dando la stura a rancori antichi che la memoria individuale e collettiva dei più chiederebbe solo di rimuovere. Nel clan dei Sui, però, Sui Jiansu fa del vano sogno di riconquista dello stabilimento

la ragione unica della propria esistenza, delineando precarie e stanche alleanze. Sembra che nella vicenda siano assenti tanto gli eroi, quanto gli anti-eroi, all'apparenza pare ci siano soltanto perdenti, anche se, alla fine della storia, da qualche parte, il vecchio fiume interrato fa di nuovo sentire il suo rombo, metafora di una riscossa, di un cambiamento vagheggiato, incerto, forse possibile ma ancora nascosto nelle viscere della terra, anch'esso assente. Eppure, è proprio questa "assenza" di riscossa la novità

della storia, che i lettori e i critici cinesi avvertono immediatamente.

I saggi critici dedicati al romanzo sono oltre 150: fin dall'inizio si comprende come Zhang Wei si sia definitivamente liberato dalla soggezione alle regole del "realismo socialista" e non tema più di descrivere un inferno che non sembra offrire prospettive di redenzione. Sul significato più profondo di *L'antica nave* non stupisce che sia Liu Zaifu (1941) a scrivere, nei primi mesi del 1989, il saggio forse più lucido e, in certo modo, definitivo. Varrà la pena di ricordare come questo critico sia stato una delle voci più autorevoli, significative, brillanti e interessanti della "rinascita" culturale cinese degli anni ottanta. Dopo i fatti di Tiananmen lascerà il paese alla volta degli Stati Uniti e dell'Europa. Non può sfuggire che il saggio di Liu compaia sulla prestigiosa rivista "Dangdai" "Contemporaneità" nel maggio 1989, un mese prima degli incidenti di Tiananmen. Liu Zaifu ha molti strumenti, an-



che autobiografici, per comprendere il mondo a tratti feroce descritto da Zhang Wei. Sappiamo anche dal suo splendido e drammatico libro *Fangzhu zhushen (Liberare gli dei, 1994)* che Liu era stato, nel 1958, una delle "formiche rosse" che avevano partecipato al dissennato disboscamento delle sue terre, lasciandole nude e rossegianti come i battaglioni di formiche, nella costernazione dei contadini. Forse a causa o grazie a queste esperienze autobiografiche egli vede in *L'antica nave* il primo romanzo che tratta del senso di colpa in una letteratura dove questo sentimento non ha mai avuto cittadinanza. Per Sui Baopu, personaggio centrale del romanzo, tale senso di colpa deriverebbe dalla percezione che esista un "peccato originale" alla base della fortuna dei Sui e forse della loro stessa esistenza. Tuttavia, questo sentimento non è accompagnato da alcuna fede religiosa. Liu Zaifu concorda con Lu Xun: il rapporto dei cinesi con la religione è da "praticanti", non da "credenti", esso si configura in una sorta di "contratto economico", la buona condotta in cambio di un premio. Se in questo quadro si inserisce la percezione di un senso di colpa originario il contratto salta, smette di funzionare. Non esiste più possibilità di redenzione, e l'espiazione può riportare, forse, un certo equilibrio nel mondo, ma non garantisce la salvezza individuale e non libera dal senso di colpa, quel peccato permane come una maledizione. L'espiazione, quindi, serve solo per sospendere gli spargimenti di sangue, per pareggiare i conti (e non sfugge quanto spazio abbia, in tutta la narrazione, il "fare di conto", a partire dalle origini della storia). Da qui l'orrore di Sui Baopu per i progetti del fratello minore Sui Jiansu, che vorrebbe riscatto e vendetta, che vorrebbe la riconquista della fabbrica e che, appunto, affoga in un mare di calcoli capaci di obnubilargli la mente. Sui Baopu non segue il fratello nella sua apparente ricerca di giustizia, l'espiazione è restituzione del dovuto ma non dà diritto a un futuro migliore. Per questo egli vive

nell'ombra ma ogni volta compare il tempo necessario a salvare l'impasto dei vermicelli di soia, quando l'amido sembra vada a male e tutto il prodotto sembra irrimediabilmente perduto. Il conflitto tra i due fratelli nasce da qui: Sui Jiansu rischia di interrompere il processo di espiazione del maggiore, che lo contrasta radicalmente.

Il romanzo, in sostanza, chiede ai cinesi di decidere da che parte stare e parteggia chiaramente per la "rinuncia" (rinuncia a perpetuare il ciclo!) incarnata da Sui Baopu. Fa riflettere anche l'ostinazione con cui l'autore nega ai due fratelli una discendenza: nessuno dei due ha il coraggio di andare oltre la propria esistenza. Ma nessuno dei due ha rinunciato a comprendere il mondo: è altamente simbolica la costante lettura del *Manifesto del Partito Comunista* di Baopu, ha faticato a comprenderlo, ancora non ne afferra fino in fondo il senso, ma crede che lì ci sia una risposta, anche se celata ai più e a lui stesso.

In un mondo governato da rapporti duri, quando non violenti, immerso in una natura altrettanto aspra, il paesaggio si apre di rado a offrire serenità: solo a volte, in prossimità del fiume e in assenza degli uomini, o la notte, quando risuona nell'aria il flauto lamentoso dello Zoppo che nelle melodie trasferisce il proprio umore. Per questo lascia perplessi il tentativo di avvicinare *L'antica nave* al realismo magico di Marquez che alcuni critici propongono. La magia permea l'intero romanzo, ma è una magia di norma "sterile", con la sola eccezione dei momenti in cui è incarnata da Zhang-Wang, figura femminile a suo modo grandiosa ma – come tutti i personaggi femminili – compresa nella ridda delle figure che popolano il racconto. Al contrario, è sterile la magia di Guo Yun, dottore di medicina tradizionale che il mestiere pone in contatto con le occulte energie della vita, ma che si muove nell'ambito ristretto che gli indica la sua scienza. In ogni caso, lo spazio non trascurabile lasciato nel romanzo alle pratiche di medicina tradizionale autorizzano l'interessante e originale lettura del critico Gao Yuanbao: il villaggio di Wali è un villaggio arso dal sole, quello stesso sole indispensabile a seccare gli spaghetti di soia ha causato l'immane incendio del tempio, foriero di sventura e non estraneo alla scomparsa del fiume. Troppa energia yang percorre il villaggio e i suoi abitanti. Non è un caso che solo la notte e la luna riescano a dare al borgo una parvenza di pace, non è un caso che Sui Baopu trascorra la vita nell'ombra, se non al buio, in un vecchio mulino dismesso. La visione dialettica della storia di cui Baopu cerca le fila nel *Manifesto del Partito Comunista* sembra fondersi in una dialettica più antica, che rimanda a un universo tutto cinese, dentro il quale forse cercare risposte nuove. Al capezzale del tormentato Sui Jiansu il medico ricorda che "quando lo yang è troppo forte e il calore è eccessivo (...) questo disturba la lucidità dello spirito". Un'altra lente attraverso la quale proporre la lettura di questo romanzo ruvido e difficile, che a volte stanca ma non può lasciare indifferenti.

stefania.stafutti@unito.it

S. Stafutti insegna lingua e letteratura cinese all'Università di Torino

Borgate dal VIVO

2018 Performing Alps

BORGATE DAL VIVO FESTIVAL DELLE BORGATE ALPINE

15 giugno · 16 settembre

35 EVENTI in 35 BORGATE di

Piemonte ▲ Liguria ▲ Valle d'Aosta

▲▲▲ Lombardia ▲ Veneto ▲ Umbria ▲ ▲▲▲

Friuli Venezia Giulia ▲▲▲

www.borgatedalvivo.it

Nell'intricato impero dei segni

di Maurizio Vivarelli

Paola Castellucci

CARTE DEL NUOVO MONDO BANCHE DATI E OPEN ACCESS

pp. 281, € 25,
il Mulino, Bologna 2017

Questo libro si occupa di temi tecnologici specifici – le banche dati, descritte in particolare nel terzo capitolo, alle p. 195 e ss. e il movimento dell'Open Access –, e tuttavia lo fa con un linguaggio nutrito di cultura letteraria e filosofica, saldamente radicato nei canoni retorici ed argomentativi della tradizione umanistica; ed è a partire da queste premesse che Castellucci prende in esame gli ambienti digitali entro i quali è contenuta una quantità smisurata di dati, 5.609.121 di terabytes secondo l'autorevole sito web *How much information* nel 2003. Come muoversi, dunque, per dar conto di una serie di fenomeni culturali e tecnologici di dimensione così estesa?

La chiave di accesso scelta dall'autrice può essere individuata nel primo paragrafo del *Prologo*, che ha per titolo *Fiducia nel lettore*. Qui, discutendo la traduzione dell'espressione Digital/Humanities, l'autrice scrive che per conoscere il "Nuovo Mondo", cioè la fase storica in cui viviamo, la società dell'informazione, è necessario andare in cerca delle "carte" in cui si manifestano sia le "mappe" di una auspicata cartografia del digitale sia le "Carte costituzionali", cioè i documenti programmatici che del digitale si occupano; le une e le altre sono "supporti di scrittura", in cui si inscrivono i segni che stanno caratterizzando i nuovi modelli di organizzazione delle informazioni e della conoscenza. Sulla soglia di questo intricato "impero dei segni" si intravede dunque una figura archetipa della nostra tradizione culturale, il lettore, cui è delegato il compito di leggere, e interpretare, gli esiti delle metamorfosi in atto.

Il libro è suddiviso in tre capitoli. Il primo, *Da Los Alamos a Ithaca (e oltre)* ricostruisce la storia di arXiv, la più importante banca dati (o repository) di fisica, che consiste in un archivio digitale di preprint, cioè di articoli completi ma non ancora pubblicati in sedi editoriali tradizionali. ArXiv, che oggi conta più di 1.200.000 documenti, venne realizzata a partire dal 1991 dal fisico teorico Paul Ginsparg, in collegamento con le attività del laboratorio diretto a Los Alamos, dal 1942, da Robert Oppenheimer, all'interno del Progetto Manhattan, cui si debbono gli studi che condussero alla produzione della bomba atomica. Il repository di Ginsparg presentava tratti di assoluta novità rispetto alle banche dati utilizzate in quel periodo, che erano di natura bibliografica, includevano solo la descrizione delle risorse documentarie indicizzate, erano a pagamento, e prevedevano l'impiego di complessi linguaggi di interrogazione. Il nuovo modello di "archivio" conteneva in-

vece articoli inediti che dagli autori venivano comunicati direttamente ai lettori, veniva pubblicato sul Web – che nasceva in quello stesso periodo –, e nello spazio tecno-sociale della rete radicò la propria crescita, che avrebbe concorso a determinare cambiamenti profondi nei modelli della comunicazione scientifica, con implicazioni rilevanti di natura politica ed etica, oltretutto documentaria. Dall'esperienza di arXiv trasse origine un celebre convegno promosso da Ginsparg e realizzato a Santa Fe, che costituì il primo incontro di Open Archives Initiative, e su cui si fondò la diffusione del movimento dell'Open Access, basato sull'accesso libero ed aperto ai contenuti della ricerca scientifica nei diversi ambiti disciplinari.

Il secondo capitolo, *Budapest, Bethesda, Berlino, Beijing (e per ogni mente curiosa)*, ripercorre le fasi del consolidamento dell'Open Access, i cui principi furono comunicati nella BOAI - Budapest Open Access Initiative, e poi in altri convegni attuati a Bethesda, Berlino e Beijing; ed è in stretta connessione con queste "carte" che si sviluppò, ad opera in particolare del Nobel per l'Economia Elinor Ostrom, la Teoria dei Commons, che estese alla conoscenza nel suo insieme il profilo giuridico di altri "beni" naturali, come l'acqua, da ritenere "comuni", e cioè non rivali e non escludibili, e che, come tali, divengono patrimonio collettivo delle singole comunità e dell'umanità nel suo insieme.

Il terzo capitolo, *Stanford, Harvard, Princeton, Brown (e altri "loci online)*, discute in particolare l'impegno dell'amministrazione Clinton nel promuovere la pubblicazione "aperta" della banca dati con gli esiti del Progetto Genoma; ed è anche grazie alla relazione istituita tra questa smisurata banca dati ed il movimento Open Access che si sono andati modulando i caratteri della *civic epistemology*, che si offre come strumento di conoscenza praticabile per tutti i lettori che accedono al Web. Il volume è concluso da un denso *Epilogo* che propone l'interpretazione delle banche dati come una sorta di "enciclopedia del Postmoderno", con una serie di considerazioni finali che si intrecciano ad una raffinata analisi di un'opera classica, *La condizione postmoderna* di Jean-François Lyotard, pubblicata nel 1979 (in Italia per Feltrinelli, 1981).

Carte del nuovo mondo è un'opera densa e complessa, e conferma lo stile dell'autrice nell'interpretare modelli, metafore, tecnologie della conoscenza cercando in primo luogo di comprenderne i molteplici contesti,



lavorando sulle parole e sui "discorsi" che a questi contesti danno origine; e questo approccio apre la prospettiva ad una interpretazione non tecnocratica dei fenomeni indagati, nutrendo il campo a volte angusto delle discipline documentarie con la ricchezza dei linguaggi della letteratura, della filosofia, della sociologia della conoscenza. Il risultato è un saggio innovativo ed atipico, che evidenzia connessioni inaspettate tra le banche dati, l'Open Access e le forze culturali che ne hanno plasmato la configurazione. L'originalità dell'approccio è particolarmente evidente nel *Prologo* e nell'*Epilogo*, che utilizzano come dispositivi euristici due opere letterarie, *Chiamalo sonno* di Henry Roth, pubblicato nel 1934 e ristampato nel 1964, e *La cresta dell'onda* di Thomas Pynchon, uscito nel 2013. A monte dei contenuti trattati nel volume si situa il *sonno* di Roth, generatore dei *sogni* del protagonista, il bambino ebreo David Schearl, immigrato in America, che diventa lettore simbolico di un mondo nuovo tutto da scoprire; a valle, assediati dal caos della Rete, si collocano i protagonisti del romanzo di Pynchon, Otis e Ziggy, figli di Maxine Tarnow (anche lei ebrea, e dunque "altra"), da avviare verso la conoscenza, in un mondo in cui le differenze tra reale e virtuale si sono fatte pericolosamente labili. In questa prospettiva si riprende la figura del Lettore evocata all'inizio, cui è affidato il compito di leggere la miriade di dati distribuiti nella rete, e trasformarli così in conoscenza culturalmente condivisa.

Il libro di Paola Castellucci è un libro complesso, ed a tratti anche difficile, che va letto con attenzione e cura. Il beneficio che può produrre è quello di lasciar intravedere la possibilità di costruire, intorno alla granularità frammentata dei dati, cornici di contesto non aporetiche, e dunque esplorabili, "carte del Nuovo Mondo" che possiamo imparare a leggere, criticamente e consapevolmente.

maurizio.vivarelli@unito.it

M. Vivarelli insegna bibliografia e biblioteconomia all'Università di Torino



Illusione, penne a sfera su carta, 40x30 cm, 2017

Intelligenza simultanea

di Eugenio Salvatore

Massimo Palermo

ITALIANO SCRITTO 2.0 TESTI E IPERTESTI

pp. 141, € 12,
Carocci, Roma 2017

Sarebbe difficile oggi per un economista scrivere un libro sullo stato di salute della zona euro senza prendere una posizione europeista o euroscettica. Analogamente, è complicato per un umanista avvicinarsi al tema della rivoluzione digitale senza lasciar trasparire la propria posizione entusiasta o preoccupata verso gli effetti di questo fenomeno. Uno dei meriti di Massimo Palermo consiste proprio nell'assunzione di un punto di vista oggettivo sulla rivoluzione in atto, che viene descritta con rigore e scrupolo senza lasciarsi attrarre dall'ammaliante sirena del parere personale – facilmente critico – dell'intellettuale. La rivoluzione di cui siamo protagonisti da qualche anno provoca profondi mutamenti nel rapporto tra l'*homo digitalis* e il testo (fruito e prodotto). Tuttavia, indagare un fenomeno contemporaneo è operazione delicata: oltre al pericolo della visione soggettiva, c'è il rischio che il valore di attualità di un'analisi svanisca in breve di fronte al rapido progredire di una situazione in divenire; e, soprattutto, occorre procedere su un terreno ripido rifiutando i più agevoli sentieri della vaghezza e della dispersività. La premessa può apparire una giustificazione di principio verso il povero autore che si imbarca in un'impresa del genere; al contrario, pone le basi per formulare un grande apprezzamento per il rigore con cui viene condotta l'analisi di Massimo Palermo.

L'autore allontana il pericolo della valutazione soggettiva e dell'ampiezza del campo d'indagine anzitutto delimitando l'ambito della sua indagine alla sola prospettiva della linguistica testuale. Le domande che si pone nella premessa rappresentano una puntuale fotografia dello svolgimento della sua indagine: "In che misura le varie forme della scrittura digitale hanno rideterminato il modo di concepire il testo come rete di relazioni, di significato e grammaticali? E fino a che punto la riorganizzazione, che riguarda in prima battuta la ricezione, sta interessando anche la produzione?". Nel volume si tenta di dare risposta a queste due domande soprattutto nel primo e nel terzo capitolo. Nel secondo vengono offerti al lettore, con una sintesi utilissima, indicazioni di linguistica testuale essenziali perché l'esame sia comprensibile anche

per i meno esperti in questo tipo di indagine. Nel quarto e ultimo capitolo emerge maggiormente il pensiero dell'autore sull'argomento, ma su un piano esterno rispetto a quello dell'analisi linguistica. In questa sezione, Palermo propone infatti alcune giuste riflessioni sul rapporto tra rivoluzione digitale e insegnamento scolastico: giuste perché condivisibili, ma soprattutto perché di fronte a questo fenomeno la scuola non può voltare le spalle ignorando pi-



gramente la rivoluzione digitale. In sintesi, si possono ricostruire le principali conclusioni a cui giunge l'autore attraverso alcune parole-chiave. Iper testo è il nuovo contenitore che accoglie la scrittura, non più organizzata su base testuale; multimediale è il contenuto di questo contenitore, nel quale "lo scritto è messo in minoranza" da altri canali comunicativi; lo schermo, nuovo supporto del testo, stimola assai meno della carta l'intelligenza analitica e sequenziale, a vantaggio di "un'intelligenza simultanea". Passando alla fase di produzione della scrittura, con disintermediazione Palermo indica la rivoluzionaria "conquista dello status di 'autore' per l'uomo qualunque", senza più bisogno del filtro prima esercitato da revisori o editori. Da quest'ultima osservazione conseguono la decadenza del ruolo prima aureo dell'autore di un testo, e l'estrema confusione di statuti tra autore e lettore, rappresentati dalla stessa persona anche nell'arco di un brevissimo volgere di tempo. L'ultima fondamentale conseguenza della rivoluzione digitale è la "dissoluzione dei confini fra testo e contesto", per via del continuo rimbalzare dei contenuti ipertestuali da un contesto all'altro; si pensi ai commenti a un post su un social-network, che possono rinviare al post principale, ad altri messaggi o al contesto esterno, in un circuito di intertestualità "esasperata".

Dopo un'analisi attenta e scrupolosa, Palermo conclude, come detto, con alcune riflessioni sull'educazione scolastica. Nell'epoca della scrittura sintetica e universale lo studioso mette in guardia dalle "insidie della brevità mal gestita (...) ben maggiori quando ci spostiamo nell'ambito della comunicazione sociale". Per saper sintetizzare occorre saper argomentare, ed è per questo che il volume si conclude con due auspici: che la scuola trasmetta e insegni il testo lineare e continuo, e che rappresenti "l'ultimo presidio di una modalità di trasmissione del sapere (...) tipografica", che sia in grado dunque di bilanciare il sapere sloganistico, frammentato e discontinuo di cui si fa quotidiana esperienza nell'ipertesto multimediale.

salvatore@unistrasi.it

E. Salvatore è assegnista di ricerca in linguistica italiana all'Università per stranieri di Siena

Porte su mondi complessi e frastagliati

di Pia Masiero

**LA LETTERATURA
DEGLI STATI UNITI
DAL RINASCIMENTO AMERICANO
AI NOSTRI GIORNI**
a cura di Cristina Iuli e Paola Loreto
pp. 477, € 39,
Carocci, Roma 2018

Presentazione di una nuova storia della letteratura degli Stati Uniti, è tipico citare le parole che Robert E. Spiller scrisse per la sua (e di altri) *Literary History of the United States*: "Ogni generazione dovrebbe produrre almeno una storia letteraria degli Stati Uniti, perché ogni generazione ha il dovere di ridefinire il proprio passato". Era il 1948 e quella ridefinizione implicava una massiccia ristrutturazione del canone; certamente più relativa, ma metodologicamente significativa è la ridefinizione insita in questa proposta di rilettura della letteratura degli Stati Uniti a cura di Cristina Iuli e Paola

Loreto uscita per Carocci alla fine del 2017. È per questo che anch'io parto dalla citazione di rito anche se il titolo – *La letteratura degli Stati Uniti. Dal Rinascimento americano ai nostri giorni* – già offre due importanti indicazioni: il volume non presenta una trattazione storiografica della letteratura, e ha come suo oggetto la produzione letteraria che va dal cosiddetto Rinascimento americano (1850-55) ad oggi. La questione è affrontata proprio in apertura: "Questo volume vuole essere un'introduzione allo studio della letteratura degli Stati Uniti a livello universitario (...) il progetto non è né storiografico né enciclopedico, ma sintetico e orientativo (...). L'obiettivo delle curatrici è stato offrire dei punti di accesso alla letteratura statunitense più vicina alla sensibilità dei lettori contemporanei partendo da un momento fondante della stessa, la metà dell'Ottocento". Qui sono ben sintetizzate forze e fragilità del progetto che a buon diritto si propone come riflessione sulla letteratura degli Stati Uniti a più di venticinque anni dalla *Storia della letteratura americana* curata da Guido Fink, Mario Maffi et alii

(Sansoni, 1991).

Che la metà dell'Ottocento sia un momento fondante della letteratura americana è indubbio, ma fin da subito, cioè dal contributo di Leonardo Buonomo, *Dichiarazioni di indipendenza: i grandi classici dell'Ottocento*, si ha l'impressione che il titolo del volume sia risultato limitativo per gli autori dei primi capitoli. Buonomo dedica una illuminante prima sezione a Irving, Cooper, Sedgwick e Poe; Sonia Di Loreto per parlare di *Slave narratives* giustamente prende l'avvio da PjillisWheatley (i suoi *Poems* sono del 1761) e Equiano (la sua *Interesting Narrative* è del 1789); Paola Loreto necessita di una sezione su *La poesia americana dell'Ottocento*, e non solo (enfasi mia) per poter affrontare Whitman e Dickinson. Qui troviamo (quasi) le uniche pagine dedicate ai puritani dell'intero volume, che pure nella loro intensità non sopperiscono del

tutto alla esigenza di far cogliere proprio alla nostra generazione di universitari la retorica dei Padri pellegrini come punto d'accesso cruciale per una comprensione dell'identità americana ben al di là del periodo coloniale. Forse ci stava, sempre nell'ottica dei punti di accesso alla specificità della letteratura statunitense, qualcosa in più sulla *Autobiography* di Benjamin Franklin o sulla *Dichiarazione di indipendenza*, o su Mark Twain o Raymond Carver o Cormac McCarthy. E, d'altra parte, è forse ridondante trattare due volte Melville poeta e chiudere il capitolo sul romanzo del secondo dopoguerra con una sezione sul teatro.

Non va inoltre taciuto che la logica dei punti di accesso e delle traiettorie interpretative, che è la forza del volume, non sia sostenuta da scelte editoriali consone al suo spirito. In primo luogo, l'indice non presenta la suddivisione in sottosezioni presente nel volume. Per fare un esempio tra i tanti possibili: un conto è avere di fronte un titolo come *Esomodernismo: il romanzo contemporaneo* un conto è invece poter scorrere la ricca articolazione del tema in titoli quali *Romanzo 'post' post-moderno?*, *Posterità del presente*, *Ro-*

manzo post-etnico?, *Fine del comune e false partenze: 9/11, Spostare i piani del conflitto*. In secondo luogo, la notevole bibliografia diventa difficile da utilizzare perché non suddivisa in testi primari e secondari e, soprattutto, perché sganciata dai singoli capitoli che l'hanno prodotta. Non sempre aiuta un indice delle opere e dei nomi a tratti distratto. Dispiace che Carocci, un editore che sostiene un prezioso discorso di alta divulgazione, non abbia saputo trattare con maggiore flessibilità il format della collana nella quale è stato inserito il volume, cogliendone la particolarità.

Ben al di là di questi appunti che a loro modo possono apparire pedanti, la particolarità del volume rimane forte e chiara perché esso riesce egregiamente nel suo intento "sintetico ed orientativo" soprattutto nei tanti bei capitoli capaci di scrollarsi di dosso una tentazione compilativa offrendo indicazioni di percorso, tagli interpretativi che problematizzano categorie altrimenti a rischio di diventare sterili e stereotipate. È in questo che il volume realizza gli obiettivi delle curatrici, e fornisce uno strumento utile e agile che racconta la letteratura mentre ne rivela le possibili, tante, interpretazioni. Ed ecco, per esempio, che i grandi classici dell'Ottocento diventano dichiarazioni di indipendenza, le poetiche moderniste vengono lette come poetiche della voce, la narrativa femminile emerge da una ridefinizione di regionalismo, il teatro viene interpretato in chiave sociale, i romanzi degli anni trenta sono posti sullo sfondo dei concetti di impegno e mercato, il complesso intrecciarsi di postmodernismo e contemporaneità viene evocato con uno sguardo all'evolversi delle idee – il post-umano, l'ecologia, l'impatto del neoliberalismo – e alle forme narrative, il razzismo viene fatto interagire con la letteratura a partire da una ricerca Google. Punti di accesso, appunto, porte che si aprono su mondi complessi e frastagliati, non esauribili, certo, ma perlomeno esplorabili; tasselli ben congegnati nella composizione di utili traiettorie che si intrecciano e si arricchiscono vicendevolmente.

Il lettore, sia esso lo studente universitario che l'appassionato o il curioso, può dunque beneficiare di un saggio corposo e serio di questioni al centro della letteratura statunitense, utile a fornire solide basi sulle quali creare connessioni e immaginare percorsi di lettura e di approfondimento trasversali, sia interni che esterni. Una lettura che coraggiosamente si prefigge di fornire una mappa non fine a se stessa, ma tesa ad attivare (e coltivare) quel fantomatico pensiero critico, ineludibile pietra di inciampo di ogni vero e sincero gesto formativo.

Questa recensione viene ripubblicata nella sua versione integrale dal momento che sul numero precedente era stata tagliata per un errore redazionale di cui ci scusiamo con autori, revisori e lettori.

masiero@unive.it

P. Masiero insegna letterature anglo-americane all'Università Ca' Foscari di Venezia

Un'interminabile oscurità

di Marco Viscardi

Stefano Manferlotti
ROSSO ELISABETTIANO
SAGGI SU SHAKESPEARE
pp. 190, € 20,99,
Liguori, Napoli 2018

Nella quinta scena del *Doctor Faustus* di Marlowe, Faust chiede al suo demone dove sia il luogo che chiamiamo Inferno e Mefistofele risponde: "Sotto i cieli (...). Nelle viscere degli elementi stessi nei quali noi siamo dannati per sempre e torturati. L'inferno non ha limiti, non è circoscritto in uno spazio; poiché dove noi siamo è inferno e dov'è l'inferno noi dobbiamo essere per sempre". Queste parole le ritroviamo fra le pagine di *Rosso Elisabettiano*. Attraverso i nove movimenti che compongono questo volume, Stefano Manferlotti ci porta nel cuore stesso dell'inferno shakesperiano: il luogo proprio dell'uomo, delle sue passioni, dei suoi desideri brutali, delle sue perversioni, della sua tenerezza tradita. Nove capitoli che sono nove affondi in mondi opachi ed oppressivi: dall'universo del potere, e delle lacrime e del sangue di cui gronda, al cosmo dei *Sonnets*, dove la dualità erotica tradizionale è superata in uno straziante "triangolo formato da individualità nevrotiche, ingenerose, inclini all'eccesso agitate da una sensualità intossicata, fra loro conniventi nell'esercizio di un male che appare ed è ineludibile".

Seguendo il suo Shakespeare fra la bellezza ancora primaverile del *fair youth* e la perturbante ossessione per la *dark lady*, l'anglista napoletano mostra come dietro la vicenda amorosa c'è l'angoscia per il tempo che passa e devasta la grazia e la bellezza: *Il wasteful, devouring Time* che, come un crudele contadino, "delves parallels in beauty's brow" ("scava parallele sulla fronte della bellezza", sonetto 60, v. 10).

Ma accanto alle vicende private dei sonetti esistono le grandi questioni pubbliche del palcoscenico che, ricorda Manferlotti, è spazio politico per eccellenza. E così nel capitolo che dà il titolo alla silloge ecco le trame e le macchinazioni per il dominio degli uomini. Vediamo il corpo di Cesare devastato dai colpi dei congiurati, le povere spoglie mortali del grand'uomo che Bruto, l'assassino, guarda con la consapevolezza che i teatri del mondo intero, le lingue conosciute e quelle che ancora devono nascere, perpetueranno la memoria di quella uccisione. Sangue diverso da quello degli uomini comuni è il sangue regale che colora di rosso le scene del *Re Giovanni*, del *Riccardo II*, dell'*Enrico VI* e ovviamente del *Riccardo III*. Sangue paradossale e mercantile è quello che l'usuraio, l'ebreo Shylock deve stare attento a non cavare al veneziano Antonio che a sua volta deve sì dargli

una libbra della sua carne, ma solo quella: la loro diabolica scommessa non prevede liquidi, solo le parti solide erano in gioco.

Ma è il sangue che sporca le mani di Macbeth quello a cui più si dedica spazio in questo volume. Il rizoma Macbeth, con le sue mani che neppure gli oceani potrebbero ripulire, neppure l'Arabia con tutti i suoi balsami profumare, torna più volte in questo volume, nelle riscritture di Ionesco e Testori nel pieno del laboratorio degli anni settanta del secolo XX. Nel *Macbeth*, Ionesco analizza il perverso meccanismo per cui "dei rivoluzionari che dicono di battersi per instaurare dei regimi più giusti e più umani scivolano verso la tirannide", come lo stesso drammaturgo dice in un'intervista che Manferlotti recupera e mette a confronto con la pagina in cui Jan Knott sottolinea l'assenza di catarsi nel

finale della tragedia shakesperiana, lì dove "la storia umana" altro non sembra che "un Grande Meccanismo, un ingranaggio che nei suoi momenti topici sbriciola qualsiasi moto ideale". Stesso infernale meccanismo nel *Macbeth* di Testori, in cui i personaggi si riducono drasticamente a "due personaggi e mezzo", Macbet, Ledi Macbet e la strega che il condottiero partorisce per via anale, quindi è tutt'uno con il corpo del degradatissimo eroe.

Inutile fare una sintesi di tutti i capitoli del libro (se ne segnala uno densissimo sui *Notturmi* shakesperiani), ma bisogna sottolineare come Manferlotti indaghi la presenza del suo autore nelle pagine di Joyce e di Virginia Woolf, nei versi di Eliot e nella drammaturgia geniale di Stoppard.

Una delle immagini che più restano impresse in questo volume viene dalla *Stanza di Jacob* di Woolf: durante una gita in barca, al protagonista sfugge di mano il libro dei drammi di Shakespeare e lo guarda galleggiare per un attimo sull'acqua, con le pagine scomposte dal vento prima di immergersi per sempre. Candidamente, Jacob aveva poco prima confessato di non esser mai riuscito a finire uno di quei drammi, ora la morte per acqua dell'intero volume gli prelude l'esperienza per sempre. Ma in fondo chi di noi può dire di aver letto per intero uno di quei drammi? Quanti significati ci sono sfuggiti? Quante allusioni abbiamo perso? Stefano Manferlotti, dopo la monografia dedicata al drammaturgo apparsa nel 2010 (*Shakespeare*, Salerno) continua ad aiutarci a capire meglio il continente Shakespeare, a fare un po' di luce in quella affascinante e interminabile oscurità.

vismark@gmail.com

M. Viscardi è insegnante



Riflessioni, penne a sfera su carta, 40x30 cm, 2017

Sponsor über alles

di Matteo Fontanone

Pierluigi Allotti
ANDARE PER STADI

pp. 147, € 12,
il Mulino, Bologna 2018

Il primo turno di Europa League contro squadre dal nome esotico, la Supercoppa italiana giocata all'estero per motivi di sponsor, i Mondiali 2022 nella torrida estate del Qatar, le curve inglesi che si svuotano di tifosi locali per fare spazio alle nuove leve di *hooligans* scandinavi dal portafoglio gonfio: piaccia o meno – e non ci piace per niente – è la globalizzazione del calcio, lo sport che si fa industria e i giocatori che diventano essi stessi aziende multinazionali. Anche se pensarlo oggi sembra impossibile, è esistito un tempo in cui il calcio viveva i suoi albori, le gerarchie cui siamo abituati oggi erano ancora di là da venire e le grandi squadre iniziavano ad attrezzarsi per ciò che sarebbe arrivato dotandosi di strutture all'altezza, i grandi stadi della tradizione italiana.

È questa prima sezione la parte migliore di *Andare per stadi*, breve saggio di Pierluigi Allotti pubblicato recentemente dal Mulino. Allotti, che di mestiere è giornalista, allestisce una panoramica sugli stadi italiani secondo un ordine cronologico, dai prodromi alla contemporaneità. E i primi capitoli, anche grazie all'indagine scrupolosa dell'autore tra i materiali d'archivio, sono di enorme interesse per qualsiasi appassionato: quanti, ad esempio, sanno dell'esistenza dello Stadium di Torino? No, non è il moderno impianto della Juventus sponsorizzato da una banca. Costruito nel 1911 per il cinquantenario dell'Unità d'Italia sul modello delle mastodontiche strutture inglesi, lo Stadium, collocato nei pressi dell'attuale corso Vinzaglio, poteva vantare una capienza di ottantamila persone. Casa della nazionale italiana, ospitò partite dal sapore leggendario: contro il terribile Belgio nel 1913, contro una selezione belga-francese nel 1915. Il progetto non ebbe fortuna, l'impianto era troppo dispendioso e la città, nel frattempo, si era dotata di altri campi per le sue due compagini: lo Stadium, oggi dimenticato dalle memorie collettive, venne demolito nei primi anni cinquanta. Con la scusa di farci visitare la Marassi dei tempi che furono, Allotti ci racconta poi la "battaglia che farà storia" del 1922, Genoa contro Pro Vercelli, il meglio che il calcio di quell'epoca aveva da offrire. O ancora, per rimanere nella sezione storica, sono interessanti i capitoli in cui l'autore mette a reagire sport e politica, meglio, sport e ventennio: lo stadio Littoriale di Bologna, l'attuale Dall'Ara, ma soprattutto il Testaccio di Roma, primo laboratorio della Roma, fusione voluta dal duce di tre piccole società locali.

Lo spartiacque è il Filadelfia di

Torino. Qui Allotti s'immerge tra le maglie di una delle squadre più belle mai apparse, la corazzata costruita da Ferruccio Novo, il 3-2-3-3 di capitano Mazzola, le vibrazioni di uno stadio che ha saputo rivoluzionare il corso del calcio. Dopo, nonostante un ultimo meraviglioso colpo di coda con la vecchia Milano del passaggio velodromo Sempione - San Siro, il testo perde un po' quella grana da mito fondativo che tanto funzionava nei primi capitoli. Nonostante l'esattezza e la profondità della ricerca di Allotti rimangono immutate, si entra in quella fascia di tempo nella quale il calcio inizia a

essere patrimonio collettivo, leggenda pubblica, racconto da tramandare. Il Sant'Elia del Cagliari di Gigi Riva è palpitante e vestito a festa, il Comunale di Torino e il San Paolo di Napoli sono dei pretesti per raccontare le partite diventate gli standard della storia del calcio moderno, gli snodi attraverso i quali

abbiamo forgiato il nostro repertorio comune. Le sfide anni ottanta tra la Roma di Pruzzo e la Juve, Maradona sopraffatto dal miglior Milan di sempre. Allo stesso modo, il San Nicola di Bari significa Italia novanta e il Comunale di Firenze, specie se nel 1991, è Roberto Baggio che sbaglia il rigore e raccoglie la sciarpina sommerso dagli applausi di quello che, a tutti gli effetti, è ancora il suo pubblico. Rivedibile, probabilmente, la chiusura della rassegna con l'Allianz Stadium di Torino, il primo in Italia a essere griffato da uno sponsor, soprattutto visto il tenore della piccola riflessione conclusiva, in cui Allotti si interroga sulla fuga dagli stadi, rimasti senza pubblico e svuotati di quell'anima che nelle sue pagine abbiamo più volte rivissuto. Ci si interroga sulle cause prime, la scomodità, la fatiscenza degli impianti, la collocazione e il confronto impietoso con i modelli stranieri, che nel frattempo hanno colmato il gap e ora ci precedono di anni luce. Tutto anche vero, eppure, più che sull'ubicazione dei bagni e sulla violenza degli ultras, sarebbe stato più stimolante spendere qualche pagina sulla prevedibilità dei campionati, o proprio sul modello di stadi privati inaugurato dalla Juve e seguito a ruota da altri club, tra cui l'Udinese, in futuro Atalanta e Roma, guai giudiziari permettendo. Conviene, in definitiva, puntare sulla spettacolarizzazione del calcio in chiave Nba, sulla struttura polifunzionale in cui la partita, tra il centro commerciale, i ristoranti e il museo, diventa poco più che un evento accessorio? Conviene, per rientrare delle spese di costruzione, imporre un regime di abbonamenti così salato? Non è piuttosto l'ennesimo sintomo di una preoccupante regressione?

matteo.fontanone@gmail.com

M. Fontanone è laureando in letteratura italiana e consulente editoriale

Taciturno, timido, gioiosamente determinato a giocare a pallone

di Jacopo Turini

James Leighton
**DUNCAN EDWARDS
IL PIÙ GRANDE**

ed. orig. 2012, trad. dall'inglese di Wu Ming 4, pp. 299, € 20,
66thand2nd, Roma 2018

Il Manchester United è una squadra che di certo offre moltissime storie, sportive e umane, da raccontare. E che sono state ovviamente raccontate: sul leggendario capitano irlandese Roy Keane ci sono ben due biografie, sul "quinto Beatle" George Best la quantità di narrativa si spreca, assunta ormai allo status di mitologia. Prima di Best e degli altri due membri della *Holy Trinity*, l'ex-Torino Denis Law e Sir Bobby Charlton, i diavoli rossi di Manchester ammalavano il mondo con una delle squadre più interessanti nel panorama calcistico britannico: i ragazzi di Matt Busby, i *Busby Babes*, che vinsero i campionati 1955-1956 e 1956-1957. Matt Busby, scozzese, aveva messo in piedi una squadra di autentiche promesse (parte di loro farà infatti parte dell'Inghilterra campione del mondo nel 1966), nota non solo per l'impressionante talento ma soprattutto per il tragico epilogo, inquietantemente simile ad un altro grande disastro sportivo: nel 1958, di ritorno da una partita di Coppa dei Campioni, i *Busby Babes* sono vittima di un incidente aereo sulla pista dell'aeroporto di Monaco di Baviera. Il velivolo fallisce il decollo e si schianta contro una casa. Ventidue dei quarantaquattro passeggeri perdono la vita nelle immediate circostanze. Uno dei calciatori sembra poter resistere, ma muore due settimane dopo in ospedale: è Duncan Edwards.

James Leighton ha scritto questo libro perché viene da una famiglia di calciatori. Il suo padrino, alla classica domanda "Chi è stato il più forte calciatore del mondo?", ha sempre fatto il nome di Duncan

Edwards, con insistenza. È stato davvero così? Il libro, pur volendo provare a rispondere a questa domanda senza pregiudizi positivi (Leighton non è nemmeno tifoso del Manchester United) crea subito il personaggio-mito: Edwards nasce nel 1936 in una umile famiglia operaia nella povera cittadina industriale di Dudley, nella Black Country, e non sembra essere in grado di vivere un secondo della sua vita senza una palla tra i piedi. Lo scrittore compie quindi una indagine tra i ricordi che segue i primi palleggi di Edwards fino all'approdo nelle giovanili del Manchester United quando le prime cronache e gli articoli sportivi iniziano a parlare di questo prodigio, il poderoso numero 6, in grado davvero di giocare in tutti i ruoli in campo. Il lettore segue il compiersi del destino di Edwards pagina dopo pagina, dati alla mano, tanto che quando sono riportati risultati negativi o prestazioni sottotono quasi non sembra possibile. Leighton sa far emergere anche la schiva personalità di questo eroe infaticabile: taciturno, timido fino all'imbarazzo, Duncan Edwards non ha niente a che vedere con il binomio genio e sregolatezza che poi sarà di Best; suoi saranno genio e duro lavoro. Una vita dedicata davvero, sotto ogni aspetto, alla gioiosa determinazione di giocare a pallone. A lungo andare, forse proprio per questa esibizione di imprese (la cui ripetitività in realtà è una conferma della forza di Big Dunc) la lettura si velocizza e perde però un po' di mordente, fino a che, improvvisamente, arriva la fine. Le pagine sul disastro aereo e sulla lotta in ospedale del giovanissimo talento sono tanto forti quanto delicate. La fine del libro arriva di colpo, dopo un lungo elenco di lodi; così, allo stesso modo, è finita a ventuno anni la vita di Duncan Edwards, che giocando seppa stupire, e morendo devastò, la stampa, il mondo del calcio e i tifosi, che ancora lo ritengono il più grande.



La città perduta, penne a sfera su carta, 40x40 cm, 2013

Il viaggio: un eretico approccio metodologico

di Nando dalla Chiesa

Federico Varese

VITA DI MAFIA AMORE, MORTE E DENARO NEL CUORE DEL CRIMINE ORGANIZZATO

ed. orig. 2017, trad. dall'inglese
di Giovanni Garbellini, pp. XXVI-268, € 19,
Einaudi, Torino 2017

Ecosì i guardiani del tempio furono sconfitti. È un effetto collaterale dell'ultimo libro di Federico Varese che è un originale affresco delle mafie contemporanee, ma è anche, di fatto, un testo felicemente eretico di metodologia della ricerca sociale. L'autore, criminologo a Oxford, è tra gli studiosi più noti del fenomeno mafioso in campo internazionale: ha

scritto opere importanti, sulla mafia russa. Sulle mafie che si trasformano (*Mafie in movimento*, sempre Einaudi, 2011), sul concetto stesso di mafia. Ha difeso tesi divisive, ad esempio quella della mafia come "industria della protezione". Ma nel panorama accademico lo caratterizza in particolare la curiosità intellettuale che guida i suoi percorsi di ricerca. La voglia di andare a vedere sul campo, di non rinunciare al celebre principio di Erodoto – la superiorità dell'occhio – per capire problemi e questioni. E prima ancora per formularli. *Vita di mafia* riflette nitidamente questa predisposizione mentale a fare ricerca, come egli dice, "indossando i panni dello 'stolto sacro' della tradizione ortodossa". E ne sottolinea la potenzialità euristica. Varese si è proposto di indagare alcuni aspetti di fondo delle principali mafie del mondo, scavando soprattutto nelle organizzazioni che stanno al di qua delle colonne d'Ercole. Senza trascurare focus sulle organizzazioni minori e locali poiché i fenomeni vanno colti anche quando sono in embrione o in miniatura. Fosse pure un funerale a Salford, nei dintorni di Manchester, così simile a quello del boss Vittorio Casamonica a Roma nel 2015. Poi progressivamente giunge in parti del mondo talora già visitate, in particolare in Russia, palestra della sua prima formazione adulta. Ma anche in Cina, in Grecia, in Italia, dove continua a scrutare nella storia e nell'antropologia di Cosa nostra, nel Dubai, a Hong Kong. E sceglie di proporre al lettore un'analisi trasversale. Non più, come in *Mafie in movimento*, le singole organizzazioni mafiose nei loro territori o in trasferta. Ma le diverse organizzazioni guardate, di volta in volta, attraverso una singola e comune prospettiva: la nascita e la morte, l'amore e il lavoro, il denaro e la politica. O l'immagine di sé, decisamente uno dei capitoli più originali, in cui, fra l'altro, finisce per brillare di luce propria la cultura cinematografica dell'autore. Si tratta di un approccio che evita accuratamente, tranne che in appen-

dice, gli schemi comparativi così cari ad alcuni suoi colleghi (tra i quali il sottoscritto). Ricomporre le mafie in un unico quadro e poi perforarle da differenti porte di ingresso è operazione non semplice, e ancor meno semplice è riuscire a farlo con semplicità. Ma l'autore ci riesce, grazie alla capacità di pescare in memorie giornalistiche e documenti spesso considerati superati o insignificanti. Ma soprattutto grazie alla voglia di guardare e ascoltare di persona. Che è alla lunga la maggiore risorsa competitiva che egli getta sul piatto della sua ricerca. Il lettore edotto di qualche recente dibattito accademico sfoglia le gesta di Paul Massey re di Salford, o di Nikolai Zykov boss della mafia russa, o di Antonino Rotolo

boss che pensa (inutilmente) in grande da Palermo, arriva alla Hong Kong del 2014, dove nel quartiere di Mong Kok esplose la pacifica rivolta giovanile del movimento degli ombrelli. E si chiede quale sia mai il metodo della ricerca; come sia stato definito il celebre "campo della ricerca". Si domanda che

cosa capiterebbe a un dottorando di ricerca che impostasse il suo lavoro e scrivesse il suo rapporto finale usando approccio e stile di Varese. Riscopre la consapevolezza che la ricerca sociale può usare metodologie diverse. E che una di queste può essere quella del viaggio. Viaggio avanti e indietro, in modo apparentemente scoordinato. Viaggio con incontri, foto, interviste, in posti assolutamente eterogenei, come mettere insieme le pere con le mele, direbbero i guardiani dell'ortodossia. E qui giungo al primo punto. In questo libro, azzardo ma non troppo, si respira qualcosa di Tocqueville, quello della *Democrazia in America*. L'osservatore che penetra con intelligenza i fondamenti della democrazia, lo spirito delle leggi e i costumi che le rendono superflue, le credenze civili radicate nella fede religiosa. Aria buona, che tanto piacque a Raymond Aron. La stessa di Leopoldo Franchetti, quel mirabile ritratto della mafia, mai più ripetuto, sull'onda del viaggio in Sicilia con Sidney Sonnino negli anni settanta dell'Ottocento. Senza apparati statistici e nemmeno tecniche dell'intervista. Vi è quasi un senso di liberazione per i cultori della disciplina insofferenti delle gabbie dottrinarie, talora premessa di conclusioni "scientifiche" surreali. Varese si muove con un certo disordine geografico, è vero. Ma sempre inseguendo un progetto chiaro: l'idea, che prende forma progressivamente, di studiare un mondo tangibile, sociale, in cui si affermano e riproducono le mafie. Senza tracciare i grandi orizzonti teorici, ma spargendone molti e importanti indizi. Carriere, alcove, partite e assaggi di coca, conti bancari stratosferici, tatuaggi, tridamenti, violenze, insolenze, ambizioni, aggressioni ai diritti civili, corruzioni,

fiotti di sangue, si richiamano e si intrecciano. Ma anche insospettabili empatie, nostalgie, solitudini. E formidabili narcisismi, tra cui meritano un posto d'onore le aspirazioni dei boss di vedersi immortalati in film che li consegnino ai posteri ma anche ai contemporanei come eroi intemerati.

È il caso di Wan, il più celebre boss delle triadi delle sale vip, *dominus* di Macao in Lamborghini viola, che finanzia un film su se stesso, salvo infuriarsi per l'immagine poco epica che ne risulta, tanto da far temere il peggio a regista e produttore. Ma il cinema attrae anche le Yakuza, attrae (e tanto) Cosa nostra. Non solo. Sappiamo che attrae anche Pablo Escobar o i capi dei narcos messicani, ed è anzi un peccato, vien da pensare, che il viaggio di Varese si sia fermato appunto alle colonne d'Ercole, negandosi l'incontro con la ricchissima antropologia criminale latino-americana. È questa in ogni caso la seconda consapevolezza che vale la pena fissare come eredità della lettura. La lotta, vasta, incessante, che il mafioso conduce a favore della sua immagine. Poiché gli piace piacere, fa i conti con i suoi processi di legittimazione, con la formazione del consenso intorno alla sua figura. Strangola e stermina, ma ama essere ben voluto. Non solo per via dell'impunità giudiziaria che ne può derivare, ma proprio per una ragione di autostima. Questioni psicanalitiche complesse, che lo portano a finanziare tivù, cantanti, film (e figurarsi se poi quest'opera di mitizzazione gli viene fornita gratuitamente dall'industria cinematografica



Rispetto, penne a sfera su carta 90 x 59, 2016

o televisiva...).

La terza consapevolezza che scaturisce dal libro è infine quella della profonda, irriducibile diversità delle mafie. Nonostante le imprevedibili analogie che la lettura suggerisce. Come nel caso delle triadi che a Hong Kong danno un mattino l'assalto agli studenti di Occupy Central, e che tanto ricordano, pur in assenza di spargimenti di sangue, i mafiosi che centovent'anni prima affiancano o sostituiscono la polizia di Crispi nella repressione dei fasci siciliani. Oppure, già si è detto, come nei fantasmagorici funerali paralleli del Tuscolano e di Salford. Ma alla fine emergono plasticamente, davanti al viaggiatore, tutte le differenze. Il crimine, insomma, può anche globalizzarsi, come si ama dire (anche se l'unica organizzazione veramente globale è, in fondo, l'andrangheta), può spostare traffici e allestire net-

work nei continenti, ma continua a tenere ben salde le sue radici culturali e morali nei luoghi d'origine. Lì le sue abitudini e le sue attitudini, i suoi riti e i suoi linguaggi, i suoi *cursus honorum* e le sue prassi "persuasive". Per quanto i mercati si sovrappongano, e le filiere si allungino nei continenti o sugli oceani, restano i fondamenti ancestrali; che la globalizzazione corregge e offusca, ma non distrugge né sradica. E d'altronde non è per caso se non è ancora successo che un leader straniero abbia preso in mano un'organizzazione criminale e l'abbia adattata a un modello operativo e a un modo di pensare estranei alla sua storia. Il manager multinazionale del crimine deve ancora nascere. E non è un segno da poco.

N. dalla Chiesa insegna sociologia della criminalità organizzata all'Università di Milano

Le verità nascoste nel Palazzaccio

di Maurizio Falsone

Pietro Curzio
QUASI SAGGIO
pp. 130, € 10,
Cacucci, Bari 2018

“Quasi saggio” è un “pacchetto di scritti”, come si legge nell'incipit del libro, “accumulato negli anni”. Una raccolta di aneddoti e riflessioni che rappresenta un piccolo “campionario dei tratti umani e culturali dell'autore. Pietro Curzio è un giudice della corte di cassazione e si è occupato per buona parte della sua vita lavorativa del delicato contenzioso di diritto del lavoro. Solo uno degli scritti raccolti, però, riguarda la sua esperienza professionale: *Questa è l'acqua*, uno scritto che, non fa uso di sapienza giuridica ma svela, con ironia, il lato umano di chi, occupandosi di diritto del lavoro nelle aule di giustizia, finisce per domandarsi, “che cavolo è il lavoro?” e che cosa sia il diritto. Il libro svela episodi significativi della vita dell'autore, inframezzati da scritti in cui l'autore, senza pretesti autobiografici, esprime le sue riflessioni, saggi brevi (anche da qui il titolo del libro), attraverso i quali l'autore condivide notizie e curiosità poco note. In *Storia del Palazzaccio* l'autore riprende le rocambolesche vicende della costruzione del noto edificio romano che ospita gli uffici della corte di cassazione e, certamente non a caso, racconta che nell'Aula magna dove ogni anno si tiene l'inaugurazione dell'anno giudiziario, è scolpita una frase latina che recita: “il troppo discutere nasconde la verità”.

Ma il racconto che colpisce di più è *Le maestre di Senigallia*, dedicato alle dieci insegnanti che nel 1906 riuscirono ad iscriversi nelle liste elettorali

per le elezioni politiche perché mancava una legge che lo vietasse espressamente, come accertarono i giudici nei primi due gradi del giudizio. Fu, però, la Cassazione a restaurare l'ordine, evidenziando che, se non c'era una legge che impedisse espressamente il voto politico delle donne, non c'era però nemmeno una norma che le autorizzasse ad iscriversi nei registri elettorali.

Altri scritti, ci dicono degli interessi o delle inclinazioni filosofiche e spirituali dell'autore e ci permettono di curiosare virtualmente nella sua biblioteca. Con *Quasi saggio*, dunque, Curzio mostra con sobrietà i lati privati, umani del giudice di carriera, offrendo al pubblico i profili meno noti di sé, quelli che non traspiono facilmente dalle centinaia di sentenze scritte e dagli studi offerti alla comunità dei giuslavoristi. L'autore contribuisce così a correggere l'immaginario, diffuso ma non sempre fedele, del giudice erudito ma arido, del giurista pedante ed estraneo alle cose del mondo. Il libro aiuta ad “umanizzare” la figura ideale del giudice e a relativizzarla: come in tutti i contesti lavorativi, ci sono giudici culturalmente e umanamente sensibili (capaci di arricchire il loro lavoro di questo tratto caratteriale) e ci sono giudici che svolgono la loro delicata funzione come dei distaccati burocrati.

Ma ricorda anche ai giuristi che la funzione di giudice e, più che mai, la funzione di giudice del lavoro, impone non solo di conoscere le categorie giuridiche, ma anche di “praticare la vita” in tutti i suoi aspetti e le sue latitudini e a viaggiare, perché come l'autore ci ricorda facendo tesoro dell'insegnamento di Gino Giugni, il padre dello statuto dei lavoratori – “chi conosce solo il diritto non conosce il diritto”.

Genitori meno intensivi cercansi

di Luca Pes

Francesca Nicola
**SUPERMAMME
E SUPERPAPÀ**
IL MESTIERE DI GENITORE
TRA GLI USA E NOI

pp. 232, € 18,
Meltemi, Sesto San Giovanni (MI) 2017

Il deficit di attenzione e iperattività, meglio noto con il suo acronimo inglese Adhd (*Attention Deficit and Hyperactivity Disorder*), è una patologia controversa. Per alcuni si tratta di un disturbo neurobiologico ereditario, per altri sarebbe invece più appropriato parlare di un costrutto sociale: frutto del cambiamento dei criteri diagnostici, di una crescente patologizzazione e medicalizzazione dell'infanzia, e soprattutto degli interessi dell'industria farmaceutica che commercializza le "droghe giuste" somministrate per la cura di questo disturbo.

Il libro dell'antropologa Francesca Nicola è un'indagine sui genitori di bambini affetti da Adhd, che getta luce sull'evoluzione della genitorialità nell'immaginario collettivo occidentale verso modelli sempre più "intensivi". I moderni supergenitori sono centrati esclusivamente sui bisogni del proprio figlio (spesso unico), si impegnano in una costante stimolazione delle sue potenzialità cognitive e intellettuali, lo seguono da vicino in un numero impressionante di attività extra-scolastiche e leggono la letteratura sulle migliori strategie educative. Si tratta di un modello culturale promosso a partire dai primi anni novanta da esperti, media e agende politiche nazionali e globali, che malgrado le buone intenzioni rischia di produrre più danni che benefici. Oggi, infatti, con l'affacciarsi all'età adulta delle prime generazioni di Millennials, si valutano i primi effetti, non tutti benefici, della sua realizzazione e si levano le prime critiche alla genitorialità intensiva.

La ricerca è stata effettuata negli Stati Uniti e a quel contesto è sapientemente riferita dall'autrice, che rivela una conoscenza approfondita e diretta della cultura americana, basata sull'osservazione partecipante e sulla letteratura. Numerosi e interessanti, a questo proposito, sono i riferimenti a Margaret Mead, l'antropologa americana che già negli anni quaranta del secolo scorso analizzava la cultura e la società dei suoi connazionali con lo stesso metodo con cui studiava i popoli esotici. L'approccio etnografico consente all'autrice di esplorare nelle vite quotidiane il peso della condizione di supermamma e superpapà che si confrontano con una genitorialità intensiva, esigente e continuamente

esposta a critiche, spesso anche a dilanti auto-critiche. Su un primo piano di lettura, dunque, questo libro offre una prospettiva inedita su un disturbo della salute infantile e ne arricchisce la conoscenza di un'importante dimensione qualitativa, del tutto assente nella letteratura specialistica sulla Adhd.

Nell'immaginario collettivo occidentale, essere genitori oggi sta diventando un "mestiere", per giunta difficile e ad alta professionalità. Un mestiere è un'attività eminentemente pratica che richiede però una forte competenza. Secondo la morale dominante, infatti, la genitorialità comporta l'acquisizione di un'operatività esperta e coincide con una costante attività deliberante,

che richiede responsabilità, consapevolezza e informazione. La ricerca di queste qualità ha generato un mercato consistente alimentato da blog e siti ad hoc, corsi, workshop e letteratura manualistica. "Dietro ai bisogni che il mercato cerca di sopperire (o che volutamente crea dal nulla

con la propria propaganda interessata) appare in primo luogo il primato della libera scelta, strettamente connesso all'individualismo che da qualche secolo connota la civiltà occidentale e non smette di accrescersi. Essere una buona madre o un buon padre non significa più perpetuare una buona tradizione, ma sostenere tutto l'onere della libertà, cioè prendere decisioni il più possibile oculate in ambiti molto disparati, dalla medicina alla salute mentale, dall'alimentazione alla psicologia, dalla legge all'educazione".

L'autrice sviluppa un discorso certamente critico del modello di genitorialità intensiva e tuttavia non giudicante nei confronti dei suoi informatori, nel rispetto dei canoni del metodo etnografico. L'attenzione è focalizzata sui condizionamenti di cui i genitori stessi sono oggetto da parte del sistema scolastico e sanitario, tra altri produttori di norme sociali e giuridiche. Parafrasando Ivan Illich – altro autore fondamentale per la tesi di questo libro e spesso citato – l'autrice osserva: "un eccesso di professionalizzazione di certe attività (in questo caso la genitorialità) comporta il rischio che i cittadini vengano espropriati non solo della capacità di agire per il proprio bene, ma addirittura della stessa capacità di decidere che cosa sia bene".

La genitorialità intensiva viene analizzata anche in rapporto al genere e alla classe sociale. Mentre nei padri, lo stigma del "cattivo genitore" genera un senso di inadeguatezza, nelle madri – sottoposte al giudizio costante di medici, familiari e mariti – l'i-

nadeguatezza spesso si traduce in auto-colpevolizzazione: per non fare abbastanza ed essere la causa dei problemi dei propri figli. Quanto alle dinamiche di classe, l'analisi smentisce che la genitorialità intensiva sia un modello educativo tipico della classe media, mentre le famiglie povere, specialmente quelle afroamericane, adottino stili genitoriali più spontanei e meno mediati. In realtà, si tratta di un modello genitoriale in larga misura trasversale alle classi sociali, perché promosso dalle istituzioni scolastiche e sanitarie, e ormai diventato *mainstream*. Ricchi e poveri, però, non godono delle stesse possibilità: se i genitori benestanti possono scegliere di seguire i figli, quelli poveri, in particolare le donne afroamericane, non sono sempre nella condizione di permetterselo, specialmente dopo che una legislazione del 1996 – il Personal Responsibility and Work Opportunity Reconciliation Act, approvata durante la presidenza Clinton – ha subordinato l'erogazione dei sussidi alle madri *single* con figli disabili al requisito di avere un lavoro.

Ne emerge una società in cui i minori, proprio quando vengono messi al centro della scena, paradossalmente sono privati di qualsiasi autonomia: il pericolo della genitorialità intensiva è dunque quello di essere un modello totalizzante, che non lascia margine per il cambiamento – e anche la necessaria rottura – tra una generazione e quella successiva. In questo quadro, la "libertà" di educare si dimostra tale soltanto a livello apparente, perché i genitori stessi, avendo assorbito i giudizi sul proprio ruolo, vivono nel continuo sentimento di inadeguatezza e nella necessità di conformarsi a teorie e stili educativi precostituiti. Come dimostra il caso italiano dei vaccini (con cui l'autrice apre il libro), i genitori di oggi tendono ad auto-responsabilizzarsi al punto da potersi trasformare in guardiani della vita altrui e trasformare l'educazione in una manipolazione dell'altrui esistere. E tuttavia, si osserva: "forse questi genitori stanno facendo esattamente quello che la società si aspetta da loro. A rischio di sfidare il biasimo collettivo, rivendicano il loro essere mamme e papà coscienti proprio perché, attraverso ricerche oculate valutano criticamente vantaggi e controindicazioni delle scelte riguardanti i loro figli, delle quali del resto si sentono gli unici titolari". Infine, anima questo libro un confronto costante con la cultura e la società italiane (di provenienza dell'autrice), al fine di comprendere quanto il modello di genitorialità intensiva sia una tendenza globale e quanto, invece, rifletta la specificità della cultura americana. La risposta non è univoca.

luca.pes@uniupo.it

L. Pes insegna diritto civile all'Università del Piemonte Orientale

La globalizzazione dei luoghi comuni

di Carlo Capello

Stefano De Matteis
LE FALSE LIBERTÀ
VERSO

LA POSTGLOBALIZZAZIONE

pp. 302, € 20,

Meltemi, Sesto San Giovanni (MI), 2017

Nel 2004, mentre mi trovavo a Casablanca per una ricerca etnografica sulla cultura dell'esilio e dell'emigrazione in Marocco, avevo l'abitudine di telefonare quotidianamente alla mia compagna utilizzando i numerosi *phone-kiosk* presenti in ogni quartiere. Dopo qualche tempo, i miei amici marocchini mi chiesero perché mi ostinassi a usare il telefono, spendendo non pochi dirham, e non usassi Skype. Sul momento cercai una scusa per salvare la faccia, ma devo confessare che non lo conoscevo affatto, mentre i miei amici, nonostante nessuno di loro avesse il computer e la connessione in casa, lo usavano da tempo, grazie ai numerosi internet point, per parlare con i loro fratelli, cugini e amici emigrati in Italia e nel mondo.

Ecco, la lettura del bel libro di Stefano De Matteis, *Le false libertà. Verso la postglobalizzazione*, mi ha fatto tornare in mente questo e altri analoghi aneddoti etnografici che, pur nella loro semplicità, ci aiutano a mettere in dubbio alcuni radicati luoghi comuni riguardo alla globalizzazione contemporanea. Il principale intento del libro è infatti utilizzare gli strumenti e i concetti dell'antropologia culturale per sfatare, o almeno rielaborare, alcune delle credenze illusorie legate alla globalizzazione. Allo stesso tempo, proprio grazie al confronto con questa non facile materia, *Le false libertà* si presenta come un'ottima e vivace introduzione all'antropologia culturale, in costante dialogo con autori classici come Ernesto de Martino e Claude Lévi-Strauss, riletti in maniera originale per interpretare il presente.

Quel che l'autore dimostra è non solo che l'antropologia può affrontare proficuamente lo studio del mondo contemporaneo e della globalizzazione. Facendo un passo oltre, De Matteis mostra che in realtà l'antropologia culturale è la disciplina meglio attrezzata, grazie al suo approccio fondato sull'incontro e l'ascolto delle persone e ai suoi paradigmi fondamentali, per smontare alcuni dei miti e delle rappresentazioni falsanti della contemporaneità.

Rappresentazioni distorte e distorcenti che l'autore racchiude nel concetto di "false libertà" e che si possono riassumere nella diffusa convinzione che la globalizzazione sia un fenomeno totale e totalizzante, che conduca necessariamente alla cancellazione del passato e della differenza culturale, generando un nuovo tipo di essere umano total-

mente privo di legami sociali, allo stesso tempo libero di scegliere la propria identità e il proprio destino e insieme alienato e privo di ogni originalità.

De Matteis decostruisce molte di queste asserzioni semplicistiche, per mezzo di un'articolata riflessione sull'operare della cultura nel farsi dell'umano e attraverso numerosi esempi concreti, tratti sia da quelli che definirei "esperimenti etnografici" condotti con gli studenti presso il Laboratorio di antropologia culturale Annabella Rossi dell'Università di Salerno sia da incontri meno strutturati e più personali, esposti nei vari *Intermezzi* presenti nel libro: veri e propri racconti etnografici che, oltre a stimolare utilmente la riflessione, mettono bene in luce le doti narrative dell'autore.

A partire da questi numerosi esempi, all'immagine falsante dell'individuo contemporaneo senza passato, slegato da ogni vincolo e fatalmente omologato, De Matteis contrappone la ben più pregnante immagine del *bricoleur*. Rielaborando Lévi-Strauss, l'autore afferma che ciascuno

di noi è una sorta di artigiano che contribuisce sì a costruire la propria soggettività e il proprio mondo, ma solo a partire dagli attrezzi e materiali simbolici e relazionali che trova già pronti all'interno della propria esperienza socio-culturale. Al contrario di quanto affermano le predominanti retoriche individualistiche, l'uomo contemporaneo è anch'esso un essere sociale che si forma grazie alle varie forme culturali locali, secondo processi essenziali che la globalizzazione, i mass-media, il capitalismo finanziario possono forse trasformare radicalmente ma non distruggere. È per questo che, nonostante tutto, la globalizzazione non corrisponde a un processo lineare di cancellazione della differenza e che la diversità culturale continua a caratterizzare il mondo contemporaneo. Il che, d'altra parte non significa negare che non vi siano rischi concreti di omologazione e di alienazione, soprattutto tra i giovani privi di veri modelli di riferimento e di ascolto, come ben mostrano i primi capitoli del libro.

Alla semplificazione propria dei discorsi più diffusi, l'antropologia deve opporre un pensiero complesso e critico. Potremmo sintetizzare in questi termini l'articolato discorso di De Matteis. Un discorso dalle forti qualità pedagogiche, perché rappresenta un cortese ma deciso invito a imparare a pensare antropologicamente, a costruire la nostra riflessione a partire dall'incontro con gli altri e dall'ascolto delle loro storie: il modo migliore per sfidare semplificazioni e luoghi comuni.

carlo.capello@unito.it

C. Capello insegna all'Università di Torino



La notte della colonia e la storia interrotta

di Roberto Beneduce

Frantz Fanon

LA RIVOLUZIONE ALGERINA E LA LIBERAZIONE DELL'AFRICA

SCRITTI POLITICI (1957-1960)

trad. dal francese di Gabriele Proglione
e Antonella Mauri, pp. 123, € 12,
ombre corte, Verona 2017

Gli *Scritti politici* di Fanon, apparsi una prima volta in forma anonima in "El Moudjahid", l'organo di stampa del Fronte di liberazione nazionale, sono ora disponibili in italiano, tradotti da Gabriele Proglione e Antonella Mauri. L'anonimato s'imponesse certo per ragioni di sicurezza, ma esprimeva anche il condiviso e comune progetto politico del gruppo redazionale, impegnato ad analizzare le forme di lotta, le alleanze internazionali, il mutevole rapporto di forze sul terreno, ma soprattutto a pensare il futuro dell'Algeria nel quadro di un continente in fibrillazione per le lotte per l'indipendenza ("La più formidabile scossa della storia sta scuotendo il continente africano").

Lo stile e il contenuto degli scritti rivela però inequivocabilmente il suo autore, e definirli "politici" è solo una necessaria scelta editoriale che si era già imposta all'edizione francese curata da Jean Khalifa e Robert Young nel 2015 (*Écrits sur l'aliénation et la liberté*, La Découverte), di cui la traduzione italiana pubblica una parte, includendo anche la breve introduzione di Khalifa. D'altronde, al cospetto di Fanon, ogni tentativo di classificazione s'infrange contro uno stile che, senza soluzione di continuo, passa in rassegna la complicità dei saperi medici con il dominio coloniale e l'alienazione razziale, le esitazioni della sinistra francese e il tradimento dei fratelli africani, i nodi della *négritude* e le voci dei "paesi non allineati", senza trascurare i profili storici della cultura o le atrocità della tortura. È questo il magma della situazione coloniale, come di quella postcoloniale. Sottolineatura che vuole qui rimediare al refuso della traduzione italiana dell'introduzione di Khalifa dove, in riferimento all'articolo di Fanon su *I lacché del colonialismo*, l'autore indica come in esso si possa chiaramente riconoscere la preoccupazione di Fanon per le "insidie del neocolonialismo" (non del *colonialismo*, come invece è scritto). Passaggio importante, che segnala la capacità di Fanon nell'anticipare quei problemi che avrebbero reso cupi e controversi gli anni successivi all'indipendenza.

Portavoce del Fln, presente alle conferenze degli scrittori africani a Roma, agli incontri di Accra o di Tunisi, attento lettore della stampa internazionale, Fanon sembra con il suo stesso corpo tendersi a scrutare un continente in profonda trasformazione. Questi scritti, talvolta brevi articoli di circostanza o considerazio-

ni sulle vicende della guerra d'Algeria (l'istituzione di aree interdette per ostacolare le attività militari contro le forze francesi, ad esempio), sono innanzitutto il tentativo di creare una teoria della lotta anticoloniale e rivoluzionaria che non dimentichi i problemi della società algerina, tema al quale *I dannati della terra* avrebbero dato unità e spicco.

Gli anni che vedono la comparsa di questi scritti coincidono d'altronde con una fase delicatissima della rivoluzione algerina, marcata da violenze, tradimenti, lacerazioni interne: quelle che avevano segnato sin dall'inizio il movimento anticoloniale algerino, in primo luogo. Nato a Parigi da una costola del partito comunista francese e formato essenzialmente da algerini emigrati in Francia, il primo nucleo

attivo in Algeria è costituito essenzialmente da contadini fra i più diseredati e da quadri appartenenti al proletariato urbano. L'organizzazione conosce in un primo tempo sigle diverse (Movimento per il trionfo delle libertà democratiche, Partito del popolo algerino), e prevede un'unità d'azione rivoluzionaria che si vuole

legata all'esperienza della Étoile nord-africaine, organizzazione nazionalista algerina nata nel 1926 dall'unione socialista inter-coloniale, poi dissolta dalla polizia francese. Nel Fln coloro che possono essere definiti borghesi sono in quegli anni pochi (qualche medico come Lamine Debbaghine, un farmacista come Ben Khedda), talvolta accolti con sospetto. Alla Piattaforma del Congresso della Soumman (agosto 1956), il progetto rivoluzionario è definito nei termini seguenti: "L'obiettivo da raggiungere è l'indipendenza nazionale. Il mezzo: la rivoluzione, attraverso la distruzione del regime colonialista". In quell'oc-

Internazionale

casione il ruolo di Aban Ramdane, fine intellettuale e politico di origine cabila, nell'imprimere il primato del politico e una prospettiva democratica e socialista alla lotta rivoluzionaria, fu decisivo, ma incontrò non poche resistenze nell'ala militare. Ramdane fu l'anno dopo attirato con l'inganno in Marocco per essere poi assassinato dai suoi stessi compagni nel 1957 (una verità a lungo negata: sulle pagine di "El Moudjahid" si disse che era morto in battaglia). Ma le fratture sarebbero state evidenti anche all'indomani dell'indipendenza, contrapponendo le diverse componenti del Fln e portando inevitabilmente al colpo di stato di Boumedienne che, nel 1965, avrebbe visto i militari assumere un posto preminente nella vita politica del paese, e rendere sempre più lontane le prospettive del governo da quelle del popolo algerino. In questo processo, dopo tutto prevedibile in un contesto caratterizzato per decenni dalla diffidenza e dalla lotta armata, il Fln si rivelerà poco capace di svolgere un ruolo politico efficace. Anche "El Moudjahid" – secondo il giudizio di Le Torneau (1968) – non sarebbe stato riempito che da "polemiche e racconti delle vittorie dei combattenti, o dall'esaltazione degli eroi morti per l'indipendenza, ecc., senza che vi fosse esposta, o almeno abbozzata, una dottrina rivoluzionaria". Sono questi i drammi e le contraddizioni che Fanon ha di fronte e cerca di analizzare e trasformare, con un taglio che sappiamo essere stato spesso ignorato dal Fln.

Nello stesso anno dell'assassinio di Ramdane, Fanon scrive della lotta anticoloniale come di "Un'affermazione dell'algerino nella sua personalità storica, alienata dal colonialismo e riconquistata con una sempre maggiore consapevolezza della sua originalità nazionale e culturale. Dall'altro, questa lotta si ispira all'ideale rivoluzionario e ai valori dell'epoca moderna (...) L'oppressione esercitata in Algeria è tale che tende all'annientamento del popolo seguendo uno spietato processo di spersonalizzazione e di atomizzazione. Di fronte a questo pericolo di morte, il popolo algerino sta reagendo con una violenta presa

di coscienza vitale il cui effetto è, da un lato, un geloso ripiegamento sul proprio Sé minacciato, e, dall'altro, un perfezionamento delle proprie facoltà d'adattamento ai valori moderni. La necessità di sopravvivere genera nell'algerino il desiderio di essere se stesso e di comprendere l'Altro".

La lunga citazione (le sottolineature sono mie) ci restituisce a uno a uno i temi centrali del pensiero di Fanon: un'autentica antropologia della rivoluzione. Lo psichismo e la personalità sono per Fanon ancorati alla storia, e di essa ne sono la cifra e il sintomo talvolta tragici. La personalità del colonizzato è alienata e minacciata: la lotta anticoloniale oscillerà fra un "geloso ripiegamento su di sé" (istinto e meccanismo di difesa ad uno stesso tempo) e il desiderio di "comprendere l'Altro, di assorbire l'esperienza moderna senza lasciarsi assimilare da altri). E la presa di coscienza è "vitale", quasi a suggerire in un semplice aggettivo il suo debito nei confronti di Bergson.

È il ritratto originale di una battaglia che si gioca sul terreno delle azioni militari e nel fondo della propria coscienza, fra modelli culturali tradizionali e valori moderni: espressione eloquente della consapevolezza di quanto l'esperienza coloniale sia produttrice di ambivalenze e ambiguità (una consapevolezza che però altri, fra cui Mbembe, non hanno sempre riconosciuto per intero a Fanon). Ma è anche il ritratto sensibile di vicende politiche che Fanon non cessa d'interrogare guardando da un lato ai conflitti psichici, dall'altro alle dinamiche culturali, non diversamente da quanto avrebbero fatto Terence Ranger, uno storico, nell'analisi della guerriglia in Zimbabwe, o Christian Geoffroy, un antropologo in dialogo costante con la psicoanalisi, per la guerra in Mozambico.

Leggendo queste pagine si percepisce intera la speranza di un continente, di quell'*Africa a venire* di cui Fanon avrebbe scritto in un altro testo, che cerca di uscire dalla notte della colonia e riprendere il cammino della sua storia "interrotta": l'imminente liberazione di Kenyatta, "l'universo della chicotte", l'atroce morte di Lu-

mumba, l'uranio del Kasai, i massacri di Philippeville – oggi Skikda, sulla costa algerina – sono le immagini che racchiudono come in un crittogramma l'intera storia di un paese e dei processi di colonizzazione di cui è stato vittima.

Ma per ricordare ancora una volta l'ampiezza dello sguardo di Fanon, occorre evocare altri due articoli. Si tratta, in un caso, della recensione al libro di Richard Wright, *Écoute homme blanc*, nell'altro della lettera indirizzata a Ali Shariati (brillante sociologo iraniano, formatosi in Francia con Gurvitch, Sartre, Berque, arrestato al ritorno nel suo paese nel 1964 e morto in circostanze non del tutto chiarite nel 1975 a Southampton). Wright era stato un autore importante per la scrittura di *Pelle nera, maschere bianche*. I personaggi dei suoi romanzi (*Native Son*; *Black Boy*; *Uncle Tom's Children*) avevano offerto a Fanon tracce fondamentali per esplorare i labirinti dell'alienazione razziale e le tentazioni della violenza in una società come quella americana. Ma ora non perdona all'ultimo romanzo di Wright la presunzione di voler parlare della condizione nera in una prospettiva quasi ontologica, in cui cadono differenze di contesto e, soprattutto, di potere. Le analisi della nevrosi delle élite intellettuali nere lo irritano per la loro "banalità", e rivelano ancora una volta come Fanon sia attento soprattutto al mormorio e alla sofferenza degli oppressi: "il dramma della coscienza di un Nero occidentalizzato, diviso tra la sua cultura bianca e la sua negritudine, può essere molto doloroso; ma questo dramma che, dopotutto, non uccide un uomo, è troppo particolare per essere rappresentativo" (corsivo mio). Le sofferenze dei ceti borghesi neri in America o arabi in Algeria lo interessano meno, è come se ora l'urgenza fosse quella dei dannati della terra, dei contadini affamati della Cabalia, come ricordano le splendide immagini del film di Lakhdar-Hamina, *Chronique des années de braise* (1975). Nella lettera a Shariati, tradotta in francese dalla versione pubblicata in farsi da Shariati stesso, essendo stato smarrito l'originale, incontriamo invece un Fanon attento al mondo arabo e alla questione religiosa, agli sviluppi di un islam riformato, del quale riconosce il possibile contributo nella lotta contro l'alienazione e la spersonalizzazione. A esso guarda con interesse, sebbene il suo percorso sia "opposto" a quello di Shariati, perché diverse possono essere le vie per raggiungere il "luogo in cui l'uomo vive pienamente".

Ancora una volta questi scritti testimoniano, pur nella frammentarietà e brevità di uno stile a tratti benjaminiano, di un pensiero instancabilmente rivolto a comprendere e trasformare il mondo. Si tratta della migliore espressione di una teoria critica che, nel percorrere campi innumerevoli (la sociologia, il religioso, la letteratura, la lotta politica, la psicologia degli oppressi), avrebbe dischiuso un territorio immenso, a cui oggi non cessiamo di far ricorso per interpretare il presente e le sue contraddizioni.

roberto.beneduce@unito.it

R. Beneduce insegna antropologia culturale all'Università di Torino



Un uomo solo, penne a sfera su carta, cm 40x30, 2013

Il sostegno all'armata delle ombre: una prospettiva londinese

di Santo Peli

Olivier Wiewiorka
**STORIA DELLA
RESISTENZA NELL'EUROPA
OCCIDENTALE
1940-1945**

ed. orig. 2017, trad. dal francese
di Duccio Sacchi, pp. XIV-464, € 35,
Einaudi, Torino 2018

L'ultima corposa fatica dello storico francese Olivier Wiewiorka si presenta come "una prima storia transnazionale della Resistenza". La definizione di "prima storia" potrebbe sembrare ingenerosa verso numerosi lavori dal titolo abbastanza simile, dal classico *La guerre de l'Ombre. La Résistance en Europe* di Henri Michel (Grasset, 1970), fino al più recente *European Resistance in the Second World War* curato da Philip Cooke e Ben H. Shepherd (Pen & Sword, 2013). In realtà, non tragga in inganno il titolo, l'autore dichiara con chiarezza, fin dal *Preludio*, di essere "lungi dal pretendere di ricostruire una storia completa della Resistenza", avendo in realtà messo al centro della sua indagine le complesse interazioni tra "il sostegno, se non l'inquadramento, degli angloamericani" ai movimenti di Resistenza, e la "storia dei soldati dell'ombra", finalmente inserita "nella cornice più vasta della grande strategia alleata". In questo senso siamo davvero in presenza di una "prima storia", basata su una documentazione archivistica di prima mano, soprattutto inglese, che in 21 capitoli, più prologo ed epilogo, affronta in modo assai dettagliato le varie fasi e i mutamenti dei complessi rapporti tra le strategie militari – prima solamente inglesi e, dal 1942, anche statunitensi – e i movimenti di resistenza nell'Europa occidentale, occupata con irrisoria facilità dalle truppe tedesche nella prima fase della seconda guerra mondiale.

Come ha notato Philip Cooke, Wiewiorka opera un rovesciamento rispetto alle opere fin qui dedicate alla Resistenza europea, "dal bottom up al top down", spostando cioè il fuoco del discorso dai resistenti europei, dal loro vissuto, e dalle loro varie motivazioni e aspettative, alle strategie e agli strumenti messi in campo dagli angloamericani per suscitare "la guerra sovversiva" nell'Europa occupata. È dunque da una prospettiva soprattutto londinese che si valutano e si decidono le strategie atte a sostenere finanziariamente e militarmente "la guerra dell'ombra". Il principale strumento di queste strategie è, notoriamente, lo Special Operations Executive (Soe), della cui travagliata genesi e alterne vicende l'autore traccia un quadro estremamente dettagliato, mentre cenni più sbrigativi sono riservati alla omologa struttura americana, l'Office of Strategic Services (Oss), che entra in scena,

con molta improvvisazione, solamente a partire dal 1942. A Londra, inoltre, si trovano i governi in esilio del Belgio, dei Paesi Bassi, e il re di Norvegia Haakon VII: i complicati e spesso conflittuali rapporti tra autorità in esilio, movimenti di resistenza interni, governo inglese, Soe, e le modificazioni di questi complicati rapporti al variare del quadro complessivo della guerra, sono tra le pagine più dense, a volte anche faticose; ma sono anche pagine decisive nell'opera-

zioni dei paesi occupati sono poco propense, è una delle altalenanti questioni che segnano i rapporti tra resistenze nazionali, che guardano prevalentemente a interessi locali, e direttive degli Alleati che privilegiano un più generale interesse strategico. Uno tra i molteplici esempi forniti dall'autore è la decisione di Londra di bombardare i cantieri navali Burmeister & Wain di Copenaghen il 27 gennaio 1943 per "ricordare ai lavoratori danesi che la loro produzione rivestiva un carattere militare e vantaggiava i tedeschi (...) e che lo sviluppo di un'attività autoctona di sabotaggio avrebbe protetto da ulteriori bombardamenti"; in questo caso, insomma, "occorreva una triste scelta, tra il sabotaggio e le

occupata, si agita, con implacabile determinazione, anche il più illustre degli esuli anti-nazisti, Charles De Gaulle, impegnato a lungo in un braccio di ferro con il governo inglese, disposto a riconoscergli il ruolo di capo di tutti i francesi liberi decisi a continuare la lotta, ma nello stesso tempo titubante davanti alla prospettiva di rompere con Vichy. Dalla perdurante diffidenza inglese, dipese, tra l'altro, l'"affaire Carte", cioè il pieno e costoso sostegno fornito dal Soe a un'organizzazione francese creata fin dal 1940 da André Girard, pittore e pubblicitario, portatore di un progetto di resistenza apolitica, decisamente anti-gaullista e anticomunista. Alla sua organizzazione, Carte, giunta a fine agosto

atto, che in realtà "la rete Carte era solo un'organizzazione modestissima", bloccò ogni aiuto e trattenne in Inghilterra il patron-millantatore Girard. Attraverso una considerevole mole di documenti, da cui trae molte ed estese citazioni, Wiewiorka ci permette di entrare nel vivo della vita del Soe tanto a Londra, negli intricati conflitti di competenza con il Foreign Office e con lo stato maggiore, quanto sul campo direttamente operativo. È qui, a mio giudizio, che troviamo le pagine più vivide, quando protagonisti della narrazione diventano gli uomini del Soe in carne e ossa, "gli oscuri manovali della gloria" e le concrete difficoltà, i rischi e le perdite connesse alle missioni sul campo; soprattutto quelli destinati al "grande salto", cioè a essere paracadutati dopo un breve addestramento, riforniti di "una pastiglia L di cianuro per suicidarsi, sei pastiglie B di benzedrina per restare svegli e sei pastiglie K di sonnifero". Di ritorno dalle missioni, "molti agenti sembrano mostrare un certo scompiglio emotivo, che può essere normale o di tipo patologico". Per alcuni, eccezionalmente dotati di coraggio e spregiudicatezza, si trattò di una magnifica avventura, come i quattro agenti che dopo aver fatto saltare con la dinamite una centrale in Francia, passati in Spagna, "riuscirono a spendere un quarto di milione di franchi in un paio di mesi, lasciandosi dietro una scia di vetri, se non di cuori infranti"; ma "altri si distinsero magnificamente nel servizio della nazione per finire i loro giorni nel crepuscolo della follia. Altri ancora non fecero mai ritorno".

Sono pagine che fanno toccare con mano anche i limiti materiali che le scelte operative del Soe dovevano scontare, visto che "il sostegno all'armata delle ombre non poteva essere massiccio, ma solo occasionale", dato che la Raf (Royal Air Force), impegnata prioritariamente nei bombardamenti, "riservò un ben misero sforzo alla guerra sovversiva". Si aggiunga che durante l'intero conflitto un terzo delle missioni aeree di supporto alle resistenze fallì per cause varie (assenza dei gruppi di recupero, errori di navigazione, avarie meccaniche, azioni della contraerea e dei caccia nemici); per l'Italia, i fallimenti toccarono la cifra record del 50 per cento. È questa una delle molte questioni affrontate nel lavoro di Wiewiorka, che fornisce un utile contributo a liberarsi – se ancora ce ne fosse bisogno – di una rappresentazione della Resistenza come di un processo autoctono; ciò non di meno, in particolare per quanto riguarda la situazione italiana, una più accurata analisi delle radici lunghe dell'antifascismo e delle peculiarità di una guerra partigiana – divenuta ben prima di un significativo aiuto da parte degli Alleati, la più importante tra quelle oggetto di questa ricerca – sarebbe stata forse auspicabile.

santo.peli@unipd.it

S. Peli ha insegnato storia contemporanea all'Università di Padova

L'Italia? Un caso di scuola

Intervista a Olivier Wiewiorka di Santina Mobiglia

In quale misura l'assunzione di una prospettiva europea le ha permesso di vedere degli aspetti della Resistenza finora non colti da storiografie prigioniere della cornice nazionale?

L'assunzione di una prospettiva europea presenta due vantaggi. Innanzitutto permette di comprendere il ruolo eminente giocato dagli angloamericani nella strutturazione della Resistenza nell'Europa occidentale. Perché, sia pure nate spontaneamente, le resistenze non avrebbero potuto svilupparsi senza l'aiuto di Londra e di Washington che forniscono loro i mezzi, soprattutto armi, ma impongono anche la loro visione e la loro strategia. Così, paracadutando piuttosto esplosivi che fucili, tanto la Gran Bretagna quanto gli Stati Uniti privilegiano il sabotaggio rispetto alla lotta armata, una scelta che i resistenti, volenti o nolenti, devono accettare. La prospettiva europea consente inoltre un approccio comparativo. Che si tratti di quella italiana, belga o francese, le resistenze sono tutte indubbiamente diverse, ma unite da molti punti in comune. I militari professionali, ad esempio, in Francia come in Danimarca, non rispondono alle aspettative perché non capiscono la natura della guerra irregolare, cosa che porta gli stati maggiori a privilegiare i resistenti, talvolta persino comunisti, rispetto a chi fa la guerra per mestiere. La Resistenza, a sua volta, insorge spesso contro i partiti politici tradizionali, un dato che si ritrova in tutto il vecchio continente e che induce gli angloamericani a intervenire negli affari interni dei paesi coinvolti, pur dichiarando di astenersene.

La scelta di presentare la materia non per singoli paesi o periodi cronologici, ma per temi e/o problemi, le è sembrata imporsi fin dall'inizio come ovvia?

Quando si propone la storia europea di un fenomeno, è forte la tentazione di affrontarla paese per paese. Ma questo approccio tende rapidamente a prendere la forma di un catalogo! Al contrario l'angolazione tematica permette di cogliere, intorno a una medesima questione, differenze e punti comuni. La Resistenza comunista, ad esempio, deve essere compresa come un tutto e non declinata paese

zione di smontaggio di una tradizionale "visione idilliaca", quella di una Resistenza europea "nata sotto gli auspici dell'intesa più che del conflitto, dell'amicizia più che della rivalità, del rispetto più che dell'ostilità". Frenare movimenti spontaneamente sorti e fuori controllo, o viceversa, in tempi diversi, stimolare sabotaggi cui le popola-

bombe"; in altre occasioni invece, anche nel contesto delle resistenze scandinave, sarà Londra a frenare slanci insurrezionali giudicati intempestivi.

Tra queste tensioni e contraddizioni, che condizionano profondamente anche le concrete strategie di aiuto e di guida che il Soe cerca di realizzare nell'Europa

per paese. Di fatto, il Comintern fino al 1943, e poi Mosca dopo la dissoluzione della Terza Internazionale, considerano decisamente l'Europa come un blocco e costruiscono una strategia grosso modo identica in tutti i paesi. Analogamente, gli angloamericani trattano il pericolo rosso nel suo insieme, senza peraltro che gli ufficiali sul terreno lo considerino come un pericolo grave.

In che termini quelle che lei definisce le "complessità italiane", legate alla collocazione specifica dell'Italia nella seconda guerra mondiale, hanno inciso anche nel rapporto tra le strategie alleate e la Resistenza?

L'Italia ha contribuito a far riflettere meglio gli alleati sull'apporto che la Resistenza poteva offrire agli eserciti regolari. Non dimentichiamo che i primi sbarchi avvengono in Sicilia, poi nel sud della penisola, cosa che pone immediatamente la questione del raccordo tra guerra sovversiva e operazioni classiche. Parecchie risposte sono dunque state trovate in Italia: il comando della Resistenza è per esempio passato da Londra ai comandanti di teatro: un precedente replicato per la Francia. E per quanto i partigiani siano stati riforniti di armi, seppure con parsimonia, gli angloamericani hanno sempre evitato di sostenere una guerriglia generalizzata che sarebbe stata, ai loro occhi, sanguinaria: un principio egualmente adottato nell'Europa nord-occidentale. La complessità italiana ha d'altronde mostrato l'importanza del compromesso politico. Churchill ha finito per accettare il congedo del tandem Vittorio Emanuele/Badoglio come pure il riconoscimento del Clnai, tanto quanto ha dovuto alla fine accettare che il potere in Francia passasse nelle mani del generale De Gaulle. L'Italia è inoltre stata sin dall'inizio il teatro di una pre-guerra fredda. Gli angloamericani hanno infatti escluso l'Unione Sovietica dalla risoluzione della questione italiana, cosa che non ha senza dubbio invogliato Stalin a mostrarsi accomodante per la Polonia. In breve, l'Italia ha costituito un caso di scuola, pur mantenendo chiaramente le sue specificità: un paese nemico ma cobelligerante, sottomesso a un governo militare alleato ma conservando in parte la propria indipendenza.

1942 a contare 3000 *soi-disants* agenti, 300 dei quali remunerati, dotata anche di una potente stazione radiofonica, Radio-Patrie, il Soe spedì, tra l'agosto del 1942 e il 1943, 108 tonnellate di armi, e un milione di franchi al mese. Quando, dal febbraio 1943, lo stesso Soe, fin lì "accecato dal suo anti-gaullismo", fu costretto a prendere

Storia

Cantine, catacombe, fienili
e grotte salvifiche

di Simon Levis Sullam

Liliana Picciotto

SALVARSI
GLI EBREI ITALIANI SFUGGITI
ALLA SHOAH, 1943-1945pp. XX-570, € 38,
Einaudi, Torino 2018

Uno degli aspetti più importanti di questo libro è che esso sia opera della stessa storica, Liliana Picciotto, che è stata autrice nel 1991 di *Il libro della memoria* (ed. aggiornata Mursia 2002), una ricostruzione-monumento sullo sterminio degli ebrei italiani che, oltre a una delle più importanti ricostruzioni complessive di quelle vicende, raccoglie, com'è noto, i dettagli sui singoli destini individuali dei quasi 8.000 ebrei italiani vittime della Shoah. Picciotto, dall'osservatorio privilegiato della Fondazione Cdec (Centro documentazione ebraica contemporanea) di Milano presso cui lavora da decenni – e dove fin dagli anni cinquanta si sono ricostruite le vicende della persecuzione antiebraica in Italia, raccolti documenti e testimonianze in quello che è a tutt'oggi il suo principale archivio nella penisola – era nella posizione migliore per affrontare un tema fortemente idealizzato, che ha assunto un peso

crescente e talvolta sproporzionato presso l'opinione pubblica e che spesso è stato oggetto di vere e proprie strumentalizzazioni da parte di singoli, gruppi, organizzazioni, istituzioni. Il ruolo cioè dei salvatori di ebrei, dei Giusti delle nazioni (questo è il titolo ufficiale attribuito dal museo dell'Olocausto di Israele Yad Vashem a casi che si ritengono storicamente fondati sulla base dell'indagine di una commissione di esperti), è stato fondamentale nella salvezza di migliaia di ebrei in Italia e in Europa. Ma esso ha assunto uno spazio sovrachiarante nel discorso pubblico e nelle celebrazioni, in particolare nel Giorno della memoria e certamente in Italia, giungendo letteralmente a coprire, talvolta completamente, il ruolo dei carnefici italiani (e non solo) – coloro cioè che arrestarono gli ebrei consegnandoli a morte certa nelle mani dell'occupante nazista –, a sopravvalutare o deformare vicende di salvataggio, e in alcuni casi ad inventare artatamente o a gonfiare clamorosamente casi di salvatori, trasformati in veri e propri "santi". È questo, ad esempio il noto caso del vicequestore di Fiume Giovanni Palatucci, ma è anche il caso – molto controverso sul piano storico, diversamente da quanto si è sostenuto anche di recente nei principali media non solo italiani (incluso quelli ebraici), a partire da "Pagine ebraiche", organo dell'Ucei, Unione delle comunità ebraiche italiane) e persino da al-

cuni storici (non ultimi coloro che da Yad Vashem lo hanno ritenuto "Giusto")- del ciclista Gino Bartali: sul suo ruolo di salvatore – da poco tornato agli onori delle cronache per il controverso avvio del Giro d'Italia in Israele – non esistono effettivamente documenti scritti, solo alcune testimonianze orali non più verificabili, e non è un caso che il suo nome sia citato un'unica volta, in modo del tutto marginale in una nota in questo volume di oltre cinquecento pagine.

La ricerca di Liliana Picciotto e dei suoi collaboratori, durata nove anni, ha ricostruito il destino di circa 10.000 salvati, un terzo dei sopravvissuti su suolo italiano, gettando luce sulle innumerevoli circostanze, motivazioni, occasioni, luoghi che consentirono a un numero considerevole di ebrei italiani di salvarsi. Picciotto dimostra chiaramente che il ruolo degli italiani nella salvezza fu rilevante, ma non

può essere sopravvalutato e certamente nulla ha a che vedere con un supposto carattere degli italiani: stereotipo che appartiene esclusivamente al "mito del bravo italiano". Il volume rimette tra l'altro al centro il ruolo, l'iniziativa, l'intraprendenza degli stessi ebrei italiani nelle strategie e nei percorsi della salvezza, anche attraverso una parziale critica della celebre accusa di Hannah Arendt rivolta agli ebrei che erano verso lo sterminio come "pecore al macello". E lo fa ricostruendo un'ampissima casistica di situazioni, soprattutto con il ricorso a centinaia di testimonianze orali alcune delle quali sono proposte organicamente nel volume, in particolare attraverso ventitré casi paradigmatici, a costituire – nelle intenzioni dell'autrice – "un affresco corale". Nella casistica esaminata, Picciotto descrive suggestivamente diverse situazioni o luoghi di salvezza: ad esempio "naccondersi in una grotta", "in una cantina", "in una catacomba", "in una casa diroccata", "in un appartamento vuoto con luci sempre spente e tapparelle chiuse", "in un capanno rurale per attrezzi", "perfino nei loculi di una cripta abbandonata".

Salvarsi si sofferma particolarmente su due soggetti collettivi coinvolti con gradi diversi nel salvataggio degli ebrei italiani, per delimitarne decisamente il ruolo, specie nel primo caso: la Resistenza italiana e la chiesa cattolica. Il volume mostra come il coinvolgimento della Resistenza partigiana nella salvezza fu del tutto marginale, se non attraverso la creazione di alcune reti o – soprattutto – all'iniziativa di singoli che, in effetti, non appartenevano affatto al movimento partigiano organizzato, ma furono piuttosto attori di quelle diverse forme di "resistenza civile", già de-

scritte pionieristicamente nella ricerca di Jacques Sémelin (*Senz'armi di fronte a Hitler. La resistenza civile in Europa, 1939-1945*, Sonda 1993), ad esempio nel caso di coloro che falsificarono documenti o dei molti che aprirono le loro case, fienili, cantine o soffitte. Ma l'idea di una resistenza senz'armi, delle scelte deliberate spinte da imperativi etici o comunque da opzioni e decisioni del momento potrebbe essere applicata – sfuggendo il più possibile a qualsiasi idealizzazione – più ampiamente con diversi gradi, motivazioni, orientamenti e contesti alla protezione di ebrei e di altre categorie in pericolo nel cuore della seconda guerra mondiale, dell'occupazione tedesca e della guerra civile in Italia: come sottolinea l'autrice, l'accoglienza e protezione riguardarono tra l'altro – anche nel caso della chiesa – molte altre categorie a rischio, come sfollati, renitenti alla leva, disertori, stranieri, antifascisti ricercati.

Per quanto riguarda la chiesa, Picciotto torna in modo approfondito sulla questione. Molti conventi e parrocchie si aprirono in particolare a Roma e in altre città. Contò l'iniziativa di singoli membri del clero e talora di prelati. Non vi furono certamente tuttavia – e comunque non sono stati finora documentati – ordini di salvataggio da parte delle alte gerarchie della chiesa e certamente da parte di Pio XII, di cui ancora una volta sono confermati i "silenzii" (ricostruiti da tutta una storiografia, da Saul Friedlander negli anni sessanta a Giovanni Miccoli nel 2000). La carità cristiana prevalse sul tradizionale antigioiudaismo che – deve essere ricordato – la chiesa iniziò a rimettere in discussione solo a partire dal Concilio Vaticano II, oltre quindici anni dopo la tentata distruzione degli ebrei d'Europa.

L'autrice sottolinea infine che altri fattori favorirono il largo numero di salvati in Italia: il tempo ridotto a disposizione dell'occupante nazista che attuò in Italia la "soluzione finale" e del suo alleato e sostenitore nella politica genocida, la Repubblica sociale italiana, incarnata in consistenti segmenti dello stato e della società italiana. Inoltre la geografia stessa della nostra penisola vicina nel nord Italia – dove essenzialmente il progetto genocida si dispiegò – a importanti, seppure non sempre ospitali, rifugi come la Svizzera e la Francia. D'altra parte la Shoah italiana poté contare sul retroterra di cinque anni di politiche antiebraiche del fascismo, su alcuni strumenti persecutori che il fascismo stesso aveva messo in atto (tra cui il censimento razzista che offrì le liste anagrafiche degli ebrei da arrestare e deportare ai carnefici italiani e tedeschi), su una propaganda ideologica che aveva costruito l'ebreo come inferiore e diverso e al principio della Rsi lo dichiarò straniero e nemico, radicalizzandosi ulteriormente.

levissm@unive.it

S. Levis Sullam insegna storia contemporanea all'Università Ca' Foscari di Venezia

Belgrado, Mosca, Pechino e Tirana

di Guido Franzinetti

Nicola Pedrazzi

L'ITALIA CHE SOGNAVA
ENVERPARTIGIANI, COMUNISTI,
MARXISTI-LENINISTI:
GLI AMICI ITALIANI
DELL'ALBANIA POPOLARE
(1943-1976),pp. 632, € 27,
Besa, Nardò (LE) 2017

L'imponente lavoro di Pedrazzi è composto da tre filoni tematici abbastanza distinti: una storia dei rapporti italo-albanesi che prende le mosse dalla creazione dello stato albanese, alla vigilia della prima guerra mondiale; una storia dell'Albania comunista; una ricostruzione infine delle vicende dei marxisti-leninisti italiani, ovvero di quei gruppuscoli filocinesi che, pur senza mai superare le poche centinaia di aderenti, toccarono il loro apice alla fine degli anni sessanta.

Sul primo tema Pedrazzi riprende in gran parte i risultati della storiografia diplomatica italiana, dedicando una particolare attenzione alle vicende dei militari italiani rimasti in Albania dopo l'8 settembre 1943, ai loro rapporti con le forze della Resistenza comunista albanese, e al ruolo mediatore svolto dal Pci per risolvere i problemi legati al rimpatrio dei soldati italiani. Sul secondo tema non è mai mancata un'attenzione della storiografia internazionale, a cominciare da quella statunitense e jugoslava: dopo la caduta del sistema comunista albanese sono apparsi diversi studi, basati sulle fonti archivistiche ora accessibili, di cui Pedrazzi tiene conto offrendo anche contributi originali, tra cui quello sul destino degli albanesi provenienti dal confino fascista. Sul periodo jugoslavo (1945-48) e poi sovietico (1948-61) del sistema comunista albanese l'autore mette ancora una volta a fuoco il nodo essenziale della sopravvivenza del comunismo albanese a fronte della prospettiva reale di un inglobamento nella federazione comunista jugoslava (prima del 1948) e del pericolo di essere sacrificato dai sovietici – sempre a beneficio degli jugoslavi – dopo la riconciliazione tra Chruščëv e Tito nel 1955 (che Pedrazzi sottovaluta un poco, privilegiando la svolta del 1956).

Per quanto riguarda il periodo filocinese del comunismo albanese, va detto che non furono mai facili le relazioni tra le due parti, come hanno confermato recenti ricerche, a partire dalla diffidenza dei dirigenti albanesi rispetto alla Grande rivoluzione culturale proletaria di Mao. Che poi l'influenza cinese sia stata, in molti settori, molto inferiore a quella precedente sovietica, si può dedurre anche dal recente libro di Elidor Mëhilli (*From Stalin to Mao. Albania and the Socialist World*, Cornell University Press, Ithaca 2017). Dal canto loro, i dirigenti cinesi diffidavano dei ripetuti sforzi della propaganda albanese di

presentare Enver Hoxha – ininterrottamente al potere fino alla sua morte (1985) – come teorico del marxismo paragonabile a Marx, Engels, Lenin e Stalin. Appare quindi discutibile, nella ricostruzione del periodo cinese, l'utilizzo come fonte del diario che Hoxha pubblicò dopo la rottura pubblica con i dirigenti cinesi, seguita alla loro crescente apertura ai rapporti con gli Stati Uniti. È assai plausibile che Hoxha abbia recepito negativamente tutti i passi della diplomazia del ping-pong e il successivo viaggio di Nixon a Pechino. Queste riserve non furono espresse pubblicamente, al di là di un silenzio imbarazzato da parte dei dirigenti albanesi, ma pare comunque contestabile assumere come valida per quegli anni una testimonianza posteriore senza avvertirne la presumibile strumentalità. Detto ciò, l'alleanza tra Albania e Cina ha lasciato tracce importanti e documentate su entrambi i versanti.

La terza parte del libro, dedicata alle vicende dei marxisti-leninisti italiani, è per molti versi la sezione più innovativa della ricerca.

Diversi gruppi maoisti – per usare un aggettivo che i dirigenti di Pechino tendevano ad evitare – cercarono una legittimazione cinese, e quindi anche albanese. Ma solo il Partito comunista d'Italia (marxista-leninista), e in particolare la componente denominata dagli avversari come "linea nera", riuscì ad ottenere e a mantenere l'agognato riconoscimento ufficiale da parte dei comunisti cinesi e albanesi.

Pedrazzi documenta e analizza i rapporti tra i gruppuscoli "marxisti-leninisti" e gli albanesi, non solo in base alle fonti archivistiche albanesi, ma anche sulla scorta di diverse interviste con esponenti albanesi e italiani. Abbozza anche una interpretazione delle divergenze nel campo degli italiani, ricondotte a fattori generazionali. In realtà, l'aspetto chiave non era tanto un improbabile sogno enverista, che la povertà dell'Albania comunista non incoraggiava, ma piuttosto una irrefrenabile nostalgia dello stalinismo, e in particolare dello stalinismo di sinistra, che fu spesso il punto di partenza di molti dissidenti del comunismo europeo. I marxisti-leninisti percepivano correttamente il perdurare di questa nostalgia in molte sezioni del Pci: sbagliarono però nel pensare che questa nostalgia potesse tradursi in una effettiva volontà e capacità di azione politica (sulla base di queste speranze alcune loro frange costituirono una delle componenti del terrorismo italiano alla fine degli anni settanta). Vicende queste certamente tutte assai marginali nel quadro della vita politica italiana, oltre che del comunismo globale, ma che non meritano tuttavia di essere interamente rimosse dalla coscienza storica.

guido.franzinetti@gmail.com

G. Franzinetti insegna storia dei territori europei all'Università del Piemonte Orientale



Aspettative deluse

sotto la glassa invitante

di Andrea Pagliardi

Barbara Baldi

LUCENERA

pp. 117, € 17

Oblomov, Quartu Sani'Elena (CA) 2017

Un titolo golosamente ossimorico, le atmosfere del romanzo vittoriano e i riferimenti pittorici d'epoca trasposti in graphic novel e una superba confezione in gran formato edita da Oblomov sono gli ingredienti che hanno contribuito al successo dell'esordio di Barbara Baldi, già illustratrice e colorista per Pixar e Disney. Baldi è stata anche insignita del prestigioso premio Micheluzzi come miglior disegnatrice del 2017 e ha collezionato finora una serie di recensioni quasi unanimemente positive che vertono soprattutto sulla notevole qualità grafica ed espressiva dell'opera. *Lucenera* ingolosisce, certo, ma al contempo abbaglia e la sensazione dopo la lettura è di essersi tuffati pieni di aspetta-



rimento. Anche i disegni destano qualche perplessità, anzi paiono riecheggiare le potenzialità e i limiti della sceneggiatura in uno scontro impari tra apparenze e concretezza. È infatti decisamente interessante la scelta di infondere in ogni tavola un sapore pittorico ottocentesco che, come suggestione, potremmo collocare tra il tardo romanticismo e il primo impressionismo, con forti richiami alle atmosfere più cupe dei paesaggisti inglesi. Le tavole più riuscite sono senza dubbio gli ampi campi aperti in mezzo alla neve, essenziali come gli acquarelli di Gipi e angoscianti come le pagine di Alberto Breccia, dai quali risulta evidente la sopraffina capacità di Barbara Baldi nel costruire le immagini calibrando adeguatamente i pesi dei diversi elementi, senza timore di lasciar parlare il bianco della carta. Ma si tratta di una scelta estetica ambiziosa, difficile da mantenere con la stessa qualità e coerenza per tutta la durata del romanzo: avrebbe richiesto una maturità maggiore nel segno grafico e, probabilmente, tempistiche incompatibili con le scadenze imposte a un'esordiente.

Conseguenza di una realizzazione affrettata potrebbe essere anche una certa ingenuità nell'uso del ritocco digitale, prassi ormai endemica al punto che sono rari gli autori che, come Vittorio Giardino, dichiarano non senza un pizzico di civetteria di fare fumetti senza mai accendere il computer. In *Lucenera*, però, l'utilizzo troppo generoso e disinvolto di Photoshop non può non risultare evidente anche al lettore meno smaliziato. Il ricorso eccessivo al copia-incolla di personaggi ed elementi che si ripetono quasi identici, anche più volte nella stessa pagina, la presenza di elementi fotografici rimaneggiati in modo talvolta grossolano, l'onnipresente aggiunta di *texture* e l'uso sovrabbondante e un po' ingenuo di alcuni filtri (il più evidente è senza dubbio la sfocatura) raggela spesso la grazia naturale dell'elemento pittorico e, con tutta probabilità, risponde all'esigenza di ottenere immagini complesse dal fascino nebbioso e umbratile con tempistiche decisamente più rapide di quelle tradizionali. Il risultato complessivo è quello di un bel graphic novel mancato che avrebbe potuto mantenere pienamente le tante promesse se l'autrice fosse stata più adeguatamente seguita dagli editor di Oblomov che certo non mancano di occhio ed esperienza, invece di essere lanciata sul mercato, sia pure con successo, con un'opera che non rende giustizia al suo indubbio talento.

rimento.

Conseguenza di una realizzazione affrettata potrebbe essere anche una certa ingenuità nell'uso del ritocco digitale, prassi ormai endemica al punto che sono rari gli autori che, come Vittorio Giardino, dichiarano non senza un pizzico di civetteria di fare fumetti senza mai accendere il computer. In *Lucenera*, però, l'utilizzo troppo generoso e disinvolto di Photoshop non può non risultare evidente anche al lettore meno smaliziato. Il ricorso eccessivo al copia-incolla di personaggi ed elementi che si ripetono quasi identici, anche più volte nella stessa pagina, la presenza di elementi fotografici rimaneggiati in modo talvolta grossolano, l'onnipresente aggiunta di *texture* e l'uso sovrabbondante e un po' ingenuo di alcuni filtri (il più evidente è senza dubbio la sfocatura) raggela spesso la grazia naturale dell'elemento pittorico e, con tutta probabilità, risponde all'esigenza di ottenere immagini complesse dal fascino nebbioso e umbratile con tempistiche decisamente più rapide di quelle tradizionali. Il risultato complessivo è quello di un bel graphic novel mancato che avrebbe potuto mantenere pienamente le tante promesse se l'autrice fosse stata più adeguatamente seguita dagli editor di Oblomov che certo non mancano di occhio ed esperienza, invece di essere lanciata sul mercato, sia pure con successo, con un'opera che non rende giustizia al suo indubbio talento.

potrebbe essere anche una certa ingenuità nell'uso del ritocco digitale, prassi ormai endemica al punto che sono rari gli autori che, come Vittorio Giardino, dichiarano non senza un pizzico di civetteria di fare fumetti senza mai accendere il computer. In *Lucenera*, però, l'utilizzo troppo generoso e disinvolto di Photoshop non può non risultare evidente anche al lettore meno smaliziato. Il ricorso eccessivo al copia-incolla di personaggi ed elementi che si ripetono quasi identici, anche più volte nella stessa pagina, la presenza di elementi fotografici rimaneggiati in modo talvolta grossolano, l'onnipresente aggiunta di *texture* e l'uso sovrabbondante e un po' ingenuo di alcuni filtri (il più evidente è senza dubbio la sfocatura) raggela spesso la grazia naturale dell'elemento pittorico e, con tutta probabilità, risponde all'esigenza di ottenere immagini complesse dal fascino nebbioso e umbratile con tempistiche decisamente più rapide di quelle tradizionali. Il risultato complessivo è quello di un bel graphic novel mancato che avrebbe potuto mantenere pienamente le tante promesse se l'autrice fosse stata più adeguatamente seguita dagli editor di Oblomov che certo non mancano di occhio ed esperienza, invece di essere lanciata sul mercato, sia pure con successo, con un'opera che non rende giustizia al suo indubbio talento.

Dissonanza profonda

di Adriano Allora

Nine Antico

CONEY ISLAND BABY

pp. 224, € 19,

001 edizioni, Torino 2017

Due aspiranti conigliette si presentano a Hugh Hefner, fondatore di "Playboy" e nume tutelare del porno soft, proponendosi per la sua scuderia. Hefner le mette in guardia ("è un mondo difficile, questo, dal quale non è facile uscirne") e supporta le sue dichiarazioni falsamente ciniche ("voglio ragazze che sanno quello che fanno") con l'esempio della pin-up Bettie Mae Page, mai ritratta in scene di sesso esplicito, e della pornoattrice Linda Lovelace, protagonista del film *Gola profonda*.

La sceneggiatura alterna con sicurezza le due storie: quella di Page inizia a Nashville nel 1940 e si sviluppa fino a Portland nel 1963; quella di Lovelace inizia in Florida nel 1969 e arriva a New York nel 1980. Hefner inizia raccontando la storia di Page, della quale sono ben rappresentate la perseveranza e la fatica nel tentare e ritentare senza mai raggiungere il successo desiderato, e accenna ad alcuni eventi – il secondo matrimonio, la conversione religiosa, il tentativo di diventare missionaria – che vengono ripresi alla fine e portati a conclusione senza sbavature. La parabola di Lovelace è più lineare: assistiamo alla sua carriera da un punto di vista esterno e solo grazie alle rivelazioni pubbliche sul suo rapporto con il primo marito scopriamo che alla base di tutto ci sono state violenza e costrizione. L'autrice non mostra mai atti di sopraffazione evidente, una cautela che rafforza l'idea che il piacere nella rappresentazione pornografica è finto, e può, al limite, essere l'esatto contrario del piacere, ma che la esime dal prendere posizione riguardo alla sincerità delle

denunce di Lovelace. La sceneggiatura è comunque robusta, lo si vede nella capacità di collegare dettagli non sempre evidenti: per esempio l'attenzione che Lovelace mostra nei confronti della trama dei film nei quali recita. Questa attenzione serve ovviamente a delinearne il carattere e a mostrare che avrebbe voluto metterci più del suo corpo, ma si collega a un altro dato fondamentale: *Gola profonda* è stato uno dei primi film a luci rosse ad avere una trama.

Lo stile grafico è intenzionalmente grezzo: nel tratteggio, in alcune anatomie e nella frequente soluzione di non completare le vignette; eppure questo concedere il minimo indispensabile all'occhio è strumentale, perché un disegno più naturalistico, un tratto più lezioso l'avrebbero reso un fumetto pornografico quando nelle scene di sesso non si lesina sui dettagli. Un'opera interessante, quindi, peccato per la cornice: Hugh Hefner in questo ruolo positivo di guida saggia e moraleggiante non è credibile perché il senso profondo di *Coney Island Baby* è che entrambi gli estremi della partecipazione femminile al mondo della pornografia (la ragazza della porta accanto che sa fare *deep throating* e *fist fucking* e la geniale modella che crea la propria lingerie) sono sfruttati e gli sfruttatori sono imprenditori come Hefner, nella cui *mansion* Lovelace e il marito/padrone si promuovono mostrando quel che il corpo di lei può fare. C'è una dissonanza di fondo, nella leggerezza che lascia spazio ad alcune dolorose riflessioni, che trova un perfetto complemento nella colonna sonora suggerita dal titolo (*Coney Island Baby* è un album di Lou Reed del 1975) con le sue canzoni facili, con i suoi racconti di spogliarelliste e prostitute e con una nota di malinconia per ciò che è stato e poteva essere – o che è stato – diverso.

Per quelle che combattono in silenzio

di Manuela Manera

Una

IO SONO UNA

ed. orig. 2017, trad. dall'inglese di Marta Bertone, pp. 207, € 19,50, add, Torino 2018

Add porta in Italia *Becoming Unbecoming*, un graphic novel del 2015 firmato dall'artista e scrittrice Una. Il titolo originale – che rimanda alla coppia oppositiva "consenso, appropriato" / "indeciso, inadatto", ma suggerisce anche il gioco di parole "costruirsi / decostruirsi" – è stato reso in italiano con *Io sono Una*: una frase presentativa che predispone a mettersi in ascolto di una vicenda biografica, ma, al tempo stesso, una frase il cui implicito (una: tra le tante) allarga subito la portata semantica dell'espressione, trasformando la vicenda personale in storia comune.

Attraverso gli eventi narrati in prima persona dalla protagonista, sfruttando al meglio la complessità espressiva che lo strumento del graphic novel permette, Una dà conto della società in cui abbiamo vissuto negli ultimi quarant'anni e in cui ancora (pur con differenze) viviamo. Una società che avalla, oggi in modo

più ambiguo, viscido e sfuggente ma non per questo meno pervasivo e violento. I fatti narrati riguardano, certo, il passato personale della protagonista, ma si inscrivono all'interno di una cornice più ampia, che non è solo la sequenza di femminicidi che hanno insanguinato lo Yorkshire negli anni settanta ma è anche, in modo più complesso, il contesto culturale in cui Una ha vissuto (e che in parte ancora oggi ci troviamo a vivere). Una ritorna nel proprio passato, racconta la sua infanzia e adolescenza negli anni settanta e ottanta: un passato di futuri possibili, che viene trasformato, a poco a poco e in modo ineludibile, in dolore afono, che fa conflagrare l'identità.



La drammaticità non sta qui nell'urgenza dolorosa di un urlo, nella denuncia disperata delle violenze ma – al contrario – si modula progressivamente attraverso la ricorsività di esperienze e parole, si alimenta con il tempo, anno dopo anno, pagina dopo pagina, nel delinearsi di una storia inevitabile per la giovane donna. I ricordi, inseriti nelle maglie del discorso familiare, sociale, storico, si inframmezzano a notizie e spiega-

zioni didascaliche; il respiro è di chi, guardando da lontano il passato, arriva ad avere una prospettiva profonda in cui gli occhi riescono infine a mettere a fuoco i punti, distinguere i paesaggi, a ricostruire – con il senno del poi – il disegno.

La possibilità di smarcarsi da un certo contesto, la possibilità di (ri) trovare una propria identità arriva da grande, con la consapevolezza di essere una sopravvissuta: "Sotto molti aspetti, si può dire che tutto è andato a finire bene, ma è più complicato di così". Si sa, la complessità, a vivisezionarla con le parole, la si anestetizza sulla pagina, immobilizzandola in ragionevoli espressioni. Per sentire la profondità e il riverbero del suo respiro, bisogna accantonare le parole e permettere allo sguardo di soffermarsi, in silenzio, con calma, sulle immagini, di sfiorare i particolari dei volti, riconoscendo le storie nascoste nelle pieghe di un abito, nella mano posata sulla sua spalla, nell'espressione annoiata della bocca. Immaginando, infine, nella forza violenta dell'assenza, quello che poteva essere.

"Li denuncerò domani", così concludeva Franca Rame nel 1975 il suo cruento monologo *Lo stupro*. Una sa che ancora oggi per troppe donne è così, che ancora oggi troppe ragazze devono combattere in silenzio. Per questo Una dedica il libro "a tutte le altre".

manuela.manera@gmail.com

M. Manera è una studiosa di *gender studies*

Scienze

La supremazia dei *sapiens*

è tutta da rivedere

di Luca Munaron

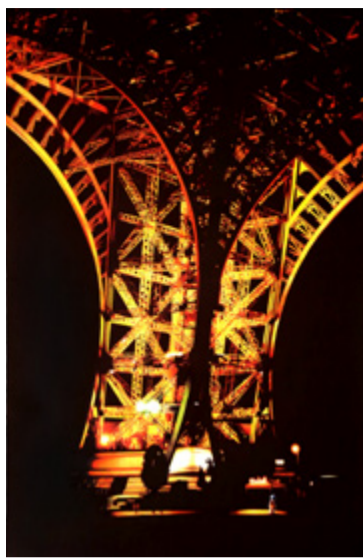
Silvana Condemi e François Savatier

MIO CARO NEANDERTAL
TRECENTO ANNI DI STORIA
DEI NOSTRI FRATELLIed. orig. 2016, trad. dal francese
di Susanna Bourlot, pp. 211, € 24,
Bollati Boringhieri, Torino 2018

Nel lontano agosto del 1856, nella valle renana di Neander a pochi chilometri da Düsseldorf, furono rinvenuti i resti di un antico ominide, simile ma diverso dall'uomo moderno. Era iniziata la vicenda dell'uomo di Neanderthal. Da allora moltissimo si è scritto e dibattuto su Homo Neanderthalensis, che ha abitato Europa e vicino Oriente per circa mezzo milione di anni attraversando diverse glaciazioni, fino alla rapida e misteriosa scomparsa intorno a 35.000 anni fa, quando si imbatte in Homo sapiens. Oggi resta solo quest'ultimo, unico erede del lignaggio di una gran varietà di ominidi che hanno dato origine a ondate migratorie in epoche diverse, si sono distribuiti nei continenti e adattati a varie condizioni ambientali, talvolta convivendo. Dalla comune origine africana, la grande famiglia umana intraprese più volte lunghi viaggi e si differenziò. In fondo, Neandertal è solo uno dei tanti, eppure è il protagonista di decine di articoli pubblicati sulle riviste scientifiche specializzate e nell'ultimo decennio la letteratura si è ulteriormente ampliata trascinando notevoli riflessi mediatici. Perché dunque un tale coinvolgimento degli addetti ai lavori così come del grande pubblico? Nell'estate del 2010 si incontrano i due autori del saggio divulgativo *Mio caro Neandertal*, il giornalista scientifico François Savatier e l'antropologa Silvana Condemi. Ne emerge l'esigenza di raccontare la storia di una specie che si è intrecciata con quella dell'uomo moderno, la nostra. L'obiettivo che traspare con maggiore evidenza consiste nell'incassare, se non demolire apertamente, alcuni luoghi comuni che appartengono ad una certa maniera di guardare all'evoluzione biologica. I nostri progenitori *sapiens* hanno semplicemente invaso il vecchio continente provocando la rapida estinzione degli ominidi del freddo e della loro cultura primitiva e (naturalmente?) inferiore? L'immaginario collettivo assegna spesso un punteggio di flessibilità, intelligenza e organizzazione a ciascuna famiglia di animali in una speciale classifica lineare di valori. In questa metaforica scala, il "superiore" relega all'irrelevanza storica e alla ineluttabile estinzione gli sventurati che, occupando i gradini più bassi, non possiedono strumenti adeguati per competere, cancellandone

storia e tradizioni. La stessa sorte sarebbe toccata ai Neandertal con i *Sapiens* e, molto più recentemente, agli amerindi del nuovo mondo con l'avvento dei *conquistadores*. Ma come attribuire punteggi univoci all'efficienza funzionale degli animali? E come associare a essi una speranza di sopravvivenza e competitività rispetto ad altri? Gli autori di questo libro perseguono un fine ambizioso: fare i conti con la complessità e la multifattorialità degli eventi storici e della vita. L'esito scomodo di questa logica, sulla scia del pensiero già esposto per esempio da Steven J. Gould (*Intelligenza e pregiudizio*) e Jared Diamond (*Armi, acciaio e malattie*), è che i punteggi e le classifiche suddette non sono il risultato di un'impresa ardua, ma piuttosto di uno sforzo inutile. Una crescente quantità di evidenze sperimentali confuta infatti la presunta semplicità e arretratezza culturale degli antropofagi, carnivori ed atletici Neandertal. Essi produssero arte e costruirono manufatti di nessuna utilità, la cui inutilità è sintomo di pensiero astratto. Seppellivano i propri morti e forse avevano sviluppato un linguaggio verbale complesso.

Ma una parte consistente del saggio è dedicata a un altro aspetto, ancora più dirompente per la sua valenza generale. Secondo consolidati schemi tradizionali, la storia umana antica è simboleggiata da un albero filogenetico, una vasta genealogia che attraversa il tempo: emissari e rivoli di un grande fiume, ognuno con un proprio percorso, uomini in conflitto con altri nell'eterna lotta per il predominio sul territorio, oppure in equilibrata convivenza, disposti a scambi e contaminazioni culturali. Ciascuno figlio della propria storia. Ebbene, anche questa concezione non regge al confronto con l'osservazione sperimentale. Per mezzo di raffinate tecniche di estrazione del DNA dai resti fossili, è stato recentemente possibile decodificare il genoma nucleare e mitocondriale dei Neandertal. Così oggi sappiamo di essere specie sorelle, che cioè condividono una linea genealogica comune relativamente recente. Inoltre esiste una piccola ma significativa porzione di geni in comune tra i *sapiens* moderni non africani e i Neandertal. Questa osservazione suggerisce che le due popolazioni si incrociarono e ibridarono in più regioni geografiche e in diverse epoche storiche. In particolare, probabilmente i maschi *sapiens* e le femmine Neanderthal generarono prole fertile. Alcuni geni ereditati dai fratelli neanderthaliani, coinvolti nella struttura e funzione di pelle e capelli, potrebbero avere favorito l'adattamento *sapiens* al con-

Babel, penne a sfera su carta,
90x130 cm, 2016

testo climatico europeo. Altri invece producono patologie nell'uomo moderno, contribuendo ad alterazioni scheletriche, metaboliche e comportamentali. Al di là della valenza più immediata che riguarda la nostra ascendenza, un tale modello descrive una vicenda evolutiva che assomiglia più a un intreccio che a un albero: se ciò venisse confermato, significherebbe che specie con progenitori africani comuni, evolute indipendentemente per centinaia di migliaia di anni, si sarebbero incrociate generando un re-innesto nel grande albero comune. Tecnicamente il Neandertal non si sarebbe così estinto del tutto, ma avrebbe lasciato una piccola ma significativa traccia nei *sapiens* non africani.

Resta tuttavia il grande mistero della sua rapidissima scomparsa che coincide con l'occupazione europea dei *sapiens*. Semplice coincidenza o relazione causa-effetto? Le possibilità sono molteplici e vari i fattori che hanno promosso l'esito finale: la trasmissione di malattie infettive, come nel caso degli amerindi decimati dall'invasione di pochi *conquistadores*, portatori sani di patologie devastanti, la impressionante espansione demografica del *sapiens* contro la scarsa numerosità e dispersione geografica dei Neandertal; ma potrebbero anche avere giocato un ruolo chiave la flessibilità culturale dei primi contro l'atteggiamento più conservatore dei secondi. Infine, così come il cavallo decretò la supremazia delle società del vecchio mondo sul nuovo, *Homo sapiens* potrebbe aver goduto della domesticazione del lupo, prezioso partner per la caccia. In ogni caso, la prorompente esplosione *sapiens* avrebbe infine prevalso.

Tante questioni restano irrisolte e gli autori espongono indizi, suggerimenti e sospetti secondo il registro narrativo del giallo poliziesco, con i ricercatori nei panni di investigatori forse smarriti e disorientati, ma anche capaci di connessioni rivelatrici e straordinarie, di tanto in tanto.

luca.munaron@unito.it

L. Munaron insegna fisiologia
all'Università di Torino

Oscura come la nostra ignoranza?

di Antonella Castellina

Gianfranco Bertone
DIETRO LE QUINTE
DELL'UNIVERSO
ALLA RICERCA
DELLA MATERIA OSCURA
pp.172, € 16,
Carocci, Roma 2018

Il libro di Gianfranco Bertone, responsabile del Centro di eccellenza in gravitazione e fisica astroparticellare di Amsterdam, si rivolge al vasto pubblico di appassionati di astronomia e di fisica per raccontare la storia della misteriosa materia oscura che permea l'universo e guidare il lettore attraverso un appassionante viaggio dalla sua scoperta fino a oggi.

L'autore inizia col raccontare come gli scienziati siano giunti a ipotizzarne l'esistenza. Più di trent'anni fa l'osservazione di varie anomalie del moto dei corpi celesti ha condotto alla fantastica conclusione che la materia che conosciamo e che forma tutte le stelle e le galassie è solo il 5 per cento della materia dell'universo. Il libro deve il suo titolo all'idea, condivisa dalla maggioranza degli esperti, che la materia oscura sia l'impalcatura che regge l'universo in cui viviamo. Con una metafora, essa viene paragonata alla parte invisibile, sommersa e preponderante, di un iceberg.

I capitoli iniziali sono dedicati alla descrizione delle particelle elementari che compongono la materia ordinaria, nessuna delle quali sembra avere le proprietà necessarie per essere un candidato credibile di materia oscura. Il modello che le descrive potrebbe essere solo un'approssimazione di una teoria più generale, proprio come la teoria della gravitazione di Newton è inclusa nella relatività generale di Einstein. In queste nuove teorie, i possibili candidati di materia oscura sono particelle esotiche dai nomi affascinanti (neutralini, particelle supersimmetriche).

L'autore descrive poi il modello standard di evoluzione dell'universo, secondo cui la materia oscura ha preso il sopravvento su quella ordinaria circa 10 miliardi di anni dopo il Big Bang, arrivando a essere oggi circa il 25 per cento di tutto l'universo. Il racconto si dipana utilizzando semplici esempi tratti dall'arte e dalla vita quotidiana e ci porta alla domanda a cui un grande numero di scienziati nel mondo sta cercando risposta: la materia oscura esiste davvero, o stiamo semplicemente dando un nome alla nostra ignoranza, come facevano gli autori dei bestiari medievali, disegnando mostri abitatori di paesi sconosciuti? La risposta corretta sta nel metodo sperimentale: le strategie di ricerca della materia oscura si basano oggi su esperimenti sempre più complessi, condotti sia sulla terra che nello spazio, ampiamente descritti nei ca-

pitoli centrali del volume.

Nei complessi apparati sperimentali dell'acceleratore di particelle Lhc al Cern, si cerca di verificare l'esistenza di neutralini formati nella collisione di due protoni. Altri tipi di esperimenti si trovano sotto le montagne, che funzionano da schermo per le particelle della radiazione cosmica che renderebbero impossibile la rivelazione della materia oscura. Nei Laboratori del Gran Sasso, per esempio, sotto quasi 2000 metri di roccia, si trova l'esperimento Dama. Da esso proviene l'unica rivelazione di un effetto interpretato come segnale di esistenza della materia oscura, ma questo risultato è ancora oggi al centro di vivacissime polemiche scientifiche. Solo una misura indipendente che lo confermi può davvero risolvere

la controversia. Del resto, l'autore in tutto il libro ribadisce in vario modo quelli che sono i cardini di una ricerca scientifica seria: l'elaborazione di teorie eleganti e riscontrabili sperimentalmente, l'effettuazione di almeno due misure sperimentali accurate e indipendenti tali da poter confermare i risultati. Sotto più di 1500 metri di ghiaccio, nell'esperimento IceCube in Antartide, si cercano neutrini prodotti dalla materia oscura nel sole. Telescopi per la misura della luce prodotta quando la materia oscura muore, oppure incontra particelle di antimateria oscura, anch'essa ancora speculativa, sono in orbita su satelliti come Fermi, mentre altri sono localizzati a terra, come Hess, Magic e il futuro progetto Cta. Infine, anche le osservazioni di buchi neri di massa diversa possono portare all'eventuale scoperta della materia oscura, il cui segnale sarebbe di fatto accresciuto a causa dell'aumentare della massa del buco nero.

Per ora, termina l'autore, non vi sono risultati sperimentali che provino l'esistenza delle particelle di materia oscura; per di più, è di questi giorni la scoperta di galassie in cui non pare esservi traccia di esse. Come si conclude dunque questo viaggio? La conclusione di Bertone è che qualunque sarà la risposta alla domanda sull'esistenza o meno della materia oscura, la nostra comprensione dell'universo ne uscirà rafforzata. Una prova certa dell'esistenza della materia oscura porterebbe a un'estensione del modello standard alla supersimmetria e a un fondamentale passo in avanti nello studio del nostro universo. In caso contrario, dovremo trovare candidati diversi, o elaborare nuove teorie in grado di spiegare tutte le osservazioni. Rimarrà intatto "il piacere di ponderare i misteri dell'universo", e la curiosità umana che questo libro con successo riesce a stimolare.

castelli@to.infn.it

A. Castellina svolge attività di ricerca presso
l'Istituto nazionale di astrofisica

Il grande impastatore del marmo

di Olivier Bonfait

Lucia Simonato
**BERNINI SCULTORE
IL DIFFICILE DIALOGO
CON LA MODERNITÀ**

pp. 302, € 30,
Electa, Milano 2018

A lungo la storia della ricezione si è limitata a inchieste circoscritte. Francis Haskell aveva il dono di saper narrare come una mostra di primitivi nell'Ottocento o una nuova attribuzione potessero contribuire alla rivalutazione di un maestro dimenticato: un susseguirsi di avvenimenti, connessi fra loro dai fili della norma e del capriccio, che alla fine riuscivano a tessere il "come" di una riscoperta. E si trattava di racconti sempre accattivanti, ma con un limite: la storia sembrava scritta in anticipo, verso un esito già presupposto in partenza, che fosse di rivalutazione o di oblio.

Il primo merito del bel libro di Lucia Simonato è di aver rintracciato e seguito tutti i fili delle diverse trame della ricezione berniniana (l'opposizione di Francesco Milizia alla fine del Settecento, le appropriazioni dello scultore seicentesco da parte degli scultori dell'Ottocento, il voltafaccia di Rodin all'inizio del Novecento) e di averne analizzato l'orizzonte da Canova a Boccioni mettendo in luce diversi poli, tanto negativi quanto positivi, secondo dimensioni e cronologie diverse, e quindi senza una direzione univoca. Certo, come scrive l'autrice "esuberanti di stoffa insensati e 'scogli' informi, se sottoposti al vaglio neoclassico (da Winckelmann o Cicognara), i panni di Bernini potevano invece trasformarsi all'inizio del Novecento in un vibrante affresco di luci e di vita, se riconsiderati con il filtro della pittura impressionista". Eppure Roberto Longhi, che peraltro riconosceva al *David* della Borghese "lustrati impressionistici", non avrebbe esitato nel 1914 a liquidare la "fastidiosa brezza barocca" di Bernini dentro il suo saggio *Scultura futurista Boccioni* e bisognerà aspettare gli anni cinquanta, con gli studi di Italo Faldi o di Rudolf Wittkower, per vedere Bernini riprendere il posto che merita dentro la scultura del Seicento: il primo. Nonostante durante tutto l'Ottocento Bernini sia "il grande impastatore del marmo" (espressione amata da Rodin), Lucia Simonato è riuscita a trasformare un universo di "briciole" di fortuna critica e visiva in un intreccio denso, attento a rilevare anche le intrinseche incoerenze della ricezione, e dunque in grado di scrivere una storia.

Le illustrazioni costituiscono quasi un discorso in sé. Nella maggior parte dei confronti rivelano quanto, dalla *Maddalena giacente*

di Canova (1819) alla *Mano che esce dalla tomba* di Rodin (1914) o alla *Sintesi del dinamismo umano* di Boccioni (1913), Bernini sia stato un punto di riferimento costante per gli artisti e quanto venne intensamente guardato. Qualche volta, invece, il paragone tra un'opera dello scultore seicentesco e una moderna serve a sottolineare alcuni cortocircuiti visivi, come quello sotteso agli "esuberanti di stoffa insensati" di un Sargent e al nuovo interesse per il pannello della *Santa Teresa*. L'apparato fotografico attesta la cura con cui tale ricerca è stata condotta e l'intelligenza visiva del discorso: integra medaglie annuali di Pio IX, pagine del quadernetto di disegni di Henri Chapu, illustrazioni di dettagli di sculture con punti di vista scelti appositamente; predilige la pubblicazione di fotografie scattate nell'Ottocento; e prende in considerazione addirittura opere all'epoca attribuite erroneamente all'artista, come la "Pietà del Bernini" nella cappella Corsini (in realtà, un gruppo marmoreo del 1733!).

La pubblicazione di una nuova fotografia del *David* all'inizio del Novecento, con un'inquadratura inedita, offre così la possibilità "di leggere in termini pittorici la compenetrazione del gesto all'interno dello spazio", che susciterà subito l'interesse di Boccioni.

Uguale è la qualità della disamina nei documenti testuali. L'ampiezza dello spoglio arriva fino alla citazione dell'indice nell'edizione italiana completa delle opere di Winckelmann, che sotto la voce *Bernini* elencava i vari "difetti" riconosciuti dal celebre antiquario tedesco allo scultore. L'autrice sa anche rendere efficacemente tutta la complessità delle manifestazioni per il tridentenario della nascita di Bernini (1898). La chiesa rifiutò di collaborare a questa celebrazione messa in scena dallo stato italiano e Corrado Ricci, autore del discorso ufficiale in Campidoglio, non citò una sola opera religiosa dell'artista, tranne la *Santa Teresa*. Il mondo degli storici dell'arte era diviso tra Adolfo Venturi e Ricci, ma i telegrammi da Firenze e Napoli testimoniarono l'unità del paese intorno alla figura dello scultore barocco, sancita dalla presenza dell'artista e senatore Domenico Morelli all'inaugurazione della lapide commemorativa sulla casa berniniana in via della Mercede.

Terza qualità: quest'analisi molto fine dei documenti visivi e testuali ha consentito di tessere un discorso che intreccia diversi campi: la creazione artistica, la critica d'arte, la storia della disciplina storico-artistica nelle sue declinazioni nazionali e ricadute politiche. Più che la cronologia,

sono alcuni snodi principali a strutturare il volume. E il primo snodo è indubbiamente quello che ruota intorno al problema e alla valenza del repertorio lessicale, con il doppio filo della critica artistica e della storia dell'arte. La rottura operata a Roma negli anni ottanta del Settecento rispetto alla tradizione tardobarocca (soprattutto con Milizia) trova eco nel primo Ottocento nella *Storia della scultura* di Cicognara e risente della critica tedesca tra i due secoli, che rinuncia all'immagine (winckelmanniana) di un Bernini "naturalista caravaggesco" per sviluppare quella di un Bernini "seguace di Rubens". Il secondo snodo è l'incontro con le opere e il loro riscontro visivo. Due esempi sono particolarmente affascinanti: gli echi del *David* borghesiano, dallo *Spartaco* di Vela al *Falciatore* di Guillaume, trasposizioni contemporanee del naturalismo dell'artista; e la ricezione della *Verità* (a metà Ottocento nel nuovo palazzo Bernini al Corso), particolarmente apprezzata proprio in Francia, da *Le grandi bagnanti* di Renoir (1884-1887) alla monografia su Bernini di Marcel Reymond (1911). Il terzo snodo, lo spazio pubblico, fa la sua com-

parsa già allo scadere del Settecento, ma è rilevante soprattutto nell'Italia post-unitaria ed è per questo preso in considerazione nell'ultimo capitolo, insistendo su tre registri: la fontana pubblica, con particolare attenzione al caso del *Tritone* di Piazza Barberini; l'integrazione nella storia nazionale dei festeggiamenti del 1898, già citati; e la creazione artistica e i dibattiti critici contemporanei, con Boccioni e il giovane Roberto Longhi.

Ma questo libro non è soltanto un saggio di storia culturale, o di storia della storia dell'arte. La profonda conoscenza che Lucia Simonato ha delle problematiche proprie della scultura ne fa un saggio illuminante di storia dell'arte *tout court*. Il tema del *display* delle opere è particolarmente importante per Bernini: già Basilius von Ramdohr, a Roma nel 1784, aveva insistito sulla necessità di considerare le sue sculture da un punto di vista privilegiato, una posizione critica che sarà ripresa da Wittkower nella sua monumentale monografia su Bernini scultore del 1955. D'altra parte, facendo spostare nel 1785 il gruppo dell'*Apollo e Dafne* al centro della sala nella quale era prima collocato a

parete, il principe Marcantonio Borghese, se rovinò l'effetto originario di metamorfosi e di luce voluto da Bernini, diede anche vita a un'altra percezione dell'opera, che nutrirà la ricezione critica berniniana per tutto il secolo successivo. Inoltre, la fortuna dell'artista seicentesco non può essere intesa senza essere contestualizzata alla luce della storia della scultura contemporanea: ecco dunque che lo stile di Bernini, definito "malerisch" (pittorico) già alla fine del Settecento, sarebbe stato avvicinato alla maniera di Canova a partire dall'inizio dell'Ottocento, in opposizione alla scultura "plastica" di Bertel Thorvaldsen. Nemmeno alcuni aspetti tecnici sono stati trascurati: nel volume si registra un bell'inizio anche per la storia dei "pontelli" in scultura, presentando il caso dell'immagine della *Verità* pubblicata da Reymond, dove erano stati cancellati i supporti tra le dita della statua, restituiti però da Rodin l'anno successivo in una sua opera, con una più attenta comprensione del "non finito" berniniano.

olivier.bonfait@u-bourgogne.fr

O. Bonfait insegna storia dell'arte moderna all'Université Bourgogne Franche-Comté.

Tra romana modernità e indirizzi forestieri

di Donato Salvatore

Pierluigi Leone de Castris
**ANDREA SABATINI DA SALERNO
IL RAFFAELLO DI NAPOLI**
pp. 240, 233 ill., € 40
artem, Napoli 2017

Londa lunga della "questione meridionale" sollevata nel campo delle arti figurative ormai più di quarant'anni fa da un incisivo intervento di Giovanni Previtali ha accompagnato lo sviluppo – quasi mai agevole, ma continuo – degli studi sulla pittura napoletana del Cinquecento: tuttavia è apparso solo di recente uno specifico contributo sull'indiscutibile protagonista locale dei primi trent'anni di quel secolo. Pierluigi Leone de Castris, autore negli anni di compulsati studi sull'argomento, ha infatti pubblicato la prima monografia dedicata alla figura e alla produzione di Andrea Sabatini da Salerno, riallacciandosi alla vivace stagione di ricerche sul pittore e sulla diffusione della "maniera moderna" nel meridione d'Italia che ha caratterizzato gli anni ottanta del secolo scorso. Il volume, ampiamente illustrato e organizzato sul filo rigoroso della cronologia, si apre ripercorrendo esaustivamente la fortuna critica dell'artista, dalla breve menzione del pittore da parte di Pietro Summonte nel 1524 fino ai contributi più recenti, con passaggi particolarmente attenti alla biografia settecentesca di De Dominicis e alla lucida rivendicazione del valore artistico di Sabatini suggerita da Frizzoni sul finire dell'Ottocento. Da quest'ultimo Leone de Castris riprende per Andrea da Salerno la definizione di "Raffaello di Napoli", che, lungi dal rappresentare un richiamo ad effetto, equivale a un'esplicita e motivata conferma del livello qualitativo raggiunto dal pittore, badando tuttavia a non isolarne la figura, ma inserendola entro un articolato contesto produttivo, con particolare riferimento allo svolgimento della sua bottega, già significativamente avviata prima dello sca-

dere del secondo decennio del secolo. Tuttora complessi gli esordi di Andrea da Salerno per l'esigenza di conciliare le acquisizioni documentarie con un percorso figurativo che non appare immediatamente lineare: l'autore riconosce sostanziale attendibilità al racconto di De Dominicis che indicava, agli esordi dell'attività di Andrea da Salerno, il confronto con il Perugino e con Raffaello, appena coinvolto nell'impresa delle Stanze vaticane. Non manca di precisare l'importanza di un precoce incontro nel corso di questo decisivo, sebbene non attestato, soggiorno romano con il linguaggio decorativo di Peruzzi e con Cesare da Sesto, disceso leonardesco dal Nord ma pronto a cogliere la "modernità" pittorica della Roma di Giulio II. Queste essenziali esperienze Andrea viene intrecciando con gli indirizzi "forestieri" della pittura meridionale dei primissimi anni del Cinquecento, adattando con efficacia la sua produzione alle richieste e alle consuetudini della committenza locale. La successiva fase della sua attività, orientata verso un'interpretazione più eccentrica e inquieta della maniera raffaellesca, rimette in campo soprattutto il confronto con lo spagnolo Pedro Machuca e consente di misurare lo sviluppo precoce della bottega del maestro, alla quale prende parte il "Maestro di Barletta", la cui produzione è rianalizzata con nuove proposte attributive e accorpata su base stilistica a quella del "Maestro di Stella Cilento".

Trovano spazio, nel corso degli anni venti, un ritorno a un più misurato modello classicista e la decorazione ad affresco dell'atrio della chiesa napoletana di San Gennaro dei poveri, la cui responsabilità esecutiva Leone de Castris riferisce qui, con decisione, alla collaborazione di Andrea da Salerno e Agostino Tesaurò: un'ipotesi che occorre valutare in parallelo con il ruolo crescente e ben attestato all'interno della bottega di Andrea Sabatini dei pittori Severo Ierace e Giovan Filippo Criscuolo, destinati a cogliere l'eredità principale del maestro salernitano.

PER UNA SINISTRA ILLUMINISTA

MicroMega
4/2018

POTERE VATICANO

LA FINTA RIVOLUZIONE DI PAPA BERGOGLIO

PIETRO ORLANDI
MARCO MARZANO
FEDERICO TULLI
MARIE COLLINS
INGRID COLANICCHIA
MARY MCALEESE
TINA BEATTIE

KRZYSZTOF CHARAMSA
GIANLUIGI NUZZI
FERRUCCIO PINOTTI
ADELE ORIOLI
CLAUDIA FANTI
RAFFAELE CARCANO
FRANCESCO PELOSO

CECILIA M. CALAMANI
EMILIANO FITTIPALDI
VITALIANO DELLA SALA
SELENE ZORZI
ENNIO CAVALLI
ZYGMUNT BAUMAN
WŁODEK GOLDKORN



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

Maestri e allievi: una prova diversa di pedagogia all'École des Maîtres

Ragionar teatrando, 18

di Dorian Legge

In un messaggio indirizzato ai futuri allievi della prossima tappa dell'École des Maîtres 2018, il "maestro" Tiago Rodrigues, attore, regista e drammaturgo, scrive: "se trascorreremo del tempo insieme lavorando e viaggiando, è indispensabile portare nel nostro bagaglio un dichiarato amore per le parole, che ci piaccia dilettarci in giochi di traduzione, immergerci nelle generose complicazioni di un mondo poliglotta". Sembra un problema legato alla dimensione drammaturgica, ma in realtà Rodrigues sta parlando di altro, e racconta suo malgrado qual è stato e quale è tuttora il percorso di questo progetto di perfezionamento teatrale a carattere itinerante dedicato ai giovani artisti europei, tra i 24 e i 34 anni, oggi alla sua ventisettesima edizione.

Già nell'idea del suo fondatore Franco Quadri, che l'ha voluta e promossa dal 1990, l'École des Maîtres vive le prospettive della formazione professionale in ambito teatrale puntando allo scambio e al confronto tra diverse esperienze di provenienza, non solo dei maestri, ma ancor più dei giovani allievi che la frequentano. Il mondo poliglotta del quale parla Rodrigues – che è maestro per la prossima edizione del 2018 – scopre un carattere da sempre proprio del teatro, lo sapeva bene Franco Quadri che in questo progetto vedeva l'occasione d'appartenere a ogni luogo, e insieme a nessuno. L'incontro del 1990 è stato un punto di partenza fondamentale per riflettere sul ruolo della pedagogia teatrale. È avvenuto sul finire di un secolo che dei maestri a teatro ha fatto una bandiera, accogliendoli o rifiutandoli, ma sempre avendoli presenti nell'orizzonte mentale del fare; la generazione del Sessantotto, per esempio, ha esibito il fastidio verso scuole e accademie in maniera appariscente quanto contraddittoria.

Jerzy Grotowski, che rivendicava per il teatro una funzione di non comunicazione, a favore invece di un iniziatico percorso di appartenenza, partecipò nel 1990 a questa prima edizione dell'École che si aprì con un confronto dal carattere teorico: *Biographies théâtrales et témoignages sur la formation de l'acteur*. La sede fu Bruxelles, tra i partner l'Ente teatrale italiano e il Centre de Recherche et d'expérimentation en Pédagogie Artistique per il Belgio. A quella prima edizione presero parte anche Luca Ronconi, Jacques Delcuvellerie, Anatolij Vasiliev, Jacques Lassalle. Maestri tra i quaranta e i sessanta anni, della generazione di Quadri, e che dopo le contestazioni spinsero la loro ricerca verso un'estrema professionalità.

Da quella prima edizione sembra che l'École des Maîtres si sposti insieme alla nave del mondo teatrale, a volte trahetandola, altre seguendone la scia. È il destino di molti progetti a lungo termine: cercare le nuove tendenze, spesso rincorrendole, altre volte anticiparle. In seguito a quell'iniziale confronto a Bruxelles, Franco Quadri fonda l'École che ogni anno avrebbe selezionato un gruppo di attori e attrici d'Europa, strutturandosi in forma itinerante nei diversi paesi partner del progetto – oggi CSS Teatro stabile di innovazione del Friuli-Venezia Giulia (Italia), Centre de Recherche et d'Expérimentation en Pédagogie Artistique (CFWB/Belgio), Teatro Académico de Gil Vicente (Portogallo), La Comédie de Reims, Centre Dramatique National, Comédie de Caen, Centre Dra-

matique National de Normandie (Francia).

Le modalità dell'organizzazione dei lavori sono definite ogni anno liberamente dai singoli maestri, formula che garantisce pluralità di metodi di insegnamento, di approcci drammaturgici e linguistici. L'appuntamento annuale, pur nel ricambio di allievi e maestri, è l'occasione per una contaminazione di prassi sceniche e metodi didattici che fa dell'interazione la propria specificità, senza cercare affatto un placido consenso. Difficile riassumere un percorso articolato come questo (invito a consultare il saggio di Claudio Longhi, *Il romanzo dell'École des Maîtres: elementi di pedagogia teatrale secondo Franco Quadri (à la manière de Jarry)*, "Acting Archives Review", maggio 2014), anche solo un rapido



Scelte, penne a sfera su carta, 45x35 cm, 2017

sguardo sui maestri che si sono succeduti negli anni disegna l'immagine di un quadro virtuoso, di un ricerca incessante attorno al problema della "trasmissione", che però non vuole essere solo tecnica e professionale. Transquinquennial, Christiane Jatahy, Ivica Buljan, Ricci/Forte, Constanza Macras, Rafael Spregelburd, Matthew Lenton, Arthur Nauzyciel, Enrique Diaz, Pippo Delbono, Antonio Latella, Carlo Cecchi, Rodrigo García, Jan Fabre, Denis Marleau, Giancarlo Cobelli, Jacques Delcuvellerie, Jean-Louis Martinelli, Eimuntas Nekrošius, Massimo Castri, Matthias Langhoff, Anatolij Vasiliev, Alfredo Arias, Dario Fo, Jacques Lassalle, Yann Kokkos, Lev Dodin, Peter Stein, Luis Miguel Cintra, Grotowski, Ronconi: un muro di nomi di cui colpisce la variazione cromatica.

La storia dell'École è la storia dei molteplici volti del teatro che valica il Novecento, non è una vicenda accademica, né semplice corso di formazione: è piuttosto la storia del suo fondatore Franco Quadri, e dell'evoluzione della dimensione pedagogica che si interroga ogni volta sulla sua effettiva praticabilità a teatro. In questa direzione sembra essersi mossa ad esempio l'ultima sessione del 2017 con il collettivo belga Transquinquennial che nella dimostrazione finale del lavoro ha esposto i propri allievi, forse troppo giovani, senza personaggi e trama da raccontare, davanti allo sguardo di un pubblico scettico. Disorientati gli allievi, che avrebbero dovuto essere la chia-

ve d'accesso per accostarsi alle zone aperte delle autonome fantasie dello spettatore. Se pur con risultato non convincente, il merito di questo esito pubblico è stata la proposta di domande che ciclicamente si ripresentano a teatro, sul ruolo dell'attore e dello spettatore, dei registi e dei pedagoghi, sul perché si possa ancora parlare di maestri. Scopriamo così che ci sono riflessioni su cui si torna, con desiderio segreto di recuperare e rinnovare il pensiero perché nulla è completo finché non l'abbiamo compreso.

Ci si aspetta dai maestri che siano più responsabili con i propri allievi? O che li rendano consapevoli dei limiti? Nel 2006, quando a presiedere era Pippo Delbono, il regista parlava proprio di fragilità: "Nel momento in cui la tecnica e i virtuosismi si sono frantumati ho riprovato un'altra cosa più preziosa che non avevo mai cercato: la fragilità, la trasparenza. Ma fragilità e trasparenza sono per l'attore parole segrete, difficili da formalizzare, sacre". Come nota sempre Delbono gli attori tendono all'accumulo di esperienze, frenetici si spostano tra master e corsi di perfezionamento, spesso non "scavano".

Allora perché l'École? Certo per quella libertà della sua natura evolutiva, di un programma che sfugge alla disciplina di un metodo preesistente, dove importante non è fare spettacoli ma lasciare segni in chi ha partecipato. Poi non è detto che spettacolo non debba esserci, così è stato ad esempio per *Il gabbiano* di Čechov allestito dal regista lituano Eimuntas Nekrošius con gli allievi dell'École, che tra il 2000 e 2002 ebbe una propria produzione e una tournée tra Italia e Russia.

L'École è anche e soprattutto la possibilità da parte degli allievi di guardare al regista che si arrovela su un tema, da un punto di vista esclusivo che li renderà co-autori, seppure in una bolla temporale che varia dai trenta ai quaranta giorni. Dall'altra parte la visione del regista non solo illumina e trahetta gli attori, ma risente della componente transculturale di cui gli stessi allievi sono portatori. Col passare degli anni è sempre più chiaro come la riflessione sulla pedagogia all'interno dell'École investa molteplici livelli: come scegliere un maestro? Come cambia il suo ruolo nel nuovo millennio? Ma soprattutto: quanto ancora gli attori di oggi sono disposti a credere nel legame maestro/allievo?

Messa al bando la scientificità didattica, il centro di questa esperienza è invece un patto tacito volutamente gonfio di contraddizioni: trenta giorni o poco più per replicare il rapporto maestro/allievo, per accogliere, rifiutare, sedimentare. Un micromondo compresso dell'esperienza totale allievo/maestro. In un mondo che di ogni progetto è pronto a decretare la riuscita o il fallimento del prodotto, l'École non vuole rintracciare i propri risultati nel breve termine di una sessione annuale, ma attraverso i suoi ventisette anni interrogarsi sul "riconoscimento", tra desideri dei maestri e speranze degli allievi. Bisognerebbe misurare questo passaggio, rintracciare con minuzia l'incidenza dei singoli istanti, dei singoli maestri, ma soprattutto capire se quell'istante sia poi esplosivo, con quali frutti, nella pratica "oggi" degli allievi di "ieri".

dorianalegge@gmail.com

D. Legge insegna storia del teatro all'Università dell'Aquila

Quadri

Ragionar teatrando, 18
L'École des Maîtres
di Dorian Legge

Effetto film
Solo
di Matteo Pollone

La traduzione
Il caso di Antoine Volodine
di Ida Mello

Uno spirito ritrovato

di Matteo Pollone



Solo: A Star Wars Story, di Ron Howard

con Alden Ehrenreich, Woody Harrelson, Emilia Clarke, Donald Glover e Thandie Newton, Usa 2018

Solo: A Star Wars Story (Ron Howard, 2018) è il secondo spin-off di *Guerre Stellari* ad arrivare al cinema da quando la saga è stata rilanciata dai Walt Disney Studios e da J. J. Abrams, nel 2015. Il primo motivo di interesse, è quasi ovvio sottolinearlo, risiede già in questo essere un tassello di un importante *restyling*, di un aggiornamento ai canoni produttivi, narrativi e distributivi odierni di quell'universo che ha contribuito a traghettare il cinema americano nell'era della postmodernità.

Se nel 1977 *Guerre stellari* aveva anticipato di qualche anno il ritorno all'infanzia di una Hollywood ancora impegnata a reinventarsi sull'onda di quella *renaissance* che aveva dato forma ai titoli più memorabili del decennio precedente, *Il risveglio della Forza*, uscito quasi quarant'anni dopo, si confronta con un panorama mediale non solo profondamente mutato, ma anche meno incline al cambiamento radicale. *Guerre stellari* era stato un punto di passaggio cruciale per una nuova stagione di dominio da parte degli Studios, mentre i quattro film che negli ultimi quattro anni hanno espanso il mondo inventato da George Lucas si collocano all'interno di un panorama cinematografico saldamente controllato dalle corporation. In particolare, queste opere sono il frutto dell'acquisizione della Lucasfilm da parte della Disney, e di conseguenza manifestano tutta la potenza di fuoco del grande *blockbuster* hollywoodiano contemporaneo.

Se la prima trilogia si caratterizzava come un influente esperimento espressivo e industriale, al punto da potersi tranquillamente considerare come la gemma dalla quale sono scaturiti tutti i grandi *high concept movies* degli anni a venire, la seconda trilogia (anche detta *trilogia prequel*: 1999-2005) si proponeva come un testo sintomatico, solo in parte riuscito (e certamente meno incisivo di quello rappresentato da un'altra trilogia sostanzialmente contemporanea, quella del *Signore degli Anelli* di Peter Jackson, 2001-2003), di una fase di passaggio fondamentale non solo del cinema americano, ma dell'intera storia del cinema: quello dall'analogico al digitale. George Lucas, che con la sua Industrial Light & Magic ha contribuito più di ogni altro all'evoluzione delle tecniche degli effetti speciali, metteva mano alla sua creatura forte degli strumenti che lui stesso aveva creato e migliorato. Certo, i risultati scontentarono molti fan e la seconda trilogia non è considerata al livello della prima, ma c'è qualcosa di straordinariamente romantico nella cocciaggine di un uomo che si fa forza trainante della più grande macchina dei sogni che la storia ricordi, ne favorisce lo sviluppo solo per poter tornare sui pianeti da lui stesso inventati vent'anni prima.

Che dire, invece, di questa terza trilogia, attualmen-

te in corso ed espansa al punto da essere intervallata da una serie di operazioni denominate *Star Wars Anthology* (di cui *Solo* fa parte)? Messo da parte Lucas con le sue idee, le nuove uscite sembrano obbedire molto più cinicamente a logiche di marketing puro. Così, più che l'emanazione di un imprenditore scaltro e capace di monetizzare i propri sogni, ma comunque mosso da un desiderio di rischiare, i nuovi film sembrano il risultato di una serie di indagini di mercato. Questa dimensione rassicurante e ovattata, tipica dei film costruiti a tavolino, è forse l'elemento che maggiormente accomuna i nuovi *Star Wars* al Marvel Cinematic Universe, pietra di paragone chiamata spesso in causa dai critici anche in virtù dell'acquisizione della Marvel da parte della Disney, cosa che rende il più importante universo supereroico del panorama mediale contemporaneo parente stretto del mondo inventato da Lucas. Come è noto, il Marvel Cinematic Universe nasce effettivamente da un'indagine di mercato.

Decisi a realizzare film con protagonisti supereroi non concessi ad altre case di produzione, a metà degli anni Zero i dirigenti dei Marvel Studios iniziano da Iron Man proprio perché risultato il personaggio più sfruttabile nel mercato delle *action figures*. Similmente, direttamente dal reparto marketing della Disney sembrano usciti tutti i nuovi robot e le creature aliene presenti nei nuovi capitoli di *Star Wars*, da BB-8 ai porgs dell'isola di Ahch-To. Il peso dato al *merchandising*, già rilevante a partire dal film del 1977, diventa qui il fulcro di un progetto che, contrariamente alle due fasi precedenti, non sembra voler correre alcun rischio. Se la prima trilogia era un coraggioso e al tempo sostanzialmente inedito pastiche di generi, stili e influenze extracinematografiche, e la seconda costruiva una parabola speculare alla prima per poi concludersi con il trionfo del male, questa terza serie di film è invece contrassegnata dall'assoluta prevedibilità. *Il risveglio della Forza*, in questo senso, è un film incredibilmente sintomatico della volontà di accontentare potenzialmente ogni spettatore: si pone infatti contemporaneamente come un *sequel* e *remake*, una storia ambientata nel futuro della saga che si struttura in tutto e per tutto seguendo la trama del film-matrice. Il secondo, *Gli ultimi Jedi* (2017), guarda invece al cinema contemporaneo nello sforzo di incamerare tutto ciò che piace al pubblico dei blockbuster odierni, paradossalmente rinnegando, almeno nella prima metà, molti dei punti forti della saga fin dalle sue origini.

Le due operazioni spin-off, al contrario, si presentano come opere meno condizionate dalla cautela che caratterizza gli episodi canonici. Che sia per i costi più contenuti o per la volontà di raccontare episodi marginali della grande saga, *Rogue One* (2016) e *Solo* as-

somigliano ben poco ai fratelli maggiori. Certamente, nella volontà di espandere l'universo narrativo di *Star Wars* va ancora una volta segnalata la filiazione stretta con il Marvel Cinematic Universe, responsabile di una narrazione estesa e complessa (anche se sostanzialmente diacronica) tipica di questi anni Dieci, ma nella volontà di realizzare questi episodi secondo regole indipendenti da quelle dei film principali sta forse il punto di forza dei due film. Il primo, *Rogue One*, è un robusto *action movie* che nell'asciuttezza dei toni e nel suo collocarsi ai margini dell'universo narrativo principale (tra l'episodio III e il IV) trova una perfetta corrispondenza tra la forma scelta e la storia narrata (quella del sacrificio dei membri della resistenza nel tentativo (riuscito) di procurarsi i piani della Morte Nera). Il secondo, *Solo*, appunto, narra un episodio della giovinezza di uno dei personaggi più amati dai fan, lo Han Solo di Harrison Ford (qui interpretato da Alden Ehrenreich), del suo primo amore, del suo incontro con Chewbecca, di come sia diventato il proprietario del Millennium Falcon.

Diretto da Ron Howard e scritto da Lawrence Kasdan con il figlio Jon, il film è un vero e proprio tentativo di ritornare allo spirito che animava non solo i film della prima trilogia, ma anche il cinema americano degli anni Ottanta nel suo insieme. Nel suo smaccato accostamento di generi, nel suo tono scanzonato che ricorda da vicino *Silverado*, nel suo guardare al cinema classico d'avventura, *Solo* si pone come una sorta di risposta e completamento di *Ready Player One* di Spielberg. Entrambi i film, a loro modo, fanno i conti con un immaginario ritornato prepotentemente di moda, quello degli anni Ottanta ormai onnipresenti al cinema e nelle serie televisive. Ma se Spielberg guarda a quel contesto attraverso il filtro del virtuale, di fatto ribadendo la distanza del nostro mondo (anche cinematografico) dall'immaginario che lui stesso ha contribuito a creare, Howard e Kasdan sembrano voler credere che sia possibile, oggi, concepire, scrivere e in larga parte dirigere un film che sembri uscito direttamente da quel decennio. Se Spielberg, insomma, sembra voler realizzare il film definitivo sugli anni ottanta, *Solo* mette in scena non un immaginario riadattato bensì uno spirito ritrovato: gesti, battute, soluzioni visive, idee di sceneggiatura. Tutto sembra venire da là. Non un film sugli anni ottanta, quindi, ma un film su come si facevano i film negli anni ottanta. E non è un caso che sia piaciuto solo a chi era giovane allora. Il pubblico forte di questi blockbuster, composto prevalentemente da teenager, sembra non abbia gradito.

matteo.pollone@unito.it

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

Il caso di Antoine Volodine

Un porta parola di autori diversi

di Ida Merello

Antoine Volodine ha appena presentato al Salone del Libro di Torino *Gli animali che amiamo* (ed. orig. 2006, pp. 177, € 15, 66thand2nd, Roma 2017): era con lui la traduttrice, Anna D'Elia, che per le medesime edizioni aveva già tradotto nel 2016 *Terminus radiosus* (Prix Médicis 2014). Anche se ormai il ruolo del traduttore è sempre più di primo piano, in veste para-autoriale, nel caso delle traduzioni di Volodine ciò appare particolarmente accentuato per le intenzioni dell'autore stesso.

Antoine Volodine è infatti soltanto uno dei tanti eteronimi di scrittura di colui che si definisce un porta parola di autori diversi: Elli Kronauer, Manuela Draeger, Lutz Bassmann; ciascuno dei quali ha al suo attivo opere per cui dovrebbe risultare stilisticamente identificabile. Un po' come se Pessoa avesse affidato la sua scrittura solo agli eteronimi, nascondendo il proprio nome. Questo rende ancora più complesso il compito del traduttore, necessariamente attento a diversificare le diverse sfumature di stile. La difficoltà è resa ancora maggiore per l'apertura frequente dei testi a un ventaglio di voci, dove altri "portavoce" si alternano in "narrat".

"Narrat" per Volodine significa "istantanea che fissa (come su una lastra) una situazione di conflittuale contiguità tra realtà e memoria, tra immaginario e ricordo" e Anna D'Elia ha scelto di tradurlo con "zaconti". In un'intervista spiega di volersi richiamare così a un sapore medievale; mentre in *Angeli Minori* il traduttore Albino Crovetto (L'orma, 2016) ha mantenuto il termine "narrat", per eliminare ogni suggestione di meraviglioso o di immaginario in narrazione oniriche che ogni voce propone come reale per sé. Ciascuno ha la sua parola, che allude a realtà sconosciute come gli oggetti cui si riferisce o pratiche quotidiane che restano sfocate. Il porta parola è lì per riportare anche realtà non sue, trasferite nella propria lingua che a sua volta non è precisamente la nostra. L'altra scommessa da vincere per il traduttore è quindi quella di mantenere al testo un sapore di traduzione, senza cadere perciò nella trappola di rendere più familiari nel proprio contesto nomi e oggetti che risultano altrettanto misteriosi in francese.

Questo gioco di sfaccettature, che può sembrare barocco e concettuale, predisposto per favorire l'analisi accademica (come è il caso di non pochi autori contemporanei), in Volodine e nel suo complesso corale rafforza la testimonianza del disagio dovuto a una condizione umana "postuma". La tela di fondo è un mondo postatomico, avvolto nelle ceneri di una catastrofe, dove ancora pulsano segnali di creature umane, animali o mutanti, persino forse extraterrestri o frutto di un rituale magico/sciamanico. È questo il post-esotismo, categoria di genere cui Volodine ha dedicato anche le sue lezioni (*Il post-esotismo in dieci lezioni, lezione undicesima*, ed. orig. 1998, trad. dal francese di Anna D'Elia, pp. 112, €16, 66thand2nd, Roma 2017, Gallimard, 1998). Se da principio lo scrittore era stato inserito tra gli autori di fantascienza (vincendo un premio per *Rituel du mépris*, Dumoël, 1986), in seguito la categoria del post-esotismo, brandita per radunare tutti gli eteronimi, è stata accolta come una delle più forti espressioni del romanzo contemporaneo. Difficile aggiungere "francese":

il carattere transnazionale è evidente, mentre la scelta di utilizzare parole appartenenti in apparenza ad altre lingue (ad altri mondi?), fa risultare la lingua a sua volta straniata.

Anche per la ricerca delle influenze, del resto, come è naturale nella società globale, non si può far riferimento a una sola letteratura. Per quanto riguarda Volodine, si potrebbe ragionare a lungo, passando dalla fantascienza russa allo *Stalker* di Tarkovskij fino al realismo magico del romanzo sudamericano (Volodine tra l'altro è anche traduttore dal portoghese, con Ana Isabel Sardinha). Se al realismo magico si può accennare, qui si tratta comunque di una magia in bianco e nero, dove ogni colore, ogni elemento

spazio a esseri animali o umani, vivi, semivivi o morti, alla ricerca di un contatto, di un punto di organizzazione, che forse non esiste. Il contrasto tra le forme dà luogo ad accostamenti grotteschi, che suscitano il riso come le maschere espressioniste, senza cancellare l'ossessione dello spleen che accomuna tutti. Difficile per un traduttore rappresentare l'ostacolo, mostrare con abilità i limiti dei parlanti, riproporre nella propria lingua *realia* inesistenti. Per questo Anna D'Elia per *Terminus radiosus* aveva chiesto l'aiuto di Volodine nella traduzione dei nomi delle piante mutanti, ottenendo carta bianca, purché rispettasse il gusto della deformazione e dell'alterazione presente in francese, in

un gioco comico e grottesco che sembra rimandare a Rabelais, più sanguigno del gusto metaforico e compositivo di nomi di piante in Hélène Cixous o dei virtuosismi di Chevallard.

Con gli *Animali che amiamo* (in francese *Nos animaux préférés*) Anna D'Elia si è trovata di fronte a un'impresa improba: la necessità di reinvenzione applicata all'intero testo, dove animali immaginari, minuziosamente descritti nelle loro particolarità anatomiche misteriose e indecifrabili, devono essere riproposti in italiano mantenendo lo stesso tipo di suggestione, nella direzione cioè di un'analoga impressione generale.

Nel panorama abituale di una condizione post-esotica, ossia di una terra *guaste* come nel regno del Re Pescatore, dove la specie umana è in estinzione, i laghi sono di bitume e gli esseri vivono in condizioni di prigionia, o sopravvivenza moribonda, la successione di personaggi si articola in una sorta di partitura basata sull'identità e la variazione ritmica e speculare. Così Wong, l'elefante che rifiuta l'accoppiamento con le umane in cerca di discendenza, apre il volume e lo chiude, con la trasformazione di un rifiuto violento in una comprensione, al momento stesso del proprio atto di morte. Balbutiar, il mollusco dotato di carapace del secondo racconto, che "si svegliò in una situazione pressoché disperata, il che lo mise di cattivo, cattivissimo umore (*de très, très mauvaise humeur*)", ritorna più avanti, dopo la Shaggà delle sette sirene, preceduto da un esergo, e con un crescendo sullo stesso tema: "Il re Balbutiar si svegliò in una situazione pressoché disperata, il che lo mise di tremendo, tremendo, tremendissimo umore (*très, très, très exécrationnelle humeur*)".

Quando compare l'ultima volta, è incastonato in una cornice che allude alle *Mille e una notte*,

e propone la chiave di lettura non solo degli *Animali che amiamo*, ma della corale del post-esotismo: "Le belle leggende in uso nei suoi luoghi sembravano indistinte, infinite variazioni su un medesimo tema, quasi si fosse trattato di un unico ricordo ripetuto e consunto sino all'osso. In un lampo, lei intravide un senso, una ragion d'essere cogente in quell'irritante ripetizione, in quell'identità curiosamente osservabile, poi il lampo finì. La sua intuizione si dissolse e svanì". La nota ribattuta, nelle sue variazioni comiche, deformate e drammatiche, è la nota della corale del post-esotismo: al lettore sta di intuire la ragione cogente di quella ripetizione.

Ida.merello@gmail.com

I. Merello insegna letteratura francese all'Università di Genova

La pioggerellina basca di Fernando Aramburu

Intervista a Bruno Arpaia di Camilla Valletti

Come ha fatto a rendere in italiano la profusione delle parole in *euskera*? Una lingua che, è stato detto, sembra azteca?

Non erano poi tantissime. Quando c'era una parola in *euskera*, l'ho lasciata com'era, sapendo che l'autore aveva inserito alla fine del libro un vocabolario che avrebbe aiutato il lettore. Più difficile è stato rendere alcune scelte lessicali o sintattiche che ricalcavano il modo di parlare in castigliano dei baschi. A volte sono riuscito a restituire qualcosa di simile in italiano, a volte no. Anche nella migliore traduzione c'è sempre qualcosa che, purtroppo, si perde.

Trent'anni di storia basca insanguinata dall'azione terroristica dell'Eta. Come spiega il successo straordinario di un romanzo così complesso e dai temi così controversi?

Credo che sia dipeso dall'architettura del libro, che manipola meravigliosamente il tempo, dalla sua lingua e dalla creazione di grandi personaggi. Grazie a queste sue capacità, Aramburu è riuscito nella cosa, secondo me, più difficile: restituire in maniera perfetta l'atmosfera nei Paesi Baschi in quegli anni. Ha saputo raccontare l'impatto della grande Storia e delle sue tragedie sulla vita delle persone comuni, la sensazione di respirare di continuo paura, sospetto, delazione, esaltazione ideologica, spirito gregario, ma anche disagio, ribellione individuale, senso di ingiustizia, *pietas*. E soprattutto l'ha fatto senza cedimenti "buonisti", ma con grande compassione, schierandosi senza schierarsi, penetrando a fondo anche nella mente e nelle ragioni dei terroristi e del tessuto sociale che li sosteneva, guardando il male negli occhi, come dovrebbe fare qualunque bravo romanziere. Perché il Male è in ciascuno di noi, e spesso basta un contesto, qualche motivazione, di solito pretestuosa (come il nazionalismo), a cui aggrapparsi, per farlo venire a galla. E i lettori di tutto il mondo, benché Aramburu racconti una storia per così dire "locale", l'hanno sentita come propria.

***Patria* (ed. orig. 2016, pp. 640, € 19, Guanda, Milano 2017) è un romanzo dalla coralità animatissima: come è riuscito a differenziare le voci, le posizioni, le idee?**

Non è stato difficile: mi sono affidato senza remo-

pittoresco è scomparso, per lasciare spazio alle voci più sotterranee del dolore, al brusio dei vinti, che sperano sempre in una rivoluzione dell'umanità – dei principi etici dell'umanità – contro la dittatura. Cosa che, ogni volta, si avvera impossibile.

Mentre i nuclei di potere rimasti, sopravvissuti allo sfascio di catastrofi atomiche, continuano a esercitare il loro dominio sulla terra, nel lezzo dei rifiuti industriali e organici, nel resto di edifici crollati o fatiscenti, la resistenza fatica a radunarsi. È difficile superare la barriera del sospetto: gli esseri che si incontrano non sanno se fidarsi gli uni degli altri. Per loro è difficile anche trovare una lingua. Non solo una lingua comune, ma semplicemente un linguaggio organizzato, che vada al di là di allusioni enigmatiche, indeterminatezza o balbettii. Volodine e i suoi eteronimi danno

Tutti i titoli di questo numero

ALDERMAN, NAOMI - *Ragazze elettriche* - nottetempo - p. 14
ANTICO, NINE - *Coney Island Baby* - 001edizioni - p. 33
ATTANASIO, MARIA - *La ragazza di Marsiglia* - Sellerio - p. 20

BALDI, BARBARA - *Lucenera* - Oblomov - p. 33
BECKETT, SAMUEL - *L'inno-minabile* - Einaudi - p. 21
BERTONE, GIANFRANCO - *Dietro le quinte dell'universo* - Carocci - p. 34

CAMURRI, ROBERTO - *A misura d'uomo* - NN - p. 19
CANEPA, EMANUELA - *L'anima femminile* - Einaudi - p. 12
CAPRIOLO, PAOLA - *Avventure di un gatto viaggiatore. Dai grigioni alla Grecia (e ritorno)* - Bompiani - p. 20
CASTELLUCCI, PAOLA - *Carte del nuovo mondo. Banche dati e open access* - il Mulino - p. 25
CENDRARS, BLAISE - *Moravagine* - Adelphi - p. 22
CILENTO, ANTONELLA - *Morfisa o l'acqua che dorme* - Mondadori - p. 20
COMENCINI, CRISTINA - *Da soli* - Einaudi - p. 19
CONDEMI, SILVANA / SAVATIER, FRANÇOIS - *Mio caro Neandertal* - Bollati Boringhieri - p. 34
CRISPIN, JESSA - *Perché non sono femminista* - BigSur - p. 14
CURZIO, PIETRO - *Quasi saggio* - Cacucci - p. 28
DE CASTRIS, PIERLUIGI LEONE - *Andrea Sabatini da Salerno* - arte'm - p. 35

DE MATTEIS, STEFANO - *Le false libertà* - Meltemi - p. 29
DE VIGAN, DELPHINE - *Le fedeltà invisibili* - Einaudi - p. 9
DRNDIC, DASA - *Il doppio* - Oltre - p. 21

ESCANDE, LUDOVIC - *L'ascensione del monte Bianco* - Einaudi - p. 18

FALCO, FEDERICO - *Silvi e la notte oscura* - Sur - p. 23
FANON, FRANTZ - *La rivoluzione algerina e la liberazione dell'Africa. Scritti politici (1957-1960)* - ombre corte - p. 30

FORTE, LUIGI - *Berlino città d'altri. Il turismo intellettuale nella Repubblica di Weimar* - Neri Pozza - p. 16
GARBAGNOLI, SARA / PREARO, MASSIMO - *La crociata "anti-gender" dal Vaticano alle manif pour tous* - kaplan - p. 15

HIDEO, FURUKAWA - *Tokio soundtrack* - Sellerio - p. 17

MARCASCIANO, PORPORA - *Laurora delle trans cattive* - Alegre - p. 15

MARIAS, JAVIER - *Berta isla* - Einaudi - p. 13

NEGRI, MARTINO - *Pierino Porcospino. Prima icona della letteratura per l'infanzia* - Franco Angeli - p. 8

NICOLA, FRANCESCA - *Supermamme e superpapà. Il mestiere di genitore tra gli Usa e noi* - Meltemi - p. 29

PALERMO, MASSIMO - *Italiano scritto 2.0. Testi e ipertesti* - Carocci - p. 25

PEDRAZZI, NICOLA - *L'Italia che sognava Enver* - Besa - p. 32

PICCIOTTO, LILIANA - *Salvarsi* - Einaudi - p. 32

PRON, PATRICIO - *Non spargere lacrime per chiunque viva in queste strade* - gran via - p. 23

PRUNETTI, ALBERTO - *108 metri. The new working class hero* - Laterza - p. 19

RASMUSSEN, KNUD - *Aua* - Adelphi - p. 18

ROONEY, SALLY - *Parlarne tra amici* - Einaudi - p. 14

SEBOLD, ALICE - *Lucky* - e/o - p. 14

SEICHO, MATSUMOTO - *Tokio express* - Adelphi - p. 17

SIMONATO, LUCIA - *Bernini scultore* - Electa - p. 35

TESSON, SYLVAIN - *Sentieri neri* - Sellerio - p. 18

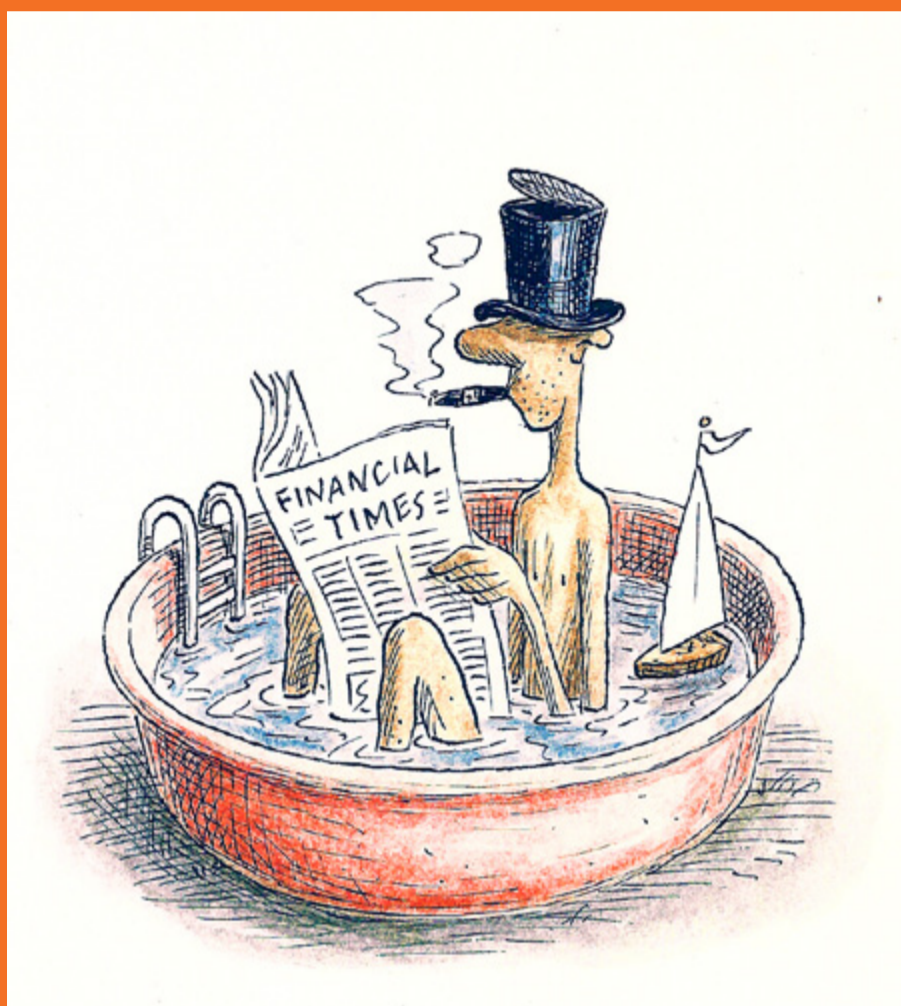
UNA - *Io sono Una* - add - p. 33

VARESE, FEDERICO - *Vita di mafia. Amore, morte e denaro nel cuore del crimine organizzato* - Einaudi - p. 28

WEI, ZHANG - *L'antica nave* - Einaudi - p. 24

WIEVIORKA, OLIVIER - *Storia della Resistenza nell'Europa occidentale 1940-1945* - Einaudi - p. 31

WITT, EMILY - *Future Sex* - minimum fax - p. 14



IULI, CRISTINA / LORETO, PAOLA (A CURA DI) - *La letteratura degli Stati Uniti. Dal Rinascimento americano ai nostri giorni* - Carocci - p. 26

KUREISHI, HANIF - *Love+hate: racconti e saggi* - Bompiani - p. 22

LEIGHTON, JAMES - *Duncan Edwards. Il più grande* - 66thand2nd - p. 27

LEMIRE, VINCENT (A CURA DI) - *Gerusalemme. Storia di una città mondo* - Einaudi - p. 16

LOVECRAFT, HOWARD PHILIPS - *L'età adulta è l'inferno. Lettere di un orribile romantico* - L'orma - p. 23

MANFERLOTTI, STEFANO - *Rosso elisbettiano. Saggi su Shakespeare* - Liguori - p. 26