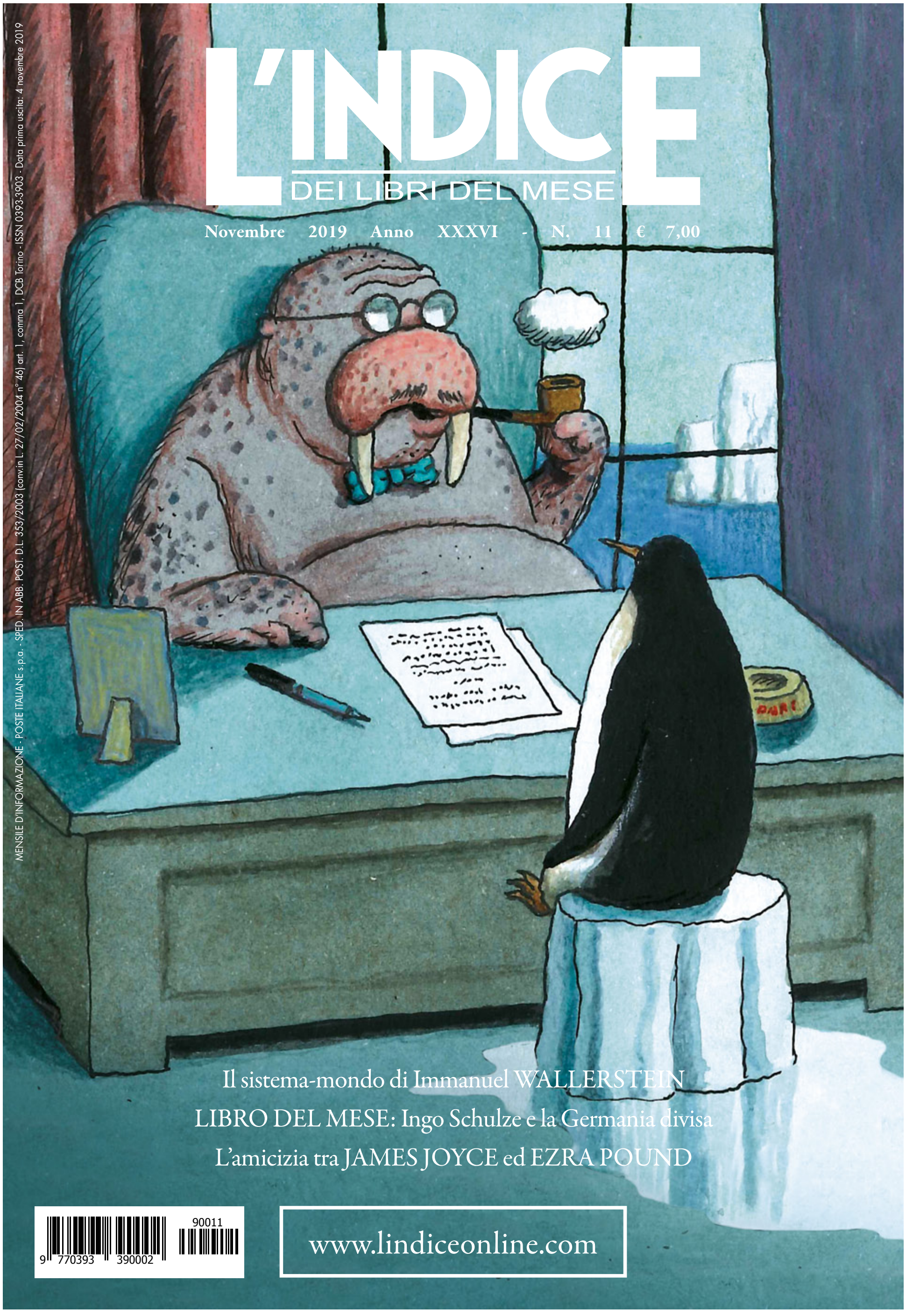
L'INDICE
DEI LIBRI DEL MESE

Novembre 2019 Anno XXXVI - N. 11 € 7,00



Il sistema-mondo di Immanuel WALLERSTEIN

LIBRO DEL MESE: Ingo Schulze e la Germania divisa

L'amicizia tra JAMES JOYCE ed EZRA POUND

MENSILE D'INFORMAZIONE - POSTE ITALIANE s.p.a. - SPED. IN ABB. POST. D.L. 353/2003 (conv.in L. 27/02/2004 n° 46) art. 1, comma 1, DCB Torino - ISSN 0393-3903 - Data prima uscita: 4 novembre 2019

9 770393 390002 90011

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 (dalle 10 alle 16) – 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**

DIREZIONE
Massimo Vallerani direttore
Giovanni Filoramo, Beatrice Manetti, Santina Mobiglia condirettori
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, Gianluca Coci, Pietro Deandrea, Franco Fabbri, Elisabetta Fava, Elisabetta Grande, Vittoria Martinetto, Walter Meliga, Franco Pezzini, Federica Rovati, Mirella Schino, Rocco Sciarrone, Giuseppe Sergi

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 Bartuli, Gian Luigi Beccaria, Giovanni Borgognone, Eliana Bouchard, Loris Campetti, Andrea Casalegno, Guido Castelnuovo, Alberto Cavaglion, Mario Cedrini, Sergio Chiarloni, Marina Colonna, Carmen Concilio, Alberto Conte, Piero Cresto-Dina, Piero de Gennaro, Giuseppe Dematteis, Tana de Zulueta, Michela di Macco, Anna Elisabetta Galeotti, Gian Franco Gianotti, Gabriele Lolli, Davide Lovisolo, Danilo Manera, Diego Marconi, Sara Marconi, Gian Giacomo Migone, Luca Glebb Miroglio, Alberto Papuzzi, Darwin Pastorin, Cesare Pianciola, Telmo Pievani, 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
Alessandra Caiafa
alessandra.caiafa@lindice.net
Matteo Fontanone
matteo.fontanone@gmail.com

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

AMMINISTRATORE DELEGATO
Mario Montalcini

Consiglieri
Gian Giacomo Migone, Renzo Rovaris, Mario Marchetti

DIRETTORE EDITORIALE
Andrea Pagliardi

UFFICIO ABBONAMENTI
Gerardo De Giorgio
tel. 011-6689823 (orario 8,30-12,30)
abbonamenti@lindice.net

UFFICIO STAMPA
Chiara D'Ippolito
ufficiostampa@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

IMPAGINAZIONE
Vittorio Cugnolio

STAMPA
SIGRAF Srl (via Redipuglia 77, 24047 Treviglio - Bergamo - tel. 0363-300330) - 28 ottobre 2019

COPERTINA DI FRANCO MATTICCHIO

Sempre nella tempesta: Peter Handke

di Hermann Dorowin

Uno degli ultimi testi teatrali dell'autore carinziano, forse il suo capolavoro drammaturgico, è *Ancora tempesta* (Quodlibet, 2015). Qui la celebre didascalia del terzo atto di *Re Lear*, "still storm", assume una valenza universale, come il vento della storia che investe con la sua impetuosa violenza la tranquilla valle del Jaunfeld sul confine sloveno. Ma, a ben guardare, "still storm" si presta benissimo anche come motto dell'intero percorso poetico ed esistenziale di Peter Handke, della sua inquieta, instancabile creatività, della sua indole provocatoria, delle sue rivoluzionarie innovazioni artistiche e delle sue prese di posizione capaci di suscitare le più violente reazioni. Dall'attacco del ventitreenne contro l'establishment letterario e contro la diffusa "impotenza descrittiva" del neorealismo, durante la riunione del Gruppo '47 a Princeton nel 1966, fino alle accese discussioni sull'ex-Jugoslavia degli anni novanta e oltre, osserviamo che intorno a Peter Handke c'è quasi sempre tempesta. E le reazioni al conferimento del Premio Nobel non sono altro che la conferma di questa regola. Eppure, considerando con maggiore distacco storico-critico il lungo percorso di questo autore, non possiamo che ammirare la coerenza con cui ha creato e continua a creare, a dispetto di tanti detrattori, la sua vasta e personalissima opera narrativa, saggistica, diaristica, poetica, cinematografica e teatrale. Con i primi testi degli anni sessanta Handke si era fatto conoscere come esponente di punta di una avanguardia sperimentalista che, attraverso la critica e l'estraniamento delle strutture linguistiche stereotipate, scardinava le abitudini percettive e ideologiche dei suoi lettori e spettatori. In modo particolare con *Insulti al pubblico* (1966) il giovanissimo autore si era conquistato una notorietà come drammaturgo della provocazione nell'ambito della controcultura sessantottina, a livello internazionale. Rileggendo oggi quel testo, così come *Kaspar* del 1967 e altri "pezzi parlati" (*Sprechstücke*), riconosciamo la loro raffinata e sapiente fattura, la sicurezza nelle scelte lessicali e nella strutturazione ritmica, nonché l'indubbia sostanza intellettuale. Emerge, così, molto presto uno stile personale, che non si limita solo a denunciare l'alienazione linguistica diffusa, ma che vi contrappone un linguaggio assai poetico, sensibile, in cui ogni parola corrisponde a una precisa esperienza, a volte anche minima, ma autentica e vissuta. Fra i numerosi romanzi della fase giovanile – *I calabroni* (1966), *L'ambulante* (1967), *Prima del calcio di rigore* (1970), *Breve lettera del lungo addio* (1972) – sarà però il libro più impegnativo e di più ardua scrittura a segnare una importante svolta nella produzione di Peter Handke: con *Infelicità senza desideri* (1972) l'autore, ora trentenne, affronta il suicidio di sua madre. La necessità di narrare le privazioni e sofferenze che avevano spinto la persona a lui più vicina al gesto estremo costringe l'autore a esprimersi, seppure con grande cautela e con il ripetuto ricorso alla riflessione metaletteraria, nella lingua comune di cui, fino a quel momento, diffidava. Inizia da qui un processo di recupero delle forme tradizionali che, alla fine del decennio si presenterà come un *Lento ritorno a casa* (1979). È questo il titolo di una tetralogia che comprende anche un bellissimo manifesto di estetica dal titolo *Die Lehre der Sainte-Victoire* (tradotto *Nei colori del giorno*) del 1980. Qui Handke segue le tracce di Cézanne, affidandosi alla "scuola dello sguardo" di questo maestro dell'umanità. Contemporaneamente riscopre per sé la scrittura di Adalbert Stifter e altri modelli, che precedentemente sembravano lontani dal suo mondo poetico. Considerando la vasta produzione successiva, in modo particolare i *Saggi* (*Versuche*) in cui l'autore, ormai maturo, sviluppa la sua intensa arte dell'osservazione e della contemplazione, *Nei colori del giorno* si conferma un libro chiave per comprendere la scrittura di Peter Handke. Ma per completare il quadro, dobbiamo tornare a *Infelicità senza desideri*, dove ha inizio uno dei filoni tematici fondamentali della sua produzione. La madre dell'autore apparteneva alla minoranza slovena della Carinzia e aveva di qua e di là dal confine jugoslavo diversi parenti, dai quali il giovane Handke era attratto e che entreranno a far parte del suo mondo poetico, a volte anche in una dimensione fantasiosa, onirica o mitizzata. Con il romanzo *La ripetizione* del 1986, che narra il viaggio di un giovane sloveno carinziano alla ricerca del fratello smarrito in Jugoslavia, l'autore prosegue nella sua personale elaborazione del lato slavo, materno della propria identità, che anni più tardi ispirerà anche la già citata *pièce Ancora tempesta* del 2010. Qui Handke rievoca, attraverso un'autentica "costellazione familiare", la tragica epopea della lotta dei partigiani sloveni contro l'occupazione nazista della Carinzia. Ciò che l'autore non riuscirà ad accettare, contrapponendosi a gran parte dell'intellighenzia occidentale, è la disintegrazione della Jugoslavia e l'attribuzione di colpa unilaterale, per la terribile guerra che ne conseguì, al popolo serbo. La sua empatia con i serbi stigmatizzati si esprimerà in vari testi poetici, ma lo spingerà anche a prese di posizione prettamente politiche, difficilmente accettabili, come la sua orazione funebre per Milošević, che appare più come un gesto di sfida che non come il risultato di una valutazione equilibrata. Peter Handke ha pagato per questa sua ostinazione con anni di isolamento e ostilità. L'accademia di Svezia, dimostrando coraggio, ha deciso di interrompere tale ostracismo e di premiare l'autore per il suo luminoso contributo alla letteratura universale.

hermann.dorowin@gmail.com

H. Dorowin insegna letteratura tedesca all'Università di Perugia

Una scrittrice che non dà tregua al lettore

di Barbara Delfino

Barbara Delfino ha tradotto per Bompiani "I vagabondi", *pp.384, € 20*

Olga Tokarczuk nasce agli inizi degli anni sessanta e appartiene a una generazione di scrittori che la critica è riuscita a classificare solo in maniera incompleta e sommaria. Riferendosi a loro si è parlato spesso di post-modernisti, o più semplicemente dei "nati dopo il 1960", perché di fatto per alcuni l'unico elemento in comune con i propri colleghi era il decennio di nascita. Il 1989, oltre a essere stato un anno di fondamentale importanza per i paesi dell'Europa dell'est sottomessi al regime comunista, è stato anche il momento in cui la giovane scrittrice ha vissuto la propria crisi personale. Della sua produzione poetica vale la pena ricordare l'unica raccolta, pubblicata proprio nel 1989, *Miasto w lustrach* (*La città negli specchi*), un'esperienza singola che non ripeterà. Città e specchi si ripresenteranno spesso come elementi della sua narrazione, ma lei stessa considera quello della poesia un capitolo chiuso. Per Olga Tokarczuk è ora di passare alla prosa, per "esprimere i propri dialoghi e monologhi interiori in modo tale che siano comprensibili agli altri. Ovvero qualcosa che, da una parte, è molto personale e intimo, e dall'altra esige una comunicazione con gli altri individui". Questa dichiarazione risale a un'intervista rilasciata per la rivista "Pl.It" nel 2009, ma da allora si può dire che nulla è cambiato: scrivere è il suo mezzo per comunicare, con i propri lettori e con il mondo. Nel 1993, periodo successivo alla svolta, caratterizzato da un generale stato di confusione nelle istituzioni sociali, in ambito culturale e non meno nella sfera privata individuale, pubblica il suo primo romanzo *Podróż ludzi Księgi* (*Il viaggio delle genti del libro*), allora definito trattato filosofico, quasi a voler rassicurare il lettore che tra quelle pagine avrebbe trovato risposte a questioni di carattere etico e sociale. Due anni dopo viene pubblicato *E. E.* (dalle iniziali della giovane protagonista, Erna Eltzner), ambientato nel mondo borghese tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, un romanzo atipico in cui nelle scene di vita quotidiana vengono introdotti elementi che appartengono al mondo dell'occulto, fenomeni paranormali, oggetti mossi con la forza del pensiero e spiriti di persone defunte. E poi finalmente Olga Tokarczuk arriva anche in Italia. Il suo terzo romanzo *Prawiek i inne czasy* (pubblicato una prima volta nel 1999 da e/o con il titolo *Dio, il tempo, gli uomini e gli angeli*, e ripubblicato nel 2013 da Nottetempo con il titolo *Nella quiete del tempo,* entrambi nella traduzione di Raffaella Belletti) si presenta come un racconto realistico e una fiaba poetica sul mondo. È proprio con questo romanzo che Olga Tokarczuk comincia la sua collezione di premi letterari nazionali e internazionali, fino ad arrivare al *Man Booker International Prize* nel 2018 per *Bieguni – Flights* (*I vagabondi*) e coronare l'ascesa con il Premio Nobel appena vinto. Olga non ha dato un attimo di tregua ai suoi lettori. Nel 1998 pubblica *Dom Dzienny, dom nocny* (edito in Italia da Fahrenheit 451 nel 2007, con il titolo *Casa di giorno, casa di notte*, trad. dal polaccco di Raffaella Belletti), in cui si comincia a scorgere la struttura narrativa "a mosaico" che caratterizzerà *I vagabondi*. E nel 2014 pubblica *I libri di Jakub,* sull'incredibile storia di Jakub Frank (1761-1791), il falso Messia di Podolia, e sulle sue vicende che vede coinvolti polacchi ed ebrei polacchi. La sua penna sembra non volersi fermare: l'attualità della Polonia, ma più in generale quella del mondo globale sembra darle continuamente nuovi spunti che il suo sguardo acuto sa cogliere e il suo talento trasformare in una scrittura per tutti.

delfotrad@libero.it

B. Delfino è traduttrice dal polacco

SommariO

Premio Nobel

2 *Sempre nella tempesta: Peter Handke*, di Hermann Dorowin

Olga Tokarczuk, la scrittrice che non dà tregua al lettore, di Barbara Delfino

Segnali

5 *Europa ultima utopia novecentesca?*, di Lorenzo Vai

6 *John le Carré: è ora di chiamarlo scrittore*, di Paolo Bertinetti

7 *L'apocalisse, la lotta di classe e l'ecosistema*, di Giacomo Todeschini

8 *La fortuna di Balzac in ordine sparso*, di Carlo Lauro

9 *L'amicizia tra James Joyce ed Ezra Pound*, di Giuliana Ferreccio

11 *Gilbert Rouget, la musica e la destrutturazione dell'*habitus *quotidiano*, di Cecilia Pennacini

Musicisti, musicanti, musicati, di Serena Facci

12 *Ricerca, impegno sociale: il sistema mondo di Immanuel Wallerstein*, di Mario Pianta

13 *Dracula in islandese svela archetipi letterari complessi*, di Roberta Ferrari

Libro del mese

15 **Ingo Schulze** *Peter Holtz. Autoritratto di un uomo felice*, di Anna Chiarloni e Hannes Krauss

Primo Piano

16 **Adam Tooze** *Lo schianto 2008-2018*, di Riccardo Bellofiore e Francesco Garibaldo

17 *Il pensiero breve. Intervista ad Adam Tooze*, di Marta Musso

Politica e Società

18 **Kwame Anthony Appiah** *La menzogna dell'identità*, di Francesco Remotti

Wolf Bukowski *La buona educazione degli oppressi*, di Elisabetta Grande

19 **Ece Temelkuran** *Come sfasciare un paese in sette mosse*, di Hannes Krauss

Michela Nacci *Il volto della folla*, di Francesco Gallino

Cesare Cases

20 **Cesare cases** *Laboratorio Faust*, di Andrea Casalegno

Cesare Cases *Cosa fai ingiro?*, di David Bidussa

Letterature

21 **Margaret Atwood** *I testamenti*, di Cristina Di Maio

Jenny Fagan *Panopticon*, di Gioia Angeletti

Pierre Demarty *Nessun cielo*, di Giacomo Giossi

22 **Murakami Haruki** *L'assassinio del commendatore*, di Gala Maria Follaco

Matsumoto Seichō *La ragazza del Kyūshū*, di Luigi Urru

23 **Lidija Ginzburg** *Lenigrado*, di Maria Candida Ghidini

Igor Vishnevetsky *Leningrad*, di Maria Candida Ghidini

Narratori italiani

24 **Giovanni Greco** *L'evidenza*, di Mario Marchetti

Francesco Iannone *Arruina*, di Riccardo Deiana e Jacopo Mecca

Jumpa Lahiri (a cura di) *Racconti italiani*, di Gandolfo Cascio

25 **Francesco Pecoraro** *Lo stradone*, di Giorgio Patrizi

Andrea Tarabbia *Madrigale senza suono*, di Federico Ingemi

Storia

26 **Gabriele Ranzato** *La liberazione di Roma*, di Antonio Bechelloni

Alfonso Botti *Luigi Sturzo e la guerra civile spagnola*, di Daniela Saresella

27 **Edith Saurer** *Amore e lavoro*, di Angiolina Arru

Giancarlo Ferretti *Il marchio dell'editore*, di Mario Zanantoni

Saggistica letteraria

28 **Mimmo Cangiano** *La nascita del modernismo italiano*, di Guido Gallerani

Claudio Magris *Tempo curvo a Krems*, di Giorgio Kurschinski

Letteratura medievale

29 **Francesco Zambon (a cura di)** *Bestiari tardoantichi e medievali*, di Corrado Bologna

Poesia

30 **Kathleen Jamie** *Falco e ombra*, di Carla Sassi

Hone Tiwhare *Piccoli buchi nel silenzio*, di Paola Della Valle

Nguyen Chí Trung *Elegie al futuro poeta*, di Alida Airaghi

Carteggi

31 **Vittorio Sereni e Carlo Betocchi** *Un uomo fratello. Carteggio*, di Luca Lenzini

Valentino Bompiani e Alberto Savinio *Scrivere fino in fondo. Lettere* 1941-1952 e

Alberto Savinio *Souvenirs*, di Matteo Moca

Scienze

32 **Alessandro Minelli** *Biologia*, di Luca Munaron

Anna Berti e Francesca Garbarini *L'uomo con tre mani*, di Corrado Sinigaglia

Architettura

33 **Fedrico Bilò** *Le indagini etnografiche di Pagano*, di Sara Protasoni

Marco Biraghi *L'architetto come intellettuale*, di Carlo Olmo

Cinema

35 **Enrico Carocci** *Il sistema schermo-mente*, di Adriano D'Aloia

Fiamma Lussana *Cinema educatore*, di Matteo Pollone

Giacomo Debenedetti *Cinema: il destino di raccontare*, di Marco Pistoia

Fotografia

36 **Peggy Phelan e Richard Meyer** *Contact Warhol*, di Roberta Valtorta

Italo Zannier *La fotografia, soprattutto*, di Marco Maggi

Arte

37 **Laura Dal Prà, Marina Carmignani e Paolo Peri (a cura di)** *Fili d'oro e dipinti di seta*, di Elisabetta Bazzani

Ernst H. Gombrich *Immagini e parole*, di Massimo Ferretti

Musica

38 **Enrico Fubini** *Intorno alla musica*, di Alessandro Bertinetto

John Mauceri *A lezione dai maestri*, di Alfredo Bruno

La traduzione

39 *Ritradurre l'anti-eroe di Byron*, di Diego Saglia

Le illustrazioni di questo numero sono di **Matteo Gubellini** che ringraziamo per la gentile concessione.

Nato a Bergamo nel 1972, dopo il liceo si diploma presso la Scuola del Fumetto di Milano. È sia illustratore sia autore di libri illustrati. Le tecniche utilizzate comprendono gessetti, acrilici, acquerelli e carboncini.

Fra le pubblicazioni principali: *Se ti prendo* (Sestante), *Un vero leone* (Bohem Press Italia), *Che piacere, signor Babau!* (Bohem Press Italia), *La visita della domenica* (Logos), *Nel cimitero* (Logos), *Dancing* (Logos), *Buzzati* (Logos), *Nessuna differenza!?* (Principi & Principi), *Ho visto passare* (La Memoria del Mondo), *Il ladro di sogni* (La Fragatina), *Concerto* (Curci).

Tra i riconoscimenti ottenuti:

- Primo Premio del concorso d'illustrazione "Illustrissimi" nel 2006;
- Primo Premio del concorso d'illustrazione "Sulle ali delle farfalle" nella sezione 3/5 anni nel 2008;
- Primo Premio del concorso d'illustrazione "Strisce di jazz" nel 2011;
- Primo Premio del concorso d'illustrazione "Sulle ali delle farfalle" nel 2013.
- Primo Premio al concorso d'illustrazione "La vallata dei libri bambini" nel 2016.
- Primo Premio al concorso d'illustrazione "Disegni al sole" nel 2016. Selezione finale per l'esposizione di Ilustrarte 2018.

Dal 2008 realizza spettacoli di teatro di figura e musica e tiene corsi e laboratori in tutta Italia. Nel 2017 e nel 2018 è stato docente d'illustrazione e teatro dell'ombra presso l'Istituto Palladio di Verona.

Scrive canzoni e porta in giro il suo repertorio accompagnandosi con la chitarra.

Per le edizioni la Gru ha scritto nel 2011 la racconta di racconti *Il mio precipizio* e nel 2019 il romanzo *Sotto*.

CITTA' DI TORINO

TORINO+PIEMONTE CONTEMPORARYart

Luci d'Artista

XXII Edizione

29 ottobre 2019 - 12 gennaio 2020

ILLUMINA TUTTA LA CITTÀ

25 Luci d'Artista nel centro e nelle circoscrizioni con l'inedita installazione di **M I R A C O L A** di **ROBERTO CUOGHI** a cura del Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea e due nuovi allestimenti con innovazioni tecniche e strutturali.

MARIO AIRÒ \ VASCO ARE \ VALERIO BERRUTI \ DANIEL BUREN \ FRANCESCO CASORATI \ ROBERTO CUOGHI \ NICOLA DE MARIA RICHI FERRERO \ MARCO GASTINI \ CARMELO GIAMMELLO \ PIERO GILARDI \ JEPPE HEIN \ REBECCA HORN \ ALFREDO JAAR \ JOSEPH KOSUTH \ LUIGI MAINOLFI \ MARIO MERZ \ LUIGI NERVO \ LUCA PANNOLI \ GIULIO PAOLINI \ MICHELANGELO PISTOLETTO \ TOBIAS REHBERGER VANESSA SAFAVI \ LUIGI STOISA \ GILBERTO ZORIO

Una nuova opera luminosa nell'area urbana metropolitana, ideata da **ALESSANDRO SCIARAFFA**, a cura di Riccardo Passoni, Direttore GAM-Torino.

PUBLIC PROGRAM II EDIZIONE

INCONTRI ILLUMINANTI CON L'ARTE CONTEMPORANEA CON LUCA PANNOLI

SEGNI, SEGNALI, SIMBOLI

fino a febbraio 2020

Dibattiti, interventi educativi e formativi di avvicinamento e comprensione dei linguaggi dell'arte contemporanea, valorizzando il patrimonio pubblico costituito dalle opere luminose e dalle esperienze artistiche e capacità tecnico-professionali maturate in più di vent'anni di attività.

A cura della Città di Torino in cooperazione con il **Teatro Regio Torino**, i Dipartimenti Educazione di **GAM -Torino**, **PAV Parco Arte Vivente** e **Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea**, **Stalker Teatro/Officine CAOS**, con il sostegno della **Regione Piemonte** e la collaborazione della **Circoscrizione 5**.

infogamdidattica@fondazionetorinomusei.it - www.gamtorino.it - lab@parcoartevivente.it - www.parcoartevivente.it

SEGNALI DAL MONDO - CALL PROGETTO INTERNAZIONALE

IMMAGINI CHE RACCONTANO LA REALTÀ URBANA TRA CENTRO E PERIFERIA, TRA LOCALE E GLOBALE

dicembre 2019 - gennaio 2020

A cura del **Dipartimento Educazione Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea.**

educa@castellodirivoli.org - www.castellodirivoli.org

lucidartistatorinoofficial \ Programma completo su www.contemporarytorinopiemonte.it

Roberto Cuoghi, *MIRACOLA*, 2019. Courtesy l'artista e / *the artist and* Hauser & Wirth. Immagine/*Photo* courtesy Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea

Con il sostegno di

iren · Compagnia di San Paolo · Fondazione CRT

In collaborazione con

Teatro Regio Torino · Castello di Rivoli · Fondazione per la cultura Torino · Fondazione ContradaTorino Onlus · GAM Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea Torino

Main Sponsor

FPT Powertrain Technologies

Sponsor

Torino Outlet Village

Segnali

Lorenzo Vai
Europa, ultima utopia novecentesca?

Paolo Bertinetti
John le Carré: è ora di chiamarlo scrittore

Giacomo Todeschini
L'apocalisse, la lotta di classe e l'ecosistema

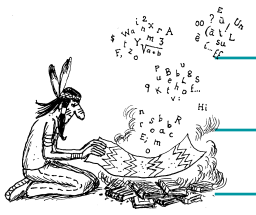
Carlo Lauro
La fortuna di Balzac in ordine sparso

Giuliana Ferreccio
L'amicizia tra James Joyce ed Ezra Pound

Cecilia Pennacini e Serena Facci
Gilbert Rouget, la musica e la destrutturazione dell'habitus quotidiano

Mario Pianta
Il sistema mondo di Immanuel Wallerstein

Roberta Ferrari
Dracula in islandese vela archetipi letterari complessi



Ue tra democrazia, sovranità nazionale e globalizzazione economica

Europa: ultima utopia novecentesca?

di Lorenzo Vai

Scegliere può risultare ostico. La scelta di non scegliere implica a sua volta una scelta, che può comportare effetti inaspettati causati dagli eventi o dalle scelte altrui. Di fronte alle crisi multiple dell'Ue (economia, migrazioni, sicurezza, Brexit, tutela dello stato di diritto), sembra che i governi degli stati membri dell'Ue abbiano deciso di non scegliere, o di farlo tardivamente. Come si è arrivati a questo punto? E quali i rischi concreti per il progetto europeo? Quali i dilemmi e le complessità che hanno ridotto le alternative percorribili, fino a un apparente vicolo cieco?

Nel libro *La globalizzazione intelligente* (Laterza, 2015), l'economista Dani Rodrik aveva descritto l'impossibilità di perseguire allo stesso tempo la democrazia, la sovranità nazionale e la globalizzazione economica. In altri termini, quello che oggi è conosciuto come trilemma di Rodrik indica che tutti e tre gli obiettivi – iperglobalizzazione, democrazia e autodeterminazione – non possono stare insieme, tocca rinunciare a qualcosa. Si può limitare la globalizzazione nella speranza di costruire una legittimità democratica in patria, oppure comprimere la democrazia per aumentare la competitività sui mercati internazionali, o ancora globalizzare la democrazia a spese della sovranità nazionale. Attraverso l'Ue gli stati europei hanno cercato di realizzare quest'ultima opzione, ma in maniera incompleta, ritornando a difendere la sovranità nazionale tutte le volte che ciò appariva – nel breve periodo, spesso per ragioni elettorali – politicamente conveniente. Il risultato è un sistema dal funzionamento impossibile, che ha mostrato tutti i suoi limiti durante la disastrosa gestione della crisi migratoria. É questa una delle tesi di Ivan Krastev, scienziato politico che prova a descrivere le ragioni della disintegrazione europea (*Gli ultimi giorni dell'Unione: sulla disintegrazione dell'Europa*, ed orig. 2017, prefaz. di Francesco Saraceno, trad. dall'inglese di Eva Trotta, p.133, € 16, Luiss University Press, Roma 2019). Per Krastev, l'Ue è sempre stata "un'idea in cerca di realtà" che ha di frequente perseguito l'impossibile con i mezzi sbagliati (l'ultima utopia sopravvissuta alla fine del Novecento e alle sue ideologie?). Un progetto che a causa dei suoi limiti strutturali e delle sue differenze politico-sociali – fra cui l'odierna distanza interpretativa del sentimento nazionale e della mentalità cosmopolita nei paesi dell'Europa occidentale e in quelli centro-orientali – non è più stato in grado di fornire risposte politiche adeguate e condivise.

Le mancanze dell'Ue sono tuttavia state efficienti nell'attizzare nuove fratture politico-sociali tra i cittadini europei, su tutte quella tra europeisti e sovranisti. Divisioni, secondo Sergio Fabbrini (*Manuale di autodifesa europeista del sovranismo*, prefaz. di Sabino Cassese, postfaz. di Fabio Tamburini, pp. 272, € 18,Luiss University Press 2019), persino capaci di mettere in secondo piano nell'arena politica la storica distinzione destra/sinistra, per ragioni in questo caso in primo luogo imputabili alla gestione della crisi dell'eurozona. Questa ha portato a trasferire le più importanti decisioni politico-economiche all'interno del Consiglio europeo, istituzione intergovernativa retta su dinamiche politiche che sfuggono alla logica destra/sinistra. Facile quindi che il malcontento popolare trovasse una migliore espressione nell'opposizione alle "decisioni di Bruxelles" più che ai governi di destra o di sinistra che (indistintamente dal colore) le hanno prese. Ed ecco subentrare un altro dilemma: quello degli allineamenti politici mancanti ai livelli nazionali. In un'architettura istituzionale come quella dell'Ue, che prevede una chiara separazione orizzontale dei poteri (negli stati membri) ma un'opaca separazione verticale (tra stati e Ue), qualsiasi decisione strategica a livello europeo (che non di rado necessita dell'unanimità) soffrirà il disallineamento degli orientamenti governativi, legati agli interessi nazionali e alle scadenze elettorali, con esiti negativi per il funzionamento del sistema e per la sua democraticità. Dilemma, ci ricorda Fabbrini, già affrontato da James Madison, che nella costituzione americana promosse una separazione sia orizzontale che verticale dei poteri. Pertanto, in un'unione sovrana di stati sovrani, come gli Usa, una netta distinzione tra politiche federali e politiche statali evita gli effetti dell'assenza di allineamenti politici tra centro e periferie.

L'accertata carenza di razionalità costruttiva in cui è incappato il progetto europeo a ogni riforma dei trattati, o durante le ultime crisi, ha purtroppo generato strutture di *governance* incapaci di gestire i nuovi dilemmi. È il caso di quella che Krastev ci presenta come "distopia demografica", ovvero il dilemma tra l'apertura delle frontiere continentali all'immigrazione e la salvaguardia dell'unicità culturale. Il primo corno risulterebbe funzionale alla prosperità europea, poiché la domanda di manodopera poco qualificata continua a essere alta nei paesi del continente. Il secondo corno risponderebbe alle paure di molti cittadini europei, preoccupati dalle "invasioni dei barbari" e pronti a rifugiarsi nel sovranismo anti-Ue e anti-immigrati. La crisi dei rifugiati appare in tal senso emblematica: ha evidenziato tutte le carenze del sistema comune di asilo, incapace di una sostenibile gestione di flussi, sia equa per tutti gli stati che rispettosa dei diritti dei richiedenti asilo, in nome del principio di solidarietà tra i paesi, previsto dai trattati e già colpito duramente dalla crisi dell'eurozona. L'incapacità di affrontare l'arrivo di migranti ha indebolito la posizione dell'Ue e dei suoi stati nei confronti di quei paesi terzi pronti a sfruttare il controllo dei flussi come strumento di pressione politica o, peggio, come vere e proprie *Armi di migrazione di massa*, titolo e *calembour* di un recente libro della politologa statunitense Kelly M. Greenhill (sottotitolo *Deportazione, coercizione e politica estera*, DepLeg 2017). Basti menzionare l'accordo tra la Turchia e gli stati dell'Ue per la gestione dei profughi siriani, e i successivi ricatti del presidente Erdoğan a cui le capitali europee si sono ritrovate a sottostare per bloccare gli sbarchi.

Stretta tra i tanti dilemmi, l'Ue sembra aver esaurito le alternative politicamente realizzabili per far fronte alle proprie debolezze, lanciare politiche più efficaci ed equipaggiarsi per le prossime crisi. Ma forse le cose non stanno proprio così. Idee e proposte per evitare il circolo vizioso che fomenta l'euroscetticismo, che a sua volta blocca i cambiamenti necessari, esistono, e in tanti le hanno messe sul tavolo. Tra questi Maurizio Ferrera che, nell'agile volume collettaneo *Europa nonostante tutto* (pp. 152, € 10, La nave di Teseo, Milano 2019), ha il merito di illustrare cosa l'Ue potrebbe fare per assicurare una più ampia tutela sovranazionale dei diritti sociali. Si tratta di azioni concrete, in grado di difendere quel modello sociale comune a tutti i paesi europei ma sempre più in crisi.

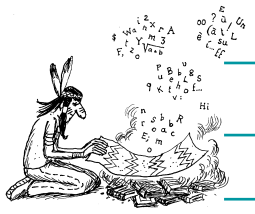
E c'è poi chi come Robert Menasse, nel suo *Un messaggero per l'Europa* (trad. dal tedesco di Simone Buttazzi, pp. 180, €16, Sellerio, Palermo 2019), ricorda quanto poco l'Ue investa nelle politiche culturali e quanto invece ne avrebbe bisogno per sostenere indirettamente la solidarietà e la democrazia. Un eccesso di ottimismo per la macchina burocratica europea trapela forse dalle pagine di Menasse, ma il suo sguardo di osservatore europeo post-nazionale ha la forza di mettere a nudo i paradossi e le contraddizioni dell'Europa in cui viviamo.

Resta però il dilemma democratico. Infatti, è probabile che l'adozione di decisioni finalizzate a consolidare l'area euro – come un'unione fiscale – o a creare gli strumenti necessari per politiche sociali o industriali sovranazionali – come la dotazione all'Ue di risorse proprie – si scontrerebbe con il voto contrario di numerosi parlamenti nazionali. Al contempo, la disintegrazione dell'Unione potrebbe avere ripercussioni negative sulle stesse democrazie liberali degli stati membri. Quindi: ignorare le democrazie nazionali oggi per salvarle domani, o rispettarle rischiando la disintegrazione dell'Ue e le sue conseguenze domestiche? Insomma, esiste una tensione tra democrazia nazionale e sovranazionale che sta minando le fondamenta dell'intero progetto europeo, come suggeriva implicitamente Rodrik? Sì, ma può essere risolta. Come afferma Fabbrini, ciò sarebbe possibile grazie a una più precisa separazione dei livelli di governo nei processi decisionali, in modo da assicurare rispettiva e assoluta sovranità alle democrazie nazionali (anche ritrasferendo agli stati prerogative perdute), e alla democrazia sovranazionale (Parlamento europeo e Consiglio) in ambiti ben distinti.

Se i dilemmi complicano le scelte, l'asino di Buridano dovrebbe ricordarci i rischi che corrono coloro che non prendono decisioni. È in questa direzione che il monito lanciato da Krastev risuona forte: l'Ue, per come l'abbiamo conosciuta, non potrà più esistere e la sua disintegrazione resta lo scenario più probabile. Ciononostante, agli eventi si può sempre reagire, scegliendo una strada invece di un'altra. Non è questo, dopotutto, il compito della politica?

lorenzo.vai@gmail.com

L. Vai è ricercatore allo IAI di Roma



John le Carré: è ora di chiamarlo scrittore

La storia della spia perfetta

di Paolo Bertinetti

Quando nel 1986 uscì *La spia perfetta* di John le Carré, Philip Roth dichiarò che quello era il più bel romanzo inglese degli ultimi quarant'anni. Diciamo che Roth si fece prendere dall'entusiasmo; ma la sua "sentenza" si spiega con il fatto che *La spia perfetta* è da un lato la formidabile radiografia dello "stato della nazione britannica"; e dall'altro è un romanzo di scintillante originalità narrativa. La spia del titolo è Magnus Pym, un agente dei servizi segreti a fine carriera, che si nasconde in una pensioncina a scrivere la sua storia di agente e di traditore: era stato infatti per anni un *double agent*, una spia per conto dei servizi segreti cecoslovacchi. Magnus Pym scrive la storia della sua vita; ma il narratore della *Spia perfetta* scrive la storia di Pym che scrive la sua storia, gli affianca la sua narrazione, ne "corregge" le informazioni imprecise, la integra attraverso le pagine in cui il racconto è affidato al punto di vista della moglie Mary e del suo ex-collega Jack. In realtà le Carré scrive una sorta di metaromanzo che, senza voler scomodare *Tristram Shandy*, si avvicina alle soluzioni narrative care agli scrittori modernisti. La storia procede andando avanti e indietro nel tempo, dal presente al passato recente e lontano, sovrapponendo un racconto all'altro, intrecciando le ricostruzioni (non sempre affidabili) dei momenti cruciali della carriera di Magnus Pym.

La spia perfetta è una bella storia sullo spionaggio. Ma è anche una storia affascinante sulla società inglese, a partire dagli anni trenta fino alla fine degli anni settanta del Novecento, un acutissimo ritratto dei valori, dei pregiudizi, della supponenza della classe dominante britannica. Il ritratto è particolarmente efficace perché nasce soprattutto dalle sfumature del linguaggio, dai sottintesi, dai riferimenti allusivi, dai gesti e dagli sguardi con cui viene stabilito un sistema di riconoscimento tra i privilegiati dell'alta borghesia e di esclusione degli altri. Che Magnus Pym, che per estrazione sociale dei privilegiati non faceva parte, sapesse appropriarsene per diventare una spia perfetta (e in fondo vendicarsene) non sembra poi una grave colpa.

Già questo romanzo doveva far capire che le Carré non era un grande scrittore "di romanzi di spionaggio", ma un grande scrittore *tout court*. A dichiararlo esplicitamente è venuta qualche anno fa la dichiarazione di Ian McEwan che indicava le Carré come uno dei maggiori romanzieri inglesi della seconda metà del Novecento e di questo inizio di millenio. È ora di smetterla, precisò, di considerarlo come uno scrittore "di genere" e di apprezzarne invece le straordinarie qualità di narratore che lo pongono al vertice della produzione letteraria contemporanea. È difficile che la nostra critica accademica concordi con McEwan, anche perché è molto forte da noi la messa al bando dei "generi". Eppure, almeno in certi casi, sono proprio le griglie e i paletti narrativi imposti da un "genere" che consentono all'autore di raggiungere i risultati più alti: vale sempre l'aforisma di Paul Valéry, secondo cui l'arte vive di costrizioni e muore di libertà.

Per la verità le Carré, che dal 1959 al 1963 è stato agente dei servizi segreti, aveva come punti di riferimento non gli autori del genere spionistico, ma i due grandi narratori che di tale genere incorporarono gli schemi e le forme nella "letteratura": Maugham e Greene. Da Maugham le Carré apprese la necessità di imporre un fermo ordine al racconto. E fece sua l'idea di procedere nella narrazione presentando i fatti dal punto di vista di un protagonista che ha e offre una visione parziale, al di là di quanto richiede la natura del genere spionistico, degli aspetti "tecnici" della sua indagine. Spesso le Carré aumenta poi la *suspense* proponendo al lettore successivi "rovesciamenti" rispetto alla soluzione conclusiva; e ciò avviene grazie al fatto che la missione procede senza che l'agente (e quindi il lettore) ne conosca gli elementi decisivi. La rivelazione, ad esempio, folgorerà Leamas, il protagonista di *La spia che venne dal freddo* (1963), molto tardi e non verrà resa nota al lettore – che a quel punto sa soltanto che Leamas sa e che lui dovrà aspettare ancora per sapere.

L'altro fondamentale punto di riferimento di le Carré fu Greene. I suoi protagonisti, come in Greene, sono spesso delle persone ordinarie, che trovano in fondo al proprio animo quell'integrità che neppure erano pienamente consapevoli di avere per opporsi a un potere cinico e spietato che brilla per disumanità. Nei loro confronti le Carré, come Greene, prova una sorta di compassione. In Greene, però, c'è l'idea di una misericordia divina e di una possibilità di contrastare il potere che in le Carré invece non riusciamo a trovare (se non leggendo i suoi libri come portatori di una negatività che adornianamente rimanda alla necessità di un mondo altro rispetto a quello del presente).

Nei romanzi scritti fino al 1990, le Carré ci faceva capire che agli agenti segreti che agivano nel contesto della guerra fredda era richiesto di dimostrare una fiducia, se non proprio una fede, nell'ideologia di facciata della difesa della democrazia contro il totalitarismo sovietico. La realtà, nel mondo degli apparati spionistici, era quella di una contrapposizione tra due poteri entrambi convinti dell'inaccettabilità dell'altro, entrambi convinti di dover combattere per la propria sopravvivenza che l'altro minacciava, entrambi disposti a qualsiasi iniquità affinché tale sopravvivenza potesse essere garantita. Per i contrapposti servizi le questioni morali e ideali non esistevano, erano soltanto una facciata buona per la propaganda. Il dubbio, suggeriva le Carré, è che fosse così anche per i loro governi.

Dopo la caduta del Muro di Berlino e la fine dell'Urss molti pensarono che le Carré non avrebbe più saputo che cosa e di che cosa scrivere, perché la guerra fredda era stata la fonte e la materia prima della sua invenzione narrativa. Non è stato così. La sua attenzione si è concentrata sull'Occidente e sulle sue malefatte: quelle dei colossi farmaceutici, delle banche truffaldine, delle multinazionali (che magari coltivano, come nel Nostro traditore tipo, segreti legami con la mafia russa). In realtà anche nei romanzi scritti prima del 1989 le Carré si preoccupava dei valori (del non rispetto dei valori) dell'Occidente. Ma una volta scomparsa la necessità di osservarli alla luce della contrapposizione tra i due blocchi e attraverso le imprese dei rispettivi agenti segreti, come liberato dal dovere di stare "dalla nostra parte", le Carré ha mantenuto schemi e forma del genere spionistico per applicarli a quel tipo di invenzione narrativa che è propria del grande romanzo. Ha messo la *suspense* al servizio della rappresentazione del mondo di fine Novecento e di inizio del terzo millennio, cogliendone trasformazioni e infamie.

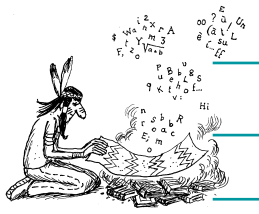
La Technint, la tecnologia dell'era del cyber spionaggio, ha modificato profondamente i modi di operare dei servizi. È per questa ragione che negli ultimi romanzi di le Carré la vicenda è collocata in tempi e/o circostanze del passato, e non deve quindi fare i conti con la Technint di cui le Carré non può avere conoscenza diretta. Ma anche nell'ultimo romanzo, *La spia corre sul campo* (2019), seppure ambientato nel presente, le Carré ha trovato il modo di far procedere l'operazione con ampio ricorso al vecchio modo di operare (le capacità umane dell'agente) e ai vecchi strumenti tecnologici.

Nat, l'agente che, data l'età (ha 47 anni) pensa di essere destinato a qualche ufficio, si vede invece proporre di gestire un settore dedicato a contrastare le spie russe, a tornare in campo (come dice il titolo) con un gruppo di agenti non eccelsi e utilizzando la vecchia strumentazione. Siamo quasi nella situazione della guerra fredda: il nemico da sconfiggere è lo stesso, con la differenza che i russi di oggi, senza l'ideologia alle spalle di quando erano sovietici, sono in tutto e per tutto degli spregevoli figuri, quasi come i delinquenti che utilizzano per le loro operazioni.

Nat è un appassionato giocatore di badminton e ogni lunedì sera gioca contro Ed, un giovanotto introverso che odia Trump e la sua politica, intesa a favorire l'uscita della Gran Bretagna dall'Ue per indebolire così la forza dell'Europa stessa: nel romanzo viene infatti immaginata una sotterranea collusione tra gli Usa e i servizi segreti britannici per indebolire le istituzioni europee. Con nostra (parziale) sorpresa, Ed trascina Nat verso le sue convinzioni, con le pesanti conseguenze che toccherà al lettore scoprire. Al di là dei suoi meriti letterari, quest'ultimo romanzo di le Carré (in cui leggiamo, come viene detto a Nat, che la Brexit, con la conseguente vergognosa dipendenza della Gran Bretagna dagli Stati Uniti in un'era in cui questi sono lanciati a capofitto verso il razzismo istituzionale e il neo-fascismo, causerà un "casino assoluto") costituisce un prezioso atto di fede nei confronti della civiltà europea e dei suoi bistrattati valori.

paolo.bertinetti@unito.it

P. Bertinetti insegna letteratura inglese all'Università di Torino



L'apocalisse, la lotta di classe e l'ecosistema

Una forza inumana e un coro morale inoffensivo?

di Giacomo Todeschini

L'emergenza climatica è un fatto. Non per nulla Greta, potendolo fare, attraversa l'oceano su uno yacht a energia solare. L'emergenza schiavitù e sterminio dei più vulnerabili è un fatto. Non per nulla molteplici organizzazioni pubbliche e private umanitarie, autorizzate a farlo, combattono "le povertà" e affermano ripetutamente il diritto di vivere dei migranti, dei profughi e di chi è privo persino di un dove stare oltre che della possibilità di parlare in prima persona. Senza dubbio si va diffondendo il terrore di una apocalisse in grado di fare piazza pulita dei poveri, dei meno poveri e magari anche dei ricchi. Sembra impossibile. Persino i più ricchi sono (forse) a rischio di estinzione (come i tapiri dalla gualdrappa, i pipistrelli frugivori di Bulmer e i grifoni del Bengala). C'è chi si scava un rifugio, chi si ritira in campagna (meglio se sopraelevata vista l'imminente debordare degli oceani) e chi sogna pianeti abitabili esclusivamente dai padroni di qualcosa e di qualcuno (*Elysium*, film del 2013 di Neill Blomkamp con Matt Damon e Jodie Foster). Nonostante si diffonda la buona abitudine di dividere il vetro dalla carta e dalla plastica, il mondo, si viene ripetendo, il "mondo che conoscevamo", il nostro mondo, ossia quello di cui noi siamo i fruitori, e alcuni di noi i proprietari, è sull'orlo dell'abisso, nulla sarà più come in passato con ogni cosa e ciascuno al suo posto: il buffet e il contro-buffet, il canterano, la nonna e le ragazze ribelli, chi insegna e chi apprende, le merendine, i tatuaggi, radio Maria, i centri commerciali, i fanti e i santi, la curcuma, il sesso, la droga e il rock and roll, l'omeopatia e il vaccino trivalente, chi comanda e chi sa organizzarsi la vita, "chi vuole l'aumento, chi gioca a Sanremo, chi porta gli occhiali, chi va sotto un treno, chi ama la zia, chi va a Porta Pia" (Rino Gaetano, *Il cielo è sempre più blu*, 1975). Finiti gli anni ottanta e i novanta, sbiadita la meraviglia per il nuovo millennio, il mille e non più mille si riaffaccia sogghignando. Non se n'era andato, dopo tutto.

Certa gente però non sembra preoccupata, non ricicla e si fa solo i fatti suoi, ammesso che non affoghi tra un barcone e l'altro o non crepi di fame in qualche angolo invisibile. I "mangiatori di ferro" del Bangladesh raccontati da Shaheen Dill -Riaz, gli adolescenti in miniera e quelli o quelle sui marciapiedi, gli schiavi addetti alla raccolta dei pomodori, i poco di buono delle periferie brasiliane, gli esuli, i profughi e quelli che scappano dai loro non luoghi per ritrovarsi segregati nei non luoghi di qualcun altro (se ci arrivano vivi), se ne infischiano del pianeta dato che il pianeta se ne infischia di loro, non si interessano dell'ecosistema visto che il sistema economico vigente ha previsto per loro (specie di scarso valore) un'estinzione più o meno rapida ma certa, né si curano più di tanto delle microplastiche che ci avvelenano poiché da tempo avvezzi a nutrirsi ai quattro angoli del globo (in Nebraska, a Osaka, a Vigevano, in Argentina, a Sezze Romano) di quanto i mercati evacuano a loro uso e consumo. Analogamente i proletari o i piccolo borghesi proletarizzati delle città del "primo mondo" e di quelli che lo seguono a ruota, a fatica pervengono a una corretta coscienza ecologica, presi come sono dalla violenza di una vita quotidiana senza respiro né sosta, alla rincorsa di autobus e metro, e dei servizi sociali, talvolta (a Roma ad esempio) travolti da ondate di spazzatura ("monnezza"), in ogni caso tormentati dall'affanno lavorativo derivante dall'elastica modernità del "part-time": non riescono proprio a prendersi cura della "casa comune", il mondo, forse perché non ne hanno la chiave. Sono rimasti fuori della porta.

Come i mercenari e i salariati contrassegnati come spregevolmente meschini da Cicerone e dai confessori medievali che ne sottolineavano l'amoralità evidenziandone la gretta venalità (aspiravano, quei vili, solo a farsi pagare per i lavori svolti), anche i paria che popolano numerosi il "nostro pianeta" badano solo a sopravvivere in qualche modo. La pancia non sente ragioni e non conosce morale. "Prima mangiare e poi moraleggiare" ci insegna Bertolt Brecht ("Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral" in *L'opera da tre soldi*, secondo coro finale).

In effetti, in un suo libro appena pubblicato (*Capitalet idéologie*), Thomas Piketty ci ricorda che la crisi ecologica, e la distruzione del mondo "come lo conoscevamo", o come lo conoscevano quelli che hanno potuto permettersi di conoscerlo (a differenza della mia vicina Marisa che, dal suo villaggio amiatino, provincia di Grosseto, non si è mai spinta oltre Pisa, dato che doveva fare l'orto), è incomprensibile se non si fa attenzione al sistema economico e sociale fondato sulla disuguaglanza e l'ingiustizia che ha prodotto come sua logica conseguenza la "crisi dell'ecosistema". Sembra strano, macabro e vagamente grottesco sentir dire che questa fine del mondo, imminente, può essere un'occasione di rinascita per l'umanità, perché adesso tutti quanti sapranno che non si devono sperperare le risorse del mondo (abbondantemente scialacquate non da tutti quanti, ma piuttosto da alcuni ben precisi poteri, gruppi umani e persone, residenti in luoghi ben determinabili della terra), visto che di norma non si fa cenno all'impero di mercato che dal suo grembo feroce ha generato il riscaldamento globale, gli uragani, i ghiacciai che fondono, i migranti che affogano, gli stermini dei poveracci, e l'annullamento del valore delle persone da poco, i "perdenti" ("losers" nel fiabesco gergo della spietatezza anglo-americano). E appare di inaudita violenza, sadico, oltre che illogico, ricordare di continuo alle persone prive di qualsiasi potere che non sia quello di fare la spesa e di pagare il mutuo, di affinarsi l'ingegno videogiocando e di intrattenere relazioni sociali accuratamente virtuali (per la via dei *social media*, fascinoso elemento lessicale a indicare la morte della capacità e del diritto di stare insieme e lottare dei non privilegiati), la loro responsabilità nelle sorti di un mondo di cui sono, in sostanza, le vittime, compiacenti se vogliamo, ma pur sempre vittime (seppur munite di smartphone).

È pur vero che "folle di giovani" vanno in piazza per gridare ai potenti del mondo, sull'esempio di Greta, la loro rabbia per la catastrofe in arrivo. Va bene, ed è bello da vedere, siamo d'accordo. Sembra però che: 1) i potenti a cui si rivolgono non siano potenti come i gruppi multinazionali e transnazionali protagonisti del disastro e del macello degli sfruttati, dello sterminio di poveri, poverissimi, o ceti intermedi affannosamente aggrappati a una dignità ormai smarrita, 2) la retorica della "crisi dell'ecosistema" abilmente supportata dai media al servizio (talvolta inconsapevole) dei suddetti protagonisti dello sfascio offuschi e confonda la dinamica delle responsabilità reali, sicché 3) la rivendicazione, umana, di un futuro vivibile, disconnessa da un ragionare sulla macchina sociale, economica, filosofica che fabbrica a ritmo frenetico disuguaglianza, distruzione e azzeramento del significato degli animali viventi, umani e non, funziona paradossalmente da coro morale inoffensivo. Da foglia di fico (si protesta: la parola è libera, tutto andrà a posto) utile a dissimulare le vergogne urlanti di un pianeta stremato dal delirio ipercapitalista di onnipotenza. I dannati della terra e i disgraziati che annaspano nelle città del mondo possono estinguersi più o meno in pace: il loro sacrosanto diritto di rivoltarsi, la loro eventuale volontà di protesta si perdono nel fragore mediatico del conflitto intorno all'"ecosistema". Il lamento sull'incerto futuro dei giovani derubati e vampirizzati dai vecchi cattivi, la trappola antica del conflitto generazionale, occulta come si conviene la brutalità di una lotta tra classi sociali stravinta dai più forti, più ricchi e più violenti, giovani o vecchi che siano. Tutti i cittadini del mondo, quelli giovani soprattutto, sono dunque invitati a inveire contro i "poteri" occulti (dei vecchi, dei banchieri, e di chi sa chi altro, pur che sia vago e mitologico) evocatori degli angeli del Settimo Sigillo.

Impuniti e tranquilli, in questo clima, al riparo da scontri che potrebbero minacciare il loro *status* di artefici e tecnici dell'apocalisse, i padroni e i servi di un ipercapitalismo tanto divoratore quanto irragionevole possono continuare la loro marcia verso un avvenire tenebroso, trascinandosi dietro, insieme con i già sommersi dei paesi più poveri, con gli schiavi e i sacrificati, con quelli senza il gabinetto in casa e senza speranza, anche coloro che, ritenendosi ancora salvabili e abbastanza puliti, presentabili, automuniti, giovani e con i capelli lavati di fresco, muovono alla riscossa per salvare il pianeta. All'oscuro tuttavia di quanto furibonda e vorace sia, al di là dell'inquinamento che ha provocato, la forza antiumana di un'economia che del mondo e dei suoi abitanti ha fatto una risorsa da sfruttare fino all'esaurimento finale.

todeschinigiacomo@gmail.com

G. Todeschini insegna storia medievale all'Università di Trieste

I libri

Patrick Greenfield, *World's top three asset managers oversee $300bn fossil fuel investments*, "The Guardian" del 12 ottobre 2019

Thomas Piketty, *Capital et idéologie*, pp. 1248, €25, Seuil, Paris, 2019

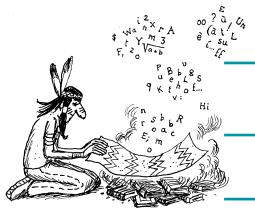
Valore delle cose e valore delle persone. Dall'Antichità all'Età moderna, a cura di Massimo Vallerani, Viella, 2018

Domenico Losurdo, *La lotta di classe. Una storia politica e filosofica*, Laterza, 2015

Joan Martínez Alier, *Ecologia dei poveri. La lotta per la giustizia ambientale*, Jaca Book, 2009

Ironeaters (film-documentario) di Shaheen Dill-Riaz, 2009

Bertolt Brecht, *Die Dreigroschenoper*, ed. orig. 1928, a cura di Joachim Lucchesi, Suhrkamp, 2004



La fortuna di Balzac in ordine sparso

I torrenti di pensiero e il tarlo coniugale

di Carlo Lauro

In una precedente occasione (cfr. "L'Indice" 2017, n.10), osservavamo come il lascito di Balzac, da sempre sfuggito a un progetto di traduzione integrale, conosca negli ultimi anni in Italia una fortuna in ordine sparso. Un esempio è quello di quattro uscite, tra febbraio e maggio, di testi tutti ben tradotti e curati; e, tra l'altro, corrispondenti a diverse sfaccettature di quella produzione da ciclope: il romanzo, il racconto, la trattatistica e persino la critica letteraria (*Studi su Stendhal e la Certosa di Parma*, pp. 220, €13,50, La Vita Felice, Milano 2019).

Trattandosi di Balzac, è d'obbligo dare la precedenza al romanzo, un capolavoro poco noto, *Honorine* (ed. orig. 1844, trad. dal francese di Francesco Monciatti, a cura di Pierluigi Pellini, pp. 244, € 13, Sellerio, Palermo 2019). L'intreccio narra dell'abbandono coniugale di una giovane moglie, Honorine, che lascia inconsolabile il suo consorte magistrato, il conte Octave. Quando Honorine, abbandonata dall'amante, rivelatosi indegno di lei e rimasta incinta di un figlio che poi le morrà, tenterà di ricostruirsi una vita appartata e indipendente fabbricando fiori di carta, sarà il conte a soccorrerla segretamente, facilitandole il commercio. Poi, per meglio indagare sulla vita privata di lei, le improvvisa un vicino di casa, il suo devoto *famulus* di studio Maurice, incaricato di entrare pian piano nelle confidenze di Honorine, scoprire i motivi dell'abbandono, e sondare se mai volesse tornare al tetto coniugale. Il costante rifiuto di Honorine (che peraltro, come Maurice, stima molto il conte sotto il profilo morale) si piegherà infine al rientro dal consorte ma, avutone un figlio, morirà poco dopo. Da una sua lettera recapitata postuma a Maurice (che è la voce narrante del romanzo) si evincerà che ha ricambiato il forte sentimento che nei giorni di vicinato il giovane ha tacitamente provato per lei. Nonostante la relativa brevità, *Honorine* si avvale di una cornice narrativa ambientata a Genova e a più voci (che apre e chiude lussuosamente il romanzo) e di alcuni inserti epistolari. Poche altre volte il realismo balzachiano ha disseminato una narrazione, limpida solo in apparenza, di non detti e ambivalenze e allusioni: un vero terreno minato, un'epifania dell'intertestualità (a evidenziarlo, la stimolante postfazione di Pellini, cui si deve anche un degno apparato di note). Esempio di non detto è l'ostinato negarsi di Honorine alla convivenza col pur ammirato Octave: mai davvero spiegato dall'eroina. Un'incompatibilità erotica, come implicitamente sembrerebbe suggerire un accenno di lei sui reali piaceri assaporati con "un rivale indegno di lui"? Possibile, ma la repulsione di Honorine potrebbe insorgere soprattutto – l'ipotesi è più coinvolgente – contro il chimerico idealismo dell'amore, amaramente smentito dall'esperienza col seduttore, ma ancor più sofferto per quella soffocante e infine mortale venerazione tributatele dal conte: sovrapporsi di amore e morte in cui Pellini intravede un'ascendenza del *Manfred* di Byron (è il tema che si ritroverà nella ballata carceraria di Wilde: "Eppure ognuno uccide quel che ama"). Allo stesso tempo, la Honorine che respinge perdono, protezione ed eccessive "bontà" del conte è un inconsapevole prototipo del femminismo, in grado di cogliere quanto di ricattatorio ci sia nel suadente potere dell'uomo e decisa a costruirsi una dignitosa autonomia. Se, oltre a Byron, sussiste in Honorine uno spunto metaletterario, si pensa a Stendhal: il nome di Octave suona infatti un rimando ad *Armance* (1827) e al suo Octave de Malivert; c'è un destino di idealità e sentimenti in quel nome e insieme un'impossibilità di felicità coniugale (che forse risale all'Ottavio del *Don Giovanni* di Mozart , più che noto a Stendhal).

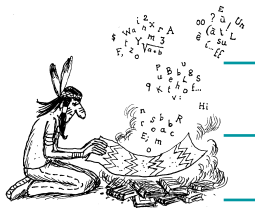
Titolo non meno raro è *Il figlio maledetto* (ed. orig. 1836, trad. dal francese di Mariolina Bertini, introduzione di Alessandra Ginzburg, pp. 292, € 18, Marsilio, Venezia 2019). È un Balzac più romantico che realista, ricreatore alla Scott (ma distanziandolo molto) di epoche lontane (qui quella di Enrico IV e delle guerre di religione; ma in quegli anni licenzia anche il *pastiche* medioevale dei *Contes drolatiques*, 1832-1837). Stupiranno dieci anni di gestazione (1827-1836) per un semplice racconto, ma Balzac lo definisce "lingotto d'oro" e dopo averlo a lungo "cesellato, montato, rifinito, ornato di perle", lo colloca direttamente tra gli *Études philosophiques*, settore della *Comédie humaine* in cui l'osservazione delle potenzialità della mente e della sensibilità si incardina genialmente nelle vicende. Si troveranno pochi protagonisti balzachiani melanconici e infelici quanto il sensibile e implume Étienne, *l'enfant maudit* condannato dal padre, il feroce conte d'Héuroville, a essere allontanato dalla tenera madre e a vivere esiliato in una casa di pescatori in quanto stimato figlio illegittimo. Nel racconto si succedono la solitudine, la morte della madre e infine l'interdizione di sposare Gabrielle, la fanciulla amata, perché il conte d'Héuroville, per motivi dinastici, vuole imporre il matrimonio con Mademoiselle de Grandlieu. In poche e secche righe finali, quasi nell'esito di una truce leggenda, Étienne morrà di terrore vedendo la spada del conte levata su Gabrielle, la quale soccomberà a sua volta volendolo trattenere; mentre il duca, con fulmineo cinismo da ragion di stato, si proporrà lui stesso quale sposo a Mademoiselle de Grandlieu. L'idea forte di *L'Enfant maudit* è la stessa che ha ossessionato altri lavori di Balzac: la violenza del pensiero e la sua capacità di uccidere. La bella prefazione di Alessandra Ginzburg suggerisce un passo nei *Martiri ignorati* (1837) come il più chiaro al riguardo: "Il pensiero è più possente del corpo, lo divora, lo assorbe e lo distrugge (...), è il vero angelo sterminatore dell'umanità che esso vivifica e uccide (...). Le passioni, i vizi, le occupazioni estreme, i dolori sono torrenti di pensiero". La loro concentrazione su uno stesso uomo, conclude il romanziere, equivale a "un colpo di pugnale". I "torrenti" hanno finito col travolgere Étienne, sovraesposto alle vessazioni paterne, e con lui i tanti sconfitti della *Comédie humaine*, vittime di una sensibilità estrema, di fissazioni indomabili, da Louis Lambert al Raphaël di *La pelle di zigrino*. Ginzburg ricorre alla teoria della logica simmetrica di Matte Blanco per spiegare quella sovrapposizione di inconscio ed emozioni, potenzialmente devastante, che apre una serie di illuminazioni tra le pieghe del racconto; ed è suggestivo, nella parabola di Étienne, il passaggio dall'infinità dell'amore materno a quello del mare quale confidente nella solitudine dell'esiliato, sino al terzo approdo rappresentato dalla comparsa di Gabrielle che della madre è per più aspetti un ritorno. Meritoriamente qui corredato da un testo a fronte (che la limpida traduzione di Mariolina Bertini valorizza ulteriormente), *L'Enfant maudit* conferma in Balzac *le bon usage* del romanzo storico, il suo trascendere la cartapesta turrita di tanti precedenti.

Tutte le gradazioni dell'umoralità francese (se non propriamente parigina) ricorrono invece in *Piccole miserie della vita coniugale* (ed. orig. 1846, trad. dal francese di Federico Lopiparo, introduz. di Arnaldo Colasanti, pp. 218, € 12, Theoria, Roma 2019). Rispetto ad altri tentativi trattatistici come *Fisiologia del matrimonio* (1829) o *Patologia della vita sociale* (1839), stavolta Balzac valorizza i suoi numerosi assiomi (alcuni folgoranti: "un broncio rientrato è un veleno mortale") dando vita a una prosa nello spirito del più amaro *vaudeville*, i cui attori principali sono i maritati Adolphe e Caroline col loro circondario alto borghese di parentado, amici e conoscenti (non ultimi, talvolta decisivi, i domestici). Pur scapolo impenitente (ma a tre passi dall'agognato, quanto poi funesto, matrimonio con Madame Hanska), Balzac sembra conoscere a perfezione le prime avvisaglie dell'armonia infranta (il "tafano coniugale") e quindi quel quotidiano proliferare di tatticismi e simulazioni che costituisce l'entropia della vita in comune (per non dire dei corti circuiti che genera poi la frequentazione dei salotti). Balzac è così partecipe dell'inferno a due, che non resisterà dall'entrare in scena tra i suoi personaggi – un cameo unico in tutta la *Comédie Humaine* – presentandosi come l'autore della *Fisiologia del matrimonio* (oggetto di tre compiaciute citazioni). Decisamente orientate nella prima parte del libro a favore del consorte (l'autore nulla risparmia al cosiddetto "gesuitismo delle donne"), *Le Piccole miserie* riscattano tutta la ricchezza femminile nella seconda ("In un marito c'è solo un uomo; in una donna sposata ci sono un uomo, un padre, una madre e una donna", recita un assioma), senza mai scordarne le arti più sottili (come le ventinove inflessioni nel pronunciare le parole "mio caro"). Non per questo le conclusioni di Balzac saranno meno impietose: se l'amore si regge da un certo momento in poi sulla gelosia ("una grande, nobile, piacevole passione, l'unico vero sintomo dell'amore, se non addirittura il suo doppio"), il matrimonio può soltanto prosperare sull'ipocrisia e il compromesso: "la cosa migliore nella vita di coppia è avere l'uno per l'altra un'indulgenza plenaria, a condizione di salvare le apparenze". *Le piccole miserie* possiedono il tratto, tra ironia e *aplomb*, dei maggiori caricaturisti coevi (Daumier, e con lui Gavarni e Cham), i suoi assiomi potrebbero essere didascalie di altrettanti disegni e incisioni di quei grandi. Tra una battuta e un paradosso era chiaro anche al conservatore Balzac che quel pilastro dell'assetto sociale diveniva sempre più un simulacro.

La zampata dell'artista, l'osservatore infallibile sono quasi a ogni pagina: per esempio in quel breve e concentrato squarcio su un interno condominiale parigino che sembra aprire la strada agli altrettanti caseggiati di Zola e Céline, di Perec e di Butor. In Balzac c'è già tutto.

claur@libero.it

C. Lauro è studioso di letteratura francese



L'amicizia tra James Joyce ed Ezra Pound

La qualità dell'affetto ha luogo nella mente

di Giuliana Ferreccio

Se Virginia Woolf sostenne che nel "dicembre 1910 il carattere umano cambiò", a quella fatidica data occorrerebbe aggiungere il 1913. Nel 1913 Ezra Pound lavorava come segretario per William Butler Yeats, imparando da lui e spingendo a sua volta il grande poeta irlandese verso nuovi esiti; stava reiventando la poesia cinese e il teatro Nō giapponese, stava ultimando l'antologia *Des Imagistes*, i rappresentanti del movimento imagista da lui fondato a Londra poco prima, scoprendo il genio poetico di Hilda Doolittle. Yeats gli suggerì di interpellare anche un giovane e sconosciuto scrittore irlandese al quale Pound scrisse offrendogli il suo aiuto per trovare canali di pubblicazione nelle riviste d'avanguardia di cui era corrispondente. Nei primi scambi che seguirono Joyce mandò a Pound, oltre alla sua poesia, anche *Dubliners*, che non era mai riuscito a pubblicare a causa di editori poco aperti alle novità, e un capitolo di *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Iniziò così una lunga corrispondenza (Ezra Pound, *Lettere a James Joyce*, introduzione di Forrest Read, prefazione di Enrico Terrinoni, trad. dall'inglese di Antonio Bibbò, pp. 474, € 45, il Saggiatore, Milano 2019) e un'amicizia durevole, ma soprattutto iniziò la pubblicazione delle opere di Joyce, da *Dubliners* (1914), ai primi capitoli di *Ulysses* (1925), che Pound riuscì, faticosamente, a far pubblicare su "The Little Review", con la censura e le minacce di chiusura sempre in agguato. Senza il suo intervento, non avremmo avuto il romanzo odissiaco di Joyce né, in seguito, *The Waste Land* di Eliot, che Pound rimaneggiò con la sua "operazione cesarea" nel 1922. Joyce stesso lo riconobbe più avanti: se non fosse stato per gli sforzi di Pound "Io sarei rimasto probabilmente quello scribacchino sconosciuto che lui scoprì". Lo scambio epistolare di questi primi anni ci mostra, attraverso varie traversie, la nascita del romanzo moderno, ma le lettere testimoniano soprattutto la grande amicizia e il debito di Joyce verso Pound.

Storia concentrata dell'avanguardia letteraria del novecento, queste lettere offrono un quadro dinamico e vissuto di quella storia, nello stile "parlato" ed esuberante di Pound e in quello asciutto e ironico di Joyce. Il quadro è arricchito dai commenti puntuali e dalle informazioni sul contesto letterario o storico forniti dal curatore americano. Benché il testo risalga al 1969, l'epoca in cui si era affermata "l'era di Pound", esso non ha perso nulla del suo originario valore informativo e interpretativo. Tradotto per la prima volta nello stesso anno dal compianto americanista Ruggero Bianchi, nella nuova, ottima, traduzione italiana il testo segue fedelmente l'originale, con una minima variante: nel sommario manca la menzione dei saggi poundiani, scelti dal curatore con meticolosa attenzione per accompagnare le lettere.

Le lettere del 1919-1920 e 1920-1924 segnano uno spartiacque, tra la fase iniziale del modernismo e il suo pieno sviluppo, che porta all'*annus mirabilis* del 1922 con la pubblicazione sia di *Ulysses* che di *The Waste Land*. A Londra, Pound perde la sua cerchia di seguaci, si è creato troppi nemici e la Londra del dopoguerra non gli perdona i suoi sarcastici attacchi alla "moribonda" poesia inglese. D'altronde, lui stesso non riesce a ritrovare quel clima di scoperta e di innovazione che aveva alimentato i suoi energici entusiasmi negli anni della guerra. Come Joyce, anche Pound vive un periodo di incertezza rispetto alla propria opera: completato il *Mauberley* (1920), il suo amaro e nostalgico addio a Londra, procede nella stesura dei *Cantos*, che rivede in continuazione, finchè nel 1922 troverà un punto di partenza e una struttura, sempre provvisoria, esattamente nella figura di Ulisse. Gli incroci fra *Ulysses*, *The Waste Land* e gli interventi critici di Pound costituiscono un momento di creatività artistica ineguagliabile. Negli spostamenti tra Londra e Parigi, le lettere del loro incontro a Sirmione ci offrono, con esilaranti dettagli, aspetti opposti dei loro caratteri, nonché il clima storico dell'Italia del dopoguerra.

Dopo averlo incoraggiato a trasferirsi a Parigi, Pound aiuta l'amico a trovar casa e i contatti necessari per scovare un editore. In una di queste occasioni, Joyce incontrò Sylvia Beach, che avrebbe a breve pubblicato *Ulysses*. A Parigi, inoltre, Pound andava scoprendo, recensendo, incoraggiando scultori e musicisti, come Brancusi e Antheil, si entusiasmava per il Dada, diventando amico di Picabia, partecipava a esperimenti foto-filmici con Man Ray, contribuiva al *Ballet méchanique* di Fernand Léger (1923-24). Nel passaggio da Londra a Parigi, Pound inizia a occuparsi di economia, l'ossessione della sua vita. Negli scritti e nella poesia di questi anni esprime rabbia e amarezza contro la guerra e la civiltà europea che l'aveva prodotta, "una vecchia cagna con i denti marci". La guerra, voluta da governanti corrotti, finanzieri e venditori di armi, aveva annientato gioventù e bellezza e la "pace universale non sarà mai mantenuta se non da una cospirazione di uomini intelligenti". Pound riprende a scrivere articoli per "The New Age", la rivista d'anteguerra di simpatie anarchiche e fabiane (non socialiste), nei cui uffici incontra un economista eccentrico, Clifford Hugh Douglas, fondatore del movimento corporativista del Social Credit, nelle cui idee Pound individua la vera critica al capitalismo finanziario, che caratterizzerà d'ora in avanti le sue prese di posizione. Il punto di partenza resta però sempre l'odio per la guerra, le cui cause Pound pensa ora di individuare in una valutazione sbagliata del sistema economico capitalistico e di come combatterlo. Inizia a collegare l'assetto politico capitalistico, la morale coercitiva e le idee religiose monoteiste, in una concezione sincretistica che ne vede la responsabilità nell'"usura" del linguaggio, e del linguaggio artistico. Pur non condividendo del tutto l'atteggiamento dadaistico, dei dadaisti apprezza il tentativo di sottrarre l'opera d'arte alla funzione di merce che sempre più il capitalismo andava imponendo ("*to kalon* nella piazza del mercato"). Con la solita folgorante intuizione anticipa il futuro proponendo di sostituire il termine opera d'arte con "atto artistico".

Dal 1924 in poi, da quando Pound si trasferisce a Rapallo, l'amicizia non si incrina, ma i rapporti si raffreddano. A metà degli anni venti Joyce cerca il parere di Pound sul *Work in Progress* che diventerà *Finnegans Wake*, ma l'amico non lo apprezza; l'ideale del *mot juste* mal si adattava alle confusioni linguistiche joyciane. Gli anni trenta però sono gli anni dell'impegno politico e Pound diventa, nelle parole di Wyndham Lewis, "un sempliciotto rivoluzionario", non esattamente in sintonia con il distacco ironico di Joyce. Pound aveva stabilito a Rapallo un centro culturale frequentato da Hemingway e altri artisti famosi, nuove sezioni dei *Cantos* venivano pubblicate mentre la sua vocazione di riformatore poetico continuava a fare proseliti fra giovani poeti, intellettuali, editori. Nei *Cantos* si era ora volto alla storia americana, cogliendone gli aspetti di cultura agraria di origine fisiocratica, ciò che lo portava pericolosamente e ingenuamente a esaltare la figura di Mussolini, paragonandolo a Jefferson. Pound assumeva posizioni politiche sempre più criticabili, sempre convinto che l'unica risposta alle crisi finanziarie stesse nell'assetto economico del "credito sociale" che ormai identificava con la politica economica di Mussolini. Nel 1939, dopo esser andato in America per parlare a Roosevelt sperando con ciò di evitare la guerra incombente, Pound si dedica soprattutto a scritti economici in italiano, secondo i quali la guerra era stata causata dalle democrazie capitaliste. Difficile dire cosa Joyce pensasse di lui a questo punto. In *Finnegans Wake*, Pound compare diverse volte in parodia. D'altronde Joyce non gli aveva perdonato il giudizio negativo sulle ultime sue produzioni. Il curatore ritiene che Joyce vedesse in Pound il proprio opposto, il suo più significativo e degno antagonista.

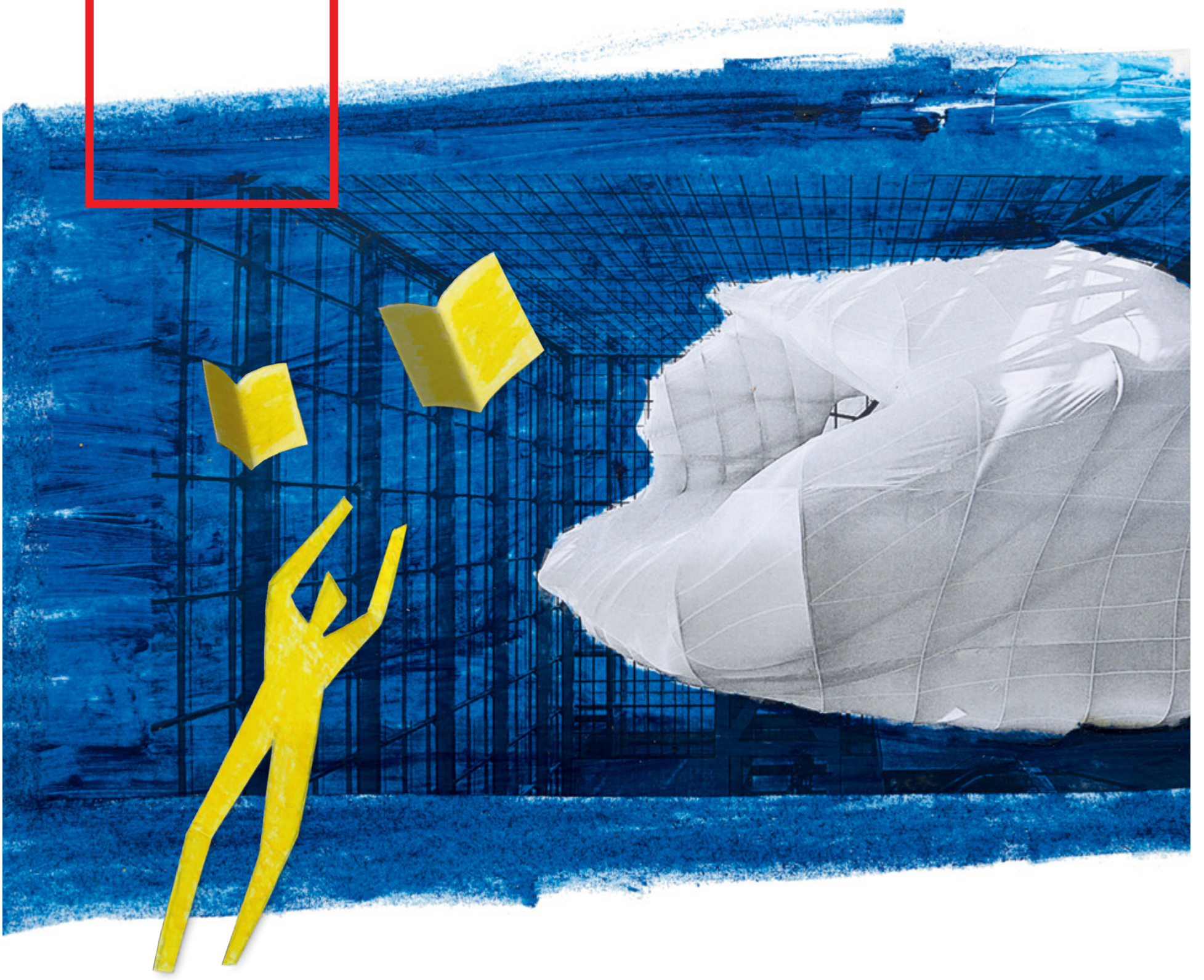
Seguire le vicende di Pound in questi anni, nei suoi strampalati rapporti con le istituzioni fasciste è impresa complessa. Rimangono i deliranti discorsi che fece a Radio Roma per convincere gli americani ad allearsi con Mussolini, così pieni di poundiane contraddizioni da risultare incomprensibili ai più, tanto che i gerarchi pensarono a un doppio gioco, mentre gli americani iniziavano a istruire la futura condanna a morte per tradimento. In realtà, le trasmissioni sono una utopistica mescolanza di difesa dei principi della costituzione americana, teoria economica, giudizi letterari, pesante antisemitismo e ricordi personali del "ventriloquente Agitatore". In uno di questi, *James Joyce: alla memoria* del 1941, traspare sia l'affetto profondo per l'amico scomparso, sia l'acume critico di un Pound che guarda al futuro. L'*Ulisse* viene visto come l'ultima grande espressione di quella tradizione che va da *L'asino d'oro* fino al *Gargantua*, *Don Chisciotte*, *Bouvard et Pécuchet*. Nelle parti migliori dei discorsi, fra invettive, esitazioni e incertezze, affiorano i ricordi e traspare la rievocazione del proprio passato che nei *Pisan Cantos* troveranno piena espressione lirica, sempre mediata dal controcanto della quotidianità, anche quella del campo di detenzione ("ieri fu impiccato Till"). Joyce ritorna, come "Jim the comedian singing:/ 'Blarrney castle me darlin'", dove l'elegia è tenuta a freno dal tono giocoso e l'invettiva depurata dall'urgenza delle cose ultime: "Nothing matters but the quality / of the affection- / in the end-that has carved a trace in the mind" ("in ultimo conta solo / la qualità / dell'affetto che ha luogo nella mente").

giuliana.ferreccio@unito.it

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

PIÙ LIBRI PIÙ LIBERI

La Nuvola Eur / Roma
4—8 dicembre 2019



Fiera Nazionale della Piccola e Media Editoria

Orari
10.00 – 20.00
Dove siamo
La Nuvola, Viale Asia
(Metro B / Eur Fermi)

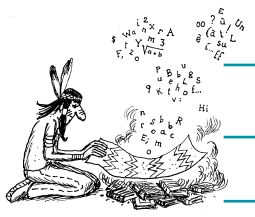
Seguici
#piulibri19

www.plpl.it

Una manifestazione di · Sostenuta da · Con il contributo di · In collaborazione con

Main Media Partner · Media Partner · Sponsor Tecnico

Design Bunker
Artwork Emi Ligabue



*Gilbert Rouget, la musica e la destrutturazione dell'*habitus *quotidiano*

Corpi dalle percezioni profondamente modificate

di Cecilia Pennacini

L'Occidente ha sviluppato una certa avversione nei confronti delle tecniche che consentono alla persona di perdere momentaneamente la sua integrità per fare esperienza di una modificazione dello stato di coscienza. Il desiderio di fuga dalla condizione quotidiana vissuta dal sé è stato visto negativamente nel mondo cristiano, che spesso l'ha etichettato come "possessione demoniaca". A sua volta, l'attuale società secolarizzata contrasta tali comportamenti tuttora estremamente diffusi, si pensi ad esempio ai *rave party*. In particolare le tecniche utilizzate per andare in *trance*, e soprattutto il consumo di sostanze psicotrope (come alcool, droghe e psicofarmaci) finalizzato al suo raggiungimento, sono oggetto di riprovazione e sanzioni giuridiche.

Al contrario, gran parte del mondo extraeuropeo come anche l'antichità classica valorizzano questo tipo di esperienza all'interno di specifiche tradizioni religiose, contenendole nella dimensione del rituale. Molto spesso la *trance* è letta come il segno della possessione da parte dello spirito di un defunto, di una divinità, di un eroe o di un'eroina culturale, talvolta di un animale (il ragno e il suo morso simbolico nel famoso caso del tarantismo pugliese studiato da Ernesto De Martino). Moltissime sono dunque le culture che praticano comunemente la *trance* al fine di modificare temporaneamente la percezione sensoriale, favorendo così l'ingresso in mondi ultraterreni popolati dagli spiriti. In generale, la musica e la danza svolgono in questi fenomeni un ruolo centrale.

Come ha magistralmente mostrato l'antropologo Victor Turner, i riti – ivi compresi quelli basati sulla possessione – si fondano su una concezione per così dire "parabolica" della vita sociale e della coscienza individuale, la quale incoraggia l'alternarsi di momenti di perdita momentanea del sé a fasi strutturali in cui le regole vengono rigorosamente ribadite e osservate. In questa concezione, si ritiene che la persona e la società nel suo insieme abbiano di tanto in tanto bisogno di rigenerarsi in un'esperienza "liminare", che può talvolta assumere caratteristiche carnevalesche, per poi tornare alla vita normale e normata con una rinvigorita freschezza. Alla luce di questa teoria, la *trance* rituale possiede una funzione importante per il mantenimento dell'ordine sociale, una funzione che paradossalmente ottempera ribaltando momentaneamente lo *status quo*, un po' come avveniva nei carnevali medievali.

Come è ben noto all'antropologia, una delle scienze che più si è occupata di questi fenomeni, la musica esperita attraverso la danza costituisce il grande veicolo di tale destrutturazione dell'*habitus* quotidiano, che Pierre Bourdieu ha definito lo strumento principe dell'incorporazione di norme e ruoli sociali ed anche il luogo del loro potenziale venir meno. Al tema affascinante dei rapporti tra musica e *trance* ha dedicato un volume enciclopedico l'etnomusicologo *Gilbert Rouget* (scomparso a Parigi nel 2017), apparso per la prima volta in Francia nel 1980, di cui Einaudi traduce ora la seconda edizione (*Musica e trance. I rapporti fra la musica e i fenomeni di possessione*, introduzione di Francesco Giannattasio, prefaz. di Michel Leiris, trad. dal francese di Giuseppe Mongelli, Vicenzo Della Ratta e Blanche Lacoste, ed. orig. 1980, pp. XXX-520, € 30). L'interrogativo di fondo che attraversa il libro ruota intorno al potere della musica di scatenare l'uscita dal sé e l'alterazione degli stati di coscienza. In che modo la musica, e in particolare il ritmo musicale, agiscono sullo stato di coscienza dei protagonisti dei riti? Come agisce questo strano meccanismo in grado di innescare la trasfigurazione del soggetto, consentendogli di mutare la propria personalità e acquisire temporaneamente l'identità di uno spirito?

Quello di Rouget è un lavoro che ci appare oggi monumentale. Dall'analisi dei culti di possessione dell'antico regno del Dahomey (l'attuale Benin), di cui Rouget è specialista, si passa infatti a considerare comparativamente una miriade di altre tradizioni passate e presenti, senza alcuna limitazione spaziale o temporale. Sembra un po' la formula dei primi classici dell'antropologia, si pensi a *Il ramo d'oro* di James Frazer, ma l'obiettivo di Rouget non è certo quello di una rassegna esaustiva. È invece la dimensione analitica che prevale nel libro (come dimostrato anche dal ricorso a numerose categorie classificatorie e schemi), con cui l'autore costruisce una teoria del funzionamento della musica in rapporto agli effetti psicofisici che induce. La tesi di Rouget è chiaramente culturalista: prendendo spunto dalle considerazioni di Jean-Jacques Rousseau, che sottolinea l'azione morale della musica in quanto segno in grado di comunicare temi e valori culturali, Rouget confuta quell'insieme di teorie che hanno tentato di dimostrare gli effetti automatici dei ritmi percussivi sulla neurofisiologia del cervello. In particolare si fa qui riferimento, tra gli altri, a un famoso articolo di Rodney Needham che aveva postulato la presunta universalità del ricorso ai tamburi nei rituali di passaggio (*Percussion and transition*, "Man", 1967, n. 2). Al contrario le percussioni, e la musica in generale, sono in grado secondo Rouget di scatenare importanti fenomeni neurofisiologici, dunque di agire sui corpi modificandone profondamente le percezioni, ricorrendo unicamente al potere "morale" della cultura.

Come sottolinea Francesco Giannattasio concludendo la sua ricca prefazione alla nuova edizione del libro, l'avanzamento della ricerca multidisciplinare e più in particolare la scoperta da parte delle neuroscienze dei neuroni specchio hanno dimostrato l'innovatività e la validità di questa tesi. Prima ancora di essere un'arte, la musica sembra infatti costituire un sistema comunicativo molto antico, apparso precocemente nel corso dell'evoluzione della specie, in grado di esprimere emozioni senza l'ausilio del linguaggio. Il suo funzionamento, come quello di altri sistemi di rappresentazione estetica delle percezioni sensoriali, rinvia al meccanismo mimetico che è centrale nello sviluppo della cultura umana rendendone possibile la condivisione sociale. Ed ecco che un comportamento per molti versi estremo come la *trance* ci consente di comprendere più chiaramente il nesso fondamentale tra musica, espressione emotiva e socializzazione culturale. Lungi dall'essere divenuto obsoleto, il lavoro di Rouget si inserisce in un filone di ricerca oggi in pieno sviluppo, che aprendo finalmente la strada al superamento della visione dicotomica di mente e corpo indica nuove affascinanti possibilità allo studio delle culture e delle loro più raffinate e talvolta impressionanti espressioni.

cecilia.pennacini@unito.it

C. Pennacini insegna antropologia culturale all'Università di Torino

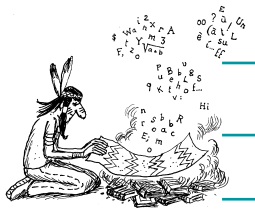
Musicisti, musicanti, musicati

di Serena Facci

Musica e trance non è solo un libro di etnomusicologia e, fin dalla sua uscita nel 1981, ha suscitato l'interesse di antropologi, psicologi e di quanti altri si occupino di fenomeni di alterazione rituale della coscienza. L'immane sforzo comparativo di Rouget, che non conosce limiti di spazio e di tempo (pensiamo anche ai capitoli sull'antichità classica, il rinascimento europeo e la mistica islamica) si confronta *in primis* con l'obiettivo di ricondurre i singoli "casi" di *trance* rituale nell'alveo di sue definizioni dal carattere transculturale, proposte, non imposte, anche per ovviare alla confusione terminologica ravvisabile nell'ampia bibliografia da lui vagliata. Nel libro la musica sembra arrivare "dopo", a partire dal secondo capitolo, ma in realtà essa è, forse per la prima volta nella storia degli studi sulla *trance*, costante preoccupazione dell'intera riflessione, oggetto ma anche strumento dell'analisi. Sono talvolta le qualità sonore degli eventi a giustificare le categorizzazioni di Rouget, a cominciare dalla distinzione per lui basilare tra estasi (pratica individuale che avviene nel silenzio) e *trance* (inserita in celebrazioni pubbliche dense di sonorità) o anche fra *trance* di possessione e di comunione (praticata nelle confraternite sufi grazie all'emozionalità suscitata dall'ascolto di particolari repertori).

Il libro è percorso da classiche domande: quale musica? fatta da chi? e perché? Rouget risponde descrivendo le molte connessioni che fanno della musica uno dei mezzi per organizzare e dare un senso alla *trance*. La musica segna la scansione temporale dei rituali, sostiene la caratterizzazione degli spiriti attraverso "divise" musicali, fornisce il supporto ai testi cantati e alle danze. I ruoli dei protagonisti sono articolati in tre definizioni ormai ben note agli specialisti: "musicisti", attivi nella regia degli eventi al pari quasi dei celebranti, "musicanti", depositari di competenze musicali di base ma incaricati di attività essenziali ai fini rituali e infine "musicati", posseduti con vario grado di consapevolezza. Attraverso i molti esempi Rouget "constata" gli effetti di ritmi, melodie, dinamiche e timbri sulle reazioni del corpo umano. Ma, come scrive Francesco Giannattasio nella prefazione, "evita di formulare ipotesi per spiegare i meccanismi" di induzione, mantenimento o interruzione degli stati di *trance*: "Appare strano che, mentre tutti i tipi di trance sono sistematicamente classificati, Rouget resti molto prudente nel valutare le diverse condotte musicali. Oggi è possibile comprendere, in parte, questa sua posizione se si considera che i risultati della vasta ricerca etnomusicologica hanno portato solo negli ultimi decenni a un radicale cambiamento della concezione di cosa la musica effettivamente sia e di quali funzioni assolva nel quadro dei comportamenti dell'uomo". In tal senso *Musica e trance* va considerato pietra miliare di una ricerca ancora ampiamente *in fieri* e oggi coltivata negli studi etnomusicologici da una parte, e dall'altra in ambienti neuropsicologici che dispongono di nuovi strumenti di misurazione scientifica.

Ci sono molti modi per leggere, o rileggere, *Musica e trance*. Il primo è seguire il filo logico del discorso di Rouget attraverso la meticolosa articolazione dell'indice, in cui sono incastonate definizioni e parole chiave, e la costruzione narrativa dei paragrafi, dotati di un sommario conclusivo in cui l'autore cerca di ricondurre a concetti generali l'insieme di informazioni, considerazioni e domande che hanno ribollito nelle pagine precedenti. Il secondo è perdersi in una lettura piacevole e stimolante, lasciandosi prendere dalle molte particolarità e descrizioni etnografiche, dai discorsi avviati e non sempre finiti, da dubbi e limiti dichiarati con franchezza e altrettanto francamente accantonati (uno tra tanti ma importante: "Una teoria delle relazioni tra danza e possessione sarebbe quindi assai più necessaria della teoria musicale che stiamo cercando di mettere a punto. Inutile dire che per varie ragioni – la principale è che l'argomento della danza, vastissimo, non è di mia competenza – non si tratta qui di proporne una". È questo tipo di lettura che consiglierei a chi, amante della musica e del suo rapporto con l'umanità, desiderasse spigolare, interrogarsi, approfondire, intravedendo i molti spiragli che *Musica e trance* ha aperto e potrebbe ancora aprire. Cito, tra i tanti temi, le toccanti descrizioni dei rituali osservati da Rouget a Porto-Novo, ma anche quel *divertissement* con il quale, attraverso la lettera di uno studente del Benin, Rouget propone un parallelo tra uno spettacolo di teatro d'opera parigino e un rituale *vodun,* cogliendo l'occasione sia di sfiorare temi cari all'antropologia della performance, sia di ironizzare, e autoironizzare, sugli etnologi europei e la loro presunzione di comprendere gli "altri".



Ricerca, impegno sociale: il sistema mondo di Immanuel Wallerstein

Un altro futuro, credibilmente migliore e storicamente possibile

di Mario Pianta

"La migrazione verso Nord su scala sempre più massiccia può rivelarsi, per gli stati che la riceveranno, enormemente disgregante dal punto di vista politico". In una fase di espansione dell'economia "i datori di lavoro si costituiranno in un fortissimo gruppo di pressione a favore di una maggiore migrazione legale o, in alternativa, di una collusione nell'ampliamento dei meccanismi dell'immigrazione illegale, che a sua volta incontrerà una ferma resistenza da parte di quei gruppi che vedranno minacciati i propri livelli salariali e persino le proprie occupazioni". Era il 1996 quando Immanuel Wallerstein – scomparso di recente all'età di 89 anni – descriveva in questo modo le trasformazioni che si potevano prevedere fino al 2025, nel saggio che chiudeva il volume da lui curato *L'era della transizione*. Gli scenari di evoluzione del capitalismo mondiale, lo squilibrio nel centro del sistema con il declino degli Stati Uniti e il ruolo di Europa e Giappone, le incertezze sulla collocazione di Cina e Russia, i rapporti tra potere economico e forza militare sono i diversi temi che la sua analisi del sistema mondo ha affrontato in modo ricorrente, pensando sempre agli spazi per un'alternativa. Così, nello stesso testo, ricordava che "nei paesi del Nord gli strati inferiori non godranno più di alcuni dei benefici ai quali, dopo il 1945, erano stati invitati a partecipare e, cosa ancor più rilevante, non avranno più la certezza che i loro figli godranno di un tenore di vita superiore al loro. Negli stati del Nord ciò potrebbe causare disordini, ma più in generale condurre alla fine del giacobinismo, l'ideale dello stato-nazione unificante, la cui ragion d'essere fondamentale risiedeva nella disparità che esso poteva garantire tra le classi lavoratrici del Nord e quelle del Sud". Questi testi sono esemplari – a ventitrè anni di distanza – non tanto per la loro capacità di previsione, ma soprattutto per la capacità di leggere le trasformazioni del capitalismo come sistema mondiale e collegare la dimensione economica dei processi di accumulazione, quella politica del potere degli stati e quella sociale delle condizioni materiali e delle mobilitazioni sociali.

Il tratto più importante della ricerca di Immanuel Wallerstein – ispirata dagli studi dello storico francese Fernand Braudel – è l'idea del capitalismo come sistema mondiale che si sviluppa a partire dal 1500 con un susseguirsi di "onde lunghe" di accumulazione e di cicli di egemonia politica. Sociologo politico formatosi alla Columbia University, Immanuel Wallerstein si occupò a lungo dei paesi africani, poi nel 1976 divenne direttore del Fernand Braudel Center alla State University of New York a Binghamton, e chiamò Giovanni Arrighi e altri collaboratori a sviluppare la teoria del "sistema mondo", fondando la rivista "Review". È stato presidente dell'International Sociological Association, ha insegnato in decine di università e, da ultimo, era Senior Scholar all'Università di Yale.

Da sempre impegnato in politica, Wallerstein fu dalla parte degli studenti (era professore associato) nella rivolta del 1968 alla Columbia, è stato un protagonista di molte sessioni del Social Forum Mondiale, ha scritto spesso per la "New Left Review" ed è stato una delle voci di riferimento dei movimenti globali e della sinistra. Il suo lavoro più importante è *Il sistema mondiale dell'economia moderna* (uscito in tre volumi dal Mulino tra il 1978 e il 1995) in cui sviluppa l'approccio di Braudel per delineare come tra il 1500 e il 1840 emerga un'economia mondiale capitalistica, con intensi flussi di merci e capitali, organizzata in centro e periferia. Un quarto volume, che prolunga l'analisi al 1914 è uscito nel 2011 in inglese. I cicli di sviluppo dell'economia mondo riflettono diverse fasi di accumulazione e corrispondono a diverse egemonie politiche, l'ultima delle quali è quella degli Stati Uniti, ora destinata al declino. Secondo Wallerstein il sistema mondo è organizzato sulla base di una forte gerarchia tra centro, semi-periferia e periferia, concetti che vengono dalla scuola della dipendenza che aveva analizzato a partire dagli anni sessanta il fallimento dello sviluppo in America latina. Il sistema mondo si fonda su relazioni funzionali pervasive – anche nei paesi ai margini – che riguardano l'estensione di rapporti capitalistici in attività tradizionali e sociali, i flussi di capitali, commerci, tecnologie, i rapporti di potere politico e militare, le migrazioni e le relazioni sociali. L'accumulazione capitalistica procede con il modello delle "onde lunghe" individuato dall'economista russo Nikolaj Dmitrievič Kondrat'ev, il susseguirsi di fasi di espansione e di declino alimentate da particolari assetti economici e tecnologici, che hanno il loro centro nei paesi dominanti. Il funzionamento del sistema è segnato da crisi economiche, conflitti politici e guerre che al sistema sono connaturate; i conflitti sociali non possono essere eliminati, vanno interpretati alla luce della natura globale del sistema e aprono possibilità di cambiamento.

Quest'approccio è poi ripreso nel citato *L'era della transizione*, in *Alla scoperta del sistema mondo*, e in *Comprendere il mondo. Introduzione all'analisi dei sistemi-mondo*. La questione dei soggetti sociali e delle identità, al di là delle condizioni economiche, è analizzata in *Razza, nazione, classe. Le identità ambigue*, scritto con Étienne Balibar, con il tentativo di delineare categorie teoriche e politiche adeguate per il nostro tempo. Tra i testi più politici ricordiamo poi due volumi di discussione con Giovanni Arrighi, Samir Amin e André Gunder Frank (*Dynamics of global crisis* e *Transforming the revolution*). Tutti e quattro questi autori sono ora scomparsi; ci lasciano strumenti importanti per la comprensione del capitalismo globale, ma anche un grande vuoto per la capacità che hanno avuto di legare analisi e politica nel Nord e nel Sud del mondo, ricerca e impegno sociale nel centro come nella periferia.

Lo sguardo di Wallerstein si è poi proiettato in avanti in libri come *Dopo il liberalismo* e soprattutto in *Utopistica. Le scelte storiche del XXI secolo*, dove difende l'utopia come "seria valutazione delle alternative storiche (...). Non il volto di un futuro perfetto (e inevitabile), ma il volto di un altro futuro, credibilmente migliore e storicamente possibile (ma tutt'altro che certo)". Ed è nei periodi di transizione come il nostro che "l'azione individuale e collettiva possono avere un impatto maggiore sulla futura struttura del mondo".

Alle mobilitazioni sociali e al loro ruolo antagonistico è dedicato il volume *Antisystemic movements* (scritto con Arrighi e Hopkins) in cui si ricostruiscono la rivoluzione globale del 1968, le lotte di liberazione nazionale, il passaggio dal tentativo di prendere il potere statale a nuovi conflitti sociali con una diversità di soggetti, anticipando l'emergere dei movimenti globali della fine degli anni novanta. Scrivendo all'indomani della fine del socialismo reale, gli autori parlano di "crollo definitivo della sinistra" e sostengono che "nel 1989 si è assistito al crollo ideologico non solo del leninismo, ma anche dei movimenti di liberazione nazionale, della socialdemocrazia e di tutti gli altri eredi del liberalismo rivoluzionario seguito al 1789 come strategia per un'azione efficace di trasformazione del mondo". Socialdemocrazia, leninismo e liberazione nazionale sono state le tre risposte ideologiche e politiche che per un secolo e mezzo sono state offerte alle esigenze di cambiamento di fronte alle contraddizioni del capitalismo e dell'ordine mondiale. Risposte molto diverse tra loro, ma che avevano in comune le radici nei valori dell'illuminismo e la sperimentata capacità di realizzare trasformazioni sia nell'economia che negli assetti statali. Negli ultimi decenni questa capacità si è spenta, ma non si sono spenti i conflitti che nascono ancora da "tre spontanee e vigorose rivendicazioni degli oppressi: 1) il diritto alla totale diversità; 2) il diritto allo scontro di potere anche al fuori di un progetto di trasformazione; 3) il diritto a un immediato egualitarismo".

Senza le risposte nate dalla tradizione della sinistra, altre ideologie sono avanzate per riempire il vuoto lasciato nelle prospettive di cambiamento. In molte aree del Sud del mondo il fondamentalismo religioso si è affermato come un modello diverso e contrapposto alla modernità occidentale. I conflitti sociali hanno spesso preso la via di proteste populiste o di scontri su base etnica o identitaria senza rapporti con l'orizzonte della politica. E negli anni più recenti anche in Europa si sono affermati governi autoritari di estrema destra, eletti sulla base del bisogno di protezione di cittadini che hanno visto peggiorare le proprie condizioni di vita. Questi spunti di grande attualità sono tutti presenti nell'analisi di Wallerstein, nella sua visione del capitalismo come sistema mondiale.

E sono riflessioni che hanno alimentato a lungo il dibattito dei movimenti globali, a cominciare da quelli che per un decennio si sono dati appuntamento a Porto Alegre. E proprio da lì, dal secondo Forum sociale mondiale del 2002, Wallerstein ricordava a migliaia di attivisti che "dopo il neoliberismo non è detto che otterremo una svolta socialista. Potremmo avere il fascismo". Allora come oggi, non ci sono scorciatoie di fronte alla complessità del sistema mondiale e all'incerto intreccio tra economia e politica.

mario.pianta@sns.it

M. Pianta insegna politica economica alla Scuola Normale Superiore di Pisa

I libri

Comprendere il mondo. Introduzione all'analisi dei sistemi-mondo, Asterios, 2018

The Modern World-System, vol. IV: Centrist Liberalism Triumphant, 1789-1914, University of California Press, 2011

Alla scoperta del sistema mondo, manifestolibri, 2010

Utopistica. Le scelte storiche del XXI secolo, Asterios, 2003

Antisystemic movements (con Giovanni Arrighi e Terence Hopkins), manifestolibri, 2000

Dopo il liberalismo, Jaca Book, 1999

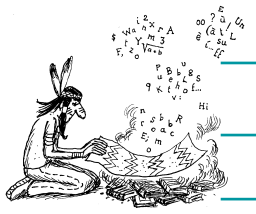
L'era della transizione. Le traiettorie del sistema mondo (1945-2025) (curato con Terence K. Hopkins), Asterios 1997

Il sistema mondiale dell'economia moderna (3 voll.), il Mulino, 1978, 1986, 1995

Razza, nazione, classe. Le identità ambigue (con Étienne Balibar), Edizioni Associate, 1991

Transforming the revolution. Social movement and the World System (con Samir Amin, Giovanni Arrighi, Andre Gunder Frank), Monthly Review Press, 1990

Dynamics of global crisis (con Samir Amin, Giovanni Arrighi, Andre Gunder Frank), Monthly Review Press, 1982



Tradurre tra i ghiacci

Dracula in islandese svela archetipi letterari complessi

di Roberta Ferrari

Si sa che la traduzione è una pratica complessa, in cui i problemi della trasposizione da un sistema linguistico a un altro s'intrecciano a questioni di ordine culturale e letterario, chiamando in causa livelli plurimi d'interpretazione. Tra-durre è tra-dire, per dirla con Eco, ma proprio da quel tradimento scaturisce spesso un punto di vista diverso sull'opera, capace di attribuirle nuova vita.

Di traduzione e tradimenti ci parla *Makt Myrkranna* (*I poteri delle tenebre. Dracula, il manoscritto ritrovato* pp. 294, € 16, Carbonio, Milano 2019), la versione islandese di *Dracula* di Bram Stoker (1897), pubblicata sulla rivista *Fjallkonan* tra il 1900 e il 1901.

L'idea di proporre la storia del Conte vampiro agli islandesi era stata di Valdimar Ásmundsson, fondatore e direttore di *Fjallkonan*, che si era assunto anche il compito di tradurre il testo dall'inglese. Ma perché tanto interesse intorno al suo Dracula? È presto detto: perché *Makt Myrkranna* non è una semplice traduzione, bensì una riscrittura del romanzo di Stoker, che la limitata diffusione della lingua islandese ha tenuto nascosta al mondo per più di cent'anni. Solo nel 2014 Hans Corneel de Roos, uno dei massimi esperti di *Dracula*, l'ha portata all'attenzione della critica: con l'aiuto di un'équipe internazionale, de Roos ha condotto un attento studio filologico del testo islandese e ne ha realizzato la versione inglese (*Powers of Darkness: The Lost Version of Dracula,* 2017), oggi proposta al pubblico italiano dall'editore Carbonio nella traduzione di Maura Parolini e Matteo Curtoni. L'edizione si avvale di un corposo paratesto, indispensabile al lettore per addentrarsi in questa avventura "tra i ghiacci", che promette di affascinarlo per un duplice motivo: da un lato, per le evidenti novità dell'intreccio rispetto al *plot* di *Dracula*; dall'altro, per una storia editoriale che vede il romanzo di Stoker al centro di una fitta trama di rapporti transnazionali, in buona parte ancora da dipanare.

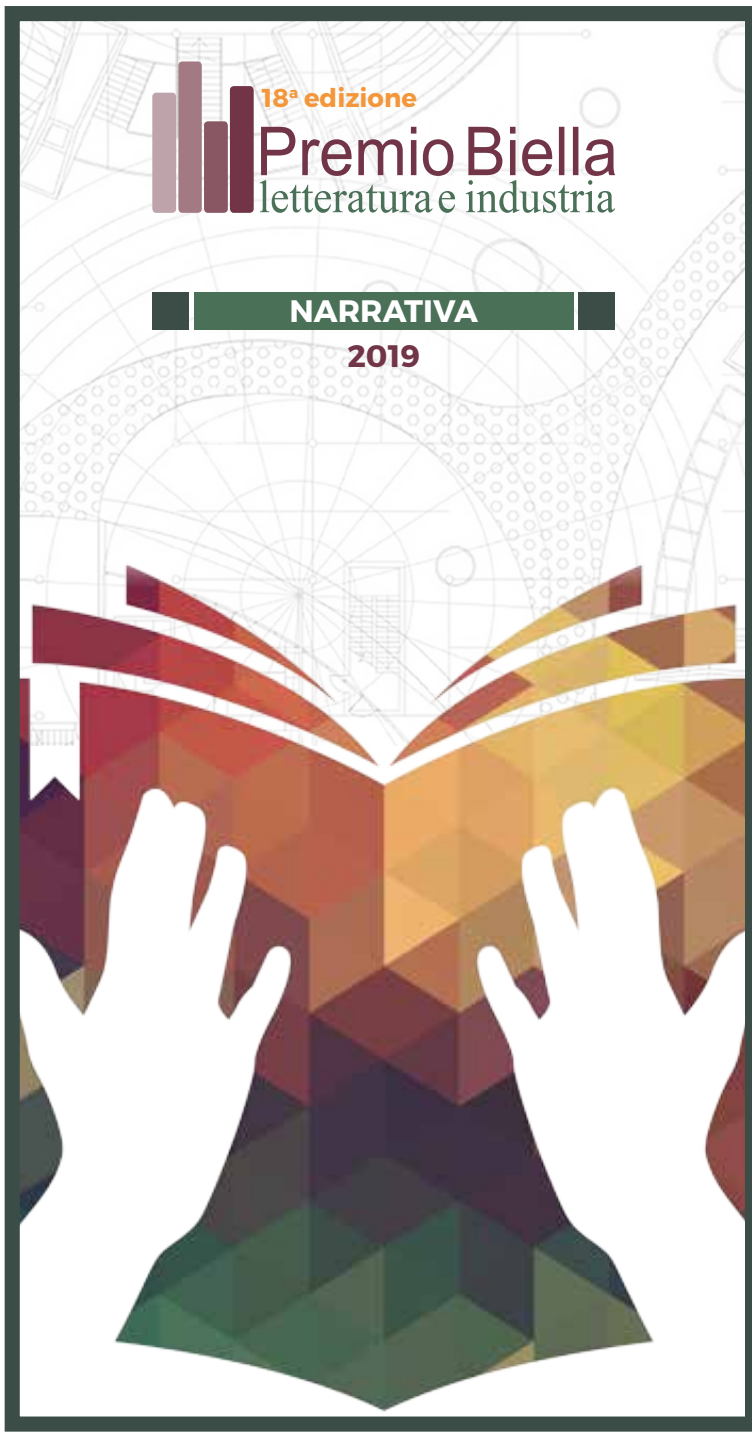
Lo scarto più vistoso tra *I poteri delle tenebre* e *Dracula* riguarda la durata del racconto: nella versione islandese, la prima parte, cioè il diario di Harker in Transilvania, è molto più ampia e dettagliata della corrispondente sezione inglese, mentre il resto della storia subisce una drastica riduzione del 93 per cento. Ne conseguono variazioni sostanziali: sul piano formale, la complessa tecnica narrativa dell'originale, col suo caratteristico *mélange* di lettere, pagine di diario, articoli di giornale, è sostituita, nella seconda parte della versione islandese, da una narrazione onnisciente, decisamente più funzionale a un veloce resoconto dei fatti. Sull'altare della brevità si sacrificano poi diversi episodi londinesi, per esempio la storia di Renfield, mentre la polarizzazione tra Transilvania e Inghilterra si sbilancia inevitabilmente a favore del *setting* orientale. Gli appassionati di Dracula saranno inoltre incuriositi dalla metamorfosi del protagonista che, nella versione di Ásmundsson, compare con maggiore frequenza e s'intrattiene con Harker in lunghe conversazioni, in cui gli espone la propria visione del mondo, elitaria e antidemocratica. Nei *Poteri delle tenebre*, infatti, emerge una dimensione "politica" assente dall'originale (il Conte progetta qui di sovvertire l'ordine dell'Occidente), che s'intreccia a un altrettanto insistente richiamo alla sfera erotica. Potere e lussuria sono dunque le cifre del Dracula islandese, protagonista di una storia intessuta, tra l'altro, di riferimenti alla mitologia norrena, che de Roos segnala nelle sue preziose note al testo.

Decisamente affascinanti sono anche le inaspettate traiettorie che l'*Introduzione* del curatore traccia nel seguire le dinamiche di diffusione, traduzione e riscrittura del testo di Stoker. Per esempio, analogie formali e contenutistiche inducono gli studiosi a ritenere che *I poteri delle tenebre* sia la traduzione non di *Dracula*, bensì di una sua versione svedese di sole 264 pagine, pubblicata sulla rivista *Aftonbladets* nel 1899. Inoltre, certe variazioni presenti sia nel testo svedese sia in quello islandese sembrerebbero riconducibili ad alcuni appunti preparatori di Stoker, non utilizzati nella versione finale del romanzo. È dunque lecito pensare che l'autore irlandese abbia avuto un ruolo nella realizzazione di queste edizioni nordiche? Finora le prove in tal senso si limitano alle iniziali B. S. che, in *Makt Myrkranna*, attribuiscono a Stoker la paternità della "Prefazione dell'autore", ma diversi indizi rilevati nel corso delle ricerche, ancora *in itinere*, sembrerebbero confermare l'ipotesi di un suo coinvolgimento più o meno diretto.

Insomma, molti sono ancora i nodi da sciogliere. Nel frattempo, i lettori italiani possono godersi *I poteri delle tenebre,* nella certezza che questo Dracula arrivato dai ghiacci li appassionerà, rivelando loro l'ulteriore, ennesima maschera di un inesauribile archetipo letterario.

roberta.ferrari@unipi.it

R. Ferrari insegna letteratura inglese all'Università di Pisa



Il "**Premio Biella Letteratura e Industria**" è l'unico premio letterario in Italia con l'obiettivo di **evidenziare e diffondere i valori dell'impresa e dell'imprenditorialità**.

Il Premio trae la sua ispirazione dal dibattito su Letteratura e Industria portato avanti all'inizio degli anni settanta dalla rivista di Elio Vittorini e Italo Calvino, "Il Menabò", dalla lezione di Adriano Olivetti e dagli stimoli intellettuali di Paolo Volponi, Raffaele Crovi, Giuseppe Pontiggia. Giunto alla sua diciottesima edizione, è destinato a «**un'opera edita di autore italiano o straniero in traduzione italiana che descriva o analizzi momenti e modelli di trasformazione della società italiana, con riferimento generale alla realtà socioeconomica e specifico alla storia e alla cultura industriale**».

Il Premio **nasce nel 2001** nell'ambito di Città Studi Biella grazie al supporto di un territorio con una spiccata cultura manifatturiera e imprenditoriale. Si svolge ogni anno, alternativamente nei due settori Narrativa e Saggistica, considerando le opere pubblicate nel biennio precedente. È attualmente presieduto da **Paolo Piana**; la giuria è composta da **Pier Francesco Gasparetto** (presidente della giuria), **Claudio Bermond**, **Paola Borgna**, **Paolo Bricco**, **Loredana Lipperini**, **Giuseppe Lupo**, **Marco Neiretti**, **Sergio Pent**, **Alberto Sinigaglia**.

Nell'edizione 2019, il Premio verrà assegnato ad un'opera di **narrativa** pubblicata tra il 1° gennaio 2017 e il 31 dicembre 2018. I finalisti di questa edizione sono: **Rossana Balduzzi Gastini**, con *Giuseppe Borsalino. L'uomo che conquistò il mondo con un cappello* (Sperling & Kupfer); **Giorgio Falco**, con *Ipotesi di una sconfitta* (Einaudi); **Maurizio Gazzarri**, con *I ragazzi che scalarono il futuro* (Edizioni ETS); **Alberto Prunetti**, con *108 metri. The new working class hero* (Laterza); **Eugenio Raspi**, con *Inox* (Baldini + Castoldi).

La Cerimonia di Premiazione si svolgerà **sabato 16 novembre 2019** presso l'Auditorium di Città Studi di Biella.

Dal 2017, a uno dei cinque finalisti viene assegnato anche il "Premio Confindustria Piemonte"

Il nuovo volume di Franco Maria Ricci in collaborazione con Intesa Sanpaolo e il Museo del Risparmio di Torino

Salvadanai nel tempo

di Camilla Valletti

CHA-CHING!
L'arte del risparmio
testi di Franco Maria Ricci, Giancarlo De Cataldo, Guido Guerzoni; Fotografie di Mauro Davoli
pp. 156, € 40,
Franco Maria Ricci, Parma 2019

Un catalogo curioso, ricco di immagini che ripercorrono la storia di un oggetto particolare, e del gusto espresso tra vita pubblica e privata, uno strumento per comprendere, divertendosi, la pratica più necessaria al sostentamento di una famiglia e poi di una società. Il volume si ripropone di indagare non solo la difficile arte del risparmio, ma anche la sua espressione materiale, il suo principio primo: il salvadanaio.

Il progetto nasce da un'idea di Intesa Sanpaolo per valorizzare il concetto del risparmio produttivo, ossia quel risparmio finalizzato a realizzare qualcosa, una specie di sogno in un oggetto, un atto di fiducia nel futuro, un investimento su di un desiderio. Un risparmio "nobile", molto diverso dal semplice e autoconcluso piacere di accumulare. E parlando di risparmio non si poteva non valorizzare la splendida collezioni di salvadanai del Museo del Risparmio di Torino, che sono diventate le illustrazioni del libro. Questi oggetti, obsoleti ben prima dei conti correnti e del bancomat, offrono diversi spunti di riflessione e appigli narrativi. Una galleria strana e a tratti inquietante di mucche, rane, elefanti, bus, clown, mappamondi, busti di Kennedy, Churchill e Ghandi, persino il diavolo,

sono i fantasiosi contenitori di piccoli patrimoni, parsimoniose speranze, progettualità lente proiettate in un futuro lontano. Franco Maria Ricci, l'editore, anticipa con uno scritto dal taglio molto personale, il valore della collezione facendo leva anche sul tasto della nostalgia, ricordandoci come il suono della monetina che toccava il fondo del salvadanaio, l'onomatopeico "Cha-Ching" del titolo, pascoliana ode al tempo dell'infanzia, sia una sensazione da non dimenticare.

Segue, incastonato nel cuore del volume, un racconto giallo che Giancarlo de Cataldo ha regalato alla collezione. *Il maiale felice* è la cronaca della stralunata indagine di cui è incaricato il vicequestore Cosimo Damiano Pappadano di Novere, poliziotto dal fiuto infallibile. Tutto si concentra sul furto di un maialino in oro conservato presso l'istituto bancario del piccolo centro. Maialino preziosissimo dal valore eccezionale di novemila euro, opera di un artista prussiano, era stato di proprietà del Kaiser. Finito chissà come a Novere, il maialino ora è nella mani di criminali di lungo corso che i giornali invece si affrettano a identificare con improbabili profughi. Ma l'infallibile Pappadano, ancora invaghito della anchor televisiva locale e alla ricerca di un ritorno di fiamma, ce la metta proprio tutta per brillare ancora una volta. E infatti intuisce che le cose non sono come sembrano. Il maialino rubato è il modello da cui prese spunto il gioielliere dei Fabergè di Prussia, privo di qualsiasi valore, era stato vinto ad un' antica asta da tale Geppaz, il maggiore investitore e notabile di Novere. Per motivi del tutto personali, il Geppaz aveva poi ordito un piano per impossessarsene seminando sangue e cattive compagnie. Un racconto vivace, concitato, in cui de Cataldo mette in gioco le sue carte migliori. Dialoghi serrati, ambientazione, miserie piccole e grandi, frustrazioni irrisolte e malignità da oscura provincia. Su tutto si alza tronfio il maialino posticcio, vero e proprio strumento di perdizione.

Chiude il volume la chiosa storica, sociale e culturale di Guido Guerzoni sul risparmio italiano, un concetto che ha attraversato i secoli mutando come le strutture sociali ed economiche di cui è stato espressione. Le belle fotografie del volume sono di Mauro Davoli.

Cinghiale, Indonesia, XV-XVII secolo, terracotta

Guglielmo Tell, USA, fine del XIX sec., meccanico, ghisa

Il dentista, USA, 1940-1950, meccanico, ghisa

John F. Kennedy, USA, 1960-1970, Metallo

Televisore, 1950-1960, USA, ceramica e plastica

Superman vs Batman, 1999, USA, plastica

Pagina a cura di Intesa Sanpaolo

Libro del mese

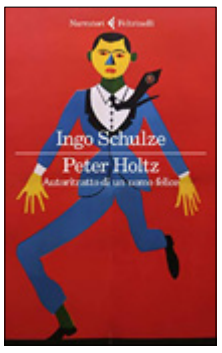
Cercando la falla nel sistema

di Anna Chiarloni

Ingo Schulze
PETER HOLTZ
AUTORITRATTO DI UN UOMO FELICE
ed. orig. 2017, trad. dal tedesco di Stefano Zangrando, pp. 428, € 19, Feltrinelli, Milano 2019

A 30 anni dalla caduta del muro di Berlino esce in Italia l'ultimo romanzo di Ingo Schulze (Dresda,1962), autore tra i più noti della sua generazione. Il testo parla con la voce di Peter Holtz, protagonista un po' Simplicio e un po' Candide, in continua ricerca del bene collettivo, di là e di qua del Muro di Berlino. Pur col tono monello proprio dello *Schelmenroman*, Schulze sa manovrare il suo (coetaneo) eroe mettendolo a confronto con due ideologie in un continuo canone a specchio. *Peter Holtz* è un libro laboratorio, un romanzo fluviale in cui occorre addentrarsi ripercorrendone il greto, nel flusso di una storia che si rifrange ben oltre i confini tedeschi.

Alla domanda programmatica dell'esergo – "Utile è ciò che è buono per qualcuno. O per tutti?" – segue una sorta di allegretto assai godibile anche per i suoi ammiccamenti autobiografici. Siamo negli anni settanta, il piccolo Peter, allevato a latte e marxismo in un orfanotrofio della Ddr – i genitori sono fuggiti a ovest – si spinge nella vita come un soldatino sbucato da un meccano sovietico. Con l'innocente coerenza dell'infanzia, si chiede perché mai, se nel socialismo tutto è collettivo, lui che non ha un soldo in tasca al ristorante debba pagarsi la porzione di porchetta. E si appella al cospetto della cameriera allibita alla "soddisfazione dei bisogni necessari", sacra citazione appresa, ben inteso, "compitando con esercizio protratto" gli slogan delle rituali parate del primo maggio. E non demorde dalla sua fede, questo *agitprop* in erba: il suo modello è Kortschagin, il giovane rivoluzionario russo di *Come fu temprato l'acciaio,* sempre pronto a sacrificarsi "per il bene dell'umanità". Schulze richiama qui un noto romanzo del sovietico Nikolaj Ostrovskij, un libro il cui pathos idealista entusiasmò a suo tempo anche Romain Rolland. Ora, è interessante notare come, nell'attuale vuoto di idee fondanti, l'autore risalga alle origini del pensiero comunista, riesumando, se pur in chiave comica, la pedagogia dello stato sovietico, oggi marchiato come "l'imputato per eccellenza" nell'opinione storica corrente. Lo stesso vocabolario di Peter è costellato di spiccioli linguistici ormai fuori corso nella Germania riunificata, dove il sabato la gioventù non corre volonterosa come lui, in obbedienza allo *subbotnik*, alla "battaglia per il raccolto di patate" delle cooperative agricole. E non si tratta semplicemente di un effetto conchiglia legato all'infanzia nella Ddr di Schulze, quanto piuttosto di rintracciare nel passato rivoluzionario elementi allo stato nascente, utili a una rifondazione del bene collettivo. Un bene tradito dalla storia successiva e dai suoi *apparatčiki*, non a caso l'ombra della Stasi, sempre pronta al calappio, si allunga fin nelle retrovie del romanzo. Questo movimento *à rebours*, di ritorno ai valori fondanti del socialismo, è il motore cardiaco del romanzo, evidente anche nel battito dei sommovimenti interni a ridosso della caduta del Muro. Quei drammatici mesi sono segnati dall'incontro di Peter con la chiesa evangelica, dove tra musica e preghiera ancora guizza l'antico messaggio di fratellanza. È l'ambiente pacifista con cui si identificano i *Bausoldaten,* giovani obiettori assegnati nella Ddr a vanga e cazzuola. Per il nostro Simplicio è un colpo di fulmine, qui trova il suo nuovo vangelo, persino si battezza: e dall'acqua santa al reclutamento nella Cdu il passo è breve. Ma non era un *konsomolze* comunista? Sì, ma la democrazia cristiana della Ddr, puntualizza Schulze sottotraccia, malgrado il guinzaglio di Mosca, nulla aveva a che fare con la Cdu occidentale, verso cui Peter è molto critico a cominciare dall'intesa tra Strauss e Pinochet: quella, viceversa, era l'erede di Otto Nuschke, secondo il quale il socialismo incarnava il "realismo cristiano". Al suo primo comizio il nostro *Kommissar*, convinto che sia giunta l'ora propizia per "esportare la rivoluzione a ovest", dichiara infatti di fronte ai bonzi sbalorditi che "coscienza di classe e amore per il prossimo sono due facce della stessa medaglia". Sembra fargli spalla Joachim Lefèvre, figura emergente a ridosso della svolta. Il nome francesizzante rimanda a Lothar de Maizière, il politico al timone della Cdu dell'est che nel 1990 trattò con Kohl e gli alleati la riunificazione tedesca. Spogliato dei tratti aristocratici dell'originale, il Lefèvre di Schulze si presenta come chi si allea con il Sinodo e il *Volk* in rivolta cercando credito politico a ovest. Sarà trattato alla stregua di "un esaminando", costretto al tavolo di Kohl a una svendita della Ddr. C'è un'aria da *fin de partie* in queste pagine, cifrate ma ben riconoscibili: cadono nel vuoto le parole degli intellettuali contrari a una fusione con Bonn, da Christa Wolf a Volker Braun e Christoph Hein. Lo stesso Peter si sente "in trappola", bloccato come il mezzo cavallo di Cattelan imprigionato nel cemento. Ma non è finita qui. Perché il nostro eroe plana oltre la svolta del 1989 sulle ali della fortuna. Una vecchia donazione si rivela, con lo sviluppo edilizio della Berlino riunificata, fonte di un capitale che l'ardente comunista, ormai giovanotto, vorrebbe destinare al bene altrui. Mica facile nel nuovo tempo dei corpi in affitto. Ecco Lilly la prostituta che, funzionale come una calcolatrice, gli scandisce il suo tariffario, lui la vuole redimere regalandole un tetto ma lei si allarga prendendo al volo gli avanzi del traffico internazionale e apre un bordello, reparto usa e getta, di corpi balcanici. Nell'impasto di voci si coglie un mondo in continua trasformazione: a est lo sgombero dalle case un tempo statali, la speculazione, i licenziamenti. Tra i disoccupati fermenta la destra. In una fabbrica cede l'ultima resistenza operaia, trasparente richiamo alla liquidazione della Narva e alle sue storiche lampadine Rosa Luxemburg. Come procedere allora in un mondo in cui tutto è prezzolato? Cercando la falla nel sistema, risponde Peter. Nell'ultima parte del romanzo Schulze, familiare fin da ragazzo con quei cortili in cui serpeggiava a Dresda come a Berlino una vitale bohème clandestina, opera una tagliente denuncia della pressione finanziaria sull'arte occidentale. Il nesso tra arte e moneta è al centro di un recente dibattito intorno alla presenza sul facoltoso mercato tedesco, e non solo, di un esercito di agenti e galleristi ingaggiati in operazioni di *artwashing* ("Republik", 3.8.2019). L'artista come performer di un'oscura finanza? Corre l'anno 1998 e Peter, travestito da gallerista, punta a svelare le strategie degli *investor* in campo artistico. Il linguaggio si adegua, fioccano gli anglismi: *bodyguard* alla porta, Peter manovra sul *keyboard* esibendo una *preview* degli acquisti. Così facendo titilla il mercato, spalleggiato, s'intende, dal soffietto della stampa, con corredo di tv e vernissage fornito di belle ragazze. Il clou si verifica con una performance filmata da una troupe cinematografica. Sponsorizzato dall'agente di un ignoto magnate, Peter dà fuoco a 812.000 marchi tedeschi. E lo scandalo fa moneta: si prevede una vertiginosa quotazione del video, mentre lo stesso Peter viene acclamato come artista. Il lancio ha un immediato riflesso politico, compare persino Gerhard Schröder in persona, affaccendato in un party elettorale dedicato agli artisti: un tocco di realtà, considerato che il cancelliere, attento alle prestazioni economiche dell'arte contemporanea, è passato alla storia come il *Vernissagenkanzler*. Nel romanzo sarà lo stesso Schröder a consigliare l'investimento nel settore artistico, ecco la foglia di fico del capitale che si mimetizza, l'arte ridotta a "riserva aurea" del potere. Tutto appare ora chiaro: è il denaro che annienta ogni cosa, solo distruggendolo si può sanare questa società. Una tesi che fa scandalo: sorpreso a incendiare il suo tesoretto di marchi tedeschi, Peter viene accusato di violenza, recluso e sedato. È il primo "detenuto economico" della Germania riunificata. Ma dalle pagine dell'addio Peter Holtz ci rimanda un riflesso anfibio del suo Kortschagin: "O fratellanza, o barbarie".



anna.chiarloni@unito.it

A. Chiarloni è professore emerito di letteratura tedesca all'Università di Torino

Un picaro attraverso la storia della Germania divisa

di Hannes Krauss

La fusione di due sistemi politici, la cui contrapposizione ha caratterizzato per decenni la politica mondiale, ha comportato in Germania un vasto progetto sociale che necessariamente ha coinvolto anche la narrativa. Non senza rischi, perché in una scrittura centrata sull'attualità il confine tra letteratura e giornalismo si fa evanescente. Non è tuttavia la prima volta che Ingo Schulze si confronta con il tema della riunificazione. Già vent'anni fa aveva prodotto con il romanzo *Storie semplici* un'efficace rappresentazione dei mutamenti esistenziali in corso nella Germania orientale. Con questo testo lo scrittore riprende il tema dilatandone la prospettiva.

Il narratore Peter Holtz – nato come Schulze nel 1962 – ci conduce attraverso la complessa storia della Germania divisa. L'azione inizia nell'estate del 1974 e si conclude nell'autunno del 1998. Il lettore percorre questo quarto di secolo attraverso lo sguardo di un io narrante ingenuo, sempre in buona fede, che prima cerca la sua strada nel socialismo, attraversa poi il caos della riunificazione, per approdare infine, facoltoso suo malgrado, nel mondo capitalista. Schulze non ha timore di confrontarsi con i modelli classici e anche in questo romanzo si diverte a mimare una certa tradizione letteraria: il suo Peter Holtz discende dal romanzo picaresco, un genere nato nella Spagna del Cinquecento che in Germania si è diffuso come *Schelmenroman*.

L'origine oscura di Peter Holtz, il suo modo sorprendente di arrangiarsi nella vita quotidiana, il caso che ne condiziona l'esistenza, tutto questo rimanda allo *Schelmenroman*. Ma non si tratta di un'imitazione, piuttosto Schulze riadatta e attualizza questo genere romanzesco attutendone la comicità, così che il lettore apra gli occhi sia sui dilettanteschi tentativi di realizzare l'utopia socialista, sia sulla realtà capitalista. Ne deriva un gioco amabile e istruttivo al tempo stesso. Il romanzo non offre spiegazioni o soluzioni, piuttosto pone domande che vanno al di là dell'orizzonte di lettura.

L'andamento narrativo è del tutto realistico, ecco in breve la tappe più significative dell'iniziazione alla vita di Peter. Cresciuto in un orfanotrofio della Ddr, viene adottato da una coppia proveniente dalla élite della Ddr. Respinto dal partito governativo, la Sed, si iscrive alla Cdu orientale. Riceve infine in dono degli immobili: un fardello nella Ddr, che però con l'unificazione si rivelerà, anche se indesiderata, una straordinaria fonte di ricchezza.

Gli anni 1989 e 1990 costituiscono il centro dell'azione. Nei discorsi, lettere di protesta e interviste, Peter rivela un coraggio che manca del tutto ai suoi compagni di fede democristiana (la Cdu orientale era tra quei partiti formalmente autonomi ma che di fatto sostenevano la politica della Sed). Dopo la caduta del muro Peter si batte invano contro l'arroganza dei politici occidentali, che dapprima snobbano la Cdu locale, per poi metter mano sui fondi di partito utili alla campagna elettorale. Alcune figure, come Lothar de Maizière, Gregor Gysi o Angela Merkel, benché cifrate, sono chiaramente riconoscibili. Il concreto processo di unificazione – elezioni e unione monetaria – il protagonista se lo risparmia grazie a un coma che lo mette fuori gioco narrativo per qualche mese, analogamente a quanto succede in *Good Bye Lenin!* (il film di Wolfgang Becker del 2003).

Malgrado ma anche grazie al suo patrimonio immobiliare, Peter cerca di tener fede ai suoi principi morali nel mondo capitalista. S'innamora di una prostituta e la toglie dalla strada, apre una galleria d'arte per la sorellastra, partecipa a un evento artistico teso a smascherare l'attuale commercializzazione dell'arte, evento che si tradurrà a sua volta in un successo commerciale, con un effetto che potremo definire alla Banksy. Alla fine Holtz brucia in modo del tutto provocatorio delle banconote da 1000 marchi: verrà rinchiuso in manicomio. Il suo tentativo di sabotare l'economia capitalista distruggendo il denaro naufraga come i suoi sforzi di prendere sul serio le promesse del socialismo. Dopotutto, il fatto che la società lo escluda ha una sua logica, un dato che richiama, e non solo qui, un altro personaggio, l'Oskar Matzerath del *Tamburo di latta* di Günter Grass.

Se anche si registra a latere qualche stereotipo, il romanzo di Schulze costituisce pur sempre un importante testo letterario. Al pubblico italiano potranno sfuggire alcuni dettagli storico-politici del trentennio ma posso assicurare che questo succede persino a noi tedeschi. *Peter Holtz* funziona anche se non si individuano tutti gli ammiccamenti interni. Perché non è, questo, un libro sulla Ddr e la riunificazione, bensì sulle contraddizioni e i paradossi di un sistema che dopo il naufragio dell'utopia socialista pretende di rappresentare un ideale ordine mondiale. Un libro ambizioso che riporta alla luce una storia dispersa, mettendo in discussione tante apparenti ovvietà. Non ci sono risposte. Compiuta la sua funzione, Peter Holtz viene abbandonato dall'autore in un reparto psichiatrico. Di quel che segue sono responsabili i suoi lettori.

hannes.krauss@uni-due.de

H. Krauss insegna letteratura tedesca contemporanea all'Università di Essen

Primo piano

Quello che vola sotto i radar

di Riccardo Bellofiore e Francesco Garibaldo

Adam Tooze
LO SCHIANTO 2008-2018
Come un decennio di crisi economica ha cambiato il mondo
ed. orig. 2018, trad. dall'inglese di Roberto Serrai e Chiara Rizzo, pp. 766, € 35, Mondadori, Milano 2018

Crashed. How a decade of financial crises changed the world di Adam Tooze è un libro di notevole interesse. Il titolo originale può essere meglio reso come *Il crollo*: fu il collasso finale del neoliberismo come lo abbiamo conosciuto. La crisi ebbe inizio nel 2007, e il volume si conclude nel 2017. E ci si chiede perché "crisi finanziaria" debba divenire "crisi economica": anche se è certamente vero che la crisi finanziaria del 2007-2008 configura la forma attuale del "crollo" capitalistico come fenomeno ricorrente, e mai finale.

Il libro ha due dimensioni. La prima è la ricostruzione storica, rigorosamente documentata, dello svolgersi della crisi. Tre gli orizzonti temporali. Il crollo globale, dal 2007 al 2009. Dal 2010 al 2012, quando il centro della crisi diviene l'eurozona. Dal 2013 al 2017: la geopolitica prende il sopravvento, con il dramma greco, la Cina, l'Ucraina, la Brexit e Trump. La seconda dimensione si sviluppa attorno alla chiave analitica del volume. Vi presteremo la massima attenzione, perché presenta una rigorosa critica non soltanto del senso comune dei gruppi dirigenti politici, industriali e finanziari tra le due sponde dell'Atlantico, ma anche un deciso scarto rispetto ai paradigmi interpretativi diffusi pur tra chi si vuole portatore di un approccio critico.

Tooze impiega lo schema teorico di Claudio Borio (con Piti Disyatat) e Hyun Song Shin, economisti della Banca dei regolamenti internazionali. Nel caso di Shin, il riferimento è all'esigenza di abbandonare una visione per "isole" della economia internazionale. Si tratta di prendere congedo dalla visione tradizionale keynesiana di metà Novecento, dove le unità di base sono "nazioni" che commerciano, incorrono in avanzi e disavanzi di partite correnti, e per questa via accumulano attivi e passivi finanziari. Attorno a questa realtà si raggruma tutta una visione della politica. La concezione adeguata al secolo che si apre è quella di una matrice che connette tra di loro gli stati patrimoniali di agenti finanziari e produttivi: l'incrocio dei bilanci delle varie *corporation* che l'autore definisce una "compatta oligarchia".

I flussi finanziari sono ormai largamente indipendenti dalla politica nazionale, e i poli messi in rapporto non hanno niente a che vedere con piccole unità di una supposta realtà di perfetta concorrenza. Una visione per stati patrimoniali interrelati è quella che struttura l'analisi di Hyman Minsky.

Nel caso di Borio e Disyatat, il lavoro che più ha colpito Tooze è quello del 2011 che sostiene non vi sia legame tra le cosiddette *global imbalances* (gli squilibri commerciali tra paesi) e la crisi finanziaria. Il retroterra teorico della (non) relazione tra flussi di capitale e squilibri di conto corrente è meglio chiarito in uno scritto del 2015 sul prendere il "finanziamento" (più) sul serio. In una logica di circuito monetario, la questione che viene messa in rilievo è che non ha (più) troppo senso focalizzare lo sguardo sui flussi di capitale netti: semplificando, sottrarre alla "moneta" che entra via esportazioni la "moneta" che esce via importazioni. Bisogna invece porre attenzione ai flussi lordi di capitale, visto che ogni spesa deve essere finanziata, anche quando tali flussi si "coprano". Essi possono essere volatili o costruire condizioni instabili e/o insostenibili.

La rilevanza per il discorso sulla crisi globale ed europea è immediata. La crisi fu prevista, ma era quella sbagliata. Si riteneva che il problema principale fosse l'enorme passivo commerciale degli Stati Uniti rispetto alla Cina. Si sarebbe trattato di un "eccesso di risparmio globale", che sarebbe affluito negli Stati Uniti alla caccia di titoli di stato "sicuri", abbattendo i rendimenti sui *treasury bills* e scatenando la caccia a rendimenti più elevati: di qui la crisi dei *subprime*. Ovvio il timore, economico e geopolitico, di una fuga di quei capitali dagli Stati Uniti, di una brusca svalutazione del dollaro, di un drammatico rialzo del tasso di interesse. Gli squilibri di partite correnti sono spesso posti al centro anche della crisi europea, che sarebbe dovuta agli avanzi commerciali del centro dell'eurozona rispetto alla periferia. Per quanto diffusa, una idea del genere è altrettanto sbagliata di quella secondo cui la crisi sarebbe dovuta al debito pubblico: fu invece dovuta all'implosione di un debito privato divenuto enorme. Il sistema circolatorio finanziario è ormai indipendente dai legami commerciali perché nella nuova finanza la liquidità che si può ottenere non è una somma fissa, limitata dai fondamentali della cosiddetta economia reale. Si tratta di un ammontare elastico, che in caso di bolle delle attività (finanziarie o immobiliari) può espandersi senza limiti su scala transnazionale.

Qual è la natura della crisi? Si trattò di una paralisi di quel *funding* o *financing* che gli agenti possono ottenere sempre più facilmente e a breve termine sul mercato monetario per investire a lunga, ampliando il loro "effetto leva" in percentuali sempre più elevate, senza all'apparenza dar luogo a rischi per la stabilità finanziaria. Questo finanziamento si è azzerato in pochissimo tempo, dalla crisi dei *subprime* (estate 2007) al fallimento della Lehman Brothers (settembre 2008). La crisi si è verificata non sull'asse finanziario sino-statunitense ma su quello della finanza transatlantica che connette l'eurozona (con al centro, dal punto di vista finanziario, il Regno Unito) agli Stati Uniti. Se si guarda ai flussi lordi, si vede come la dimensione di quelli cinesi o anche giapponesi impallidisce a confronto con l'eurozona o il Regno Unito. Le banche europee furono attive protagoniste delle innovazioni finanziarie: la crisi del 2007 le investì subito, in anticipo rispetto alle banche d'oltreoceano. Il conseguente crollo "collaterale" del *funding* significò la necessità degli agenti coinvolti – tutti, uno dopo l'altro – di realizzare liquidità svendendo le proprie attività. Un enorme panico (un *global bank run*) che nella nuova economia macro-finanziaria transnazionale poteva prendere una velocità inedita, e assumeva una potenza distruttiva mai sperimentata. La deflazione da debiti si metteva in moto in nuova forma, su dimensioni addirittura superiori a quelle del grande crollo degli anni trenta.

La seconda parte vede al centro la crisi dell'eurozona. Anche in Europa la circolazione dei fondi non era guidata dai flussi commerciali ma da banchieri alla caccia dei finanziamenti più a buon mercato e che garantivano i rendimenti più elevati. Anche qui ciò che guida il commercio non sono i rapporti tra le economie nazionali, ma le ampie catene del valore transnazionali. Non furono gli squilibri commerciali dell'eurozona a generare quelli finanziari, fu semmai il contrario. Se anche in Europa è il sistema bancario e finanziario al centro della crisi, il difetto di nascita dell'euro non va visto solo nell'assenza di una "costituzione fiscale" che consentisse politiche della domanda effettiva, industriali e strutturali, oltre che redistributive tra regioni. Pesa l'incapacità di mettere in piedi strumenti e regole che rendano l'eurozona capace di gestire una crisi bancaria, come l'assenza di una volontà di agire su questo terreno in modo cooperativo e disciplinato, con adeguata determinazione. Mancanze tanto più gravi dato che proprio in Europa la finanza delle banche era cresciuta in modo particolarmente sproporzionato. Secondo Tooze, però, la crisi europea dal 2010 in poi tutto fu meno che inevitabile. Fu una crisi politica più che economica.

Mentre negli Stati Uniti la Federal Reserve pompava da subito liquidità nel sistema bancario, nell'eurozona erano gli stati patrimoniali delle banche ad assorbire il debito sovrano, e con un certo ritardo, a causa della scelta della Bce di Trichet di mettere in campo un piano di rifinanziamento a lungo termine astenendosi invece dall'acquistare titoli. Negli Stati Uniti per aiutare *Main Street*, cioè le attività reali, si è voluta salvare *Wall Street*, la finanza. La focalizzazione esclusiva sul sistema finanziario ha mobilitato tutte le risorse che lo stato aveva a disposizione per salvare l'infrastruttura finanziaria della società dal rischio di implosione sistemica, assimilato a un'emergenza militare. Se il mondo è sfuggito al ripetersi di un crollo come quello degli anni trenta del Novecento lo deve in parte a questo salvataggio finanziario, ma anche essenzialmente all'imponente manovra espansiva cinese (di impronta tradizionalmente keynesiana) e agli "stabilizzatori automatici". ***Cosa sono?***

Anche per quel che riguarda la stabilizzazione europea, lo sguardo di Tooze si volge alla finanza transatlantica, e mostra come gli Stati Uniti si siano riaffermati come il centro dominante, imponendosi come l'unico stato-nazione che poteva non soltanto parare i colpi all'interno, ma anche imporre una soluzione globale. L'ultima crisi riconferma come la crisi dell'egemonia degli Stati Uniti sia il mezzo della sua riaffermazione. Superato il periodo più critico, il consolidamento fiscale era tornato prepotentemente nell'agenda internazionale. Dal 2010 il ritorno a politiche di austerità nei bilanci pubblici nell'eurozona è particolarmente violento e determina un drammatico avvitamento della crisi: accelerazione che mette a rischio la stessa moneta unica. Di fronte all'intrattabilità del debito greco sarebbe stata necessaria una ristrutturazione del debito, e dunque un suo taglio, che lo rendesse gestibile. L'illusione di poter recuperare crediti ormai inesigibili configura un tipico caso di *extend and pretend*: prolunga (il credito, inasprendone i termini) e fingi di poterlo recuperare in futuro. Il contagio fece temere l'imminente fallimento di banche importanti come nel caso irlandese, portoghese e spagnolo. Le connessioni dei bilanci mettevano a rischio tutta l'Europa, ma se ciò fosse accaduto per via dei legami interni alla circolazione finanziaria transatlantica la crisi sarebbe potuta tornare negli Stati Uniti.

È ora l'Europa che rischia di trascinare a fondo la finanza globale. Quando la successione di crisi fece schizzare verso l'alto gli *spread* ci sarebbe stato bisogno che la Bce comprasse titoli sovrani. Non lo fece, e in questo il rifiuto di Berlino di svolgere un ruolo di leadership da "egemone benigno" configura quella che è stata definita una "storia dell'orrore" politico. L'Europa, come tutti, più che un eccesso di dollari ne aveva una disperata necessità. L'uscita generale dalla crisi si materializzò grazie all'apertura da parte della banca centrale statunitense di linee di *swap*: uno scambio di flussi di cassa con cui la Fed immette liquidità, cioè cede dollari, al sistema bancario globale, autorizzando un nucleo selezionato di altre banche centrali a concedere a loro volta crediti in dollari. Chi ne beneficiò di più fu l'Europa, dove furono pompati trilioni di dollari. Non abbiamo qui né un salvataggio né qualcosa di non trasparente, ma si tratta certo di qualcosa che vola sotto i radar, ed è per questo trascurato nelle analisi e nella discussione.

A salvare l'Europa da un circolo vizioso di insolvenza e mancanza di liquidità nel settore pubblico e in quello privato fu il ruolo di prestatore di ultima istanza globale degli Stati Uniti. A questo, seguì il *whatever it takes* di Draghi, e il *quantitative easing* anche nell'eurozona: la stessa Bce accetta di fungere (sia pure indirettamente) da *lender of last resort*. Pensiamo qui si debba aggiungere qualcosa a Tooze. Ci riferiamo all'intervento sullo *shadow banking*: finanziamenti sul mercato monetario, o comunque di brevissimo termine, ottenuti per estendere prestiti a lungo termine. Negli Stati Uniti lo *shadow banking* si era costruito su sempre più sofisticati processi di cartolarizzazione di attività private, che hanno finito con lo svolgere funzione di collaterale per sostenere una piramide (sempre più intricata) di finanziamenti. Già dal 2008, la Fed comprese la necessità di sostenere il mercato monetario, facendosi non soltanto prestatore di ultima istanza ma anche *dealer of last resort* attraverso massicci acquisti dei titoli. A questo serve, tra l'altro, il *quantitative easing*. In Europa, le cose vanno diversamente. L'intervento della Bce nella

costruzione del mercato pronto contro termine e della cartolarizzazione di attività sicure da usare come collaterale è essenziale, con perno i titoli sovrani.

Tale azione viene dapprima impiegata a fini 'disciplinari', per imporre il rispetto dei parametri fiscali: il che finisce col rivelarsi pro-ciclico proprio in una fase recessiva. Si impone allora anche a Draghi l'adozione del *quantitative easing*. È chiaro che l'offerta di liquidità dipende ormai da un collaterale politicamente comandato, e il rischio di ripiombare nella crisi si fa valere sulla politica della BCE.

Alla fine del 2013 la crisi sembrava superata. Nel lato strettamente finanziario, la stabilizzazione pare funzionare. Magra consolazione, si dirà, ma nondimeno consolazione visti i rischi corsi, e l'incapacità di intravedere una alternativa. La crisi ha però disvelato che il sistema monetario-finanziario si erge su fondamenta irriducibilmente politiche. Ad alcuni spettano scelte, a tutti gli altri regole e disciplina. Il costo è elevato, e si traduce nella ripresa del sovranismo, nella deriva razzista, e così via. *Governance* capitalistica e democrazia sono in rotta di collisione. Dentro questa storia si inseriscono fattori destabilizzanti a cui Tooze presta attenzione in una terza parte del volume, scritta in tempo reale, e che apre ad un futuro incerto, senza "chiudere" il discorso sulla crisi. Protagonisti sono la Grecia, l'Est Europa (l'Ucraina), la Cina, Trump e la Brexit. Non possiamo trattarne, per ragioni di spazio.

Una recensione non è una recensione se accanto ad un apprezzamento del volume recensito non ne segnala i limiti. In inglese c'è una espressione che fa al caso nostro: *full disclosure* (trasparenza totale). È bene che il lettore sappia le ragioni delle nostre lodi e delle nostre critiche. Insieme a Mariana Mortàgua abbiamo pubblicato un volume nel 2019 (*Euro al capolinea? La vera natura della crisi europea*, Rosenberg & Sellier), preceduto da un saggio del 2014. Già nel saggio proponevamo una visione macro-finanziaria della crisi, globale ed europea convergente con quella di Tooze. Di qui le lodi. Nel nostro volume però l'accento sul ruolo centrale di una finanza trans-nazionale nella crisi del 2007-2008 viene inquadrato dentro una riconfigurazione concettuale del neoliberismo e viene integrato da una indagine del ruolo delle catene trans-nazionali della produzione.

Di qui i limiti: Tooze dice quasi niente sulla prima questione e pochissimo sulla seconda. *Crashed* fornisce un contributo essenziale a una letteratura che inizia solo ora ad essere scritta, e che deve constare di molti altri capitoli.

riccardo.bellofiore@unibg.it

R. Bellofiore insegna economia monetaria all'Università di Bergamo

Il pensiero breve

Intervista ad Adam Tooze di Marta Musso

***Lo Schianto* è la prima ricostruzione in chiave storica della crisi finanziaria del 2008. Nonostante siano eventi che appartengono al presente, il libro ne dà una prospettiva storica, e regala una nuova interpretazione della crisi. Che fonti ha usato?**

Il problema di scrivere questo tipo di storia, naturalmente, è che non c'è ancora materiale d'archivio. Ho lavorato sui verbali del Federal Open Market Committee della Fed, un organo insolitamente trasparente; e soprattutto sulle analisi di economisti, politici, e leader del mondo economico. Non credo di aver prodotto una nuova interpretazione della crisi a dire il vero, ho solo studiato quelle che considero le analisi più intelligenti fatte negli anni. La mia storia racconta la comparsa della macro-finanza come nuovo modello analitico, incentrato sullo studio dei bilanci delle grandi banche globali anziché dei bilanci dei singoli Stati: il libro inserisce questo passaggio nel più ampio contesto storico e geopolitico, al di là delle analisi tecniche, e ne spiega l'importanza.

Cosa ha scoperto durante le ricerche per il libro, rispetto all'idea della crisi che aveva prima?

La dimensione transatlantica ed europea è stata sicuramente un punto di svolta. Ho iniziato il libro come critica alla storia economica della crisi come stava venendo sviluppata dagli economisti, penso soprattutto a *Questa volta è diverso* di Reinhart e Rogoff (il Saggiatore, 2010), un libro che ha ispirato le successive politiche sul debito pubblico, e la cui analisi storica è a dir poco semplicistica. Il mio progetto iniziale era dare un resoconto della crisi realmente calato nella storia, ma non riuscivo a capire molti degli sviluppi degli ultimi dieci anni finché non ho realizzato che i rapporti finanziari transatlantici erano il vero perno della crisi. Questo fatto fondamentale non era nascosto, ma semplicemente ignorato dalla narrativa ufficiale, e io l'ho messo al centro del discorso.

Negli anni precedenti al 2008 pensava che una crisi di queste dimensioni potesse accadere?

Sì, ma ero anche io convinto dell'analisi che critico all'inizio del libro, quella per cui una possibile crisi finanziaria sarebbe stata causata dagli squilibri di bilancio tra Cina e Stati Uniti. All'epoca spaventavo i miei studenti dell'Università di Cambridge mostrando loro la bilancia dei pagamenti degli Stati Uniti di quegli anni, e poi quella della Repubblica di Weimar. Era il modo sbagliato di intendere la genesi del 2008, ma era la visione assolutamente dominante, soprattutto nei circoli vicini alla presidenza Clinton, che erano molto concentrati sui problemi geopolitici, sui grandi squilibri di bilancio che la guerra al terrore di Bush e i tagli alle tasse stavano causando, con una crescente dipendenza verso la Cina. Che la crisi non sia arrivata per problemi di bilancio nazionale, ma per l'implosione del sistema finanziale globale, è stato uno shock.

Se ci fosse un nuovo 2008, il sistema finanziario mondiale sarebbe capace di tenerlo sotto controllo?

Un nuovo 2008 implicherebbe una nuova gigantesca bolla di debito privato tra Stati Uniti ed Europa, e questo non è il caso di oggi. È importante sottolineare che il 2008 non è stato solo un'altra crisi finanziaria, è stato la crisi terminale del modello bancario transatlantico emerso con il mercato dell'eurodollaro negli anni sessanta e settanta. Recenti dati di Oxford Economics mostrano che una bolla di debito privato paragonabile a quella del 2007 oggi esiste, ma si trova in Cina, dove il quadro geopolitico è completamente diverso. Nel 2008, la Fed si comportò come prestatore di ultima istanza, pompando letteralmente trilioni di dollari nel sistema bancario globale, con più della metà della liquidità versato nelle banche europee. La grande domanda, oggi, è se la Fed sia nuovamente disposta a intervenire con misure così drastiche. La logica del 2008 fu che la Fed doveva intervenire per prevenire la svendita degli *asset* americani, ma naturalmente un fattore importante fu il rapporto da sempre privilegiato tra Europa e Stati Uniti. Il punto cruciale è: può esistere un rapporto simile tra la Fed e la Banca popolare cinese? Nel 2015-2016 i due istituti cooperarono fortemente per evitare una nuova crisi, ma allora c'era Obama. E il problema non è solo Trump, ma il Partito repubblicano in generale. Già nel 2008 il Gop rifiutò di sostenere Bush in una serie di operazioni di *bailout* essenziali. Nel 2011, quando ci fu il rischio di default sui bond, una parte del partito ha dovuto organizzare seminari di altissimo livello con i propri membri per spiegare la gravità delle conseguenze di un default, perché molti esponenti del Congresso lo stavano seriamente prendendo in considerazione. In sostanza, uno dei due grandi partiti americani ha smesso di ragionare come forza di governo per diventare un movimento ideologico, lasciando ai democratici la responsabilità della gestione della crisi. C'è una lotta forte all'interno del partito perchè non venga interamente assorbito da questa ala estremista, nazionalista, pregiudizialmente contro il *big government*, che prima si articolava intorno al Tea Party. Il nocciolo della questione è se il Partito repubblicano tornerà mai ad essere normale. Nel Partito democratico stesso, per altro, sta crescendo un'ala fortemente di sinistra, il che da un punto di vista di politica interna è più che comprensibile, ma che non ha una visione per la politica estera. Non è chiaro quindi, per la prima volta dal 1945, dove voglia stare l'America nel mondo.

Guardiamo all'Europa, che sta vivendo simili processi politici, specie nella radicalizzazione della destra. La Brexit ne è forse l'emblema, ma lei l'ha definita una nota a piè di pagina della storia.

Dopo che ci sarà un accordo, a chi importerà fuori dal Regno Unito? L'errore dei pro-Brexit è stato di pensare che per il resto d'Europa potesse annunciarsi una catastrofe, e che quindi il Regno avrebbe avuto man forte nei negoziati. In realtà la Brexit è una crisi solo nel Regno Unito, mentre a Parigi, Berlino, o Bruxelles, è considerato un problema tecnico, quasi irrilevante; sono molto più preoccupati per l'evoluzione politica in Italia o negli Stati Uniti. Fa eccezione l'Irlanda, che però ha potere di veto sugli accordi, il che in un certo senso è una giustizia storica: un paese che cent'anni fa lottava per la propria indipendenza, ora ha praticamente il controllo sull'uscita del Regno Unito dall'Europa.

Dal suo libro si evince che dieci anni fa i governi non avevano idea di cosa stessero facendo le banche. Quali sono i margini di manovra per riportare la finanza sotto la loro supervisione?

Questo è un punto che non possiamo più evitare, ormai si parla da più parti di piani simili a Bretton Woods. Ma Bretton Woods era un accordo basato su relazioni tra stati, mentre adesso si tratta di limitare il potere di enormi corporazioni private, come ho detto, macrofinanza contro la "vecchia" economia politica. La crisi ha messo in luce tutte le possibilità di azione da parte degli stati, ma ha anche sottolineato la scelta di questi di non agire. Anche quando i grandi attori finanziari privati stavano implodendo, ed erano interamente nelle mani di decisioni governative, il loro potere è stato ripristinato.

Manca la volontà o manca la capacità da parte dei governi?

No, non è un problema di capacità. In Europa si può dire che manchi la capacità, ma questo è di per sé una scelta: l'Europa sceglie di non avere potere in materia. Negli Stati Uniti il Dipartimento del tesoro avrebbe tutte le risorse per affrontare il problema. Le azioni da intraprendere non sono estreme, si tratterebbe di ristrutturare il sistema bancario in istituzioni più piccole, cambiare il sistema di tassazione, impedire le attività speculative. Riforme in questo senso ci sono state, penso ad esempio alla Svizzera, ma timide rispetto al quadro generale.

Perché l'Europa sceglie di non agire? Per non perdere competitività nei grandi giochi del capitalismo mondiale?

Al contrario, le politiche seguite finora sembrano studiate per ridurre l'Europa e la propria industria a forza di seconda, terza, quarta categoria. Le conseguenze della crisi dell'eurozona sulle imprese europee sono state enormi, basti guardare all'Italia. Se l'eurozona era stata pensata come una piattaforma di accumulazione di ricchezza per le imprese europee, tra il 2008 e il 2015 ha fallito miseramente. No, il problema è la predominanza d'insignificanti tattiche di sopravvivenza politica da parte degli attori nazionali, che hanno potere di veto e che non hanno alcun desiderio di formulare soluzioni di larga scala, solo per paura di perdere le prossime elezioni. Non dicono che perché diventi una piattaforma stabile di prosperità, l'eurozona deve andare avanti in direzione federalista, integrando aree chiave di politica economica; e non parlano del vero rischio, gli effetti catastrofici di un suo collasso. Questo brevetermismo è un comportamento estremamente irresponsabile.

Il brevetermismo però è una forza storica molto forte.

Vero, e nei prossimi dieci o vent'anni ne pagheremo tutte le conseguenze. Il brevetermismo è davvero a breve termine, ma si sa, nel lungo termine siamo tutti morti, e restiamo intrappolati in questo paradosso, mentre il tempo conta tantissimo, sia per le finestre di azione che si aprono e si chiudono, sia per i danni permanenti che possono cambiare le condizioni in cui potremo operare scelte nel futuro.

fgaribaldo@gmail.com

F. Garibaldo è sociologo industriale e saggista

Politica e società

Etichette senza essenze

di Francesco Remotti

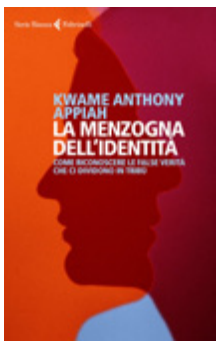
Kwame Anthony Appiah

LA MENZOGNA DELL'IDENTITÀ

Come riconoscere le false verità che ci dividono in tribù

ed. orig. 2018, trad. dall'inglese di Flavio Santi, pp. 282, € 19, Feltrinelli, Milano 2019

Mi è stato chiesto di recensire questo libro con quattro semplici parole: "chi se non tu?". Di questi tempi occorre tornare purtroppo a occuparsi di identità. Sono stato inoltre attirato, oltre che dall'autore, dal titolo, un po' gridato quello italiano, più sobrio e meditativo quello originale (*The Lies that bind. Rethinking Identity* del 2018). Il "ripensare l'identità" ha poi rievocato in me il *Rethinking Anthropology* di Edmund Leach (1961) e l'effetto rigenerativo di quel libretto: come dunque l'autore propone di ripensare l'identità? Diciamo subito che Appiah, brillante filosofo di madre inglese e di padre ghanese, trascina il lettore in un vortice di spunti, tra l'osservazione della vita quotidiana da un lato e la ricostruzione di eventi, episodi, processi storici dall'altro, in un mondo che risulta sempre più interconnesso anche dal tema imperante dell'identità. Tutta questa premessa per dire che il lettore non deve lasciarsi prendere soltanto dalla discussione teorica che segue: il libro contiene elementi di riflessione di cui può senza alcun dubbio avvantaggiarsi.



Brillantezza e ricchezza di contenuti non possono però farci trascurare alcune domande fondamentali, di cui la prima sorge fin dal titolo, specialmente da quello italiano: l'identità è o non è una menzogna? Personalmente non ho avuto esitazione a dichiarare in *L'ossessione identitaria* (Laterza, 2010) che l'identità è davvero una "finzione", un vero e proprio "mito" del nostro tempo, e per giunta deleterio. A leggere bene il suo libro, non pare però che Appiah sia di questa opinione: egli parla sì di "bugie" (*lies*), ma esse riguardano non l'identità in quanto tale, bensì certi nostri modi di rappresentare questo concetto. Quindi il "ripensare l'identità" non ha il significato di smontare questa nozione a cui siamo tanto abbarbicati per poi gettarla via: gesto che Appiah nemmeno si sogna di ipotizzare, visto che "per quanto l'identità ci crei problemi, non possiamo farne a meno". Si tratta invece di dare luogo a una sua revisione, così da poterla utilizzare senza i guasti che essa, se male interpretata, tende a provocare. In effetti, come diversi altri autori, anche Appiah è preoccupato dai pericoli che le identità generano nel mondo contemporaneo: esse infatti "ci dividono e ci oppongono gli uni agli altri"; addirittura "possono diventare i nemici della solidarietà umana, provocare guerre devastanti, essere i cavalieri di una moderna apocalisse che va dall'apartheid al genocidio".

Sono cinque le forme di identità che il filosofo americano sottopone ad analisi: religione, nazionalità, razza, classe sociale, cultura; e la sua analisi tende a dimostrare che noi tuttora pensiamo queste forme di identità con modalità ottocentesche. Occorre dunque ripensarle sulla base del "più avanzato pensiero del ventunesimo secolo". Soprattutto, occorre individuare l'"errore" interpretativo di fondo da cui scaturiscono tutti i guai elencati prima. L'errore è presto individuato: "essenzialismo", ossia interpretare l'identità come dovuta a una essenza comune, condivisa da tutti coloro che ne sono i portatori, un'essenza che sta al di là o che viene prima rispetto al tessuto sociale. E anche la soluzione è presto trovata: le identità sono da interpretare non come essenze, ma come "etichette" (*labels*), le quali comportano valori e significati che modellano il comportamento e il pensiero delle persone sia all'interno di un gruppo, sia all'esterno, nei confronti degli altri.

Ma è così facile liberarsi dall'essenzialismo? Non è molto chiaro per Appiah se esso sia un errore di natura storica, una tendenza che si sarebbe venuta a formare con i nazionalismi e le formazioni statuali, come quando afferma che la sovranità nazionale è uno dei "grandi errori sull'identità" e che lo Stato trasforma irrimediabilmente in "pietra" tutto ciò su cui posa lo sguardo. Sono diversi i passi in cui parla invece del "nostro naturale essenzialismo", del suo carattere "innato", così che se è vero che le "etichette" arrivano "per prime", subito dopo si impongono le "essenze". Sembra dunque di poter dire che, pur affondando le proprie radici nella psiche umana, l'essenzialismo ha trovato la sua massima espressione nei nazionalismi storici, così come nell'interpretazione della "supposta identità occidentale" in termini di essenza unica, a parte, come una sorta di "destino" dal valore universale. La soluzione che il libro lascia intravedere è dunque quella del tenere a bada l'essenzialismo che rende le identità tanto pericolose. Si tratta di alleggerire le identità de-essenzializzandole, riportandole cioè alla loro natura di semplici etichette. Inoltre, "le etichette appartengono alle comunità: sono un bene sociale", quindi qualcosa di estremamente prezioso, dato che forniscono ordine, senso, significato alle vite delle persone e dei gruppi.

Si potrebbe concludere questa breve recensione con un avviso al lettore, quello di non lasciarsi ingannare dal titolo di questo libro: un libro che, tutto sommato, è persino un elogio dell'identità. Infatti, per Appiah non solo non possiamo fare a meno di questo principio, ma – una volta messo a fuoco e tenuto sotto controllo il pericolo dell'essenzialismo – tutte le identità di cui si è occupato "possono anche fornire una cornice ricca di senso alla nostra libertà", e per convalidare questa affermazione, egli aggiunge: "le identità di classe, quelle Lgbtq, quelle nazionali e religiose hanno combattuto importanti lotte in tutto il mondo". La funzione positiva delle "identità sociali" è anche quella di rendere il mondo "più comprensibile, vivo e animato", inserendo la nostra singola esistenza in "comunità più ampie di quelle che personalmente riusciamo a frequentare". Così intesa, l'identità può essere dilatata fino a comprendere l'umanità intera, come preconizzava uno schiavo africano dell'antica Roma. Tutti ricordano la famosa frase di Publio Terenzio Afro: *Homo sum, humani nihil a me alienum puto*. Il commento di Appiah è il seguente: "Ecco un'identità che ci dovrebbe tenere tutti quanti insieme", ed ecco il suo auspicio finale: un mondo che permetta "uno sviluppo costruttivo delle identità". Commento e auspicio che richiederebbero però un approfondimento ben maggiore di quanto offerto da questo libro affascinante e deludente. A questo punto la risposta di Appiah è chiara: l'identità in quanto tale non è una menzogna e va salvaguardata; le bugie delle identità sono invece dovute agli errori dell'essenzialismo. Ma per dimostrare come la visione ultrapositiva dell'identità inglobi alla fin fine persino gli errori – quegli errori che, abbiamo visto, possono condurre addirittura ai genocidi – citiamo il brano in cui stabilisce che "questi errori sono anche fondamentali per come le identità ci tengono uniti oggi". Gli errori vanno ripensati proprio per questo loro effetto positivo: grazie a loro i gruppi "si ritrovano insieme ad agire" e così – egli afferma – "sono le bugie che uniscono". Già, le essenze non sono forse più forti e unificanti delle etichette? E il rischio che si corre non è forse quello di introdurre dalla finestra ciò che è stato cacciato dalla porta?

francesco.remotti@fastwebnet.it

F. Remotti è professore emerito in antropologia culturale all'Università di Torino

La bellezza di mercato delle fioriere ordinate

di Elisabetta Grande

Wolf Bukowski

LA BUONA EDUCAZIONE DEGLI OPPRESSI

Piccola storia del decoro

pp. 157, € 14, Alegre, Roma 2019

Un libro come sempre in attacco l'ultimo di Wolf Bukowski. Con stile asciutto, arguto e assai documentato, l'autore regala al lettore un punto di vista eclettico su temi all'apparenza neutrali, "né di destra né di sinistra", quali sicurezza urbana e decoro ("che male fa un po' di pulizia?"). Cavalcate con maestria dai politici italiani tanto di destra quanto di sinistra, anzi spesso prima di sinistra che di destra, quelle formule linguistiche sono invece altamente performative, ci spiega efficacemente Bukowski, e diventano gli strumenti capaci di veicolare di soppiatto un programma fortemente neoliberista, cui fa da corollario un nuovo modo di stare insieme – o meglio di stare sempre più da soli –, di osservare i fenomeni che ci circondano, di vivere i nostri spazi, di relazionarci gli uni con gli altri, portandoci inconsapevolmente e gradualmente a mettere da parte i nostri bisogni umani per assecondare solo le esigenze del mercato, del commercio e del danaro. A vantaggio del turismo consumista e in nome della sicurezza e del decoro viene così cancellata ogni forma di socialità spontanea cittadina, dai mercati multiculturali (come quello delle Erbe a Bologna, ma non dissimile è il caso del vecchio "balon" di Torino) fonti di arricchente diversità, a tutti gli altri luoghi in cui dal basso (dall'"esterno" dice Bukowski) si creano economie alternative di scambio e di uso dei beni. Si tratta di luoghi che vengono sgomberati senza pietà, poco importa se in quegli spazi si cerca di far fronte a esigenze di sopravvivenza dei più deboli, siano essi gli occupanti stessi del luogo o gli abitanti del quartiere che dalle loro attività traggono beneficio. L'"esterno", ossia tutto ciò che è fuori dalla legalità formale, è infatti combattuto a ogni costo in nome di una sicurezza che giorno dopo giorno penetra nell'immaginario collettivo come un problema cui occorre far fronte, anche se un problema non è (è dagli anni novanta, si sa, che la criminalità così detta predatoria è in calo). Il messaggio di allarme sociale, ci spiega Bukowski, passa a livello subliminale, per esempio attraverso gli studi sul tema commissionati ad autorevoli e seri professori universitari (e si pensi al compianto Massimo Pavarini coinvolto già nel 1994 da Bersani nel progetto Città Sicure), poiché il solo fatto che tali personaggi si occupino di sicurezza convince la gente a preoccuparsi ("e se lo dicono anche loro, allora *l'è propri vaira*"). Oppure passa attraverso i continui richiami all'attenzione collettiva nei confronti di fantomatici borseggiatori o addirittura di attacchi terroristici ("non lasciate incustoditi i vostri bagagli"), operati dalle voci degli altoparlanti nelle stazioni ferroviarie, metropolitane o nei bus. L'"esterno", ossia il diritto che si genera dal basso in contrapposizione "alla legalità formale, rappresenta però spesso un formidabile motore di cambiamento e di progresso, come ci insegnano Rosa Parks ai tempi della lotta per la desegregazione razziale o l'elemosiniere del Papa oggi che, nel riallacciare abusivamente i fili della luce staccati dall'Acea, sfida la crudeltà delle leggi che lascerebbero, se rispettate, al buio e senza acqua calda intere famiglie povere, abitanti uno stabile pubblico occupato. Impedire la contaminazione della legalità formale con aspetti di legittimità sostanziale, significa frenare il dinamismo necessario alla sana vitalità di qualunque sistema giuridico irrigidendolo in forme autoritarie. Neoliberismo e autoritarismo d'altronde vanno a braccetto, ci dice l'autore, e quell' "idea senza parole" che è il decoro – che si impone cioè attraverso la paura del disordine senza che ci sia bisogno di spiegarne il significato – fa per esempio sì che si affermino come unici depositari del concetto di bellezza urbana gli amministratori della città e i loro esperti e che vengano, invece, bollati come delinquenti da sanzionare penalmente tutti coloro – come i *writer* che appongono la loro firma sui muri – la cui creatività i primi giudichino non conforme ai canoni estetici da loro stessi creati. "Bellezza di stato", si potrebbe dire, ricordando altri tempi, che tuttavia è assai più appropriato definire "bellezza di mercato", giacché è alle esigenze di un'immagine della città finta e turistica (pulita, ordinata, pacificata) che viene oggi immolata ogni creatività alternativa.

L'illusione di tranquillità e pace sociale che l'applicazione dei concetti vuoti di decoro cittadino, sicurezza e vivibilità urbana mira a raggiungere, in contesti viceversa vieppiù segnati da elementi forieri di forte conflittualità quali la diseguaglianza economica e l'aumento della povertà, è poi ottenuta anche attraverso la repressione del più debole. Come negli Stati Uniti, anche in Italia, in nome delle su citate "idee senza parole" i poveri di strada vengono perseguitati per il solo fatto di esistere e spinti fuori dalle città. Strumenti giuridici come il daspo urbano, inaugurato da Minniti e poi appesantito da Salvini, o come le ordinanze sindacali di Maroni, poi riprese in altra forma da Minniti dopo che quelle di Maroni erano state dichiarate incostituzionali nel 2011, o ancora come i tantissimi crudeli regolamenti di polizia urbana anti-povero, servono allo scopo di nascondere le contraddizioni pesantissime di un neoliberismo inegualitario che produce pochi ricchissimi e tanti poveri e poverissimi. Lontano dagli occhi, lontano dal cuore, il potenziale conflitto sociale determinato dalle fortissime disu-

Politica e società

guaglianze in cui siamo immersi e il cui specchio sono proprio i poveri di strada che in quanto tali vengono puniti nel tentativo di allontanarli dalle città, è infatti temporaneamente disinnescato. Almeno per tutto il tempo in cui chi povero non è ancora non realizzi che soltanto immedesimandosi nel più debole e lottando con lui contro un sistema ingiusto potrà sperare di non fare presto o tardi la stessa fine.

D'altronde la forza auto-riproduttiva del sistema neoliberista passa proprio per la sua capacità di generare "finte spiegazioni e falsi nemici *prossimali* contro cui indirizzare (male) la giusta rabbia per il peggioramento della propria condizione materiale", ci dice Bukowski, riprendendo la distinzione evidenziata da David Smail fra poteri distali e prossimali. Catturare, infatti, l'attenzione di tutti coloro che stanno sempre peggio indirizzando il loro malessere sul "pericoloso" povero di strada e non sulle cause che ve lo hanno portato, o sui migranti che ci invadono, eliminando dall'orizzonte cognitivo la responsabilità che abbiamo nella loro fuga da casa e nella corsa globale verso il basso dei salari e delle tutele dei lavoratori, o ancora sulla mancanza di risorse per sanità o scuole, senza vederne la connessione con una riduzione dell'aliquota fiscale a favore dei più abbienti, sono altrettanti modi per evitare la ribellione di massa che ci si potrebbe aspettare di fronte ai risultati sociali ed economici di un sistema che avvantaggia solo i ricchi e i ricchissimi. E mentre l'ideologia neoliberista fa uso di potenti strumenti di distrazione di massa e di retoriche che condizionano pesantemente il pensiero collettivo fino a neutralizzare ogni prospettiva critica, questo pamphlet ci permette di rimanere lucidi. La città di plastica e fintamente pacificata, al servizio del consumatore straniero, che "le idee senza parole" come sicurezza e decoro urbani producono, è davvero ciò che vogliamo? O quella città non rappresenta, viceversa, il simbolo evidente di un autoritarismo di mercato sempre più disumano cui siamo ormai asserviti? Pensiamoci leggendo l'ultimo Bukowski.

elisabetta.grande@uniupo.it

E. Grande insegna sistemi giuridici comparati all'Università del Piemonte Orientale

La deriva dispotica turca

Di Hannes Krauss

Ece Temelkuran

COME SFASCIARE UN PAESE IN SETTE MOSSE

LA VIA CHE PORTA DAL POPULISMO ALLA DITTATURA

ed. orig. 2019, trad. dall'inglese di Giuliana Olivero, pp. 207, € 18, Bollati Borringhieri, Torino 2019

La scrittrice e opinionista Ece Temelkuran fa parte di quel gruppo di intellettuali turchi che rischiano di essere oscurati dalla debordante presenza mediatica di Erdoğan. D'altra parte l'esistenza di queste figure si rivela sempre più necessaria: e non solo per la Turchia, un paese che molti di loro hanno dovuto lasciare, ma per la stessa Europa. Ece Temelkuran vive da due anni in esilio. Ma come in passato viaggia per il mondo osservando la realtà con occhio vigile e imparziale. Ha scritto sul Sudamerica e sulle primavere arabe, la questione armena e il problema dei curdi in Turchia. Si tratta di libri e reportage che mettono al centro l'oppressione sia delle minoranze etniche che delle donne nell'America Latina, nel Medioriente, in Nordafrica e in Turchia. Una produzione che le è valsa ampi riconoscimenti internazionali – e grossi guai nel suo paese. Perso il lavoro, ha dovuto trasferirsi in Croazia. Licenziata in tronco dalla radio turca e da due note testate giornalistiche, non si è lasciata scoraggiare e ha dato il via a una scrittura articolata, che comprende sia saggi che romanzi. Interrogata sul suo stile di lavoro, Temelkuran ha risposto: il giornalismo nasce dalla collera, la narrativa sublima la paura, mentre la poesia è una barriera contro l'ammutolimento. E certo non tace, Temelkuran, al contrario: i suoi libri si contano ormai oltre la dozzina. Accanto a *Turchia folle e malinconica* (Spider & Fish 2018), in Italia ha pubblicato il romanzo *Soffiano sui nodi* (Spider & Fish, 2018), avventuroso viaggio di quattro donne musulmane nei paesi attraversati dal soffio della primavera araba, un libro capace di trasmettere una visione originale di culture da noi di solito ignorate a causa di un trito pregiudizio ideologico. Politica, religione, mitologia, femminismo e critica dei media si fondono qui in un fantastico paesaggio metanarrativo.

Come sfasciare un paese in sette mosse analizza invece il fenomeno populista. Di primo acchito può sembrare un trattato di politica ma c'è dell'altro, il libro intreccia infatti analisi e ricordi autobiografici, storia e letteratura. È avvincente come un giallo, informato al pari di un saggio scientifico e utile come un manuale. Partendo dalla recente storia della Turchia, Temelkuraxxn traccia in sette capitoli la deriva dispotica di una democrazia apparentemente solida, facendo al contempo autocritica sul ruolo di un'intellighenzia che, troppo a lungo perplessa e indecisa, ha finito per lasciare il passo alla dittatura. La descrizione della progressiva presa del potere di Erdoğan è sistematica. Dalla fondazione di un movimento dai tratti irrazionali a una comunicazione mediatica improntata al terrore; dalla cancellazione della vergogna ("essere immorali è figo nel mondo della post-verità") allo sfascio dello stato di diritto, fino al progetto di un "nuovo cittadino" capace di "ridere dell'orrore". Chiaro che Temelkuran non parla solo della Turchia, i parallelismi e i riferimenti incrociati mostrano come la realtà del suo paese sia esemplare di una concezione politica che sta rapidamente dilagando in Europa – e precisamente in Ungheria, Polonia, Italia, Francia, Olanda, Germania orientale, Cechia – nonché negli Usa, in Brasile e in Russia. L'intento di Temelkuran è stimolare un "dialogo mondiale" sui pericoli del populismo. Senza dispensare consigli ex cathedra, non rifuggendo anzi dallo scoramento, ma mai rinunciando a far sentire la propria protesta. L'interesse non deriva solo dall'attualità ma anche dall'acume analitico, da un'empatia sorgiva e fantasiosa, capace di originare un genere letterario oscillante tra poesia e impegno civile. Questa scrittrice non fa propaganda, piuttosto osserva, descrive e racconta senza tema di usare tutti gli strumenti della sua cassetta poetica pur di centrare il bersaglio. Il risultato è estremamente convincente anche perché Temelkuran non tace i suoi dubbi, non pretende di conoscere la soluzione, piuttosto interroga se stessa e con lei noi lettori. Il libro raggiunge così lo scopo di mettere in coraggiosa evidenza il modello di un minaccioso populismo di destra. Tocca ora a noi non accontentarci di un (rassegnato) piacere della lettura, bensì continuare a discutere questo letale fenomeno politico. Ovunque nel mondo, e possibilmente a voce alta.

hannes.krauss@uni-due.de

H. Krauss insegna letteratura tedesca contemporanea all'Università di Essen

Multipli di uno

di Francesco Gallino

Michela Nacci

IL VOLTO DELLA FOLLA

SOGGETTI COLLETTIVI, DEMOCRAZIA, INDIVIDUO

pp. 237, € 22, il Mulino, Bologna 2019

La sera 3 giugno 2017, nella torinese piazza San Carlo, l'uso di alcuni spray al peperoncino scatena la fuga precipitosa delle migliaia di persone assiepate per assistere alla finale di Champions League. Per la calca muoiono due donne e si registrano oltre 1500 feriti. Nei giorni successivi, di fronte alla tragedia, gli esperti consultati dai giornalisti sembrano spiazzati. Offrono persino il paradossale suggerimento di "mantenere la calma" nelle situazioni di panico. Quasi non riconoscessero in quella massa terrorizzata, che agisce tutta insieme irrazionalmente (appunto "in preda al panico"), una dinamica tipica – per quanto atroce – della "folla". Eppure c'è stata un'epoca in cui le folle non sembravano affatto qualcosa di indecifrabile. L'ultimo quarto dell'Ottocento vede in Francia e in Italia la nascita, e per qualche tempo addirittura l'egemonia, di una disciplina che ha nella comprensione della folla la sua stessa ragion d'essere: la "psicologia collettiva" o "psicologia delle folle". Un intreccio di saperi complesso e ai nostri occhi contorto, dove un darwinismo a grana grossa incontra la sociologia sul "campo neutro" pre-psicanalitico dell'"inconscio collettivo". Intreccio carico quasi sempre di implicazioni imbarazzanti – razzismo, classismo, misoginia, autoritarismo – che negli ultimi cento anni l'hanno reso impresentabile, determinandone un oblio in odore di rimozione. Ma capace di mettere a fuoco un punto importantissimo: ogni "folla" è irriducibile alla somma degli individui che la compongono, ed agisce come un tutt'uno seguendo logiche proprie. Ha, in altre parole, un "volto".

È proprio l'intenzione di tornare a riflettere – in modo critico ma non pregiudiziale – sulla stagione della psicologia collettiva a muovere Michela Nacci nel suo *Il volto della folla*. Per due motivi. Innanzitutto testare se i suoi paradigmi, opportunamente spolverati, possano tornare utili di fronte ad alcuni fenomeni contemporanei: in particolare il consenso populista (possibilità su cui Nacci esprime parere negativo, bacchettando più volte il celebre "populistologo" Ernesto Laclau per l'imprecisione dei suoi riferimenti a Gustave Le Bon) e il bullismo sui social network (in riferimento al quale, invece, l'autrice ritiene che la *psychologie des foules* possa avere molto da dirci). Ma anche per una ragione più filosofica. La folla non è infatti l'unico "soggetto collettivo" di cui l'Ottocento si interessi diffusamente: la "nazione" e la "razza" vengono studiate con almeno altrettanta attenzione. È però l'unico a ricevere una valutazione universalmente negativa: se i concittadini e i membri di una razza sono resi più forti da ciò che li rende simili – tradizioni e costumi in un caso, sangue nell'altro – chi si trova in una folla diviene invece "uguale agli altri" in senso deteriore, perdendo ogni caratteristica propria in favore di un universale imitarsi reciproco che lascia tutti anonimi, spersonalizzati. Se la folla cresce, monta, diviene soggetto (o "volto"), ciò avviene a detrimento dell'individuo. Proprio l'individuo, afferma Nacci, appare però all'Ottocento come unica barriera al caos. Tanto i democratici quanto i conservatori affidano le proprie speranze politiche a persone (siano esse il popolo intero o le *élites*) razionali e posate, capaci di intendere, volere e prendere decisioni. Un simile ottimismo subisce però dalle folle – irrazionali, emotive, istintuali, suggestionabili, feroci – due colpi pesantissimi. *In primis* la loro diffusione: più "folle" si creano (e la metropoli operaia dell'Ottocento sembra generarne un'infinità) più frequentemente le persone abdicheranno alla propria razionalità. E, in secondo luogo, il loro fascino. Per esserne risucchiati pare infatti sufficiente trovarsi per strada al momento giusto, ad esempio durante una sommossa (per non dire che gli psicologi collettivi ritengono che spesso agiscano come folle anche assemblee "rispettabili" come parlamenti e giurie); sorge allora il dubbio che le speranze riposte nell'individuo non siano particolarmente ben fondate.

Nacci evoca allora il lato oscuro della cultura positivista di fine secolo, solo apparentemente luminosa e progressiva: urbanesimo, alienazione, stress diventano vera e propria patologia storica dell'occidente, su cui (ben in anticipo su Oswald Spengler) aleggiano cupe previsioni di "morte della civiltà". Lungi dal contrapporsi alla folla, l'individuo moderno se ne scopre premessa: isolato, spaventato, atomo, e quindi pronto a cedere al suo richiamo fusionale. In antidoto contro quest'implosione – i cui rischi totalitari le appaiono attualissimi – Nacci ripropone la nozione sette e ottocentesca di simpatia, intesa come spinta a cooperare con gli altri e le altre senza perdere i propri tratti distintivi. Ma al contempo invita a distinguere, rinunciando al miraggio della razionalità assoluta in favore di un'antropologia più vasta che apprezzi il valore cognitivo di istinti e emozioni. Accanto alle folle regressive di autori (non a caso tendenzialmente conservatori) quali Hippolyte Taine, Le Bon, Scipio Sighele, mette allora in risalto concezioni più neutre: da Charles Baudelaire – che nella folla esperiva la liberazione da un "io" borghese oppressivo – a Gabriel Tarde, il più eterodosso degli "psicologi delle folle", sino al novecentesco Elias Canetti. Sono solo accenni, però, e questo (insieme all'inspiegabile assenza di un riferimento a René Girard, principale teorico contemporaneo della folla mimetica) lascia forse una punta di insoddisfazione. Si rimane cioè con il dubbio se sia realmente possibile, e quale aspetto abbia, una folla al contempo "istintiva" e "buona", o almeno "democratica", una domanda scomoda e intelligente, che Nacci ha comunque il merito di aver ben impostato.

fra.gallino@gmail.com

F. Gallino è dottorando in filosofia politica all'Università di Torino

Cesare Cases

Bello! Ma è mio dovere protestare

di Andrea Casalegno

Cesare Cases
LABORATORIO FAUST
Saggi e commenti
a cura di Roberto Venuti e Michele Sisto,
pp. XLIV-574, € 32,
Quodlibet, Macerata 2019

Wolfgang Goethe visse l'intera vita con Faust: dal primo incontro con lui, nell'infanzia, al teatro dei burattini, alle ultime correzioni al *Faust*, pochi giorni prima di morire, nel marzo 1832. Il 17 marzo scriveva all'amico Wilhelm von Humboldt, il fondatore dell'Università di Berlino: "Sono più di sessant'anni che avevo in me la concezione del *Faust*, in gioventù chiara fin dal principio, meno precisa quanto all'ordinamento". Qualcosa di analogo può dirsi di Cesare Cases, intellettuale europeo e militante culturale della sinistra prima e più che germanista, cofondatore e direttore dell'"Indice dei libri del mese": dall'entusiasmo giovanile alla decisione di raccogliere in volume tutti i suoi interventi, editi e inediti, sul capolavoro della letteratura tedesca.

Nasce così, sia pure con ritardo, *Laboratorio Faust*, a cura e con la doppia introduzione di Michele Sisto e Roberto Venuti: la miglior introduzione al *Faust* oggi disponibile in italiano. Michele Sisto è anche l'autore di un libro importante e originale, *Traiettorie. Studi sulla letteratura tradotta in Italia* (pp. 320, €22, Quodlibet, Macerata 2019): sette ampi saggi in cui esplora il rapporto tra "letteratura tradotta e storia letteraria nazionale" attraverso lo scambio culturale tedesco-italiano. Nel primo, notevole saggio sui "primi mediatori italiani del *Faust* di Goethe (1814-1835)", si mette tra l'altro in luce l'importanza della recensione pubblicata nel 1827 da Giuseppe Mazzini.

Ma torniamo a *Laboratorio Faust*. Le prime 200 pagine comprendono gli scritti editi, intorno alla grande *Introduzione* del 1965 per la traduzione di Barbara Allason (rilevata dalla De Silva di Franco Antonicelli) per la "Nuova Universale" Einaudi. Precedono e seguono interventi più brevi, scritti tra il 1957 e il 1989, scintillanti di *verve*, intelligenza, erudizione.

La sua interpretazione prende le mosse dagli *Studi sul Faust* di György Lukács, il quale a sua volta partiva da un passo geniale dei *Manoscritti economico-filosofici* del 1844, in cui Karl Marx rileva come il potere della magia che Mefistofele mette al servizio di Faust sia un equivalente del potere del denaro nella società capitalistica. Marx cita i versi in cui Mefistofele reagisce alla disperazione di Faust, che riassumo così: "Ma fatti furbo! Se mi compro sei cavalli non è mia la loro forza? Via di galoppo, come se avessi ventiquattro gambe!"

Il denaro, insomma, è una sorta di protesi. Sono debole, ma posso comprarmi la forza degli altri; sono brutto, ma posso comprarmi le donne più belle; e così via... Non è forse questo che il diavolo promette al vecchio professore? Intuizione geniale! Il massimo poeta tedesco, isolato nel piccolo granducato di Weimar, affrontava così i nodi fondamentali del presente e del futuro. La vicenda di Faust culmina nell'attività prosaica di un imprenditore capitalistico (la bonifica e l'apertura alla coltivazione razionale del litorale del Mare del Nord), sconcertando i lettori e i critici ottocenteschi.

Fin qui Marx e Lukács. Cases va oltre, discutendo nelle 80 pagine della sua introduzione i nodi decisivi posti dalla germanistica contemporanea, giungendo a conclusioni che restano pienamente valide.

Ma il grande interesse del *Laboratorio* sta naturalmente negli inediti, introdotti dalla corrispondenza tra Cases e Fortini (1966-1968) a proposito della nuova traduzione che il poeta stava preparando per i "Meridiani" Mondadori: dieci lettere, scelte fra quelle conservate nell'Archivio Fortini dell'Università di Siena, dove egli insegnava (85 lettere di Cases a Fortini e 69 di Fortini a Cases, inviate fra 1955 e 1993), già pubblicate su "L'ospite ingrato" (nn. 4-5, 2001-2002).

Il carteggio si origina da una collaborazione fondamentale per il risultato finale della traduzione. Fortini, benché esule, durante la guerra, nella Svizzera tedesca, dove aveva conosciuto sia Cases sia la futura moglie Ruth Leiser, aveva del tedesco una conoscenza assai sommaria, che non gli impedì di tradurre molte opere importanti, da Brecht a Döblin. In quegli anni gli scrittori italiani, isolati da vent'anni di fascismo, avevano delle lingue straniere una conoscenza sommaria ed esclusivamente libresca. Era perciò normale che si facessero aiutare, per la comprensione dei testi, da persone più esperte. Come è noto, le versioni, bellissime, di Eugenio Montale ed Elio Vittorini si basavano quasi sempre su una prima traduzione letterale di Lucia Rodocanachi.

Non deve dunque stupire, né tanto meno scandalizzare, che Cases sia stato incaricato, con regolare contratto, di rivedere parola per parola la traduzione poetica di Fortini, il quale ne dà ampiamente atto nella sua *Introduzione* al testo dei "Meridiani" (1970). Fortini inviava a Cases il suo testo, e questi rispondeva con rilievi puntuali, e spesso con una discussione esplicativa. Queste *Osservazioni sulla traduzione del "Faust" di Franco Fortini 1967-1969*, qui per la prima volta pubblicate, sono una lettura affascinante. Vestiti i panni del pedante, o, come ama dire, del "filisteo" (espressione cara al giovane Marx) esclusivamente preoccupato dell'esattezza filologica, Cases mette a disposizione la propria sterminata conoscenza dei commenti tedeschi e del loro contesto.

Ma è un gioco delle parti. Attento non meno di Fortini alle ragioni della poesia, Cases sapeva anche troppo bene che una versione poetica non può essere letterale, anche se recita da Mefistofele e fa finta di scandalizzarsi: "Bello! Ma è mio dovere protestare". L'ironia di Cesare ha modo di rivelarsi a ogni pagina. Non mancano battute al vetriolo: "'Evidenza di immagini' (era una prima versione di Fortini). Sembra il titolo di un libro di Carlo Bo". Il novanta per cento delle sue osservazioni saranno accettate dal traduttore, che giustamente rivendica la decisione definitiva, e quando insiste per la propria versione lo fa a ragion veduta.

Queste "osservazioni" diventano così un commento integrale al *Faust*. Ma non è tutto. Segue un ulteriore inedito: le *Note di commento per una traduzione del Faust*, scritte a mano tra il 1985 e il 1988 su un "quadernone" e qui per la prima volta pubblicate, grazie al decisivo lavoro di decifrazione di Luca Baranelli. Fu lo stesso Cases a decidere che fossero comprese nel suo grande volume dedicato al *Faust*.

Nel 1983 Livio Garzanti mi chiese di tradurre il *Faust*. Richiesta anomala, perché quel capolavoro era sempre stato tradotto in italiano da scrittori o da germanisti; ma dopo Fortini molti avevano detto di no. Risposi che non ero all'altezza. Aggiunsi però alcune considerazioni. Una nuova traduzione poteva giustificarsi solo a quattro condizioni. Prima: testo a fronte e massima fedeltà, per consentire agli studenti di accostarsi all'originale. Seconda: versi e non prosa. Le traduzioni in prosa, pessime a mio giudizio, distruggono in modo irreparabile il nesso tra forma e contenuto, e quindi sono solo apparentemente fedeli. Nel migliore dei casi sono un semplice ausilio alla comprensione dell'originale, privo di qualunque autonomia. Terza: stesso numero di versi dell'originale, senza sparigliare. È un vincolo severo, che costringe a lavorare di più, quindi meglio. Quarta: un ampio apparato di note a cura di un valente germanista. L'editore si disse d'accordo e insistette perché traducessi io. Accettai, e per le note proposi Cesare Cases, che a sua volta accettò. Ma testo e note non erano destinate a incontrarsi. Quando, nel 1989, il mio testo fu pronto, Cesare era arrivato al verso 3290 (il *Faust* ne ha più di undicimila), e per ragioni personali non poteva continuare. Dovetti buttar giù in pochi mesi un commento da dilettante, che tale è rimasto. Ne nacque un'edizione che non poteva aspirare né all'eccellenza letteraria né a quella scientifica, anche se si è dimostrata utile nella pratica didattica.

Cesare lesse la mia traduzione quando venne pubblicata, io leggo ora per la prima volta, con commozione, le note che avrebbero dovuto accompagnarla. Anche se, purtroppo, arrivano soltanto alla fondamentale scena *Bosco e caverna* della prima parte, contengono una discussione ampia e pregnante di tutti i problemi fondamentali posti da questo poema che Goethe giudicava "incommensurabile".

casalegno.salvatorelli@gmail.com

A. Casalegno è giornalista

L'antisemitismo delle angurie

di David Bidussa

Cesare Cases
COSA FAI IN GIRO?
pp. 56, € 8,
edizioni dell'asino, Roma 2019

Cosa fai in giro? esce per la prima volta nel 1978, nel numero monografico di "Il Ponte" (nov.-dic. 1978) dal titolo *La difesa della razza*. Testo ripreso e riproposto varie volte, tanto da diventare un "classico contemporaneo", come ricorda Luca Baranelli nella sua densa e ricca nota introduttiva. In quel numero il testo di Cases ha una sua personalità marcata che lavora su un tono e su due chiavi argomentative. Rispettivamente: 1) una scrittura ironica, sarcastica che risulta intelligentemente provocatoria nei confronti del senso comune; 2) la convinzione che l'antisemitismo sia una macchina da smontare, ma anche una condizione culturale in cui si può essere facilmente vittime di un immaginario; 3) la percezione che il tema dell'antisemitismo vada tenuto distinto da quello della critica alla politica israeliana. Cases in quel testo prende le mosse esattamente da questo terzo aspetto: "Un mio amico torinese che da qualche tempo lavora a Milano torna indignato per l'antisemitismo che crede di aver riscontrato il quella città, suscitando il mio stupore. Alla mia bambina, ghiotta di angurie, mia moglie ha comprato come primizia un'anguria israeliana. Ne metto in dubbio la qualità, e la bambina, che la trova buona, protesta: "Ma papà, il tuo antisemitismo si estende fino alle angurie?".

Cases insiste su questo tema a partire da una propensione culturale che avverte come preoccupante: quella che sul finire degli anni settanta riscopre e ripropone segmenti di quella cultura come tratti identitari, come tavole di identità e di appartenenza con una propensione astorica. Un percorso che da allora nella cultura italiana, ha voluto dire, spesso, fascino per una idea di "ebraismo" fortemente intrisa di etnicità e che in Italia, ma non solo in Italia, spesso è stato proposto da alcune realtà editoriali. Profilo che esprime una lettura etnicista delle identità e da cui discende anche un modo di intendere, descrivere e vivere l'idea di "identità Italiana". Come a dire che quel percorso culturale è pensato non per descrivere chi siano gli ebrei storicamente esistiti e esistenti, ma l'immagine che gli altri si fanno di loro. In breve, il fascino di un ideal-tipo. Fascino che non a caso mette al centro l'antisemitismo come identità e che ha molta difficoltà a misurarsi con la storia reale (un profilo e un percorso su cui in maniera illuminante ha scritto lo storico Yerushalmi, significativamente ignorato su questo lato della sua produzione storiografica e ricordato solo per le pagine di *Zakhor*).

Così non è casuale che Cases a fronte di quel percorso, o di quell'ebreo riscoperto come modello, sia attratto dall'esperienza umana, sociale e culturale di Maimonide, uno la cui piega non è mistica, ma rappresenta un profilo culturale razionalista. Dunque, rifiuto di una dimensione etnicista, e visione concreta e non attratta compulsivamente da che cosa sia il proprio passato. Un'identità incerta, non rivendicata come originale, ma come desiderio di inclusione, di partecipazione alla realtà del proprio mondo "largo". Desiderio di ritrovare il vissuto concreto (ovvero come storicamente dato) che Cases propone nelle descrizioni del proprio privato famigliare, secondo un profilo che Primo Levi pochi anni prima aveva proposto in *Argon*, il racconto che apre la raccolta *Il sistema periodico*. Una dimensione in cui sta la vita in città (per Cases in quegli anni, Milano); di un mondo borghese integrato, benestante, fatto di casa in campagna e buone abitudini in città; di un mondo di professionisti (il padre è avvocato) che avvertono l'incertezza del domani aperto dalla legislazione razziale; di un pericolo concreto nella "caccia all'ebreo" nell'Italia occupata. Un mondo che vedendo Cases padre in giro chiede ripetutamente "Cases, 'ste fet in gir?" (p. 20: una domanda che fa da refrain al testo e che gli dà il titolo). Ma che concretamente non fa niente.

In sintesi: "Spettatori" che non partecipano attivamente all'Italia razzista (il miniritratto che Cases propone di Gadda è esemplare), ma che nemmeno vi si oppongono. "Paese che aspetta", che non fa e che perciò, non facendo, limitandosi "a guardare", pensa di essere, per riprendere una espressione cara allo storico Renzo De Felice, fuori "del cono d'ombra". Condizione oggi, sappiamo, che è meno innocente, rispetto a ciò che racconta, anche se nell'ampia fascia di atteggiamenti, sentimenti, comportamenti (ovvero atti e decisioni) che connotano la "zona grigia" si danno molte *nuances*. Perché la "zona grigia" più che un essere, è costituita da occasioni di bivio, laddove, come scriveva Benjamin nel suo *Il carattere distruttivo*, "siccome ovunque vede delle strade, si trova sempre al crocevia".

Ma anche, precisa Cases, condizione che non per questo rende innocenti i perseguitati, ma li riporta alle proprie responsabilità nel momento in cui si trovano di nuovo ad essere liberi, a decidere che fare e come. È ciò che scrive a proposito dei comportamenti e delle decisioni in Israele dopo il 1967, ma anche nella fase di costruzione dello stato, per esempio il massacro di Deir Yassin, il 9 aprile 1948.

Un'ultima questione. La nota introduttiva di Luca Baranelli meriterebbe una recensione a sé. Un testo che è un manuale di che cosa debba essere una presentazione intesa come "servizio al lettore" e quale sia il "mestiere del redattore", un lavoro oggi spesso trascurato.

davidbidussa@yahoo.it

D. Bidussa è storico sociale delle idee, giornalista e saggista

Sotto lo sguardo di Zia Lydia

di Cristina Di Maio

Margaret Atwood
I TESTAMENTI
ed. orig. 2018, trad. dall'inglese di Guido Calza, pp. 502, € 18, Ponte alle Grazie, Milano 2019

"Ci sarà una volta, in una teocrazia totalitaria puritana chiamata Gilead, una giovane donna sfortunata, il cui destino verrà cambiato da un'altra giovane donna ribelle". Se Margaret Atwood avesse deciso di strutturare l'attesissimo seguito del suo *Racconto dell'ancella* come una favola, *I testamenti* (uscito a settembre in Italia per Ponte alle Grazie, e in contemporanea in tutto il mondo) avrebbe potuto avere un *incipit* del genere. Il romanzo, attualmente finalista al prestigioso Booker Prize, non è una favola, ma fiabesche sembrano due delle tre protagoniste, le cui voci sono presentate a capitoli alternati e inscritte in una cornice narrativa che richiama quella del precedente *Racconto dell'ancella*. Daisy, sedicenne canadese in rotta di collisione con il mondo, ricorda le principesse guerriere approdate in anni recenti alle luci della ribalta disneyana e Agnes, sua controparte di Gilead, una sorta di docile ma tormentata Cenerentola diciottenne. Ad esse fa da contrappeso la (letteralmente) monumentale e ieratica Zia Lydia, già nota al pubblico di Atwood nel *Racconto dell'ancella* (Ponte alle Grazie, Milano 2019; cfr. "L'Indice" 2018, n.1) e qui cinica incarnazione dei meccanismi di potere di Gilead.

Come nel *Racconto dell'ancella*, la cornice narrativa, ovvero gli atti di un simposio di studi gileadiani che ha luogo nel 2197, mina analeticamente l'affidabilità della voce narrante, lasciando il lettore a domandarsi: qual è dunque la verità? Atwood ha reso noto in varie interviste che la verità è tutta dentro i suoi libri: secondo un precetto che fu già di Pirandello nel *Fu Mattia Pascal*, l'autrice inserisce nei suoi romanzi solo fatti e situazioni già accaduti da qualche parte, a un certo punto, nel mondo. Distopia sì, dunque; fiabesca, forse; ma soprattutto, *I testamenti* sembra essere (anche) la risposta di Atwood al succedersi di eventi che stanno sospingendo la nostra realtà pericolosamente verso Gilead, come ha recentemente dichiarato l'autrice stessa in un'intervista al "Guardian". Le scene nel centro di detenzione femminile, l'ossessione per la purezza della progenie e della razza, il controllo sui corpi femminili trovano un allarmante riscontro nella cronaca degli ultimi anni, degli Stati Uniti e non solo.

Chi sperava di ritrovare nei *Testamenti* la contenuta, tagliente disperazione della voce narrante di Difred resterà deluso: le testimonianze di Daisy e Agnes raccontano la cupa contingenza politica attraverso palpitanti affanni tipicamente adolescenziali, e questo romanzo non è il racconto solo di eventi minuti e condensati, bensì di irruzioni e rovesciamenti espliciti che coinvolgono tanto la trama quanto la scrittura. Raccoglie il testimone di Difred invece Zia Lydia, che da eco pervasiva nella testa dell'ancella acquisisce la sostanza delle leggende viventi: paragonata da Atwood stessa a J. Edgar Hoover, l'ormai anziana gerarca delle Zie ricorderà forse al pubblico italiano Giulio Andreotti, tanto per l'archivio zeppo di segreti in grado virtualmente di rovinare chiunque a Gilead, quanto per la cruda lucidità e la pungente ironia, diretta talvolta verso se stessa (sorpresa in un atto di trasgressione, ad esempio, commenta: "Non sono trasalita, ho i nervi in polimero di silicone, come i cadaveri plastinati"). È tramite la sua cronaca panottica e onnisciente che ci vengono svelati gli ingranaggi dell'universo foucaultiano di Gilead, un incubo molto concreto in cui Zia Lydia pragmaticamente esercita il suo biopotere anche su chi le è alleata. Senza trasalire, dalla ex-biblioteca di Harvard, ora nominata Ardua Hall, Zia Lydia fornisce uno spietato resoconto di esecuzioni capitali spettacolarizzate, false confessioni estorte con la tortura, sordide trasgressioni normalizzate e tollerate ai fini della conservazione dello *status quo* teocratico di Gilead, dove dio è ovunque, ma soprattutto in nessun luogo.

Ma se quella dei *Testamenti* è una distopia fiabesca, che ne è del lieto fine? Di sicuro in questa storia Atwood lascia maggiore spazio alla speranza rispetto al *Racconto dell'ancella*, insistendo sul coraggio dei giovani, anzi delle giovani, veri e propri soggetti rivoluzionari (sempre al "Guardian", Atwood ha dichiarato che se fosse più giovane parteciperebbe attivamente al movimento Extinction Rebellion). L'autrice infatti non nasconde la portata politica della dilogia di Gilead e saluta con favore l'adozione dei costumi delle ancelle, dell'omonima serie tv prodotta da Hulu, da parte delle manifestanti per i diritti delle donne in tutto il mondo, definendola una trovata geniale. *I testamenti* del resto non rinnega la serie tv, ormai di culto e confermata per una quarta stagione, ma la prende per mano, acquisendone alcune linee narrative e creando un fronte comune di denuncia che prorompe da entrambi i testi. "Gilead è il mio paese. Ci sono cresciuta. Sono i capi a rovinarlo, a me piacerebbe renderlo migliore", afferma Agnes nei *Testamenti*; Atwood sembra tuttavia suggerire che per renderlo migliore, talvolta le fondamenta del proprio paese vanno distrutte e ricostruite.

dimaiocristina@gmail.com

C. Di Maio è dottoranda in studi linguistici, filologici e letterari all'Università di Macerata

Teppista a Edimburgo

di Gioia Angeletti

Jenni Fagan
PANOPTICON
ed. orig. 2012, trad. dall'inglese di Barbara Ronca, pp. 300, € 15,50, Carbonio, Milano 2019

Dopo la pubblicazione di *Pellegrini del sole* nel 2017, l'editore Carbonio ripropone un altro romanzo, *Panopticon*, della scozzese Jenni Fagan, nella bella traduzione di Barbara Ronca. Non stupisce l'apprezzamento espresso su quest'opera prima di Fagan dal connazionale Irvine Welsh, celebre autore di *Trainspotting*: per entrambi, rappresentare le zone più ombrose, le esperienze più conturbanti dell'individuo significa stracciare ogni velo che edulcori la reazione del lettore e adottare un linguaggio in grado di tradurre la violenza, la disperazione, pur senza permettere a quest'ultima di lacerare ogni speranza di redenzione. Proprio di abbandono, perdita, trauma, ma anche riscatto, tratta questo *Bildungsroman* sui generis, il cui crudo realismo dai tocchi dickensiani si miscela con atmosfere opprimenti da romanzo distopico alla Orwell e con un'*Angst* di stampo kafkiani, anche se, grazie all'immaginosa protagonista, tale cupezza è attenuata da ingredienti riconducibili al *fantasy* di Lewis Carroll.

La quindicenne Anais Hendrix, l'(anti)-eroina di *Panopticon*, ritratto semi-autobiografico, è un personaggio che non si dimentica facilmente. Orfana, adottata da una prostituta scomparsa tragicamente, coinvolta in atti di teppismo e persino accusata di aver quasi ucciso una poliziotta, viene condotta al Panopticon, "una colossale carcassa che si profila in lontananza" nella periferia edimburghese. La scelta del nome non è casuale: come il carcere idealizzato a fine Settecento dal filosofo Jeremy Bentham ed eletto da Michel Foucault a simbolo del controllo capitalistico, l'istituto-prigione è una struttura che sottopone i giovani residenti a una sorveglianza continua: nascondersi, per questi adolescenti disadattati e abusati, è impossibile. In attesa della sentenza da parte del tribunale per minorenni, la stoica Anais intreccia i fili sottili della propria esistenza, vivendo come sospesa tra la tragica realtà dentro e fuori le mura del Panopticon (violenta, raramente temperata da un'insolita empatia), la dimensione onirico-allucinogena evocata dalle droghe che assume, e vite immaginarie in cui ama rifugiarsi per non soccombere.

Il lettore accede al vorticoso flusso di coscienza di Anais, ne segue il percorso narrativo fatto di scarti analettici, giravolte improvvise, estemporanei passaggi da una lucida analisi fattuale a visioni psichedeliche sconnesse ma spesso imbevute di commovente poeticità. Anais è forte e fragile a un tempo. Forte, senza veli, è il suo linguaggio, carico di rabbia ma mai rancore, persino dopo lo stupro di gruppo che subisce. Fragile, in quanto ipersensibile, è il suo animo desideroso di affetti e radici. Anais è un personaggio in cerca di autore, una resiliente esistenzialista dalla parte delle vittime di un inefficiente Welfare State denunciato senza alcuna riserva da Fagan, poiché indifferente al dolore degli ultimi, pronto solo a controllare attraverso misure repressive. *Panopticon* è, comunque, molto più di un romanzo sociale. È un romanzo umanitario, che ci invita a smascherare le ingiustizie, ad agire senza indugio, a capire che la salvezza non ha solo un valore trascendente, ma si cela nell'immanenza: attraverso Anais, Fagan mostra come spesso basti ascoltare l'altro per trovarla.

Un caso di cronaca

di Giacomo Giossi

Pierre Demarty
NESSUN CIELO
ed. orig. 2018, trad. dal francese di Alessandro D'Onofrio, pp. 137, € 21, il Saggiatore, Milano 2019

Costruito per lampi di immagini e brevi sequenze di cronaca, *Nessun cielo* di Pierre Demarty utilizza un intreccio inedito capace di restituire alla cronaca, alla notizia lo spessore culturale e civile che troppo spesso si scioglie sotto il calore bianco dell'attualità. Non una riflessione quindi sui tempi, e ancor meno sul dato della notizia, la morte per annegamento del piccolo Alan Kurdi, detto Aylan la cui fotografia ha fatto il giro del mondo al punto da diventare icona della tragedia che attraversa quotidianamente il Mediterraneo. Demarty sceglie di entrare in relazione prima con quella immagine, quella maglietta rossa, il corpo del bambino riverso sulla spiaggia e se stesso, la propria vita e le proprie certezze, i propri affetti e le aspettative per un futuro diverso.

Non è l'incanto del romantico a reggere questo che potrebbe essere definito un romanzo di cronaca, ma lo sguardo analitico e in alcuni casi solitario di un uomo rappresentativo della parte ricca del mondo, della parte evoluta e colta che si ritrova a fare i conti con una notizia tragica sia per la sua enormità sia per la sua fragilità: nulla è più comune e terribile della morte di un bambino. E ancor più nel caso di Aylan è straziante il carico di aspettativa che si portava appresso, di un viaggio faticoso e di una fuga repentina dal paese di origine in guerra.

Il desiderio di Aylan coincide così con quello di Pierre Demarty che autobiograficamente intreccia la propria vita a quella iconica del bambino, dunque medesime aspettative, ambizioni e desideri, ma con esiti diversi eppure drammatici per entrambi. La morte di Aylan priva infatti di un orizzonte anche chi vi assiste, non è possibile sfuggirvi. Demarty assume totalmente il ruolo dell'osservatore, il suo sguardo indaga nella propria storia a partire dalla fotografia di Aylan che diviene sempre più un'ossessione a cui è impossibile sottrarsi. L'autore mette in dubbio sicurezze e credenze, scaccia ogni possibilità e riporta l'uomo di passaggio direttamente in un presente contemporaneo invalicabile e insostituibile con qualsiasi sogno e soprattutto con qualsiasi distrazione.

Nessun cielo, nella bella traduzione di Alessandro D'Onofrio restituisce la limpidezza di una lingua che si fa pensiero leggero, un'indagine circospetta su chi siamo, partendo da immagini e ricordi intimi che prendono la forma di premeditazioni allusive. Mai il peso della retorica sfiora l'autore che si concede divagazioni oltre il dolore di un'immagine che in qualche modo condanna ad un'assenza di possibilità non solo la politica, ma gli uomini stessi, che in nome del realismo sembrano ottenere solo tragedie che di volte in volta i media traducono come inimmaginabili. E in questo spazio assurdo dell'inimmaginabile Demarty colloca l'assenza del cielo vera e propria: assenza di un'epoca in cui ogni cosa è possibile e al tempo stesso è programmabile.

L'irriducibilità dell'immagine di Aylan si lega all'impossibilità di un'elaborazione sentimentale, come un oggetto estraneo che appartiene a un luogo e a un modo altro, quello della commozione e della salvezza che pare avere abbandonato il luogo in cui tutti noi ancora viviamo. *Nessun cielo* è un libro potente e delicato al tempo stesso, una narrazione necessaria per un'epoca capace di dimenticare come di camuffare i propri ricordi. Non c'è più spazio, ci ricorda Demarty per occultare, perché è la dimenticanza come atto mancato che ormai si è impadronita di noi e delle nostre azioni.

giacomo.giossi@gmail.com

G. Giossi è saggista

Letterature

L'ombra è una metafora della luce

di Gala Maria Follaco

Murakami Haruki

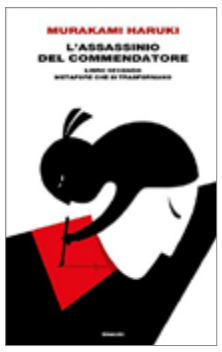
L'ASSASSINIO DEL COMMENDATORE

Libro secondo

Metafore che si trasformano

ed. orig. 2018, trad. dal giapponese di Antonietta Pastore, pp. 440, € 20, Einaudi, Torino 2019

All'inizio di *1Q84*, l'autista del taxi a bordo del quale Aomame sta andando a uccidere un uomo la mette in guardia: "Non si lasci ingannare dalle apparenze. La realtà è sempre una sola". Che la realtà spesso non sia quello che sembra è uno dei principi cardine del mondo letterario di Murakami, e l'avvertimento del tassista di *1Q84* è valido anche per il lettore che si avventuri nell'articolata struttura narrativa dell'ultimo suo libro tradotto in italiano.



In questa nuova storia, dove ancora una volta Murakami omaggia le diverse costellazioni di artisti e scrittori che costituiscono la sua personale memoria culturale, da Francis Scott Fitzgerald a Mori Ōgai, da Mozart a Chopin, un io narrante senza nome intraprende un viaggio fisico e mentale attraverso il Giappone e la fitta foresta di fragilità e ossessioni in cui si ritrova smarrito in un periodo difficile della propria vita.

Ha trentasei anni, è un ritrattista, sua moglie lo ha lasciato per un altro uomo e lui non sa immaginare altra reazione che andarsene. Si disfa del telefono cellulare e, dopo aver girovagato per qualche mese senza meta, va a rintanarsi in una casa di montagna che era appartenuta al pittore Amada Tomohiko, ormai affetto da demenza senile e rinchiuso in un istituto. Privo di ausili tecnologici che possano in qualche modo agevolare i suoi contatti con il mondo, il ritrattista comincia un nuovo capitolo della propria esistenza in quello che sembrerebbe un mondo a parte, i cui personaggi sono tutti più o meno unici e paiono volerlo sfidare ad andare oltre la superficie delle cose.

La lentezza dei primi capitoli, segnati dall'atteggiamento del ritrattista, quasi irritante nella sua indolenza e passività, a poco a poco lascia il posto a una narrazione ben più densa e ritmata quando entra in scena il misterioso quadro che dà il titolo al romanzo. *L'assassinio del Commendatore* è la sola opera di Amada che il ritrattista sia riuscito a trovare in casa sua. Si ispira al *Don Giovanni*, *pièce* di opera amata anche dall'io narrante, ma con alcune modifiche che glielo rendono indecifrabile. Come di consueto nei libri di Murakami, è nello scarto, nel residuo, nell'asimmetria generatrice di inquietudine che si innestano rivoli narrativi destinati a conferire spessore e profondità all'intreccio per poi confluire nell'enigma dello scioglimento.

Il ritrattista ha il carattere flemmatico di tanti protagonisti murakamiani, che si comportano tutt'al più da comprimari, come funzioni narrative la cui finalità pare quella di mettere in luce immagini, allucinazioni e altri personaggi. Salvo poi disvelare nei meandri della propria mente la vera origine di quei mondi così complessi.

C'è sempre qualcosa o qualcuno a guidare il ritrattista, c'è una strada tracciata, un sentiero da percorrere inseguendo una qualche seduzione: la campanella che lo conduce al quadro, il Commendatore in miniatura che gli suggerisce cosa fare, Donna Anna che lo accompagna lungo la "via metaforica" su cui si incammina alla ricerca della giovane Marie. Perché la vera storia di questo romanzo è infatti una ricerca, la ricerca di una ragazza che è al contempo una e duplice; è colei che l'io narrante deve ritrarre dietro richiesta dell'uomo che si crede suo padre, ma è anche il ricordo della piccola Komichi, morta bambina e mai più dimenticata da suo fratello: il ritrattista. Che ne rincorre l'ombra nelle fattezze delle donne che ama, e che il bizzarro Faccialunga sovrapporrà a Marie in una delle scene principali dell'intera narrazione.

Rispetto ad altri romanzi di Murakami, si percepisce nella costruzione dell'intreccio e soprattutto dei dialoghi una complessità più ricercata e la volontà, più marcata che altrove, di confondere il lettore trascinandolo in un intrico di parabole e rifrazioni che inevitabilmente ritardano l'approdo a una conclusione.

Se tali scelte rendono talvolta faticosa la lettura, è anche vero che le "idee" e le "metafore" che costituiscono il materiale dichiarato della narrazione si combinano sapientemente in una trama che è essa stessa la *mise en abîme* di una storia, quella del ritrattista, in cui ciascun lettore potrebbe in fondo riconoscersi. "Tutto ciò che esiste qui è simile a qualcos'altro (...). Ogni cosa che vediamo, in ultima analisi, nasce dalla correlazione. La luce che c'è qui è una metafora dell'ombra, l'ombra è una metafora della luce" dice, sibillina, Donna Anna all'io narrante. Al dedalo lineare e al gusto della misura di *1Q84* si sostituisce in questo libro una foresta che alterna percorsi già battuti a zone impenetrabili, come se le due opere fossero espressione delle metafore di luce e ombra indicate da Donna Anna. Perché se la realtà è sempre una sola, potrebbe anche essere qualcosa di simile a confonderci, oppure a indicarci la via da seguire.

gfollaco@unior.it

G. M. Follaco insegna lingua e letteratura giapponese all'Università "L'Orientale" di Napoli

Raccontare una vendetta

di Luigi Urru

Matsumoto Seichō

LA RAGAZZA DEL KYŪSHŪ

ed. orig. 1957, trad. dal giapponese di Gala Maria Follaco, pp. 208, € 17, Adelphi, Milano 2019

La sola a non indagare adeguatamente è la polizia. Indagano invece con interessato scrupolo un po' tutti gli altri protagonisti di questo "roman d'induction" con due morti ammazzati, un deceduto in cella, un assassino a spasso, la caligine dei sensi di colpa e la lucida miopia di una vendetta desiderata ardentemente e arrivata sull'onda di casi colti al volo.

Matsumoto Seichō (1909-1992) con *La ragazza del Kyūshū* (scelta editoriale per *Kiri no hata*, *La bandiera nella nebbia*) è alla seconda prova tradotta in italiano dopo *Tokyo express* (Adelphi, 2018). L'inalterata scansione temporale delle traduzioni, entrambe di Gala Maria Follaco, rispetto alle uscite in originale (1957 e 1961) permette di orecchiare un'eco, un qualche riverbero tra i due volumi: la medesima padronanza dell'intreccio, l'analoga precisione e messe di dettagli che soggiogò il pubblico nipponico e consegnò l'autore al successo delle vendite parallelamente consacrandolo, dalla fine degli anni cinquanta, come istituzione nei circoli letterari del paese.

Poi, se in *Tokyo express* tutto discendeva da quattro minuti di scarto fra treni visibili ai binari 13 e 15 della maggiore stazione della capitale, con tanto di diagrammi di orari ferroviari, ne *La ragazza del Kyūshū* questi sono sostituiti dal classico rilievo della scena del delitto, con l'altrettanto classica affermazione motore dell'intero seguito: "Tutta questa storia sembrava qualcosa di più di una semplice coincidenza".

Una "ventenne, impiegata presso una ditta come dattilografa", il cui fratello è condannato ingiustamente per l'uccisione di una anziana usuraia, ingaggia un cocciuto testa a testa con l'avvocato cui invano ricorre, compiaciuto del proprio successo, "cinquantadue anni, tempie brizzolate, bel colorito, volto pieno e doppio mento", indaffarato ed egoista quel tanto che basta per rifiutare il proprio aiuto e innescare un torvo risentimento. Sarebbe però riduttivo considerare *La ragazza del Kyūshū* una storia di vendetta, che pure è presente ed è apparecchiata bene, con strategia ampia e imperterrita anche di fronte all'evidenza che se l'avvocato è afflitto da rammarichi tanto insensibile poi non era.

Qui, nell'impossibilità di affettare la realtà in retti e immondi, nell'impasto di virtù e impostura, sta l'adesione alla verità individuale sempre cara a Matsumoto. La determinata paladina del diritto a una giustizia equa manomette la scena del crimine con un atto che condannerà a vita una donna innocente: "Nella mano destra teneva ancora il guanto. Lo lasciò cadere accanto al corpo... lo sistemò con cura sul *tatami*, come se fosse un oggetto di grande valore". La stampa ostenta ferocia con "un pezzo da quattro colonne in prima pagina" che trasforma un "bravo maestro" di scuola elementare nell'insospettabile assassino. Poi però è un giornalista, ficcando il naso di qua e di là, il primo a credere nell'innocenza dell'imputato. Il maestro stesso, amato dagli alunni e stimato dalle famiglie, non regge all'onta di non poter restituire un prestito e, con tutta la goffaggine dei buoni, non perde un attimo a sottrarre la cambiale che lo inchioda.

Se le cose stanno così, ed effettivamente stanno così nel romanzo e nella realtà, in una perenne metamorfosi che ignora le umane categorie morali, che senso ha ancora provare a vendicarsi? Più ancora che raccontare una vendetta, Matsumoto ne illustra l'abiezione e la protervia nel far degli altri quello che non sono, o non sono più, o sono stati solo per un attimo e solo per un provvisorio cedimento.

Associata alla fosca e mutevole verità individuale vi è, come tipico di Matsumoto, la ricerca della verità storica e sociale, scansita nelle sue orditure fin dentro l'attualità. Quella del Kyūshū del titolo, per cominciare: l'isola meridionale tra le quattro maggiori dell'arcipelago, un posto "davvero lontano", epitome della provincia del paese, attardato e periferico rispetto ai modi della capitale, alle sue lusinghe e possibilità. La ragazza del Kyūshū indossa un abito "di un tessuto scadente" e nel Kyūshū l'avvocato assegnato d'ufficio all'imputato "non poteva nemmeno lontanamente avere la competenza" dei penalisti di Tokyo. Insomma, per tenere acceso un barlume di speranza occorre farsi venti ore di treno. E non basteranno neanche quelle perché solo "se avessimo avuto ottocentomila yen – destinati alla parcella – forse le cose sarebbero andate" in altro modo.

Mentre il "roman d'induction" echeggia infine il romanzo di costume, la ricerca della verità diventa denuncia di un mondo fallace che non garantisce a tutti i cittadini parità di accesso a una buona difesa processuale. Facendosi largo attraverso l'enorme mole di faldoni, anche l'avvocato "di grande prestigio... elogiato per le sue imprese in tribunale", ammetterà attonito che "tutto il sistema penale è colpevole se i poveri non possono avere giustizia". E indirettamente darà così dignità alla sua avversaria, quella donna che sola si erge spavalda a reclamar giustizia con ogni mezzo.

luigi.urru@unimib.it

L. Urru è ricercatore di antropologia culturale presso l'Università di Milano Bicocca

Letterature

Scrivere del cerchio

di Maria Candida Ghidini

Lidija Ginzburg
LENINGRADO
MEMORIE DI UN ASSEDIO
ed. orig. 1984, trad. dal russo e cura di Francesca Gori, pp. 160, € 16, Guerini e Associati, Milano 2019

Leningrado. Memorie di un assedio di Lidija Ginzburg (1902-1990), tradotto e introdotto da Francesca Gori, è il nuovo titolo della collana "Narrare la memoria" ideata da Memorial-Italia. Sotto il suo testo, pubblicato per la prima volta nel 1984, l'autrice ha apposto una triplice data "1942-1962-1982", a testimonianza non solo delle difficoltà di pubblicazione, ma anche di tutto l'instancabile lavoro di limatura durato quarant'anni.

Descrivendo la tragica esperienza dell'assedio da lei vissuta, Ginzburg evita qualsiasi riferimento immediato a se stessa, fa un atto di memoria, ma lo dilata a un piano sovrapersonale, rinunciando alla prima persona e adottando un eroe anonimo e massimamente astratto (identificato con la neutra lettera *N*), che però rimane un individuo: "Avevo bisogno di mostrare non solo la vita generale, ma anche il vissuto quotidiano dell'assedio di una persona. Essa era un'entità collettiva e convenzionale (per questo si chiama N), un *intelligent* in circostanze particolari".

La Leningrado dei leggendari novecento giorni dell'assedio, tra il settembre 1941 e il gennaio 1944, è innanzitutto *gorod-golod,* città fame. La fame descritta da Ginzburg, con i suoi riti e la sua *routine*, tuttavia, non è solo espressione di un bisogno fisico, è l'essenza intima della realtà vissuta dalla città col suo tempo che sgocciola via la massa corporea dei suoi abitanti, in una tragica normalità fatta di norme atte a organizzare deperimento e morte.

Il ticchettio monotono del metronomo trasmesso dalla radio via cavo, a cui tutti erano collegati e che trasmetteva incessantemente da più di 1500 altoparlanti della città, scandiva il ritmo di questo meccanismo che faceva di tutti gli individui un solo corpo distrofico, rallentando e accelerando il suo movimento secondo l'altro ritmo fatale, imposto alla città dai nazisti con precisione tedesca: quello dei bombardamenti. E i corpi adattavano bioritmi ed emozioni a quelle battute, a quegli eventi ciclici che cadenzavano la loro vita, adattandosi a trovare sollievo nei brevi intervalli di illusoria sicurezza.

Il motivo del cerchio ritorna ossessivo nel libro di Ginzburg: il cerchio violento non spezzato dell'assedio nemico; il cerchio cieco dei lenti movimenti dell'uomo distrofico che a fatica conquista lo spazio palmo a palmo per ottenere un cibo che non lo sfama e ritorna a casa nelle stesse condizioni di prima; il cerchio sordo delle conversazioni che, nate per riempire il vuoto, non fanno che amplificarlo nel tentativo vano dell'autoaffermazione di individui quasi evanescenti; il cerchio-morsa del gelo che agli intellettuali ricorda l'ultimo girone di ghiaccio, l'estrema punta dell'*Inferno* dantesco, castigo non a caso della peggior specie dei traditori; il cerchio della scrittura che si fa strada a fatica tra le incrostazioni verbali, tra gli ammassi di una parola essa stessa distrofica, persa nei meandri dell'autocensura e dei discorsi doppi.

Ma qui, forse, il cerchio si spezza, perché la scrittura in qualche modo mira a espugnare l'assedio dell'astenia, l'esistenza anestetizzata e dimentica di sé del distrofico: sezionando e analizzando minuziosamente le parole, si impone sul "caos ostile" e cerca di dominarlo, anche con un atto di proustiana memoria: "Il cerchio è un simbolo dell'assedio, di una coscienza chiusa in se stessa. Come spezzarlo? /.../ Chi scrive, che lo voglia o no, entra in dialogo con il mondo esterno./.../ Scrivere del cerchio significa rompere il cerchio. Bene o male è sempre un'azione. Nell'abisso del tempo perduto, qualche cosa è stato trovato".

Così, soprattutto nella seconda metà del libro, da linguista e studiosa qual è, Ginzburg si prefigge lo scopo di "svelare il meccanismo della conversazione quotidiana", nelle condizioni estreme, quando il sottotesto è la persistente e tangibile minaccia di morte da un lato e, dall'altro, la coscienza di far parte di una collettività che in qualche modo sempre partecipa, anche solo sopravvivendo, alla causa della guerra: "la loro funzione storica di *leningradesi*".

L'uomo dell'assedio, infatti, è un individuo dall'esistenza nuda, ma ha uno scopo: sopravvivere, far scorrere il tempo e non morire, perché è un leningradese e resiste, in questo senso la sua lotta con la fame è percepita anche come un fatto sociale. L'individuo è una particella del corpo di Leningrado città, corpo nudo privato della sua carne, avamposto di una resistenza eroica e della propria morte al tempo stesso. È un individuo dalla vita pesante e dalla morte leggera, la morte del distrofico: "Una morte senza stupore: c'era un uomo e ora non c'è più", ben lontana dal processo tormentato descritto nella *Morte di Ivan Il'ič* da Tolstoj (l'autore più letto nella Leningrado assediata, anche per la sua particolare visione dell'eroismo scevra da ogni retorica).

E così l'analisi delle conversazioni, che l'autrice trascrive fedelmente (nelle code, per strada, nei rifugi sotterranei di notte), non solo dà la stura alle sue conoscenze di filologa, discepola di Šklovskij e Tynjanov, con cui dialoga incessantemente, ma è soprattutto il suo modo di studiare questo nesso strettissimo tra l'intimità più personale che si possa immaginare, rappresentata dalla cura per le proprie funzioni corporee elementari, e il carattere collettivo e sociale, fin storico, di tale cura.

Se nei mesi dell'inverno 1941-1942 (il "tempo morto" lo chiamavano i leningradesi) le code scorrevano in un silenzio tombale, "gradatamente, con l'aumento della razione del pane, il calore primaverile e la comparsa della verdura nei negozi /.../ l'andamento delle code subì un cambiamento. La coda si mise a conversare. L'uomo non sopporta il vuoto. Colmare il vuoto è una delle funzioni fondamentali della parola. Nelle nostre vite le conversazioni prive di senso non hanno meno significato di quelle piene di senso". E nel ritorno del gioco delle parti e dei ruoli delle conversazioni banali si profila l'utile illusione di un graduale ripristino della normalità, anche se l'orrore rimane un interlocutore costante che si manifesta nel corso disinvolto del chiacchiericcio, allorché in modo automatico sfiora cose tremende, come un bambino reso disumano dall'egoismo o la morte di un altro (400.000 bambini erano rimasti in città): "Bene, il mio ragazzino ha sette anni, ma oggigiorno loro sanno tutto sugli alimenti. /.../ Danno lo zucchero ai bambini fino a 12 anni. Allora lui mi dice: 'mamma, lo zucchero è solo mio, non te lo do'. /.../ "No, ma il mio ragazzo, quello che è morto, condivideva tutto, lui. /.../ Dava via il suo. Diceva: 'Mamma, ma tu hai fame, prendi un po' del mio pane".

Non è facile orientarsi nel panorama etico della vita quotidiana nell'assedio. Come scriveva Giorgio Agamben a proposito di Auschwitz, anche qui non abbiamo alcun "cartografo" di una nuova terra etica, benché il tema sia diventato materia di molti studi storici. Episodi di ferocia, cannibalismo e violenze inaudite si alternavano a momenti di condivisione e sacrificio. Pietà e crudeltà, indistricabilmente intrecciate insieme anche nel titolo di una delle prose ginzburghiane, sono un motivo costante nella descrizione dei rapporti umani della gente assediata, intrappolata senza scampo negli ingranaggi di un mostruoso ed efficace meccanismo di annientamento, tra bombe, gelo, fame e pericolose delazioni, quando ogni mese del primo terribile inverno aveva la sua caratteristica specifica: dicembre e le slitte coi cadaveri avvolti nei lenzuoli; gennaio e i numerosi cadaveri abbandonati per strada; febbraio e i cadaveri impilati ai bordi delle vie. Come in Primo Levi, il sentimento che prevale è la vergogna, vergogna perché la nuda sopravvivenza è già di per sé misura dell'insufficienza del proprio sacrificio.

E, come ci racconta Ginzburg, spesso nemmeno la parola aiuta. La parola distrofica è paralizzata, si trasforma in un borbottio senza senso, in segno senza significato del linguaggio dell'assurdo.

E, infatti, più che la moltitudine di versi patriottici che indubbiamente erano utili per spronare alla resistenza e addolcire la disperazione, a rappresentare meglio la lingua dell'assedio e il ritmo e i pensieri della stessa Ginzburg sono le parole balbettate di poeti come Gennadij Gor (1907-1981) che riprendono le cadenze dei loro padri *oberiuty*, i cantori dell'assurdo: "Onda d'urto nelle orecchie, / luna di gelo nel cuore, / ho sparato alla follia. Scacco, / scacco matto mi son dato. Muto io. Io / son già niente e corro verso il niente. / Io son già nessuno e scappo verso nessuno / onda d'urto in bocca, / una di gelo nel buio, / piede nel pozzo, mano nel fosso, / pupille dalle orbite cadute / dito in ospedale scordato, / luna di niente nel buio".

mariacandina.ghidini@unipr.it

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

Dentro alla tragedia, tra lirica e parodia

di Maria Candida Ghidini

Igor Vishnevetsky
LENINGRAD
ed. orig. 2010, trad. dal russo e cura di Daniela Rizzi e di Luisa Ruvoletto, pp. 341, € 15, Cafoscarina, Venezia 2019

Uscito nel 2010 nella prestigiosa rivista "Novyj Mir", insignito del premio Nos, "Novaja Slovesnost'", *Leningrad* è stato ora tradotto in italiano grazie a un ammirevole progetto dell'Università Ca' Foscari, a cui hanno lavorato studenti coordinati dalle loro docenti, Daniela Rizzi e Luisa Ruvoletto. Ponendosi apparentemente nel solco delle antiche *Cronache* medievali, a cui occhieggia il termine *povest'* del sottotitolo, l'opera di Igor Vishnevetsky, poeta, saggista, musicologo e scrittore russo, trasferitosi da tempo in America, racconta dell'assedio di Leningrado, articolandosi in segmenti temporali (autunno, inverno, primavera) che alludono ai primi più terribili momenti dell'assedio tra settembre 1941 e aprile 1942; tuttavia, l'andamento frammentario, la costruzione a blocchi dei materiali più diversi (stralci di narrazione, volantini nazisti, diari fittizi dei protagonisti, brani di saggi di linguistica, documenti dagli archivi, versi, fotografie o fotogrammi da film dell'epoca) e l'assenza dell'anno, ad accompagnare le stagioni che danno il titolo alle parti, sono il segno dell'implosione di quel tempo che sorreggeva l'antico narrare cronachistico, conferendo una direzione e un senso alla Storia, ormai impossibile nel secolo breve: "Mese d'aprile. Niente data. Il tempo si è fermato".

Questo collage di testi ci racconta la storia di Gleb, un musicologo che studia le musiche degli altri senza poter scriverne una propria se non alla fine, quando riuscirà a comporre un'aria religiosa che si riempirà delle parole dell'inno di lode a Dio, risuonategli dentro nelle tre lingue sacre che conosce. La ricerca della sua musica è accompagnata dalla lettura e commento del poema *Lucesuono*, scritto nel 1922 alla morte di Aleksandr Blok, da un poeta "indimenticato" che Vyshnevetsky inventa come figura metonimica della poesia modernista e del senso della fine incombente che la pervadeva. La storia d'amore del protagonista con Vera, moglie di un ufficiale al fronte, dà la breve illusione di una felicità individuale, separata dalla storia e dalla sorte della città, come una effimera proiezione in un futuro impossibile.

Il lettore è subito avvertito dell'alto tasso di citazioni di cui è intessuta l'opera, a partire dal titolo che allude trasformandolo al romanzo *Peterburg* di Andrej Belyj (e la ripresa colta di una delle opere-epoca del modernismo russo si corrompe in vari modi, in Finnopoli o nel crasso e popolare Pitinbrjuch che nomina uno dei capitoli, dove *-brjuch* in russo risuona come *brjucho*, panza). L'autorialità è però rivendicata ed esibita nella *dispositio* ("Mi sono limitato a disporle in un determinato ordine") che trasforma con tutti i mezzi possibili i brandelli lacerati di un'esperienza indicibile: il trauma della fame e della violenza vissuta nelle pieghe più profonde del proprio corpo s'intreccia con quello della riflessione storiosofica che, seguendo tra l'altro le tracce del *Poema senza eroe* di Anna Achmatova, fa i conti con la propria cultura tanto amata (la profetica età d'argento del primo Novecento russo), con il proprio retaggio, e ne riconosce le responsabilità e la fatale colpa: "che vergogna se fossi io la causa di tutto!". Ne risulta una composizione corale dove linguaggio protocollare, prosa, poesia e musica sono fusi in un ditirambo che, in un'accorata commistione di lirica e parodia, ci porta diritti alla tragedia, raccontata dal punto di vista dell'*intelligencija* pietroburghese che osserva il proprio ineluttabile svanire.

Narratori italiani

Un puzzle per il terzo millennio

di Mario Marchetti

Giovanni Greco
L'EVIDENZA
pp. 284, € 18,50,
Castelvecchi, Roma 2019

Un romanzo caleidoscopico, i cui pezzi sono in continuo movimento, dando vita a sempre nuove configurazioni. I personaggi, numerosissimi, compaiono in ruoli diversi, con nomi diversi, talvolta anche con sembianti diversi. Non c'è niente che non sia doppio o triplo o quadruplo, tutto è visto secondo molteplici linee, in una sorta di fenomeno di diffrazione narrativa, tanto che i personaggi stessi non sempre hanno un'idea chiara circa la loro identità, su quale ruolo svolgano, al servizio di chi siano. Non c'è un preciso confine tra bene e male, tra legale e illegale. Basti pensare ai poliziotti sotto copertura per non dire dei servizi deviati: sono allo stesso tempo al servizio dell'ordine e del disordine, un disordine, comunque, funzionale all'ordine costituito. L'ambizione è quella di disegnare una mappa narrativa omologa alla complessità del mondo globalizzato in cui tutto è connesso ed è insieme locale e, appunto, globale.

Già il primo romanzo di Greco, *Malacrianza*, vincitore del Calvino 2011 e finalista allo Strega 2012, si muoveva in questa direzione, nell'obbiettivo di dire dei bambini venduti, abusati, sfruttati in tutte le periferie del mondo, e di dire come questo orrore non sia che il risvolto della patinata *facies* dei centri. Al cuore dell'*Evidenza* sono le nuove frontiere del crimine: dai combattimenti all'ultimo sangue dei cani (i *dogo* e i *fila* si dilaniano a Scampia, ma lo spettacolo grazie al *deep web* è visibile ovunque in tempo reale come le scommesse provengono da tutto l'etere), alle droghe sintetiche, ai potenti farmaci fuori protocollo, al traffico dei migranti, al commercio degli organi. La costruzione stessa del testo, dalla scrittura grumosa, è inevitabilmente eteroclita. La narrazione si dipana, in un tempo immaginato di poco posteriore al nostro, tra luoghi e ambienti diversi della cosmopoli: da Scampia a Bergen, da Londra a Ebla – teatro archeologico del conflitto siriano – a Sabha, hub libico dei subsahariani sulla via dell'Europa, dove tutti "minacciano e promettono", per finire a Budapest. Ci sono spacciatori, gente del malaffare, poliziotti di ogni tipo, puttane e donne agenti segrete, migranti del Sahel, vecchie un po' folli, mediatrici culturali, esperti di *hedge fund*, misteriosi operatori della globalizzazione. Tante e assai varie sono le storie che si raccontano, apparentemente separate ma via via convergenti insieme ai carsici nessi tra i personaggi. Il lettore si sente spaesato, messo alla prova. Effetto certamente voluto, versione aggiornata, si potrebbe dire, dello straniamento brechtiano (non per nulla Greco è uomo di teatro impegnato, andato in scena quest'anno all'Argentina di Roma con un *Lamento per la morte di Giorgiana Masi*). La complessità, d'altronde, non può essere lineare. Ma l'autore viene anche in qualche modo in aiuto al lettore ponendo al termine di ciascun capitolo il numero di quello o di quelli successivi in cui proseguirà quel certo filone della storia. Ciò che sorprende di questa rischiosa impresa narrativa è la capacità dell'autore di renderla accattivante attraverso personaggi vivi, singolari, umanissimi (Ashmerò e Zeckie, Mohamed, Solvejg e tanti altri), molti dei quali sono stati negli ultimi anni "compagni dei giochi teatrali" dell'autore come si legge nel *Post scriptum*. Tra i personaggi è lecito annoverare la cagna Muna, protagonista del primo straordinario episodio del romanzo, *Canizza*, il già citato combattimento di cani nella desolazione di Scampia: Muna, trasformata con interventi estremi in un dispositivo assassino, è un perfetto emblema della vita nuda: è un corpo *corvéable à merci*, su cui viene esercitata una violenza senza limiti, analoga a quella che si esercita su tanti altri corpi deboli, sulle donne prostituite, sui bambini costretti a combattere in tanti paesi africani o sui piccoli allievi delle scuole coraniche del Boko Haram. Muna verrà poi affidata per figliare a Vera, sedicente ex-attrice e sicuramente ex internata in manicomio e tra loro scoccherà un riconoscimento reciproco, una sorta di scontroso affetto tra reietti o, per lo meno, così sentirà Vera nella sua percezione alterata della realtà. E qui emerge un altro tratto che rende mai definitivamente afferrabile: il continuo tracimare tra realtà e allucinazione, reso con un ondeggiante movimento tra racconto in terza e in prima persona, quest'ultimo di per sé soggettivo, dallo statuto di verità fatalmente incerto. Ma qual è il filo che lega i tanti episodi e i tanti personaggi? Qual è il punto di convergenza dopo la diffrazione nelle tante vicende individuali? Emerge con forza il tema fantasmatico del Muro, frutto avvelenato della globalizzazione, apparentemente ad essa antitetico. In un mondo in cui "c'è sovrabbondanza di carne umana", in cui la pressione del Sud verso il Nord va facendosi insostenibile, nasce un progetto che vede alleati i più vari poteri mondiali: la costruzione di un muro che tagli in due il Mediterraneo e il Medio Oriente raggiungendo la Cina, con annesso un reality planetario, a cui tutti potranno assistere e partecipare, con tanto di voto telematico: potrà passare a Nord solo chi supererà una serie di prove estreme, fatte di "lacrime e sangue", gli altri saranno respinti o eliminati. La prima prova generale di questo *talent* si terrà a Budapest, dove tutti i personaggi confluiranno e troveranno il loro destino nell'apocatastasi finale.

Ma in chiusa l'autore rovescia magistralmente le carte. Non è distopia quella narrata. Nel reality, nel "deep web della salsedine" siamo già totalmente immersi, già oggi assistiamo quotidianamente all'osceno spettacolo in cui il Nord esercita il suo diritto di vita e di morte sui migranti. È un'evidenza, è *L'evidenza*, un testo coraggioso che ci mette in questione.

m.ugomarchetti@gmail.com

M. Marchetti è traduttore

Un ritratto sincero dell'Italia

di Gandolfo Cascio

RACCONTI ITALIANI
a cura di Jhumpa Lahiri,
pp. 540, € 25,
Guanda, Milano 2019

Breve riepilogo: nessuno, a quanto ci dicevano, acquista libri di racconti, perciò gli editori non li propongono, così chi li cerca ne trova pochi (i soliti noti) e dunque, visto che non si smerciano si decide di non pubblicarli. Insomma, un bell'esempio del cane che si morde la coda; finché, inaspettatamente, Alice Munro vince il Nobel (era il 2013) proprio perché, secondo la motivazione ufficiale, è un "master of the contemporary short story". A rendere visibile e a interpretare il patrimonio di racconti della letteratura italiana del secolo scorso pensò Enzo Siciliano, con quel monumento nella lussuosa collana mondadoriana che è *Racconti italiani del Novecento* (1983), volume fortunato che dopo nemmeno vent'anni venne ampliato addirittura in tre tomi (2001). Dunque, a quanto pare, il racconto italiano non sta poi tanto male, nemmeno all'estero, anzi. Mi riferisco al *Penguin Book of Italian Short Stories* (Penguin, 2019) che può contare su ben due punti di forza: senz'altro la marca editoriale, potente e presente nel vasto mercato in lingua inglese; ma anche il credito di cui giustamente gode la curatrice, Jhumpa Lahiri, potrà contribuire alla diffusione di questo splendente oggetto. È inoltre incoraggiante che Guanda lo proponga in contemporanea nel mercato domestico dove a essere tradotte sono le brevi introduzioni ai diversi pezzi prescelti. L'allestimento include autori novecenteschi, o giù di lì; mentre la scaletta può apparire curiosa, perché propone un ordine alfabetico, ma inverso, che parte da Vittorini e arriva ad Alvaro. Tale disposizione schiva le gerarchie e scansa i capricciosi raggruppamenti tematici, e per di più ha provocato degli accostamenti arditi che mi hanno divertito, come, ad esempio, *Il peripatetico* di Bianciardi che precede Anna Banti; al contrario, l'alternanza Calvino-Buzzati-Bontempelli sembra segnata da una certa aria fantastica. A ciò si aggiunga che le antologie, si sa, sono il luogo dove misurare l'intelligenza, il gusto, altre volte la prepotenza del raccoglitore; e pare siano state pensate per accendere polemiche sui promossi e sui bocciati. Anche in questo caso si potrebbe cominciare a elencare gli esclusi: Borgese, Comisso, Patti e Bassani, Tondelli, ma tant'è. Le lamentele servono a poco, anche perché quando si ha a che fare con diritti, eredi, agenti ecc. certe scelte si spiegano magari al di fuori delle intenzioni di chi porta avanti un impegno talmente complicato. Meglio allora dare notizia che ci sono *Fantasticheria* di Verga, *La Signora* di Lalla Romano, la *Malinconia* di Parise, *Mio marito* di Natalia Ginzburg: saggi di compiutezza narrativa che possono ancora tornare utili a chi vuole fare questo mestiere. C'è poi da dire che in questo caso si tratta di una collezione d'autore. Jhumpa Lahiri è prima di tutto una scrittrice e per questo il suo lavoro non dovrebbe essere interpretato come una storia letteraria né, tantomeno, come una proposta di canone. In fondo è lei stessa a illustrare sia il metodo sia l'intento: "ho privilegiato le donne, gli autori trascurati e meno conosciuti e quelli che hanno interpretato con particolare passione e virtuosismo la forma breve. Il mio obiettivo è fornire un ritratto sincero dell'Italia", e a questo proposito può aiutare anche la *Cronologia* che mette in parallelo gli eventi storici e quelli letterari. Il lettore avrà comunque tra le mani degli esempi superbi di stile; una varietà da capogiro di questioni e situazioni, di trame e caratteri, di luoghi, spazi e classi; una serie quasi completa di ideologie e fedi. Parti che però, vorrei sottolineare, valgono più della loro somma e che vanno considerate, ognuna, per il personalissimo pregio.

Un sonno irrequieto che rompe le ossa

di Riccardo Deiana e Jacopo Mecca

Francesco Iannone
ARRUINA
pp. 155, € 20,
il Saggiatore, Milano 2019

Arrivano le prime piogge autunnali, annunciate da nuvole nere che si addensano, da lampi e tuoni. Fuori il vento spezza i rami degli alberi e l'acqua cade violenta come un ammasso di aghi. Trovarsi di notte nel letto, sotto le coperte, dà un senso inspiegabile di piacere e sicurezza. Sembra anche più facile rilassare i muscoli contratti del collo, chiudere gli occhi e abbandonarsi al sonno. Ma il sonno, apparentemente sereno, nasconde zone oscure e inesplorate.

Arruina è il racconto di una notte tormentata, di un sonno irrequieto che rompe le ossa, di un gorgo profondo che si apre e risucchia la tranquillità. È il racconto di un incubo orribile, impregnato di fango, lacrime, suppurazioni, fecalomi e sangue che si coagula in grumi e croste. È un mondo animato da mostri dai tratti violenti e tumefatti che lasciano al loro passaggio orme nere sulla terra. È la storia di una maledizione: la nascita di una bambina, la Sperduta, che minaccia l'esistenza delle streghe Nerissime. Sono loro a rapirla e a portarla a Roccagloriosa per offrirla in sacrificio. Solo la morte della Sperduta potrà infatti garantire la sopravvivenza del male. Così per salvarla, parte una spedizione disperata composta dai genitori della Sperduta e da altri abitanti del luogo – la Briganta, Il Poeta Antico, la Sciangata, 'O 'Mpasturato, il Matto – che incarnano ognuno un dolore personale, una propria disgrazia.

Se l'ambientazione rimanda a certi scorci dell'*Inferno* dantesco, alcuni passaggi sembrano debitori di film come *Principessa Mononoke* di Miyazaki. Il tutto addensato in un linguaggio barocco e gotico. È barocco, *Arruina*, negli elenchi anaforici, nelle ripetizioni responsoriali, con tanto di antifona e ritornello; nell'uso di similitudini e metafore che si arrampicano l'una sull'altra fino a disturbare la visione della vetta al lettore, e a confondendogli il punto di partenza. Un'accumulazione non di rado spietata, mossa probabilmente da una duplice ragione psicologica e etica, e da uno scopo essenziale: allargare il terreno del senso, anzi mostrarne la natura sempre disturbata del segnale. Psicologica perché scaturisce dall'insoddisfazione per la primissima definizione offerta (tale per cui i sintagmi successivi vanno a correggere o precisare i precedenti, aprendo il significato come la fisarmonica il suono) e da un'ansia di verità. Qui il rovescio etico della medaglia: etica è parte della matrice retorica di Iannone perché attraverso l'amplificazione dimostra l'impossibilità di poter enucleare quella stessa verità attraverso la nostra difettosa lingua umana. Occorre la poesia.

Ed è gotico, *Arruina*, nelle coloriture cupe e nelle grandi e viscerali arcate "'a senso acuto", nella sua stregoneria folclorica che sorregge tutto in una tensione da scala Mercalli. Anche i dialoghi partecipano di queste tinte, acuendo in senso delirante la coerenza: il barocco si intreccia a battute enunciate in gerghi quasi massonici e idioletti eretici in cui l'italiano letterario (dominante) ospita formule e schegge dialettali. Il risultato è l'irrealismo, una febbre in cui le immagini passando nel filtro dello stile evolvono in disegni quasi rorschachiani: anche laddove la descrizione di un luogo o di un fenomeno si pone come puntigliosa, non è facile parteciparvi.

Ma più di tutto *Arruina* è il grido di una confessione, urlata fino a perdere la voce: la paura di due genitori di perdere i propri figli, di perdere tutto, cioè l'amore.

sulpontediversi@gmail.com

R. Deiana e J. Mecca sono italianisti

Narratori italiani

Spazi ibridi

di Giorgio Patrizi

Francesco Pecoraro
LO STRADONE
pp. 448, € 18,
Ponte alle Grazie, Milano 2019

Ricordava Franco Moretti che la letteratura è "*ortgebunden*", legata al luogo in cui nasce, perché "ogni spazio determina, o quanto meno incoraggia, un diverso tipo di storia (...) nel romanzo moderno quello che accade dipende strettamente da dove esso accada". Francesco Fiorentino sottolinea come "lo spazio che consideriamo reale si produce sempre da questa dialettica tra l'esperienza dei luoghi del mondo e le loro rappresentazioni. Lo studio delle topografie letterarie è in buona parte studio di questo scambio incessante tra la scrittura letteraria e lo spazio". C'è una dimensione pensata, uno spazio pensato che è alla base della creazione di uno spazio fisico, secondo un geniale geografo quale Franco Farinelli: le forme dello spazio percepito elaborano una complessa omologia tra sé, le forme dello spazio pensato e quelle dello spazio misurato.

Quando Aby Warburg costruisce il proprio "Atlante" (che è poi il gigante che porta il mondo sulle spalle, non dimentichiamolo!), raccolta di immagini di ogni tipo, dall'antichità alla contemporaneità, realizza una galleria in cui si annulla ogni dimensione temporale primaria, per enfatizzare la logica della contiguità, l'asse sintagmatico su cui si fonda il significato più profondo dell'insieme.

Ripenso a questa vertiginosa prospettiva conoscitiva, che pone in primo piano una quasi inedita dimensione dello spazio come chiave di interpretazione e tassonomia della vita, del singolo ma anche della comunità e dell'epoca, attraversando il mondo babelico dello *Stradone* (2019) di Francesco Pecoraro: libro-testimonianza di un'epoca, da cui trae un senso che poi restituisce come omaggio (condanna) all'epoca stessa e alla sua storia. Dopo *La vita in tempo di pace* (Ponte alle Grazie, 2013), racconto di tanti frammenti inemendabili, *flash* ambigui di esistenze rovinose ("ogni frammento, leggiamo nel romanzo, invece di comporsi con gli altri pezzi a formare un quadro leggibile, coerente, ne richiama di più profondi incongrui misteriosi, capaci di toccarmi in luoghi dimenticati della memoria"), ora la narrazione fluviale di Pecoraro si ricompone in un diario insieme allucinato e ragionante: da uno spazio, che, come ci dicono teorici e analisti, produce narrazioni, esperienze, visioni. Dalla geografia composita dei viaggi del Brandani, protagonista della *Vita in tempo di pace,* al mondo ossessivamente chiuso attorno al luogo simbolo di una strada che attraversa una fetta di un mondo degradato, dalla incerta fisionomia sociale (proletario, sotto-proletario, piccolo borghese, borghese decaduto?) collocato in una anonima zona sud della Capitale, a pochi passi dal centro, dal Vaticano, ma anche dalle nuove prospettive direzionali degli uffici della burocrazia. Un luogo peraltro – accostamento non casuale – dove Scola ambientò la baraccopoli di *Brutti, sporchi e cattivi*; non in periferia, appunto, ma un'*enclave*, grottesca e violenta, incistata nel mezzo di un quartiere di uffici, commercio, linee di comunicazione.

Lo stradone è un romanzo ben calibrato sui tempi ma, come si diceva, soprattutto sui luoghi di una narrazione estremamente composita, in cui si alternano, davanti ad uno spettatore apocalittico, personaggi e voci di un universo complesso. Nasce dal progetto ambizioso di un racconto-mondo, in cui si squadernano vite alla ricerca di una serenità fittizia, dilaniate da frustrazioni colossali e passioni minimali. L'*incipit* ricorda un altro *incipit,* topico del romanzo europeo del Novecento, quello dell'*Uomo senza qualità* di Musil, con lo sguardo che, dalle altezze dei fenomeni atmosferici, plana via via sul mondo degli uomini, gremito dei segni di un'umanità massificata, gremito di storie e di voci. Qui è un telescopio spaziale a restituirci le immagini di un universo *già stato*: "una proiezione nel presente di oggetti celesti esistiti nel passato... Ma nell'immagine sono ancora lì, presenze luminose di entità esistite in tempi lontani". Siamo nello spazio di un presente metastorico, dove regna una Stagnazione epocale, in cui le esistenze sono bloccate in una ritualità di alienante conforto. Tutte le vicende che inanella il racconto – raccontate da un soggetto "ironico" (nell'accezione classica) che scruta e giudica – appartengono alla realtà dello stradone, per poi essere amplificate nella più ampia dimensione dello spazio di vita della comunità. Lo Stradone attraversa il Quadrante, nella Città di Dio, per esibire le figure di un Ristagno in cui si brucia ogni attesa e speranza: dove il passato ritorna sotto le vicende di miti e leggende, ma il presente è fissato nella ritualità delle voci e dei gesti dei frequentatori del Bar Porcacci, centro di scambi in cui precipitano umori, dinamiche, dialoghi e racconti. Lo spazio – di cui si diceva – è quello in cui si alternano le visioni dei grandi mutamenti (a partire dalla trasformazione dello spazio urbano, con le trasformazioni economico-antropologiche che ne hanno segnato la nuova attuale fisionomia post-proletaria degli abitanti) e la constatazione della fissità di esistenze che sopravvivono nell'indistinto: "C'è stato un tempo in cui il corpo della società era attraversato da gagliarde fratture e tensioni tra le classi, oggi invece mi appare come un Grande Ripieno, in cui tutti si mescolano con tutti".

Il ritmo della narrazione è scandito dal ritmo dei due registri: la riflessione sul passato dinamico, talora eroico, e l'inserto di un quotidiano dialettale e micro-conversativo, in cui si propongono battute, sentenze, esclamazioni delle "chiacchiere da bar". Queste ora divengono il sonoro del presente, la voce più aggiornata in cui si esprime lo *Zeitgeist*: il romanesco che affiora da battute irrelate, citate. A questa voce si oppone – come dimensione epica - ad esempio il racconto immaginifico di una visita di Lenin agli operai delle cave e delle fornaci: le fornaci per forgiare i mattoni, che costituivano, alle origini, l'universo di riferimento della comunità di lavoratori. Vi si aggira un Lenin perfino turbato dall'attesa messianica tanto viva in quei rivoluzionari in pectore.

Circolano, nella nostra narrativa contemporanea, queste narrazioni fluviali, in cui si raccolgono i detriti di mondi in frantumi. Ad esempio, in *La scuola cattolica*, di Edoardo Albinati, i delitti efferati di criminali fascisti vengono letti all'interno della storia, non tanto dei singoli, ma della comunità della scuola frequentata da loro e dallo scrittore. Né si rinuncia a cogliere i caratteri epocali della perdita di umanità che questi rigurgiti di violenza testimoniano, come esito di una cultura di quartiere, pure un quartiere "bene". Qui lo Stradone si fa collettore di frammenti di una Italia stravolta dall'ignoranza e dal consumismo. In entrambi i casi l'universo di riferimento è uno spazio che crea storie, che mette in scena vite al limite della sopravvivenza, uscendo dal secolo complesso per approdare alla semplificazione brutale del contemporaneo. Scrive Pecoraro: "Finora protetti, ma anche segnati, anzi proprio marchiati dal Novecento, finora vissuti nella sua pace piena di tensioni, esterne e interne... ma protetti: ora che le nostre vite, salvaguardate e quasi affogate in decenni di doppiezza e falsa coscienza, volgono al termine, vediamo arrivare queste ondate distruttive, segno di gravi turbamenti planetari, a sconvolgere e modificare quello che ci sembrava di avere imparato del mondo".

patrizigg@gmail.com

G. Patrizi ha insegnato letteratura italiana all'Università del molise

Cercare qualcosa di mai udito

di Federico Ingemi

Andrea Tarabbia
MADRIGALE SENZA SUONO
Morte di Carlo Gesualdo, principe di Venosa
pp. 373, € 16,50,
Bollati Boringhieri, Torino 2019

Se ci si cimenta nella lettura di uno spartito e nell'ascolto di un madrigale, vista e udito devono collaborare e compiere uno sforzo notevole per poter comprendere al meglio il lavoro del compositore: in un primo momento, seguire l'intreccio tra il testo della partitura e le voci che lo intonano richiede pazienza ma, una volta presa confidenza con i meccanismi della composizione, si potranno apprezzare linearità e armonia dell'opera. Ed è questo che succede leggendo le pagine dell'ultimo romanzo di Andrea Tarabbia: i continui salti temporali e i cambi repentini di narratore generano confusione nelle prime pagine ma, una volta compreso come muoversi tra i diversi piani narrativi e come orientarsi in un arco temporale di quattrocento anni, la storia scivola senza intoppi verso una spirale di colpi di scena. Anzi, proprio il continuo scambio di piani narrativi diviene uno dei tratti fondamentali di *Madrigale senza suono.* Come in *Marialuce* (Zona, 2011), nel quale si racconta il rapporto burrascoso tra un compositore in crisi e sua moglie, anche qui l'autore decide di parlare di musica, in particolare di due figure importanti nel panorama musicale mondiale. Il romanzo si apre con una lettera scritta nel 1960 dal compositore Igor' Stravinskij, il quale racconta al professor Watkins di un suo "pellegrinaggio" in Irpinia allo scopo di raccogliere informazioni su Carlo Gesualdo, un principe campano vissuto tra Cinquecento e Seicento, compositore di madrigali al quale Stravinskij vuole dedicare un'opera. Visitando una libreria antica di Gesualdo – paese natio del principe –, si imbatte in un individuo misterioso che lo esorta a comprare una biografia del principe dalla dubbia autenticità, scritta dal suo servo fidato Gioachino Ardytti.

Nasce così un legame tra il compositore russo e il principe di Venosa, che si rafforza ad ogni pagina e che svela numerose affinità tra i due, quasi un rapporto filiale che valica una distanza musicale e temporale di quattro secoli: simili sono le vicende familiari, entrambi compongono musica, ricercano la perfezione nei suoni e credono di essere gli "ultimi baluardi della vera arte". Stravinskij è affascinato dalle leggende popolari napoletane, macabre e misteriose, che circondano la vita del principe cinquecentesco: gli anni passati in collegio; il brutale omicidio della moglie Maria d'Avalos e del suo amante Fabrizio Carafa; il rapporto con l'amante Aurelia, dama di compagnia della seconda moglie Leonora d'Este, sosia della prima e frequentatrice di streghe; la tragica morte di entrambi gli eredi avuti dalle due mogli. Grazie ad una filologica ricostruzione dei luoghi e a un'attenta descrizione delle vicende, capaci di riproporre su carta tutte le percezioni sensoriali, il lettore può aggirarsi nei corridoi di Palazzo di Sangro e sentire l'odore nauseabondo del sangue sparso nella camera degli amanti colti in flagranza, il sapore delle pozioni preparate dalla *janara* Polisandra, il suono del liuto spagnolo provenire dallo zembalo di Carlo e il freddo dei sotterranei del castello di Gesualdo nei quali è rinchiusa un'inquietante creatura. Nelle situazioni più cruente vi è un forte coinvolgimento emotivo, dato dal ritmo incalzante della narrazione e dalla struttura paratattica delle frasi: quasi si è costretti a distogliere lo sguardo dalle pagine per non assistere alla violenza di scene magistralmente descritte.

Lungo tutta la narrazione striscia silenziosamente l'autore del presunto apocrifo: Gioachino Ardytti, la figura più enigmatica del romanzo, più di Carlo Gesualdo, più della misteriosa creatura semiumana nascosta nelle segrete. Personificazione ideale del concetto di "fedeltà", segue come un'ombra tutte le fasi della vita del principe, arrivando a compiere atti terribili in suo nome e al suo posto. È una figura silenziosa, onnipresente, che fa la parte del padrone ("io sono dove siete voi"): pochi del castello lo vedono, qualcuno pensa sia un'entità diabolica o celestiale ("Giachino? Può essere il nome di un santo, o di un diavolo. Quale delle due cose hai scelto di essere?") che condanna e allo stesso tempo redime Carlo Gesualdo. Come Stravinskij, anche il lettore è portato ad indagare su chi sia realmente Gioachino, soprattutto in nodi narrativi in cui i due personaggi si sovrappongono: una persona realmente esistita? L'alter ego dell'autore della biografia? Un narratore onnisciente creato *ad hoc* che si aggira nel castello? Oppure il lato più oscuro, e allo stesso tempo fragile ed umano, della personalità del principe?

La cronaca puntuale e precisa degli avvenimenti è condotta con la perizia di uno storico, non presenta alcun buco temporale, riporta date precise, descrive perfettamente i luoghi e gli avvenimenti realmente accaduti. Si potrebbe allora pensare che *Madrigale senza suono* sia una precisa biografia del principe di Venosa, asettica e priva di caratterizzazione dei personaggi. Non è così: l'autore riesce a far emergere il carattere del protagonista e le sue angosce, intrappolato tra la paura di non essere mai all'altezza della sua condizione di famoso compositore e il desiderio di lasciare un segno nella storia della musica, di "cercare qualcosa di mai udito attingendo a piene mani da ciò che è già stato udito". Una figura che si interroga insieme al suo servo sulle possibilità della sua arte, su questioni teologiche profonde e su gli "innumerevoli modi di lodare Dio" attraverso "infiniti suoni" e "infiniti modi" di fare musica.

federico98@ingemi@gmail.com

F. Ingemi è laureando in letteratura italiana all'Università di Torino

Storia

Efficaci, temibili e audaci

di Antonio Bechelloni

Gabriele Ranzato

LA LIBERAZIONE DI ROMA
ALLEATI E RESISTENZA
pp. 680, € 35,
Laterza, Roma-Bari 2019

Di Gabriele Ranzato si conoscono i numerosi saggi sulla Spagna della guerra civile e sui suoi tormentati postumi. Ma, con il suo *Linciaggio di Carretta. Roma 1944* (Il Saggiatore 1997), già si era cimentato con la Roma della guerra e dell'immediato dopoguerra. Qui si affrontano temi di grande portata: il ruolo dell'Italia nella seconda guerra mondiale, l'atteggiamento del popolo italiano e, infine, la posta in gioco dei combattimenti per la cacciata dei tedeschi da Roma: conquista, da parte degli Alleati, della capitale di una delle potenze europee dell'Asse o liberazione? E ancora: liberazione ottenuta da armi altrui divenute inaspettatamente amiche, oppure conquistata anche con armi proprie in battaglie condivise con i nuovi amici?

Fin dalle prime pagine Ranzato mostra efficacemente come l'*entourage* politico-militare di Badoglio e del re, nelle trattative con gli Alleati, puntassero all'inottenibile: l'arresto, cioè, delle ostilità da parte loro e al tempo stesso una sicura protezione armata dalle prevedibili ritorsioni degli ex alleati nazisti. L'idea che gli italiani dovessero dimostrare, armi alla mano, di riscattare la loro precedente condotta di supina e prona complicità con i nazisti e i loro infami progetti non sembra avesse minimamente sfiorato i responsabili italiani né allora né in seguito. Donde l'indecorosa fuga del re e del governo e l'abbandono di Roma dopo l'annuncio dell'armistizio. La dura realtà che si sarebbe imposta per ben nove mesi fu dunque l'occupazione tedesca della città. A ragione, l'autore colloca la presa di coscienza, da parte della popolazione romana, del carattere ignobile del progetto di "ordine nuovo" nazista alla data dell'ottobre 1943, di fronte alla messa in atto della razzia degli ebrei del ghetto di Roma, prima espressione dei connotati di tale "ordine" e prefigurazione di quello che sarebbe seguito. Da questo momento, inizia la narrazione di due storie parallele i cui incontri sono limitati e circoscritti, oltreché segnati dal malinteso: quella della resistenza e quella degli alleati, cui allude il sottotitolo del volume.

Ranzato presenta una quadro articolato delle varie componenti della Resistenza romana: gli azionisti avrebbero pagato un pesante tributo di sangue nel massacro delle Fosse ardeatine ma furono letteralmente falcidiati da una loro vulnerabilità a infiltrazioni di spie e agenti del nemico; il Psiup, dove prevalevano gli elementi politici rispetto a quelli militari, ridusse la sua partecipazione alla lotta armata a modeste proporzioni; l'improbabile gruppo di Bandiera Rossa, comunisti dissidenti di ascendenza trockista, dette invece un contributo di sangue importante non solo per l'alto numero di ostaggi fucilati alle Fosse Ardeatine, ma anche per la serie di attentati e attacchi contro le truppe di occupazione, anche se non sempre coronati da successo. Fra i militari badogliani, infine, nonostante le posizioni attendiste del gruppo, alcuni di loro, come il colonnello Montezemolo, caddero vittime della repressione tedesca e affrontarono eroicamente le torture prima di finire di fronte ai boia delle Fosse Ardeatine.

Vengono poi presi in esame i gappisti comunisti. E qui sta uno dei paradossi virtuosi del libro: nonostante l'autore non faccia mistero del suo totale rigetto dell'orizzonte di attese e obiettivi dei combattenti comunisti, *alias* l'Unione sovietica staliniana, tale rigetto non gli fa velo alla constatazione indiscussa dell'efficacia, temibilità e audacia delle imprese del Gap centrale comunista dal dicembre 1943 all'acme della resistenza armata nella capitale rappresentato dall'attentato di via Rasella. Le ottanta pagine del capitolo *Rilancio e culmine della Resistenza armata* all'interno delle quali viene incastonato questo episodio che ha fatto scorrere fiumi di inchiostro e dilagare infinite polemiche, sono, per chi scrive, le pagine più avvincenti e convincenti del volume. In primo luogo, per come viene ricostruita la dinamica dei fatti, facendo tesoro di una lettura attenta e perspicace delle tante scritture autobiografiche dei protagonisti, ben messi a fuoco nella loro estrazione sociale borghese-intellettuale, atipica rispetto ai Gap di altre città italiane. Alcune, come quella di Franco Calamandrei, coeve, altre postume, spesso in contraddizione tra loro ma a volte in più o meno volontaria convergenza e comunque ogni volta messe a confronto con fonti di tutt'altra provenienza. Ma Ranzato non si nasconde dietro l'impassibilità dello storico. E ammette che di fronte a un atto che provocò una rappresaglia immane, come fu quella delle Fosse Ardeatine, non c'è competenza di storico, e ancor meno di giudice, che tenga. Si tratta di assumersi la responsabilità del giudizio, necessariamente soggettivo, di carattere etico-politico: si trattò di un atto di guerra che colpì, con indiscutibile grande efficacia, se non altro simbolica, senza equivalenti in qualsiasi altra capitale dell'Europa occidentale, la Germania nazista. Nel quadro della più efferata guerra totale che il mondo avesse fino ad allora conosciuto, l'audacia dell'atto fu all'altezza della posta in gioco e la reazione tedesca non fu una semplice rappresaglia di guerra di grandi proporzioni (10 italiani per ogni tedesco ucciso) ma portò tutte le stimmate della "abietta sostanza morale" e della "disumana *Weltanshaung*" nazista: per la gratuità delle uccisioni in soprannumero; per le modalità dell'esecuzione; per l'alto numero di ebrei uccisi solo perché ebrei; per i dieci giustiziati presi a casaccio tra i passanti in via Rasella. E nonostante l'apparente avvedutezza con cui la strage fu tenuta segreta fino all'avvenuta esecuzione, "col passare del tempo venne fuori con evidenza che in quella rappresaglia i tedeschi avevano sfogato il loro odio contro un popolo inferiore, debole e traditore, e pertanto sacrificabile in guerra e da sottomettere nella futura Europa nazista" osserva l'autore, per concludere: "Così, probabilmente, quella rappresaglia che come tante altre poté nell'immediato risultare vantaggiosa per l'occupante germanico alla lunga si sarebbe rivelata controproducente".

Tra i tanti altri temi di rilievo affrontati con rigore da questo importante volume, ci limiteremo a indicare nei titoli degli ultimi due capitoli (*I liberatori; I liberati*) una delle tesi forti dell'opera: il carattere, cioè, del tutto indipendente da qualsiasi contributo romano autoctono dell'ingresso degli alleati nella capitale e, parimenti, la passività da "spettatori" con cui la popolazione e la stessa Resistenza romana accolsero l'evento senza il minimo tentativo di turbare l'ordinato sfilare, per le vie della "città aperta", delle truppe tedesche in ritirata. Un'obiezione sorge tuttavia spontanea: perché non mettere a confronto la liberazione di Roma con altre due "liberazioni" di poco successive: la liberazione di Firenze e quella di Parigi (11 e 25 agosto). Nel primo caso, la lapide di Piero Calamandrei che tuttora si può leggere su uno dei muri di Palazzo Vecchio ("per insurrezione di popolo/per vittoria degli eserciti alleati") ci ricorda che non sempre la Resistenza fu incapace di esprimere gratitudine per il contributo dato dagli Alleati. Parigi, d'altro canto, con il celebre discorso pronunciato da De Gaulle dal balcone dell'Hôtel de Ville ("Paris libéré… par lui-même avec le concours... de la France toute entière"), ci ricorda che l'Italia resistente non ebbe il monopolio dell'ingratitudine quanto al sangue versato dalle truppe alleate per la liberazione del proprio paese.

antoniobechelloni@wanadoo.it

A. Bechelloni ha insegnato *civilisation italienne* all'Università di Lille 3

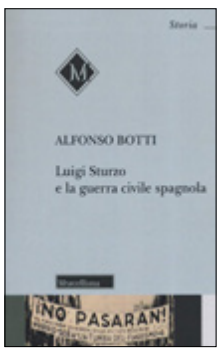
Sideralmente lontano

di Daniela Saresella

Alfonso Botti

LUIGI STURZO E LA GUERRA CIVILE SPAGNOLA
pp. 254, € 22,
Morcelliana, Brescia 2019

Ad ora la storiografia non ha posto attenzione sulla figura di Sturzo nelle vicende spagnole degli anni trenta. Alcuni riferimenti sono presenti nella monografia sul sacerdote calatino di Piva e Malgeri, nel libro di De Rosa, e negli studi di Campanini, di Morelli e di Moro; riferimenti ci sono anche nei carteggi sturziani con i corrispondenti britannici, spagnoli e francesi, e in modo specifico nell'importante volume curato da Botti e pubblicato nel 2012. In Spagna, con alcune eccezioni, scarseggiano solide opere storiografiche sulla chiesa durante la guerra civile, e dunque non stupisce che la figura di Sturzo non sia stata oggetto del dovuto rilievo. Eppure il fondatore del Partito popolare fu l'intellettuale, il politico e l'uomo di chiesa europeo che maggiormente si occupò delle questioni spagnole, scrivendo su riviste e giornali francesi, spagnoli, britannici, belgi, elvetici, statunitensi e canadesi.



Il libro di Botti, tra i migliori studiosi del cattolicesimo spagnolo, è la conclusione di un lungo lavoro di ricerca che colma un vuoto storiografico, ed è basato, oltre che sull'analisi degli scritti giornalistici di Sturzo e sulle sue corrispondenze, anche su fonti archivistiche italiane, spagnole e vaticane, e in particolare sui materiali negli ultimi tempi consultabili sul pontificato di Pio XI.

L'attenzione dei giornali cattolici spagnoli per Sturzo iniziò nel 1919, in occasione della fondazione del Ppi e continuò negli anni successivi, soprattutto quando nel 1923 Sturzo fu costretto a dimettersi da segretario del partito e poi ad andare in esilio. In Gran Bretagna il sacerdote, anche grazie alla libertà di cui godeva la stampa, acquisì notizie e dimostrò grande interesse per le vicende iberiche, anche se nei primi anni trenta – sostiene Botti – Sturzo aveva ancora "una conoscenza approssimativa della realtà spagnola"; fu infatti solo nel periodo della seconda repubblica che l'ex segretario del Ppi maturò quella competenza sul contesto che gli sarebbe stata riconosciuta dai corrispondenti spagnoli. Botti ricostruisce le vicende politiche e le dinamiche interne al mondo cattolico negli anni che precedettero la guerra civile, con l'utilizzo di un'ampia bibliografia e della documentazione esistente, ma è soprattutto sugli eventi successivi alle elezioni del 1936 che pone uno sguardo più attento.

Lo storico mette in rilievo come Sturzo, commentando il voto, non avesse mancato di invitare gli "amici spagnoli" a non legare le vicende politiche alle sorti della chiesa, e soprattutto avesse voluto sottolineare – al pari di cattolici spagnoli quali Arboleya, Mendizábal e Cardó – come fosse stata la mancanza di una politica attenta alla "questione sociale" a orientare l'elettorato a favore delle sinistre. La sollevazione dell'esercito, e l'appoggio di Mussolini e Hitler alle forze di destra, non mancarono di destare in Sturzo – fuggito da una dittatura – grande preoccupazione; soprattutto il sacerdote pose con forza la questione se "la crociata anticomunista" potesse essere legittima visti i mezzi brutali utilizzati.

Le riflessioni del sacerdote sono poste da Botti in relazione alle posizioni che la chiesa cattolica assunse, nei suoi vertici romani, nell'episcopato, nel clero e nei credenti spagnoli. Emerge con chiarezza "la voce fuori dal coro" di Sturzo, che contestava sia la maggioranza dei cattolici schierata con i rivoltosi che la minoranza, come i nazionalisti baschi, che si era posta al fianco del governo, perché tutti avevano anteposto la politica alla morale. A suo parere la Chiesa doveva disimpegnarsi dal campo ribelle, perché quella in corso non era "una guerra giusta": suo compito avrebbe dovuto essere individuare una via d'uscita alla contrapposizione della guerra civile, alle violenze religiose, e proporsi come protagonista di un progetto di pacificazione. In tal senso il sacerdote si spese, anche sul piano organizzativo, promovendo il Comitato britannico per la pace civile e religiosa in Spagna, che assieme a quelli spagnolo e francese di Parigi propose un armistizio che aprisse la strada a una pace di riconciliazione. Botti nota come Sturzo si fosse collocato "a distanza siderale" dalla stragrande maggioranza dell'episcopato che in quegli anni "scrisse una delle pagine più buie della chiesa spagnola nell'età contemporanea". Soprattutto Sturzo si dimostrò assai lontano dall'entusiasmo che dimostrò Pio XII quando salutò con giubilo, nel radiomessaggio del 16 aprile del 1939, la vittoria di Francisco Franco.

Botti ipotizza che la disattenzione degli storici spagnoli nei confronti di Sturzo sia derivata proprio dall'impegno del sacerdote per una soluzione negoziata del conflitto, respinta sia dal fronte repubblicano che da quello franchista. Questo volume ha dunque anche l'obiettivo di porre al centro dell'attenzione un uomo che operò con determinazione per la pace.

daniela.saresella@unimi.it

D. Saresella insegna storia contemporanea all'Università di Milano La Statale

Storia

L'ossessione dell'eguale e i suoi garanti

di Angiolina Arru

Edith Saurer
AMORE E LAVORO
Relazioni tra donne e uomini in età contemporanea (secoli XIX-XX)
a cura di Margareth Lanzinger, ed. orig. 2014, trad. dal tedesco di Andrea Michler, pp. 355, € 29, Viella, Roma 2019

Un libro originale, innovativo nel tema, nelle fonti, nell'approccio storiografico. Una storia del difficilissimo rapporto – sia per le donne sia per gli uomini – tra amare e vivere all'interno di regole di diseguaglianza e di divieti tra Ottocento e Novecento. Una sfida storiografica. Non è un caso – scrive l'autrice – se abbiamo molti libri di storia del lavoro, ma rari libri di storia dell'amore. È stata una sfida anche verso se stessa: si tratta infatti di un libro incompiuto. Edith Saurer si è ammalata gravemente e non ha potuto concludere il suo lavoro, dopo anni trascorsi tra archivi e biblioteche europei e tra Roma, Venezia e l'Istituto universitario europeo di Firenze. Un libro tuttavia con una sua esistenza completa.

Amore e lavoro inizia con la storia di un romanzo di grande successo nell'Europa di primo Ottocento, *Corinne ou l'Italie* di Madame de Staël (1807; tradotto in italiano nel 1808), un amore tragico per le opposizioni di un padre a causa delle diseguaglianze culturali, geografiche, religiose tra un amante inglese e una donna italiana, colta e artista. Corinne muore d'amore e l'amante inglese continua a vivere, ma in perenne tristezza. Madame de Staël "rivendicava per sé la possibilità di conciliare la creatività artistica – e cioè il suo lavoro – con una vita sentimentale". Il suo romanzo non è certo isolato nel primo Ottocento, le donne del romanticismo hanno preso sul serio la produzione letteraria e le libertà suscitati dal circolo dei poeti romantici. Possiamo rileggere il bel libro di Christa Wolf su Karoline von Günderrode (*Nessun luogo. Da nessuna parte*, e/o 2012).

Corinne costituisce di fatto la trama dello studio di Edith Saurer. Una sorta di *ouverture* grandiosa per una ricerca storica sulla "forza dei divieti di amare" e sul "danno" all'amore che attraversano l'Europa ottocentesca e che ancora nel Novecento agiscono profondamente nelle scelte di vita di uomini e donne. Il romanzo di Madame de Staël viene pubblicato in un contesto cruciale della storia politica e culturale europea. Entra in vigore nel 1804 il Codice Napoleone, una cesura profonda anche per l'Italia, per l'inserimento di alcune regole egualitarie nuove. La dote non è più obbligatoria, fratelli e sorelle sono uguali, ma la struttura familiare resta fortemente gerarchica. Sarà ancora il *pater familias* il direttore dell'economia della casa, della moglie, dei figli e delle figlie. Ma è sopratutto l'intera struttura della società a essere coinvolta nella riaffermazione forte della *patria potestas*. *Amore e lavoro* diventa una lettura incalzante per le fonti e per la letteratura a cui fa riferimento: archivi, autobiografie, ego-documenti, trattati teorici e studi italiani e stranieri di storia delle donne. Molto suggestivo il titolo del primo capitolo: *Non potevano stare insieme*. È il lamento degli amanti di fronte ai divieti e riprende un'antica filastrocca tedesca più espressiva nella lingua originale: *sie konnten zueinander nicht kommen*.

Sono stati posti tutti i recinti possibili rispetto a ciò che si può costruire intorno alle coppie di amanti. Sono state codificate regole da parte degli stati e della chiesa: difficile sposarsi tra cristiani e non cristiani, in alcuni luoghi tra cattolici e protestanti (*disparitas cultus*) e a prevalere deve essere in ogni caso la confessione religiosa del padre. Difficili anche – secondo regole differenti tra i vari stati europei – i matrimoni tra parenti senza una dispensa della chiesa. Le dispense sono tra le fonti più interessanti in questo studio. La frequenza delle richieste aumenta notevolmente tra Settecento e metà Ottocento, come dimostra David Sabean per una zona della Germania del Sud (*Kinship in Neckarhausen, 1700-1870*, Cambridge University Press, 1998). Uno dei segnali degli spazi possibili per chi intende contrastare i poteri interni ed esterni alla famiglia. Limiti severi riguardano il matrimonio tra poveri: in una comunità con poche risorse non era possibile accrescere il grado di povertà degli abitanti. Viene citata un'analisi degli inventari dei beni portati in dote dai novelli sposi in un centro industriale vicino a Stoccarda nella seconda metà dell'Ottocento, in cui si dimostra la crescente tendenza alla parità patrimoniale. "Si è alla ricerca dell'eguale", del familiare, dell'immagine del proprio io. E in alcuni casi di difficili diseguaglianze culturali Edith Saurer spiega con molto sarcasmo come era sempre possibile una specie di impresa familiare di rieducazione di una sposa o di uno sposo "diversi". Della cultura ossessiva dell'identico vedremo le conseguenze a conclusione del libro. Per individuare gli "eguali" è necessario separare, non permettere mescolanze, incontri in qualsiasi manifestazione della vita. Nel capitolo sul lavoro viene ricordata l'inchiesta di metà Ottocento di un ingegnere minerario francese sul rapporto tra lavoro e vita domestica degli operai. L'autrice sottolinea l'ossessione di questo imprenditore, Frédéric Le Play, nel dividere uomini e donne rispetto al lavoro e alla retribuzione. Le Play sopporta male il lavoro femminile ed è uno dei sostenitori più accaniti dell'autorità paterna come potere patriarcale mistico, garante delle scelte di figli e figlie.

La prima metà del Novecento sarà "un laboratorio scientifico e politico" di riorganizzazione delle relazioni di genere. Anche se, come sappiamo, in Italia nel 1919 viene abolita l'autorizzazione maritale e nella repubblica di Weimar le donne voteranno il nuovo parlamento, alcuni caratteri di una lunga storia di difficoltà degli "amanti" permangono e diventano più crudeli. Credo sia l'ultima parte di questo libro – soprattutto quella intitolata "Divieti e sterminio" – a spiegarci le conseguenze della tenacia nel definire gli individui secondo gerarchie sessuali e nel regolare le loro scelte. L'avversione al meticciato – sotto qualsiasi forma interconfessionale interetnica – riemerge in maniera violenta. Le richieste di certificati di buona salute diventano un attacco ulteriore alla libera scelta dell'amore. Un incubo alimentato dall'esperienza coloniale e dalla "fantasmagoria dell'incrocio delle razze (che) dominava il dibattito pubblico". Una continuità culturale densa a livello europeo: in Germania all'orrore verso il *Mestizentum* si aggiunge, negli anni di Weimar, il ribrezzo verso le donne educate dal femminismo alle teorie degli "incroci". Era in definitiva l'emancipazione femminile la causa di un "declino culturale". La citazione del bel libro di Klaus Theweleit sulle *Fantasie virili* (il Saggiatore, 1997) è giustamente perspicua.

Nella pratica politica europea il razzismo trova una "simbiosi" con l'antisemitismo. Con le leggi sulla proibizione di sposarsi o di avere rapporti sessuali tra ebrei e non ebrei l'unione coniugale viene considerata "un sacramento *völkisch*" riservato a coniugi della stessa "razza". Una tesi che rivela ormai come "il confine che separava divieti e sterminio poteva essere costituito da un fragile iter amministrativo". Questa connessione lunga che l'autrice costruisce attorno all'ossessione dell'uguale e ai garanti di questo assillo rende particolarmente coinvolgente la lettura dell'ultima parte del suo lavoro. E soprattutto rende innovativo tutto il libro.

In un certo senso *Amore e lavoro* è un legato testamentario familiare, ma anche un legato verso l'Italia. L'Italia è stato il luogo dell'amore per Edith Saurer che aveva incontrato a Roma suo marito Erwin Thorn – uno scultore viennese ebreo – e che conosceva, oltre alla storia europea delle regole nella costruzione delle coppie, anche le incoerenze e i ritardi della legislazione italiana sulle relazioni di genere. Penso che ai lettori e alle lettrici in Italia diventeranno forse più chiare le ragioni profonde di questi ritardi – non solo dei codici – se si riflette sul lungo passato studiato in questo libro. E se si ricostruiscono tutti i significati e i collegamenti.

angiolina.arru@gmail.com

A. Arru ha insegnato storia contemporanea all'Università "L'Orientale" di Napoli

Se l'editore è un intellettuale collettivo

di Marzio Zanantoni

Gian Carlo Ferretti
IL MARCHIO DELL'EDITORE
Libri e carte, incontri e casi letterari
pp. 383, € 20, Interlinea, Novara 2019

Racconto di una vocazione: così Gian Carlo Ferretti intitola l'*Introduzione* alla sua ultima raccolta di saggi e interventi, dal 1983 al 2018, pubblicata di recente da Interlinea. Titolo perfettamente azzeccato, poiché ciò che questo libro testimonia, e descrive attraverso i suoi passaggi, è appunto la storia di un studioso che dal 1952, data di "esordio" di questi suoi interessi attorno alla *macchina* editoriale, ha dedicato una vita allo studio della produzione, e del mercato librario in Italia, dalla metà del secolo scorso alle trasformazioni avvenute nel nuovo millennio. Il libro, che ripropone interventi e saggi spesso riveduti e alcuni inediti, è suddiviso in sezioni che consentono facilmente al lettore di individuarne i temi: gli editori, i letterati editori, gli scrittori, i casi, il prodotto, il contesto e un'ultima sezione che ripercorre alcune esperienze personali. L'ampia *Introduzione* riveste un valore particolare: è di fatto "una sorta di autobiografia intellettuale". In varie occasioni, sia scritte che orali, Ferretti ha avuto modo di raccontare momenti salienti della sua esperienza di studioso, ma qui la narrazione diventa, credo per la prima volta, più minuziosa, quasi intima. Dalle collaborazioni giornalistiche degli anni cinquanta, in particolare all'"Unità", sino alle sue prime pubblicazioni einaudiane degli anni settanta, dall'esperienza dirigenziale con gli Editori Riuniti alla carriera accademica negli anni ottanta. E poi le letture critiche, con la scoperta di Gramsci prima di tutto; e gli autori più amati, le amicizie più solidali, la militanza nel Pci, ma anche i momenti di dubbio e di autocritica.

Da questa raccolta così ampia e organica possiamo avere l'evidente riprova di quanto Ferretti sia stato e sia ancora colui che più a lungo e più in profondità ha saputo interpretare lo storia dell'editoria secondo la visione gramsciana dell'editore come intellettuale collettivo, declinandola attraverso la prassi, il "fare" dentro l'industria libraria. Nell'ottica marxiana e gramsciana la *prassi* è sempre un rapporto materiale tra attività e prodotto e Ferretti ha mostrato come il fare libri non sia semplicemente l'attività ideale di un singolo, ma appunto una struttura editoriale – la *macchina* – intesa come fabbrica produttiva e laboratorio culturale insieme: una dialettica di struttura e sovrastruttura che gramscianamente si può definire *prassi editoriale*, nella quale progetto, economie, stampa e distribuzione sono momenti inscindibili. È significativo notare che proprio un saggio su Gramsci, insieme al suo primo articolo di argomento editoriale scritto nel 1952 per "Il Tirreno", aprono il libro: quasi a mostrare le proprie coordinate metodologiche per un lato e, per l'altro, il campo privilegiato, e assai duraturo, al quale applicare quel metodo.

È stato con uno dei suoi lavori più importanti e discussi, *Il mercato delle lettere* pubblicato da Einaudi nel 1979, che Ferretti ha saputo esprimere sintesi e sviluppo delle ricerche iniziate nei decenni precedenti. Con quel libro, la direzione di ricerca di Ferretti diveniva sempre più netta, entrando nel profondo di contraddizioni nevralgiche, prima tra tutte quella tra editoria di cultura e editoria di mercato, dicotomia della quale Ferretti descrive l'ambiguità e l'improduttività. Un tema che esplode nei saggi che compongono la sezione *I letterati editori*, nella quale, da Sereni a Zavattini, da Crovi al laboratorio dei "gettoni" di Vittorini, si intrecciano strategie editoriali e di mercato. In questa ottica uno degli aspetti più interessanti del libro è la rilettura in chiave autocritica di alcuni episodi della sua ricerca, in particolar modo riguardo due dei suoi lavori maggiormente significativi, quelli su Vittorini e Pavese editori: lavori non solo essenziali per mostrarci la faccia non letteraria dei due protagonisti, ma perché toccano davvero un punto cruciale della *prassi editoriale* che ha caratterizzato il nostro paese: quanto è legittimo attribuire la funzione di editore a figure intellettuali di letterati, filosofi, storici ecc., che certamente sono dentro la *macchina*, ma fuori dalle funzioni imprenditoriali e commerciali?

Quasi a completare questa sua autobiografia concorrono i saggi finali del libro, dedicati ad alcune *Esperienze personali* che lo mettono in contatto ancor più stretto con la *prassi editoriale* libraria, come la costituzione a Milano nel 1976 di una redazione staccata degli Editori Riuniti, la cura di una collana di narrativa, "I David", e la direzione complessiva della casa editrice legata al Pci. Qui Ferretti traccia in poche pagine non solo una esperienza personale, con grande senso autocritico, ma soprattutto una lucida analisi della fine di quella gloriosa casa editrice a cavallo degli anni ottanta, scavando nei meccanismi strutturali dell'azienda per svelarne i limiti organizzativi e produttivi in un momento fondamentale di passaggio da una linea editoriale legata ai tempi storici degli anni settanta al riflusso e al cambiamento politico del decennio successivo, condizionato naturalmente anche dal pubblico che mutava i propri interessi. Un passaggio cruciale per tante aziende editoriali di cui Ferretti ci ha aiutato a decifrare e a capire meglio le strategie e gli uomini

marzio.zanantoni@unimi.it

M. Zanantoni insegna filosofia morale all'Università di Milano

Saggistica letteraria

Un gruppo discorde di amici

di Guido Gallerani

Mimmo Cangiano
LA NASCITA DEL MODERNISMO ITALIANO
Filosofie della crisi, storia e letteratura. 1903-1922
pp. 628, € 30,
Quodlibet, Macerata 2019

La generale tendenza a rivalutare la categoria di modernismo da parte degli studi italiani si è collocata finora all'interno della critica letteraria. Le ricerche di Luperini, Tortora, Donnarumma, Somigli, Pellini mostrano come anche scrittori italiani del calibro di Pirandello, Svevo, Gadda, Tozzi, Ungaretti, Montale ragionarono e affrontarono, lungo un percorso parallelo, talvolta indipendente talvolta in dialogo, rispetto alle grandi figure europee (Proust, Joyce, Kafka) le questioni estetiche e letterarie che, oggi, trascorso il periodo di un uso altalenante e ambiguo del concetto, possiamo nominare con il termine "modernismo".

Per la prima volta il saggio storico di Cangiano ci consegna un percorso di narrazione delle idee moderniste all'interno del nostro paese, e di come queste influenzino tutto il dibattito italiano dagli inizi del Novecento fino alle porte del fascismo, attraverso l'analisi della produzione soprattutto saggistica e, secondariamente, letteraria, di nove autori italiani (Pirandello, Papini, Prezzolini, Soffici, Palazzeschi, Boine, Jahier, Slataper, Michelstaedter) che hanno agito come un gruppo di intellettuali (spesso in stretto contatto tra loro, anche se gruppo "discorde di amici") che Gramsci avrebbe identificato come "secondo strato", poiché impegnati nel compito di formare altri intellettuali attivi nelle scuole, nei giornali e nelle istituzioni italiane (particolarmente interessante la rilettura del rapporto tra intellettuali e Grande guerra, prima e dopo Caporetto). Tale scelta è stata fatta certamente per chiarire il legame fra le tematiche moderniste in questione e l'operato dell'intellettuale di estrazione borghese al sorgere, in Italia, della società di massa, ma anche per mostrare come abbia operato, qui da noi, il "fare ideologia" a quest'altezza storica, precisando le dinamiche della socializzazione dello stesso lavoro intellettuale: da qui la necessità di sacrificare, in parte, lo studio della produzione artistica, per ragioni anche strategiche. Il risultato, cioè, non è solo quello di dimostrare con perizia l'esistenza nel dibattito italiano delle idee moderniste, ma anche quello di riportare, attraverso l'analisi della produzione saggistica, questa stessa elaborazione intellettuale all'interno della categoria, da intendersi ampiamente, della letteratura, che nel volume di Cangiano comprende tanto il romanzo *I vecchi e i giovani* di Pirandello quanto l'opera filosofica *La persuasione e la rettorica* di Michelstaedter. L'estensione del corpus di lavoro, la diversità degli autori scelti, la profondità d'analisi dei concetti e della bibliografia non rendono possibile soffermarsi sulle singole parti del volume.

Che cos'è – per rispondere in breve – questo modernismo italiano? Tre eventi, in particolare, che avvengono contemporaneamente all'inizio del Novecento provocano la sua nascita: la fine del primato dell'oggettività, l'avvento di un soggetto non più unitario e la crisi linguistica del nesso tra referente e significato. Di fronte a tale vero e proprio terremoto epistemologico, la borghesia e gli intellettuali reagirono con un'ideologia, spesso regressiva, nazionalista, idealisticamente reazionaria, in grado di contrastare l'avanzare di una nuova cultura materialista, i cui protagonisti, contadini e proletari, iniziarono presto a farsi sentire, durante la Grande guerra e nel biennio rosso. Ad esempio, la consistenza nel modernismo di una prospettiva ruralista, rinnovata appunto dopo Caporetto e l'operazione di consenso portata avanti dallo stato e dagli intellettuali per la difesa della patria, si vede anche nel suo travasarsi all'interno dell'ideologia fascista. Se inizialmente l'anti-storicismo sembra l'unica risposta (punto di partenza del discorso introduttivo su Pirandello), i capitoli centrali entrano nel dettaglio delle reazioni tese, da un lato, ad esaltare il divenire e le nuove contraddizioni epistemiche e sociali (da parte dei futuristi, e di Palazzeschi) e, dall'altro, a riattivare gli antichi valori in senso politico-religioso (Boine e Jahier) o in senso classico e nazionale (Soffici).

L'importanza degli intellettuali per l'analisi del modernismo italiano è dunque da comprendere e storicizzare in un quadro che per Cangiano deve essere il più totalizzante possibile: lo sforzo di Papini, Prezzolini, Slataper sopra tutti, teso a portare a termine un'autorigenerazione degli intellettuali, poggia sulla convinzione che un'azione culturale, se condotta da una cultura "superiore", possa ancora modificare il mondo. Per fare questo, gli intellettuali devono riunirsi in gruppi, in riviste, essendo ormai definitivamente tramontata la figura del vate.

Nel capitolo finale Michelstaedter, che svolge un ruolo da protagonista e cui spetta il compito di chiudere il percorso di Cangiano, emerge come figura filosofica maggiore del primo Novecento italiano: l'unico a saper esplicitare una relazione tra le categorie linguistiche e le ideologie sociali, comprendendo (in anticipo rispetto al dibattito marxista degli anni successivi) che quello che accade sul piano culturale sta avvenendo anche su quello sociale. Fu l'unico in grado di analizzare come la crisi dell'oggettività non abbia reso gli uomini più liberi, ma al contrario li abbia alienati, conducendoli ad analizzare un problema storico-sociale su un piano esclusivamente culturale: le verità assolute sono invece state sostituite dalle verità sociali e dalle loro forme "rettoriche".

guido.gallerani@unibo.it

G. M. Gallerani è assegnista di ricerca in letterature comparate all'Università di Bologna

Un avanzare per indietreggiare

di Giorgio Kurschinski

Claudio Magris
TEMPO CURVO A KREMS
pp. 88, € 15,
Garzanti, Milano 2019

In concomitanza con l'ottantesimo compleanno dello scrittore e germanista triestino Claudio Magris è uscito un accurato volumetto che raccoglie cinque racconti ambientati prevalentemente nel territorio mitteleuropeo di Trieste. Qui si muovono i protagonisti, tipici rappresentanti di quella feconda mescolanza absburgica costituita da italiani, austriaci di varia provenienza, slavi ed ebrei. Tutti e cinque sono uomini anziani, posti improvvisamente dalle loro vicende esistenziali a confrontarsi con lo scorrere del tempo, con la memoria che trasforma inconsciamente il vissuto, nonché con l'inquietante approssimarsi, come nella *Kleine Fabel* di Kafka, dell'inevitabile conclusione del proprio cammino. Alcuni di loro sono sorta di *Faust* a cui il secolo breve ha sottratto lo *Streben*, riducendolo all'unico tentativo possibile, quello di sottrarsi alla morsa del tempo attraverso "un avanzare per indietreggiare". Essi divengono così capaci di astrarsi dal tempo, proiettandosi nella dimensione del ricordo, in cui tutto è presente seppur passato, tutto è ancora e sempre potenziale in quanto *Sehnsucht*.

Questa visione al contempo malinconica e ironica del declinare della vita accomuna Claudio Magris ad altri autori, quali Biagio Marin, Italo Svevo, Elias Canetti. Non è un caso che proprio il poeta giuliano Marin sia stato il grande mentore di Magris fin dagli anni del liceo. E fu proprio Marin a scrivere che la vita, in quanto grande avventura "*distrusona* e imprevedibile" "solo ne l'arte [...] xe eterna". Se, come scrisse Elias Canetti "la morte è una battaglia sempre perduta", i protagonisti dei racconti di Magris cercano comunque di combatterla, seppur con disincanto, fino in fondo. Essi esercitano "la guerriglia della vecchiaia", come Magris scrisse nel 1973 in un articolo per il "Corriere della Sera" dedicato a *Rigenerazione*, opera teatrale di Italo Svevo del 1927.

Il racconto *Esterno giorno – Val Rosandra* narra di un reduce della Grande guerra che segue le riprese di un film dedicato ad alcune sue vicende, interpretate da giovani nei confronti dei quali egli non riesce a provare empatia, in quanto ciò che ha vissuto è per lui presente e reale solo nella trasfigurazione soggettiva della memoria, che non può mai corrispondere al montaggio altrui, "sempre mentitore, perché mette in ordine ciò che non ha e non può – non deve? – avere ordine: gli anni, i minuti, le storie, le gocce di pioggia, il frangersi di un'onda, la pelle liscia e la pelle vizza". Il testo è ispirato alla vicenda della realizzazione del film di Franco Giraldi *Un anno di scuola* (1977), tratto dall'omonimo racconto di Giani Stuparich. *Il custode* narra invece del percorso a spirale dell'esistenza di un tedesco moravo, arrivato a Trieste ai tempi dell'Impero da Hannsdorf/Hanušovice. Attraversando un vasto territorio in cui i confini non esistono se non nei diversi idiomi, egli diviene pian piano un ricco imprenditore triestino. Una volta anziano, compreso con amarezza che la sua ascesa si è conclusa, decide di ribaltare in incognito la sua condizione, riuscendo a farsi assumere come portiere in un palazzo cittadino di sua proprietà. Ogni mattina raggiunge il suo nuovo posto di lavoro zigzagando per la città in modo da evitare la visione diretta del mare – in Magris sempre metafora della vita – avendo ormai scelto di ritirarsi gradatamente da essa, e compreso con sollievo che "ci si inoltrava in un territorio sconosciuto per sottrarsi alla realtà che premeva da tutte le parti, spigolosa e invadente". I racconti *Lezioni di musica* e *Il premio* hanno invece per protagonisti due anziani ebrei, l'uno musicista, l'altro scrittore, a confronto il primo con l'insulsa presunzione della smodata ambizione artistica di suo un ricco ex-allievo, il secondo con la superficialità e ripetitività di certi eventi letterari e mondani. Il vulnus della Shoah inferta alle loro famiglie li spinge a constatare con amarezza come in certi mondi trionfi da sempre una sciocca *vanitas*. Il racconto che dà il titolo alla raccolta, *Tempo curvo a Krems*, è dedicato infine a come, a distanza di molti anni, il miraggio dell'amore, anche di quello non concretamente vissuto e consumato, possa affiancarsi, grazie all'autonoma rielaborazione della memoria e alla straordinaria capacità creativa dell'arte, alle esperienze reali, elevandosi addirittura in una posizione privilegiata, essendo incontaminato frutto dell'ineffabile *Sehnsucht*. Il tempo è definito "curvo" in quanto si muove, nell'arco della vita, a spirale. Come in *Lebenslauf* di Hölderlin, si ritorna da dove si proviene, ma con il gusto di farlo lentamente e a ritroso, potendo rivivere con diversa intensità ciò che si è esperito con inconsapevole immediatezza.

gkurschinski@yahoo.de

G. Kurschinski è germanista

Letteratura medievale

Il mondo è un simbolo

di Corrado Bologna

BESTIARI TARDOANTICHI E MEDIEVALI
I TESTI FONDAMENTALI DELLA ZOOLOGIA SACRA CRISTIANA
a cura di Francesco Zambon
pp. XCIII+2449, € 50,
Bompiani, Milano 2019

Nello splendido bestiario illustrato fra XII e XIII secolo, oggi a Aberdeen, in Inghilterra, Adamo, seduto con eleganza su un trono regale, con la mano destra benedicente impone il nome agli animali, cogliendo e manifestando così la loro natura profonda: *nomen est omen*, dicevano gli etimologisti, "il nome contiene il destino". La sua posa, il suo gesto sono gli stessi, solenni, che in un foglio precedente del manoscritto il miniaturista ha assegnato al Creatore. Pochi anni prima il grande maestro parigino Ugo di San Vittore ribadiva su un alto piano teologico che "il primo uomo ha ricevuto una conoscenza perfetta di tutte le cose visibili che sono state create insieme all'uomo e per l'uomo": lo ricorda Francesco Zambon nell'importante introduzione ai *Bestiari tardoantichi e medievali*, il monumento testuale più completo mai progettato, non solo in Italia, in questo campo, in cui egli è fra i nostri maggiori specialisti.

Il primo uomo, fatto a somiglianza del Creatore, "ri-crea" dunque la natura nominando e così classificando tutte le creature, a lui soggette per volere divino. La *Bibbia* e i suoi commentatori ripetono per secoli questo principio secondo cui c'è solidarietà fra conoscenza e dominio, gnoseologia e tassonomia, e il visibile fa cenno all'invisibile, giacché la natura è un libro scritto dalla mano di Dio. Dopo la cacciata dal Paradiso sarà Noè a salvare dal Diluvio gli animali, insieme all'uomo, nella sua Arca, traghettandoli nel tempo nuovo. Il "secondo Adamo", Cristo, giungerà infine a redimere il mondo dal peccato del primo uomo, e così a restaurare e rinnovare la nomenclatura adamitica.

Zambon spiega nitidamente come il *bestiario di Cristo* raccolga nel segno dell'allegoria intorno al Redentore tutti gli animali con i loro nomi: in questo modo, "divenendone il significato ultimo, li restituisce al loro ordine smarrito". Sulla base di questi presupposti teologici, fondamentali per comprendere il senso dei "libri naturali" della tarda Antichità e del Medio Evo, "tutte le realtà materiali sono immagini o specchi delle realtà spirituali e divine": per dirla con il grande storico dell'arte medioevale Émile Mâle, tutto si lega all'idea che "il mondo è un simbolo". Credo che il più grande allegorista moderno, il Baudelaire delle *Fleurs du mal*, in liriche come *L'albatros* ("Le poète est semblable au prince des nuées, / (...) / ses ailes de géant l'empêchent de marcher"), *Correspondances* ("La nature est un temple où de vivants piliers / laissent parfois sortir de confuses paroles"), *Le Cygne* ("tout pour moi devient allégorie"), abbia colto per l'ultima volta il senso radicale delle connessioni fra segni e significati, fra parole e cose, che si è stratificato nella tradizione dei "libri naturali" del Medio Evo, filtrando sottilmente nella modernità.

La lingua che Adamo parla, prima di tutto con Dio, è ovviamente l'ebraico, lingua sacra e sacralizzante: anche Dante lo ribadirà all'inizio del *De vulgari eloquentia*, sottolineando come la capacità di parola sia stata concessa dal Creatore "solo all'uomo, e non agli angeli e alle bestie", perché l'uomo soltanto è "animale civile", e attraverso il linguaggio a sua volta può creare comunità con i suoi simili. Nominare e ordinare la comunità umana, la natura, l'universo intero, organizzandoli in categorie e in sistemi tassonomici, è dunque l'impresa che Dio affida all'uomo, secondo la Bibbia e quindi per la teologia antica e medioevale. Quegli straordinari "libri naturali" impregnati di allegorismo e di ermeneutica biblica che usiamo chiamare bestiari, erbari, lapidari, non hanno per scopo, rileva Zambon, "né lo studio scientifico della natura né il piacere fine a se stesso del meraviglioso e del fantastico, ma unicamente la raccolta di informazioni naturalistiche – zoologiche nel caso dei bestiari – atte a illustrare allusioni o similitudini o metafore oscure della sacra Scrittura".

La sterminata massa di materiali allegorici presentata da Zambon, sempre con il testo a fronte e con altissimo respiro di metodo e di interpretazione, permette di ripercorrere in un solo volume più di mille anni di tradizione dei bestiari scaturiti dal capostipite *Physiólogos*, composto ad Alessandria nel II secolo dopo Cristo, volto e arricchito in latino e poi nei volgari di tutt'Europa (occitano, anche nella variante valdese; francese; italiano; anglosassone; medio inglese; tedesco antico; islandese), e perfino nelle culture etiopica e russa.

Di fatto Zambon e i suoi collaboratori (fra di essi un ruolo speciale, anche in sede di innovazione editoriale, va riconosciuto a Roberta Capelli) attraversano e fotografano una galassia mobile e articolatissima, in cui individuano costellazioni e sistemi solari, pianeti, satelliti, stelle comete, tutti in relazione fra loro, e tutti illuminati dal principio comune di una "universale corrispondenza simbolica". L'alto e il basso si richiamano, le parole e le immagini si riflettono in perfetta reciprocità, e la *physiología* diviene un'"interpretazione simbolica del cosmo o dei miti", che non a caso è accompagnata, nei manoscritti dei bestiari, da magnifici corredi di immagini miniate.

"Una lettera non esiste se non è dipinta", dirà a metà del Duecento il francese Richard de Fournival nel bellissimo *Bestiario d'amore*, puntualizzando che "questo scritto tratta una materia che richiede immagini". E allora spedisce alla sua amata, arricchendolo con miniature perdute nell'originale, ma di cui la tradizione manoscritta ci conserva la meraviglia, un libro in cui ogni gesto legato al mondo della natura animale corrisponde a un'azione sul piano del discorso erotico: "Per esempio 'prendere' può essere riferito sia alla cattura di un animale sia alla conquista amorosa, 'cantare' sia alla voce di un uccello sia al canto poetico". Perfino la natura delle fiere selvagge è comparata a quella dell'amore, in una mirabile *mise en abyme* della scelta di astenersi dal comporre poesia: "se il lupo vede l'uomo per primo, questi perde la voce, tanto che non può dire una parola", e allo stesso modo il poeta innamorato è costretto a rinunciare al canto, e deve raccontare in prosa.

Gli *exempla* spirituali a cui le innumerevoli trasformazioni dei bestiari allegorici danno vita sono sagacemente sfruttati dai moralisti e dai predicatori: così nel tardoduecentesco *Libro della natura degli animali*, che deriva da Richard de Fournival ed è composto fra Pisa e Lucca, l'antica storia della formica solerte e avara lavoratrice, già canonizzata in una lunghissima vicenda che va da Esopo a La Fontaine, diventa un modello buono per qualche omelia: "La formica è uno picciolo vermecello da quale li homini puono imprendere verace exemplo; ché ella si percaccia la stae quello unde possa vivere da verno (...) Solliciti devemo essere in questa vita in tutti boni facti".

La millenaria vicenda della forma-bestiario, vera e propria struttura ermeneutica del mondo, si esaurisce con la fine del XIII secolo. Ma il tempo nostro, come dicevo, si nutre ancora di quell'antichissimo allegorismo, capace di metamorfosi tanto quanto le figure animali che infinitamente descrive e riscrive. Nella pagina finale della sua *Introduzione* Zambon, a cui dobbiamo anche notevolissime ricerche sulla letteratura contemporanea, non dimentica "la tigre sfolgorante nelle foreste della notte di William Blake", "l'enorme insetto immondo della *Metamorfosi* di Kafka" (che io penso scaturito da una lettura delle *Memorie dal sottosuolo* di Dostoevskij), "l'inesistente unicorno di Rilke che accede all'essere solo perché è stato amato", "l'eroica anguilla di Montale che cerca la vita nella desolazione e sa che tutto incomincia quando tutto sembra decomporsi e morire".

Riemerge allora nella memoria, estrema e ricapitolativa, una delle innumerevoli tigri di Borges (nella *Storia della notte*), la cui luce gialla era, per lo scrittore ormai cieco, l'ultimo bagliore di luminosità nella tenebra: "Andava e veniva, delicata e fatale, carica di infinita energia, dall'altro lato delle salde sbarre e tutti la guardavamo. Era la tigre di quel mattino, a Palermo, e la tigre dell'Oriente e la tigre di Blake e di Hugo e di Shere Khan, e le tigri che furono e che saranno e insieme la tigre archetipa, poiché l'individuo, nel suo caso, è tutta la specie. Pensammo che era sanguinaria e bella. Norah, una bambina, disse: È fatta per l'amore".

corrado.bologna@sns.it

C. Bologna insegna letterature romanze medievali e moderne alla Scuola Normale Superiore di Pisa.

Ascolta migliaia di audiolibri e podcast senza limiti.

Offerta speciale:
Prova Storytel gratis per 30 giorni!
Iscriviti su: www.storytel.it/lindice

storytel

Dopo 30 giorni, il periodo di prova diventa un abbonamento a 9,99 euro al mese. Puoi disdire in qualsiasi momento.

Poesia

Uno sguardo innocente

di Carla Sassi

Kathleen Jamie
FALCO E OMBRA
trad. dall'inglese di Giorgia Sensi, pp. 152, € 18, Interno Poesia, Latiano BR 2019

Kathleen Jamie (1962) è una delle voci più originali ed intense della scena letteraria scozzese contemporanea, riconosciuta ben oltre i confini della Gran Bretagna e del mondo anglofono. Professoressa di Scrittura creativa all'Università di Stirling, autrice di numerose raccolte di poesia (la prima, *Black Spiders* risale al 1982, la più recente, *The Bonniest Companie*, pubblicata nel 2015), ha al suo attivo diversi prestigiosi riconoscimenti e premi (tra questi il Costa Prize Poetry Award nel 2012), e si è inoltre distinta per la prosa incisiva e penetrante di due raccolte di saggi a tema naturalistico-ambientale (*Findings*, 2005, e *Sightlines*, 2013). Il suo sguardo è al contempo locale e globale: scozzese "per latitudine", come lei stessa ama definirsi, ha esplorato realtà diverse, intraprendendo negli anni giovanili lunghi viaggi nel Pakistan settentrionale, sfociati poi nella pubblicazione di *The Golden Peak* (1992) e *Among Muslims* (2002).

Fedele alle proprie osservazioni, alla singolarità dell'esperienza, che riporta con stile scarno e lucido, Jamie rifiuta di storicizzare la propria carriera ("pubblico da oltre 30 anni" dichiara sul suo sito web personale, "e ancora ho la sensazione che sia tutto provvisorio. Non so mai prevedere cosa verrà dopo"). Un senso di precarietà che non comporta affatto la rinuncia ad una visione organica, al contrario: in un'intervista del 2005 Jamie definisce la sua poesia "un tessuto connettivo", uno strumento di dialogo tra umanità e natura, tra il microcosmo (spesso limitato e doloroso) dell'esperienza individuale ed il mondo che abitiamo. "La poesia ci consente di rivolgerci a creature non umane o a entità," spiega Jamie nel saggio introduttivo a *Falco e ombra*, "è interessante riflettere su come ci si dovrebbe rivolgere a una lumaca, a un albero, a un fiore, alla luna. Come trovare il tono giusto. Cosa direbbe un ragno?" La relazionalità è un aspetto centrale della ricerca poetica di Jamie, così come lo è il rigore del linguaggio, volto a restituire il senso profondo dell'esperienza: "possiede ciò che io definisco uno sguardo innocente", sintetizza il poeta Douglas Dunn, uno dei suoi primi autorevoli sostenitori, riferendosi appunto alla "purezza" della sua visione.

È lo stesso rigore che la porta a rifuggire categorie tematiche e politiche prestabilite, a respingere etichette che soffocherebbero e limiterebbero la sua libera ricerca, e appiattirebbero il suo vivo impegno militante: femminista, ambientalista e indipendentista/nazionalista. "Che io sostenga l'indipendenza scozzese non è un segreto," afferma Jamie nel saggio introduttivo succitato, "lo stesso fa la maggioranza degli artisti e scrittori scozzesi (...) ma [voglio] lavorare da poeta, non da guru politico". La "sua" Scozia trascende effettivamente la contingenza politica (che pure Jamie segue e commenta con passione) per offrire una visione più complessa, all'intersezione tra paesaggio, memoria storica, posizione di genere e identità linguistica. Se la natura osservata è spesso quella familiare e domestica della sua regione, la lingua utilizzata, con poche eccezioni, è l'inglese, che pure contiene vestigia di Scots (lingua autoctona della Scozia, assieme al gaelico): poche parole o frasi che "dicono" il paesaggio scozzese in maniera più diretta e accurata, o semplicemente i ritmi di una lingua la cui antica tradizione letteraria Jamie ben conosce, e che evoca nella scrittrice legami ed affetti familiari. Come ricorda Robert Macfarlane, altro celebre scrittore contemporaneo ambientalista, in *Landmarks* il lessico della natura, sia esso regionale o nazionale, è spesso unico ed intraducibile. Dimenticare le parole che descrivono uno specifico paesaggio significa consegnare quello stesso paesaggio all'oblio e quindi all'estinzione. E ricordarle, preservarle, non è mai sinonimo di ripiegamento vernacolare, ma denota piuttosto impegno planetario, inno ad una bio-diversità sempre più minacciata e fragile.

Falco e ombra, un'antologia di poesie e brevi saggi, inediti in Italia e tratti dalle diverse raccolte pubblicate sinora da Jamie, rende sicuramente giustizia alla complessa visione dell'autrice e rappresenta un'introduzione affidabile e ben articolata alla sua ricca produzione letteraria. Avviata da un lungo saggio della stessa Jamie ("I quattro fili della vita e dell'arte"), che qui traccia il proprio percorso autobiografico ed artistico, include anche una succinta nota bio-bibliografica ed una breve bibliografia critica. Le traduzioni sono nel complesso scorrevoli ed accurate: Giorgia Sensi rivela chiare doti di passione, serietà ed empatia. E sono in fondo queste le doti essenziali che, nelle parole conclusive di ringraziamento di Jamie per la traduttrice, ci permettono di "parlare di arte e letteratura, della nostra comune umanità, al di là della lingua".

carla.sassi@univr.it

C. Sassi insegna letteratura inglese all'Università di Verona

Non si può schivare una lancia di parole

di Paola Della Valle

Hone Tuwhare
PICCOLI BUCHI NEL SILENZIO
Poesie
trad. dall'inglese di Antonella Sarti Evans, pp. 139, € 12, Ensemble, Roma 2019

Piccoli buchi nel silenzio raccoglie per la prima volta in traduzione italiana una selezione di poesie del grande poeta neozelandese Hone Tuwhare. Si tratta del primo scrittore māori a pubblicare un'opera completa, la silloge *No Ordinary Sun* (1964), che riscosse grande ammirazione e meraviglia vista la provenienza del suo autore. Proletario, autodidatta e māori, Tuwhare ha saputo fondere nelle sue liriche caratteristiche molto diverse, in una miscela particolare e inconfondibile: uno stupito sguardo infantile verso il mondo, la capacità di identificarsi con la natura, specie nelle sue manifestazioni acquoree (mare, fiumi, pioggia), un'accesa passione politica e ambientalista, la vocazione mitica della letteratura māori, il gusto del gioco linguistico e una vena di sorniona ironia. Il suo componimento più famoso, *Non è un sole comune*, che diede il titolo alla prima raccolta, viene solitamente letto come l'allegoria di un'apocalisse atomica, in cui il poeta intima ad un albero la resa incondizionata di fronte al sole innaturale acceso dai nuovi ordigni di guerra. Questa netta presa di posizione antinucleare deriva dall'esperienza diretta di Tuwhare in Giappone come militare di stanza con la Forza di Occupazione del Commonwealth Britannico alla fine della Seconda guerra mondiale, periodo in cui ebbe modo di vedere in prima persona la devastazione post-nucleare a Hiroshima e Nagasaki.

Un altro monologo drammatico (forma assai usata nella sua poesia e che riflette l'influenza della tradizione orale māori) è *Martin Luther King*, che vede la *dramatis persona* del testo riflettere sulle ragioni che portarono all'assassinio del leader afroamericano: "Armato solo d'un sogno: un sogno tenuto alto / nelle tue mani che raccoglievano parabole roventi. Dannazione, / la tua esistenza protratta era diventata un disordinato / punto di domanda che sguazzava dentro la Dichiarazione d'Indipendenza Americana". Numerosi sono i temi politici, sociali e ambientali affrontati da Tuwhare: il razzismo, l'apartheid (*New Zealand Rugby Union*), le guerre delle grandi potenze travestite da missioni civilizzatrici (*Le città sante*), la lotta dei māori per la riconquista delle terre ancestrali (*Canto di fabbricante di pioggia per Whina* e *Maniapoto*), la deforestazione e lo sfruttamento indiscriminato del suolo (*Pupurangi*). Poesie che condividono la convinzione, come cita un suo celebre verso, che "Si può schivare una lancia di legno, ma non una di parole".

A questi componimenti *engagés*, si alternano nella raccolta liriche più intimiste e scherzose: considerazioni sulle donne, sulla vita di famiglia, sull'amore. In *Desdemona* le dita del poeta e dell'amata di origine europea flirtano come "cigni / bianchi e neri" e in *Visita in campagna* pregi e difetti di un giorno trascorso con la propria famiglia allargata sono ironicamente elencati. La celebrazione stupefatta delle piccole e grandi meraviglie della natura occupa molti testi. In *Canzone di vento e pioggia* il genere poetico viene designato come il mezzo migliore per coglierne tutte le declinazioni: "Una poesia è / un'increspatura di parole / sull'acqua che il vento fa ansimare". Lo stesso titolo della raccolta *Piccoli buchi nel silenzio* è tratto dall'incipit di *Pioggia*, un testo che riproduce l'esperienza olfattiva, visiva e uditiva della pioggia, dentro cui il poeta sembra sciogliersi, perdendo sostanza e connotati umani: "Ti sento, / fai piccoli buchi / nel silenzio / pioggia". Lo stesso accade in *Popurangi*, dove il poeta s'immedesima con una conchiglia, e in *Toroa; Albatross* che descrive il ritorno migratorio di un uccello ferito.

Numerosi sono i giochi di parole e le allusioni culturali nei testi di Tuwhare che richiedono al traduttore creatività linguistica e conoscenza non improvvisata della cultura māori. Sarti Evans da tempo si cimenta con passione e competenza in questo compito non facile, traducendo complessi testi di autori neozelandesi e in particolare māori in edizioni ricche di annotazioni e apparati esplicativi, che aiutano il lettore a penetrarne anche i significati più reconditi. Intelligente per esempio è la resa del titolo *Bird of prayer* in *Uccello da prece*, che evoca preghiera (*prayer*) ma anche preda (*prey*), come nell'originale. Unico appunto: manca l'indice delle poesie, con l'indicazione delle raccolte da cui sono tratte, che aiuterebbe il lettore a ritrovare i testi nelle eventuali riletture o letture delle raccolte originali.

paola.dellavalle@unito.it

P. Della Valle è ricercatrice di letteratura inglese all'Università di Torino

Tristi per il nulla

di Alida Airaghi

Nguyen Chí Trung
ELEGIE AL FUTURO POETA
a cura di Filomena Ciavarella, pp. 90, € 13,50, Interno Poesia, Latiano BR 2019

Le tre sezioni di *Elegie al futuro poeta* sono state composte da Nguyen Chí Trung tra il 1990 e il 1996, e oggi vengono offerte ai lettori italiani dalle edizioni Interno Poesia. L'autore è nato nel 1948 in una città sulla costa del Vietnam del sud: cresciuto a Saigon, si è poi trasferito per motivi di studio in Germania, dove è rimasto lavorando come ingegnere. Attualmente vive a Stoccarda, scrive in tedesco e vietnamita e traduce poesia nelle due lingue. Nel 2013 è uscita a Saigon una raccolta dei suoi versi in sette volumi. Il volume in esame presenta una cinquantina di poesie in quartine, tutte rivolte a un "tu" in forma di invito, augurio o preghiera conformemente alla struttura del *sutra*, secondo la tradizione vedica indiana. Versi sapienziali, quindi, indicazioni etiche miranti a conseguire la purezza e la pace interiore attraverso una condotta consapevole, e sentimenti di accoglienza nei riguardi di ciò che accade. Ma anche considerazioni malinconiche sulla fugacità del tempo, sulla corruzione della società contemporanea, sulla fragilità di ogni sentimento umano, sulla consolazione offerta dalla bellezza intuita in rare, miracolose epifanie.

Com'è infatti il secolo futuro ipotizzato da Nguyen Chí Trung? Di arroganza, di vagabondaggio, caotico, traboccante di sesso, senz'anima, senza padre, di niente, degli inganni e dei disastri, abbandonato. "Tu che vieni in un secolo dove non c'è Gioia / Non portare con te tutto ciò che è sepolto / Anche se vecchie voci riecheggiano / Non sono abbastanza per compensare il futuro"; / "Tu che vieni in una distesa di cadaveri / La vita in sé contiene la sua fine / Sulla strada dietro di noi i nostri lamenti lasciamo / E quelli che sono stati perduti nei tempi passati".

Poiché "Vivere è mantenere il proprio cuore", nemmeno la poesia, oggi praticata da una cricca di versificatori "concentrata solo sulla fama", e nemmeno la natura, con la luna pietrificata e una vegetazione sconfitta dall'incuria e dall'abuso, possono assicurare salvezza.

Nella postfazione, Giulia Basile accomuna Chí Trung a Leopardi, per la sua consapevolezza priva di illusioni sulla realtà onnipresente del dolore, della solitudine, della vanità dell'esistenza, destinata a perdersi "nell'infinita notte". Forse solo nella quartina in esergo si intuisce uno spiraglio di fede: "Apro sinceramente questo cuore, / le mie mani si alzano, implorando il cielo e la terra. / Lasciatemi continuare a essere un piccolo essere umano, / non fatemi somigliare ad un altro"; altrimenti rimane solo il rimpianto per essersi spinti troppo oltre, in un territorio di nebbia, lontano da casa.

alida.airaghi@gmail.com

A. Airaghi è scrittrice e poeta

Carteggi

Un leale colloquio

di Luca Lenzini

Vittorio Sereni e Carlo Betocchi

UN UOMO FRATELLO
Carteggio (1937-1982)
a cura di Bianca Bianchi,
introd. di Clelia Martignoni,
pp. XLVIII+248, € 24
Mimesis, Milano-Udine 2019

Fedele com'era alle amicizie, Vittorio Sereni non dimenticò mai che il suo passo d'esordio come poeta era avvenuto nel 1937 grazie a Carlo Betocchi, suo presentatore sulle pagine della rivista fiorentina "Il Frontespizio". Per il modo in cui avvenne, come testimonia il carteggio ora pubblicato da Mimesis per l'eccellente cura di Bianca Bianchi e con una esattissima introduzione di Clelia Martignoni, l'esordio fu ben più di un battesimo di carattere solo letterario: si trattò piuttosto, per voce di un "fratello maggiore" (Betocchi era nato nel 1899, Sereni nel 1913), di un riconoscimento e insieme di un'accoglienza fraterna, ovvero dell'ingresso entro una cerchia di sodali che tra i suoi punti fermi contava Mario Luzi, Alessandro Parronchi, Carlo Bo per nominare soltanto i più prossimi (anch'essi poi sempre dialoganti con il poeta di Luino). Una schiera partecipe e attenta, eletta e generosa a un tempo; e da parte sua, a quelle prime prove poetiche e poi a *Frontiera*, la prima raccolta di Sereni (1941), Betocchi rimase attaccato come a un limpido segnale di sintonia che giungeva a Firenze dai laghi lombardi e da una nuova generazione; segnale indelebile al punto che i versi di *Concerto in giardino*, del 1935, gli riecheggiano nella memoria – quasi un *leitmotiv* del carteggio – fino alle ultime lettere, sull'orlo degli anni ottanta.

Non fu del resto il solo, Betocchi, a esser conquistato dagli esordi poetici di Sereni. Le parole (giustamente riportate in una nota del libro) con cui Andrea Zanzotto, dopo la morte dell'amico (1983), ne rievocò il fascino, restituiscono perfettamente l'aura e l'incanto di quei versi giovanili e già esemplari: "Restavo a bocca aperta, stordito dai rispecchiamenti, delle fioriture, dal candore, dai trasalimenti della sua frontiera (e pensavo: ma allora lui ha già detto tutto, di me, di noi, proprio di questi giorni e attimi...)". Attestazione significativa quant'altre mai, per venire da un poeta tra i maggiori e lettore d'eccezione quale fu Zanzotto, ma che altresì dava voce a "giorni" e "attimi" (e "amore per l'oggetto", scriveva nel 1937 Betocchi) di tutta un'area di sensibilità e di convergenze che rappresenta un momento essenziale del Novecento italiano ed europeo; e appunto di "giorni e attimi e particelle di attimi" parla Sereni in una toccante lettera del 1965 come dell'essenza, insieme a tanto altro (il "disordine", le "rovine"...), degli *Strumenti umani*, la capitale raccolta allora uscita da Einaudi. Ma a quest'altezza siamo già dentro a tutt'altro orizzonte, rispetto al quale la geografia poetico-sentimentale d'anteguerra con le sue "prime notizie del mondo" (Betocchi su *Frontiera*, appare addirittura remota e le esperienze dei due poeti si allontanano l'una dall'altra, pur restando essi in dialogo confidente e leale. Non era fatto, Sereni, per coltivare una propria leggenda; e non è dubbio che la sua appartenenza, nel dopoguerra, al contesto di "Milano-industria" (come Betocchi in quegli anni scrisse a Giorgio Caproni) abbia segnato una distanza ardua da superare per il maestro-fratello di un tempo, ancora per un tratto ancorato ad un mondo e ad una "civiltà" (non solo letteraria) in rapida dissolvenza: se ne può vedere la conferma nell'epilogo della casa editrice Vallecchi (1962), nel cui alveo Betocchi tentò a più riprese, come si vede dal carteggio, di riportare Sereni, in continuità con l'edizione del 1942 di *Poesie* e di *Diario d'Algeria* 1947.

"Si direbbe che hai nostalgia di come ero io una volta o potevo apparirti" ancora nel 1966 scrive Sereni, poi aggiungendo che il rinvio alla "condizione industriale" di una recensione dell'amico a *Gli strumenti umani* gli sembrava espresso "in modo alquanto esclusivo". Ma a veder bene, la distanza era ancor più profonda di quanto potesse dire il riferimento ambientale, a ragione percepito come limitante da Sereni; anzi, fin dagli inizi le "riserve, timidezze, apprensioni" che nel 1937 Betocchi avvertiva nel più giovane poeta (in realtà ricorrenti nell'intero itinerario sereniano) erano già indici di una costante autoanalisi e di un riesame incessante, in essa, del rapporto vita/poesia: segni di un *work in progress* a cui corrispondeva l'assillo di una visione d'insieme esigentissima, non sempre percepita dai suoi interlocutori come l'altro versante dei "trasalimenti". Per una tale visione, si è poi capito, i singoli episodi lirici – per luminosi e incantevoli che fossero – andavano calati in una trama di relazioni profonde, rivelantisi solo dentro vaste arcate di tempo, tali da includere gli attimi nella cornice mobile dell'esistenza e questa nel confronto con la storia in atto: per Sereni era ormai in gioco una diversa nozione della poesia (contaminata dalla prosa nel senso più ampio), il cui "rovescio" doveva essere metabolizzato, come Montale intravide da subito, superando ogni residuo elegiaco e rivisitando le origini stesse del lavoro poetico, in una ricerca conoscitiva non più elusiva rispetto alla dimensione sociale e allo spettro del negativo.

Tuttavia sbaglierebbe (e non poco) chi, ripercorrendo le pagine del carteggio, leggesse la figura di Betocchi in chiave di mero controcanto all'evoluzione sereniana, fissandone l'immagine in un percorso tutto storicizzabile all'interno delle coordinate di una fede *naïve* nella poesia e nei confini di una periferia *a latere* rispetto alle correnti più aggiornate della modernità. Se controcanto in senso letterale e profondo vi fu, forse non è tanto nell'intenso colloquio o sodalizio documentato dal carteggio che va cercato, quanto in poesia: alla quale a partire dagli anni sessanta e giù fino agli ottanta Betocchi consegnò la sua parola più alta. Cioè lungo l'aspro e tormentato cammino della vecchiaia, negli anni della malattia e poi della morte dell'amatissima Mima (si veda la lettera del 20 novembre 1977, che chiude: "Ormai non temo più nulla"), quando in lui risuona nitidamente e nuovamente tragica la protesta di Giobbe, tra l'*Estate di San Martino* (1961) e *Poesie del Sabato* (1980). Nella sua intrepida vecchiaia ("Questa è l'età / dalla quale passarono i grandi vegliardi / che impugnarono la loro stanchezza / come un'arma", *L'età maggiore*) lui che aveva "sempre creduto di parlare agli alberi, agli uccelli" ed a cui piacevano "i tentativi, la vita dei poveri, il non sapere", come scriveva a Sereni, visitò un territorio estremo e in quanto tale non poi così distante, come potrebbe a prima vista sembrare, da quello che rappresenta l'orizzonte di *Stella variabile*, l'ultima raccolta dell'amico; ed è giusto, allora, che quei suoi versi che come pochi altri sanno parlarci delle "cose ultime" venissero infine accolti in una collana ("Lo specchio" di Mondadori) a lungo curata proprio da chi era stato da lui battezzato, tanti anni prima, su "Il Frontespizio".

luca.lenzini@unisi.it

L. Lenzini dirige la biblioteca umanistica dell'Università di Siena

Il fiato della morte

di Matteo Moca

Valentino Bompiani e Alberto Savinio

SCRIVERE FINO IN FONDO
Lettere 1941-1952
a cura di Francesca Cianfrocca,
pp. 576, € 35,
Bompiani, Milano 2019

Alberto Savinio

SOUVENIRS
a cura di Eugenia Maria Rossi,
pp. 246, € 14,
Adelphi, Milano 2019

Due recenti volumi contribuiscono a tenere alta l'attenzione sull'opera letteraria di Alberto Savinio. Si tratta della pubblicazione di materiale fino a questo momento quasi del tutto inedito, il carteggio tra Savinio e il suo editore Valentino Bompiani, e della riproposta presso Adelphi di *Souvenirs*. Se dunque quest'ultimo volume non aggiunge nulla di nuovo sull'autore, seppure figuri come la preziosa ristampa di un titolo da tempo divenuto introvabile, il carteggio Savinio-Bompiani rappresenta un interessante nuovo terreno di analisi per lo studio di un autore tra i più grandi del nostro Novecento.

I contatti tra Valentino Bompiani e Alberto Savinio, che la curatrice Francesca Cianfrocca ricostruisce con dovizia e precisione nella sua corposa introduzione, si fanno concreti nel 1941, quando Savinio è già uno scrittore che ha raggiunto la sua maturità espressiva (sono infatti già stati pubblicati *Hermaphrodito*, *La casa ispirata*, *Tragedia dell'infanzia* e la raccolta di racconti *Achille innamorato*) e la casa editrice Bompiani, fondata da Valentino nel 1929, ha già iniziato a costruire un catalogo destinato a crescere nei decenni successivi grazie alla sua attenzione e al suo gusto. Dal punto di vista letterario l'unione tra i due si compie con uno dei migliori libri di questa fase di Savinio, *Narrate, uomini, la vostra storia* (1942), galleria di "biografie romanzate", come scrive l'autore a Bompiani, prosegue con la raccolta di racconti *Casa "La Vita"* (1943), di cui attraverso queste lettere si può seguire l'itinerario editoriale, i dubbi e i ripensamenti del suo autore, e si conclude con *Ascolto il tuo cuore, città* (1943), che chiude l'importante trilogia di libri pubblicati in tempo di guerra.

Attraverso questo interessante carteggio si può seguire anche la grande quantità di progetti editoriali che si susseguono; tra questi è certo di particolare rilievo l'ambizioso *Dizionario letterario delle Opere e dei Personaggi di tutti i tempi e di tutte le letterature*, nato con l'intento di "mettere in salvo, con la memoria e lo studio (...) tutto ciò che l'uomo ha pensato e scritto nei millenni". Le lettere stanno poi a testimoniare la forza e il coraggio in tempo di guerra dell'editore, che avverte l'importanza della sua missione ("Nessuna riforma sarà mai possibile, se prima non si ripulisce e solidifica il linguaggio, non si rendono univoci e immutevoli l'onesto e il lecito" scrive in una lettera del 1944), ma anche la considerazione che ha Savinio della letteratura e del mezzo letterario, inteso come uno scudo, una protezione e una risposta ai duri anni di violenza ("Tutto quello che facciamo deve avere un significato molto profondo e 'indicativo' (...) Fa' che la tua azione risponda sempre a un indirizzo morale").

Il volume *Souvenirs* fu pubblicato invece originariamente nel 1945 per le Nuove Edizioni Italiane e la ristampa adelphiana è arricchita da una nota in appendice di Eugenia Maria Rossi. Si tratta per Savinio di un momento di necessità economica, fatto che lo spinge a velocizzare la pubblicazione, con la mediazione di Enrico Falqui, e a non informare Valentino Bompiani, che a quest'altezza è già il suo editore: Bompiani si mostrerà un po' risentito e riceverà delle scuse dall'autore, che almeno all'apparenza mostra un certo senso di colpa ("Ho peccato e lo confesso, e se non te l'ho detto prima è stato per vergogna" recita una lettera di Savinio che si trova ora proprio in *Scrivere fino in fondo*). Le prose di questo volume assecondano ciò che il titolo lascia presagire: sembra infatti di avere tra le mani una serie di ricordi, quasi di cartoline, attraverso le quali Savinio racconta la città di Parigi negli anni tra il 1926 e il 1933, anni del suo secondo soggiorno nella capitale francese: si tratta di una serie di articoli scritti per la rivista "L'Ambrosiano" e attraverso questi Savinio figura nuovamente, così come per gli anni dieci, come il privilegiato *trait-d'union* tra il mondo culturale francese e quello italiano. Ma queste pagine sono anche la rappresentazione plastica di ciò che la guerra ha poi portato via per sempre: scrive infatti Savinio nella sua *Prefazione* che "quasi tutto è scomparso di quello che è stato detto in queste pagine, quasi tutto è stato travolto dalla guerra (...) Sentite in queste pagine il fiato della morte?", ammantandole così di un senso di ineludibile tristezza. Così i ritratti di Max Jacob, di René Clair, di Apollinaire e di Picasso, la cronaca di una serata all'Opera o al Cinematografo delle Orsoline in fondo al Quartiere Latino, la visita al Salon d'Automne o a Neuilly, oltre a testimoniare in maniera luminosa la grandezza della prosa di Savinio, sono anche il canto funebre di una Parigi ormai scomparsa.

matteo.moca@u-paris10.fr

M.Moca è critico letterario

I coralli sono vivi o morti?

di Luca Munaron

Alessandro Minelli
BIOLOGIA
La scienza di tutti i viventi
pp. 116, € 14,
Forum, Udine 2019

L'attribuzione di un nome ad oggetti o eventi è il riconoscimento di una loro precisa identità, ne conferisce dignità e, in qualche modo, ne eleva il rango. Lo stesso avviene per le diverse forme di espressione artistica e intellettuale umana. Le scienze non fanno eccezione e questo saggio di Alessandro Minelli, già ordinario di zoologia all'Università di Padova, è una ricostruzione della genesi della biologia, la scienza della vita. In un certo senso, l'autore continua il percorso intrapreso insieme a Giuseppe Fusco con *Biologia della riproduzione* (Pearson, 2018), in cui si guarda ai meccanismi funzionali con un approccio meta-tassonomico e comparato. È così naturale per tutti, e certo non solo per gli scienziati, associare un preciso significato al termine "biologia", che un testo dedicato a tale tema rischia di apparire quasi un esercizio di stile, l'elaborazione dell'ovvio. Il punto sta proprio qui: il processo storico attraverso il quale la biologia si consolidò, per poi divenire palese anche nell'immaginario collettivo, è singolarmente articolato e complesso quanto sorprendentemente incompiuto. Per quali ragioni uno studioso del XVIII secolo, appassionato di animali, piante o più in generale della dinamica della vita, non si sarebbe definito biologo? Già nell'*Introduzione* Minelli identifica tre ostacoli epistemologici di particolare rilevanza: la distinzione dei viventi all'interno della famiglia degli oggetti naturali, la tradizionale dicotomia tra la botanica e la zoologia e infine l'inclusione dell'uomo nella grande famiglia degli animali. Il superamento, almeno parziale, di tutti questi massicci impedimenti derivò dal contributo della storia naturale, della medicina e della filosofia. Sebbene possa apparire insensato, la questione sta proprio nella definizione di vita in senso inequivoco ed unitario: le scienze della vita comprendono infatti tutti gli organismi viventi e solo essi, escludendo pertanto gli elementi naturali privi di vita.

Se da una parte i tre regni di Linneo (1735), minerali, piante e animali, rappresentarono un autorevole caposaldo tassonomico e un influente condizionamento, in realtà la distinzione nitida tra tali categorie era inevitabilmente destinata a rivelarsi fragile già all'origine. Un esempio affascinante fu la complessa collocazione dei coralli, i cui meccanismi riproduttivi studiati da Abraham Trembley indussero Charles Bonnet ad immaginare e rappresentare tutti gli oggetti naturali come una grande catena continua, la "Scala Naturae". Altra confutazione fu elaborata pochi anni dopo dal naturalista tedesco Peter Simon Pallas e nel 1766 Hanow inserì esplicitamente il termine "biologia", come scienza dei viventi, nel frontespizio di un suo manoscritto. Tuttavia, saranno il francese Lamarck e il tedesco Treviranus a stabilirne definitivamente l'uso a inizio del XIX secolo, rispettivamente nella *Philosophie Zoologique* (1809,nata dagli appunti di una *Biologia* rimasta inedita) e nella *Biologie; oder die Philosophie der lebenden Natur* (*Biologia o filosofia della natura vivente,* 1802-1822). Nel primo capitolo di quest'ultima opera, in pieno contesto di *Naturphilosophie,* Treviranus delinea una sorta di "manifesto" della nuova disciplina biologica: "Gli oggetti della nostra indagine saranno le varie forme e manifestazioni della vita, le condizioni e le leggi in base alle quali tale condizione si verifica e le cause che la determinano". È dunque tutto risolto, le distanze colmate, i solchi appianati? I corpi inanimati oggetto di studio della geologia e i viventi appannaggio dei biologi? La storia sa essere cocciuta e sarebbe una imperdonabile ingenuità immaginare che le tradizioni plurisecolari così consolidate si frantumino in un lampo, così come un battito d'ali non fa il volo. Resta l'intricata relazione tra lo studio delle proprietà comuni a tutti i viventi e le discipline specialistiche rivolte alla varietà. La separazione tra zoologia, botanica e fisiologia resiste solida e conservata anche tuttora. D'altra parte, la medicina come scienza che si occupa dell'uomo non si diluisce nella zoologia che investiga la morfologia e fisiologia degli animali non umani. Nella letteratura medico-biologica ottocentesca molti identificarono la fisiologia con la biologia, entrambe focalizzate sullo studio dell'organizzazione generale dei processi vitali universali, in alternativa agli ambiti di ricerca relativi ai gruppi tassonomici con le loro peculiarità. In altri termini, le contrapposizioni e le frontiere sono complicate da una dualità irriducibile quanto intrigante, in cui incorre lo studioso della vita: la diversità (e il suo corollario, la specializzazione) e l'unità, ovvero la frammentazione e la continuità. Esiste un tessuto aggregante che possa veramente e definitivamente legittimare una dignità organica delle scienze della vita? Minelli segnala due "eventi storici" che incoraggiarono tale direzione: la teoria cellulare e l'evoluzionismo moderno. Negli anni trenta del XIX secolo Schleiden e Schwann proposero un modello comune di organizzazione delle cellule animali e vegetali, unità fondamentali di tutti i viventi. Un paio di decenni dopo, l'uscita dell'*Origine delle Specie* per mano di Charles Darwin (1859) segnerà la consacrazione di un'idea già delineata da Lamarck: tutte le forme di vita costituiscono un'unica famiglia con genealogia comune. Inoltre, a scardinare l'ultimo baluardo e l'estremo elemento divisorio, il naturalista inglese include il genere umano tra gli animali. La grande sfida della biologia moderna consiste dunque in un'operazione quasi ossimorica, una sorta di riduzione della biodiversità delle forme, specularmente associata alla frammentazione dell'unità organizzativa e genealogica. È l'ultima frontiera di un sogno ancora irrealizzato: la sintesi della specializzazione (con la sua tassonomia) e della fisiologia della vita come processo storico senza soluzione di continuità e fondato su meccanismi condivisi. Forse la genesi di una biologia realmente integrata resterà incompiuta fino all'acquisizione di nuove conoscenze, di un pensiero nuovo, magari attraverso il superamento dei limitati modelli biologici oggi a disposizione, come sottolinea Minelli. E perché non spingersi un po' più in là, immaginando un processo senza termine, in continuo e incessante divenire?

luca.munaron@unito.it

L. Munaron insegna fisiologia all'Università di Torino

Il corpo dall'interno

di Corrado Sinigaglia

Anna Berti e Francesca Garbarini
L'UOMO CON TRE MANI
Storie di corpi e identità
pp. 150, € 14, il Mulino, Bologna 2019

Sembra che nulla sia per ciascuno di noi più intimo del proprio corpo. L'esperienza che abbiamo del mondo che ci circonda è permeata e resa possibile da un corpo che ci appare sempre nostro, non solo perché ci appartiene, ma anche (e soprattutto) perché ci identifica per quello che siamo e per quello che possiamo fare o sentire. E tuttavia, chi di noi non ha mai provato un senso di sorpresa, se non addirittura di estraneità, nel vedere il proprio corpo riflesso in uno specchio o ripreso in una fotografia? E chi di noi non si è sentito, per una volta almeno, a disagio nel percepire l'inadeguatezza della propria immagine corporea? Certo, qualcuno osserverà che queste esperienze riguardano il nostro corpo, per così dire, dall'esterno e non toccano in alcun modo quel senso di intimità e proprietà che caratterizza l'esperienza che del nostro corpo abbiamo dall'interno. Anche se l'immagine esterna del mio corpo può essere diversa da quella che ho io, di nulla posso fare esperienza come del mio corpo e di nessuna esperienza posso fidarmi di più di quella che riguarda il mio corpo. O non è così? No, non è necessariamente così, perché anche l'esperienza che ciascuno ha del proprio corpo "dall'interno" può talvolta rivelarsi illusoria, minando alla radice quel senso di intimità e proprietà che la caratterizza e la rende pressoché unica. Si consideri, per esempio, il caso di un paziente completamente paralizzato sul lato sinistro del corpo, a causa di un ictus che ha danneggiato una porzione dell'emisfero destro del cervello tipicamente coinvolta nella pianificazione e nel controllo motori. Tale paziente presenta un chiaro deficit di consapevolezza motoria: se richiesto di muovere il braccio sinistro, riporta di averlo fatto senza difficoltà, anche se, ovviamente, non ha mosso alcunché. L'aspetto ancora più interessante è che il paziente, in date condizioni, arriva persino a negare che la mano sinistra sia la sua, ritenendo che sia dell'esaminatore... anche se ciò comporta di attribuirgli tre mani! Questo è solo uno dei molti casi di alterazione della consapevolezza corporea e del senso di sé che Anna Berti e Francesca Garbarini discutono nel loro ultimo libro, dal titolo appunto *L'uomo con tre mani. Storie di corpi e identità*. Scritto con estrema chiarezza, ricco di spunti teorici oltre che sperimentali, questo volume rappresenta un'occasione imperdibile per chiunque sia interessato a comprendere come diventiamo consapevoli di quello che siamo. Pazienti che attribuiscono mani o braccia ad altri, arrivando persino a sentire stimoli su arti altrui; pazienti che sanno che gli arti sono loro, ma non vogliono in alcun modo averli e pazienti che "incorporano" le mani altrui. Ma anche soggetti che, pur non avendo alcuna lesione cerebrale, tendono a localizzare le proprie sensazioni su una mano di gomma, opportunamente collocata vicino alla loro mano reale: tutto ciò sta a indicare come l'esperienza del nostro corpo sia molto più fragile e complessa di quanto possa sembrare in virtù di quel senso immediato di intimità che pare caratterizzarla. Avere consapevolezza di questo non è importante soltanto dal punto di vista teorico. Ci consente, infatti, anche di comprendere meglio, nella prassi quotidiana, sia noi stessi sia gli altri.

EDITRICE BIBLIOGRAFICA
www.bibliografica.it • bibliografica@bibliografica.it

I MESTIERI DEL LIBRO
Le guide complete per lavorare in editoria

Una collana di manuali operativi, di facile e immediata consultazione, per chi lavora o vuole lavorare nel mondo dei libri. Strumenti preziosi per imparare a orientarsi in un settore affascinante e in continuo cambiamento.

SCOPRI TUTTI I TITOLI DISPONIBILI NELLA COLLANA SUL SITO WWW.BIBLIOGRAFICA.IT

SEI INTERESSATO AI NOSTRI CORSI PER LAVORARE IN EDITORIA?
SCRIVI A CORSI@BIBLIOGRAFICA.IT

Architettura

Per una nuova etnografia visiva

di Sara Protasoni

Federico Bilò

LE INDAGINI ETNOGRAFICHE DI PAGANO

pp. 198, 22 ill., € 13,50,
LetteraVentidue, Siracusa 2019

La discussione collettiva intorno a quella che negli anni trenta del secolo scorso Giuseppe Pagano definiva "una moderna civiltà del costruire", fondata sull'ineludibile relazione tra non-architettura e architettura, tra senso comune – come insieme dei significati condivisi legati alla quotidianità e trasmessi nel tempo – e sapere specialistico fondato sullo studio, sull'esperienza e sull'esercizio di una coscienza critica, non è certamente un tema molto praticato nel dibattito contemporaneo sull'architettura. E tuttavia la condizione attuale, segnata da un'incolmabile distanza tra professione e comprensione dell'architettura e, al contempo, da un'indiscutibile assenza di qualità diffusa, sollecita una ripresa della riflessione intorno a questo argomento. È proprio questa una delle ragioni che sono alla base delle ricerche pubblicate da Federico Bilò in questo piccolo libro, edito da LetteraVentidue nella collana "Figure", dedicata a brevi saggi monografici su architetti e artisti del presente e del passato.

A partire dalle ricerche sull'architettura rurale italiana condotte negli anni trenta del Novecento da uno tra i più importanti esponenti del razionalismo italiano, l'architetto istriano Giuseppe Pagano (Parenzo 1896 – Muthausen 1945), il volume scava in profondità il discorso intorno all'architettura minore (in Italia, ma non solo) in relazione alla riflessione sull'architettura negli ultimi cento anni, tra l'affermarsi del paradigma moderno, la sua revisione dopo la seconda guerra mondiale, la sua crisi alla fine del XX secolo e la condizione attuale. E tuttavia il saggio, condotto con grande rigore nel selezionare e interpretare i testi e le immagini di base, nel costruire i quadri di riferimento, nell'individuare discontinuità, persistenze e ricorrenze, non è esclusivamente riconducibile al campo dell'indagine storica e critica. Il continuo e appassionato rimando all'attività e alle riflessioni di un "architetto militante" porta al centro la domanda su quale possano essere oggi ruolo e responsabilità dell'architettura nella costruzione dell'ambiente umano. Oggi, per riprendere le parole di Giancarlo De Carlo (riferimento centrale per la riflessione dell'autore) "è come se la specie umana fosse stata proditoriamente espropriata del diritto di rivelare le ragioni e le vicende della sua esistenza attraverso l'organizzazione e la forma del suo ambiente" (1978). Seguendo un intreccio di linee tracciate nel XX secolo tra Loos, Muratori, Rudofsky, Konstantinidis, Lina Bo Bardi, van Eyck, gli Smithson, De Carlo, Woods, Habraken, Hertzberger e altri, Bilò lancia per l'architettura il programma di una nuova "etnografia visiva" fondata sulla traduzione di categorie interpretative e strumenti operativi dal campo prossimo dell'antropologia dello spazio.

La vicenda al centro del volume ha inizio intorno al 1935, quando Pagano è già un architetto affermato, impegnato a rinnovare l'architettura in Italia in relazione al dibattito internazionale sull'architettura moderna attraverso l'opera costruita, gli scritti e il lavoro culturale, in particolare come direttore (dal 1935 insieme con Edoardo Persico) della rivista "Casabella". A partire dall'istanza (insieme etica e politica) di radicare questa adesione al Movimento moderno nella vicenda specifica dell'architettura italiana e di contrastare la deriva verso il monumentalismo degli accademici, Pagano avvia una ricerca sul campo intorno all'architettura rurale in Italia condotta attraverso numerose campagne fotografiche, studiando lo spazio dell'architettura secondo il registro antropologico con gli strumenti di quella che Bilò definisce una "etnografia visiva", praticata attraverso la fotografia. La mostra *L'architettura rurale italiana nel bacino del Mediterraneo* (allestita nel 1936 alla VI Triennale di Milano con Guarniero Daniel) e il relativo *Quaderno* rappresentano il momento di massima intensità di questo impegno a sostegno dell'architettura funzionale attraverso l'indagine del costruito minore, con le sue forme necessarie e la sua razionalità minimale derivata da ragioni prevalentemente produttive.

La ricerca si protrarrà fino alla fine della sua vita e sarà segnata da non pochi spunti polemici per affermare "un'architettura moralmente, socialmente, economicamente, spiritualmente legata alle condizioni del nostro paese", anche contro quella che Persico aveva apostrofato come "la fissazione della mediterraneità": il riferimento all'architettura minore del Mediterraneo all'interno di un approccio all'architettura di ispirazione eminentemente figurativa portato avanti dai giovani del gruppo della rivista "Quadrante" (Gino Pollini, Luigi Figini, Gian Luigi Banfi, Enrico Peressutti, Ernesto Nathan Rogers).

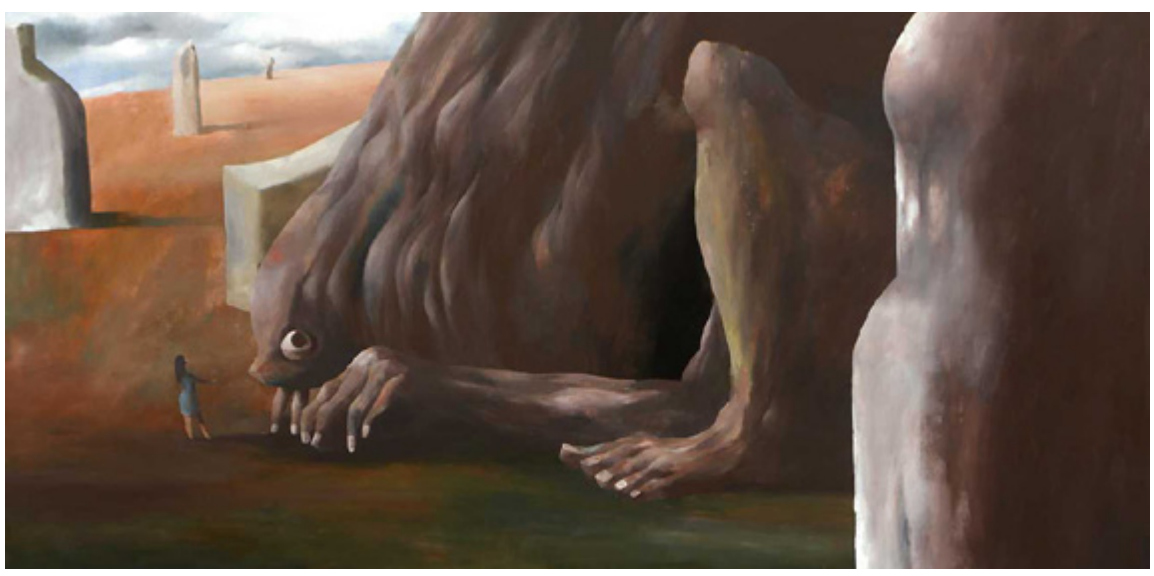
La fitta costellazione di riferimenti che la serrata costruzione logica dello scritto di Bilò mette a sistema evidenzia un modo di intendere l'intreccio tra riflessione teorica ed esperienza dell'architettura come un percorso che soltanto attraverso la conoscenza può giungere all'azione, e dunque al progetto e alla costruzione. Ed evidenzia in modo esemplare un approccio che non si nutre solo del settore disciplinare specifico, ma si dilata ad intercettare ed esplorare campi tematici incrociati, con l'obiettivo di aprire, anziché risolvere, nuovi campi teorico-applicativi dagli evidenti contorni multidisciplinari non soltanto nella prospettiva analitico-conoscitiva, ma anche per definire un ambito di lavoro per il progetto e la costruzione degli spazi.

Nell'antropologia dello spazio Bilò individua la possibilità di rinvenire strumenti concettuali e operativi per ridurre la distanza che separa le elaborazioni consapevoli della cultura architettonica e le conoscenze – inconsapevoli ma operanti – diffuse tra i non specialisti: gli utenti, cioè gli abitanti.

Il gioco di rispecchiamenti molteplici tra autore e oggetto di indagine delinea per illuminazioni successive l'istanza di un radicale ripensamento disciplinare volto a mettere a problema, attraverso la ricerca, alcune questioni fondative. E tuttavia ciò non produce un impegno verso una concettualizzazione generale o generalizzabile, riassumibile in principi e norme che possano tradursi in una sorta di "dottrina": la teoria, nella forma praticata da Bilò, è piuttosto il continuo interrogativo sul senso del proprio fare, per affrontare non tanto questioni concernenti la soggettività della ricerca, quanto piuttosto l'oggettività di una pratica comune. Un complesso e profondo intreccio che lega l'attività tecnica, artistica e critica dell'architetto alla sua visione del mondo, costituendo un piano dialogante su cui si inseriscono le profonde relazioni che intercorrono fra l'architettura e il suo multiforme sistema di riferimenti culturali.

sara.protasoni@polimi.it

S. Protasoni insegna architettura del paesaggio al Politecnico di Milano



Utopia *versus* nihilismo

di Carlo Olmo

Marco Biraghi

L'ARCHITETTO COME INTELLETTUALE

pp. 210, € 21,
Einaudi, Torino 2019

Forse non c'è mai stata una diaspora degli storici dell'architettura contemporanea come quella a cui oggi assistiamo. Solleticati dalle sirene della spettacolarizzazione della storia, dal moltiplicarsi all'infinito di anniversari, da processi di patrimonializzazione che non conoscono frontiere, gli storici sembrano aver perso non solo identità, ma aver anche allegramente abbattuto quelle barriere simboliche che avevano diviso, anche aspramente, Pevsner e Summerson, Ragghianti e Argan, Hauser e Gombrich. Ma il libro di Biraghi è anche il ritorno a una riflessione, oggi fuori luogo, sulla natura intellettuale del lavoro dell'architetto.

Diaspora e ritorno attraversano tutto il testo. Rovesciando l'indice, il quinto (*L'architetto come "produttore" e l'architettura come progetto*) affronta in maniera esplicita la dispersione attuale della storiografia architettonica. Lo fa assumendo un punto di vista, quello che possiamo riconoscere quasi come un dialogo dell'autore con Pier Vittorio Aureli. Scelta che se da un lato consente di recuperare e ordinare riferimenti altrimenti troppo dispersi a opere architettoniche e scritti teorici contemporanei, dall'altro forse penalizza l'autore. L'utopia, strada privilegiata da Aureli, è un piano estremamente delicato da toccare, ancor più quando il pensiero utopico ha ambizioni insieme normative e politiche, seguendo per altro una tradizione che, anche solo in epoca moderna, ha attraversato tutto il pensiero occidentale. Basti a tal proposito ricordare il bel libro di Branoslaw Baczko *Lumières de l'utopie* (1978) e il suo non facile rapporto con un altro testo chiave, quello di Karl Mannheim *Ideologie und Utopie* (1929) che ancor più si presenta come ombra latente nel dialogo tra i due autori.

Perché questa scelta penalizza Biraghi? Perché la costruzione del libro non ha l'ingenuità della riscoperta. Il dialogo tra Aureli e Biraghi è divertente, pieno di riferimenti, aiuta a costruirsi una bussola nel vuoto (soprattutto teorico) dell'architettura di oggi, ma rimane nel mondo della diaspora. Il ritorno è altra cosa. E il libro di Biraghi nel primo capitolo ce ne offre una versione di tutt'altro spessore. Se l'intellettuale è l'intellettuale gramsciano, rivisto alla luce della lettura che ci offre Carmine Donzelli nel libro *Il moderno principe* (Donzelli, 2012), allora la dimensione politica dell'intellettuale architetto interviene criticamente, come l'autore fa, anche sulle radici della definizione tafuriana del rapporto tra progetto e utopia e sul passaggio assai delicato tra quel testo e *L'architecture dans le Boudoir* (1974), che in qualche modo è il vero testamento di quella stagione di Tafuri.

Il nodo che Aureli non scioglie è quello, assai delicato, dell'autonomia come forma di egemonia. In qualche modo utopia e nihilismo non si separano nel lavoro storiografico di Aureli. Nel testo di Biraghi questo doloroso distacco si compie e non solo Gramsci ritorna a essere qualcosa di molto diverso dal padre di un umanesimo marxista, ma si assume tutte le contraddizioni di un ragionamento sull'egemonia che appartiene a una riflessione sulla responsabilità dell'intellettuale. Il leggero ottimismo che pervade le ultime pagine del libro nasce dal recupero proprio di una delle categorie più sotto pressione dall'uscita nel 1927 della sin troppo citata opera di Julien Benda, la *Trahison des clercs*. Forse il Gramsci di Biraghi è più vicino a Lenin e meno al pensiero della Terza Internazionale cui rimangono affezionati anche troppi presunti marxisti di oggi, specie nel confuso mondo della *Theory and History* non solo architettonica.

Il libro ha il merito non solo di riproporre un tema scomodo e di farlo assumendosene il carico storiografico che si porta inevitabilmente dietro. Biraghi fa del ritorno un esercizio di revisione di una storia (quella della ricezione di Tafuri) che invade in questi anni di nuovo riviste e case editrici. E lo fa non nascondendosi il fatto che il suo esito nihilista ha come sterilizzato tanta parte della storia dell'architettura o l'ha consegnata in braccio a riflessioni ben lontane dal rapporto argomentazione e prova: Tafuri ne sarebbe inorridito!

Tanti lettori possono non condividere la dimensione politica come costruzione di un progetto di futuro, come riassunzione della responsabilità come tema fondamentale per l'architetto, ben più che dell'autonomia. Possono cioè sposare Max Weber e non Karl Mannheim, il Gramsci del *13° quaderno dal carcere* e non il togliattismo della Terza internazionale. La posizione di Biraghi ha inoltre il pregio di non voler essere inclusiva, di aprire un terreno su cui le risposte dovrebbero rimettere al centro cosa significa architetto intellettuale, in una fase in cui l'architettura è sempre più espropriata da tecniche secolarizzate e senza fini che non siano il vecchio adorato lucro.

Il libro di Biraghi entra a pieno diritto in un mondo che ha oggi nelle riflessioni di Boltanski ed Esquerre il suo riferimento: quello della trasformazione della merce e in questo passaggio del valore simbolico delle merci stesse. Su questa forma che assume la mercificazione nella società capitalista Biraghi incentra la sua riflessione. Aspettiamo che altri si provino a costruire una riflessione sull'architetto come intellettuale partendo magari da Max Weber o da Luciano Gallino, per avvicinarci a noi. Ne avremmo veramente bisogno.

carlo.olmo@polito.it

C. Olmo è professore emerito di storia dell'architettura al Politecnico di Torino

Assaggi di libri - Pagina a cura di Argentovivo

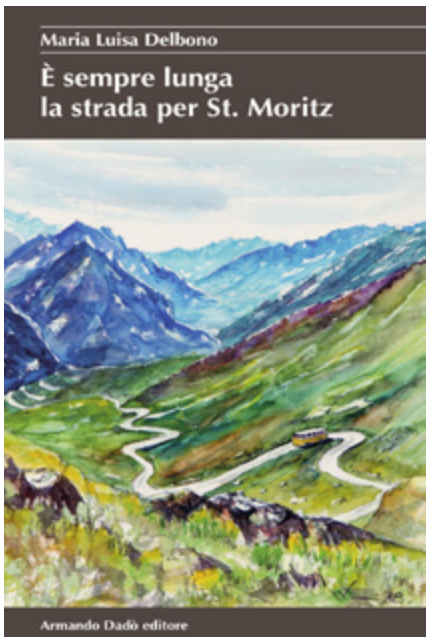
Una ragazza al bivio nella Germania hitleriana

Irmgard Keun
DOPO MEZZANOTTTE
pp. 192, € 16,00
L'orma editore, Roma 2019

Germania, 1936. Sanna ha diciannove anni quando, a Francoforte, si ritrova tra la folla in delirio per un comizio di Hitler. La sua voce irriverente racconta due notti indiavolate vissute tra caffè, feste e birrerie, e insieme gli amori, gli intrighi e le tragedie di un'indimenticabile compagnia di amici resistenti loro malgrado. In un tempo in cui il desiderio di vita non può che trasformarsi in necessità di fuga, Irmgard Keun narra in presa diretta, con densità e leggerezza, quella meschinità che produce e alimenta i regimi di ogni tempo. Il libro più maturo di un'autrice ormai di culto.

Tre generazioni tra Svizzera e Italia

Maria Luisa Delbono
È SEMPRE LUNGA LA STRADA PER ST. MORITZ
pp. 160, € 16,5
Armando Dadò editore, Locarno 2019



La via per la felicità è tortuosa. Ma vale sempre la pena percorrerla. Emma, Hannelore, Floriana. Tante sono le donne in cerca della felicità di cui racconta Maria Luisa Delbono – bresciana trapiantata nel canton Zurigo – nel suo romanzo d'esordio. Da un villaggio della Bresciana alla Germania del dopoguerra alla scintillante St. Moritz di ieri e di oggi, l'autrice ci regala un toccante affresco che copre quasi un secolo di storia italiana e svizzera, miscelando con delicatezza la finzione e i ricordi tramandati in famiglia.

Viaggi nel labirinto

Mark Z. Danielewski
CASA DI FOGLIE
pp. 760, € 29,00,
66thand2nd, Roma 2019

Stephen King, in una conversazione pubblicata sul "New York Times Magazine", indicò *Casa di foglie* come il *Moby Dick* del genere horror. Qualcun altro l'ha definita una storia d'amore scritta da un semiologo, un mosaico narrativo in bilico tra la suspense e un onirico viaggio nel subconscio. O ancora: una bizzarra invenzione à la Pynchon, pervasa dall'ossessione linguistica di Nabokov e mutevole come un borgesiano labirinto dell'irrealtà. Difficile da inquadrare in una formula, *Casa di foglie* ruota intorno a un misterioso manoscritto rinvenuto in un baule dopo la morte del suo estensore, l'anziano Zampanò. A quasi vent'anni dalla pubblicazione italiana, torna in libreria il cult-book di Mark Danielewski, in una nuova e accurata traduzione integrale, con l'impianto originale e nella versione a colori.

Audiolibri

Il fantasy e i giochi di ruolo

Michele Bellone
INCANTO
narratore Maurizio Salvalalio
durata: 6h 39minuti
Storytel

Come nasce il mito del drago? Cos'hanno in comune maghi e scienziati? Come funziona il martello di Thor? Che impatto hanno avuto i giochi di ruolo sulla codificazione della magia? Queste sono solo alcune domande che Michele Bellone affronta nel libro, cercando di smontare diversi pregiudizi su due mondi tutt'altro che inconciliabili. Perché se la scienza può generare la magia del fantastico, il fantasy può stimolare riflessioni sulla scienza.

Racconti noir

Giorgio Faletti
L'OSPITE
narratore Gianni Quillico
durata: 2h 50minuti
Storytel

L'ospite è sempre diverso. È una presenza bizzarra e terrorizzante, dall'espressione imperturbabile, che attraversa la vita di un presentatore ritiratosi all'apice della carriera e quella di un cronista spregiudicato che ha seguito le sue tracce fino ai Caraibi. È un anonimo passeggero sceso da un treno in una stazione di provincia, un uomo che ha negli occhi la determinazione di chi ha compiuto una scelta: non ha scadenze da rispettare, solo un risultato da ottenere. L'ospite può portare a termine una resa dei conti perfetta, oppure essere un mistero tanto spaventoso che nessuno, in realtà, vuole svelare.

Una vendetta per due

José Ovejero
LA SEDUZIONE
narratore Oliviero Corbetta
durata: 7h 9minuti
Storytel

Ariel Hernández è uno scrittore cinquantacinquenne di una certa fama ma in piena crisi creativa. Alle prese con una causa di divorzio, non fa vita sociale e ha ormai abbandonato le amicizie di un tempo. Tra le poche persone che ancora lo sopportano c'è il giovane David, aspirante scrittore introverso e irrequieto, che sembra riconoscere in lui un mentore, una guida, e sfida il suo cinismo. Un giorno David è picchiato da alcuni sconosciuti che lo lasciano quasi in fin di vita, e il ragazzo che si risveglia dal coma si rivela un estraneo ossessionato da un unico pensiero: trovare i suoi aggressori per vendicarsi. Ariel viene coinvolto in questo inquietante progetto. Non tutto però è come dovrebbe essere: tra un presente indefinito e un passato da risolvere realtà e finzione si intrecciano, si rincorrono e troppo spesso si scambiano di posto.

Filmologia incarnata

di Adriano D'Aloia

Enrico Carocci
IL SISTEMA SCHERMO-MENTE
Cinema narrativo e coinvolgimento emozionale
pp. 312, € 22,
Bulzoni, Roma 2019

Una nuova stagione di studi sull'esperienza dello spettatore cinematografico si è aperta nel corso degli ultimi anni grazie al contributo di alcuni giovani ricercatori italiani – fra cui l'autore di questo volume – che sta tentando di realizzare un ardito progetto di integrazione fra discipline apparentemente distanti. Da un lato il variegato campo delle teorie del cinema, un amalgama di semiotica, sociologia, psicologia, antropologia e filosofia che storicamente ha guadagnato diritto di cittadinanza nell'accademia grazie proprio all'interdisciplinarietà ma la cui efficacia sembra oggi essersi indebolita; dall'altro la psicologia cognitiva, la filosofia della mente e le neuroscienze che progressivamente a partire dagli anni novanta del secolo scorso hanno cominciato a penetrare anche l'area delle discipline umanistiche e in particolare dell'estetica, aprendo la strada a una nuova epistemologia della spettatorialità mediale.

Sul piano teorico la chiave di volta di questa rivoluzione è il cosiddetto paradigma della "cognizione incarnata" (*embodied cognition*), etichetta di un ampio e articolato programma di ricerca caratterizzato dall'idea che i processi mentali dipendono e sono influenzati dalla natura preminentemente corporea dell'esperienza umana e dall'interazione del corpo con l'ambiente naturale e culturale. È una prospettiva evidentemente antitetica rispetto ai modelli di matrice cartesiana che postulano una netta separazione fra la realtà psichica e la realtà fisica, da cui discendono invece gli approcci "disincarnati" della mente. Lo spettatore in quanto essere umano ed entità non astratta non è più concepibile come un soggetto scopico passivo; piuttosto è un organismo senziente e interattivo che fa esperienza del film a partire dal proprio esservi parte. Non a caso l'intimo legame tra percezione e azione che è alla radice dell'approccio *embodied* è al centro del filone di studi scientifici sul cervello (che è un organo del corpo e non una riduzione materiale della mente) da cui emerge con sempre maggior chiarezza che l'essere umano è fisiologicamente disposto a simulare le azioni, le emozioni e le intenzioni osservate, anche quando ciò accade di fronte a uno schermo cinematografico e dunque ai personaggi della finzione.

Alla luce di queste premesse il volume si concentra sul ruolo delle emozioni nel coinvolgimento filmico, ridefinendo radicalmente i criteri e le strutture interpretative di un fenomeno estremamente complesso. Le emozioni sono state a lungo studiate con il puntiglio analitico e la logica matematico-informatica del cognitivismo computazionale, prospettiva che le considerava, al pari di qualsiasi altro processo corporeo, come un sottoprodotto dei processi mentali "superiori". A ben vedere anche nel campo delle teorie del cinema si è dovuto attendere che i *cognitive film studies* nordamericani e nordeuropei si accorgessero della rilevanza degli stati corporei e affettivi sui processi di interpretazione della narrazione (negli anni novanta) e cominciassero ad ammettere nelle proprie proposte interpretative anche i risultati delle ricerche neuroscientifiche sul cervello (nei Duemila). Il cognitivismo filmico sembra tuttavia non essersi ancora pienamente accorto di quanto stava avvenendo, proprio negli stessi anni, a cavallo tra psicologia cognitiva, filosofia della mente e ricerca neurocognitiva, tardando ad allentare la morsa analitica dei propri modi di procedere e ad aprirsi a piste interpretative più fenomenologiche ed ecologiche (non a caso ispirate alle idee di Maurice Merleau-Ponty e di James Gibson). La resistenza è dovuta a un'incompatibilità epistemologica di fondo, trattandosi di approcci con genealogie teoriche e procedimenti metodologici totalmente diversi e spesso in netta contrapposizione. Ecco perché la sensibilità italiana può giocare un ruolo strategico nella mediazione fra modelli apparentemente inconciliabili, come è stato in passato, per esempio, per la semiotica del cinema.

L'approccio incarnato, situato ed enattivo all'esperienza filmica consentirebbe di "mettere a sistema" mente, corpo e ambiente ed elaborare una concezione organica di spettatore, protagonista di un'esperienza in cui la dimensione emotiva ricopre un ruolo decisivo (in fondo è il principale motivo per cui guardiamo un film...). È la sfida raccolta da Enrico Carocci in un volume di sorprendente ricchezza e precisione, frutto dell'indagine approfondita di una letteratura vastissima e alimentata da una molteplicità di fronti disciplinari, che si sforza con successo di sciogliere, nodo per nodo, un'intricata maglia di problemi teorici. I capitoli che costituiscono il volume non si limitano a riprodurre il dibattito attorno a temi come l'empatia, la simulazione, la suspense, l'atmosfera, l'immersione, la soggettività (con incursioni e prelievi anche nella psicologia dello sviluppo), ma evidenziano anche i margini di guadagno interpretativo che il confronto ragionato delle voci in campo e la loro sistematizzazione organica può portare al rinnovamento degli studi sull'esperienza filmica nella direzione di una nuova "filmologia incarnata".

adriano.daloia@unicampania.it

A. Daloia insegna moda e spettacolo all'Università della Campania

Comunicazione nazionalpopolare

di Matteo Pollone

Fiamma Lussana
CINEMA EDUCATORE
L'Istituto Luce dal fascismo alla Liberazione (1924-1945)
pp. 305, € 31, Carocci, Roma 2019

Il libro è solo fino a un certo punto un saggio di storia del cinema. Pubblicato all'interno della collana "Studi storici" dell'editore Carocci e realizzato con il contributo dell'Istituto Luce Cinecittà, il volume è scritto da Fiamma Lussana, docente di storia contemporanea all'Università di Sassari. La prospettiva è quindi prima di tutto quella della ricerca storica, come dimostra, nelle pagine iniziali, il lungo elenco di archivi e fondi consultati. All'autrice va riconosciuto prima di tutto grande rigore, che non è, però, il solo pregio del libro: "La nascita dell'Istituto nazionale Luce è il coronamento di una complicata e abile operazione economica e politico-culturale che, oltre a inaugurare, in anticipo rispetto a tutti i paesi europei occidentali, un sistema di comunicazione nazionalpopolare destinato ad avere straordinari sviluppi, rappresenta anche un modello di gestione aziendale compartecipata, relativo cioè a un organismo che conserva la natura giuridica di una società privata, controbilanciata dalla presenza massiccia di enti statali e parastatali". Il racconto di Fiamma Lussana rende conto delle vicende che caratterizzano oltre vent'anni di una società italiana legata indissolubilmente al potere politico e contemporaneamente riesce a rendere giustizia alle figure chiave che si sono mosse al suo interno e a soffermarsi sulle più significative tra le produzioni Luce. La labirintica storia aziendale, minuziosamente ricostruita, è anche quella degli uomini che il Luce lo hanno amministrato e dei film che sono stati realizzati. Ciò che emerge da questo ritratto sfaccettato è soprattutto, infine, la storia del fascismo attraverso la lente delle sue politiche culturali.

Il primo capitolo si sofferma in particolare sulla figura del giornalista economico Luciano De Feo, uno dei primi intellettuali italiani a guardare al cinema, già alla fine degli anni dieci, come strumento di educazione popolare. De Feo crea, nel 1923, il Sindacato di istruzione cinematografica (*sic*), nato per scopi culturali ma ben presto piegato, all'indomani del delitto Matteotti e appena prima della svolta autoritaria del governo Mussolini, alle esigenze del regime. Dal Sic nascerà l'Unione cinematografica educativa (il nome è ideato dallo stesso Mussolini), che De Feo, fascista "imperfetto", secondo la definizione dell'autrice, dirigerà fino al 1928. Il secondo capitolo affronta il cambiamento tecnologico di un cinema che passa dal muto al sonoro, vero punto di svolta nell'amplificazione dell'impatto della cinematografia fascista fra le masse popolari.

È l'esemplare vicenda produttiva di *Camicia nera* a occupare le pagine centrali del capitolo, mentre quello successivo, prendendo le mosse dalla presidenza di Giacomo Paolucci di Calboli, restituisce la grande complessità di uno scenario mediale e politico che comprende l'Esposizione internazionale d'arte cinematografica di Venezia, la radio, la televisione, Cinecittà, *Scipione l'Africano* e le guerre coloniali raccontate dagli obiettivi del Luce. L'ultimo capitolo, seguito da un pregevole apparato fotografico, si concentra ovviamente sugli anni della guerra e sull'esperienza della repubblica di Salò, un momento in cui la natura propagandistica dei cinegiornali si manifesta con enfasi in tutto il suo inquietante scollamento dalla realtà, nella celebrazione meccanica di Mussolini e di un'Italia che, dentro e fuori lo schermo, si avvia a voltare pagina.

Charlot come Molière

di Marco Pistoia

Giacomo Debenedetti
CINEMA: IL DESTINO DI RACCONTARE
pp. 381, € 25,
La nave di Teseo e
Centro Sperimentale di Cinematografia,
Milano-Torino 2019

Che il magistero critico di Giacomino Debenedetti si fosse espresso a livelli alti anche verso il cinema era noto, agli studiosi, almeno a partire dalla raccolta di suoi testi che uscì a cura di Lino Micciché (*Al cinema*, Marsilio, 1983). Questa nuova e accresciuta edizione lo conferma a distanza di altri 36 anni e tanto più che la maggior parte dei contributi dell'autore del *Romanzo del Novecento* risalgono agli anni trenta del secolo scorso. In realtà quella di Debenedetti verso la settima arte è stata, per dirla alla Contini, una lunga fedeltà, tanto che ancora negli ultimi anni di una vita spentasi nel 1967 egli scrive splendide pagine su Chaplin come su Antonioni e proprio su *Charlot "clown e dandy"* (forse com'era a suo modo anche il gran critico?) si conclude il volume. Non è facile sintetizzare la varietà degli argomenti di cui Giacomino si occupa e se si tolgono cinquanta pagine suddivise tra *Introduzione del curatore, Cronologia* e *Nota ai testi*, il resto del libro è una corposa, ma non ancora completa, antologia di riflessioni che potremmo definire a 360 gradi. Nulla infatti sembra sfuggire a Debenedetti, dagli attori ai registi, dalla teoria al ruolo degli intellettuali, dalla edizione italiana di film stranieri (attività che egli svolse alla Cines) alla sceneggiatura, dal doppiaggio alla luce nei film, in un breve quanto denso testo che s'intitola *Scrivere con la luce* (ed è curioso che un grande *cinematographer* quale Vittorio Storaro abbia dato questo titolo alla propria serie di volumi sulla luce cinematografica).

Tre altre corpose sezioni sono dedicate alle recensioni (*Cronache di film nuovi*, *In questi giorni*, *Cinema a Roma*) e un inserto di foto-articoli riproduce in anastatica cinque contributi, scritti con Alberto Consiglio, usciti su "Cinema" nel 1936. Ma a voler trovare la quintessenza degli interessi debenedettiani sul cinema, pur fra tanta varietà di direzioni argomentali, si direbbe che essa risieda nel confronto e nella dialettica tra registi e attori, questi ultimi spesso analizzati nel loro *status* di divi, come Bertini, Garbo, Dietrich, Cooper, al quale è dedicato un contributo tanto acuto quanto spiritoso (*Se non era per Doris...*) che esalta le precipue qualità cinematografiche di questo magnifico attore. Splendida sintesi della relazione attore/regista è un articolo dal titolo *Attore o regista?,* nel quale si riprendono precedenti riflessioni sul binomio Dietrich-Sternberg – e sul dopo gli anni del loro rapporto – e in dodici micidiali punti si descrive una parabola prima ascendente poi definitivamente discendente (ma per il regista, non per Marlene).

A sua volta della diva Bertini descrive in maniera ancora oggi preziosa l'evolvere dei ruoli e anche delle funzioni sempre più autoriali che ella finì per rivestire nei propri film. Ma a Debenedetti piacciono molto anche i registi, da Lubitsch a Pabst a Ford (sul primo al tempo di *Angelo*: "Lubitsch è il mago riuscito a illuderci che col cinema tutto possa essere detto: meglio ancora, che tutto possa incorporarsi nel *segno* cinematografico") e, fra l'altro, sa subito cogliere l'originalità di un Camerini (su *Il signor Max*).

Ma su tutto questo – e altro ancora, a esempio chi può essere di film in film il vero autore dell'opera – campeggia nel corso del tempo la figura di Chaplin-Charlot ("Come Molière, al quale possiamo avvicinarlo senza pregiudizi, egli prende la materia farsesca tradizionale e la trasforma in una grande poesia comica"), sintesi mirabile quanto pressoché unica dell'attore e del regista in un'unica figura. E dunque ancora oggi, anche sui fronti cinematografici, il magnifico Giacomino ha da insegnarci molto.

mpistoia@unisa.it

M. Pistoia insegna storia del cinema all'Università di Salerno

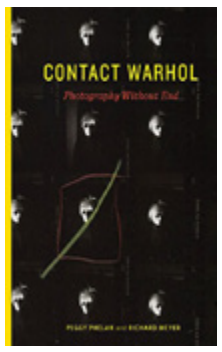
Fotografia

Un diario newyorkese, eccitato e anticipatore

di Roberta Valtorta

Peggy Phelan, Richard Meyer
CONCTACT WARHOL
Fotografia senza fine
a cura di Vera Minazzi,
trad. dall'inglese di Cristiano Screm,
247 fotografie b/n e a colori,
pp. 232, € 50,
Jaca Book, Milano 2019

Questo grande volume, uscito in lingua inglese dalla Stanford University in collaborazione con The MIT Press, in occasione di una mostra tenutasi a fine 2018, presenta una quantità davvero notevole di immagini fotografiche realizzate da Andy Warhol dal 1976 al 1987, anno della sua prematura scomparsa, oltre a contributi di Jessica Beck, Jon Davies, Alexis Bard Johnson. Si tratta di una ampia selezione dai 3.600 *contact sheet* (e relativi negativi), corrispondenti a circa 130.000 immagini in bianco e nero, acquisiti dal Cantor Arts Center at Stanford University (che conserva anche gran parte delle famose sequenze dedicate al movimento umano e animale di Eadweard Muybridge) dalla Andy Warhol Foundation nel 2014.



Sappiamo che in tutta l'opera di Andy Warhol la fotografia occupa una posizione centrale: è stato uno tra i primi artisti che, nel clima di rottura e ideale sovvertimento di ogni schema dell'arte creato dalle neoavanguardie, hanno rinnovato i linguaggi e le tecniche tradizionali della pratica artistica avviando quel processo di compenetrazione tra i media che avrebbe impedito in seguito, a partire dagli anni ottanta, di porre distinzioni tra fotografo e artista. Ma Warhol ha utilizzato immagini fotografiche già negli anni cinquanta per realizzare illustrazioni commerciali, disegni e stampe, e poi, tra anni cinquanta e sessanta, per costruire i suoi famosissimi dipinti serigrafici con i volti di Mao Tse-tung, Marilyn Monroe, Elvis Presley, Jackie Kennedy; forte è stato il suo interesse per le arti tecnologiche considerate nel loro insieme, dalla serigrafia appunto, al cinema (600 film realizzati a partire dal 1963), al video (2500 opere a partire dal 1965), e assoluta la sua sensibilità verso la meccanizzazione di stampo industriale e la riproduzione seriale tipiche della società di massa; molto famose sono le sue innumerevoli Polaroid, spesso incentrate sull'autoritratto, con le quali dimostra un utilizzo totalmente e profondamente istantaneo del mezzo; e piuttosto noti alcuni libri che presentano le sue fotografie, per esempio *Andy Warhol's Exposures* (1979), *America* (1985), *Andy Warhol's Party Book* (1988, postumo).

Questo recente volume ha il pregio di entrare nella quotidianità della pratica fotografica dell'artista americano, dentro le sue giornate e lo scorrere della sua vita stessa. Appare evidente che Warhol utilizza assiduamente la fotografia come strumento per costruire un diario, un eccitato diario si può dire, tra reportage e ritratti in studio (che hanno a loro volta il sapore del reportage). Le immagini mostrano la vita notturna newyorchese, le feste, le sfilate di moda ("Ci siamo fatti tanto coinvolgere dalla moda che non sappiamo più niente di tutte le altre cose tipo guerre e governi", scrive nel 1983 nel suo diario), i momenti privati e i momenti qualunque della vita di celebrità del mondo dell'arte e della politica, come Nancy Reagan o Arnold Schwarzenegger e Maria Shriver, Truman Capote, Roy Halston, Michael Jackson, Mick e Bianca Jagger, John Lennon, Dolly Parton, Paloma Picasso, Francesco Clemente, Robert Rauschenberg, Grace Jones, Jane Fonda, Liz Taylor, Isabella Rossellini, Dustin Hoffman, John Travolta o Liza Minnelli; raccontano la vita gay, il mondo delle *drag queen*, i rituali della mondanità, le abitudini dello shopping e scene di strada le più varie; ritraggono amici, boyfriend, momenti di convivialità con artisti e performer più giovani, come Keith Haring e Jean-Michel Basquiat. Accanto a brevi narrazioni vi sono anche servizi fotografici più ampi, ritratti in studio eseguiti su commissione, immagini per la rivista "Interview", e anche curiosi still life (per esempio uno studio su falce e martello), e come sempre autoritratti "al naturale" o travestito da donna.

Andy Warhol è onnivoro, pare vivere insieme alla macchina fotografica, e si pone in relazione con il mondo intorno a lui secondo il modo della performance: egli è presente, sta vivendo, e nelle situazioni varie in cui si trova compie ripetutamente il gesto dello scattare, quasi lo recita, diventa il suo modo di partecipare e anzi essere protagonista, è autore ma al tempo stesso entra nella scena. È naturale pensare all'utilizzo attuale dello *smartphone*, del quale ci serviamo per registrare i momenti infinitesimali della vita, anzi della giornata, non importa se importanti o insignificanti, poiché tutto, nel susseguirsi veloce e abitudinario degli scatti, appare importante, o forse no, poiché ciò che conta è solo scattare e condividere. Ma questo confronto potrebbe portare fuori strada. Andy Warhol infatti certamente tendeva a fissare in velocità quanti più momenti di vita, volti, scene, possibili, dunque può essere visto, possiamo dire, come un vorace utilizzatore di *smartphone* "ante litteram". In realtà però non poteva affatto disporre di quella inedita immediatezza totale che fa sì che nell'uso dei dispositivi digitali il momento dello scatto e quello della visione di ciò che è stato ripreso quasi si sovrappongano: doveva scattare e attendere, quindi, la fase dello sviluppo dei negativi, per poi arrivare alla provinatura su carta, per poter vedere apparire, in piccole dimensioni, le immagini una accanto all'altra, nella sequenza in cui erano avvenuti gli scatti. Grande è l'importanza storica del *contact sheet*, il famoso foglio dei provini a contatto, strumento di lavoro cruciale per il fotografo dell'era analogica, indispensabile per vedere, ragionare e scegliere, segnando tipicamente le immagini preferite con una matita rossa oppure gialla. Così fece Andy Warhol, o forse, ci dicono i curatori del volume, il suo amico e collaboratore Christopher Makos.

Le moltissime fotografie realizzate da Andy Warhol sono leggibili a diversi livelli: come documentazione sociale-psicologica della New York dell'arte e della mondanità di quegli anni, come una sorta di autobiografia, come dimostrazione della duttilità della fotografia nell'aderire alla vita, come "proseguimento" nella fotografia di una narrazione a sequenza di tipo cinematografico a lui ben nota, come modo di tracciare schizzi, di disegnare dunque. Come ossessione e, forse, paura del passare del tempo. Il volume, attraverso i diversi saggi e una buona impaginazione che presenta accanto agli interi *contact sheet* ingrandimenti di immagini scelte da Warhol ma anche di altre immagini da lui non scelte, nonché frasi dai diari di Warhol che fanno da spiegazione o da contrappunto alle fotografie, conduce il lettore dentro il mondo dell'artista e al tempo stesso dentro le strutture narrative della fotografia analogica che, in realtà non così lontana, oggi ci appare lontanissima.

robe.valtorta@gmail.com

R. Valtorta insegna storia dell'arte e della fotografia al Centro Bauer di Milano

Fotologia, fotofania, fotorrea

di Marco Maggi

Italo Zannier
LA FOTOGRAFIA, SOPRATTUTTO
Conversazione con Silvia Paoli
pp. 49, 26 ill. b.n., € 8,
Mimesis, Milano-Udine 2019

A due anni di distanza, Italo Zannier prosegue e conclude il bilancio retrospettivo inaugurato con *La lanterna della fotografia. Dall'invisibile all'ignoto* (La nave di Teseo, 2017: "L'Indice" 2018, n. 6). La seconda parte del dittico appare in un piccolo libro pubblicato dall'editore Mimesis come primo numero della collana "La conversazione" diretta da Giorgio Zanchetti; in dialogo con l'autore è in questo caso Silvia Paoli, storica della fotografia responsabile del Civico archivio fotografico di Milano.

La nuova pubblicazione si riallaccia sin dal titolo, *La fotografia, soprattutto*, alle tesi di fondo del precedente volume teorico. Zannier insiste sull'importanza primaria dei valori astratti e formali, sul "lessico" e sul "linguaggio" della fotografia, anche e soprattutto come rivendicazione della sua qualità estetica: "Lì c'è anche l'arte, comunque la poesia". Contemporaneamente, ma senza contraddizione, Zannier insiste sul lato materico dell'opera fotografica, sul "peso", sulla "pelle" e sul "profumo" delle stampe. Qui si innesta un altro suo tema fondamentale, la riflessione sulle "fotofanie" che, nell'attuale "fotorrea" – l'autore è prodigo di felici neologismi –, certificano la "perdita del corpo" delle fotografie ridotte a "immagini" (si può avvertire, nel titolo del libro, l'eco di un celebre saggio di Georges Didi-Huberman: *Immagini, malgrado tutto*: Cortina 2005).

Rispetto a *La lanterna della fotografia*, il libro-intervista fornisce alcuni approfondimenti di notevole interesse, come le pagine dedicate alla ricerca, sulle tracce di Walker Evans e di Paul Strand, di un "diverso realismo", di un "neorealismo non aggressivo", anche in dialogo con i letterati: qui spicca, tra gli altri, il nome dimenticato di Elio Bartolini, friulano come Zannier.

Egualmente rilevante il "curriculum" dell'autore, ripercorso nei suoi numerosi fuochi grazie alla puntuale guida dell'intervistatrice, che illumina via via l'opera del critico, del curatore di mostre, dello storico della fotografia (culminata nella *Storia della fotografia italiana*, Laterza1986), del fotografo di architettura e del paesaggio italiano, del docente, del fondatore di riviste (tra cui la fondamentale "Fotologia") e del collezionista o meglio "archivista".

C'è anche spazio per l'indicazione di predilezioni, in particolare per due fotografi italiani viventi che lasciamo al lettore la sorpresa di scoprire (unico indizio concesso: sono nati entrambi all'inizio degli anni quaranta). Chiude la parte di testo un'utile *Bibliografia essenziale*, seguita da una sezione di documentazione che include anche alcune opere recenti dell'artista.

marco.maggi@usi.ch

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

Arte

Lustrini d'argento e punto serrato

di Elisabetta Bazzani

FILI D'ORO E DIPINTI DI SETA
Velluti e ricami tra Gotico e Rinascimento
a cura di Laura Dal Prà, Marina Carmignani e Paolo Peri,
pp. 421, € 65,
Museo Castello Buonconsiglio, Trento 2019

Dei circa ottanta manufatti esposti, una trentina sono teli e frammenti prevalentemente di velluto, mentre il nucleo più cospicuo è costituito da paramenti liturgici: pianete, dalmatiche, tonacelle, piviali, arricchiti da preziosi ricami. Fra questi spicca il parato pontificale del Bargello, indossato da Nicolò V in San Pietro il 24 maggio 1450. Confezionato con un velluto fiorentino a due altezze di seta rossa tagliata, impreziosita da una cospicua quantità di oro con effetti *bouclés,* che il termine storico "allucciolato" ha assimilato alla luminescenza delle lucciole, presenta nel disegno una variante della tipologia a tronchi ondulanti a sviluppo verticale per inserirvi scene tessute, cosiddetta "a griccia", che fa di questo corredo liturgico un *unicum* nella storia del tessile. Se per i ricami del parato papale ricorre più volte il nome di Siena, non mancano opere i cui disegni preparatori sono stati assegnati ad artisti attivi nella Firenze quattrocentesca, come il bel ricamo con san Cosma in trono di Palazzo Madama a Torino, o l'*Incoronazione della Vergine* nel piviale del Castello Sforzesco di Milano, su cartone di Sandro Botticelli. Già chiamato dal Vasari "a punto serrato" e convenzionalmente oggi *or nué*, il ricamo consisteva nel posizionare orizzontalmente fili d'oro, fissati da punti di seta policroma per farne trasparire gradualmente la lucentezza, con un esito plastico simile a quello ottenuto col pennello. Grazie alla potente corporazione dell'Arte di Calimala, che aveva organizzato un'articolata officina di ricamatori ad alto grado di specializzazione, Firenze aveva acquisito un primato indiscusso nell'ultimo ventennio del Quattrocento.

Con l'ascesa degli Sforza, pure in Lombardia l'arte del ricamo, già contraddistinta dal raffinato gusto tardogotico, ebbe un nuovo impulso dalle novità rinascimentali di Foppa, Butinone, Zenale, come emerge dal pregevole piviale della Cattedrale di Bergamo: l'opera a ricamo, caratterizzata da imbottiture e piccoli lustrini d'oro o d'argento (*magette)*, è d'impronta milanese, come pure il lampasso dorato a maglie ovali del mantello. Fra i paramenti selezionati per l'esposizione, un posto d'onore spetta al quattrocentesco piviale della Basilica di Gandino, che fa parte del parato di san Ponziano, registrato nell'inventario del 12 settembre 1486: lo stolone presenta figure singole di santi entro nicchie e il Cristo benedicente; nello scudo campeggia la Madonna Assunta, mentre il maestoso velluto è una eccellenza delle manifatture veneziane.

Le alte gerarchie ecclesiastiche non disdegnavano neppure i lavori "ad ago" eseguiti da maestranze d'Oltralpe che, pur di elevato livello, si differenziano da quelli dei centri italiani. A parte le figure singole, in area austriaca e germanica prevalgono scene di gusto narrativo, tinteggiate da sete a toni contrastanti, con imbottiture in lino, cotone e perfino in legno. Dai Paesi Bassi, forse da una bottega di Utrecht o di Amsterdam, provengono i cinquecenteschi ricami di due dalmatiche recentemente entrate a far parte delle collezioni museali tridentine, confezionate con velluti fiorentini del Quattrocento inoltrato. Oltre alla qualità del colore rosso vivo e intenso, di indubbia valenza simbolica, all'ascesa sociale delle manifatture tessili di Firenze ha contribuito la bontà e la lucentezza della seta, sapientemente abbinata a oro e argento, generalmente di provenienza monetaria, che i "battiloro" hanno saputo tradurre in filati metallici idonei alla tessitura.

Eccellenti velluti, esemplificativi della "lezione toscana", come titola la saletta che li ospita, sono comparabili nella sala successiva ai velluti accreditati alle manifatture veneziane. Fra i pezzi esposti si possono ammirare i caratteristici "zetani vellutati" monocromi, denominati dai primi storiografi "velluti a inferriata" in virtù delle caratteristiche linee chiare e sottili, che con la forza incisiva del ferro forgiato danno origine a compartimenti polilobati a sviluppo orizzontale, secondo la tipologia "a cammino", incentrata sul motivo ispirato al frutto del melograno o al fiore di cardo. Se il primato di questi velluti tagliati spettava a Venezia, a cui si fa risalire la loro ideazione, artigiani veneziani altamente qualificati sono documentati anche a Firenze.

Alcune opere a soggetto sacro di Girolamo di Giovanni, Francesco Torbido, Michele Giambono, Altobello Melone, Girolamo Marchesi da Cotignola, e del Maestro di Hoogstraeten, oltre a una incisione di Nicolò Boldrini, permettono di visualizzare la destinazione d'uso in Italia e nell'Europa del Nord fra la seconda metà del XV secolo e i primi decenni del XVI.

bettibazzani@gmail.com

E. Bazzani è storica dei tessuti antichi

Fondamentale la cornice

di Massimo Ferretti

Ernst. H. Gombrich
IMMAGINI E PAROLE
a cura di Lucio Biasiori,
pp. 222, 73 ill. b/n, € 24,
Carocci, Roma 2019

In vita Ernst Gombrich (1909-2001) riunì in diversi volumi saggi già editi, conferenze, discorsi anche non legati a circostanze accademiche, lunghi "scolii" ad *Arte e illusione* (1957: Einaudi, 1965), il suo libro cruciale. Niente di simile ad un'*Opera omnia*: quei volumi, specie i primi, rispondevano a ragioni d'interna gravitazione tematica più che di soggettiva progressione. Ebbero tutti grande fortuna e vennero puntualmente tradotti in Italia, assieme ai libri di congenita organicità. Solo l'ultimo di questi, il postumo *The preference for the Primitive* (2002), non lo è stato (ma sono a stampa varie conferenze italiane gravitanti su quel cantiere). Anche ignorando la diffusissima *Storia dell'arte* (Einaudi, 1966), non c'è forse storico dell'arte che abbia avuto altrettanta fortuna da noi. André Chastel, di cui i nostri editori non hanno buttato via nulla? Lui però resta più confinato nel raggio disciplinare.

Il successivo appannarsi di tale successo non riguarda in particolare l'Italia, dove l'attenzione per Gombrich è sempre stata viva (quella di Giovanni Previtali, *in partibus* longhiane, fu tempestiva e ripetuta). Non si sta dicendo che oggi non venga più letto, ma già una quindicina di anni fa colpiva che *Arte e illusione* fosse assente in gran parte dei programmi universitari. L'Accademia, mica solo quella italiana, ha le sue mode. Parlare di tale offuscamento porterebbe troppo lontano. In questo senso è già molto utile la premessa del traduttore e curatore (non a caso non uno storico dell'arte, ma uno storico "puro", allievo di Carlo Ginzburg e di Adriano Prosperi).

I sei saggi raccolti si scalano in un lungo arco di tempo (dal 1950 al 1998). Che siano nati in occasioni diverse, non fa intoppo: Gombrich – dice bene Biasiori – è uno di quegli studiosi che sa "parlare con lo stesso tono a chi sa già e a chi deve ancora imparare". Ma il filo che lega i sei saggi non è solo quello della misura espositiva. A chi si limitasse a scorrere l'indice del volume, un paio di essi (sulle celebrazioni veneziane della battaglia di Lepanto e sulle strategie di Lorenzo de' Medici nella ghirlandaiesca cappella Sassetti) potrebbero sembrare non immediatamente collegati alla coppia di più teorica natura (*Parole e immagini*, *L'evidenza delle immagini*) o a quella che riguarda l'ambito storico in certo modo prediletto (*Il Rinascimento: Periodo o movimento?*, *Invenzioni orientali e risposta occidentale*). Non al lettore.

Proprio le pagine che forse meno convincono (ma nella loro forma discorsiva e quasi diaristica offrono un modello di ricerca in corso), ossia quelle sulla cappella Sassetti, entrano in un terreno consacrato ad Aby Warburg: ma più che un segno di fedeltà, rappresentano un libero riscontro di quella linea storiografica. Se nel 1901 Warburg ricordava che lo storico "non sdegna di ricostruire la naturale unità fra parola e immagine", per Gombrich il punto capitale è che "i mezzi dell'arte visiva non possono sposarsi con la funzione enunciativa del linguaggio" o – avverte fin dal 1950 – "la relazione delle parole con le immagini non può mai essere simmetrica".

Probabilmente ha ragione il curatore a considerare centrale il saggio sulla nozione di Rinascimento. La circostanza consente a Gombrich di formulare in modo particolarmente piano il suo perenne sospetto verso la scansione storica per grandi stagioni, con relativo spirito del tempo. Il Rinascimento è solo un movimento, l'averne fatto un'età monolitica è pericoloso. Quasi forzando le anonime domande finali degli ascoltatori, gli preme esplicitare tutta la sua distanza dal Rinascimento di Panofsky, che prende corpo dialettico rispetto alle Rinascenze medievali. L'ancora recente scoperta delle radici magiche della scienza moderna ben si riallaccia alle scorrevoli e davvero sapienti considerazioni del saggio sulle grandi invenzioni, dove si ritroveranno certe inclinazioni etnografiche del libro postumo sul *Primitive*.

La raccolta, che non è dunque nata per "volontà di autore", conta sul riemergere di alcune costanti, come l'antihegelismo di dichiarata marca popperiana (ma anche di comune incubazione politico-esistenziale). L'ammaestramento ricorrente, nel tipico rimbalzo espositivo fra sfera concettuale e concretezza storica, è quello della priorità (e difficoltà) della conoscenza del contesto rispetto alla descrizione dell'opera. Già nel primo saggio è netta la repulsa dell'arte come espressione, *more* crociano (e a Vienna era stato allievo di uno dei profeti di Croce in area tedesca, Julius von Schlosser). Serve di verifica l'allora recente scandalo dei falsi Vermeer di Hans Van Meegeren (non ha difficoltà ad ammettere che ci sarebbe cascato anche lui). La mutata ascrizione, di tempo e di mano, cambia totalmente il contesto conoscitivo della *Cena di Emmaus*, la sua "cornice di riferimento"; diventa la prova della precarietà delle semplici descrizioni, formali o iconografiche. Se si pensa che da noi c'era chi si chiedeva, davanti al dipinto mendace, dove corresse il confine fra arte e non-arte, si apprezzerà la parte avuta da Gombrich nel ripulire il terreno idealistico.

massimo.ferretti@sns.it

M. Ferretti insegna storia dell'arte alla Scuola Normale Superiore di Pisa

Musica

Tra matematica e passione, tra Apollo e Dioniso

di Alessandro Bertinetto

Enrico Fubini
INTORNO ALLA MUSICA
pp. 191, € 12,50,
Marsilio, Venezia 2019

Enrico Fubini è noto al pubblico, italiano e non, soprattutto per i suoi studi di storia del pensiero e dell'estetica musicale. In questo suo ultimo lavoro lo studioso torinese sceglie invece un taglio più teorico e difende la possibilità di una riflessione filosofica organica sulla musica, capace di superare la parcellizzazione del pensiero musicale in discipline diverse come sociologia, psicologia, semiologia ecc. Non per questo trascura gli sviluppi storici delle pratiche musicali. Anzi, precisamente nelle vicende storiche della musica, in particolare quella riconducibile alla tradizione occidentale, scorge possibilità per affrontare alcuni degli snodi teorici al centro del dibattito contemporaneo.

È anzitutto interessante che, senza entrare direttamente nelle dispute in cui oggi sono coinvolti soprattutto filosofi della musica riconducibili alla tradizione analitica angloamericana, Fubini si concentri su molti degli stessi temi – il rapporto tra musica e linguaggio, il problema del significato musicale, la relazione tra musica ed emozioni e ancora l'ambiguità cruciale del pensiero musicale che si muove tra razionalità e passionalità istintuale (ovvero tra "Apollo" e "Dioniso") e tra natura e cultura –, ma svolgendoli in modo diverso. Se il pensiero analitico coniuga chiarificazione concettuale, ricerca empirica e logica argomentativa, Fubini opta per uno sguardo critico-dialettico *à la* Adorno (spesso citato nel volume), che ha, tra gli altri, il merito di evidenziare le ambiguità dovute alla dimensione storico-culturale tanto dei concetti che utilizziamo per riferirci all'esperienza musicale, quanto delle stesse pratiche musicali.

Quando, per fare un esempio, si comprende la musica come un fenomeno naturale, il concetto di "natura" può essere riconducibile sia alla razionalità dei rapporti matematici su cui si basa un'idea scientifica di musica articolata in modi diversi dai pitagorici sino a Iannis Xenakis (passando per Leibniz, Rameau e molti altri), sia alla dimensione affettiva dell'esperienza musicale come veicolo dell'espressione di emozioni e pulsioni, una dimensione privilegiata da una complessa tradizione di pensiero (cui sono riconducibili per esempio tanto Diderot che esalta la musica come *cri animal* quanto Hegel che intende la musica come sviluppo dell'esperienza soggettiva dell'io). Oppure, per proporre un altro esempio, quando ci si riferisce all'espressività della musica, occorre comprendere come non sia sempre lo stesso il modo con cui la musica si è riferita alle emozioni: in particolare, mentre le emozioni del madrigale sono statiche, dal Settecento in avanti è il carattere dinamico delle emozioni a essere manifestato in suoni.

Critica è la lente con cui Fubini analizza i temi di filosofia della musica, perché non propone soltanto soluzioni, ma offre al lettore soprattutto strumenti per riflettere. Così otto dei titoli dei sedici capitoli che compongono il volume sono formulati come domande: *Musica: strumento del demonio o strumento educativo?*; *Socialità e universalità del linguaggio musicale: un binomio inconciliabile?*; *È difficile la musica contemporanea?*; *Musica e didattica: forma o espressione*? *Il linguaggio musicale: comunicazione sociale o istinto naturale?*; *Musica e passioni: è ancora un problema attuale?*; *Può la musica esprimere il tragico?*; *Musica e critica musicale: due linguaggi incompatibili?*. Le risposte suggerite sono saggi di arte dialettica. Il loro svolgimento consiste, infatti, nel mostrare il senso per cui si può rispondere negativamente e il senso per cui si può rispondere affermativamente, esibendo così le ambiguità insite nell'esperienza musicale e, insieme, nel modo in cui essa viene compresa dal pensiero musicale. Laddove per pensiero musicale s'intende sia quello del critico e del filosofo, sia quello dei compositori. Tant'è che, secondo Fubini, nella musica delle avanguardie si giunge all'inscindibilità tra pensiero e pratica musicale. Anzi, l'apporto più rilevante delle avanguardie (per intenderci: Cage, Boulez, Stockhausen) alla storia della musica si ritrova piuttosto nei loro scritti teorici e programmatici.

Infatti, la musica delle avanguardie (se di musica si può parlare, insinua Fubini) è spesso difficilmente comprensibile, anzi difficilmente ascoltabile e, di fatto, pochissimo ascoltata. La ragione di ciò – e questa è, a mio avviso, una delle idee cruciali del libro –, è che le avanguardie, dissolvendo l'idea stessa che la musica debba, e anzitutto possa, avere significati o comunque un senso, hanno al contempo portato alla disgregazione dell'opera musicale come risultato della creatività di un artista che elabora e mette in forma suoni e silenzi. Se è difficile capire in che modo la musica possa avere significati e possa essere intesa come un linguaggio (è sicuramente questo il tema di fondo del libro e, probabilmente, anche della filosofia della musica, dal momento che possono rientrarvi anche la questione del rapporto tra musica ed emozioni e il problema ontologico circa la "natura", magari storica, dell'opera musicale), l'abbandono "avanguardistico" dell'idea stessa di significato musicale non è tanto una risposta pratica al problema, bensì una rinuncia alla musica come noi la conosciamo e, verrebbe da dire, come noi la "vogliamo" conoscere.

Infatti, sebbene la musica non significhi, come il linguaggio verbale, in senso referenziale, ma piuttosto suggerisca significati e contenuti, la comprensibilità (e la fruibilità) della musica ha direttamente a che fare con la sua riconducibilità a un orizzonte condivisibile di senso, orizzonte precluso dal taglio netto con le convenzioni delle tradizioni del passato preteso dall'avanguardia più radicale. La sperimentazione dei linguaggi è elemento propulsore della creatività, ma risulta fruibile e comprensibile soltanto attraverso il confronto con le tradizioni delle pratiche musicali.

Ciò detto, il contributo di questo volume non va tuttavia frainteso come un invito conservatore a respingere le novità della musica del Novecento. Se, da un lato, la portata di queste novità non va sovrastimata (quanta musica "tradizionale" è stata ancora prodotta non solo nelle tradizioni popolari, ma anche in quelle "colte"!), il loro impulso non soltanto alla riflessione teorica sulla musica, ma anche alle sue possibilità artistiche, è riconosciuto ampiamente da Fubini. Se, per esempio, per la sua stessa struttura la musica tonale non è in grado di dar voce alla tragedia (nonostante le pretese storiche del melodramma di incarnare l'eredità della tragedia greca), la disgregazione dei rapporti tonali in parte della musica novecentesca ha offerto un efficace strumento espressivo per dar forma artistica alle tragedie del secolo scorso, ma anche, come in Giacinto Scelsi, a forme di misticismo cosmico, magari da intendersi proprio come via di fuga artistica dalle tragedie terrene.

Un lieve appunto critico: alcune ripetizioni avrebbero potuto essere alleggerite, magari sostituendole con qualche escursione più approfondita in ambiti esorbitanti da pratiche musicali non riconducibili al paradigma occidentale classico. Ciò avrebbe arricchito ulteriormente il tasso critico-dialettico di una riflessione comunque già assai estesa, articolata e stimolante.

alessandro.bertinetto@unito.it

A. Bertinetto insegna filosofia teoretica all'Università di Torino

Autobiografia di un alchimista

di Alfredo Bruno

John Mauceri
A LEZIONE DAI MAESTRI
ARTE, ALCHIMIA E MESTIERE NELLA DIREZIONE D'ORCHESTRA
ed. orig. 2017, trad. dall'inglese di Davide Fassio, pp. XX+256, € 25,
EDT, Torino 2019

Capita spesso di rimanere impressionati osservando la manualità di un artigiano, la coreografia descritta dai gesti appresi in bottega e ogni volta affinati attraverso una ripetizione che mira all'esattezza, alla chiarezza, alla sintesi. Talvolta si rivela un mistero e troviamo quanto tutto questo possa essere in fondo simile all'arte.

Nella musica non potrebbe essere più chiaro come dietro ogni interpretazione si celi il frutto di un lungo lavoro del corpo e della mente, che possiamo cogliere ascoltando ma anche osservando lo sforzo dell'artista che si esibisce per noi. È in fondo la storia di un apprendistato che non si conclude mai.

Occorre allora trovare una guida, per muovere i primi passi alla scoperta di un mestiere che difficilmente ama parlare di sé al pubblico. E in questo senso *A lezione dai Maestri* di John Mauceri è un'autentica rivelazione: l'autobiografia di un uomo colto, smaliziato e generoso, di un direttore d'orchestra interessato a svelare i retroscena del fare musica e l'esperienza sul campo, certo che una storia personale possa poi essere la chiave d'accesso a un mondo complesso ed eterogeneo.

Fin dalle prime pagine veniamo introdotti agli sviluppi della direzione d'orchestra, una disciplina nata essenzialmente nel corso degli ultimi due secoli, ma ampiamente annunciata da differenti pratiche di conduzione di un gruppo di musicisti. Da qui prendiamo l'unica certezza riguardo la direzione, cioè il suo obiettivo principale, rimasto invariato col passare delle stagioni: assicurarsi che tutti suonino in armonia fra loro.

Forti di questo assunto, continuiamo attraverso alcuni capitoli che propongono come titolo un campione di domande essenziali che possono essere rivolte a un direttore. Come si impara una partitura orchestrale? Come si impara a dirigere un'orchestra? Che cosa caratterizza l'esecuzione di un direttore rispetto a quella di un altro? Mauceri elude ogni risposta puramente didattica, piuttosto cerca fra le sue storie e quelle dei propri maestri alcuni esempi validi: si chiarisce in questo modo, volta per volta, quanta importanza abbiano i ricordi e gli insegnamenti ricevuti, come la visione di un musicista sia limitata – o meglio plasmata – dai suoi incontri e dalle esperienze. Finalmente si comprende quel riferimento all'alchimia fin dal titolo, una pratica misteriosa e individuale, che si delimita a partire dagli errori e raramente viene illuminata dalle intuizioni casuali o dalle sentenze dei direttori più esperti. In questo senso, pare impossibile che possa mai esistere una didattica precisa della direzione d'orchestra.

Il racconto si arricchisce poi di una seconda linea narrativa determinante: la concretezza del mestiere. Come ogni altro lavoratore, i direttori devono affrontare le difficoltà dei rapporti interpersonali, una pluralità di committenti e datori di lavoro sempre esigenti, la fatica fisica e mentale di lunghi viaggi, la tensione di scadenze che in ogni caso devono essere rispettate: per ognuna di queste incombenze, troviamo una dissertazione e un aneddoto. Sembra strano, ma non molti musicisti sono disposti ad affrontare con tanta franchezza i limiti della propria professione.

Alchimia e mestiere si trovano in perfetto equilibrio sotto il segno dell'arte; ed è proprio nelle pagine che dedica alla sua arte, la musica, che subiamo tutto il fascino della nostra guida. Perché se alcune parti si dilungano nella descrizione di poche battute in Beethoven, nel forsennato inseguimento del labiale di un cantante lirico o semplicemente nel ricordo di una prova d'orchestra condotta da uno dei suoi maestri, tutte sono permeate da un vivissimo sentimento per la musica, a cui è difficile restare indifferenti. Sono le suggestioni che ci avvicinano a capire cosa possa provare chi porta l'armonia fra un centinaio di musicisti solo agitando le mani in aria; attraverso lo sguardo di un innamorato possiamo comprendere nel modo più intimo le ragioni dell'arte.

Autobiografia è il genere migliore per descrivere *A lezione dai Maestri*, ma questo non toglie nulla all'importanza storica del racconto: nei ricordi dell'autore ci imbattiamo nei grandi nomi della direzione d'orchestra come Leonard Bernstein o Herbert von Karajan, ripercorriamo il debutto di opere importanti come *West Side Story*, entriamo nel camerino dei cantanti più applauditi degli ultimi trent'anni. E a raccontare la sua storia per raccontare il proprio lavoro Mauceri riesce deliziosamente: tanto che giunti alla conclusione resta il desiderio di incontrarla, la nostra guida.

alfredo.bruno94@gmail.com

A.Bruno è musicologo e direttore d'orchestra e lavora all'Accademia Filarmonica di Bologna

Ritradurre l'anti-eroe di Byron

Manfred tra dolore, ironia e ribellione

di Diego Saglia

A duecento anni dalla sua pubblicazione nel 1817, *Manfred*, l'iper-romantico dramma in versi di Byron, torna in una nuova traduzione con testo a fronte. E allora può sorgere spontaneo chiedersi se c'era bisogno di un'altra versione di un'opera nota, di cui sono già state fatte varie e importanti traduzioni. Se la domanda è scontata (è quasi inevitabile quando si parla di traduzione), in questo caso può essere comunque utile riflettere sulle ragioni del ritradurre, in quanto intimamente legate allo statuto dell'opera nel nostro panorama culturale.

La figura e la poesia di Byron, e *Manfred* specialmente, occupano un luogo particolare nell'evoluzione dei temi e ancor più della coscienza letteraria nell'Italia di inizi Ottocento. Durante la polemica tra classici e romantici, Ludovico di Breme pubblica un'agguerrita recensione sul *Giaurro* di Byron tradotto da Pellegrino Rossi, in cui fa del poeta un modello del romanticismo come sinonimo di letteratura della modernità, di quella letteratura che dev'essere coeva al suo tempo come afferma Giovanni Berchet negli stessi anni. A sostegno della sua tesi Di Breme aggiunge un lungo estratto dal *Manfred* nella traduzione di Silvio Pellico, presentando così l'anti-eroe byroniano come incarnazione di un romanticismo capace di sprovincializzare le nostre lettere, facendole tornare a parlare un linguaggio internazionale. Byron come portavoce del nuovo, la sua poesia come gesto di sfida.

C'è poi almeno un altro episodio cruciale nella storia di *Manfred* in Italia: la geniale reinterpretazione scenica di Carmelo Bene, rappresentata all'Accademia di Santa Cecilia di Roma nel maggio 1976, poi portata in tour nel 1979 e prodotta alla Scala di Milano nel 1980. Tradotto e adattato da Bene, il dramma di Byron diventa una sorta di oratorio in cui le parole originali, i loro echi e frammenti, modificate dalle voci degli attori e da innovativi strumenti tecnologici, si fondono alle musiche di Schumann. Questa traduzione – di fatto una polifonia di "rimediazioni" – dialoga con, e nel contempo esprime, lo sperimentalismo irripetibilmente ardito tipico della cultura e le arti dei nostri anni settanta. Difficile da spiegare, il *Manfred* di Bene è di fatto impossibile da riprodurre. Quello che ci rimane, però, è ancora una volta una traccia della capacità di Byron e della sua opera di scardinare un assetto, ridisegnare orizzonti, concentrare il dibattito letterario e artistico.

Due traduzioni molto diverse e lontane fra loro, queste, ma accomunate da un potenziale di rinnovamento, di trasformazione, e dal fatto che sprigionano da e si rivolgono a contesti specifici. Come per qualsiasi altra opera, tradurre *Manfred* non può essere un'impresa in sé limitata e circoscritta, quanto una forma di intervento in un contesto presente; e ritradurlo vuol dire entrare in rapporto con precedenti che hanno, come nei casi appena visti, svariati significati e implicazioni diverse. Ma con una particolarità in più: sebbene provenga da e parli di un altrove (il *lointain* di Antoine Berman), *Manfred* ha radici ramificate e profonde nella nostra tradizione, dall'Ottocento a oggi.

Il contesto a cui si rivolge questa traduzione del 2019 è incentrato sulle sorti di una figura letteraria che in Italia e altrove è da tempo oggetto di un rinnovato interesse tra gli studiosi: interesse grazie al quale si è posto fine all'embargo che dai primi del Novecento, soprattutto con il Modernismo, aveva relegato Byron ai margini dell'attenzione critica. A partire dagli anni sessanta, dapprima in Inghilterra e America, si sono progressivamente rivalutati una scrittura complessa, tutt'altro che appiattita su un registro limitato di forme, toni e pose, e un personaggio che prefigura molti aspetti della modernità novecentesca e attuale. Su questa scia si sono poi innestati in tempi recenti l'interesse per Byron e la *celebrity culture*, la rilettura del suo orientalismo ispirata a Edward Said, le analisi dell'identità di genere come performance, o la rivalutazione dei versanti internazionali del romanticismo britannico. Rimane, tuttavia, un problema di fondo: se Byron è generalmente noto come personaggio (è un "profilo", diceva Praz), come autore lo è meno e le sue opere sono ormai poco lette. In Italia, poi, non c'è ancora una traduzione completa del *Don Juan* (ne abbiamo molte parziali, più o meno riuscite); mentre, ad esempio, quella francese di Laurent Bury e Marc Porée, del 2006, rischiava di non essere pubblicata per resistenze da parte dell'editore Gallimard a mettere sul mercato quasi 900 pagine di un poema, per di più incompiuto.

Questa traduzione di *Manfred* vuole innanzitutto rimettere "in circolo" un'opera che inviti a leggere o rileggere Byron. Di qui che il lavoro traduttivo abbia mirato specialmente a offrire un testo leggibile, ma che non appianasse troppo certe opacità o asperità dell'originale, nel rispetto calcolato del *lointain* di Berman, che in *Manfred* si manifesta innanzitutto nell'evocazione di altri mondi e dimensioni. (Non si dimentichi, poi, che se il decano degli studi byroniani Jerome McGann ammette di non comprendere tutto in *Manfred*, opacità e asperità non solo possono ma devono rimanere). Un testo italiano, insomma, destinato a vivere a fianco di quello inglese, l'uno specchiandosi nell'altro in un rapporto di interlocuzione, confronto e scambio. Un testo, inoltre, il più possibile aderente all'originale, e che, in qualche occasione, sistema interpretazioni erronee o soluzioni meno riuscite nelle traduzioni già disponibili, ma senza velleità correttive, bensì con l'intento di compiere un passo ulteriore verso una resa sempre più soddisfacente.

Rimangono comunque le opacità di cui dicevo sopra, i passaggi oscuri che sono parte integrante di un testo pervaso dall'oscurità della notte, degli interni gotici, degli antri. Rimangono anche le difformità di un linguaggio polifonico poiché riflette i vari mondi che cozzano nell'opera: quello umano, con la sua banale ma rassicurante quotidianità; quello degli spiriti, sovrumano e incommensurabile; quello delle Parche, fra *grotesquerie* e sublime; quello di Manfred stesso, intessuto di dolore, ironia e ribellione. Il dramma intreccia la scioltezza del dialogare quotidiano a impennate liriche, incantesimi ipnotici, immagini scoronanti e scambi comici, in un nodo che non si può scindere se non a rischio di perderne l'unicità espressiva e l'efficacia.

A questo si sommano, ovviamente, le questioni pratiche, quelle che impongono scelte operative localizzate. Alcune di queste sono problematiche ricorrenti per un traduttore: cosa fare con il "tu" e il "voi" nei dialoghi (soprattutto laddove il Conte Manfred si rivolge a personaggi socialmente inferiori) o ancora come affrontare la polisillabicità italiana quando si cerca di conservare un certo ritmo frastico. In altri casi, però, si tratta di questioni proprie del testo in oggetto: come rendere le immagini in movimento di cui è disseminato, e specialmente le evocazioni di spettacoli sublimi come una valanga o una cascata, in cui l'agilità espressiva dell'inglese si fonde all'energia nervosa di cui spesso vibrano i versi byroniani; come gestire i passaggi dal registro formale a quello quotidiano o comico (che in *Manfred* c'è e va valorizzato); cosa fare delle varianti manoscritte finora tralasciate dai traduttori (e qui riportate e tradotte in appendice); come comportarsi con i trattini e le maiuscole dell'originale (poiché Byron dava importanza a entrambe queste particolarità grafiche); come rendere i giochi di omofoni e soprattutto quel *wither/whither* in cui si annida molto del significato del testo; o ancora, cosa fare dei passi oscuri di un'opera che, lo si è già detto, continuano a generare perplessità e curiosità nei lettori e nei critici. In tutti questi casi si è tentato di offrire soluzioni, di cui alcune felici e molte altre sicuramente meno riuscite. Ma non credo sia in questo che si debba misurare esclusivamente la riuscita di una traduzione, quanto piuttosto nel fatto se essa offra gli strumenti per ridare "presenza" all'opera, ovvero per metterla in condizioni di dialogare con il presente, con il suo contesto immediato.

Quando si traduce, è ovvio, non si lavora da soli. Il traduttore è anche, necessariamente, un soggetto collettivo. E questa traduzione di *Manfred* ha un grande debito di gratitudine verso le traduzioni più recenti, oltre ad aver beneficiato dei consigli di colleghi generosi e della responsabile della collana in cui appare il volume, instancabile e appassionata promotrice di traduzioni dei classici di lingua inglese. Ma è al traduttore come singolo cui spetta, in ultima analisi, decidere quale inclinazione imprimere al testo, ossia che ruolo ideale inscrivergli affinché possa funzionare nella cultura a cui si rivolge. Nel caso di *Manfred*, come ho già detto, l'obiettivo è stato quello di permettergli di dialogare efficacemente con il presente, per il tramite di una traduzione culturale e non solo interlinguistica. Ovvero, se si troverà che il testo italiano funziona, sarà perché non si è semplicemente creato un meccanismo linguistico, bensì un dispositivo più complesso che, con l'ausilio dell'introduzione, delle note e della bibliografia, parla al suo contesto culturale. Del resto, illustrare e glossare sono atti traduttivi (e la decisione di ritradurre *Manfred* nasce in parte dalla mia partecipazione al progetto open-access *Cove*, https://editions.covecollective.org, in cui l'opera è stata annotata online da un team di studiosi internazionali). Una traduzione, è banale ma vero, nel rendere accessibile un'opera, la trasforma espandendone le possibilità di comunicare al pubblico e, appunto, di dialogare con la cultura che la riceve. Questo *Manfred* del 2019 si offre come una nuova incarnazione dell'opera di Byron, che raccoglie il passato e si dirige al presente per inserirla in uno spazio culturale in divenire.

diego.saglia@unipr.it

D. Saglia insegna letteratura inglese all'Università di Parma

Tutti i titoli di questo numerO

Appiah, Kwame Anthony - *La menzogna dell'identità* - Feltrinelli - p. 18
Atwood, Margaret - *I testamenti* - Ponte alle Grazie - p. 21

Berti, Anna / Garbarini, Francesca - *L'uomo con tre mani* - il Mulino - p. 32
Bilò, Federico - *Le indagini etnografiche di Pagano* - Lettera Ventidue - p. 33
Biraghi, Marco - *L'architetto come intellettuale* - Einaudi - p. 33
Botti, Alfonso - *Luigi Sturzo e la guerra civile spagnola* - Morcelliana - p. 26
Bukowsky, Wolf - *La buona educazione degli oppressi* - Alegre - p. 18

Cangiano, Mimmo - *La Nascita Del Modernismo Italiano* - Quodlibet, p. 28
Carocci, Enrico - *Il sistema schermo-mente* - Bulzoni - p. 35
Cases, Cesare - *Cosa fai in giro?* - Edizioni dell'asino - p. 20
Cases, Cesare - *Laboratorio Faust* - Quodlibet - p. 20
Chí Trung, Nguyen - *Elegie al futuro poeta* - Interno Poesia - p. 30

Debenedetti, Giacomo - *Cinema: il destino di raccontare* - La Nave di Teseo - p. 35
Demarty, Pierre - *Nessun cielo* - il Saggiatore - p. 21

Fagan, Jenni - *Panopticon* - Carbonio - p. 21
Fili d'oro e dipinti di seta - Museo Castello Buonconsiglio - p. 37
Ferretti, Gian Carlo - *Il marchio dell'editore* - Interlinea - p. 27
Ferretti, Gian Carlo - *Il marchio dell'editore* - Interlinea - p. 28
Fubini, Enrico - *Intorno alla musica* - Marsilio - p. 38

Ginzburg, Lidija - *Leningrado* - Guerini e Associati - p. 23
Gombrich, E. H. - *Immagini e parole* - Carocci - p. 37
Greco, Giovanni - *L'evidenza* - Castelvecchi - p. 24

Iannone, Francesco - *Arruina* - il Saggiatore - p. 24

Jamie, Kathleen - *Falco e ombra* - Interno Poesia - p. 30

Lahiri, Jhumpa (a cura di) - *Racconti italiani* - Guanda - p. 24
Lussana, Fiamma - *Cinema educatore* - Carocci - p. 35

Magris, Claudio - *Tempo curvo a Krems* - Garzanti - p. 28
Matsumoto, Seichō - *La ragazza del Kyūshū* - Adelphi - p. 22
Mauceri, John - *A lezione dai maestri* - EDT - p. 38
Minelli, Alessandro - *Biologia* - Forum - p. 32
Murakami, Haruki - *L'assassinio del commendatore* - Einaudi - p. 22

Nacci, Michela - *Il volto della folla* - il Mulino - p. 19

Pecoraro, Francesco - *Lo stradone* - Ponte alle Grazie - p. 25
Phelan, Peggy / Meyer, Richard - *Contact Warhol* - Jaca Book - p. 36
Piketty, Thomas - *Capital et idéologie* - Seuil - p. 7

Ranzato, Gabriele - *La liberazione di Roma* - Laterza - p. 26
Rouget, Gilbert - *Musica e trance* - Einaudi - p. 11

Saurer, Edith - *Amore e lavoro* - Viella - p. 27
Schulze, Ingo - *Peter Holtz. Autoritratto di un uomo felice* - Feltrinelli - p. 15
Sereni, Vittorio / Betocchi, Carlo - *Un uomo fratello* - Mimesis - p. 31

Tarabbia, Andrea - *Madrigale senza suono* - Bollati Boringhieri - p. 25
Temelkuran, Ece - *Come sfasciare un paese in sette mosse* - Bollati Boringhieri - p. 19
Tooze, Adam - *Lo schianto 2008-2018* - Mondadori - p. 16
Tuwhare, Hone - *Piccoli buchi nel silenzio* - Ensemble - p. 30

Vallerani, Massimo (a cura di) - *Valore delle cose e valore delle persone* - Viella - p. 7
Vishnevetsky, Igor - *Leningrad* - Cafoscarina - p. 23

Wallerstein, Immanuel - *Comprendere il mondo* - Asterios - p. 12

Zambon, Francesco (a cura di) - *Bestiari tardoantichi e medievali* - Bompiani - p. 29
Zannier, Italo - *La fotografia, soprattutto* - Mimesis - p. 36