

# L'INDICE

## DEI LIBRI DEL MESE

Febbraio 2024 Anno XLI - N. 2 € 8,00



MEG “la pazza”, la più grande scrittrice fuori controllo nell’Inghilterra del Seicento

L’epistolario di GOBETTI, “suscitatore di ribellioni e di energie”

LIBRO DEL MESE: Olga Tokarczuk, *I libri di Jakub o il grande viaggio*



[www.lindiceonline.com](http://www.lindiceonline.com)

## ABBONARSI ALL'“INDICE”

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

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

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

€ 40 (in tutto il mondo)

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

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

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

Per abbonarsi e avere ulteriori informazioni consultare il nostro sito ([www.lindiceonline.com](http://www.lindiceonline.com)) oppure contattare il nostro

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

Per il pagamento:

Carta di credito e Paypal (tramite sito)

Bonifico bancario a favore di NUOVO INDICE srl presso Bene Banca

IBAN: IT08V0838201000000130114381

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

### DIREZIONE

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

### COORDINAMENTO DI REDAZIONE

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

### REDAZIONE

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

### COMITATO EDITORIALE

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

### EDITRICE

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

### UFFICIO ABBONAMENTI

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

### CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Ruben Abbattista (Presidente)  
Mario Montalcini

### UFFICIO STAMPA

Chiara D'Ippolito  
[chiara.dippolito@lindice.net](mailto:chiara.dippolito@lindice.net)

### CONCESSIONARIE PUBBLICITÀ

Solo per le case editrici

### Argentovivo srl

via De Sanctis 33/35, 20141 Milano  
tel. 02-89515424, fax 89515565  
[www.argentovivo.it](http://www.argentovivo.it)  
[argentovivo@argentovivo.it](mailto:argentovivo@argentovivo.it)

Per ogni altro inserzionista

### Gloria Cardano

[gloria.cardano@lindice.net](mailto:gloria.cardano@lindice.net)

### DISTRIBUZIONE

M-dis Distribuzione Media S.p.a.  
[www.m-dis.it](http://www.m-dis.it)

### IMPAGINAZIONE

Vittorio Cugnolio

### STAMPA

SIGRAF Srl (via Redipuglia 77, 24047  
Treviglio - Bergamo - tel. 0363-300330) -  
27 gennaio 2024

COPERTINA DI FRANCO MATTICCHIO

# L'INDICE

DEI LIBRI DEL MESE

## 1984-2024

I nostri primi 40 anni

“Non c'è niente di peggio che uno scrittore quando non ha niente da scrivere. Quando smette d'inventare persone e storie e comincia a costruire problemi, allora è un vero disastro. Sputa pensieri e diventa come un baco da seta.”

Natalia Ginzburg, 1946

(Da un testo uscito su “L'Unità” del 4 giugno 1946  
e ripubblicato sull'“Indice” di ottobre 2016)

## Abbonati



Una grande  
storia di libri,  
un capitolo  
al mese

[www.lindiceonline.com](http://www.lindiceonline.com)

## Sommario

## SEGNALI

- 5 *Margaret Cavendish icona del (proto)femminismo occidentale* di Giuseppe Sertoli
- 7 *I confini del "noi" dal Congo al Sud Africa* di Francesco Remotti
- 8 *Mostre, studi e pubblicazioni nel quinto centenario della morte del Perugino* di Mauro Natale
- 9 *Le guide d'arte delle città italiane* di Massimo Ferretti
- 10 *Il Flaubert meno noto* di Luca Bevilacqua
- 11 *La fortuna di Wilkie Collins* di Paolo Bertinetti
- 12 *L'irresistibile attrazione del true crime* di Giorgio Morbellio
- 13 *Le felici anomalie dei microracconti* di Andrea Inglese
- 14 *Primo Levi e la montagna*. Intervista a Mario Montalcini e Daniela Berta
- 15 *Primo ricordo...* di Massimo Gentili-Tedeschi
- 16 *Effetto Film: Il ragazzo e l'airone* di Hayao Miyazaki, di Andrea Pagliardi

## LIBRO DEL MESE

- 17 **OLGA TOKARCZUK** *I libri di Jakub o il grande viaggio*, di Alessandro Ajres e Giulia Baselica

## PRIMO PIANO: PIERO GOBETTI

- 18 **PIERO GOBETTI** *Carteggio 1924*, di Giovanni Scirocco e Nadia Urbinati

## NARRATORI ITALIANI

- 19 **PAOLO COGNETTI** *Giù nella valle*, di Cristina Lanfranco
- FILIPPO TIMI** *Marilyn*, di Francesca Romana Capone
- 20 **VINCENZO LATRONICO** *La chiave di Berlino*, di Danilo Bonora
- ALBERTO CASADEI** *La suprema inchiesta*, di Bianca Del Buono
- 21 **SERGIO BARATTO** *My Favourite Things*, di Mauro Ravarino
- VERONICA GALLETTA** *Pelleossa*, di Emanuela Canepa
- EUGENIO MURRALI** *Marguerite è stata qui*, di Marzia Fontana

## PAGINA A CURA DEL PREMIO CALVINO

- 22 **NICOLÒ MOSCATELLI** *I calcagnanti*, di Enzo Fileno Carabba
- GIUSEPPE QUARANTA** *La sindrome di Rebenzon*, di Chiara D'Ippolito

## POESIA

- 23 **ANTONELLA ANEDDA** *Tutte le poesie*, di Carmelo Pinciotta
- JOSÉ TOLENTINO DE MENDONÇA** *Estranei alla terra*, di Alida Airaghi

## LETTERATURE

- 24 **PAUL AUSTER** *Baumgartner*, di Gioele Cristofari
- BRET EASTON ELLIS** *Le schegge*, di Federica Fugazzotto
- 25 **ALFRED POLGAR** *Marlene*, di Hermann Dorowin
- ANNA KAŃTOCH** *La primavera degli scomparsi*, di Noemi Fregara
- 26 **LUC LANG** *Il giudizio universale*, di Letizia Carbutto
- EUGENIA PRADO BASSI** *(Di)struzioni d'uso per una macchina da cucire*, di Emilia Perassi

## STORIA

- 27 **MARIE FAVREAU** *L'Orda. Come i Mongoli cambiarono il mondo*, di Alessio Fiore
- MARINA BENEDETTI** (A CURA DI) *Eretiche ed eretici medievali*, di Roberto Mussinatto
- 28 **CHIARA COLOMBINI** *Storia passionale della guerra partigiana*, di Roberto Filippetta
- ERIC GOBETTI** *I carnefici del duce*, di Emanuela Costantini

## CLASSICI

- 29 **IVANO DIONIGI** *L'Apocalisse di Lucrezio*, di Francesco Lubian
- 30 **BOEZIO** *Consolazione della filosofia*, di Pierfrancesco Stagi
- SEBASTIANO TIMPANARO** *Leopardi e altre voci*, di Antonio Prete

## LETTERATURA MEDIEVALE

- 31 **DONATO PIROVANO** *La nudità di Beatrice*, di Walter Meliga
- CLAUDIO LAGOMARSINI** *L'invenzione dell'intreccio*, di Roberto Tagliani

## SOCIETÀ

- 33 **VITTORIO EMANUELE PARSI** *Madre Patria*, di Alessandro Cavalli
- FEDERICO VERCELLONE** *Filosofia del tatuaggio*, di Mauro Ceruti

## SCIENZE

- 34 **BENJAMIN LABATUT** *Maniac*, di Mario Ferraro
- ANDREA FANTINI** *Un autunno caldo*, di Andrea Munaron

## ARTE

- 35 **WLADYSLAW STRZEMINSKI** *Teorie del vedere*, di Alessandro Del Puppo
- HERBERT LEON KESSLER** *L'esperienza medievale dell'arte*, di Fulvio Cervini

## MUSICA

- 36 **GIOVANNI BIETTI** *Beethoven: Grande Fuga*, di Ernesto Napolitano
- ALIETTE DE LELEU** *Mozart era una donna* e **ANGELA ANNESE E LORENZO MATTEI** (a cura di) *Oltre la diva*, di Annachiara Gedda

## ARCHITETTURA

- 37 **PAOLA VIGANÒ** *Il giardino biopolitico*, di Giovanni Corbellini
- ERIC BROUG** *L'architettura islamica*, di Maria Beltramini

## TEATRO

- 38 **GIOVANNI AZZARONI, MATTEO CASARI, KATJA CENTONZE** (A CURA DI) *Mishima Yukio e l'atto performativo*, di Carmen Covito
- ROBERT LEACH** *Il primo libro di teatro*, di Mirella Schino

## CINEMA

- 39 **ALBERTO CRESPI** *Il mondo secondo John Ford*, di Giaime Alonge
- CESARE ZAVATTINI** *Soggetti cinematografici mai realizzati*, di David Bruni

Le immagini di questo numero sono di **MAURO CICARÈ** che ringraziamo per la gentile concessione

**Mauro Cicarè** ha pubblicato fumetti e illustrazioni su "Frigidaire", "Frizzer", "Tempi Supplementari", "L'Eternauta", "Il Grifo", "Heavy Metal USA", "Il caffè illustrato", "La Repubblica", "il manifesto", "Alias", "Avvenire" e altri.

Tra i suoi libri vanno ricordati *Fuori di Testa* (Editori del Grifo, 1993 e Edizioni Di, 2013), *Le forbici di Paolino*, su testi di Vincenzo Mollica (Edizioni Di, 1999), *L'enigma del condominio* (Nicola Pesce Editore, 2007), *La partita*, con un testo di Ascanio Celestini, (Ed. Tricromia Artgallery Roma, 2008), *L'Angelo Nero* (Alias, 2010/2012), *Thomas e le gemelle*, un racconto giallo di Carlo Lucarelli (Rrose Séavy, 2015), *Io sono Arthur Cravan* (NPE, 2016), *La grande adunanza*, con Nicola Bultrini (Capire Ed., 2019), *Mr Loop* (IYFC, 2023).

Ha disegnato copertine e immagini per Feltrinelli, Einaudi, Castelvocchi, Utet, Marcos y Marcos, Telecom Italia, Rrose Séavy, Quodlibet. Ha collaborato con Vincenzo Mollica, Lucio Dalla, Walter Pedullà, Carlo Lucarelli, Angelo Ferracuti, Ermanno Cavazzoni, Paolo Nori, e altri.

È docente di Arte del Fumetto all'Accademia di Belle Arti di Macerata ed è stato docente di Illustrazione al Master "Ars in Fabula". Ha esposto in molte città italiane ed estere. Vive e lavora a Civitanova Marche.

[www.maurocicare.it](http://www.maurocicare.it) | [mauro.cicare@gmail.com](mailto:mauro.cicare@gmail.com)



"Nel comporre un insieme coerente di illustrazioni, in linea con una rivista come *L'Indice dei libri del mese*, ho scelto illustrazioni che fanno parte del mio repertorio più personale, realizzato per il solo scopo di aderire al mio stile e al mio immaginario più fedele. Non che le altre cose fatte nel corso degli anni non lo siano, ma questo lo ritengo il più autentico e forse anche il meno visto. Queste illustrazioni, infatti, non appartengono a libri pubblicati ma a diverse mostre realizzate dopo il 2000, e molte di queste opere fanno ormai parte di collezioni private e museali. Credo, e spero, si integrino bene con il mondo dei libri e dei generi letterari che *L'Indice* ogni mese ci propone".

Mauro Cicarè



Da oggi insieme all'Indice dei Libri del Mese per crescere e innovare attraverso i nuovi media.



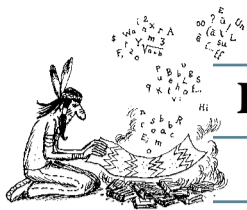
TMP Group SpA è una  
Tech Media Company.  
**Cioè?**

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

## Margaret Cavendish icona del (proto)femminismo occidentale

## I discorsi arguti e gli innocenti passatempi di MadMadge

di Giuseppe Sertoli



**M**ad Madge, “Meg la pazza”, sembra la chiamassero i londinesi quando la vedevano passare in carrozza scortata da lacché in divise di velluto e, se le circostanze lo richiedevano, con un seguito di gentiluomini e damigelle a reggerle lo strascico di un abito, da lei stessa disegnato, poco meno che regale. I ragazzini accorrevano ad ammirare le sue fastose e stravaganti acconciature, delle quali lei andava fierissima perché se c’era qualcosa che detestava era l’ordinarietà: “Mi adopero per essere massimamente singolare, poiché l’imitazione non denota altro che una natura volgare”. Adulata per il suo rango sociale, dietro le spalle era però derisa non solo per le sue eccentricità – di abiti, comportamento e linguaggio –, ma più ancora per le sue velleità intellettuali. “La povera donna è certamente fuori di testa” commentò Lady Osborne dopo aver sfogliato un suo volume di *Poems and Fancies* (1653) – il primo di una ventina di tomi pubblicati, con tanto di nome sul frontespizio (cosa inaudita a quel tempo per una donna), nell’arco di altrettanti anni –, rincarando poi la dose: “in manicomio ci sono molte persone più sane di mente di lei. È tutta colpa dei suoi amici che la lasciano fare”. Quasi trecento anni dopo, Virginia Woolf non sarebbe stata più comprensiva, paragonando la sua opera a separare un gigantesco, mostruoso

cetriolo che avesse soffocato “fino a ucciderli” tutti i garofani e le rose di un giardino. Fuor di metafora: “Torrenti di versi e di prosa congelati in volumi in quarto e in folio che nessuno legge”, “scribacchiature senza senso” che la fecero “sprofondare sempre più nell’oscurità e nella follia”. Se solo ci fosse stato qualcuno a “insegnarle”, a “contenerla”...

E tuttavia questa povera pazza, che non potendo “conquistare il mondo come Alessandro o Cesare” avrebbe voluto almeno passare alla storia come “Margaret the First”, è l’autrice da trent’anni più studiata, discussa e commentata della letteratura inglese *early modern*. Un’autentica, seppure controversa, icona nella storia della scrittura femminile e del (proto)femminismo occidentale.

Nata in una famiglia di piccola nobiltà provinciale di granitica fede monarchica, a vent’anni Margaret Lucas (1623-1673) diventa damigella d’onore della regina Henrietta Maria, moglie di Carlo I, seguendola nell’esilio francese quando le sorti della corona incominciarono a precipitare. A Parigi conosce William Cavendish marchese (poi duca) di Newcastle (1593-1676), già istitutore del principe di Galles e generale (sconfitto) dell’esercito realista, di trent’anni maggiore di lei, e lo sposa trasferendosi con lui in Olanda e stabilendosi ad Anversa,

per rientrare in Inghilterra solo all’inizio della Restaurazione. Uomo di vasta e cosmopolita cultura, lui stesso autore di (modeste) pièce teatrali, William Cavendish – di cui Margaret scriverà una affettuosa e un po’ agiografica biografia – non fu solo un marito devoto, ma un convinto ammiratore dell’ingegno della moglie, un suo instancabile *supporter* e il finanziatore di tutte le sue opere. Opere debordanti nella loro incontrollata prolificità: dalla poesia alla filosofia, dalla narrativa alla scienza, dal teatro alla storia e alla politica... Una produzione a suo modo mostruosa, dettata da un *furor scribendi* – lei che ignorava la corretta grafia delle parole ed era talmente timida che in pubblico non osava aprire bocca – di cui si servì per costruirsi un’identità immaginaria in sostituzione, o meglio a compensazione e rivalsa, della sua identità reale. Se da piccola aveva sognato di diventare una principessa, da grande è come imperatrice che si mette in scena nella sua opera più nota e da sempre più letta: quella *Description of a New World, called The Blazing World* (1666) di cui Maria Grazia Nicolosi ha recentemente curato la prima traduzione italiana, *Il mondo sfavillante*, corredandola di un’ampia ed esauriente introduzione.

Segnali

**Giuseppe Sertoli***Margaret Cavendish,  
icona del (proto)femminismo***Francesco Remotti***I confini del “noi”  
dal Congo al Sud Africa***Mauro Natale***Mostre, studi e pubblicazioni  
del Perugino***Massimo Ferretti***Le guide d’arte delle città italiane***Luca Bevilacqua***Il Flaubert meno noto***Paolo Bertinetti***La fortuna di Wilkie Collins***Giorgio Morbello***L’irresistibile attrazione  
del true crime***Andrea Inglese***Le felici anomalie dei microracconti**Primo Levi e la montagna (mostra)**Intervista a Mario Montalcini**e Daniela Berta*

PRIMO LEVI. IN VIAGGIO VERSO IL FUTURO, I

**Massimo Gentili-Tedeschi***Il Primo ricordo...***Andrea Pagliardi***Effetto Film: Il ragazzo e l’airone  
di Hayao Miyazaki*

◀ Pubblicato come seconda parte di un volume di “filosofia naturale” (*Observations upon Experimental Philosophy*), *Il mondo sfavillante* combina il genere del viaggio immaginario alla Cyrano de Bergerac (e altri autori coevi, tutti debitori della *Storia vera* di Luciano) e quello dell’utopia scientifica sulla falsariga della *Nuova Atlantide* di Bacon. La storia narra di una fanciulla che viene rapita da un innamorato impaziente, ma la “piccola imbarcazione” impiegata allo scopo è sospinta dai venti verso il Polo Nord: tutti i membri dell’equipaggio muoiono assiderati e solo lei – smentita vivente della teoria aristotelico-galenica sul deficit termico delle donne – resiste impavida. La salvano strane creature mezze animali e mezze esseri umani (uomini-orso, uomini-volpe, uomini-scimmia eccetera) che abitano un mondo contiguo a quello terrestre e con esso comunicante attraverso un canale “fra pareti di ghiaccio” che unisce i rispettivi poli. Accolta con l’ossequio che spetta a un essere soprannaturale, quasi una dea, la fanciulla è accompagnata nella capitale di quel “nuovo mondo”, una città tutta d’oro i cui abitanti hanno forma umana e carnagione multicolore, e presentata all’imperatore, che vive in un palazzo sfavillante di pietre preziose e, innamoratosi di lei, la sposa cedendole *ipso facto* il governo del paese. Un paese che è un vero proprio Eden monarchico (Paradiso è infatti il suo nome) retto “come fosse una singola famiglia” da un sovrano assoluto di diritto divino. Un sovrano, una religione, una lingua – e poche leggi perché “molte leggi sono causa di molte discordie” –: il regime ideale affinché sudditi “obbedienti e leali” vivano in una condizione di “pace e felicità perpetua”. Un patriarcato, insomma (tra Hobbes e Filmer), che si ribalta in matriarcato – facendo del *Mondo sfavillante* la prima utopia femminista della letteratura inglese – a gratificazione dell’io di Margaret Cavendish e, per suo tramite, di quello delle sue lettrici. Un matriarcato, tuttavia, nel quale il potere autocratico dell’imperatrice non si estende a quello delle altre donne, che seguivano a essere escluse dal potere in quanto “comunemente cause di disordine nella Chiesa e nello Stato”. Non è questa l’unica contraddizione del femminismo di Margaret Cavendish, tanto esplicita e perfino brutale nel denunciare la condizione delle donne – “siamo come uccelli tenuti in gabbia che zampettano su e giù per la casa senza che mai ci sia permesso di uscire e spiccare il volo”; “siamo come vermi che vivono nella torpida terra dell’ignoranza” e solo a volte riescono a “strisciare in superficie grazie a una spruzzata di buona educazione”; “siamo stupide come le bestie, che sono un gradino appena sotto di noi, e gli uomini ci trattano come se fossimo un gradino appena sopra le bestie” –, quanto poco incline a stimare, nel suo complesso, il genere femminile (a meno che si tratti di donne come lei e le sue amiche).

Nella figura dell’imperatrice Margaret Cavendish non proietta però soltanto le sue fantasie politiche scopertamente revansciste e nazionaliste, anzi (profeticamente) imperialiste: vedi, nella seconda parte del libro, lo sperticato elogio di Carlo II, i cui sudditi “sono il popolo più felice di tutte le nazioni”, e la decisione dell’imperatrice di intervenire, alla testa di un esercito dotato di armi

futuribili, in difesa del suo paese d’origine (palesemente l’Inghilterra) attaccato da nemici (l’Olanda, con cui l’Inghilterra era a quel tempo in guerra) che vengono prevedibilmente sbaragliati e costretti a sottomettersi pagando tributo, sicché da quel momento in poi la monarchia inglese deterrà “l’autorità suprema su tutto il mondo [terrestre]”. Nella figura dell’imperatrice Margaret Cavendish proietta anche le sue ambizioni intellettuali, il sogno cioè di esercitare un potere attraverso l’appropriazione di quel sapere che da sempre è stato prerogativa degli uomini. Nel novembre del 1667 la duchessa di Newcastle sarebbe stata ricevuta in visita dalla Royal Society: visita – naturalmente in pompa magna – dovuta alla sua posizione sociale assai più che ai suoi libri di filosofia naturale, anche se ci sono pochi dubbi che in ben altra forma lei avrebbe voluto essere accolta in quel consesso. Ed ecco allora che nel *Mondo sfavillante* si mette in scena nei panni dell’imperatrice che fonda istituzioni scientifiche e accademie, interloquisce con astronomi chimici medici matematici geometri e quanti altri, e se non è soddisfatta delle loro

Margaret Cavendish voleva anche mettersi in scena direttamente, col suo vero nome e la sua vera identità. Ed ecco allora che a un certo punto l’imperatrice, presa dalla smania di comporre “una Cabala”, chiede ai suoi consiglieri chi possa farle da scrivano: forse qualche spirito magno dell’antichità o dei tempi moderni, che so, Aristotele o Platone, Hobbes o Cartesio?... Difficilmente però quei grandi avrebbero accettato un simile impiego, sicché i consiglieri le suggeriscono un nome alternativo: quello... della duchessa di Newcastle! Assicurandola che “malgrado non sia annoverata fra i pensatori più sapienti, eloquenti, sagaci e competenti, è per lo meno una scrittrice sobria e razionale”. Detto fatto: l’anima della duchessa è immediatamente convocata e fra le due donne si stabilisce un tale rapporto di amicizia che diventano “amanti platoniche”. Insieme visiteranno, in ispirito e dunque invisibili, il mondo di provenienza della duchessa (verosimilmente lo stesso di quello dell’imperatrice, anche se il testo – e non è la sua unica incongruenza – sembra dire a volte il contrario) e in quell’occasione l’imperatrice avrà modo di conoscere il marito della duchessa, re-

standone talmente “incantata” che la sua anima, seguendo quella dell’amica, entrerà nel corpo del duca e insieme le tre anime, innamorate l’una dell’altra, si intratterranno in “discorsi arguti, svaghi piacevoli e ogni sorta di innocenti passatempi”.

Scopertamente apologetica, questa autorappresentazione serve a Margaret Cavendish per giustificarsi su più fronti: ambizione, eccentricità, velleità autoriali, ma soprattutto quel matto e disperatissimo “studio delle cause e degli effetti dei fenomeni naturali” che l’ha convinta, lei autodidatta, ad accantonare tutti i precedenti sistemi filosofico-scientifici, dai numeri di Pitagora ai vortici di Cartesio, per creare un suo proprio sistema fondato sui sensi e sulla ragione (*sense and reason*, non “intelletto e ragione”, come sempre traduce la curatrice) e così “ben ordinato e governato” da procurarle un “inesprimibile diletto”. La ragione però non esclude la fantasia, anzi è complementare a essa, e chi – come lei – le detiene entrambe sarà in grado di creare interi universi immateriali popolati

da creature immateriali dotate di forme, colori e movimenti da cui trarre “tutto il piacere e la gioia” che un “mondo d’invenzione” può offrire. Quel piacere e quella gioia, impossibile dubitarne, che Margaret Cavendish dovette trarre dalla composizione di un’opera ibrida (androgina) nella quale una serie di “osservazioni sulla filosofia sperimentale” si accompagna alla “descrizione di un mondo sfavillante”. Lo stesso piacere e la stessa gioia che nella conclusione del libro lei promette alle sue lettrici, anzi a tutte le donne che, non potendo essere padrone del mondo reale (o, come l’imperatrice, essere trasportate in una surrealtà utopica), vorranno crearsi un loro mondo immaginario nel quale sentirsi – ed essere – sovrane. Consolatoria, una simile promessa? Forse sì. Ma che altro poteva fare, nel suo tempo e nella sua società, la duchessa di Newcastle, se non invitare ogni donna a costruirsi, “entro i confini della [sua] testa”, un *altro* mondo abitato da un’*altra* sé stessa – in attesa del giorno in cui quei confini sarebbero (forse) spariti?

giuseppe.sertoli670@gmail.com

G. Sertoli è professore emerito di letteratura inglese all’Università di Genova



spiegazioni non esita a contestarli e addirittura a licenziarli. Sono pagine, queste, che se da un lato rimandano alle precedenti *Observations upon Experimental Philosophy* (i riscontri sono puntuali), dall’altro lato rifanno il verso alla babele di ipotesi, teorie, esperimenti, ricerche non di rado futili e inconcludenti promosse dalla Royal Society: quelle stesse che mezzo secolo dopo Swift avrebbe parodiato nelle elucubrazioni degli accademici di Lagado nei *Viaggi di Gulliver*. In tal modo Margaret Cavendish si prendeva la rivincita nei confronti di quel mondo di dotti che la omaggiavano per il suo rango ma pervicacemente ignoravano i suoi – tanto volenterosi quanto diletteschi – contributi filosofici e scientifici.

Aver costruito un avatar utopico di sé stessa nella figura dell’imperatrice non era però sufficiente:

#### Il libro

Margaret Cavendish, *Il mondo sfavillante*, ed. orig. 1666, trad. dall’inglese e cura di Maria Grazia Nicolosi, con testo inglese a fronte, pp. 442, € 22, VandA, Milano 2022



## I confini del “noi” dal Congo al Sud Africa

### La socialità contro l'anomia

di Francesco Remotti

Due parole per introdurre il libro di Stefano Allovio (*Ricareare mondi. Mobilità e mutuo aiuto tra Kinshasa e Cape Town*, pp. 192, € 19, Laterza, Roma-Bari 2023): “fedeltà” (con annessa empatia) e “anomia” (qualcosa di analogo a disgregazione sociale, secondo la teoria applicata alla società moderna da parte di Émile Durkheim). Non vorrei sbagliarmi, ma, mentre “anomia” compare in questo libro con elevata frequenza per descrivere i contesti sociali – i caotici quartieri urbani di Kinshasa e di Cape Town – dove l'autore ha condotto le sue ricerche etnografiche, “fedeltà” rimane invece come un presupposto implicito, avente a che fare con legami personali. In effetti, per chi fa ricerca etnografica, sul campo, per chi condivide, almeno in parte, i modi di vita e le problematiche esistenziali di un gruppo, è quasi inevitabile affezionarsi alla gente che studia, se non altro per un senso di riconoscimento verso coloro che, pur pressati da difficoltà di ogni tipo, l'hanno aiutato a penetrare in certi aspetti nascosti o significati impliciti della loro cultura e della loro vita. Al di là di tutte le possibili acquisizioni scientifiche, vengono così a crearsi legami affettivi, di amicizia, di fedeltà, di riconoscenza che tendono a perdurare nel tempo.

Dopo avere studiato negli anni novanta i Medje-Mangbetu (Repubblica Democratica del Congo) e avere dedicato un libro (*La foresta di alleanze*, Laterza, 1999) ai rituali di circoncisione praticati tra gruppi etnici diversi nella foresta dell'Haut-Uélé, Stefano Allovio si trovò introdotto nel contesto di Kinshasa – l'enorme capitale della Repubblica Democratica del Congo – da due giovani studenti mangbetu, e fu da loro, dal loro attivismo, dalla loro progettualità, che cominciò a intuire l'importanza del pullulare di ONG (organizzazioni non governative) e di associazioni spontanee in genere. Anziché ritornare nella foresta nord-orientale del Congo, Allovio decise così di studiare un altro tipo di foresta, la giungla urbana di Kimbanseke, un vasto quartiere (1.600.000 abitanti) di una realtà ancora più vasta, Kinshasa (16 milioni di abitanti). Esperto di alleanze fra gruppi diversi in foresta, fu quasi inevitabile che la sua attenzione si dirigesse verso un fenomeno simile, ovvero l'istituzione di associazioni di mutuo soccorso, su cui del resto, proprio a Kinshasa, l'antropologa britannica Jean La Fontaine aveva già richiamato l'attenzione nei primi anni sessanta, appena dopo l'indipendenza del Congo.

In questo libro Allovio sceglie il passo lento e il profilo volutamente basso dell'etnografo per farci cogliere dal vivo i significati sociali e culturali delle diverse forme di associazionismo spontaneo di Kimbanseke. Così ci pone a contatto con eventi, persone, famiglie, che nella situazione sociologicamente sfilacciata di Kimbanseke cercano di attivare fili più o meno robusti e affidabili di socialità. In agglomerati dalle dimensioni spropositate e in assenza quasi del tutto di uno stato, in contesti sgangherati e corrotti, in cui

persino il capo dello stato di un tempo – il dittatore Mobutu (al potere dal 1965 al 1997) – invitava i suoi concittadini alla *débrouillardise*, alla pratica cioè del *se débrouiller*, dell'arrangiarsi in ogni modo, non può non colpire questa aspirazione a una socialità autentica, questo desiderio profondo di darsi aiuto reciproco mediante l'associazionismo spontaneo: linee di socialità che attraversano vuoti e diffidenze, muri fisici e culturali – un'esigenza di socialità che Allovio aveva già indagato, sia pure in forme e condizioni diverse, nella foresta dell'Haut-Uélé, quando aveva constatato che la circoncisione praticata insieme su bambini o ragazzi di etnie differenti dava luogo a una preziosa rete di alleanze interetniche.

L'indagine su criteri e modi diversi di istituire gruppi di mutuo soccorso consente di porre in luce un

Repubblica Democratica del Congo) stava sprofondando. Non per niente i congolesi del Sudafrica – una società multirazzializzata, anziché derazzializzata – colpiscono il loro scovatore-etnografo per il sogno di ritorno in Congo che essi manifestano. Ma qui, per Allovio, non è solo questione di creatività: è questione di limiti della creatività sociale. Qui egli tocca con mano come la mancanza di cortili (le tipiche *parcelles* di Kimbanseke, luoghi nello stesso tempo pubblici e privati, che all'ombra di un mango consentono alle persone di uscire dall'intimità più stretta e interloquire con vicini e parenti) obbliga la socialità a prendere forme più generali (discutere del futuro del Congo) e, nello stesso tempo, a far valere confini etnici nella formazione dei “noi”: l'associazione di noi del Maniema (una regione del Congo), per esempio, che esige dai

suoi adepti di dimostrare di essere veramente originari di quella regione. Sarà forse per la dimensione etnico-politica (accentuata dai maschi) che le donne congolesi in Sudafrica diffidano di questo tipo di associazioni e preferiscono i *makelemba*, le associazioni temporanee di credito a rotazione (le famose *tontines*, a cui in effetti le donne sono dedite in varie parti del mondo).

Quando Allovio sostiene che il Sudafrica pare essere una sorta di cul-de-sac della diaspora congolese, si pensa certamente alle fratture tra i loro gruppi territoriali (originari di Kinshasa contro quelli di Lubumbashi, per esempio), le quali qui risultano – come egli dice – più evidenti che altrove. Giunti alla fine di questo percorso etnografico, viene fatto di pensare anche, però, a un *cul-de-sac* teorico. Il

bisogno di socialità, che Allovio ha così efficacemente (e fedelmente) esplorato tra i suoi congolesi di Kimbanseke e di Cape Town, dà luogo a dei “noi”. E tuttavia i congolesi di Cape Town inducono a chiederci se i “noi” (in Africa come altrove) non abbiano dei confini insuperabili, oltre i quali i “noi” svaniscono, nel senso che diventano improponibili, impraticabili; se non vi sia dunque una proporzione inversa tra l'intimità rassicurante prodotta da un “noi” e la sua estensione socio-spaziale; se infine i “noi” non siano essi stessi – a vario titolo e misura – dei cul-de-sac, da cui in effetti si avverte ogni tanto il bisogno di uscire. Tra il profondo, umano, insopprimibile bisogno di socialità autentica (solidarietà, convivialità, convivenza offerte dai “noi”), quale affiora soprattutto in condizioni di forte anomia, e il bisogno opposto, quello di uscire dai “noi”, su cui ha insistito qualche anno fa l'oceanista Adriano Favole (*Vie di fuga. Otto passi per uscire dalla propria cultura*, UTET, 2018), occorrerebbe soffermarsi e, in piena teoria, tentare dialetticamente di erigere un ponte.

francesco.remotti@fastwebnet.it

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



insospettato (e prezioso) grado di ciò che si potrebbe chiamare “creatività sociale”: un po' come dire che gli esseri umani sono praticamente costretti a tirare fuori la loro capacità creativa sul piano sociale proprio quando le istituzioni generali sono maggiormente carenti. Significativamente, uno dei momenti in cui affiora con particolare intensità questo bisogno sociale è quello dei funerali, senza dimenticare altri momenti di passaggio della vita, quali nascite e matrimoni: tutti momenti di crisi di un “noi” – come gli antropologi sociali (a cominciare da Alfred R. Radcliffe-Brown) hanno da tempo posto in luce. Tra questi il momento della morte è senza dubbio il più sconvolgente: sono sempre state quindi di particolare interesse le forme di socialità (non prive di aggressività, come si è potuto constatare a Kinshasa) che si vengono a creare in occasione dei funerali.

Creatività che Allovio ha ulteriormente posto in luce quando ha spostato la sua ricerca in Sudafrica, a Cape Town. Anche qui anomia, anche qui, però, fedeltà. Inizialmente, non erano i congolesi il suo obiettivo. Ma ci volle poco a che la fedeltà etnografica lo trascinasse verso i congolesi emigrati nel paese africano che sembrava aprirsi a un futuro sostenibile, proprio mentre lo Zaire di Mobutu (divenuto poi



## Mostre, studi e pubblicazioni nel quinto centenario della morte del Perugino

### Imperturbabile eleganza. E poca religione

di Mauro Natale

“Volendo fare di sua mano, lui è il meglio maestro d'Italia”: la frase che ha accompagnato, amputata, come uno slogan perentorio e stucchevole le varie manifestazioni organizzate per il quinto centenario della morte del “divin pittore” Pietro Vannucci detto il Perugino (1450 circa-1523) è tratta da una lettera privata del banchiere Agostino Chigi al proprio facoltoso genitore che nel novembre 1500 gli chiedeva un suggerimento sul pittore cui affidare l'esecuzione di una pala per il proprio altare nella chiesa senese di Sant'Agostino. “Nel momento in cui vergava questa frase, chiaramente, Agostino non si era ancora imbattuto in Raffaello, che muoveva i primi passi da professionista a Città di Castello. Dieci anni dopo non sarebbero state scritte le stesse parole, ma è interessante considerare come un esteta che detta i criteri del gusto di un'epoca, assolvendo un ruolo importante nel deciso affermarsi della tendenza del bello ideale, avesse implicitamente assegnato al Vannucci la palma di campione del primo insorgere di tale canone” (Veruska Picchiarelli, nell'imponente catalogo “Il meglio maestro d'Italia”. Perugino nel suo tempo (pp. 600, € 40, Cimorelli Editore, Milano 2023).

Sono queste le premesse che hanno ispirato la più importante manifestazione delle celebrazioni peruginesche, la mostra organizzata alla Galleria Nazionale dell'Umbria (marzo-giugno 2023) da Marco Pierini e Veruska Picchiarelli, ai quali si deve anche il coordinamento del poderoso catalogo che segna l'esordio di Dario Cimorelli Editore. Nonostante la notorietà del pittore e il numero elevato di opere esistenti, l'impresa non era agevole: in primo luogo per il numero sterminato di studi e di iniziative analoghe che l'hanno preceduta (è ancora presente alla memoria la grande mostra su *Perugino il divin pittore* ospitata dallo stesso museo nel 2004), e poi per il carattere stesso dell'opera del Vannucci, apparentemente ripetitiva e sospesa nel tempo, a tal punto che Giorgio Vasari, malevolo biografo dell'artista, gli rimproverava di mettere “in opera bene spesso le medesime cose; ed era talmente la dottrina dell'arte sua ridotta a maniera, ch'ei faceva a tutte le figure un'aria medesima”. La sigla elegantemente devota di Perugino (ma lo stesso Vasari ci informa che “fu Pietro persona di assai poca religione, e non se gli poté mai far credere l'immortalità dell'anima”), tradotta in pittura con una tecnica impeccabile, ha garantito all'artista una fama duratura e alla sua opera una straordinaria diffusione sul territorio italiano: la mostra aveva dunque l'ambizione di seguirne il percorso scandandone le fasi principali e illustrando alcuni esempi della diffusione del “peruginismo”. In casi esemplari e delicati come questo, la convocazione in mostra delle opere non sempre riesce a tradurre adeguatamente i presupposti critici emersi dalla ricerca storica. L'esposizione illustrava in modo esemplare gli esordi del maestro con la splendida serie degli otto miracoli di san Bernardino (1473), incunaboli stupefacenti di una cultura prospettica inimmaginabile senza le recenti esperienze di Piero della Francesca e di Fra Carnevale; ma subito virava verso la bottega fiorentina di Andrea del Verrocchio, dove negli anni settanta del Quattrocento ebbero modo di incontrarsi talenti eccezionali che per un breve tratto di tempo seppero emulare il maestro, o addirittura sostituirsi a lui. Magico incanto di queste prove di

confronto, gli indimenticabili capolavori come la *Madonna con il Bambino* di Berlino o quella del museo Jacquemart-André a Parigi rivelano inoltre, con le loro altalenanti vicende attributive, quanto siano talvolta impalpabili le linee di demarcazione tra personalità impegnate in un comune processo di maturazione formale. È questa una delle ragioni dell'importanza della sequenza cronologica delle opere, che in mostra e in catalogo emerge come esigenza ribattuta e condivisa. Essa consente di identificare nel percorso di Perugino alcuni snodi fondamentali: tra lo scarno e tenerissimo *Compianto* su tela e la solida e compassata *Adorazione dei Magi*, entrambi della Galleria Nazionale di Perugia, corrono pochissimi anni, quanto basta al pittore per controllare sulla superficie grande di una pala d'altare una composizione complessa, con vari tipi e figure, e una quasi eccessiva presenza del paesaggio. La pittura è compatta, priva ancora delle ineffabili trasparenze che caratterizzeranno le

naturale su cui compaiono le esili figure dei santi diventerà il marchio di fabbrica del Pinturicchio che a Roma lavorerà nel palazzo di Giuliano della Rovere (nipote di Sisto IV e futuro papa Giulio II). Perugino da quella data in poi sceglie invece la strada della sobrietà, all'inizio del capitolo proto-riformato della pittura italiana che avrà in Fra Bartolomeo uno degli interpreti più impegnati; opere in cui le figure sono “non compartecipi al dramma ma elementi iconici, imperturbabili, come i pilastri e gli archi dei suoi dipinti” (Berenson 1897).

Mostra e catalogo convergono nella restituzione di questa fase centrale della carriera dell'artista, che anche nella ripetizione delle figure e delle composizioni (condannate da Vasari che attribuiva al pittore un “cervello di porfido”) si rivela sostanzialmente innovatore: l’“editoriale peruginesca” (Longhi 1955) preserva in ogni prova un livello altissimo di esecuzione ed è probabile che nella reiterazione delle formule compositive i committenti

vedessero più una garanzia dell'ortodossia e della qualità del prodotto che una soluzione di facilità da parte di un artista troppo sollecitato. Non altrimenti si spiega il caso delle pale di Santa Maria Nuova a Fano e di Santa Maria delle Grazie a Senigallia, due pale d'altare praticamente identiche collocate a una trentina di chilometri l'una dall'altra.

Gli inizi di Raffaello si innestano proprio nella fase in cui l'estro del maestro inizia a declinare. Il tema della precocità del genio di Raffaello è tuttora oggetto di discussioni appassionate, e a ragione il problema è stato eluso dagli organizzatori della mostra, i quali hanno invece voluto tratteggiare una mappa delle diffusioni regionali del “peruginismo”, con un risultato espositivo discutibile, mettendo il visitatore a confronto con opere di notevole interesse ma prive di corrispondenze visive: Macrino d'Alba, “Cristoforo Faf-

feo”, Stefano Sparano, Lorenzo Costa, Francesco Francia, Francesco Verla, Domenico Beccafumi e Girolamo del Pacchia sono artisti troppo diversi per annunciare coralmemente, tramite sporadiche citazioni da opere o invenzioni peruginesche, l'emergere di una “italianizzazione dello stile” (Longhi 1934). Il divario tra l'esperienza espositiva e la lettura del catalogo (destinato a durare nel tempo) è in questo caso particolarmente accentuato: Massimo Ferretti traccia nel suo denso saggio una sorta di *global history* della diffusione degli stili perugineschi nella penisola, ma più in generale, nei vari contributi, l'incrocio fra gli strumenti della *connoisseurship* e quelli della geografia artistica si rivela proficuo, lasciando intravedere nuovi sviluppi metodologici della storia dell'arte.

Tra le manifestazioni dell'anno peruginesco, che hanno incluso anche un richiamo alla spaesata *Adorazione dei Magi* (1504) dipinta da Perugino nel borgo natale (*Perugino a Città della Pieve*, a cura di Nicoletta Baldini, Vittoria Garibaldi, Francesco Federico Mancini, Dario Cimorelli Editore), deve essere ricordato l'affondo sul polittico dell'abbazia benedettina di San Pietro a Perugia, di cui sono stati recuperati tutti i pezzi superstiti (*Il Perugino di San Pietro*, a cura di Laura Teza, pp. 240, € 30, Cimorelli, Milano 2023).

mauro.natale@unige.ch

M. Natale ha insegnato storia dell'arte moderna all'Università di Ginevra





## Le guide d'arte delle città italiane: la topografia come immediata conoscenza

### La coscienza patrimoniale della nostra vita civile

di Massimo Ferretti

Quando sessanta anni fa uscì *Spoletto in pietre. Guida artistica della città* di Bruno Toscano (Azienda del turismo Spoleto, 1963) a nessuno potevano venire in mente le *guides bleu* screditate da Roland Barthes in *Miti d'oggi* (1970: Einaudi, Torino 1975, ed. aumentata 1989, 2016). Giovanni Previtali riconobbe invece che “si colloca[va] d'autorità nella grande tradizione della letteratura periegetica italiana, nella quale è da rintracciare parte non secondaria della nostra buona critica d'arte” sei-settecentesca. Tanto che sulla rivista di Roberto Longhi, “Paragone”, venne antologizzata la bellissima *Introduzione* con l'originario sottotitolo promosso a titolo: “conservazione e distruzione”. Corrispondeva, il titolo, al problema colossale quanto capillare esploso nell'Italia del miracolo economico. Per l'allora giovane studioso – si occuperà in seguito anche di questioni di più generale e mai astratta rilevanza storico-artistica – quel cantiere “locale” fu l'avvio di un'ininterrotta opera di sollecitazione di una gestione nuova della tutela, innanzitutto in Umbria (ne parla Alberta Campitelli in un recentissimo numero di “Quaderni storici”: 2022, n. 2).

In una rivista non settoriale come questa non sarà male spendere qualche parola sulla parte avuta nell'Italia del passato da protoguide e guide di città, che fu di vero primato. Chi sfoglia *La letteratura artistica* di Julius Schlosser (1924, La Nuova Italia, 1996, libro istituzionale, ma da un pezzo non ristampato) trova una cinquantina di pagine in-8 grande e corpo piccolo di *Bibliografia della letteratura locale italiana*. Ordinato per regioni e città, questo elenco (“un tentativo”) rispecchia, assieme al policentrismo, la coscienza patrimoniale della nostra vita civile. Osserva Schlosser: “anche il più piccolo borgo vuol portare il suo obolo al grande patrimonio della nazione con una ‘guida pittorica’ talvolta di ampiezza sproporzionata”. Si potrà essere cauti sull'immagine dell'obolo alla nazione, ma è certo che nell'insieme fu un aspetto non marginale della *République des lettres*, che sul viaggio era fondata. Se all'inizio del Seicento il “dilettante” senese Giulio Mancini auspicava che anche altrove si raccogliessero notizie sui “virtuosi di loro patria in questa professione”, nel giro di meno di un paio di secoli si era estesa in buona parte d'Italia una fitta rete di conoscenze artistiche su base topografica. Al punto che quando nella repubblica di San Marco si prese atto della “scandalosa facilità con cui furono arbitrariamente asportati e venduti [...] i migliori e più insigni quadri” e s'individuò nel “catalogo” lo strumento della loro salvaguardia, si confidò su un punto: “quasi tutte le città della Terraferma hanno un libro che descrive attentamente le pitture pubbliche”. Fra letteratura artistica locale e tutela si era stretto un legame che nel 1963 tornava a galla con *Spoletto in pietre*. Solo che la questione della tutela s'impondeva ora in un quadro amministrativo democratico, aperto agli interessi sociali, prima che turistici.

Il Grand tour prima, le nuove forme di turismo consentite dalla ferrovia poi, richiesero altri tipi di guida, a più largo raggio. Quanto alle guide di singole città, Carlo Cattaneo fece un bilancio di quelle promosse in occasione dei congressi degli scienziati: il modello delle “più notabili pitture” era superato. In più, smontò e rimontò le notizie di quella di Lucca “in cui fu forza affastellarle per seguire la fortuita posizione delle case e delle vie”. Ed era, la guida di Antonio Mazzarosa, una delle migliori, at-

tenta al quadro “statistico” (quanto abbia contato la “statistica” per la storia locale fu mostrato, a proposito del caso ligure, da Edoardo Grendi). Nel corso dell'Ottocento si pubblicarono guide cittadine anche di buona caratura, ma quel modello sembrava raccogliere a scopi pratici le briciole dell'erudizione patria; mentre continuava a mancare una guida d'Italia che reggesse il confronto con le straniere: un'assenza che cuoceva anche ad Augusto Conti, il filosofo bollato come “rugiadoso” da Eugenio Garin. E tuttavia, il senatore Giovanni Morelli, che non era cresciuto all'ombra del campanile, diceva che “le guide” si “scrivono per il gran pubblico dei viaggiatori, e questi sono contenti quando non sono troppo tormentati e stancati con le cose da vedere”. Di lì a una ventina di anni, in una recensione dettagliata e propositiva della guida del TCI (Touring Club Italiano) alla prima uscita, il bollente Longhi riconosceva che si trattava di “una bella e memorabile impresa”. Il suo consolidarsi non sarà sempre favorevole allo svi-

rica non è il domicilio di pochi capolavori segnati con l'asterisco (Longhi insegnava a diffidare, nei Baedeker, dei “sei aghi diacii degli asterischi”). È un tessuto, nel tempo strappato e ricucito, ma continuo di edifici, spazi, beni fisici, ricordi immateriali; cose e persone (anche la toponomastica diventa l'occasione per parlare di storie e figure orgogliosamente spoletine). Al contrario di quanto diceva Cattaneo (e aveva le sue ragioni), la concretezza della topografia è immediata conoscenza.

Come ogni vecchia guida, *Spoletto in pietre* si divide in “giornate” di visita: sono quattro; contro la giornata e mezzo della “guida rossa”, che pure parla al turista attento (sembra quasi in recessione nei piani editoriali del TCI, e si spera di sbagliare). Il distacco dalle finalità di consumo turistico è espressa, nell'edizione 2023, dalla sparizione nel sottotitolo del termine “guida”, sostituito da un più programmatico: “per conoscere”. Scelta coerente con l'evoluzione del paratesto, dove non ci sono più i blocchi in corpo minore (che pure servivano a individuare subito un edificio-contenitore); non ci sono neretti, corsivi, fotografie, che nelle guide stanno al patrimonio artistico come le lucenti icone del cibo alle ricette dell'Artusi. A parte la suddivisione in “giornate”, non ci possono essere itinerari prescritti e selettivi: *Spoletto in pietre* è complementare allo stare in presenza delle cose d'arte e di storia, di una frequentazione ripetuta. Al tempo stesso, e solo a pensare alle sessanta pagine di *Bibliografia*, è strumento sussidiario in qualsiasi ricerca storica che trovi ancoraggio nella città.

Le guide settecentesche sono fonti insostituibili della dispersione del patrimonio artistico in età rivoluzionaria o unitaria. Anche i sessant'anni trascorsi dalla prima edizione di *Spoletto in pietre* possono essere un arco di tempo tale da individuare trasformazioni profonde. Non che ci siano state mutazioni altrettanto nette di quelle, traumatiche (e ovviamente necessarie); ma in questi sessant'anni ce n'è stata una forse non meno radicale. Riguarda chi si muove all'interno del paesaggio culturale. Con qualche storico dell'arte coetaneo è capitato di scambiare la confessione che, nello studio di opere d'arte conservate in luoghi ormai in mano allo sfruttamento turistico, ci si deve servire dei più vivi ricordi risalenti alla loro più facile accessibilità di quaranta o cinquanta anni fa. Spoleto è un po' lontana dall'esperienza di studio di chi scrive; e tuttavia, restiamo a questo campione. Chi può sperare di vedere in quattro giorni la maggior parte delle cose di *Spoletto in pietre*? Non è questione di tempo, ma di facile accesso. Le condizioni di fruizione del nostro patrimonio, proprio nel momento in cui sembrano essersi allargate, sono in realtà incanalate, ristrette, rese obbligate. Questo libro si rivolge al *flâneur*, semmai, non al turista a cui è prescritta la giusta dose di consumo di beni culturali. Quel fermarsi a guardare con attenzione le forme diverse di una città equivale al “leggere lentamente” di Gian Luigi Beccaria (*In contrattempo. Un elogio della lentezza*, Einaudi 2022). La Spoleto descritta da Toscano e Saporì dialoga con la nostra memoria storica, è la nostra voglia di futuro. Direbbe Marc Augé, è “luogo” vissuto e vivibile da opporre con tenacia alla “città fiction”.

massimo@ferretti@sns.it

M. Ferretti è professore emerito di storia dell'arte alla Scuola Normale di Pisa



luppo qualitativo delle guide cittadine. Dieci anni prima di *Spoletto in pietre* ne erano uscite due importanti: per Vicenza (Licisco Magagnato *et alii*) e per Lucca (Isa Belli Barsali), ma nel 1963 ai più sarà parso un po' strano che uno storico dell'arte di razza si spendesse su una guida di città, operazione di poco sugo critico e accademico. Toscano non si rivolgeva però ai soli viaggiatori e ai concittadini (era sempre stato così), ma in modo esplicito anche a chi doveva avvertire l'urgenza di una politica di tutela.

L'edizione di oggi – Bruno Toscano, *Spoletto in pietre. Per conoscere la città* seconda edizione a cura di Giovanna Saporì e Bruno Toscano, pp. 561, € 40, Editoriale Umbra, Foligno 2023 – rivista “riga per riga” assieme a Giovanna Saporì anche lei spoletina – può essere letta sia come un consuntivo di quelle sollecitazioni, sia come proposta di nuove urgenze. Sicché è facile capire perché la mole sia raddoppiata. Basta pensare al sistema di musei che allora non c'era, illustrato senza nascondere ritardi o deviazioni; o ai tanti restauri fatti nel frattempo, ricordati con il nome di chi li ha condotti o finanziati. Anche dal campione spoletino esce fuori come, da mezzo secolo in qua, i programmi di tutela abbiano avuto un'accelerazione cosciente, poi un rallentamento, se non una deviazione d'intenti. L'idea di patrimonio culturale che si ripropone a ogni pagina non è quella di chi vuol mettere la città sotto una campana di vetro. La città descritta è qualcosa che vive e si evolve, anche se l'evoluzione deve essere ben governata, e non con esclusive finalità turistiche. La città sto-



## Il Flaubert meno noto della Tentazione di Sant'Antonio e dei Tre racconti

### Il sogno della scrittura di un martire dello stile

di Luca Bevilacqua

Flaubert aveva una paura terribile dell'incompiuto. Almeno in due casi lo sfiorò, e ne conobbe la frustrazione, avendo abbandonato due opere che non solo erano per lui fondamentali, ma i cui progetti aveva formulato assai presto: *L'educazione sentimentale* e *La tentazione di sant'Antonio*. La prima era pressoché finita nel gennaio 1845, quando aveva appena ventitré anni. Dunque, più che l'incompiutezza fu l'inadeguatezza, agli occhi dell'autore stesso, a decretarne il fallimento: il romanzo non meritava d'essere pubblicato. Lo stile era troppo sostenuto, le metafore talvolta forzate. Ma più in generale la struttura – il resoconto in parallelo delle vite dei due protagonisti – risultava troppo didascalica. Da lì a qualche mese, a maggio, Flaubert vide a Genova un quadro che gli ispirò un nuovo progetto, una *Tentazione di sant'Antonio* allora attribuita a Brueghel il Giovane.

Quattro anni più tardi furono stavolta i suoi amici letterati Maxime Du Camp e Louis Bouilhet a decretare che il nuovo libro, nonostante gli enormi sforzi e l'entusiasmo di Flaubert, era di fatto impubblicabile. Ne avevano ascoltato la lettura, dalla sua viva voce, quattro giorni di seguito, per otto ore al giorno. E avevano concluso che tutte quelle visioni, quei personaggi, Simon Mago, Apollonio Tiano, la Sfinge, la Chimera, tutte quelle belle frasi, non portavano a nulla. A parte la noia, ovviamente. Oltre a ciò, alcune pagine erano palesemente autobiografiche, o peggio, suonavano maldestamente come confessioni. Era il settembre del 1849. Su quel doloroso tracollo Flaubert avrebbe posto le basi per scrivere qualcosa di completamente diverso: un soggetto squallido, la vita della provincia francese, la stupidità delle ambizioni sentimentali, ciò che infine sarebbe diventato, nel 1856, *Madame Bovary*, suo primo romanzo pubblicato.

Com'è noto, *L'educazione sentimentale* fu completamente riscritta a partire dal 1864 (quasi vent'anni dopo l'abbandono), e pubblicata nel 1869. Mentre per *La tentazione di sant'Antonio* le cose furono più complicate. Flaubert ci lavorò di nuovo, come per riscattarsi dal vecchio smacco, proprio all'indomani della pubblicazione della *Bovary*, intorno al 1856. Ne uscirono alcuni estratti, ma nuovamente il progetto fu abbandonato, questa volta a favore di *Salammbô*. Ripreso tra il 1870 e il 1871 – negli anni più drammatici per la Francia e per Parigi – il *Sant'Antonio* uscì finalmente nel 1874. E l'accoglienza fu ancor più fredda, se possibile, di quella ricevuta proprio dall'*Educazione sentimentale*. L'incompiuto sarebbe arrivato, come spesso accade, con la morte. La terza opera fondamentale per Flaubert, assai più della *Bovary* che gli aveva procurato la fama – ma che nel tempo gli era divenuta indigesta –, l'opera con cui si sarebbe infine vendicato della umana *bêtise*, ovvero il *Bouvard e Pécuchet*, emblema "inventario del fallimento" (Victor Brombert), non fu portata a termine nel tempo concesso al suo autore, che morì improvvisamente l'8 maggio 1880.

Adesso torna nelle librerie *La tentazione di sant'Antonio*, nell'ottima traduzione e curatela – con *Introduzione*, note essenziali a piè di pagina e un glossario alla fine – di Bruno Nacci. Che è traduttore di grande esperienza, avendo già reso in italiano testi di Chateaubriand, Hugo, Baudelaire, Nerval, Laclos e Pascal. Lungo il Novecento sono apparse almeno una decina di versioni italiane del *Sant'Antonio*, a sottolineare la centralità di questo libro nella produzione di Flaubert, il quale scrisse in una lettera a un'amica, nel giugno del 1872: "È l'opera di tutta la mia vita", con esplicito riferimento proprio ai tentativi (e agli insuccessi) della giovinezza. L'operazione, coraggiosa sul piano editoriale, ha il merito di riportare in luce la vecchia questione del canone. Perché

se Flaubert appartiene certo a un canone da tutti riconosciuto è pur vero che i suoi romanzi più noti di ambientazione borghese, *Madame Bovary* e *L'educazione sentimentale*, ci offrono un quadro molto parziale del suo immaginario di scrittore e, conseguentemente, della sua visione della letteratura. Un errore o un malinteso, senz'altro da evitare, sarebbe ritenere il *Sant'Antonio* come un'opera fine a sé stessa, di tendenza parnassiana, e dunque di puro stile, di fantasia: uno scenario in cui l'elenco dei nomi, la serie di immagini tratte dalla mitologia e dalle leggende ha il solo scopo di liberare la mente di Flaubert dalle costrizioni di un presente, e di una società, che com'è noto detestava in sommo grado. Al contrario il libro è, fin dal principio, frutto d'uno studio d'alto e minuzioso, interrotto e poi ripreso dopo lunghi anni, che anticipa il senso di alcune fra le imprese più alte del Novecento. È la ragione per cui Foucault, avvicinandosi a quest'opera in un saggio celebre (*Un "fantastico" da biblioteca*) affermò che Flaubert ha inventato "l'onirismo erudito".



Libro scaturito da altri libri, libro quindi sui libri (come più tardi *Bouvard e Pécuchet*), in uno spazio che sarà poi, dopo *Il libro* di Mallarmé, quello di Joyce, Kafka, Pound e Borges. Nella prospettiva di Foucault il *Sant'Antonio* rappresenta per Flaubert "il sogno della sua scrittura: ciò che egli avrebbe voluto che essa fosse". E quindi qualcosa che trascende, pur inglobandola, quella "prodigiosa riserva di violenze, di fantasmagorie, di chimere, di incubi, di figure farsesche". Per questo, schivato il rischio del fallimento giovanile, e anzi avendone fatto tesoro, il Flaubert della maturità poté condurre a termine un progetto che recava in sé il germe di un'incertezza, e di una dismisura sul versante dell'ambizione stilistica e delle fonti letterarie, di fronte alle quali qualsiasi giovane scrittore si sarebbe arenato.

Ma c'è dell'altro. Il protagonista, Antonio, è un vecchio eremita che sta perdendo le forze. E fra tutte le tentazioni a cui è sottoposto, quella più spietata e più umana, slegata da ogni prospettiva teologica o etica, coincide col rimpianto. Rimpianto per una giovinezza ormai lontanissima, per le forze che il corpo non ha più, e per la vocazione stessa: un tempo solida, ora vacillante. Di qui il rimpianto, poi, per le occasioni perdute, e su tutte quella dell'amore: per la fanciulla che da ragazzo ogni sera incontrava ai bordi d'una cisterna, Ammonaria. La quale, nel flusso di

ricordi che invadono Antonio, riappare nella visione di "una donna nuda legata a una colonna" e il cui corpo si torce sotto le frustate di due soldati. Flaubert ha cinquant'anni quando torna a scrivere queste pagine. Ma si sente molto vecchio, e non manca di lamentarsene nelle lettere di quel periodo. La sua salute, fin dall'adolescenza, era stata minata da crisi epilettiche e fasi di astenia. Ma adesso va peggio. Le sue opere non vengono capite (*L'educazione sentimentale*), nemmeno quando hanno successo (*Madame Bovary*). I suoi amici sono quasi tutti morti, o di fatto moriranno di lì a poco. Nella prossimità del collasso fisico e morale, con un residuo nervoso di forze, Flaubert è nello stato ideale per scrivere la *Tentazione*.

Un aspetto del libro, molto significativo, cambia dalla prima all'ultima versione. Quelli che all'inizio sono demoni reali, esteriori rispetto alla coscienza di Antonio, si trasformano in allucinazioni. L'eremita è malato, denutrito, e quello che vede, le voci che sente, tutto ogni volta scompare, riassorbito dentro di lui. Questo è spiegato dalle molte parti in corsivo del testo: "*Le immagini [le allucinazioni] si moltiplicano, lo circondano, lo assediano. Si sente invadere da una paura indicibile (...). Malgrado la confusione nella sua testa, percepisce un silenzio enorme che lo separa dal mondo*".

Walter Pater definì Flaubert, con la sua ricerca della parola giusta, un "martire dello stile". Qui davvero l'adiacenza del personaggio con l'autore diviene strabiliante. Antonio è un martire di sé stesso, cioè dei limiti che si è imposto. Soltanto quel suo delirio può permettergli la conoscenza superiore a cui aspira. Conoscenza da cui discende, in una visione assoluta della letteratura, l'opera, il romanzo.

In questo riaffiorare del Flaubert meno noto al grande pubblico, salutiamo anche la ritraduzione dei *Tre racconti* ad opera di Roberta Maccagnani. Archetipo dello stile tardo di certi grandi artisti, questo trittico fu composto fra il 1876 e il 1877 come sorta di intermezzo nella fatica estenuante del *Bouvard e Pécuchet*. Per quanto diversi come argomento, i *Tre racconti* sono accomunati da una medesima tensione verso la rappresentazione documentata e dettagliata di quanto viene narrato, ma sul lato opposto agisce pure una forza centripeta di riduzione e sintesi che, come un'autodisciplina (un martirio anch'esso, non privo di elementi sadomasochisti), vede nella forma breve forse la realizzazione massima dell'arte di Flaubert. Maccagnani chiarisce nella *Postfazione* il senso di questi "due movimenti fra loro contrastanti": da un lato una volontà di obiettività "tesa fino al limite del patologico", dall'altro l'esigenza di contenere tutto, erudizione compresa, nei limiti di una scrittura vissuta come strettoia "ossessiva e implacabile". Come molti sanno, spicca fra questi racconti *Un cuore semplice*, ritenuto da molti il capolavoro assoluto di Flaubert. La descrizione dell'intera vita e del carattere di un'umile serva, che impazzisce da vecchia (simile in questo ad Antonio: "di tanto in tanto parlava alle ombre"), nell'amore mistico per il suo pappagallo, offre la misura di quanto possa essere grande la letteratura nello spazio di qualche decina di pagine, o anche solo di poche righe: "Felicita si alzava all'alba, per non perdere la messa, e lavorava fino a sera senza sosta (...). Aveva il viso magro e la voce acuta. A venticinque anni ne dimostrava quaranta. Dopo i cinquanta non dimostrò più nessuna età; e sempre silenziosa, la figura diritta, il gesto misurato, sembrava una donna di legno che funzionasse meccanicamente".

lucabevi@yahoo.it

#### I libri

Gustave Flaubert, *La tentazione di sant'Antonio*, ed. orig. 1874, a cura di Bruno Nacci, pp. 174, € 16,50, Carbonio, Milano 2023

Gustave Flaubert, *Tre racconti*, ed. orig. 1877, trad. dal francese di Roberta Maccagnani, pp. 168, € 13, Quodlibet, Macerata 2023



## La fortuna di Wilkie Collins

### Da sensation novelist a maestro del giallo investigativo

di Paolo Bertinetti

La fama di molti scrittori, come ad esempio è avvenuto per Anthony Burgess, è legata a uno solo dei loro romanzi, non necessariamente il loro capolavoro. Non è questo tuttavia il caso di Wilkie Collins (cfr. "L'Indice" 2016, n. 3), sia perché *La donna in bianco*, il romanzo che l'editore Fazi ha riproposto nella traduzione di Stefano Tummolini, è davvero il suo capolavoro, sia perché è stato lui stesso a chiedere che sulla sua tomba fosse incisa la scritta "Wilkie Collins, autore di *La donna in bianco*". La definizione che ne fu data all'epoca della pubblicazione (1860) è quella di *sensation novel*, cioè di un romanzo che procedeva attraverso una serie di momenti e di episodi che generavano "sensazione" agli occhi del lettore. Potremmo definirlo un romanzo d'appendice a forti tinte, senza nulla volere togliere a un lavoro di indiscutibile interesse, sia per l'aspetto tematico, sia per quello della costruzione: la vicenda è infatti raccontata da diversi narratori, così come, scrisse Collins, un fatto criminoso viene raccontato in tribunale da diversi testimoni.

La vicenda si svolge all'insegna del mistero e dell'intrigo. Il protagonista, Walter Hartright, mentre sta tornando a Londra da Hampstead (che allora era fuori città), incontra per caso una donna tutta vestita di bianco, profondamente turbata (era fuggita da un manicomio, gli verrà poi detto). Qualche tempo dopo, grazie al suo amico italiano Pesca, viene assunto come insegnante di disegno dalla famiglia Fairlie, che vive nella magione di Limmeridge House, nel remoto Cumberland, ai confini con la Scozia. Sue allieve sono Laura e la sua sorellastra Marian (secondo l'autorevolissimo John Sutherland il più bel personaggio femminile del romanzo inglese dell'Ottocento). Laura assomiglia moltissimo alla donna in bianco, che altri non è se non Anne Catherick, una giovane donna malata di mente che viveva nella zona di Limmeridge House. Walter si innamora della sua allieva (amore ricambiato), ma Laura è tuttavia fidanzata con Sir Percival Glyde. Dopo il matrimonio tra i due sposi promessi Walter si unisce a una avventurosa spedizione diretta in Honduras, mentre Sir Percival, dopo il viaggio di nozze, subito mette in moto una serie di losche manovre per impossessarsi dei beni di Laura. La vicenda prosegue attraverso una serie di colpi di scena degna del *Conte di Montecristo*: naufragio e salvataggio di Walter, identità scambiate, dubbie manovre legali, documenti falsi, segreti rivelati (Sir Percival era un figlio illegittimo e altrettanto lo era Anne, figlia, ohibò, del padre di Laura). Per giungere al lieto fine è necessario che Sir Percival muoia in un incendio e che, grazie anche all'intervento di Marian, venga riconosciuta l'identità di Laura, che era stata riconosciuta in manicomio dal marito come se fosse Anne (che nel frattempo era morta ed era stata sepolta con il nome di Laura scritto sulla lapide).

La seconda parte della vicenda ha già molto delle caratteristiche della detective story, un aspetto che entusiasmò i lettori, come riconobbe Collins nella sua *Prefazione* alla seconda edizione, in cui precisò (con una frase che anticipa quella di E. M. Forster) che lo scopo principale del romanzo è quello di raccontare una storia. Una storia di intrighi, amori e avventure, ma che mostra la modernità delle idee di Collins rispetto alla condizione della donna nella società vittoriana; non tanto rispetto al ruolo di moglie (più di tanto non si può pretendere: siamo a metà Ottocento), ma rispetto a come le leggi non solo non la proteggevano, ma la penaliz-

zavano. Il romanzo è dedicato a Bryan Procter, uno dei Commissari che dovevano vigilare sul funzionamento dei manicomi: il fantasioso caso di Laura corrisponde a una realtà in cui poteva accadere che il padre o il marito cacciassero in manicomio, facendola passare per pazza, la figlia o la moglie, se questa, per una qualche ragione, costituiva per loro un problema. La vicenda toccava poi un secondo aspetto, di natura legale che penalizzava la donna in materia testamentaria (una decina di anni dopo George Eliot tornerà su questo tema in *Middlemarch*, uno dei maggiori capolavori dell'età vittoriana).

Lo stesso atteggiamento, che potremmo definire progressista, lo si ritrova nel romanzo che Collins diede alle stampe un paio di anni dopo, *Senza nome* (anch'esso riproposto da Fazi, nella traduzione di Luca Scarlini), un romanzo che per certi aspetti si sviluppa come un thriller, in cui Collins denunciava l'assoluta indifferen-



za della legge nei confronti della sorte dei figli illegittimi, raccontando una vicenda, scrisse Collins, "che rappresenta la lotta di un essere umano, sotto l'influenza del Bene e del Male": l'essere in questione, figlia illegittima, è la protagonista, Magdalen, che davvero facciamo fatica a immaginare sotto l'influenza del Male e non semplicemente sotto quella del bisogno.

Un thriller a tutti gli effetti è *La pietra di luna* (anche questo romanzo è riproposto dall'editore Fazi, nella traduzione di Martina Rinaldi), che comunque, al momento della sua pubblicazione (1868), fu definito, come nel caso di *La donna in bianco*, un *sensation novel*. Il successo di pubblico fu subito travolgente. Non quello della critica, che per lungo tempo non lo apprezzò più di tanto. Ma venne poi il parere autorevolissimo di T. S. Eliot, che definì il romanzo come la miglior detective story che mai fosse stata scritta, precisando che si trattava di un genere inventato da Collins, e non da Edgar Allan Poe. Un parere altrettanto positivo fu espresso

anche da Dorothy L. Sayers, la traduttrice della *Commedia* dantesca (oltre che "giallista").

In effetti, anche se la prima detective story inglese è *The Notting Hill Mystery* di Charles Felix, pubblicata nel 1862/63, *La pietra di luna* contiene alcune delle caratteristiche basilari del futuro romanzo giallo inglese. Un delitto commesso in una bella casa di campagna (ovviamente Agatha Christie ebbe parole di lode per *La pietra di luna*), un gruppo di persone presenti nell'edificio, ciascuna sospettata per buone ragioni di essere il colpevole (ma nessuno dei sospettati lo è), una serie di falsi indizi, un bravo poliziotto affiancato da un gentiluomo detective per vocazione (o viceversa), il colpo di scena finale con la ricostruzione delle modalità del delitto e la scoperta del colpevole, proprio colui che meno di tutti aveva dettato sospetti. La pietra di luna è un diamante rubato in un tempio indiano da un colonnello inglese che lo aveva lasciato in eredità alla nipote Rachel. In occasione della festa per il suo diciottesimo compleanno la fanciulla indossa la preziosissima pietra, che nella notte viene rubata. Del furto è accusata una cameriera, che si suicida. Poi è accusato Franklin Black, cugino di Rachel, che lo ama, ma che poi, dopo il furto, lo tratta con durezza. Il fatto è che sia Rachel, sia la cameriera, avevano visto Franklin rubare la pietra e lo avevano "coperto". Franklin aveva agito in preda all'oppio e in seguito uno dei presenti si era impossessato del diamante. L'identità del colpevole, trovato morto in una locanda, viene rivelata nel corso di un gran finale e Rachel e Franklin convolano a giuste nozze. Come quasi sempre avverrà poi nei libri gialli il colpevole viene scoperto e punito. Non solo per mostrare che il delitto non paga, ma anche per rassicurare il lettore sul fatto che la polizia veglia sulla sua sicurezza e assicura i criminali alla giustizia. Nel caso della *Pietra di luna*, per la verità, il colpevole non finisce in galera, ma viene ucciso da tre indiani che riporteranno il diamante nel tempio dove era stato sottratto.

Questa conclusione, al di là delle intenzioni di Collins, può essere vista come una denuncia dell'imperialismo britannico, rapinatore delle risorse e delle ricchezze delle sue colonie. Almeno in questo caso il maltolto torna ai "propriari", ma non per volontà degli imperialisti, bensì grazie all'uccisione di colui che si era impossessato della pietra rubata dal colonnello. I tre indiani che hanno provveduto a eliminare il malfattore e a recuperare il preziosissimo diamante potrebbero quindi essere visti da noi come i simbolici rappresentanti di un intero popolo, rapinato dagli inglesi. Non è escluso, tuttavia, che almeno in parte un'idea di questo genere albergasse nell'animo di Collins, un uomo di ampie vedute, per molti versi lontano dall'ortodossia vittoriana. Basti pensare che Collins, non avendo alcuna fiducia nell'istituzione del matrimonio (sacra per motivi sociali oltre che religiosi), visse per oltre vent'anni un po' con la vedova Caroline Graves e la figlia di lei e un po' con la giovane Martha Rudd, da cui ebbe tre figli. Tuttavia, agli occhi dei suoi contemporanei, sarebbe stata ancora più grave la mancanza di fiducia nei confronti della sacra istituzione dell'impero. E se questo era il pensiero di Collins, il modo per esprimerlo non poteva che essere mascherato, fermo restando che forse siamo noi lettori di oggi ad attribuirglielo.

paolo.bertinetti@libero.it

#### I libri

Wilkie Collins, *La donna in bianco*, ed. orig. 1870, trad. dall'inglese di Stefano Tummolini, pp. 840, € 15, Fazi, Roma 2024

Wilkie Collins, *La pietra di luna*, ed. orig. 1868, trad. dall'inglese di Martina Rinaldi, pp. 595, € 15, Fazi, Roma 2024

Wilkie Collins, *Senza nome*, ed. orig. 1862, trad. dall'inglese di Luca Scarlini, pp. 855, € 15, Fazi, Roma 2024



## L'irresistibile attrazione del true crime

### Tratto da una storia vera

di Giorgio Morbello

È forse quello di Caino e Abele, un omicidio ritenuto “vero” per secoli, il primo *true crime* del mondo occidentale: non stupisce pertanto che una curiosità ora inorridita, ora morbosa si accenda anche in tempi più recenti. I tragici fatti di Erba, il delitto di Via Poma, la sparizione di Emanuela Orlandi sembrano non esaurire nel tempo la propria carica attrattiva. Dalla seconda metà del Novecento questa attenzione ha dato vita a un nuovo genere letterario che in questi ultimi anni pare abbia trovato nuovo vigore e nuova vitalità: il “Corriere della Sera” ha recentemente inaugurato una specifica collana intitolata appunto “True Crime”: “narrazioni – così si legge nella presentazione – che si confrontano con la cronaca e vanno dal romanzo, al *reportage*, all’*autofiction*”. Ma sono molti gli scrittori che si sono confrontati con questo tipo di racconto negli ultimi anni: da Nicola Lagioia (*La città dei vivi*, Einaudi, 2020) a Giacomo Cacciatore e Giuseppe Pizzo (*Vite senza Gloria*, pp. 160, € 14, Leima, 2003) fino ai più recenti Christian Raimo con Alessandro Coltré (*Willy. Una storia di ragazzi. Il delitto di Colleferro: inchiesta su un massacro*, pp. 271, € 19, Rizzoli, Milano 2023) e Giuseppe Genna con un titolo che, in quell’articolo determinativo, non lascia spazio a interpretazioni: *Yara. Il true crime* (pp. 411, € 20, Bompiani, Milano 2023).

Tutta questa produzione letteraria ha un suo riconosciuto e dichiarato archetipo in *A sangue freddo* (1965) di Truman Capote, dove l’assassinio di un’intera famiglia a opera di due “balordi” diventa l’occasione per indagare sui profondi abissi del male e su quella parte di America, il Midwest o meglio il “Bible Belt” evangelico, agli antipodi della realtà mondana newyorkese dell’autore che ha provato a raccontarli. Più recentemente è *L’Avversario* (2000) di Emmanuel Carrère a essere diventato un modello narrativo per chi volesse confrontarsi con questo genere. Anzi, potremmo dire che Capote e Carrère rappresentino i due diversi modi per raccontare in forma letteraria la cronaca nera: tanto il primo, narratore esterno, utilizza nella descrizione di fatti reali il linguaggio del romanzo, affidandosi a dialoghi, cambiamenti di ritmo, indagine psicologica dei personaggi, con una prosa sorvegliatissima e appassionante, quanto il secondo – ma è la cifra di tutta la sua opera – mette sé stesso al centro dell’indagine, una sorta di “Io e...” che porta il lettore a immedesimarsi con lo sguardo stupito, angosciato, smarrito dell’autore stesso.

Giuseppe Genna pare più affidarsi a questo secondo modello nel suo racconto sull’omicidio della tredicenne Yara Gambirasio, il cui corpo fu ritrovato dopo mesi di affannose ricerche, e il cui assassino fu individuato dopo una meticolosa e a tratti rocambolesca ricerca basata interamente sulle tracce di DNA rinvenute. La narrazione di Genna è ben documentata e sa cogliere gli aspetti peculiari di questo omicidio: l’utilizzo massiccio e quasi ossessivo delle ricerche scientifiche (oltre 20.000 i profili genetici analizzati) e l’inesauribile attenzione mediatica che non ha avuto cedimenti dal momento della scomparsa di Yara nel 2010 fino alla condanna dell’assassino nel 2014. L’“io” narrante, di cui l’autore si serve definendolo “espedito narrativo”, si

allontana in parte dal modello di Carrère, ma allo stesso tempo non è affatto un personaggio neutro o formale. Resta un ibrido che non ha la forza di incarnarsi in un’entità individuale o collettiva: un io troppo caratterizzato per essere mero *escamotage*, troppo evanescente e indefinito per rappresentare qualcuno, l’autore o un ipotetico giornalista che sia. Eppure questo “io” si lascia andare a lunghe pagine dense della propria rabbia, indignazione, orrore utilizzando il metodo del flusso di coscienza che è uno strumento narrativo molto difficile da maneggiare e che in quest’opera non aggiunge nulla al racconto, lasciando piuttosto il lettore interdetto e confuso. Il testo è poi costellato da continue frasi a effetto, giochi di parole, righe lapidarie ed enfatiche dal vago sapore biblico il cui senso, e talvolta proprio il significato letterale, sfuggono: la Y del nome Yara come lettera su cui costruire azzardati rimandi lessicali, l’uso insistito di figure retoriche e sentenze tipo: “Siamo velenosi e avvelenati”, “Cosa c’entra con

dare la spiegazione definitiva sul perché quattro ragazzi usciti per una serata tra amici, si sono ritrovati a uccidere a mani nude un loro coetaneo: resta così il dubbio che un fatto del genere in realtà avrebbe potuto, e potrebbe ancora, verificarsi ovunque per qualche misterioso e imperscrutabile motivo.

L’interrogativo di fondo rispetto a questo tipo di produzione letteraria è però ancora insoluto: perché queste narrazioni per il solo fatto di raccontare crimini “veri” continuano da sempre ad avere una così grande presa sul pubblico? Negli anni novanta la corrente del postmoderno aveva in diversi modi messo in discussione il valore della realtà, del vero nelle opere cinematografiche e letterarie. “Tratto da una storia vera” è un’avvertenza che non suona più così fondamentale: se la storia invece fosse inventata, avrebbe meno valore? Non è un caso che proprio su questo aspetto giocano i fratelli Coen quando all’inizio di *Fargo*, film in cui si narra una vicenda di crimini e omicidi in Minnesota, avvisano gli spettatori “Questa è una storia vera (...)” quando in realtà non lo è affatto, come non lo sono le vicende narrate nelle cinque stagioni dell’omonima e fortunata serie che pure tutte riportano la medesima avvertenza. Anche molti film del cinema di Quentin Tarantino, da *Bastardi senza gloria* (2009), con l’assassinio di Hitler, a *Once upon a time in Hollywood* (2019), con il ribaltamento (forse...) dell’ecicidio di Cielo Drive a opera di Charles Manson, gioca e sovverte il reale come se fosse un elemento di cui il cinema può, e forse deve, non tener conto.

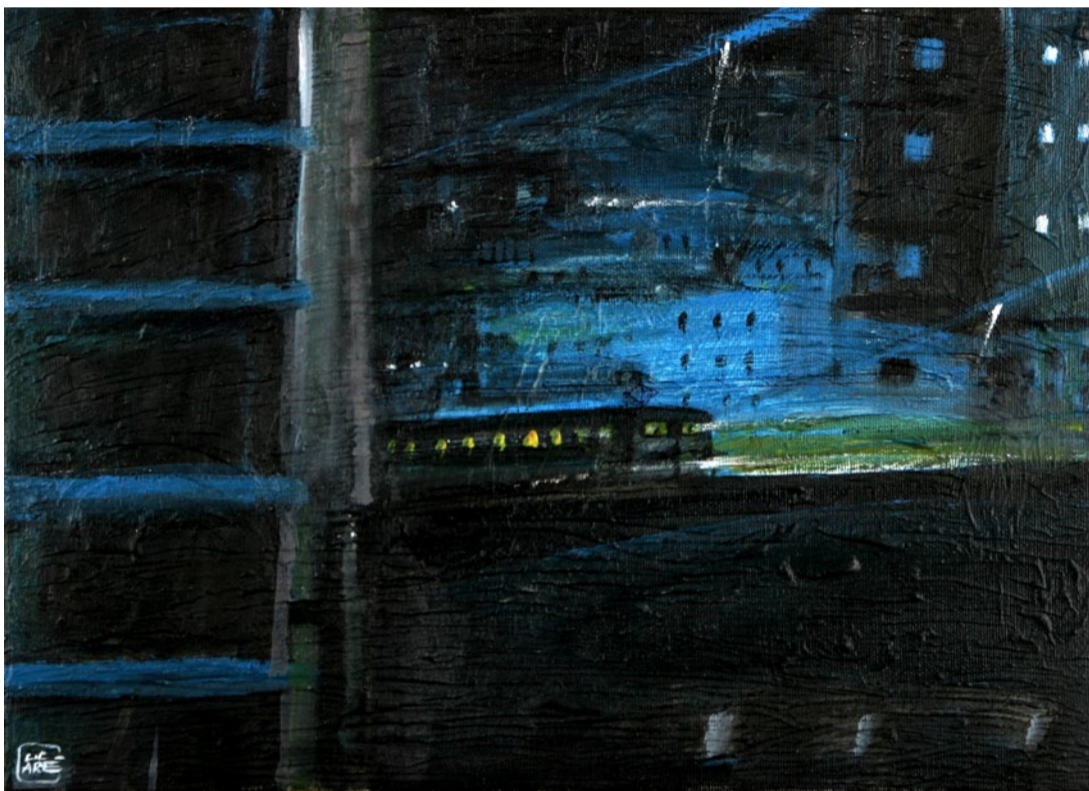
Ne *Le iene* (1992), il film che lo rese celebre, lo spettatore resiste all’insistenza e sadica tortura rappresentata, solo perché sa che è “finta” e che risponde ai criteri dell’estetica *splatter*. Ma se il sangue e le violenze estreme sono finzione, non

lo è per nulla l’interprete di uno dei personaggi di quel film, Mr. Blue, che è Edward Bunker, autore di culto, diventato scrittore in carcere, che ha tratto dalla propria realissima esperienza le storie dei suoi fortunati romanzi (*Come una bestia feroce*, *Cane mangia cane*) nonché, ovviamente, la sua autobiografia *Educazione di una canaglia*. Finzione e realtà si rimpallano in un gioco di specchi e rimandi dove nulla è reale, ma tutto è vero.

Eppure questa lezione del postmoderno, per altro anticipata egregiamente dal celebre documentario di Orson Welles *F for Fake*, non scalfisce il bisogno di “vero” di noi lettori e spettatori. È forse quella medesima forza attrattiva verso l’abisso del male che ha portato Dante, nell’XI canto dell’*Inferno*, a esplicitare didascalicamente, seguendo l’Etica aristotelica e la Scolastica di San Tommaso, i criteri con cui sono organizzati i gironi dei peccatori. Un canto lento e poco poetico, ma necessario, perché è il canto in cui, come ben spiega Vittorio Sermoni nel suo commento alla *Commedia*, Dante personaggio e Dante poeta sono vicinissimi ed entrambi, analizzando “scientificamente” il male, stanno in realtà guardando dentro di sé: forse lo stesso atteggiamento che abbiamo noi quando siamo spinti a leggere un *true crime*.

giorgio.morbello@gmail.com

G. Morbello è insegnante e giornalista





## Le felici anomalie dei microracconti

### Nei territori fecondi delle forme brevi e brevissime

di Andrea Inglese

Nella postfazione al suo *Tutti i nostri corpi. Storie superbreve* (Voland, 2020), lo scrittore bulgaro Georgi Gospodinov s'interrogava sul destino editoriale della sua forma prediletta, il microracconto. "Nella letteratura odierna esiste una gerarchia affermata, secondo la quale al di sopra di tutto sta il romanzo e il resto, racconti, poesia, saggi, esiste piuttosto grazie alla benevolenza degli editori e del mercato. Cosa rimane per i racconti molto brevi, frammenti e quasi-aforismi?" È difficile parlare per l'enigmatico dio mercato, ma sembra che, anche in Italia, stia cominciando a emergere un certo interesse per le forme letterarie brevi e brevissime: un'editoria, giovane e piccola, ha rivelato una produzione vivace ed eterogenea di autori sia stranieri sia italiani. È per certi versi paradossale, soprattutto in un panorama come quello contemporaneo, che vede non solo l'ovvia dominazione del romanzo, ma in particolare di quello espanso, *extralarge*, e anche a firma di autori italiani: basti ricordare i due Premi Strega: *La scuola cattolica* di Edoardo Albinati (1294 pagine) e *M. il figlio del secolo* di Antonio Scurati (848 pagine). La forma breve contesta per sua natura ogni ambizione epica e, più in generale, la pretesa della narrazione romanzesca di proporsi come un modello di totalizzazione della realtà, in grado di colmare persino i vuoti della documentazione storica. Ritroviamo qui quello scetticismo attivo nei confronti dell'impianto realistico, che costituiva già per Julio Cortázar un fattore fondamentale dell'arte del racconto. Citando Alfred Jarry, egli considerava che, nello studio delle realtà, le eccezioni alle leggi contano più delle leggi stesse.

In effetti, le forme prosastiche brevi di oggi hanno radice nella tradizione del racconto moderno, che da Edgar Allan Poe arriva fino a noi, passando per Kafka, Charms, Borges, lo stesso Cortázar, oltre che per i nostrani Celati e Malerba. Di quest'ultimo, vale la pena di ricordare due riedizioni pertinenti per il nostro discorso: *Le galline pensierose* (Quodlibet, 2014) e *Avventure* (Italo Svevo, 2020). La prima edizione delle *Galline* risale al 1980 per Einaudi. Con blocchi di prosa numerati e spesso non più lunghi di cinque righe, Malerba ha realizzato una spassosa enciclopedia tascabile della demenza, esplorando il pensiero delle galline alle prese con i massimi e (più sovente) minimi sistemi, a cui sono confrontate nel corso della vita. In *Avventure*, uscito inizialmente nel 1997, i racconti si distendono su più pagine, e mettono in scena dialoghi tra celebri personaggi di finzione, che provengono però da storie letterarie e contesti culturali del tutto diversi, come Sancio Panza e Anna Karenina o Frankenstein e Don Abbondio. Due tattiche narrative diverse per un medesimo obiettivo strategico: sovvertire quel quadro ordinato di significati, attraverso cui il romanzo cerca di decifrare il reale.

Il campione contemporaneo della brevità e della trasgressione di ogni verosimiglianza narrativa è probabilmente il messicano Alberto Chimal, specialista di *minificciones*. Di lui, l'editore pièdimosca di Perugia ha pubblicato nel 2023, 83 romanzi. Come già Gospodinov, Chimal esibisce un intento polemico, presente fin dal titolo (i "romanzi" in questione quasi mai eccedono le tre righe) e ribadito nel testo introduttivo, che funge anche da manifesto di poetica. In esso troviamo due passaggi importanti: "I mondi narrati sono minuscoli sulla pagina ma si dilatano nell'immaginazione" e "Le serie in corso sono abbozzi di diverse versioni di un mondo, o di molti mondi diversi ma vicini". Due tratti che contribuiscono a definire il carattere *monadico* delle forme brevi e brevissime: esse producono discontinuità, rottura con ogni connessione "esterna", tagliano i ponti con i contesti, funzionano, insomma, secondo una modalità autistica e autocentrata. Non estendono il fascio di narrazioni esistenti, siano esse finzionali o documentarie, ma resistono come eccezioni, corpi estranei,

emblemi inassimilabili di mondi alternativi. Questo, però, come accade in opere d'arte contemporanea, implica un'attiva collaborazione del lettore, che deve prestare al testo il suo potenziale immaginativo. In un'intervista, Giorgio Manganelli aveva dato una sua definizione di romanzo a proposito di *Centuria*: "Quaranta righe più due metri cubi d'aria", per poi aggiungere: "Io ho lasciato solo le quaranta righe". Chimal le ha ridotte a tre o quattro. Titolo: *Andrà tutto bene*; testo integrale: "Il dottore prese il bisturi con una mano, con un'altra le pinze e con la terza la maschera dell'anestesia". Altro esempio: *Cosmologia 8*; testo integrale: "In uno dei mondi possibili il linguaggio non è stato inventato. Forse gli abitanti sono felici, ma nessuno può dirlo".

Vengono in mente anche *I romanzi in tre righe* dell'anarchico Félix Fénéon (Adelphi, 2009), autentico capostipite del genere, che lo sperimentò nel 1906 sul quotidiano "Le Matin". Nonostante il tono asciutto e impassibile, Fénéon trasforma i suoi trafi-



letti di cronaca nera in altrettanti "strappi" nel tessuto della realtà borghese d'inizio secolo. Siamo sulla stessa lunghezza d'onda di Chimal, anche se in quest'ultimo riscontriamo una nota di disincanto ma anche di ironia maggiore. Il postmodernismo letterario è passato nel frattempo nei territori della brevità, ma ha lasciato comunque intatta la volontà di scompaginare codici e canoni letterari maggiori o soltanto maggioritari. E questa stessa volontà sembra condivisa dagli autori e le autrici tutte italiane (ben 35),

#### I libri

Massimo Gerardo Carrese, *Spuntisunti*, pp. 128, € 15, décléc, 2024

Alberto Chimal, 83 romanzi, ed. orig. 2011, trad. dallo spagnolo di Loris Tassi, pp. 112, € 12, pièdimosca, Perugia 2023

*Multiperso. Antologia di microfinzioni*, a cura di Carlo Sperduti, pièdimosca, 2022

Georgi Gospodinov, *Tutti i nostri corpi. Storie superbreve*, Voland, 2020

Luigi Malerba, *Avventure*, Italo Svevo, 2020

Luigi Malerba, *Le galline pensierose*, Quodlibet, 2014

Félix Fénéon, *Romanzi in tre righe*, Adelphi, 2009

che hanno partecipato a *Multiperso. Antologia di microfinzioni* apparsa sempre per pièdimosca nel 2022. *Multiperso*, primo titolo della collana "glossa", diretta da Carlo Sperduti, che ha in seguito ospitato anche Chimal. "Glossa", scrive Sperduti, "sceglie la forma brevissima in quanto campo privilegiato di ricerca, sospensione, deragliamento, mistero, esattezza, stile, densità, spostamento", e lo spettro delle esplorazioni che ne risulta è assai ampio. Si va dai racconti calibratissimi e "classici" di Fiammetta Cirilli, su di un quotidiano ispezionato nei minimi dettagli, alla scrittura automatica di Francesca Perinelli, che procede per lapsus e condensazioni oniriche. Tutte le propaggini dell'inverosimiglianza narrativa, dal fantastico all'assurdo, sono frequentate. Ma non manca neppure la giocosità programmata in stile OULIPO, come nel caso dei *Racconti alfabetici* di Cristò.

Nel buon fantastico, ricordava sempre Cortázar, vige "l'alterazione momentanea all'interno della regolarità". Nel caso delle microfinzioni, è l'alterazione stessa che, manifestandosi, crea intorno a sé una serie di conseguenze regolari. In altri termini, dato l'antimondo, sono date anche le regole e le leggi che lo organizzano. Prendiamo tre *incipit*. "Un toro di dimensioni infinite cerca di entrare in una piccola porticina ma non riesce, per via della sua grandezza" (*Il toro infinito* di Ivan Talarico). "La caduta dei piedi ebbe inizio alle ore 72 e mezzo del 56 aprile" (*Piazza dei Martiri* di Alfonso Lentini). "Quando la bambina si svegliò con una testa di giraffa e senza mai aver letto Kafka, là per là non ebbe grossi grattacapi" (*Giraffe* di Gunther Maria Carrasco). In *Multiperso* le vie dell'eccezione sono davvero molteplici e spesso fuoriescono dalla stessa forma del racconto, per avvalersi di procedimenti più poetici e, in ogni caso, più avanguardistici come il montaggio, il *cut-up*, la frantumazione sintattica. È il caso dei testi di Marco Giovenale, poeta della sperimentazione che affianca a una vasta produzione in versi libri difficilmente collocabili, in una prosa che si vuole antilirica e antinarativa.

Giovenale non è l'unico autore dell'antologia proveniente dal mondo della poesia. Va citato almeno anche Antonio Francesco Perozzi, presente come poeta nel *Sedicesimo quaderno italiano* (Marcos y Marcos, 2023). D'altra parte *Multiperso* si avvale di talenti che si sono già affermati in diversi ambiti: quello della canzone d'autore (Ivan Talarico), del teatro (Antonio Sinisi), della traduzione (Eda Özbakay). Anche sul piano generazionale, vige una gran varietà.

Un'ultima menzione merita un altro antologizzato, Massimo Gerardo Carrese, che si ripresenta con un volume di prose brevi per décléc edizioni nel marzo 2024, *Spuntisunti*. Carrese, fantasiologo di professione – come si definisce –, mostra di aver assimilato la lezione di Paolo Nori, per quanto riguarda l'arte dell'anacoluto. In lui, però, prevale un'attenzione all'infraordinario, all'inezia, alle scorie mentali della più piatta quotidianità, e su questi minimi elementi costruisce una serie di fantasmagorie e paradossi, in grado di mettere in crisi il nostro senso della realtà. Malmenare la sintassi, per Carrese, costituisce inoltre un esercizio di esibizione comico-corrosiva del tasso di ideologia che la lingua ordinaria veicola. Se parlare "bene" significa parlare per frasi fatte o slogan pubblicitari, allora meglio disfarsi le frasi, permettendo magari di produrre non solo non-senso, ma anche nuove forme di senso. Ancora una volta, insomma, la forma breve e il territorio scontornato della prosa si rivelano vitali e fecondi sul piano letterario, pur costituendo un'anomalia nel panorama editoriale. Ma si tratta di un'anomalia felice.

andrea.inglese@gmail.com

A. Inglese è scrittore e traduttore



## Primo Levi e la montagna

### Le ossa della terra

Intervista a Mario Montalcini e Daniela Berta, presidente e direttore del Museo Nazionale della Montagna di Torino

**Il rapporto tra Primo Levi e la montagna è stato fondamentale perché, come lui scrive, gli ha trasmesso valori quali “pazienza ostinazione e sopportazione”, ma anche abilità quali “allenamento alla fatica, alla sete e alla fame” che lo hanno salvato da Auschwitz. Attraverso quali percorsi la mostra mette in luce questa relazione così speciale?**

La mostra abbina un percorso cronologico, che segue la biografia di Levi e la storia a lui contemporanea, con una scansione tematica fatta di otto parole-chiave (Natura, Materia, Letteratura, Trasgressione, Riscatto, Amicizia, Scelta, Liberazione) che toccano, evocandoli e allo stesso tempo approfondendoli, i poli attorno ai quali si condensa in maniera più rimarchevole il suo rapporto con le terre alte: dai primi approcci nell'adolescenza, che lo vede animato più dal desiderio di contatto con la natura che dalla pratica di un vero e proprio alpinismo, agli anni universitari dove la montagna è possibilità di relazione reale, non mediata, con la materia oggetto dei suoi studi di chimica, un modo per conoscere con le mani e con gli occhi; al periodo dopo la promulgazione delle leggi razziali, dove la montagna è una parentesi pura di libertà, rivalsa e trasgressione (“Tu, fascista, mi discrimini, mi isoli, dici che sono uno che vale di meno: io ti dimostro che non è così” dice in un'intervista ad Alberto Papuzzi del 1984); fino agli anni dopo la guerra, dove l'alta quota è un topos intorno al quale nascono e prendono vigore le amicizie montanare della maturità, quelle con altri due giganti del Novecento italiano: Nuto Revelli e Mario Rigoni Stern.

Le sezioni del percorso espositivo dialogano tra loro con rimandi reciproci e i temi sono approfonditi nel catalogo della mostra dai testi dei curatori Guido Vaglio e Roberta Mori e degli altri autori: Enrico Camanni approfondisce le frequentazioni alpinistiche di Levi prima della guerra; Massimo Gentili-Tedeschi, Giuseppe Mendicino e Marco Revelli raccontano l'amicizia con Eugenio Gentili-Tedeschi, Mario Rigoni Stern e Nuto Revelli; Domenico Scarpa commenta i due racconti che Levi e Rigoni Stern si dedicarono a vicenda; Alessandro Pastore traccia una storia del rapporto tra mondo alpinistico e leggi razziali.

**La mostra presenta materiali disparati: fotografie, cartoline, libri, lettere, materiali privati e pubblici che raccontano la particolare accezione della pratica alpinistica di Primo Levi. Come è stato reperito e selezionato il materiale?**

Il materiale è stato selezionato a partire dall'impianto curatoriale, con lo scopo di offrire una narrazione costruita sulla documentazione – quando possibile in originale, altrimenti in riproduzioni di alta qualità – corredata dalle citazioni di Levi, una delle presenze sicuramente più eloquenti del percorso espositivo, e da elementi di riferimento al contesto storico, che possano essere di supporto anche per gli studenti che parteciperanno ai laboratori didattici tematici dedicati alla mostra

per tutta la sua durata. La documentazione proposta proviene da numerosi istituti culturali, primo fra tutti il Centro Studi Primo Levi di Torino, in collaborazione col quale abbiamo sviluppato il progetto. Ma siamo onorati di avere prestati anche da altre prestigiose realtà della nostra città e provincia: l'Archivio Ebraico Terracini, l'Istituto piemontese per la storia della Resistenza e della società contemporanea, l'Archivio storico dell'Università, il Centro studi Gobetti, la Biblioteca dell'Accademia delle Scienze, la Biblioteca Ginzburg del Liceo D'Azeglio, la Biblioteca Nazionale CAI, l'Archivio Nazionale del Cinema

pur in minor misura, quelle valdostane (più una parentesi lavorativa lombarda nel 1942-1943, durante la quale frequenta le Grigne e la Valtellina). Le Valli di Lanzo, di Susa, Sangone e Orco sono d'altronde le più rapide e agevoli da raggiungere (“a portata di bicicletta”): una montagna schietta e spartana che trova corrispondenza nell'opera leviana con i suoi continui rimandi letterari, scientifici, esistenziali, acuti e privi di retorica.

**E ci sono poi le amiche e gli amici, i compagni e le compagne di Resistenza, tra tutti Sandro Delmastro a cui Levi dedicò il racconto più celebre d'ispirazione alpina. Le loro famiglie hanno collaborato?**

Il progetto ha incontrato da subito interesse e disponibilità da parte dei familiari ai quali ci siamo rivolti. In buona sostanza, tutti gli amici della montagna entrano nella Resistenza. Si tratta di amicizie costruite e cementate proprio grazie alla montagna, che agisce da catalizzatore e collante potentissimo e duraturo. Salvo quando la brutalità della guerra strappa prematuramente le vite di Sandro Delmastro – primo caduto del Comando piemontese del Partito d'Azione, assassinato a Cuneo dai repubblicani, e indimenticabile protagonista di *Ferro*, uno dei più bei racconti di montagna del Novecento italiano – e di Vanda Maestro, con Levi e Luciana Nissim nella banda partigiana nascosta nella località valdostana di Amay, insieme catturati e deportati a Fossoli e poi ad Auschwitz. Ma ci sono anche Alberto Salmoni, Bianca Guidetti Serra, Eugenio Gentili-Tedeschi, Silvio Ortona, Ada Della Torre, Franco Momigliano. I materiali in mostra provengono dunque anche da alcuni archivi familiari e, oltre a contribuire al racconto della figura di Primo Levi, trovano qui uno spazio di ricordo anche per i protagonisti di questa cerchia di amicizie montanare e resistenti.

**Tra le mostre su Levi, ricche e numerose, la montagna compare spesso, ma questa ha la montagna come angolatura particolare e privilegiata. Con quali esiti prospettici?**

Focalizzare lo sguardo sulla montagna ha consentito di approfondire un tema spesso sfiorato, per restituire nel percorso espositivo – e approfondire e argomentare nel catalogo di mostra – il senso profondo di Levi nell'andare per valli e cime e, allo stesso tempo, per dare un contributo alla conoscenza di questo spirito complesso e straordinario. Allo stesso tempo, per il Museo Nazionale della Montagna è fondamentale attualizzare il portato culturale contemporaneo delle figure della nostra storia comune, in questo caso particolarmente convinti che la specifica visione leviana delle terre alte valga ancora oggi la pena di essere trasmessa alla comunità, in particolare ai ragazzi, ai quali Levi si rivolgeva con impegno e cura.

Il Museo della Montagna, posizionato in cima al Monte dei Cappuccini, è luogo di perfetta sintesi per raccontare sfide e valori di Primo Levi e per proporre nella sua città un percorso che intreccia scienza, ambiente, cultura e impegno civile in un'esperienza accessibile a tutti.

d'Impresa di Ivrea; e poi ancora la Fondazione Nuto Revelli di Cuneo, il Centro Documentazione Ebraica Contemporanea di Milano, l'Archivio Mario Rigoni Stern di Asiago, gli archivi delle Sezioni CAI di Roma e Milano.

**Ci sono molte annotazioni che rievocano lo spirito ironico di Levi: le sue impressioni legate ai grattacieli, il suo understatement, l'amore per le Valli di Lanzo, un insieme di posture che fanno emergere un vero e proprio stile Levi. Come si abbina con la montagna e con quale tipo di montagne?**

“Dal tetto del duplice World Trade Center la vista è vertiginosa come da una vetta alpina, ma l'opuscolo che descrive i due colossi gemelli esagera: “Non sarete mai stati altrettanto vicini alle stelle!”. Basta andare a Lanzo”

Giocare con le parole si può, anche ad alta quota: decostruire per capire, dissacrare sottilmente, ricomporre con fantasia. Le montagne di Levi sono per tutta la vita quelle delle valli torinesi e,



## Dalla mostra Le ossa della terra un'anteprima di ricordi inediti

### Primo ricordo...

di Massimo Gentili-Tedeschi

Venerdì 26 gennaio si è inaugurata al Museo nazionale della Montagna (Torino, Monte dei Cappuccini 7) la mostra Le ossa della terra. Primo Levi e la montagna, curata da Guido Vaglio e Roberta Mori, frutto di una collaborazione tra il Museo e il Centro Internazionale di Studi Primo Levi di Torino. La mostra rimarrà aperta fino al 13 ottobre (martedì-venerdì 10.30-18, sabato-domenica 10-18).

Il testo di Massimo Gentili-Tedeschi che qui presentiamo, tratto dal catalogo, offre – in aggiunta a un Primo Levi più vivo e vivace che mai – una quantità di fatti e di ricordi inediti, presentati con percettibile quanto sobria emozione. Ma questo Primo ricordo di Gentili-Tedeschi rappresenta anche la prima tappa di un percorso comune che il Centro studi Primo Levi e "L'Indice dei Libri del Mese" intraprendono di qui fino al prossimo maggio, e che si avvia nel segno di una importante ricorrenza. Il 22 febbraio 1944 cominciava infatti, dal campo di raccolta di Fossoli, il viaggio verso Auschwitz di Primo Levi, Vanda Maestro e Luciana Nissim: un "viaggio all'ingiù" – come Levi lo definisce in Se questo è un uomo – del quale ricorrono dunque gli ottant'anni. L'occasione è persa la più appropriata, tantopiù nell'attuale frangente storico-politico, per costruire un progetto dal titolo Primo Levi. In viaggio verso il futuro. Mese dopo mese, dunque, di qui a maggio, saranno presentate le iniziative che in questi ultimi anni e durante i prossimi si sono svolte e si vanno preparando, a livello internazionale, nel nome di Primo Levi.

In viaggio verso il futuro sarà un percorso folto quanto versatile, sarà un percorso multimediale, sarà un percorso che riserverà via via – soprattutto nella conclusiva tappa di maggio – un insieme sorprendente di novità offerte, dal Centro studi Primo Levi di Torino, in esclusiva alle lettrici e ai lettori dell'"Indice".

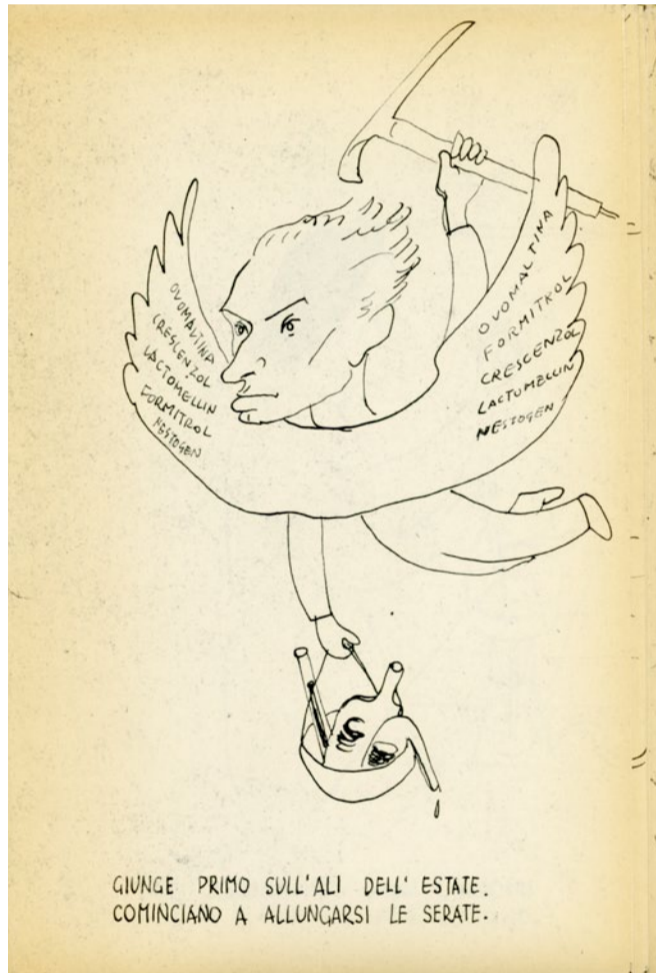
Primo, e basta. Non c'era bisogno di cognomi, a casa: si sapeva che era lui, così come mio padre era Euge, per gli amici più cari. Ed è Euge nel capitolo "Oro" del Sistema periodico.

Torinesi entrambi, Primo ed Euge erano amici dai tempi del liceo, anche se mio padre era tre anni più vecchio; tutti e due appassionati di montagna, compagni di ragionamenti, decisi fin da giovani su quello che avrebbero fatto da grandi, uno il chimico, l'altro l'architetto. Li accomunava la chiarezza di vedute, il senso dell'ironia un po' piemontese, molto ebraico anche se, pur frequentando in qualche modo la comunità, nessuno dei due era particolarmente assiduo al tempio. È quella voglia di sberleffo, di pernacchia con cui avevano dipinto la drammatica situazione degli ebrei durante la guerra, precettati a fare lavori umilianti per i soldati mandati a morire al fronte, oppure, all'opposto, liberi di lavorare per chi, come Gio Ponti, non si curava delle etichette razziali e prendeva tranquillamente nel suo studio uno come mio padre.

Primo, Euge, Silvio Ortona, Ada Della Torre, Vanda Maestro e altri amici, in buona parte ebrei torinesi, si trovano praticamente ogni sera a discutere di politica, di filosofia, a scherzare, qualche volta a inventare filastrocche. Qualcuna viene appuntata su un foglietto volante, un giorno decidono di metterle nero su bianco in un quadernetto di quinta elementare comprato lì per lì. E così, tra l'ottobre e il novembre 1942, nascono i Libri segreti: lo stesso quadernetto scritto prima sul recto, poi sul verso delle pagine. Il motore delle filastrocche è rimasto nel nostro lessico familiare: una frasetta o un verso che inizia con "ecco un...", seguito da un immancabile "si volta il foglio e si vede..." concluso in rima baciata, che dà lo spunto al primo verso della filastrocca successiva; nei li-

bri segreti queste filastrocche quasi infantili bastano per rendere l'idea della vita loro e della vita di tutti, con sarcasmo e senso del ridicolo, soprattutto verso i dittatori nazifascisti. Mio padre, che aveva una mano felice, illustrava ogni filastrocca con uno schizzo, a volte poco più di un tratto di penna, ma sufficiente a mettere bene in chiaro che quella di cui si rideva era una tragedia.

Una filastrocca che irrideva le prime sconfitte degli italo-tedeschi nella guerra d'Africa suscitò parecchie discussioni nel gruppo: "Ecco un arrosto da gran tempo atteso / si volta il foglio e si vede un obeso"; per fare intendere di che arrosto si trattasse, mio padre aveva disegnato un militare nordafricano che versava un pizzico di sale su un soldato tedesco ridotto a una salsiccia con l'elmetto e infilzato su uno spiedo, con tanto di fumo e fiamme colorate di rosso. Una nota al primo verso diceva "Fuorché da Primo e da



Silvio e Ada è perplessa" a testimoniare la non unanimità. Dopo la guerra erano tornati sull'argomento, le perplessità, ma non le divergenze, erano svanite. Ulteriori note aggiungono: "11/3/46: Primo non è più dissidente", scritto e firmato da lui, "14/3/46 Silvio non disside più", "Ada non è più perplessa: non si devono mettere i tedeschi allo spiedo".

Più tardi furono le Cronache di Milano, dove più lunghe filastrocche descrivono le avventure e le disavventure del gruppetto di amici e dove Primo è spesso un protagonista: annunciato da un "pissi pissi, aiut, tradunt", poi finalmente arrivato, quasi un cherubino alato, un angelo con piccozza e provette, tutte le volte riconoscibile per la sua testa romboidale e spigolosa, i capelli corti e stempiati, sempre serio e un po' accigliato, il labbro di sotto sporgente e le orecchie a punta.

L'amore per la montagna, dicevo. Lo si trova in decine e decine di albumetti di fotografie formato 5x8 che ritraggono molti di quegli amici nel corso delle loro ascensioni su tutte le cime più importanti e impegnative delle Alpi. Pareva quasi che la guerra non esistesse. Mio padre mi raccontava delle fughe giovanili da Torino in bicicletta o sulla corriera, all'insaputa dei genitori, per andare ad arrampicare da qualche parte. Mi raccontava della pericolosa ed entusia-

smante *enjambée*, un salto sul vuoto per superare una spaccatura della roccia e andare a scalare il Cervino.

Che sarebbero andati partigiani non c'era alcun dubbio: trasformare i loro sberleffi in un'azione concreta fu un passaggio quasi ovvio, naturale, ben prima dell'otto settembre; erano tutti impregnati di antifascismo già dai tempi del liceo. Si trattava solo di capire dove andare. Ciascuno scelse a suo modo. Mio padre partì per la Valle d'Aosta, e dopo alcuni contatti optò per la valle di Cogne. Fu così che dopo un mese nel carcere di Aosta, frutto di una spiata, e un'evasione un po' stramba, prese la corriera e si arruolò nella brigata Arturo Verraz. La prigionia gli rimase appiccicata nel nome partigiano: *Galera*.

Primo invece no, con Luciana Nissim e Vanda si erano accampati alla bell'e meglio non lontano, nei pressi di Brusson, nella valle del Lys, mal preparati e peggio armati. Qui le storie di vita partigiana che ogni tanto mio padre mi narrava, quando ero piccolo, si riempivano di amarezza e di rabbia. Vanda gli aveva addirittura proposto di raggiungerli nonostante la precarietà della sistemazione, spiegando che sì, tutti sapevano di loro, ma che erano ben voluti e anche la moglie del podestà era carinissima con loro e a suo dire li appoggiava. Lui era andato su tutte le furie "Andatevene immediatamente! – aveva detto e ripeteva anche a me con voce stentorea – siete pazzi a rimanere lì". Ma non c'era stato nulla da fare. E la rabbia di mio padre era ancora maggiore per non essere stato capace di convincerli, un senso di impotenza nel saperli presi come fringuelli, una mattina di poco tempo dopo, mentre ancora sonnecchiavano incoscienti. Una cattura così facile, così inutile... e poi fu la tragedia che ben conosciamo, dalla quale Vanda e altri non tornarono più. Triste ironia, fu la montagna che tanto amavano e tanto li univa a portare Primo e gli altri alla disgrazia.

Vedevo Primo da ragazzino, quando veniva a Milano, prima nella casa di corso Sempione poi in viale Elvezia 18, si fermava a pranzo da noi, preannunciato dagli stessi mormorii di un tempo. Era sempre un'occasione particolare, mio padre tornava a casa dallo studio molto prima del solito e poi restava a lungo a parlare con l'amico di sempre, come se si fossero lasciati il giorno prima. Ricordo la voce di Primo un po' metallica, quel fine accento torinese ma alle mie orecchie non troppo marcato, la curiosità verso le cose più minute che spesso diventavano altro, l'occasione per ripensarle, vederle sotto un'altra prospettiva. Parlava come scriveva, un linguaggio diretto che stupiva per la sua chiarezza e lucidità. Un giorno si misero a giocare con le parole formando dei palindromi, una delle passioni di Primo. Mio padre prese un cartoncino di quelli tenuti sempre accanto al telefono, buoni per prendere appunti e per scarabocchiare con matite o pennarelli colorati paesaggi che poi sarebbero magari diventati dei quadri. Su quello Primo iniziò a scriverne qualcuno di quelli che aveva inventato: "È mala sorte: ti carbonizzino braci, tetro salame", ma dopo il quarto ne escogitarono uno nuovo, "Erede, sodo sedere", un filino scurrile ma tanto simile ai giochi di parole di un tempo...

Quella fra loro era un'amicizia sincera, piena di fiducia e stima reciproca; prova ne sia che in vista della pubblicazione Primo era uso far leggere i suoi scritti a mio padre per avere il suo parere. Di lui ci restano alcuni dattiloscritti: uno è *Il re dei giudei*, con le fotografie della moneta da cui nasce la storia, datato 23 ottobre 1977, zeppo di correzioni, cancellature, inserti, pecette, frutto di innumerevoli ripensamenti; un altro è *La carne dell'orso*, racconto di racconti di montagna, frutto di quasi un anno di lavoro, datato Corvara, agosto '60 – Finale Pia, luglio '61, con giusto qualche correzione qua e là.



*E voi come vivrete?*

## *Il ragazzo e l'airone di Hayao Miyazaki*

di Andrea Pagliardi



Studio Ghibli, Giappone, 2023

Nel 1997, dopo l'uscita di *Principessa Mononoke*, Hayao Miyazaki disse che si sarebbe ritirato. Continuò invece a lavorare con la solita abnegazione e in soli quattro anni realizzò *La città incantata*, film che vinse l'Oscar e che gli diede notorietà planetaria, a cui seguì un nuovo annuncio di congedo dal mondo del cinema. Anche in questo caso non ci fu nessun addio e Miyazaki ultimò *Il castello errante di Howl* (2004) e *Ponyo sulla scogliera* (2008). Nel 2013, però, l'ormai settantaduenne regista dichiarò che *Si alza il vento* sarebbe stato davvero il suo ultimo film. Il lungometraggio, l'undicesimo della sua carriera, è anche il suo lavoro più personale, in cui elementi autobiografici si riverberano nella vita del protagonista, per la prima volta nei suoi film un personaggio realmente esistito: Jirō Horikoshi, l'ingegnere aeronautico inventore degli aerei da caccia usati dalla Marina imperiale giapponese durante la seconda guerra mondiale. Un film assai diverso dai precedenti, insomma, realistico e per adulti, dove l'elemento fantastico, quasi un marchio di fabbrica di Miyazaki, è confinato alla dimensione onirica del protagonista. Decisamente credibile come opera di commiato. "Ho suscitato scalpore in passato dicendo che mi sarei ritirato. Ma stavolta sono serio. Ci sono cose che ho sempre voluto fare, ma non riguardano l'animazione". E invece, niente, dieci anni dopo, siamo ancora qui a scrivere del suo nuovo film, il dodicesimo.

Icona vivente e sempre più spesso soprannominato "Dio dell'anime" Miyazaki è l'autore che ha sdoganato il cinema d'animazione nipponico sia presso il grande pubblico (adulti e bambini), sia tra critici e cineasti, mietendo riconoscimenti a pioggia nelle manifestazioni cinematografiche più prestigiose del pianeta. L'uscita di ogni suo lungometraggio è ormai un evento di risonanza mondiale e *Il ragazzo e l'airone* non fa eccezione: il film, a oggi, si è aggiudicato più di quaranta premi, tra cui il Golden Globe 2024, e ha già sbancato al botteghino incassando oltre 160 milioni di dollari.

La cornice del film è il Giappone in guerra degli anni quaranta in cui il dodicenne Mahito, il ragazzo del titolo, perde sua madre in un incendio a seguito di un raid aereo su Tokyo. Qualche tempo dopo il padre del ragazzo, direttore di una fabbrica

che produce aerei da combattimento (come il padre di Miyazaki), si risposa con Natsuko, la sorella minore della defunta moglie (come accadde al padre del regista, che tuttavia era figlio della seconda moglie) e si trasferisce nella lussuosa villa di campagna dove sono cresciute sia sua madre che Natsuko. È un luogo curioso e a tratti inquietante, popolato da un personale bizzarro (memorabili le sette piccole e loquaci vecchine di disneyana memoria). Alla dimora appartengono uno stagno paludoso, un bosco oscuro e una torre fatiscente parzialmente murata. Un misterioso airone inizia a svolazzare intorno alla tenuta, Mahito lo segue e giunge nei pressi del vecchio rudere. Quando entrano nella torre il film vira drasticamente: varcata quella soglia (sull'architrave incombe il verso dantesco "fecemi la divina potestate" che sottolinea l'inizio di un vertiginoso viaggio allegorico) il ragazzo e l'airone sprofondano (letteralmente) in un assurdo multiverso, visivamente straordinario, colmo di citazioni di capolavori dell'arte occidentale (da Böcklin a Magritte, da De Chirico ai preraffaelliti), popolato da pellicani crudeli ed enormi parrocchetti assassini, abitato dai Warawara, singolari creature che diventano anime in volo e da una ragazza di fuoco. Su tutti regna un vecchio mago che vive a cavallo tra i mondi e che crea impiando una sull'altra tredici pietre, una sorta di Jenga alla ricerca dell'equilibrio perfetto che consentirà di realizzare un mondo senza contraddizioni né sofferenze. Ma chi è quel mago e cosa rappresenta?

Per rispondere a questa domanda occorre accennare alla figura di Isao Takahata. Il suo nome è forse meno noto al grande pubblico, ma è uno dei personaggi più influenti della storia dell'animazione nipponica – è l'autore delle serie di *Heidi* e di *Anna dai capelli rossi*, nonché di capolavori come *Una tomba per le lucciole*, *Pom-Poko* e *La principessa splendente*. Con Takahata Miyazaki condivise l'intera carriera artistica: i due si incontrarono poco più che ventenni alla Toei e da quel momento non si separarono più. Nel 1984 fondarono insieme lo studio Ghibli e sebbene non abbiano mai firmato una coregia, si confrontavano continuamente, supportando e migliorando l'uno il lavoro dell'altro. Nel 2018 Takahata morì, privando Miyazaki di un amico fraterno e di un sodale. Il lungometraggio che sarebbe diven-

tato *Il ragazzo e l'airone* era al tempo già in embrionale gestazione, ma fu proprio quel tragico evento a indurre Miyazaki a riflettere sul senso del proprio lavoro. Decise di realizzare un film sul significato di fare i film e sulla potenza dell'atto creativo e sulle responsabilità sociali, politiche e culturali dell'artista. Ebbene, Miyazaki ha in più occasioni dichiarato che il vecchio mago del *Ragazzo e l'airone* è proprio Takahata che, a sua volta, rappresenta qui tutti gli autori di film d'animazione e più in generale i creatori di opere, demiurghi che manipolano la realtà allo scopo di creare mondi nuovi (il tripudio di riferimenti artistici e letterari non sarebbe dunque mero citazionismo).

Il vecchio mago, va da sé, è anche Miyazaki stesso: inventare universi, definirli in ogni dettaglio, osservarli con piglio quasi scientifico adottando un approccio ecologico è il vero motivo che ha sempre spinto "il Dio dell'anime" a fare film. Ciascuno dei suoi lungometraggi racchiude un mondo intero: la valle-mondo di Nausicaa, l'onsen-mondo della città incantata, il castello-mondo di Howl, la foresta-mondo della Principessa Mononoke, la scogliera-mondo di Ponyo e, non ultimo, il mondo di Totoro, versione pop del pantheon shintoista che si nasconde tra le pieghe del reale ed è visibile solo agli occhi dei bambini. Ogni opera è dunque un microcosmo e Miyazaki-demiurgo si è sempre dovuto arrendere all'urgenza creativa che lo ha spinto a renderlo reale: per questo motivo non riesce a smettere, per questo motivo è alla fine costretto a ritrattare ogni annuncio di ritiro dalle scene.

*E voi come vivrete?* è il titolo del *Ragazzo e l'airone* nell'originale versione giapponese ed è anche il titolo di un libro di Genzaburō Yoshino che Miyazaki conserva fin dall'adolescenza. Il senso profondo del film è proprio in questa domanda, a cui, ora, Miyazaki sa rispondere: continuerà a fare film e a creare mondi, come ha sempre fatto. Dodici film, dodici mondi. Le pietre del mago, però, sono tredici. Ebbene sì, Miyazaki sta già lavorando su alcune idee per un nuovo lungometraggio: da mesi, ogni mattina, l'ottantaquattrenne "Dio dell'anime" arriva in studio di buon'ora, si siede al tavolo, impugna la matita e riprende a creare il suo tredicesimo mondo.

## Bisogna entrare nell'oscurità perché è lì la salvezza

di Alessandro Ajres

Olga Tokarczuk

### I LIBRI DI JAKUB

#### O IL GRANDE VIAGGIO

ATTRAVERSO SETTE FRONTIERE,  
CINQUE LINGUE E TRE GRANDI  
RELIGIONI, SENZA CONTARE

#### QUELLE MINORI

ed. orig. 2014, trad. dal polacco  
di Barbara Delfino e Ludmila Ryba,  
pp. 960, € 29,  
Bompiani, Milano 2023

È uscita solo di recente sul mercato italiano, l'opera di Olga Tokarczuk *I libri di Jakub* del 2014 che in Polonia conquistò subito il riconoscimento letterario più ambito, ovvero il premio Nike; mentre, a livello internazionale, questo è il libro che più di ogni altro ha contribuito all'assegnazione del Nobel all'autrice nel 2018. Un libro che è rielaborazione e rilancio di tematiche precedenti, cui si "perdona" volentieri il ritardo di un'edizione italiana per la mole enorme (1.114 pagine numerate al contrario, in omaggio ai testi ebraici ma anche come incitamento al lettore a scardinare le proprie abitudini) e per l'ottimo lavoro di traduzione svolto – nel mentre – da Barbara Delfino e Ludmila Ryba.

Il testo poggia su un lavoro di ricostruzione storica meticoloso, che tuttavia resta aperto alle incursioni letterarie, lasciandoci sospesi tra veridicità e finzione degli eventi narrati. La sfera della possibilità che alimenta questo viaggio "attraverso sette frontiere, cinque lingue e tre grandi religioni, senza contare quelle minori", come recita il sottotitolo, ruota intorno a un periodo in cui tutto – effettivamente – sembra poter accadere in Europa e in Polonia. Un attimo prima (1569-1795) la Confederazione polacco-lituana pare un'entità solida e inattaccabile, in cui le persone convivono malgrado le origini e le religioni diverse; un attimo dopo, in virtù delle spartizioni avvenute tra il 1772-1795, la Polonia non esiste (praticamente) più e le differenze promuovono in modo drammatico.

Jakub Józef Frank (alla nascita Jakub Lejbowicz, 1726-1791) incarna nel libro la volubilità di quel periodo storico: considerandosi l'incarnazione e prosecutore di Sabbatai Zevi, anch'egli conduce i propri seguaci in direzione di una sintesi spirituale, in particolare tra ebraismo e cattolicesimo. Per questa ragione essi subivano una scomunica con l'accusa

di eresia da parte della corte rabbinica e, poco dopo, arriveranno a farsi addirittura battezzare: "Perché tutto vada a nostro favore dobbiamo insistere chiaramente su due cose vere: che crediamo nella Trinità, che è un unico Dio in tre persone, ma senza mai entrare in discussioni su chi è in questa Trinità, e che respingiamo per sempre il Talmud in quanto fonte di errori e blasfemie. È tutto qui. Solo questo".

La rottura degli equilibri religiosi costituiti è affiancata, nel testo, a una serie di ulteriori artifici che disorientano una lettura semplificante, a partire dai continui spostamenti del protagonista e dei suoi seguaci: come si ricorderà, in *I Vagabondi* (Bompiani, 2019) Tokarczuk intravede nella stanzialità una pericolosa vicinanza col male. Le varie forme di scrittura adoperate ampliano le prospettive attraverso cui guardare agli eventi: alla terza persona si sostituisce, talvolta, la prima e alla prosa asciutta su cui poggia la narrazione si alterna lo stile epistolare delle lettere che vi si citano, nonché alcune incursioni enciclopediche ispirate alla *Nowe Ateny* (Nuova Atene, prima edizione 1745)



di Benedykt Chmielowski, a propria volta tra i protagonisti del libro. I nomi dei contro-talmudisti, che si modificano in seguito al battesimo (Jakub stesso diviene Józef), alimentano questa possibilità di una trasformazione continua; così come accade con la libertà sessuale, imposta e orientata secondo il piacere di Jakub, che si instaura all'interno della cerchia dei suoi seguaci.

Il nuovo ordine pronto a emergere da questo contesto rivoluzionario poggerà sul buio e sul male, anziché sulla luce e sul sentimento del bene: "Bisogna andare nell'oscurità, è chiaro come il sole! Perché solo nell'oscurità ci attende la salvezza. Solo nel posto peggiore può

iniziare la missione messianica", dice Jakub, sottolineando così la necessità di avvicinarsi al cristianesimo. Allo stesso modo, l'illuminismo alle porte è colto nella sua dimensione dialettica, come espressione di sfiducia dell'uomo nei confronti della bontà congenita al mondo. E tuttavia, pur constatando l'oscurità che ci avvolge: "Chi si affaccia sulle questioni del Messia, sia pure di quelli falliti – anche soltanto per raccontare la loro storia – sarà trattato come colui che studia gli eterni misteri della luce", si legge in conclusione al volume.

Dove fa filtrare un po' di luce, Olga Tokarczuk, all'interno di una vicenda che si vuole così oscura? Dove scorgere le tracce

della speranza, in universo sul punto di esplodere? Il testo è attraversato da un tema che si ricollega, ancora una volta, a un'opera precedente: *Anna In w grobowcach świata* (*Anna nei sepolcri del mondo*, 2006), in cui l'autrice si confronta con la deità femminile e con la Grande madre. Tutte le vicende narrate nei *Libri di Jakub* sono osservate dall'alto dalla figura di Yente, che resta sospesa tra la terra e il cielo, "una vecchia santa", "una donna che non vuole morire", "una strega che ha trecento anni". Dall'incontro con lei Jakub comprende che è giunto il momento in cui tutto vada alla rovescia, in cui è necessario infrangere la legge per raggiungere la salvezza. Egli, del resto, nasce in una caverna a forma di vulva e in quella stessa caverna – due secoli dopo – un gruppo di ebrei troverà rifugio dalla furia nazista.

La visione di un Messia-donna ritorna di continuo: "Fino a pensavate (...) che il Messia sarebbe stato un uomo, ma non può esserlo in alcun modo, perché il fondamento è la Vergine, sarà lei la vera salvatrice", dice Jakub. La Polonia è il paese della Shekhinah, della presenza divina nel mondo, dove la Vergine si svelerà completamente. Visivamente, dotata di molte sembianze, essa può assumere quella del santuario di Jasna Góra a Częstochowa, oppure di Santa Sofia a Istanbul: "Sul volto soave della donna non si leggono affetti umani, tranne quello che è alla base di tutto: l'amore incondizionato. Io lo so, dice lei senza muovere le labbra. Io so e vedo tutto, e nulla sfugge alla mia comprensione". Tra tutte le porte che Tokarczuk va aprendo con la sua opera, la possibilità di una presenza femminile al centro dei destini e delle preghiere dell'umanità pare indicarci l'unica garanzia di un futuro.

## Olga Tokarczuk e le periferie dell'umanità

di Giulia Baselica

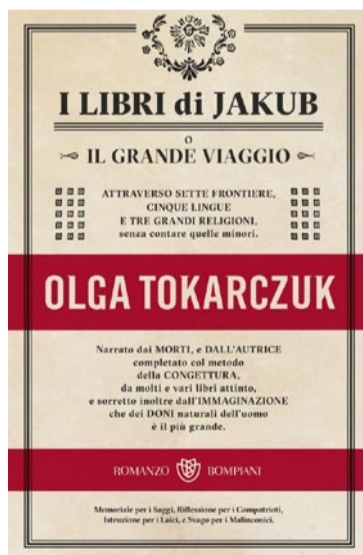
Nata a Sulechów, in Polonia, nel 1962, Olga Tokarczuk pubblica nel 1979 i suoi primi racconti sulla rivista "Na przełaj", con lo pseudonimo Natasza Borodin. Dieci anni dopo esordisce come poetessa, con la raccolta *Miasto w lustrach* (*Città allo specchio*). Nel 1993 appare il suo primo romanzo *Podróż ludzi księgi* (*Il viaggio del popolo del Libro*), accolto molto favorevolmente dalla critica e insignito del premio dell'Associazione degli editori polacchi come migliore opera prima, seguito nel 1995 e nel 1996 dai romanzi *E.E.* e *Prawiek i inne czasy* (*Dio, il tempo, gli uomini e gli angeli*, e/o 1999; e *Nella quiete del tempo*, Nottetempo, 2013, poi Bompiani), anch'essi apprezzati dai critici e dai lettori. Negli anni successivi appaiono romanzi e racconti, come le raccolte *Szafa* (1997, *L'armadio*) e *Ostatnie historie* (2004, *Ultime storie*) e i romanzi *Dom dzienny, dom nocny* (1998: Casa di giorno, casa di notte, Fahrenheit 451, 2007; Bompiani, 2021), *Bieguni* (2007, *I vagabondi*, Bompiani 2019), *Prowadź swój pług przez kości umarłych* (*Guida il tuo carro sulle ossa dei morti*, Nottetempo, 2012; Bompiani, 2020), *Księgi Jakubowe* (2014, appunto

*I libri di Jakub*), *Empuzjon* (2022). All'attività letteraria la scrittrice unisce la scrittura giornalistica, piuttosto intensa negli anni 1997-2000.

Numerosi i premi e i riconoscimenti nazionali e internazionali – primo fra tutti il premio Nobel per la Letteratura conferito nel 2018 – che hanno confermato nel corso degli anni l'originalità e il valore letterario della sua opera. Olga Tokarczuk è una personalità eclettica che si esprime non soltanto nell'attività di letterata, saggista e sceneggiatrice, ma anche nella militanza sociale, assumendo posizioni decise in difesa dei diritti delle minoranze. La formazione di psicologa clinica e l'interesse per la psicoanalisi junghiana rappresentano un'importante fonte di ispirazione per le sue narrazioni, caratterizzate da svariate ambientazioni storiche o contemporanee, da personaggi non di rado tratti dalle periferie dell'umanità, da un vigoroso sentimento del tempo e dello spazio, soprattutto dalla lucida percezione della modernità liquida del nostro tempo.

giulia.baselica@unito.it

G. Baselica insegna letteratura russa all'Università di Torino



alessandro.ajres@uniba.it

A. Ajres insegna lingua e traduzione polacca all'Università di Bari

## I cortigiani del duce addomesticatore

di Giovanni Scirocco

Piero Gobetti

CARTEGGIO 1924

a cura di

Ersilia Alessandrone Perona,  
pp. CLII-1512, € 120  
Einaudi, Torino 2023

“Non ti credo atto alla vita politica, cioè ti credo meglio atto ad altro, e che perdesti molto di te stesso”; “Editore libero e coraggioso”; “L’unico giovane degno di tener in alto la fiaccola a indicar la via in mezzo al tenebroso e tra la babelica confusione che ci circonda”; “Lei è troppo multanime: racchiude il Gobetti editore, critico drammatico, politico, sociologo, storico, religioso”; “Tu sei un terribile suscitatore di ribellioni e di energie”; “Ella è per molti oppositori un compagno fastidioso ed incomodo, che vuol essere ad ogni costo logico e sincero”.

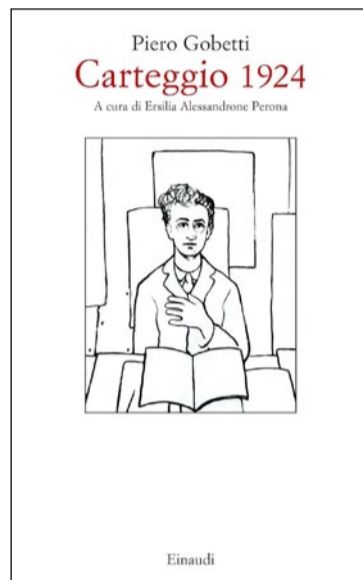
Sono alcuni dei giudizi dei numerosi corrispondenti di Gobetti che appaiono in queste 1765 lettere, ulteriore testimonianza del suo frenetico attivismo, tra politica e cultura, in un anno, come sottolinea Ersilia Alessandrone Perona nell’*Introduzione*, periodizzante per la storia d’Italia, con le elezioni del 6 aprile e la crisi seguente al delitto Matteotti. Un Gobetti visto dunque anche attraverso la lente dei suoi lettori e collaboratori, tra proposte editoriali, proteste per bozze non ricevute, furienti polemiche (come quella sul caso Delcroix) e sfide a duello, bastonature e perquisizioni (un’“attenzione” sollecitata direttamente dallo stesso Mussolini). Ma anche testimonianza di un’Italia forse minoritaria, certo spaesata, talvolta velleitaria (“Voi puntate su una borghesia inglese che da noi non esiste. E puntate anche su un proletariato liberale che egualmente non esiste”, gli scrivono a un certo punto), però decisa a non sottomettersi di fronte alla dittatura avanzante.

In quell’anno, dunque, il giovane intellettuale torinese conti-

nuava a occuparsi della “Rivoluzione Liberale” (pur scrivendo anche su giornali come “Il Lavoro” di Genova e sulla rivista neoprotestante “Conscientia”), della propria casa editrice fondata l’anno prima (pubblicando testi importanti come quelli di Giovanni Amendola, *Una battaglia liberale*; Luigi Einaudi, *Le lotte del lavoro*; Francesco Saverio Merlino, *Politica e magistratura dal 1860 ad oggi in Italia*; Mario Missiroli, *Il colpo di stato*; Francesco Saverio Nitti, *La tragedia dell’Europa*; Luigi Sturzo, *Popolarismo e fascismo* e preparando per l’anno seguente i montaliani *Ossi di seppia*) e progettava nuove imprese (la rivista “Il Baretti”, dedicata ai “problemi della cultura e della storia dopo Croce e con l’esperienza fascista del gentilismo”, il cui primo numero uscirà il primo dicembre, con un corsivo dello stesso Gobetti significativamente intitolato *Illuminismo*, che invitava a “salvare la dignità prima che la genialità” e a “lavorare con semplicità per trovare anche per noi uno stile europeo”, senza dimenticare la propria passione per il teatro).

Contemporaneamente, però, cercò di giocare un ruolo con la creazione dei Gruppi della Rivoluzione Liberale, attraverso una lotta intransigente al fascismo che superasse gli sbandamenti e le esitazioni dell’opposizione aventiniana, senza affidare il proprio destino a personaggi (da Giolitti a Bonomi...) verso i quali non nutriva alcuna fiducia e che, anzi, accusava di trasformismo e di aver favorito l’ascesa al potere di Mussolini. “È necessario agire. Battere in blocco mussolinismo e maggioranza. Io credo che Mussolini non cadrà: ma bisogna, se cade, che siano le minoranze a farlo cadere e a succedergli” (da una lettera a Turati del giugno 1924). Un’analisi per certi versi simile a quella di un’altra futura vittima del fascismo, Carlo Rosselli, che a Gobetti è accomunato anche dall’evidente slancio volontari-

stico e dall’acuta comprensione della figura storica e politica di Matteotti, di cui Gobetti scrisse sulla “Rivoluzione liberale” un bellissimo profilo, con una forte carica di autoidentificazione, riconoscendo il significato del suo esempio, ma sottraendolo all’immagine limitativa del martire: “Nulla di fortuito dunque nel suo assassinio. Col cinismo della guerra civile si è voluto eliminare il capo d’uno Stato Maggiore. Non saremo così ingenui da chiedere che si faccia giustizia dell’assassinio del nostro amico. In certi casi la giustizia diventa il problema



di due civiltà, di due principii in lotta. Se la opposizione ha un compito deve smascherare il gioco del mussolinismo che tende, liquidando qualche alto personaggio del fascismo, a creare un altro piedistallo al duce paterno, normalizzatore e addomesticatore. Invece si tratta di mettere sotto processo tutto un regime”.

Nel marzo 1924, nella collana diretta per Cappelli da Rodolfo Mondolfo, era uscito *La Rivoluzione Liberale. Saggio sulla lotta politica in Italia*. Nella conclusione scriveva: “Il mussolinismo è (...) un risultato assai più grave del fascismo stesso perché ha confermato nel popolo l’abito cortigiano, lo scarso senso della propria responsabilità, il vezzo di attendere dal duce, dal domatore, dal *deus ex machina* la propria salvezza. (...) Dovrà ineluttabilmente l’Italia rimanere condannata (...) a questi costumi anacronistici e cortigiani? O le forze della nuova iniziativa popolare e di ceti dirigenti compromessi riusciranno a dare il tono alla nostra storia futura?”. Dopo il delitto Matteotti sperò che questo fosse ancora possibile, ma il fascismo superò i mesi della crisi e nel 1925 Gobetti fu costretto ad essere “esule in patria” per poi – soppressa dalle autorità la sua rivista politica – avviarsi agli inizi del 1926 verso l’esilio parigino e una morte troppo precoce.

giovanni.scirocco@unibg.it

G. Scirocco insegna storia contemporanea  
all’università di BergamoL’intransigenza ideale  
e la lotta politica

di Nadia Urbinati

Il 1924 fu un anno di svolta. Il 10 giugno, Giacomo Matteotti fu rapito e assassinato da una squadra fascista, punito per aver denunciato il clima di violenza nel quale si erano svolte le elezioni del 6 aprile (che la legge Acerbo trasformò in un plebiscito). Il 9 giugno la casa di Piero Gobetti venne perquisita su ordine del prefetto di Torino, ma in realtà di Benito Mussolini che in un telegramma ordinava di “informarmi e vigilare per rendere nuovamente difficile vita questo insulso oppositore Governo et Fascismo”. Il 5 settembre, Gobetti venne malmenato dai fascisti, punito per le parole da lui usate (“aborto morale”) nel criticare la scelta del mutilato di guerra Carlo Delcroix di candidarsi nelle liste fasciste. La questione ritorna in moltissime lettere (alcune molto dure contro Gobetti) e rivela ai non sprovveduti di ieri (e di oggi) come “sia possibile montare l’opinione pubblica” con dicerie. “Contro le offese personali lanciatemi col pretesto della mia postilla... mi sono riserbato e mi riservo la più ampia libertà di critica e di stroncatura”. Il 1924 è anche l’anno in cui uscirono *La Rivoluzione Liberale* e la rivista “Il Baretti”. L’anno precedente, Gobetti si era fatto imprenditore fondando la sua casa editrice, un gioiello che in poco più di due anni pubblicò oltre cento libri di alcuni tra i giovani più promettenti e di alcuni dei più autorevoli esponenti dell’antifascismo: tra i titoli spicca l’edizione italiana del *Saggio sulla libertà* di J. S. Mill, *Nazionalfascismo* di Luigi Salvatorelli e *Ossi di seppia* di Eugenio Montale.

Questo carteggio, magistralmente curato e introdotto da Ersilia Alessandrone Perona, rende conto di tali avvenimenti politici e attività editoriali. Soprattutto, dà conto di una fittissima rete politica (con diramazioni in alcuni paesi europei) che Gobetti stava tessendo per creare un’associazione politica di tipo nuovo. Il viaggio in Francia nel maggio del 1924 fu per questo molto importante. Come spiega la curatrice, egli aveva familiarità con i sistemi elettorali avendo partecipato alla campagna per la proporzionale lanciata nel 1919 dall’“Unità” di Gaetano Salvemini. Aveva sempre criticato il parlamentarismo (associato a pratiche che identificava con il giolittismo e i colleghi uninominali che furono alla base dei partiti di notabili, inetti a fare opposizione a Mussolini). In Francia, Gobetti apprezzò la vittoria del *Bloc de gauche* alle elezioni dell’11 maggio, e contro di esso “non sollevò nessuna delle

pregiudiziali ostili alla coalizione manifestate riguardo alle elezioni italiane”. Quell’esperienza gli confermò il ruolo negativo dei partiti solo parlamentari. Che fare? Mentre “le case editrici sono ormai in mano ai fascisti”, mentre cresce “l’acquiescenza della Magistratura a sistemi polizieschi dell’ammonizione e del domicilio coatto” molti dei liberali democratici che lo seguivano si mostrano scettici all’idea di dar vita a un “blocco” di partiti di opposizione, inadatto a un lavoro politico di lunga durata. Le elezioni del 6 aprile aprirono una fase nuova. E i viaggi di Gobetti in Sicilia, in Campania, a Roma, a Milano e poi a Parigi, i contatti con i socialisti emiliani e i meridionalisti furono il segno di questo attivismo volto al futuro, per creare un’opposizione politica che tenesse alto l’allarme per il regime illiberale e impedisse l’assuefazione (che invece ci fu). Che tipo di opposizione, una volta che quella parlamentare aveva fallito? Gobetti si era posto questo problema già nel 1924. E si fece ispiratore dei Gruppi della Rivoluzione Liberale. Essi non decollarono. E il loro fallimento mette in luce la diffidenza nei confronti della forma partito ma anche la difficoltà effettiva a ideare una forma nuova di organizzazione che unisse l’intransigenza ideale alla lotta politica per mezzo di partiti, che tenesse insieme masse ed élites. Non si sarebbe trattato del partito collettivo del quale avrebbe scritto Antonio Gramsci in carcere. Quel che i Gruppi prospettavano era l’esigenza di un largo partito extraparlamentare che unisse cittadini e intellettuali oltre le sigle e le correnti; che fosse costituente, sia della lotta antifascista sia nel pensare l’ordine politico futuro. In questo senso, oltre l’opposizione parlamentare. Questa sfida venne colta benissimo dal periodico clandestino di Giustizia e Libertà: “L’opposizione non ha combattuto che una sola battaglia: costituzionale-morale. (...). Questo è l’errore del passato”. Il presente doveva animare un movimento rivoluzionario che raccogliesse tutti gli antifascisti oltre le sigle dei partiti. A quel presente si preparò la generazione dei Gruppi lanciati da Gobetti nel luglio 1924, che furono come un seme della rete nazionale lanciata da Riccardo Bauer e da Ernesto Rossi nel 1929 e poi del movimento Giustizia e Libertà.

nu15@columbia.edu

N. Urbinati insegna teoria politica alla Columbia  
University di New York

## Sulle note di Bruce Springsteen

di Cristina Lanfranco

Paolo Cognetti  
**GIÙ NELLA VALLE**  
pp. 118, euro 16,  
Einaudi, Torino 2023

Il nuovo romanzo breve di Paolo Cognetti tesse la propria trama nella Valsesia piemontese, in una valle che apre alle cime più alte delle Alpi ma che accusa molte delle storture della modernità, piegata com'è dal consumo del suolo, dai camion di rifiuti che dalla Lombardia vengono smaltiti nelle discariche locali, dalla speculazione edilizia che tenta di salire sempre più su, colonizzando le terre alte.

Due fratelli sono al centro del romanzo, con caratteri opposti e per certi versi complementari. Luigi è rimasto in paese; dopo un tentativo fallimentare di aprire un'attività artigianale ha ripiegato su un posto pubblico di guardia forestale, lavoro che lo porta ai posti di blocco sugli svincoli dell'autostrada come in mezzo al bosco, dove un misterioso cane, o lupo, o incrocio dei due, sta facendo strage dei cani delle baite, suscitando inquietudine in tutte le frazioni. Luigi sta per diventare padre, la sua è una vita monotona e anche un po' rassegnata, il suo debole è l'alcool al quale indulge spesso. Il centro del suo equilibrio è Elisabetta, la compagna, ragazza di città trasferitasi per amore, lettrice sensibile e colta. Il fratello di Luigi, Alfredo, ha una natura ancora più spigolosa e solitaria, ma come Luigi è un grande bevitore. Da anni trasferito in Canada come tagliaboschi, è tornato per firmare un atto notarile apparentemente privo di importanza: per qualche milione di lire cederà a Luigi la propria parte della casa ereditata dal padre, da poco morto suicida.

Intorno ruotano le figure tipiche di queste zone di montagna; sfiorate dalla modernità, non ancora cittadine, non più davvero montanare, ogni sera radunate al bancone del bar. Il rapporto fra i due fratelli è di diffidenza e cautela. Luigi dubita che il fratello si presenterà davvero dal notaio a firmare l'accordo; Alfredo sospetta, e non a torto, che dietro l'offerta di acquisto della casa Luigi nasconde intenzioni non dette.

Mentre il paese si agita e discute a causa del cane, o lupo, che uccide indisturbato, Alfredo, il cane sciolto, il figlio lon-

tano e balordo, avrà anch'esso il proprio momento da lupo, in un fuoco di violenza inspiegata che chiama Luigi a sé stesso e al proprio ruolo di uomo di legge. Non occorre anticipare il finale, sapendo che Paolo Cognetti dichiara di aver scritto tutto il romanzo ascoltando a ripetizione l'album di Bruce Springsteen *Nebraska*: lo si legge nel testo di *Highway Patrolman*. Non è questo l'unico contatto fra libro e disco: il padre di Luigi e Alfredo portava i figli bambini ad ammirare le

ville dei ricchi, esattamente come il padre fa con i bambini in *Mansion on the hill*. Luigi una notte sogna la casa del padre, come nella notte agitata che sta in *My father house*: Alfredo, fuggendo, ha gli stessi pensieri del protagonista di *State Trooper*, e davvero ascoltare questo vecchio LP leggendo Cognetti aiuta ad immergersi in una atmosfera desolata e tagliente.

C'è molta, moltissima letteratura americana in questo romanzo: gli echi di Carver, di Faulkner, di Flannery O'Connor risuonano chiari nella scrittura limpida ed essenziale di Cognetti, una prosa sintetica, pochi aggettivi precisi e niente chiacchiere. Addirittura in questo libro Cognetti rinuncia ai segni che nel testo indicano i dialoghi, come virgolette e trattini, scelta stilistica comune a Cormac McCarthy; ma altre assonanze magari meno evidenti sono anche rintracciabili ad esempio in Thomas Savage: si pensi agli obliqui rapporti fra fratelli ne *Il potere del cane*.

E ancora, numerosissimi sono i temi che accostano il romanzo di Cognetti a un'opera come *Tormenta* di Russell Banks; due fratelli di inclinazioni diverse, la violenza e la fuga, una natura selvaggia che troppi interessi economici stanno aggredendo. In *Tormenta* lotti di territori boschivi vengono comprati per

pochi spiccioli da investitori pronti a costruire nuove *Mansions on the hill*, in Cognetti con l'acquisto della malandata casa paterna Luigi spera di inserirsi con qualche successo negli affari che la costruzione di una nuova seggiovia porterà in paese; e in entrambi i romanzi questa volontà di arricchimento viene tenuta celata sino a quando è possibile: forse perché tutti gli attori coinvolti sanno che il loro metodo di arricchimento personale è direttamente legato allo stravolgimento dell'ambiente circostante e allo sfruttamento dell'ingenuità altrui.

Che cos'altro accomuna i protagonisti di Paolo Cognetti a quelli di questi autori? Certamente anche lo sguardo sulle figure femminili. Nei pensieri di Luigi la compagna Elisabetta, colta, solitaria e innamorata, in attesa di una bambina, è un freno agli eccessi e all'emotività violenta, un soave rifugio consolatore, e insieme è prigioniera: una visione certamente stereotipata e che non lascia cogliere a Luigi l'emotività profonda di lei. Non è certo un caso che, mentre a lui saranno riservate le macabre scoperte dei cani morti, Elisabetta, che ancora si lascia incantare dall'acqua del fiume, sarà capace di incontrare una creatura viva e accostarvisi con maggior grazia e fortuna.

Il libro ha suscitato l'indignazione di molti valesiani, sindaci e amministratori in testa, affannati a denunciare l'onta di una Valsesia inquinata e sfruttata, e che però Cognetti descrive come in realtà è, dopo decenni di politiche disinvolute e inquietanti modelli di sviluppo: se da una parte è consolante che gli amministratori eletti leggano qualche libro – dopo il ministro Sangiuliano giudice al Premio Strega ci si può aspettare di tutto –, dall'altra un'opera come questa dovrebbe essere un invito alla riflessione e a uno sguardo meno miope sul proprio territorio, anziché un'occasione per gridarne l'onore violato.

info@aprile.to.it

C. Lanfranco è italianista

## Il corpo esposto dell'attore

di Francesca Romana Capone

Filippo Timi  
**MARILYN**  
pp. 112, € 12,  
Feltrinelli, Milano 2023

Filippo Timi è artista eccentrico rispetto alla scena culturale italiana: autore e attore teatrale sperimentale, protagonista di serie TV di largo consumo o di film d'autore, è alla seconda prova letteraria dopo il romanzo *Tuttalpiù muoio* a due mani con Edoardo Albinati (Rizzoli, 2019). Si sente, in *Marilyn*, la mancanza del tocco del romanziere che sa concertare la storia; in compenso si fa viva la voce dell'attore che si modula dal grido al sussurro.

Come Amleto rappresenta la pietra di paragone per il teatro, Marilyn è l'icona del cinema per eccellenza: si possono scegliere molti modi per affrontare i "mostri sacri" e qui Timi seleziona poche scene utili a entrare nel personaggio, sondarne le fragilità, cucirselo addosso come una seconda pelle. Lo fa con una scrittura fratta e nervosa come i disegni a penna che accompagnano il racconto, dove la protagonista è insieme la diva Marilyn e la modesta Norma, maltrattata da una madre schizofrenica e usata dagli uomini. C'è lei e c'è il presidente in un rapporto impari dove sesso e amore si mischiano in un cocktail pericoloso. In questa falsa biografia, JFK condivide con l'amante il segreto di un alieno imprigionato in un bunker del deserto: nel confronto tra la bellezza di celluloido e la bestiale creatura spaziale, nell'incontro di sguardi tra i due c'è la chiave di questa Marilyn.

Il gioco di Timi è di abbassare l'inarrivabile icona a vulnerabile essere umano, nel quale chiunque – e primo fra tutti il narratore – si possa identificare. Persa in una solitudine che solo il baraccone della Hol-

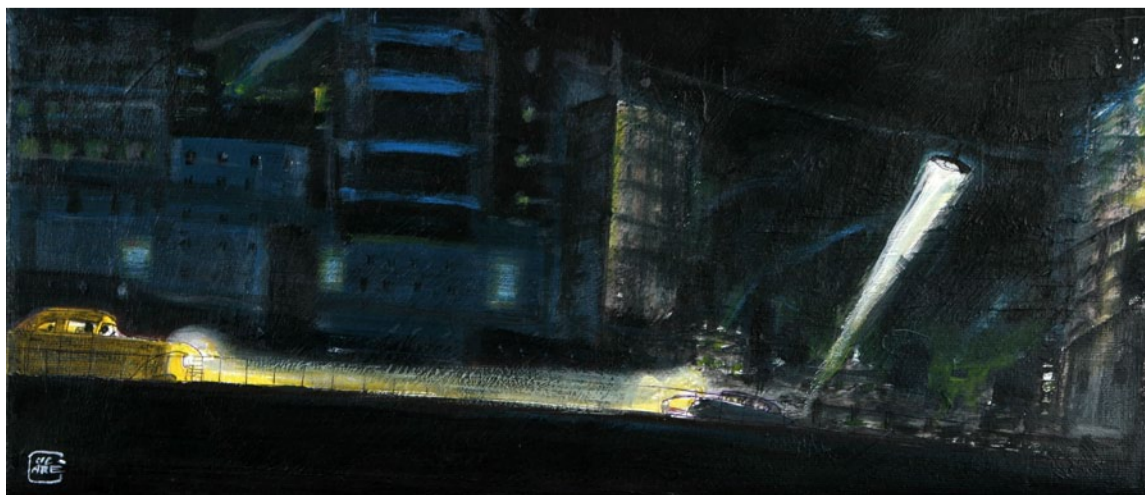
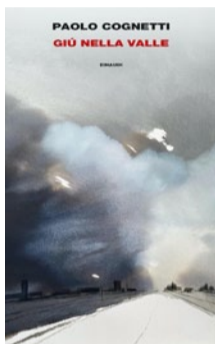
lywood degli anni cinquanta-sessanta poteva creare, Norma-Marilyn si muove tra il suo angusto appartamento e gli alberghi di lusso, tra i suoi medicinali nel cassetto e le automobili con autista. Intrapolata in un corpo del quale gli altri pretendono di avere il controllo, dicendole come sorridere, come camminare, come respirare, si sente ancora la bambina bruttina e stupida rifiutata dalla madre. Eppure è una bomba innescata che cammina, e il clan dei Kennedy deve prenderne atto, fino a un epilogo fantasioso come il resto del testo ma coerente con le sue intenzioni.

In un gioco di specchi, se Timi è Marilyn, allora Marilyn è Timi: l'attore che – seppure in un altro contesto – misura la sua energia di interprete, la sua elettricità di sex symbol con l'insicurezza e la balbuzie che lo definiscono ai piedi del palco. Così come in quella specie di autobiografia che è *Tuttalpiù muoio* la verve e l'ironia trascolorano presto nel dolore crudo di un'esistenza che ti mette costantemente alla prova. Non si è mai al riparo delle proprie fragilità poiché non sono minacce esterne ma parte integrante di noi. Ed è questa debolezza che Marilyn vede nello sguardo vacuo dell'alieno, questo essere esposto e alla mercé del mondo, ma anche di sé stessi.

Questo testo, che non è racconto e non è teatro, sembra quasi un abbozzo, un brogliaccio di impressioni e note utili all'attore per calarsi nel personaggio. I momenti salienti si accompagnano al commento intimo, allo scandaglio di emozioni e pulsioni da ricreare poi, come un sottotesto, sul palcoscenico. E siccome, come scrive Timi, "per essere storici, bisogna essere contemporanei", a questa Marilyn presta parole e gesti che potrebbero risuonare oggi. Resterà deluso chi cerca il romanzesco, ma anche chi immagina il monologo. A chi, invece, segue Timi con interesse, sembrerà di avere una minima via di accesso al suo modo di ragionare e di vedere e sentire il mondo. Con i sensi all'erta, con il corpo esposto come solo quello dell'attore può essere, Timi trascrive in parole un processo che, per essere efficace, deve essere autentico, con tutto il bagaglio di emozioni e di dolore che si porta dietro.

frcapone@gmail.com

F. R. Capone è scrittrice



## Per abitare un certo tipo di vita

di Danilo Bonora

Vincenzo Latronico  
**LA CHIAVE DI BERLINO**  
pp. 152, € 17,50,  
Einaudi, Torino 2023

Un giovane milanese di ingegno aveva lì pronta una borsa di perfezionamento in filosofia per gli USA, dopo un'esperienza a lettere "davvero disastrosa", in cui si era impelagato in metodologie aride, "critica della ricezione" e letteratura microsociologica, mentre invece i prof avrebbero dovuto farsi domande più interessanti, tipo "perché Leopardi è un genio?". Per Latronico quella critica letteraria da "morte dell'autore", ancora circolante con valore legale nei dipartimenti, era *borderline*, per non dire psicotica (viveva in un altro mondo). Capisce come l'unico modo di resistere a una brutta tentazione – conta l'opera, non il commento – è cedere; poiché è presto per chiudersi in una gabbia accademica, decide di svoltare e lasciar perdere la borsa.

La Berlino del 2009, ripopolata a Est da un gruppo battezzato "Easyjetset" in *Lost and Sound* di Tobias Rapp, città "povera ma sexy" (secondo il sindaco Klaus Wowereit), sembrava il posto giusto, se prestiamo orecchio alla Kirsty Bell delle *Correnti sotterranee*. Nell'appartamento del moroso poteva approfittare del bagno più grande che avesse visto e sguazzare nel vuoto e in una "bella incertezza", fuori dallo sciame millennials disciplinato dal postfordismo *or whatever you want*.

Nel primo capitolo il narratore disegna una metropoli ancora scombuscolata dal dopo-muro, piena di case a buon mercato, bar che spuntavano dappertutto, posti rave leggendari, rapporti elettrizzanti ogni quarto d'ora. Le reliquie naziste erano state trasformate in club oscuri e magnetici e il Novecento in un serbatoio "di fondali contro cui ballare". Ci si ritagliava un *outfit* identitario e si diventava impolitici dopo anni milanesi densi di centri sociali e occupazioni ma anche di poliziotti e sgomberi, precipitando il tutto in un dopo Campofornio di gentrificazione oscena.

Inevitabili i paragoni con la Berlino di cento anni fa, quella degli *expat* di lusso, del *flâneur* Franz Hessel, dell'ammirato Isherwood, il cui diario registrava momenti di gioia da paragonare "all'esperienza di chi ci è arrivato un secolo dopo".

La capitale rappresentava un luogo dove non si andava per fare qualcosa ma "per abitare un certo tipo di vita" che assomigliava alla libertà. Dentro vi si accucciava il *libertinage*, esperimento nel mondo techno-house a cui il protagonista ha regalato un po' di vita per congelarla nel loop della festa, sospensione del tempo profano.

Al Berghain si andava con jeans mini, calze a rete, anfibio, ketamina, speed "come regolatore omeostatico" per "mantenersi a galla". Frammenti della letteratura sulla "Temporary Autonomous Zone" del guru Hakim Bey sono convocati come testimoni a difesa ma anche per raccontare il *clubbing* con distacco, in particolare *Demande à la*

*nuit* di Anne-Laure Jaeglé, storia di rovina e penosa resurrezione nei gironi dei rave party. Ciò che resta, a detta dell'autore, che discute il Milan Kundera diffidente con le finte trasgressioni dei rave, è l'inefficacia politica del *clubbing*, innalzata sull'impossibilità di una vera *agency* collettiva. Tutt'altro che seguace di questa ideologia, non vive appieno il *dancefloor* ("ho un mutuo"), privilegiando semmai la lucida cronaca del soccorso a un potenziale *Doppelgänger* strafatto, trascinato sulla terrazza del Berghain a prendere aria e vedere il cielo azzurro. Il capitolo *L'astronave e la zattera* illustra il fatuo e vorticoso ambiente dell'arte contemporanea, i suoi luoghi effimeri, il gergo molto inventivo con il quale il nostro *expat* riempie i cataloghi e riesce a salire almeno su una scialuppa, in bilico tra un panino al volo e lussuosi afterhours – dove magari rovesciare un drink addosso a Michael Stipe – tra gli aspiranti all'astronave con un piano monetizzabile e i rave senza un domani che non sia l'Erasmus a vita.

Secondo lo scrittore il panorama "delle autobiografie berlinesi" è "poco entusiasmante", un sottogenere "a cui questo libro appartiene più di quanto vorrei ammettere". La sua appendice sui problemi dell'autobiografia, martoriata a più non posso dai critici, rivela la consapevolezza dei rischi nel denudarsi di fronte al pubblico. È davvero un aggiustamento finalistico e a bocce ferme dell'esistenza? Dovrem-

mo procedere attraverso scelte razionali di ottimizzazione dell'utilità e tuttavia andiamo a tentoni sulla base di conoscenze frammentarie. Quindi si fa una selezione di ciò che si racconta – osserva Latronico – includendo "come in un albero evolutivo" solo "le scommesse vinte"; un calco del "moral luck" dei pragmatisti Bernard Williams e Thomas Nagel di un lontano Symposium dell'Aristotelian Society. L'*implied author* ricorda quanto era infelice al momento di mettere mano al libro ma anche di essersi divertito a farlo. Roger Schank avvertiva che non avere una storia significa essere senza ricordi, cioè non possedere uno straccio di *self*. Secondo Kay Young e Jeffrey L. Saver le evidenze scientifiche mostrano come l'autobiografia potenzi la nostra identità grazie alla sua forma narrativa, un correlato del funzionamento di alcune aree del cervello, tra cui quella della ricompensa. E ben prima del fiorire dell'ai il buon Franco Fido ad Harvard notava che dopo aver ricevuto dall'autore (*je*) il dono della propria esistenza, il personaggio autobiografico (*moi*) contraccambia con gli interessi, permettendogli di dire "ricordo, dunque sono".

La chiave di Berlino è proprio una chiave, il *berliner Schlüssel*, inventata per costringere chi la usa a sbarrare il portone alle spalle. Alla fine del resoconto è una figura del desiderio di lasciare la porta aperta, "quella dell'Italia, o quella di qui", fino a nuovo ordine. La letteratura internazionale radunata nel libro è in linea con il gusto dei nostri scrittori quarantenni global, scafati e poliglotti, cervelli, se non in fuga, quantomeno pendolari. Nella madrepatria non ci resta altro che sperare nelle rimesse degli emigranti?

bonoradanilo@gmail.com

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



## Fra scacco e matto

di Bianca Del Buono

Alberto Casadei  
**LA SUPREMA INCHIESTA**  
pp. 368, € 19,  
il Saggiatore, Milano 2023

Che cosa succede nello spazio che intercorre fra la dichiarazione dello "scacco" e l'irreversibilità del "matto"? Nelle possibili risposte a questa domanda, carsicamente diffusa nelle pieghe del testo, si può forse rintracciare il significato ultimo dell'operazione narrativa di Alberto Casadei in *La suprema inchiesta*. La dimensione del gioco non è evocata a caso se a esso riconduciamo, insieme a Huizinga, l'idea di uno spazio-altro organizzato secondo regole proprie, frutto di una precisa interpretazione del mondo e al tempo stesso strumento di evasione dal quotidiano: la scrittura di Casadei rivela infatti una tensione ludica di fondo sia attraverso le dichiarate strategie di cooperazione con il lettore, sia attraverso una ricchissima stratificazione di rimandi letterari, senza tuttavia prescindere da un'intima serietà del racconto. Del resto il genere poliziesco, nel segno del quale si apre il romanzo, trova il suo fondamento estetico proprio nel gioco competitivo che si viene a istaurare fra lettore e personaggi nella risoluzione del caso proposto.

E tuttavia, rifacendosi a una tradizione che ha in Gadda e in Sciascia i suoi modelli principali, Casadei sfrutta l'impalcatura del romanzo giallo per eccedere nei limiti. Le indagini del vicequestore Livia Bianchi sull'assassinio di Bella di Rodi, escort di lusso brutalmente strangolata a pochi metri da palazzo Grazioli, costituiscono in effetti soltanto l'innescio di una "suprema inchiesta" sulle forme e sulle manifestazioni del Male, condotta attraverso un vertiginoso accumulo dei materiali e dei dispositivi narrativi. Come anticipato dall'*Avvertenza* transmediale fra pagina scritta e video YouTube, le coordinate definite con ingannevole precisione nei primi capitoli vengono rapidamente smarrite: la storia di Livia convive non soltanto con quelle di suo marito (Angelo Consani) e dei due figli (Lorenzo e Giovanna), ma anche con numerose digressioni su personag-

gi storici, figure mitologiche, paesaggi ed epoche remote che estendono in maniera indiscriminata i confini spaziotemporali del racconto.

Si viene così a creare, grazie anche al sostegno delle trentadue immagini conclusive, una sotterranea trama di analogie che permette di trascendere la contingenza del caso di cronaca. Come prima conseguenza, il corpo straziato di Bella diviene la matrice di una serie di episodi di violenza presentati con cadenza ossessiva, quasi a delineare una novella storia del genere umano segnata dalla crudeltà e dal sopruso: dalla brutale sessualità degli austrolopithecini *afarensis* all'attentato delle Torri gemelle, passando per la repressione del-

la Repubblica Napoletana del 1799 o l'esecuzione di Antoine Lavoisier. Secondariamente, il gesto investigativo iniziale si eleva a cifra profonda dell'intero romanzo. Se il centro mobile e pluriprospectico del racconto risiede nella famiglia Bianchi-Consani, è emblematico che ciascuno dei suoi membri venga colto e sviluppato come "personaggio in cerca", espressione di una moderna *quête* sul senso ultimo dell'esistenza. All'indagine poliziesca di Livia si affianca infatti l'ossessiva ricerca della bellezza di Angelo attraverso il progetto di una Nuova Città Ideale, ma anche i tentativi del figlio Lorenzo di trovare una propria identità civile e politica; un ruolo particolare spetta infine alle ricerche scolastiche della figlia Giovanna, che grazie alla fervida immaginazione del personaggio divengono uno strumento di esplorazione e conoscenza molto più fecondo di quanto l'occasione prosastica lascerebbe intuire.

Senza approdare a soluzioni o risposte di sorta, il *topos* della *quête* viene accolto come tensione costante e irrisolvibile, destinata ad autoalimentarsi in un circolo potenzialmente infinito. Nella riscrittura di un altro *topos* del romanzo moderno – quello del colloquio col Diavolo – è infatti la Completezza a porsi come utopia tentatrice della contemporaneità, suggerendo uno scacco gnoseologico davanti al quale i personaggi rivelano tutta la propria impotenza, la loro disperata (nel senso etimologico del termine) ma non per questo mitigabile ansia di verità.

bianca.delbuono@uniud.it

B. Del Buono è assegnista in letteratura italiana presso l'Università di Udine

## Sciame di dischi lamellari

## in vibrazione

di Mauro Ravarino

Sergio Baratto

**MY FAVORITE THINGS**pp. 249, € 18,  
minimum fax, Roma 2023

Vivere da sonnambulo, come in coma vigile, dopo un fatto traumatico che ne ha divorato l'esistenza, attraversando la storia, dall'Italia del dopoguerra a Genova 2001, passando per le zone più remote dell'Asia sovietica (Turkmenistan). Franco Mozzati, ingegnere minerario di Porta Romana, Milano, è il protagonista di *My Favorite Things* di Sergio Baratto, titolo ripreso da uno dei brani più celebri di John Coltrane, genio indomito del jazz, una passione di Franco, nonché un incontro fortuito ed epifanico, proprio con il grande sassofonista, domenica 2 dicembre 1962 nel giorno del celebre concerto al Teatro dell'Arte. In questo romanzo, dove il piano temporale così intrecciato – sfalsato su tre epoche (i primi anni cinquanta, gli anni sessanta e settanta e gli anni duemila) – all'inizio disorienta, facendoti provare il disorientamento esistenziale stesso del protagonista, la scrittura di Baratto non ha timore di farsi lirica e a tratti precisamente fotografica, dando una vera e propria anima narrativa alla città. È la Milano della seconda metà del Novecento, uscita dal conflitto e in pieno boom; una costruzione a parole quasi in sintonia con il pregevole lavoro grafico di Paolo Bacilieri, che in questi anni ha tradotto a fumetti proprio quell'epoca urbanistica. La Milano di Piero Manzoni e Lucio Fontana, di Enzo Jannacci e Giorgio Gaber.

“La guerra è finita, gli anni cominciano ad accumularsi, le macerie sgomberate alimentano grandi fosse e piramidi o colline artificiali”. Qui, tutto ha inizio, in un pezzo di periferia operaia ai bordi di via Colletta, una sera di settembre del 1952, quando un gruppo di undicenni (“bambini nati sotto i bombardamenti, troppo piccoli per ricordarsi”), attardatisi a giocare in un prato dove finiva la città, si spingono sempre più “avanti nel buio e nel mistero”. Un evento drammatico, che verrà svelato solo nelle ultime pagine, modificherà per sempre l'esistenza di uno di loro, Franco. Franco attraverserà la vita con una lacerazione profonda, perdendo sé stesso, finché la malattia della

nipotina Amina (la figlia della nipote Simona) non lo costringerà a guardare a quel buco scavato dentro di sé. Lo sgomento di fronte a una morte ingiusta smetterà di essere un trauma individuale e diventerà, in un certo senso, collettivo descrivendo indirettamente le solitudini urbane e postindustriali. Laddove “le luci e i suoni svaniscono e il nero è percorso da sciame di dischi lamellari in vibrazione”.

In realtà, molti anni prima era stato l'ascolto *live* di *My Favorite Things* – con Coltrane stretto nel suo completo nero, massiccio, corpulento, il viso percorso da rivoli di sudore – a scuoterlo così tanto da invitarlo a guardare a quel buco. Un'urgenza dolorosa, però, presto rimossa ma rimasta sempre latente: “Mai uomo nella storia aveva osato inventare una musica così brutale eppure così piena di grazia, che fosse nello stesso tempo esplosione, pianto e inno di lode. Era un canto d'amore e una lotta. Erano l'angoscia e la gioia mescolate insieme, la furia e la tenerezza”.

“Forma e sostanza avvinghiate in combattimento e fusione”, pensa Franco di Coltrane, dopo essersi intrufolato al Teatro dell'Arte grazie all'amico Alberto. E John Coltrane, uno dei più grandi musicisti del Novecento (dissonante solo come possono essere i grandi che tentano lo scarto dalla norma), è una figura angelica nel romanzo, dall'accendino regalato all'ultima notte nel parco. Come la vita di Franco, nonostante le debite proporzioni, anche quella di Coltrane è segnata dalla tragedia: arriva relativamente tardi al successo e muore a soli quarant'anni per un cancro al fegato, dopo una lunga esperienza di tossicodipendenza. *My favorite things* è un romanzo che si scopre intenso e confessionale. In queste pagine Sergio Baratto, milanese, classe 1973, cofondatore della rivista “Il primo amore”, autore di *Diario di un'insurrezione* (effigie, 2012) e *La Steppa* (Mondadori, 2016), vincitore del Premio Giuseppe Berto, ha infuso molte delle sue passioni: la musica, di cui anche Franco si innamora, e la cultura russa, essendo Baratto russista di formazione. Un mix coinvolgente e diacronico dall'incedere apparentemente *impro*, alla maniera del jazz.

mauro.ravarino@gmail.com

M. Ravarino è giornalista



## Nulla è sempre u stissu

di Emanuela Canepa

Veronica Galletta

**PELLEOSSA**

pp. 345, € 18, minimum fax, Roma 2023

La vicenda di *Pelleossa* si svolge durante la seconda guerra mondiale a Santafarra, paesino immaginario di una Sicilia che accompagna le vicissitudini di Paolino Rasura, un ragazzino che come tutti quelli della sua età si preoccupa soprattutto di capire qual è il posto che sarà destinato a occupare nel mondo. Il primo elemento del romanzo che colpisce è la lingua. A meno di non essere nati nell'isola, non si accede facilmente al registro di questo siciliano immaginario e fantastico, che del dialetto isolano ricalca il ritmo, le pause, le assonanze, le sonorità, ma è l'esatto opposto di una restituzione filologica. La lingua di *Pelleossa* funziona semmai come un'invocazione, una chiamata ai fantasmi. È un calco che simula l'architettura del siciliano per vestirgli addosso un abito personalissimo e di tutt'altra fattura. Non si entra in questa storia e nella vita di Paolino Rasura se non si compie l'impresa: affidarsi al flusso vincendo le iniziali difficoltà, fino a quando la malia si consuma e il lettore si arrende a una lingua che lo cattura nel momento esatto in cui smette di opporre resistenza. Se una sorta di incantesimo potrà accadere, sarà solo grazie a questo atto di fede. *Pelleossa* possiede i connotati dell'opera mondo. Un numero infinito di per-

sonaggi veri e immaginari, collocati sullo stesso piano di realtà. Uomini e animali hanno una precisa fisionomia, e spesso anche più di nome, perché ogni nome ne definisce un differente aspetto. Accanto alle creature di realtà, e senza cesura, convivono e hanno voce anche oggetti apparentemente inanimati, come le teste scolpite da Filippo, l'altro grande protagonista di questa storia, a cui Paolino si lega. Filippo ha l'ambizione di scolpire il mondo, e ci crede talmente che le sue teste parlano davvero, comunicano e litigano in un teatrino surreale e domestico. Gli spazi reali, la Sicilia di terra e di mare, convivono insieme a lande quasi leggendarie, come l'isola Ferdinandea che emerge dal mare a intervalli regolari – un capodoglio di terra vulcanica e ossa – e poi sprofonda di nuovo nel buio delle acque. E ci sono i partiti e i gruppi che si uniscono e respingono come il mercurio: gli abitanti di terra, i contadini, contro quelli di sale, i marinai, i vivi contro i morti che cambiano di posto perché perfino i cimiteri scivolano sulla terra e mutano sede, stato e condizione.

La Sicilia, come si sorprende a pensare Paolino, viene spesso liberata – da Garibaldi, dagli americani – e poi, non si sa in che modo, finisce di nuovo prigioniera, come se il suo destino implicasse la vocazione alla catena. “Nulla è sempre u stissu, anche quando pare”: così dice Paolino, e questo è lo spirito che aleggia sulla terra incantata di *Pelleossa*. Il reale e l'immaginario non sono in conflitto. Tutto convive sotto lo stesso cielo.



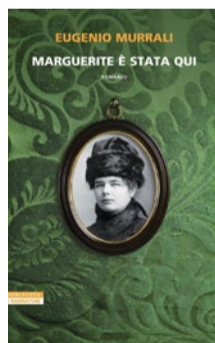
## Una forza tranquilla

di Marzia Fontana

Eugenio Murrari

**MARGUERITE È STATA QUI**pp. 256, € 17,  
Neri Pozza, Vicenza 2023

Tra le biografie romanzate che in anni recenti hanno ricostruito le figure di grandi scrittori, in particolare del Novecento, quella dedicata da Eugenio Murrari a Marguerite Yourcenar si distingue per l'originalità della costruzione narrativa e la molteplicità dei punti di vista attraverso i quali l'autore restituisce la vicenda della prima donna a essere eletta, nel 1980, nell'Académie française. Il risultato è un assai ben riuscito ibrido tra biografia romanzata costruita con l'ausilio di precedenti profili, delle opere e delle lettere della scrittrice, *memoir*, scrittura corale, affidato alle voci che più hanno contato nella vita di Marguerite Yourcenar prima, giovane curiosa e presa dal demone della scrittura poi, infine adulta impegnata ad attraversare i venti della storia del “secolo breve” e scrittrice acclamata e riconosciuta in tutto il mondo.



In un esordio felice, segnato da una scrittura matura, capace di accogliere suggestioni liriche in una pur sorvegliatissima prosa, Murrari visita i luoghi di Marguerite, nata De Crayencour e nota con lo pseudonimo creato per gioco insieme al padre, in una sorta di geografia letteraria, dal Belgio della natia Bruxelles alle Fiandre delle estati di bambina nel castello del Mont Noir con la terribile nonna Noémi, da Parigi a Roma, fra le cui rovine per la prima volta si affaccia l'idea che germinerà molti anni dopo nelle *Memorie di Adriano*, fino agli Stati Uniti, dove si rifugia allo scoppio del secondo conflitto mondiale e dove per quarant'anni vivrà nel Maine insieme alla compagna Grace, sua traduttrice. E intanto con una suggestiva ed efficacissima invenzione narrativa l'autore unisce la propria voce di giovane impegnato a traghettare nella vita adulta alle tante che nel romanzo si rincorrono e si accavallano a restituire un'esistenza lunga e frastagliata: la madre, morta di setticemia pochi giorni dopo il parto, il

padre, la temibile nonna, il fratellastro incaricato di gestirne le finanze dopo la morte del comune genitore e responsabile di un dissesto finanziario cui lei riuscirà a porre rimedio solo in parte e faticosamente, l'amata Grace e la passione impossibile degli ultimi anni, il giovane Jerry ucciso dall'AIDS. Ma anche quelle di figure apparentemente minori, come le tate, l'ostetrica e la cuoca, persino il medico che ha assistito alla sua nascita e il frate che prega accanto alla moribonda Fernande. Con rara sensibilità Eugenio Murrari si immerge nel mondo di Marguerite Yourcenar e ne riaffiora consegnando ai lettori il ritratto di una donna schiva, eppure capace di grandi passioni, dotata della “forza tranquilla” di chi non rincorre a tutti i costi la felicità ma si rifugia nella scrittura inventando mondi e personaggi che continuino a farle compagnia anche quando il libro è in stampa, come l'amato Zenone, un fratello e compagno di viaggio onnipotente, disegnando un universo in cui realtà e fantasia, presente e passato si intrecciano a ricomporre l'immagine di un monumento della letteratura mondiale.

marziafontana@fastwebnet.it

M. Fontana è insegnante e giornalista

## Dai pentoloni di una cucina antica

di Enzo Fileno Carabba

Nicolò Moscatelli  
**I CALCAGNANTI**pp. 282, € 20  
*La nave di Teseo, Milano 2023*

Timoteo è un ragazzino a cui non viene mai in mente di annoiarsi, perché è cresciuto nella Casa della Buona Volontà. È, questo, un edificio avvolgente, pieno di anfratti, nascondigli e possibilità che si moltiplicano attorno al calore profondo di una cucina antica. Soprattutto è un luogo pieno di storie e ragazze bellissime. Da certi cauti accenni lo si potrebbe definire un bordello, ma mi sembra che questa parola così rudemente esplicativa non venga mai usata nel testo. I riferimenti all'attività principale che manda avanti la Casa della Buona Volontà sono leggiadramente elusivi. Del resto, la vera forza che manda avanti il tutto è proprio la buona volontà. È infatti, quella casa, centro di attrazione per banditi, fuorilegge di vario genere e irregolari di tutti i generi. Questi individui memorabili trasmettono al bambino un nobile sguardo sul mondo. Timoteo cresce assorbendo l'alto ideale di uccidere re, aristocratici e notabili. Coloro che vivono una vita degna di essere vissuta sono certi bravi banditi, corretti briganti, teneri bombardi, onesti ciarlatani, personaggi erranti che sperimentano un rapporto creativo con la legge e che da una parte vivono ai margini della società, dall'altra sono uniti da una solidarietà segreta, lottano contro i ricchi e i potenti per edificare un mondo diverso. Soprattutto, sono sempre pronti a vivere grandi avventure, ragione per cui le grandi av-

venture si fanno trovare pronte per loro. Timoteo, immerso nel bordello narrativo, ascolta tutte queste storie, le assorbe e le disegna sui muri della sua stanza. Vive i propri sogni e i propri disegni in attesa di diventare uno di questi eroi fuorilegge nel mondo reale. Forse si accorgerà che il mondo è più complesso di quello che sembra, e magari incontrerà la figlia di un nobile senza provare l'impulso etico di tagliarle la testa, ma la tensione verso un mondo libero e nuovo non verrà mai meno. "Il miglior sistema politico è la monarchia temperata dal regicidio" scrisse peraltro Edmund Burke.

Dunque sono due i motivi per cui Timoteo non si annoia: prima di tutto incontra personaggi straordinari, e poi sovrappone la loro mi-

tologia alla sua vita. L'impatto dell'immaginazione sulla vita reale è decisivo per tutti noi, per questo dobbiamo stare attenti alle storie che raccontiamo. Le fantasie ci mettono un attimo a diventare ricordi. Dalla scheda di lettura del Premio Calvino (Moscatelli è stato il vincitore dell'edizione 2022): "Lo scrittore costruisce un'ambientazione soltanto a prima vista storica: in realtà edifica un mondo fantastico, costituito di frammenti di molti e diversi mondi storici e ideologici". Mi sembra un punto importante. Questi frammenti, queste citazioni, formano un mondo fantastico o leggendario perché in realtà sono ricordi e quindi possono diventare sogni. Voglio dire: l'umanità è andata per molto tempo a cavallo, e solo da poco va in macchina. Per cui per una parte del nostro cervello è più vero il cavallo rispetto a una macchina. E, così, i briganti



Giuseppe Quaranta

**LA SINDROME  
DI RÆBEN-SON**pp. 272, € 18  
*Atlantide, Roma 2023*

Sappiamo che Sigmund Freud era un grande appassionato di Sherlock Holmes – lo riferì lui stesso a uno dei suoi pazienti più noti, "l'uomo dei lupi" – e molto è stato scritto sulle analogie tra il metodo di indagine dell'investigatore creato da Arthur Conan Doyle e quello del fondatore della psicoanalisi. In sintesi, si può dire che Freud e Holmes fossero accomunati da una modalità conoscitiva e interpretativa che si affida a indizi (sintomi) invisibili ai più, che parte da tracce, dettagli e dati spesso marginali, ma rivelatori, per cercare un'altra verità sotto la verità di superficie.

Ed è proprio facendo riferimento a questo modo di procedere che è possibile spiegare la forma intelligente e sofisticata che Giuseppe Quaranta ha dato al suo esordio, finalista alla XXXVI edizione del Premio Calvino e arrivato alla pubblicazione grazie ad Atlantide. Il libro si presenta infatti come il resoconto di quella che è a tutti gli effetti un'indagine, un'indagine intorno all'enigma costituito da una misteriosa patologia psichiatrica che non compare in nessun manuale diagnostico o studio medico-scientifico e che ha colpito proprio uno psichiatra, Antonio Deltito, manifestandosi per la prima volta durante una festa tra amici sotto forma di una strana amnesia e divenendo quasi subito così grave da minare la salute mentale dell'uomo.

Autore anonimo del resoconto – nel quale troviamo già nelle prime righe un avvertimento circa la natura enigmatica e ambigua della storia: "Antonio Deltito ci disse che erano inganni, depistaggi forniti dal linguaggio, come se ne incontravano nel nostro lavoro di psichiatri (...)", riporta il narratore – è un caro amico e collega di Deltito che ha assistito alla comparsa di quel primo sintomo e, a trent'anni di distanza, ne racconta l'evoluzione nefasta. Veniamo così a conoscenza di un accumularsi progressivo e drammatico di sintomi che portano Deltito a misurare "la circonferenza della sua sanità

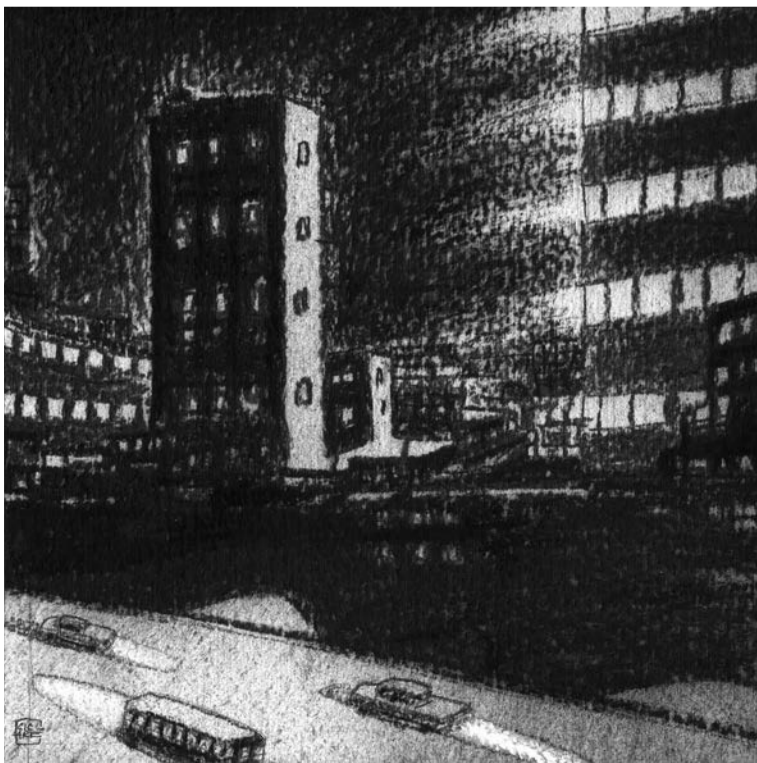
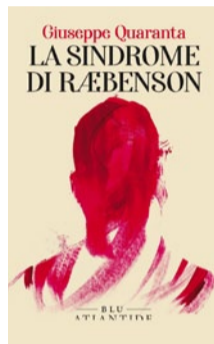
mentale" attraverso un esercizio estenuante della memoria e a sentire il bisogno continuo di rievocare ricordi, o presunti ricordi; andiamo con lui a Venezia, dove si precipita per incontrare una vecchia fidanzata di cui non conserva memoria; assistiamo alle sue allucinazioni indotte dal consumo di funghi; lo vediamo ricevere la notizia che diventerà padre e, poi, che i due gemelli che devono nascere hanno una grave malformazione cranica, la tur-

ricefalia; scopriamo che, durante uno dei ricoveri a cui è stato sottoposto, ha confessato di conoscere già, e alla perfezione, la natura del suo male, ovvero la sindrome di Ræben-son: un disturbo che condannerebbe chi ne soffre a non poter morire di morte

naturale.

Soprattutto, veniamo a conoscenza di un'altra importante circostanza, ossia che il narratore, nella vicenda, non ha solo il ruolo di semplice testimone, di persona informata sui fatti. Convintosi che sotto la verità di superficie individuata dai medici che hanno avuto in cura Deltito fino al suo suicidio – la sindrome di Ræben-son non esiste, ma è il prodotto di un delirio – ce ne sia un'altra, più profonda, l'uomo decide di dedicare la propria vita a tentare di afferrarla. E comincia così una ricerca ossessiva e meticolosa che lo trasforma in un cacciatore di indizi, di tracce, di dati – nascosti nella vita di Deltito, ma anche dalla propria, in un continuo gioco di rispecchiamenti; svelati da libri trafugati e da persone incontrate per caso – che siano in grado di confermarli l'esistenza di quella malattia immaginaria.

Insomma, l'enigma sulla sindrome di Ræben-son pare destinato a restare tale, ma allo stesso tempo, ci consente, attraverso i sintomi di Deltito e le tracce seguite dal narratore, di avvicinare alcuni dei temi e dei concetti più inattangibili e misteriosi dell'esistenza: l'identità e confini dell'io, la definizione di malattia mentale e quella di salute, il tema della morte e quello dell'invecchiamento, lo statuto della mente, della memoria e della realtà. Ed è proprio in questa questa possibilità, offerta da Quaranta con una poderosa forza lirica e suggestiva, che risiede uno degli aspetti più straordinari del libro.



## Vento che tiene i vecchi stretti alle ringhiere

di Carmelo Princiotta

Antonella Anedda  
**TUTTE LE POESIE**  
prefaz. di Rocco Ronchi,  
pp. 576, € 18,  
Garzanti, Milano 2023

Finalmente Antonella Anedda raccoglie in volume la propria opera poetica da *Residenze invernali* (Crocetti, 1992) a *Historiae* (Einaudi, 2018): sei libri, qui rivisti e ripensati. L'autrice ha proceduto soprattutto per sottrazione, togliendo testi, versi, parole (specie aggettivi), punti sospensivi. Per molti aspetti la raccolta d'esordio è ancora decisiva per inquadrare il resto. Nata a Roma, dove vive, pur sentendosi sarda, isolana in Continente, "peregrina" in questo nuovo Impero che è l'Occidente, con i suoi crimini non troppo diversi da quelli raccontati da Tacito, Anedda ha ricevuto la prima lezione di estetica dal paesaggio della Maddalena, sotto il cui segno si apre il libro d'esordio. Battuto dal maestrale, quel posto insegna un'arte disadorna a chi ne faccia, anche solo temporaneamente, la propria residenza invernale. Così è accaduto a lei, che sembra esserne scampata a stento, se è giunta a invidiare la sorte degli oggetti, esenti dal dolore, o quella degli uccelli, cui è facile la fuga.

Prima del primo verso c'è una memoria traumatica, di cui non resta traccia nelle sue poesie: forse appena un avverbio, "cautamente", o una locuzione, "con cautela", così insistenti solo in bocca a dei braccati. Non sorprende che

Anedda abbia sentito il Novecento come il secolo degli inseguiti.

Gli antefatti di *Residenze invernali* sono trasposti nella finzione dei primi racconti e di un romanzo inedito; affiorano a tratti nel libro più sconvolto, *Dal balcone del corpo* (Mondadori, 2007), che è anche il più vicino a quelle prose; ve n'è qualche cenno in *Isolatria* (Laterza, 2013). Non ci interessa la matrice biografica di ciò che si scrive, però quella prima residenza invernale deve averle insegnato a ritrarsi in un interno, dove non c'è nessuno con cui parlare all'infuori degli oggetti, ma da cui si può fissare a lungo il volo degli uccelli,

l'arrivo e le partenze dei traghetti. Chi osserva sparisce nella descrizione, dimentico di sé, come davanti al quadro di un museo, dove si sosta a lungo, fino a trasformare la vista in visione.

Lo sguardo era già pronto: di formazione, Anedda è un'iconologa, ossessionata dal riconoscimento dei dettagli, da cui ha imparato prima a individuare committenze e poi a immaginare mondi. Forse perciò la *correctio* (non questo ma quello) è una delle sue figure dominanti: la precisazione, spesso in direzione del disadorno, se non del disforico, riempie le sue pagine. Ciò che le dobbiamo sono soprattutto delle immagini. La poesia è, in primo luogo, lavoro sulle immagini: solo così può contribuire alla costituzione di un nuovo immaginario, perché è da lì che passa l'etica di una civiltà. I

versi più belli dell'autrice non sono gnomici né tanto meno metapoetici, ma descrittivi: "vento che tiene i vecchi stretti alle ringhiere". Verso stupendo, che esprime un'attenzione, senza cui, direbbe Simone Weil, non c'è salvezza (parola priva di appoggi fideistici, almeno in Anedda).

Come segnala il titolo, un animo invernale è ciò che serve per dare residenza alla realtà, quella più spoglia, più esposta al dolore, come avviene in un ospedale, che chi scrive vede a un certo punto sfiorare al modo di "una pietroburchese residenza invernale". Tutta la poesia di Anedda è piena di stilemi privativi, come i continui senza, ma anche di verbi di splendore, secondo una precisa tecnica epifanica, accompagnata da espressioni come "di colpo", "a un tratto" o "all'improvviso". Oltre alle singole immagini, è la loro gestione a fare l'arte di Anedda, con i suoi campo-controcampo o le sovrimpressioni quasi allucinatorie. Dopotutto, spesso assistiamo a delle vere e proprie apparizioni: ombre, ma soprattutto spettri.

Il tema fondamentale dell'autrice è il contrasto fra i vivi e i morti. Sono morti di famiglia e morti sconosciuti. Da un certo punto in poi sono i morti della storia, quelli di un Occidente che si crede in pace e invece è in guerra: insieme alla storia, compare la tragica figura che spesso ispira, ovvero l'ironia, poi sempre più virata a dire l'insignificanza di ogni antropocentrismo. *Notti di pace occidentale* (Donzelli, 1999) diventa così il libro della tregua, misura storica e insieme esistenziale della nostra mortalità.

Chi scrive è "in pensiero", anche "per gli esseri felici", perché la sera potrebbe separarli, crollare sulle loro nuche come una mannaia. Questa poesia conosce le separazioni e moltiplicherà le proprie inarcature, in cui la voce si protende verso ciò da cui è stato allontanato, per ricucire ciò che la morte scuce, come in *Salva con nome* (Mondadori, 2012).

Contro lo spazio della paura Anedda crea un tempo per il coraggio: fin dal *Catalogo della gioia* (Donzelli, 2003), quel tempo è l'alba, che "con il suo muso di nuvola pietosa / (...) ci spinge alla vita", un tempo che l'autrice ancora a un ancora, uno dei suoi tremanti avverbi di sollievo. In fondo, Anedda è poeta dell'"eppure", che può veicolare la transizione dal negativo al positivo: "una salvezza sospesa come un quadro in un museo al mattino".

carmelo.princiotta@unito.it

C. Princiotta è stato assegnista di ricerca presso l'Università di Torino

## L'impurezza che il mondo ripudia

di Alida Airaghi

José Tolentino de Mendonça  
**ESTRANEI ALLA TERRA**  
ed. orig. 2005 e 2017, trad. dal  
portoghese di Teresa Bartolomei,  
testo orig. a fronte,  
prefazione di Alessandro Zaccuri,  
pp. 192, € 17,  
Crocetti, Milano 2023

José Tolentino de Mendonça (Machico 1965), cardinale, teologo, docente universitario, dal settembre 2022 è prefetto del dicastero per la cultura e l'educazione. Recentemente vincitore del Premio Lerici Pea, nel 2014 ha rappresentato il Portogallo nella Giornata Mondiale della Poesia. Tra i temi principali delle sue numerose raccolte di versi, oltre a un rapporto intimamente vissuto con la natura, troviamo la riflessione filosofica sulla libertà e sul tempo come eventi dell'umano e del sovrumano, inseriti in un ambito di pensiero cristiano apertamente ecumenico.

*Estranei alla terra* è il suo ultimo volume, edito da Crocetti con testo portoghese a fronte: comprende i versi pubblicati in *La strada bianca* del 2005 e in *Teoria della frontiera* del 2017. A conclusione di entrambe le sezioni, Mendonça ha voluto apporre due riflessioni teoriche su significato e finalità della poesia, di cui sottolinea il carattere dissidente, ereticale, addirittura guerrigliero e fuorilegge: "Una poesia abbraccia precisamente l'impurezza che il mondo ripudia". Nella sua "estraneità alla terra", la poesia assume la forma di apostasia, indifferente all'"onnipotenza di ciò che è visibile, stabile, appreso".

Per nulla consolatoria o devozionale, la voce intensamente spirituale di José Tolentino Mendonça è anche profondamente incarnata nell'innocente "materialità del corpo", nella sua "esatta trasparenza": "Ogni corpo è sempre senza speranza / e, tuttavia, la speranza / solo ai corpi appartiene". I corpi abbruttiti e sofferenti degli emarginati e dei clandestini, destinati ad assumere su di sé "la spazzatura del mondo", in realtà rivestono i panni luminosi degli angeli di Jahvé.

C'è, nella poesia di Mendonça, un'esplicita e orgogliosamente esibita ostilità verso il limite, la costrizione, la regola imposta: "malgrado fissa dimora e orari stabiliti / è per strada che dormiamo, a cielo aperto", mentre è all'infinito che aspira, allo sconfinato di cui giustamente parla Alessandro Zaccuri nella

partecipe *Prefazione*, quando afferma che solo la poesia – in virtù della sua smisuratezza, della sua "natura originaria e insieme insurrezionale" –, è autorizzata ad avventurarsi nelle regioni dell'interiorità e del sacro.

Della riflessione introspettiva il poeta conosce beneficio e seduzione, ma anche il turbamento e "l'indefinibile inquietudine", il "governo del vuoto / ... la caduta senza fine". La *noche oscura* di san Juan de la Cruz preme su di lui con lo strazio dell'inadeguatezza, del dubbio e dell'abbandono: "A volte vedo andare a rotoli / giù per le scale la mia vita", "Da parte mia non so mai / se sono irrimediabilmente lontano o troppo vicino a Dio", "immagino il mio scendere nel buio / scialuppa calata nella solitudine".

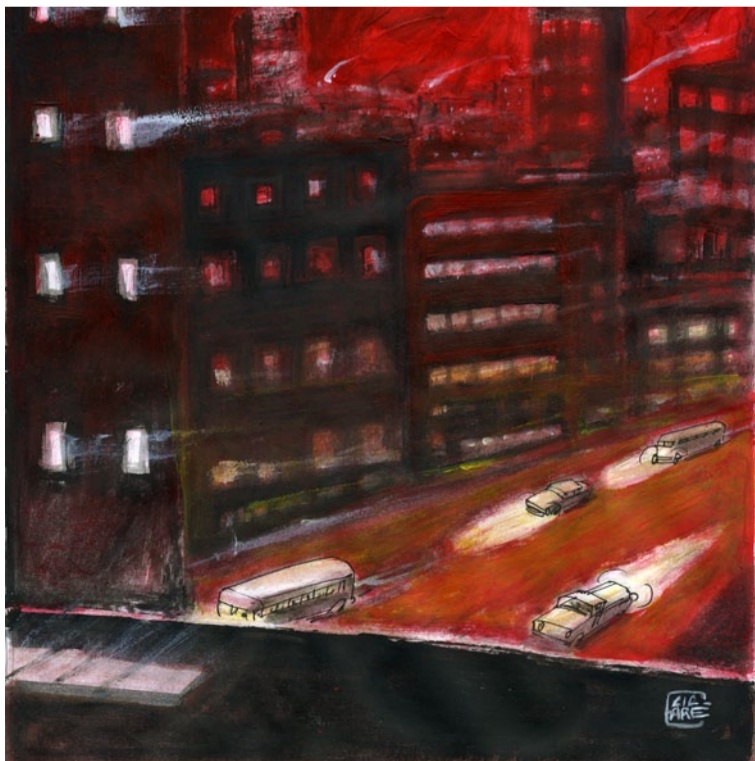
A salvarlo interviene la nostalgia di assoluto, l'attesa del miracolo, la fede che supera ogni confine spazio-temporale: "l'anima non abita dentro il proprio tempo / porta con sé una fragranza lontana". La volontà di partecipare alla storia, quella mitologica e millenaria e quella più recente (l'assassinio di Pasolini, il consumismo, il delirio televisivo, la corruzione ambientale e morale), si scontra con il timore di non riuscire a giustificare l'assedio del reale ("Io dicevo alle montagne: 'cadete sopra di me' / e alle colline: 'nascondetemi'").

Nella ricchezza di originali metafore visive e uditive, i versi di Mendonça si accendono di colori e suoni quando descrivono la natura assoluta od ombrosa, che nel fitto della vegetazione, nel violento abbattersi delle tempeste o negli abissi siderali, mantiene traccia di un passaggio celeste: "il fruscio d'argento del fogliame / anticipa il passo dell'angelo, nel buio", "in mezzo a quella terra incolta / eriche, rovi, lentischi, mirti e ginestre / crescono come se lì ci fosse qualcosa / grazie a cui restare in vita".

Se all'apparire di un segno soprannaturale si accompagna il silenzio, incapace di mentire ("prendi in bocca / il silenzio e immergiti con lui / fino al fondo / in questo consiste la vera devozione"), ecco che allora anche il ricordo di un volto amato, di un respiro sottile fa sussultare il tempo, supera ere geologiche e spazi cosmici, crea "punti di luce" nel buio del presente, con la dolcezza del sentimento condiviso.

alida.airaghi@gmail.com

A. Airaghi è poeta e scrittrice



## Breve inventario conclusivo

di Gioele Cristofari

Paul Auster

## BAUMGARTNER

ed. orig. 2023, trad. dall'inglese di  
Cristiana Mennella, pp. 153, € 17,50,  
Einaudi, Torino 2023

Lontano dalle sperimentazioni della *Trilogia di New York*, con cui alla metà degli anni ottanta inaugurava la carriera di autore internazionale e produceva una sorta di manifesto del postmodernismo, ma anche dall'ampia combinatoria del più recente *4321* (Einaudi, 2017), vero e proprio romanzo-mondo, il Paul Auster di *Baumgartner* sembra ritrarsi in un territorio narrativamente più convenzionale e materialmente più fruibile. Salvo sorprese, si può a buon diritto parlare della chiusura di un arco, dal momento che lo stesso Auster, malato di cancro e reduce dal doppio lutto per la tragica scomparsa della nipote prima e del figlio poi, ha parlato del volumetto come dell'ultimo lavoro che produrrà. Dato, questo, su cui ha sapientemente battuto la strategia di vendita degli editori, negli Stati Uniti come in Italia ("un capolavoro sul dolore della memoria, l'opera più luminosa dell'autore", nel risvolto).

Anziano professore di filosofia di Princeton, all'apertura del romanzo Seymour Tecumseh Baumgartner sta lavorando nello studio di casa sua a una monografia sugli pseudonimi di Søren Kierkegaard, quando una tragicomica serie di incidenti domestici, telefonate impertune e visite impreviste lo costringe a rievocare la morte, otto anni prima, della moglie Anna Blume. L'azione non procede molto oltre e nel resto della narrazione, dall'aprile 2018 al 3 gennaio 2020, nel chiuso della sua villetta nel New Jersey, Baumgartner ricorda di volta in volta il rapporto con Anna, i tentativi di resuscitarla pubblicandone gli scritti letterari o di sostituirla con nuove relazioni inconcludenti, per recuperare poi alla memoria l'infanzia e l'adolescenza trascorse nei sobborghi di Newark e, tema caro ad Auster fin dall'*Invenzione della solitudine*, l'improvvisa morte del padre (qui una figura dostoevskijana di alcolista e anarchico, a differenza di quello autobiografico del libro del

1982). L'esile trama è rimpolpata dagli estratti delle poesie e dei racconti di Anna o dello stesso Baumgartner, che di fatto integrano le memorie del protagonista; il più notevole è senz'altro *I lupi di Stanislav*, lungo resoconto di un viaggio del professore nella città di origine del padre in una Ucraina infestata dai lupi alla fine della Seconda guerra mondiale, che rimanda a certe atmosfere postapocalittiche da *Nel paese delle ultime cose*.

Nel finale, dal suo lockdown autoimposto, Baumgartner lavora a un ultimo libro, *Misteri del volante*, "una visione corrosiva della vita umana intesa come un carosello di auto che sbandano, che sfrecciano impazzite sulle autostrade

della solitudine e della morte possibile", nel quale sembra ben riassumersi la paura solitaria e paranoide dell'intellettuale negli anni centrali dell'America trumpiana. Non è un caso, allora, che le vicende dell'anziano professore si concludano alle soglie della pandemia di COVID-19, proprio con un (disastroso) viaggio in automobile, unica scena esterna della fiction. A ben vedere, e nonostante l'apparente distanza tematica, *Baumgartner* ricorda del resto l'ultimo romanzo di Don DeLillo, *Il silenzio*, pubblicato negli Stati Uniti proprio nell'*annus horribilis* 2020, in Italia l'anno dopo (da Einaudi): solo, ciò che lì era apocalisse digitale è qui ricerca di isolamento dal mondo esterno. Non cambia però il terrore del contemporaneo sotteso a entrambi i romanzi, evidente anche in certe scelte letterarie comuni, impiego di una forma breve, convenzionalità degli espedienti, esilità della trama.

Tutt'altro che un testamento, dunque, *Baumgartner* rappresenta più un inventario di situazioni tipiche svuotate dalla carica narratologicamente corrosiva cui

Auster aveva abituato il suo lettore. Il discorso è tanto più evidente se si confronta il volume con l'altro romanzo americano da poco uscito nei "Supercoralli" Einaudi, il grosso *Le schegge* di Bret Easton Ellis. Diciassette anni più giovane di Auster, ma ha esordito quasi in contemporanea con lui (nel 1985 di *Meno di zero*), lontano dalla narrativa dal 2010, Ellis è quanto di più distante si possa immaginare dal collega, da un punto di vista tanto geografico-culturale (Hollywood contro Manhattan) che politico (bastino le tirate dell'autore di *American Psycho* contro la presunta *cancel culture* delle élite democratiche, nei saggi riuniti nel 2019 in *Bianco*). Ciò è vero anche dal punto di vista della pura narrazione, quasi assente dalle secche postmoderniste di *Baumgartner* quanto ricca, vivace e retta da una tensione *thrilling* nelle *Schegge*: e nel pubblicarli entrambi a distanza di un mese (a ottobre Ellis, a novembre Auster), l'editore italiano sembra implicitamente segnalare che, congedatosi forse dalla letteratura uno dei grandi romanzieri statunitensi contemporanei (nell'anno, ricordiamolo, della morte di Cormac McCarthy), la vitalità del romanzo americano è tutt'altro che esaurita.

gioele.cristofari@uniupo.it

G. Cristofari è italianista e dottore di ricerca  
all'Università del Piemonte Orientale



## Una versione esagerata

di Federica Fugazzotto

Bret Easton Ellis

## LE SCHEGGE

ed. orig. 2023, trad. dall'inglese  
di Giuseppe Culicchia, pp. 737, € 23,  
Einaudi, Torino 2023

Settembre 1981, Los Angeles non è una semplice città, è un "Impero" di opulenza e decadenza. Bret ha diciassette anni e il mondo ai suoi piedi, ma gli amici popolari, i soldi, il sesso, le droghe e le ambizioni letterarie non riescono a colmare il vuoto della sua esistenza, a placare la paura di un futuro incerto e la sensazione che da un momento all'altro la sua realtà potrebbe sgretolarsi come un castello di sabbia. Ad accelerare la rottura degli equilibri della vita apparentemente perfetta di Bret sono due eventi: l'arrivo di un nuovo compagno di scuola, Robert Mallory, e una serie di violentissimi omicidi commessi da un serial killer denominato "Il Pescatore". Per Bret la connessione tra il bello e dannato Robert Mallory, che senza troppa fatica si fa spazio nelle vite dei suoi amici, e il serial killer diventa ossessione. Assistiamo così a una lenta discesa nella paranoia in cui nulla è come sembra.

Bret Easton Ellis torna a raccontarci gli anni ottanta come solo lui sa fare, sbattendo in faccia al lettore la ricchezza oscena, l'indifferenza, l'abisso morale, il privilegio ostentato, la violenza di una città anestetizzata dal denaro. I protagonisti di *Le schegge* sono adolescenti che non hanno più nulla da chiedere alla vita, sono annoiati, sempre in cerca di emozioni più forti, di droghe più potenti, di alcol, di sesso, di qualsiasi cosa che li riscuota dal loro torpore esistenziale. Ma è troppo tardi, sono già morti e non lo sanno. Che diventino vittime del Pescatore o sopravvivano, poco conta, non c'è più niente per loro là fuori. Attraverso l'*autofiction*, Ellis sublima il passaggio dall'adolescenza all'età adulta, ma è un'età adulta ostag-

gio del passato, un perpetuo ritorno agli anni da liceale, quelli in cui per l'ultima volta si è sentito vivo.

Leggere *Le Schegge* è un'esperienza totalizzante, nel bene e nel male. Ellis vuole che il lettore lo segua attraverso i canyon di Los Angeles, nei locali, alle feste, nelle aule del suo prestigioso liceo e lo frastorna con lunghissime descrizioni. Ogni dettaglio conta: le strade che ha attraversato, la musica che ha ascoltato, i vestiti che ha

indossato, i rapporti sessuali che ha avuto e quelli che ha solo immaginato, ma, soprattutto, il terrore che ha provato. Il lettore si ritrova così intrappolato, vorrebbe scappare dalla verbosità eccessiva di Bret ma non ci riesce.

Ellis lo sa; sa di potersi permettere di scrivere un romanzo di 737 pagine seppellendo il cuore della storia sotto capitoli di superficialità violentemente ostentata, sa che il lettore lo seguirà fino ai confini in cui paranoia e ossessione, realtà e fantasia sfumano lentamente le une nelle altre. E a quel punto sarà troppo tardi per tornare indietro. Chi ama Bret Easton Ellis apprezzerà senza dubbio la sfrontatezza del suo autore, ancora più determinato che in passato a fare della sua vita uno spettacolo. Chi non è tra i suoi fan, probabilmente si ritroverà, suo malgrado, ad ammirare la capacità di Ellis di ammaliare e il coraggio di essere sfacciatamente sé stesso.

D'altra parte, Ellis ce lo confessa a inizio romanzo, che di lui sarebbe meglio non fidarsi. Se decidiamo di farlo, lo facciamo a nostro rischio e pericolo, consapevoli che ci ritroveremo a fare i conti con gli aspetti più grotteschi di una società malata, sempre sull'orlo dell'abisso, perennemente in bilico tra dramma e farsa: "Ma a me piaceva raccontare storie e abbellire un episodio altrimenti banale che magari conteneva due o tre elementi tali da renderlo abbastanza interessante per essere riferito, ma non più di tanto, e così aggiungevo uno o due dettagli capaci di rendere la storia effettivamente interessante per l'ascoltatore dandole un che di umoristico o sorprendente o scioccante, e mi veniva naturale. Non si trattava esattamente di bugie – era solo che preferivo la versione esagerata".

federica.fugazzotto@gmail.com

F. Fugazzotto è studiosa di letteratura  
angloamericana.

## La vita come felicissimo esilio

di Hermann Dorowin

Alfred Polgar

MARLENE

ed. orig. 2015, trad. dal tedesco  
di Maria Letizia Travo, a cura  
e con un saggio di Ulrich Weinzierl,  
pp. 112, € 12,  
Adelphi, Milano 2023

Nel teatro dei Kammerspiele di Vienna si poteva assistere, nel settembre 1927, a uno spettacolo divertente dal titolo *Broadway*, in cui un gruppo di cinque ballerine, graziose ed “elegantemente svestite”, veniva minacciato dalla presenza di un gangster malintenzionato, finché una delle *girls*, nel momento critico, non alzava il revolver e abbatteva la canaglia. La fautrice di questo bel gesto era la “seconda da sinistra” delle cinque che, con la sua particolare grazia e disinvoltura, aveva già colpito diversi spettatori, fra cui il noto scrittore e critico teatrale Alfred Polgar, presente in sala. Quando venne a sapere che la giovane attrice si chiamava Marlene Dietrich, lo scrittore si dichiarò membro fondatore di un “circolo dietrichiano” viennese, con sede nel Café Herrenhof. Pur privilegiando il teatro rispetto al cinema, Polgar prevede da subito un grande futuro dell'affascinante attrice nell'ambito del film, e nel corso degli anni osserverà in lei prima l'affermarsi del “sex appeal omicida” della *vamp* “dedita a succhiare il sangue e il denaro dei gentlemen”, poi invece “il sorriso dolce-dolente della *femme fatale* segnata dal destino”, e infine la sempre più ricca e sfaccettata espressione di una vasta gamma di sentimenti, non esibiti con teatralità, ma spesso velati o rattenuti.

Nel saggio-ritratto che dieci anni più tardi dedicherà a Marlene, Polgar ricorda quegli inizi e l'evoluzione del suo straordinario talento nel passaggio dal cinema muto al sonoro che nel 1930, con *L'angelo azzurro* di Josef von Sternberg, segna il vero esordio della sua carriera internazionale. L'autore si interroga sul segreto di quel fascino irresistibile, in cui riconosce, accanto all'istinto della seduzione, una chiara dimensione intellettuale. Analizza le peculiarità del viso, della voce, degli occhi, dei capelli, delle gambe e di altri fattori che, nel loro insieme, costituiscono “quell'inquietante, personalissimo nonsoché”, quell'aura non priva di malinconia di chi riconosce “la vita un po' come un esilio. Magari, a volte, un esilio felicissimo. Ma la patria è altro-

ve”. La voce esercita una “fortissima malia erotica” e crediamo più al suono che al contenuto delle parole, quando canta che è “da capo a piedi tutta amore”. “Amore inteso come destino, fatalità, come fondo oscuro e oscuro fine di tutta la vita”. Passando in rassegna alcuni capolavori della carriera di Dietrich, da *Marocco* (1930) a *Dishonoured* (1931), da *Shanghai Express* (1936) a *Desire* e *Angel* (1937), Polgar rievoca il lato provocante della sua sensualità, tanto invisibile alle associazioni femminili puritane degli Stati Uniti, e l'intensità della sua immedesimazione nel singolo ruolo. Racconta come, durante le riprese di *Marocco*, l'attrice crollò esausta a terra, perché “nell'estasi della recitazione non si era accorta che le riprese erano finite da un pezzo”.

Il testo si conclude con uno “sguardo nel privato”, attraverso un'intervista concessa dalla diva allo scrittore, svoltasi nel 1937 fra una casa nella campagna salisburghese e un albergo in città. Una “cosiddetta intervista”, precisa Polgar con il suo caratteristico understatement, dichiarandosi poco esperto di quel genere letterario. In queste conversazioni Marlene spiega il suo rapporto ambivalente con il cinema, quel “vampiro insaziabile”, che vuole tutte le energie fisiche e spirituali, tutta l'anima della sua vittima, e sottolinea che nella professione dell'attore occorre personalità più ancora che talento. Interrogata sul rapporto tra la sfera privata e quella lavorativa, parla di due svolte decisive nella sua vita: la nascita della figlia Heidede e l'incontro con Josef von Sternberg, il suo scopritore e autentico “risvegliatore”. Quanto alla figlia, che Marlene amava con una passione pari solo ai sensi di colpa materni, la descrizione del loro rapporto da parte di Polgar appare decisamente idealizzata. Infatti Heidede, trasformata poi nell'attrice Maria Riva, in un suo deprimente libro di memorie del 1993, avrebbe descritto la madre con acredine e falso moralismo. Ma di questo, ovviamente e per fortuna, l'intervistatore non poteva ancora sapere nulla. Polgar trova parole di grande ammirazione per la personalità, profondamente umana e generosa, di Dietrich

e conclude il suo ritratto ancora con l'elogio della sua arte: tra le benefiche fantasmagorie del cinema, “quella legata al nome di Marlene Dietrich è una delle più belle e singolari. Tanti devono a lei tante ore di oblio di una squallida, opprimente realtà”.

Questo ritratto, che si presenta come un documento di incondizionata ammirazione della diva da parte dello scrittore, testimonia in realtà l'incontro fra due personalità di grande rilievo che, per le vicissitudini vissute negli anni dell'imperante nazismo, appare come un incontro assai asimmetrico. Dopo il già menzionato miraggio viennese del 1927, Polgar frequentò Marlene nella Berlino dei primi anni trenta, grazie a comuni amici come Fritz Kortner, Max Pallenberg e Fritz Massary. È nota la predilezione dell'attrice per gli scritti di Polgar e nel lascito di Marlene Dietrich si trovano diversi volumi con dediche del critico viennese. In seguito alla presa di potere di Hitler, Polgar riuscì a fuggire in Austria ma, perdendo tutti i suoi contatti editoriali, si trovò in gravi difficoltà economiche. Fu allora che, dietro l'intervento del filantropo svizzero Carl Seelig, Marlene iniziò a sostenere lo scrittore con generosità e assoluta discrezione. Il ritratto di Marlene va letto anche come dono di ringraziamento di Polgar per la sua benefattrice. Nel 1938, durante la fuga in Francia, e poi nel viaggio verso gli Stati Uniti, il manoscritto di *Marlene* fu l'unico che Polgar portò con sé. Fu ritrovato nel 1984 a New York, nel lascito del figliastro. Fautore di questo importante ritrovamento fu il critico e germanista viennese Ulrich Weinzierl, curatore delle opere di Polgar presso l'editore Rowohlt e autore di una eccellente monografia su di lui. È a Weinzierl che dobbiamo l'edizione di questo libro, ben tradotto, e l'illuminante saggio critico che lo conclude.

hermann.dorowin@gmail.com

H. Dorowin insegna letteratura tedesca  
all'Università di Perugia



## Anche le donne uccidono

di Noemi Fregara

Anna Kańtoch

LA PRIMAVERA  
DEGLI SCOMPARI

ed. orig. 2020, trad. dal polacco  
di Raffaella Belletti, pp. 432, € 20,  
Voland, Roma 2023

Dopo *Buio* (Carbonio, 2020) e *Gli incompiuti* (Moscabianca, 2023), lo scorso novembre è stato pubblicato in Italia *La primavera degli scomparsi*, primo volume di una trilogia di Anna Kańtoch, che ha già visto la luce in Polonia nel triennio 2020-2022. L'autrice è tra le più note e prolifiche del panorama letterario contemporaneo: membro del gruppo “Harda Horda: Fantastic Women Writers of Poland”, nato per condividere idee e riflessioni sulla creazione artistica, la scrittrice esplora non solo il genere fantastico, ma anche l'horror, il fantascientifico e il giallo, cui appartiene anche *La primavera degli scomparsi* che nel 2021 le è valso il premio Nagroda Wielkiego Kalibru.

Nel libro si racconta la storia di Krystyna Lesińska, un'agente di polizia in pensione, che escogita un piano per uccidere Jacek Kotulak, l'unico superstite e presunto responsabile del tragico incidente avvenuto durante l'escursione sui monti Tatra al confine tra la Polonia e la Slovacchia, in cui Romek, il fratello della protagonista, è scomparso, mentre gli altri componenti della comitiva hanno perso la vita. Recatasi in casa del sospettato per commettere l'omicidio, la donna trova l'uomo accoltellato nel salotto, un evento che la porterà a indagare autonomamente sulla sua morte.

Nella trama, caratterizzata da una struttura a *matrioska* in cui si accumulano indizi contraddittori e si moltiplicano le piste investigative, realtà e finzione si alternano e confondono, come da tradizione del poliziesco. Alimentano questa sensazione di disorientamento numerosi personaggi in bilico tra verità e illusione, come Jacek, presunta vittima del delitto, che nel corso della vita assume diverse identità; o Gryga, giovane e perspicace ispettore che vive unicamente per il suo lavoro e si circonda di relazioni superficiali; o Krystyna stessa che si adopera per svelare gli intrighi

tanto quanto il nuovo detective, ma si considera incapace di instaurare rapporti profondi con i familiari, a eccezione di Zuza, la nipote animalista. Nel corso del romanzo i fili della matassa, che legano un personaggio all'altro e conferiscono alla vicenda una struttura caotica, vengono districati dall'autrice, che svelerà il mistero più interessante, il passato della protagonista, solo nei volumi successivi.

Dominanti nel romanzo sono i pensieri e le riflessioni dei personaggi: proprio come un detective, Kańtoch si insinua nella loro mente forse per dimostrare che “la mente umana è uno strano meccanismo” e “un meccanismo complicato”. Rivelando, disarticolando e analizzando i ragionamenti e le motivazioni dei personaggi,

l'autrice indaga il funzionamento della psiche e mette in luce le contraddizioni e la logica che guidano le azioni degli esseri umani, per individuare i fattori in grado di innescare comportamenti violenti anche di individui insospettabili, come un'ex agente di polizia.

Quelli che Kańtoch traccia sono ritratti psicologici complessi che disattendono le comuni aspettative relative agli stereotipi presenti nella società contemporanea, come quelli di genere, decostruiti dal personaggio di Krystyna che si definisce “atipica” non solo in quanto donna potenzialmente criminale (dal momento che “le donne di rado uccidevano in modo così brutale”), ma anche nel suo ruolo di nonna, perché: “invece di farmi dondolare mia nipote sulle ginocchia e guardare con lei i cartoni animati con gli animali, una volta le avevo mostrato l'arma di servizio. Perché avevo raccontato a mio nipote che effetto fa uccidere una persona, e forse nelle mie parole era mancata la giusta dose di orrore o di condanna per chi fa certe cose”.

Nella traduzione emerge lo stile originale dell'autrice, costituito da una voce narrante che si sdoppia: talvolta gli eventi sono raccontati in prima persona, tipicamente quando vengono illustrati i punti di vista della protagonista e, curiosamente, del nipote Jeremi; talaltra la scrittrice assume una prospettiva onnisciente, esprimendosi in terza persona e penetrando nella mente dei personaggi.

noemi.fregara@students.uniroma2.eu

N. Fregara è dottoranda di studi comparati in lingue e letterature straniere all'Università di Roma Tor Vergata



## Un viaggio nella violenza culinaria

di Letizia Carbutto

Luc Lang

## IL GIUDIZIO UNIVERSALE

ed. orig 1998, trad. dal francese  
di Maurizio Ferrara,  
pp. 248, € 19,50,  
Clichy, Firenze 2023

Dopo *La tentazione* (Prix Médicis 2019) e *L'autotrada*, l'editore fiorentino Clichy porta avanti il progetto di diffusione in Italia dell'opera di Luc Lang con *Il giudizio universale*. Il romanzo, vincitore nel 1998 del Prix Goncourt des lycéens e già edito nel 2000 da Passigli, viene ora riproposto nella stessa traduzione di Maurizio Ferrara, ma acquista per l'occasione un titolo nuovo, e insieme originario. Lang stesso ha chiesto infatti di recuperare, per la nuova versione italiana, quello che aveva inizialmente scelto, e che l'editore francese aveva modificato in *Mille six cents ventres* (*Milleseicento ventri* nell'edizione di Passigli, 2000).

L'apocalisse che Lang mette in scena – e la componente drammaturgica è tutt'altro che marginale nel romanzo – è quella che si scatena nella prigione di Strangeways, in Inghilterra, nell'aprile del 1990. L'ambientazione, del tutto aliena rispetto al *décor* accademico parigino a cui Lang appartiene, recupera lo scenario reale della rivolta che sconvolse i sobborghi di Manchester alla fine dell'era thatcheriana. Lontano da ogni ambizione di accuratezza nella ricostruzione storica, Lang racconta di aver scelto l'Inghilterra perché qui, al contrario di quanto accade in Francia, non sono i detenuti a occuparsi della cucina, bensì i dipendenti dell'amministrazione penitenziaria, che nel peggiore dei casi – come è senza dubbio quello di *Il giudizio universale* – possono arrivare a esercitare un potere assoluto sui prigionieri.

Esistono modi subdoli di torturare o controllare le persone, e Henry Blain, capocuoco di Strangeways, ci porta a dubitare che la fame sia necessariamente il più crudele. In un lucidissimo delirio di onnipotenza, Blain dirige un intero carcere a suon di fagioli e patate, lassativi, costipanti e additivi:

“Il mio potere sui loro ventri mi dà tutto il potere sull'aria circostante, sullo stato dei tessuti e delle carni, sulle disposizioni mentali e naturali

[...]. Sono l'unico a saperlo, posso cristallizzare la bassezza delle anime fino alla loro quintessenza, posso viceversa renderli teneri come una pelle ammorbidente da un unguento profumato, unti del Signore come sta scritto dei re nei drammi storici, posso provocare sommosse cambiando bruscamente il sapore dei cibi, posso intasare le tubature fino a trasformare la prigione in un brago a più piani, nessuno valuta quanto io sia onnipotente nella mia città”.

Quando si possiede il cibo, si possiedono i corpi, il potere di attraversarli, guastarli, distruggerli.

Eppure, almeno all'apparenza, Blain ha poco del torturatore: a un passo dai sessant'anni, vede allontanarsi il sogno di un tranquillo pensionamento quando la rivolta lo condanna alla miseria della cassa integrazione, mentre il giardino che cura con commovente premura, a pochi

metri dal muro di cinta del carcere, viene irrimediabilmente deturpato dalle tegole e dalle pietre lanciate dai rivoltosi. Difficile non apprezzare l'intraprendenza che lo spinge ad arrotondare i miseri introiti affittando ogni sedia che possiede a giornalisti e curiosi, e quindi a spostarsi sotto i riflettori in un'appassionata interpretazione del paladino dei carcerati, denunciando le infime condizioni igieniche a cui sono condannati. Figlio premuroso, amante dei fiori, cuoco sopraffino – quando si tratta di conquistare una donna, fuori dalle cucine infernali di Strangeways, è capace di esibire mirabili doti culinarie –, nonché fervente ammira-

tore di Shakespeare: come i detenuti, che oscillano tra il disprezzo per il “Cook Torturer” e la gratitudine per il fiero sostenitore, come i vicini di casa, i giornalisti, i media e l'opinione pubblica inglese, anche noi fatichiamo a incasellare il protagonista e narratore nella categoria manichea dei cattivi.

Henry Blain è un personaggio decisamente rivoltante, crudele, vanesio ed egoista, dalla sessualità tanto sfrenata da risultare disturbante; e più le pagine scorrono, più è difficile trattenere la smorfia di disgusto e orrore che le sue parole ci disegnano sul volto. Ma è anche seducente, fa sfoggio di una *verve* invidiabile, di uno humour al limite dello sconvolgente – ma che strappa più di una risata –, e di una sorprendente ricchezza linguistica e immaginifica. Attraverso il flusso della narrazione in prima persona di Blain, Lang gioca infatti con diversi registri, dalla più squallida volgarità a una solennità quasi aulica (talvolta più sconcertante della trivialità), e si muove agilmente tra dramma, satira, thriller e farsa.

La durata limitata – le tre settimane di rivolta – e l'ambientazione angusta, quasi del tutto circoscritta alla casa del protagonista, contribuiscono alla tensione drammatica, amplificata dalle risonanze shakespeariane che costellano il romanzo: tra *l'Enrico VI* e *il Riccardo III*, tra *il Tito Andronico*, *il Macbeth* e *l'Amleto*, il vortice inesorabile di orrori di cui Blain è fautore e protagonista assume la grottesca tragicità di un viaggio nella violenza più sanguinaria, nelle catastrofiche conseguenze di una folle e smisurata ambizione al potere.

letizia.carbutto@gmail.com

L. Carbutto è dottore di ricerca  
all'Università Tor Vergata di Roma



## Le ferite tra impunture e cerniere

di Emilia Perassi

Eugenia Prado Bassi

(D)ISTRUZIONI D'USO PER  
UNA MACCHINA DA CUCIRE  
FEMMINISMI, COMUNITÀ

E ALTRE TRAME

ed. orig. 2017, a cura di Laura

Scarabelli, pp. 74, € 14,

Edicola Ediciones, Modugno BA 2023

Cartamodelli. Manichini. Guardinfanti. Forbici e spilli, ditali e aghi. Di questi materiali antichi, intrecciati con le parole di un racconto totalmente contemporaneo, è fatto il piccolo e prezioso artefatto letterario dell'eccentrica scrittrice cilena Eugenia Prado Bassi, classe 1962, tra le voci più indisciplinate, arrischiate, imprevedibili nel panorama della narrativa latino-americana attuale.

Con *(D)istruzioni d'uso*, tradotto in modo impeccabile, il sentiero percorso è quello del “romanzo visuale”: la trama è intessuta col filo delle immagini (disegni, fotografie, manifesti) e con quello delle parole, per fare memoria della storia delle donne attraverso i mestieri del cucito. Una memoria storicamente precisa che prende le mosse dall'avvento ottocentesco della macchina da cucire: organo meccanico che espande il corpo femminile dalla casa alla fabbrica, lo dispone allo sfruttamento industriale ma insieme libera tempo velocizzando il lavoro. Il fatto è cruciale, poiché mette in campo le spinte contraddittorie del moderno. Da un lato, l'emancipazione del salario, dall'altro il “divenire macchina della donna”.

Un laboratorio tessile che funziona come spazio panottico di vigilanza e controllo; i corpi di venticinque operaie unite da “un vincolo di ferite che si trama tra impunture e cerniere”; il taccui-

no di una di esse, Mercedes, che da quaderno per le misure dei vestiti si fa diario intimo e insieme testimonianza di “tempi strani”, sono i tre ambienti che allestiscono la scenografia del racconto. Disegni dalla precisione schematica lo affiancano: macchine da cucire di inquietante e ortopedica bellezza; millimetrici cartamodelli che squadrono, misurano, ritagliano abiti-gabbia, abiti-carceri per corpi da rinchiodare; manichini ferocemente incorsettati per *silhouettes* che diventeranno “crisalidi di metallo”, scrutati da un occhio monocromatico che domina sui modelli di donne in costruzione sartoriale. La geometria di linee fisse, prescrizioni, istruzioni che graffia la pagina contrasta con gli umori,

i sentimenti, le memorie che trasudano dal laboratorio. Altri sguardi occhieggiano sulla scena del testo, gravidi delle mortificazioni, i lamenti, i dolori che abitano il mondo interiore delle operaie, insieme con le loro speranze, desideri, sogni.

La tensione fra la rigidità matematica delle figure e la mobilità del racconto organizza una narrazione stratificata e prismatica. A realtà aumentata, potremmo dire. Vengono inseguite le tracce del sangue spillato dall'ago che punge imbevendo i tessuti della moda. Si cattura il ronzio forsennato del pedale delle macchine da cucire, sempre premuto per garantire la produttività dei corpi. La parola percorre cicatrici e al tempo stesso le rivendica come forza di una storia in comune.

Gettando l'ancora nei fondali simbolici dei mestieri del cucito, Prado Bassi rovescia la chiave minore del manuale d'istruzioni in esercizio letterario che pratica l'analogia fra scrivere e cucire: “Scrivere è come cucire scampoli di tessuto”, leggiamo in *(D)istruzioni*. Una vasta genealogia di scrittrici mai come oggi sta globalmente rifondando il vocabolario concettuale del nostro tempo attraverso l'alfabeto inaudito, perché mai ascoltato, dell'ago e del filo. Un alfabeto che ricama quell’“esperanto condiviso” di cui parla Luigia Lonardelli a proposito di Maria Lai. Cucire è unire, mettere insieme frammenti, riprendere fili spezzati o interrotti. Mercedes, l'unica protagonista che ha nome, lo sa. Nel suo taccuino appunta: “E se unissimo i testi come trame e distruggessimo le serrature per evadere dalle celle?”.

emilia.perassi@unito.it

E. Perassi insegna letteratura ispanoamericana  
all'Università di Torino

## Nomadi in un grande mare d'erba

di Alessio Fiore

Marie Favereau

**L'ORDA**

**COME I MONGOLI**

**CAMBIARONO IL MONDO**

ed. orig. 2023, trad. dal francese  
di Chiara Veltri, pp. VIII-400, € 32,  
Einaudi, Torino 2023

Un antico detto cinese afferma che si può conquistare un impero a cavallo, ma che non lo si può governare restando a cavallo. I Mongoli dell'Orda (conosciuta generalmente come Orda d'Oro) sono una delle migliori eccezioni conosciute a questa massima, e il libro di Marie Favereau è forse il primo importante tentativo di fare luce su questa realtà fino a ora quasi mai indagata di per sé, ma solo nelle sue relazioni con i vicini. Il tutto scritto in modo efficace, ben comprensibile e chiaro anche per i non specialisti (anche se con una traduzione italiana non sempre all'altezza). Il territorio dell'Orda, corrispondente grossomodo alla Russia e Ucraina odierne, è



Jöchidi, discendenti dal figlio di Gengis Khan, Jöchi, è significativo: il nome indica infatti il legame stretto di questa realtà con la tradizione mongola, e più in generale nomade. Quello che caratterizza il territorio controllato dall'Orda è insomma il mantenimento delle pratiche proprie del mondo nomade delle steppe eurasiatiche, del grande mare d'erba e pascoli che andava dalla Manciuria fino all'odierna Romania. L'Orda riprende una serie di pratiche politiche, sociali ed economiche tipiche degli imperi nomadi che si erano sviluppati nei due millenni precedenti e le rielabora in modo creativo. Quello nomade è infatti un contesto fluido, in perenne ridefinizione, e la struttura

stessa del volume è pensata per sottolineare questo dato cruciale. La narrazione è tradizionale e cronologica, dipanandosi dalla costruzione del dominio mongolo sotto Gengis Khan in quelli che poi diventeranno i territori dell'Orda, fino alla

sua definitiva frammentazione in una serie di realtà minori alla fine del XV secolo nel quadro delle grandi guerre di conquista di Tamerlano. Su questa intellatura l'autrice inserisce progressivamente le parti più interessanti del libro, cioè quelle che permettono di capire l'alterità del modello statuale nomade rispetto a quello stanziale. La scelta di non costruire capitoli tematici, ma di articolare il discorso lungo l'asse cronologico, è legata alla volontà di mostrare come le istituzioni e le pratiche dell'Orda non siano qualcosa di fisso e definito, ma siano invece caratterizzate da una notevole fluidità, in grado di adattarsi alle mutevoli circostanze in cui i Mongoli si trovano ad agire. Anche la cruciale scelta della conversione all'Islam, adottata dalle élite dell'Orda nel corso del XIII secolo, deve essere vista in quest'ottica di flessibilità, e

legata alle contingenze politico-diplomatiche del periodo. Nella visione di Favereau il nomade per prosperare si adatta alla realtà ecologica del territorio, al clima, ai cicli delle stagioni, e questa attitudine dinamica si trasmette anche al contesto sociale e istituzionale. Uno degli ambiti in cui la peculiarità del modello nomade si esprime meglio è quello economico, in particolare per quanto riguarda il ruolo del potere centrale. A differenza degli stati stanziali l'enfasi qui è posta non tanto su tasse e tributi centrati sulla produzione, ma sulla circolazione dei beni e la tassazione di ciò che si sposta per essere venduto. Lo spazio della steppa è una via di commerci a lunga distanza e i capi mongoli fanno di tutto per favorire e incrementare la circolazione commerciale. Ma questa attenzione alla circolazione dei beni informa tutte le pratiche economiche dell'Orda: la tesaurizzazione è vista come negativa; la ricchezza deve invece circolare all'interno della società, muoversi il più velocemente possibile, dal qa'an alle élites, e da queste ai comuni mongoli, perché ciò crea benessere diffuso, rafforzando i legami personali e sociali. Insomma, ciò che si muove è positivo, mentre ciò che è fermo è negativo.

Per concludere quello dei Mongoli è spesso visto come un impero enorme quanto effimero, una parentesi in una storia eurasiatica in cui le vere protagoniste sono le dominazioni stanziali, europee, cinesi o indiane. Nelle pagine di questo libro l'Orda appare invece come un attore cruciale di quella storia. Bastino due esempi tra i tanti possibili. È fondamentale per capire la configurazione del "mondo russo" tardo-medievale e moderno: l'ascesa della Moscovia, nucleo del futuro impero zarista, è infatti inestricabilmente legato al dominio indiretto, ma al tempo stesso stretto, esercitato dai qa'an dell'Orda sui principati russi; una lunga relazione di simbiosi che qui viene illustrata in tutta la sua complessità. Il ruolo dei Mongoli, e in particolare dell'Orda, è inoltre del tutto essenziale nel creare e mantenere una connessione stabile per più di un secolo tra Oriente e Occidente, favorendo lo spostamento di persone, merci e idee tra il bacino del Mediterraneo e le coste del mar della Cina, indispensabile premessa per la prima globalizzazione cinquecentesca. Quello di Marie Favereau è insomma un libro da leggere per chi è interessato a guardare a paesaggi noti (o presunti tali) da un punto di vista defamiliarizzante: quello fornito dall'alternativa nomade.

alessio.fiore@unito.it

A. Fiore insegna storia medievale all'Università di Torino

## Avventure documentarie

### e analisi lessicale

di Roberto Mussinatto

**ERETICHE ED ERETICI  
MEDIEVALI**

a cura di Marina Benedetti

pp. 416, € 39,

Carocci, Roma 2023

Questo volume collettivo si presenta come un'opera di sintesi sulla storiografia eretica, in dialogo col sempre vivo *Eretici ed eresie medievali* di Grado Merlo, edito nel 1989 e più volte ristampato fino alla seconda edizione del 2011 (il Mulino). Il libro si inserisce in un panorama editoriale in cui non mancano recenti lavori di sintesi sul tema, come i due volumi *Le piccole volpi*, raccolta di saggi di Lorenzo Paolini curata da Riccardo Parmeggiani (Bologna UP, 2014), e *Le eresie medievali* di Irene Bueno (Futura, 2013), da cui esso si distingue per l'intento dichiarato di fotografare lo stato odierno degli studi eresiologici.

Il volume segue i temi di ricerca della curatrice, che costituiscono anche le sezioni in cui è diviso: la prima è dedicata alla disobbedienza come identità molteplice degli eretici, la seconda al ruolo delle donne, la terza all'eresia come "moto di cultura" e la quarta ai significati multiformi che essa ha avuto nella storia della cultura europea. A legare queste parti, Marina Benedetti pone la proposta metodologica messa a punto nel proprio percorso di ricerca, che unisce un'attenta analisi lessicale dei documenti alla storiografia del restauro proposta da Arsenio Frugoni, alla quale Benedetti ha aggiunto l'attenzione per le "avventure documentarie" che segnano ciascuna fonte.

Questi criteri metodologici sono applicati più o meno rigorosamente da tutti gli autori dei capitoli del libro, come ad esempio nella prima parte, dove i documenti occupano un posto di assoluta centralità, mentre nelle altre a volte essi rimangono sullo sfondo. A partire dal capitolo su Arnaldo da Brescia, passando per quelli su Valdo, dai catari italiani a Guglielmo "da Milano", la prima sezione mette il lettore a contatto diretto con le fonti, che gli autori sottopongono a una stretta analisi critica, mostrandone i problemi interpretativi ed eviden-

ziando come fosse la disobbedienza alla chiesa il criterio per definire e condannare un individuo come eretico. Nella seconda parte, i capitoli strappano al (parziale) silenzio dei documenti gli itinerari singoli o comunitari di donne che la chiesa definì eretiche: le begghine italiane e delle Fiandre, Margherita da Trento, Margherita detta Porète e il suo libro, Giovanna d'Arco sono inserite pienamente nella storia della dissidenza religiosa del basso Medioevo, con tutte le contraddizioni e le violenze che connotano le loro storie. La terza parte, dedicata all'e-



resia come "moto di cultura", si concentra sulle opere degli eretici, mostrando come la disobbedienza si nutrisse di testi che, dopo aver circolato all'interno dei gruppi non conformisti, finirono sui banchi degli eruditi di età mo-

derna. Infine, la quarta parte esamina l'eresia nella sua ambiguità concettuale, che nel medioevo ha permesso di identificare un pensiero altro, come quello di Bogomil in Oriente, o di reprimere avversari politici, come nel processo ai templari, mentre nell'età contemporanea ha consentito di reprimere posizioni dissenzienti interne alla chiesa, come nel caso dei modernisti scomunicati da Pio X, il cui pensiero sarebbe stato "sintesi di tutte le eresie", o ha stimolato elaborazioni ideologiche nefaste, come mostra il libretto *Giovanni Huss il veridico* scritto nel 1913 da Benito Mussolini, in cui il maestro ceco diventa simbolo dei nazionalismi repressi di cui si nutrì il fascismo nascente.

*Eretiche ed eretici medievali* è dunque un libro ricco che offre una chiara immagine dello stato degli studi eresiologici a chi voglia affacciarsi. Sebbene a volte riemergano categorie dalla lunga tradizione storiografica ma oggi discusse (come ad esempio quella di "catarismo"), il volume mostra bene che l'identità di "eretico/a" era attribuita dalla chiesa e che le donne e gli uomini così identificati definivano sé stessi piuttosto in base alla propria scelta religiosa e intellettuale.

roberto.mussinatto@phd.unipd.it

R. Mussinatto è dottorando in storia medievale all'Università di Padova



## In un tempo pieno di stelle

di Giuseppe Filippetta

Chiara Colombini  
**STORIA PASSIONALE DELLA GUERRA PARTIGIANA**

pp. 240, € 20,  
Laterza, Bari-Roma 2023

D a alcuni decenni, nel disinteresse dei revisionisti della prima e della venticinquesima ora, la storiografia ha lasciato dietro di sé il paradigma della "Resistenza dei partiti" e si è concentrata sulle scelte e sulle vite degli uomini e delle donne che hanno fatto e vissuto la guerra partigiana. A questa svolta storiografica si collega la rinnovata e crescente attenzione riservata dagli storici alla memorialistica e agli epistolari. I diari e le lettere dei partigiani, diretta espressione dei vissuti individuali e del loro farsi "romanzo della nazione" (per citare Maurizio Maggiani), sono stati assunti come fondamentali segnava da seguire per provare a comprendere cosa realmente è stata la Resistenza per gli italiani. E per capire chi sono i partigiani: uomini e donne che, nella solitudine della loro coscienza, decidono di battersi per l'umanità dell'uomo contro chi (tedeschi e repubblicani) combatte per la disumanità dell'uomo e per l'annientamento non solo della libertà, ma della stessa esistenza fisica di oppositori, ebrei, zingari e omosessuali. Detto per inciso, è qui l'origine dell'ipocrita disinteresse dei revisionisti per il modello storiografico della "Resistenza delle persone", modello che fa crollare in partenza le leggende nere della Resistenza cavallo di Troia del PCI e dell'eguale dignità morale della scelta partigiana e di quella repubblicana.

Seguire quei segnava senza smarrirsi e conservando lo zaino e gli scarponi dello storico è però cosa non facile. Mario Tobino in *Tre amici* (uno dei romanzi più profondi sulla Resistenza) scrive che essere partigiani significa avere la testa piena di stelle e sognare per combattere, combattere per sognare. Ma può lo storico camminare tra le stelle della Resistenza e sognare i sogni dei partigiani?

Chiara Colombini riesce a farlo in *Storia passionale della guerra partigiana*, libro che colpisce al cuore il lettore e che si avvicina, come mai nessuno era riuscito prima a fare, al cuore della Resistenza. Ci riesce perché mette

un'originalissima scelta di rigore metodologico (utilizzare soltanto fonti coeve agli avvenimenti: lettere, diari, atti delle formazioni partigiane) al servizio di un'appassionante analitica esistenziale che, unendo grande competenza storiografica e raffinata sensibilità psicologica, scava dentro la Resistenza come "esperienza vissuta da persone in carne e ossa, che hanno emozioni e sentimenti, sogni e aspettative, slanci e contraddizioni, motivazioni granitiche e dubbi angoscianti". Così l'amore, l'odio, la speranza, la felicità, il coraggio, la paura, appaiono al lettore per quello che erano nella concretezza materiale e quotidiana della vita dei partigiani: non dati accidentali e di contorno, ma elementi fondamentali e costitutivi della realtà della Resistenza in quanto esperienza esistenziale innescata dal crollo del mondo di ieri e fatta di scelte individuali ispirate a un umanesimo sentimentale ed emotivo che è la precondizione del progetto politico di costruire un nuovo mondo, più libero e più giusto, per questo finalmente umano. Sono le passioni dei partigiani a dare alla Resistenza la forza di interrompere il corso lineare del tempo e di spaccare in due, in un prima e un dopo, la storia italiana; e sono quelle stesse passioni a cambiare per sempre le persone che le vivono e a renderle protagoniste solidali dell'inizio radicalmente nuovo che la Resistenza vuole essere e che le bande realizzano unendo in una potente costellazione partecipativa e democratica le stelle che brillano nella testa dei partigiani.

Uno dei segreti della riuscita del libro sta proprio nel partire dalla constatazione che le passioni della Resistenza sono "legate indissolubilmente al tempo" per fare della temporalità (quale rapporto tra passato, presente e futuro) la struttura portante del racconto della Resistenza come evento che rimette in moto il tempo (individuale e collettivo) e lo rende ricco di avvenire. Colombini mostra come il tempo della Resistenza non sia *kronos* lineare e sequenziale, ma

*kairós* a velocità, spessore e intensità variabili: è il tempo incalzante dell'attacco, il tempo appeso a un filo del rastrellamento e delle torture, il tempo altalenante dell'angoscia e del dubbio, il tempo velenoso dell'odio, il tempo accelerato dell'insurrezione finale, il tempo sospeso dell'amore. Dell'amore perché *Storia passionale della guerra partigiana* è anche un libro sull'amore al tempo della Resistenza e sull'amore come forza motrice della Resistenza. Il diario di Ludovico Ticchioni e le lettere di Franco Calamandrei e Maria Teresa Regard, di Giorgio Agosti e Nini Castellani, di Livio Bianco e Pinella Ventre, di Ardito Fornasir e Maria Antonietta Moro, sono proposte con grande sensibilità da Colombini per mostrare l'intreccio tra normalità ed eccezionalità che segna il tempo arroventato della guerra partigiana e per evidenziare come l'amore riempia di futuro il presente e dia forza a quell'aspirazione a costruire un mondo abitato dall'umanità dell'uomo che è la molla più potente della Resistenza.

Attraverso l'adesione alla struttura temporale delle esistenze dei partigiani Colombini, senza cedere mai (neppure per un attimo o per una frase) alla retorica o all'enfasi, riesce a entrare nella vita, nella mente e persino nei sogni degli uomini e delle donne della Resistenza e a scrivere un libro innovativo: non è una finestra dalla quale guardare alla guerra partigiana, ma una porta che fa entrare il lettore dentro l'incandescenza esistenziale accesa dall'8 settembre per fargli ascoltare le voci, i sussurri, le grida dei partigiani e per fargli percepire il calore della profonda umanità che allora unì gli uomini e le donne che scelsero di combattere.

giuseppe.filippetta@gmail.com

G. Filippetta è stato direttore della Biblioteca e dell'Archivio storico del Senato



## Dall'Etiopia al Montenegro

di Emanuela Costantini

Eric Gobetti  
**I CARNEFICI DEL DUCE**

pp. 192, € 18,  
Laterza, Bari-Roma 2023

*I carnefici del Duce* può essere inserito nella categoria dei saggi che si propongono di superare lo stereotipo del fascismo regime totalitario "diverso", a bassa intensità nell'uso della violenza. L'autore si avvale di una solida ricerca documentaria e della storiografia esistente, pur adottando un taglio e uno stile adatti alla divulgazione. Non è questo, tuttavia, l'aspetto più originale del testo: numerose ricerche, ormai, negli ultimi anni hanno contribuito a far cadere l'idea di una carica repressiva e antidemocratica inferiore del fascismo rispetto ad altri regimi coevi. La qualità maggiore del volume è piuttosto nella domanda di fondo che l'autore esplicita in apertura del lavoro: "Interrogarsi sulle ragioni, sulla mentalità, sui condizionamenti sociali che hanno spinto tanti (troppi) italiani a prendere parte a quei crimini". Così nel libro si dipana una trama che prende forma attraverso numerosi personaggi (i carnefici appunto) che vediamo apparire, farsi da parte e poi tornare in scena seguendo un percorso le cui tappe sono individuate negli scenari in cui l'uso della violenza fu strumento essenziale per la conquista e il controllo del territorio. Delle numerose personalità citate nel volume alcune rappresentano in modo assai efficace le diverse tipologie di uomini che si affiancarono al regime e che agirono per suo conto per mettere in atto la violenza. Una delle peculiarità del fascismo

fu quello di diventare il catalizzatore di più esperienze, che finirono per convergere sulla base dell'impronta nazionalista e della capacità di costruire un apparato amministrativo e statale legato al partito. Confluirono nei ranghi fascisti, e furono protagonisti della messa in pratica della violenza, uomini dell'Italia liberale, come il generale Alessandro Pirzio Biroli, che aveva fatto la sua carriera nella fase in cui l'esercito era stato "scuola della na-

zione" e in cui la retorica irredentista aveva accompagnato la politica estera e quella militare. La figura di Pirzio Biroli mostra la continuità tra la violenza perpetrata in tutti i territori occupati, da quelli coloniali a quelli invasi in guerra. La campagna di completamento della conquista della Libia iniziata già nel 1923 e la guerra d'Etiopia del 1935 anticipano ciò che accadrà durante il secondo conflitto mondiale in zone di occupazione come quelle balcaniche, a riprova del carattere assolutamente non convenzionale delle operazioni militari del regime. Nel volume si coglie anche quanto gli elementi individuali e biografici abbiano poi condizionato il modo in cui l'aggressione brutale verso le popolazioni veniva attuata. Pirzio Biroli, da militare vecchio

stampo, cerca un canale di dialogo verso élite locali compiacenti tanto in Etiopia quanto in Montenegro e ripudia l'uso indiscriminato della forza contro tutta la popolazione civile tipico di personaggi come Rodolfo Graziani o anche di "burocrati della violenza" come Mario Roatta, la cui vicenda viene anche delineata nello studio di Gobetti, o del meno abile ma analogamente efficace attore delle pratiche più crudeli verso il nemico Mario Robotti. Giustificano la violenza come strumento di civilizzazione di popolazioni inferiori dal punto di vista razziale intellettuali organici al fascismo più o meno convinti. Tra di loro anche "uomini per tutte le stagioni" come Eugenio Coselschi, pronto a cambiare casacca a ogni passaggio della storia d'Italia. Di fronte a questi percorsi così diversi, che finiscono talora anche per far confliggere figure integrate nel sistema di potere costruito dal fascismo, l'autore riesce a dimostrare che la violenza è un elemento organico del regime e che più fattori contribuiscono a renderla persistente: dal nazionalismo letto in continuità con il passato risorgimentale al razzismo, dalla diligenza nell'esecuzione di circolari sulle modalità di occupazione in zone difficili da controllare alla convinzione che certe pratiche (come lo stupro) fossero necessarie per affermare la superiorità di un popolo e il suo dominio su un territorio.

emanuela.costantini@unipg.it

E. Costantini insegna storia contemporanea all'Università di Perugia

## I versi luminosi di uno sproteetto

di Francesco Lubian

Ivano Dionigi

L'APOCALISSE DI LUCREZIO  
POLITICA, RELIGIONE, AMOREpp. 208, € 14,  
Cortina, Milano 2023

Forse nessuna voce antica appare più necessaria di quella di Lucrezio per comprendere e sfidare le grandi questioni dei nostri tempi: non è un caso che il suo poema sia fra i testi più frequentati dall'arte concettuale contemporanea, come ha mostrato la recente mostra bolognese *Vedere l'invisibile* e come prova da ultimo l'impressionante cortometraggio digitale *Clinamen* (2020), realizzato dal regista Hugo Arcier per l'Opéra di Parigi.

Forte della sua impareggiabile familiarità con il *De rerum natura* Ivano Dionigi invita i lettori a riscoprire un'opera complessa e affascinante, composta nella prima metà del I sec. a.C. per divulgare a Roma la dottrina di Epicuro e dimenticata per lunghi secoli prima del ritrovamento da parte di Poggio Bracciolini nel 1417. Il Lucrezio di Dionigi non è né un esistenzialista romantico né uno scienziato proto-marxista – le due interpretazioni sono respinte per la loro monodimensionalità –, bensì un pensatore “sproteetto” e iconoclasta, che con la sua poesia intende svelare le realtà nascoste dietro le ipocrite maschere dei valori civici (*pietas, virtus, iustitia, clementia*) su cui si fondava la Roma repubblicana ormai giunta al collasso morale. Ampio spazio è dunque dedicato alla visione lucreziana di religione e politica. In versi memorabili, il poeta demolisce le tre tipologie di religione praticate a Roma, mitica (*fabulosa*), cosmica (*naturalis*), e politica (*civilis*), di fatto sovrapponendo i concetti di re-

ligio e *superstitio* e approdando a una rivoluzionaria nozione laica e razionalistica di *pietas*, scolpita nella formula *omnia posse pacata mente tueri* (poter guardare tutto con mente tranquilla). Altrettanto inedita è la teorizzazione dell'esodo dalla politica, che porta il poeta a prediligere un'appartata obbedienza alla gestione diretta del potere: si tratta di una “forma paradossale ed estrema di iconoclastia”, spiega Dionigi, che segna una cesura senza precedenti rispetto alla tradizione romana, compresa quella dell'epicureismo eroico di età ciceroniana – l'espressione

è di Arnaldo Momigliano –, fortemente impegnato sul piano pubblico.

Il binomio di amore e morte, particolarmente caro anche a Leopardi – più volte citato insieme a Foscolo –, è un altro dei nodi tematici fondamentali del *De rerum natura*. Dionigi mostra come la critica lucreziana alla mostruosità della passione (*dura libido*) assuma talvolta toni comico-satirici, come nel celebre ritratto dell'innamorato della fine del quarto libro, ma anche come il poeta – anticipando in qualche modo Lacan – arrivi a negare la stessa possibilità del rapporto sessuale, che inevitabilmente “finisce per essere una lotta con i fantasmi dei simulacra”. Il tema della morte è forse il più pervasivo del poema, fin dalla lotta fra Venere e Marte del proemio e dal successivo racconto del “crimine di Stato” del sacrificio di Ifigenia: fedele alla dottrina epicurea, Lucrezio insegna che la morte non è nulla per noi, facendo leva proprio sul perpetuo avvicendamento di vita e “morte immortale” (*mors immortalis*) per dissipare le paure dell'uomo. Così il celebre e discusso finale del poema, la de-



scrizione della peste di Atene, è interpretato da Dionigi come un vero e proprio “trionfo della morte”, che simboleggia il disordine morale di un'umanità priva di *ratio* e *sapientia*. Se Lucrezio coglie lucidamente l'ambiguità del potere di arti e tecniche, capaci di rompere l'equilibrio della vita primitiva, l'unica scoperta davvero indispensabile per l'uomo è infatti la *sapientia*, cioè la dottrina di Epicuro: è così che il filosofo del Giardino, e con lui l'umanità liberata, possono assurgere a veri eroi del poema, titanici proprio perché capaci di attingere la verità senza l'aiuto di alcun dio. Dionigi non si limita ad analizzare i grandi temi del poema, ma accompagna il lettore nell'officina del *De rerum natura* per ricostruire le strategie espressive – lessicali, retoriche, sintattiche, metriche – che trasformano la poesia lucreziana in un “acceleratore della coscienza”, secondo la definizione di Iosif Brodskij.

Anche grazie al confronto con Cicerone, Orazio e Seneca, Dionigi mostra come la risposta lucreziana alla lamentata povertà della lingua latina consista nel forgiare parole nuove (*nova verba*) che siano all'altezza della rivoluzione concettuale (*rerum novitas*) cui egli dà voce nella sua

opera. Proprio la novità è il tratto che accomuna le principali “parole-architrave” del sistema lucreziano, prima fra tutte *ratio* (oltre 160 occorrenze), che acquista nel poema un'inedita gamma di significati, poi *infininitum*, introdotto con accezione cosmologica positiva proprio da Lucrezio, e ancora *clinamen*, termine coniato per esprimere la *declinatio*, cioè la lieve deviazione degli atomi dal loro movimento verticale, poi centrale nella rilettura marxiana del determinismo antico. Se il copioso ricorso ad arcaismi, grecismi e neologismi, in diversi casi mai più attestati in latino, è la miglior prova della fecondità poetica di Lucrezio, la lingua del *De rerum natura* raggiunge la sua massima espressività quando si fissa in nessi memorabili, come *anxius angor*, l'angoscia lacerante di cui sono vittima l'uomo straziato d'amore e l'appetato; e proprio in relazione al tema della fisiologia dell'amore, l'utilizzo di termini tecnici del linguaggio militare, medico e agricolo mostra un altro lato della creatività lucreziana, la capacità di risemantizzare in chiave inedita concetti già sedimentati nella lingua.

Come chiarisce Dionigi, è però l'opposizione luce/tenebre a fungere da “asse e sigillo simbo-

lico” dell'intero poema. Proprio l'insistenza sulla sfera semantica della vista è rivelatrice dell'isomorfia di realtà e linguaggio che sorregge il *De rerum natura*, e dunque dell'inscindibilità di parole e cose: l'obiettivo dei versi luminosi (*lucida carmina*) composti da Lucrezio è quello di chiarire la struttura nascosta della realtà e diradare le tenebre dell'ignoranza, per far approdare l'umanità alla luce della *sapientia*. Così si spiega la duplice novità, concettuale e linguistica, del poema lucreziano, in cui – spiega Dionigi – la parola “composita, regolare, assoluta, sottesa dalla medesima legge che regola anche la natura, si fa sicura interprete del reale”; e del resto è proprio con le parole, e non con le armi, che Epicuro aveva sconfitto l'ignoranza e le paure dell'umanità. Se è vero che, dall'umanesimo alla rivoluzione scientifica, dal neotomismo a Darwin, la storia della ricezione di Lucrezio coincide con quella dell'Occidente moderno, il *De rerum natura* si offre ai lettori di oggi come antidoto al regime della postverità, alla tirannia dell'utile, al dominio della tecnica.

francesco.lubian@unipd.it

F. Lubian insegna lingua e letteratura latina all'Università di Padova



EDITRICE BIBLIOGRAFICA

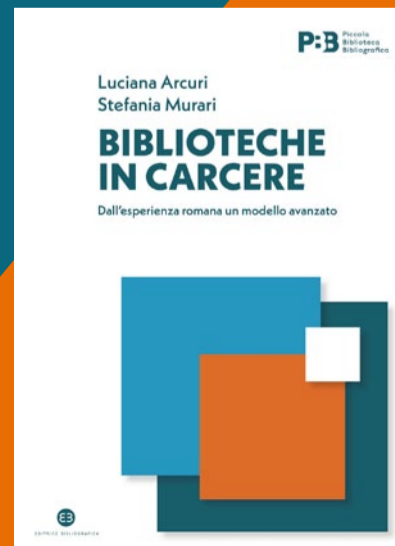
www.bibliografica.it | bibliografica@bibliografica.it

Lucia Arcuri, Stefania Murari

## BIBLIOTECHE IN CARCERE

“Il grado di civilizzazione di una società si misura dalle sue prigioni”, scriveva Dostoevskij.

Questo saggio, partendo dall'esperienza ultraventennale delle biblioteche in carcere a Roma, offre una panoramica delle biblioteche negli istituti penitenziari in Italia, evidenziando le specifiche di un lavoro da bibliotecari “ospiti” fuori dal proprio ambito. Un testo che fornisce elementi di riflessione sulla professione del bibliotecario in carcere e sul ruolo sociale che queste biblioteche possono avere all'interno di un'istituzione totale.



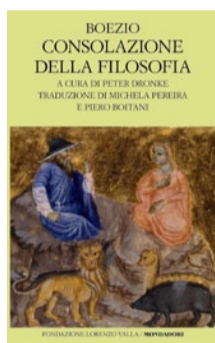
## I rigorosi cardini della necessità

di Pierfrancesco Stagi

### Boezio CONSOLAZIONE DELLA FILOSOFIA

a cura di Peter Dronke, pp. 380, € 50,  
trad. dal latino di Michela Pereira  
e Piero Boitani,  
Fondazione Lorenzo Valla-Mondadori,  
Milano 2023

Nel canone della filosofia occidentale un posto di rilievo spetta alla *Consolazione della filosofia* di Severino Boezio, di fatto l'ultima grande opera dell'antichità e la prima dell'epoca medievale. Straordinaria è la sua unicità: Boezio, consigliere di Teodorico, è stato gettato in carcere senza neppure essere interrogato. Vessato dalle torture che lo condurranno alla morte, riesce a comporre un dialogo drammatico e angosciante tra sé stesso e la Filosofia. Boezio, che era stato un appassionato cultore delle ricerche logiche aristoteliche, si trova ora gettato in un contesto vitale del tutto differente, che sembra in ogni modo contraddire la logica stessa: da consigliere del sovrano ostrogoto, onorato e da tutti stimato, è incarcerato con la più infamante delle accuse, il tradimento per oscuri scopi politici. Il famoso traduttore e commentatore delle *Categorie* e del *De Interpretatione* di Aristotele, per cui da affermazioni generali si possono dedurre necessariamente conseguenze particolari in modo veritativo, si trovava ad avere a che fare con qualcosa di completamente imprevisto: l'irruzione dell'irrazionale nella sua esistenza, qualcosa da cui non riusciva e non poteva difendersi e che in nessun modo era in grado di comprendere. Boezio chiede allora aiuto alla Filosofia, che altro non è che la logica della grande metafisica classica, parmenidea ma anche platonica e aristotelica. Così come era accaduto a Parmenide, la dea senza nome si presenta a Boezio in forma di rivelazione per guidarlo sulla strada della conoscenza certa: la conoscenza dell'essere che è e non può non essere, che rivela agli uomini il principio di non contraddizione, per cui dal vero potrà discendere soltanto il vero e dal falso il falso. Se è vero, come ha insegnato Parmenide, che dal vero non potrà mai derivare il falso, come è possibile, si



chiede Boezio, che la vita abbia riservato a lui, che si professava del tutto incolpevole, tante e profonde sofferenze?

Ecco che Boezio inscena la famosa prosopopea della Fortuna, in cui è la stessa Filosofia, che in questo soliloquio riveste il ruolo della rivale, che cerca di giustificare il senso stesso del suo agire. L'uomo non si avvale della Fortuna mentre ha tutti i beni che desidera e raggiunge le mete che si è prefissato, ma come iniziano a piovere i colpi della sorte, allora si erge contro la Fortuna come fosse l'emblema dell'irrazionalità del mondo, sebbene essa altro non sia che l'espressione di una più profonda razionalità del reale, in cui è la somma complessiva di beni e dei mali che costituisce l'equilibrio armonico dell'esistenza. Di fronte alla lamentazione

di Boezio la Fortuna propone la sua rigorosa matematica dell'esistenza, che chiede di fare un calcolo ponderato dei beni e dei mali che la sorte ha assegnato alla vita di ciascuno. Il richiamo più vicino è a una simile prosopopea di Lucrezio nel *De rerum natura*, in cui è la natura stessa che rimprovera l'uomo e la sua irrazionalità, che "indulge oltremisura in penosi lamenti" davanti al pensiero della morte che si avvicina, mentre egli dovrebbe dotarsi di un sano realismo e accettare con animo calmo il conto complessivo dei beni e dei mali, perché questo è il senso dell'esistenza: l'accettazione di ciò che non si può cambiare, di ciò che è necessario.

La forza stessa della necessità è anche in Boezio l'esito ultimo di ogni teodicea, in cui il fascino della possibilità sembra aver convinto l'uomo che tutto possa essere diverso da come è, che egli possa cambiare in tutto il proprio destino, scegliendo a piacere i mali e i beni, mentre è la necessità stessa della realtà, con la sua logica implacabile, a segnare i confini dell'esistenza umana. Ancora una volta Parmenide insegna a Boezio a non incamminarsi su false strade, in cui ciò che non è sembra poter essere, perché ciò che non è non sarà mai secondo i rigorosi cardini della necessità. La filosofia diventa per Boezio la scuola stessa della necessità, in cui l'*homo faber* che da sempre sogna di modellare a piacere

la propria esistenza come fosse un'opera d'arte, accetta i limiti della necessità, *constat aeterna positumque lege est*, in cui ciò che la fortuna gli ha concesso è esattamente ciò che doveva avere. Questa è "la vera felicità" che, in apertura del terzo libro della *Consolazione*, Filosofia promette al suo discepolo: una felicità che è essa stessa la *beatitudo* (II, 4, 23), in cui *sub specie aeternitatis* ogni evento sembra illuminarsi del suo autentico significato e le vicissitudini dell'uomo vengono pacificate dall'unione metafisica con quel Dio per cui tutto ciò che è, è come doveva essere – la coincidenza di essere e dover essere è dai tempi di Parmenide e Spinoza il vertice metafisico di ogni teodicea. Davvero beato è colui che, avendo compreso la mutevolezza dell'esistenza, dalla quale in nessun modo ci si può difendere, l'accetta con animo tranquillo e sereno.

Bisogna, in conclusione, soffermarsi sulla pregevolissima edizione curata per la Fondazione Valla da Peter Dronke, che ha composto anche l'*Introduzione* e *Commento*, mentre la traduzione della prosa boeziana è di Michela Pereira e dei carmi di Piero Boitani. Il testo originale della *Consolatio* si basa su tre edizioni differenti: quella di Moersch del 2005, di Bieler del 1984, con apparato critico, e l'*editio minor*, senza apparato, di Genschatz e Gigon del 2002 (notevole è anche il *Kommentar* di Gruber del 2006), che Dronke segue variamente e innova in alcuni passaggi, dandone ragione in modo esaustivo nelle note. L'*Introduzione* (pp. XI-LXIV) di Dronke, eminente studioso di Eriugena e di letteratura latina medievale, dà un'ampia ricostruzione della vita, delle opere e dei principali temi della filosofia di Boezio (*philosophia*, *sophia-sapientia*, *fortuna*, *Parmenide*, *beatitudo*, *providentia*), con riferimento alla sua influenza in età medievale a partire dal IX sec., di cui testimoniano le numerose traduzioni e gli adattamenti in volgare di Alfred (IX sec.), Notker III (fine del X sec.), Jean de Meun (XIII sec.), Geoffrey Chaucer (XIV sec.), mentre il *Commento* (pp. 236-368) chiarisce, soffermandosi principalmente sulle fonti latine e greche, i diversi passaggi dell'opera, di cui offre una autorevole e puntuale esegesi.

pierfrancesco.stagi@gmail.com

P. Stagi è dottore di ricerca in filosofia all'Università di Torino

## Essenziale compiutezza

di Antonio Prete

### Sebastiano Timpanaro LEOPARDI E ALTRE VOCI

a cura di Luca Baranelli  
e Massimo Raffaeli, pp. 130, € 16,  
Giometti & Antonello, Macerata 2023

Il libro raccoglie le voci che Sebastiano Timpanaro scrisse per l'*Enciclopedia europea* Garzanti (12 volumi, Milano 1976-84) con un'elegante e puntuale *Introduzione* di Massimo Raffaeli. Si possono ritrovare, in uno stile sobrio e allo stesso tempo preciso, nitido e rigoroso, alcune delle più assidue frequentazioni, e in certi casi passioni, di Timpanaro. Nella stesura delle voci il grande filologo, che non ha mai avuto una postura solenne ed eloquente, sembra decantare anche quel certo impeto interpretativo e quell'attitudine per dir così dimostrativa

e analitica che caratterizzava i suoi studi, sempre impeccabilmente ancorati a una tessitura documentaria ricchissima, sulla quale levitava un dire affermativo, in perfetto equilibrio tra accertamento e proposta critica, tra acquisizione filologica e respiro ermeneutico. La stesura di una voce per un'*Enciclopedia* implica molte rinunce a trattazioni di particolari che uno studioso non vorrebbe sacrificare, sapendo come proprio sulle pieghe dei particolari – uno scritto apparentemente secondario, un pensiero ritenuto per certi versi marginale, un'opera incompiuta, un passaggio testuale trascurato – può prendere respiro l'interpretazione. Timpanaro, in queste voci, ha mostrato di saper sacrificare molto senza dissipare il nucleo di un pensiero, o le linee essenziali di una fisionomia intellettuale o di un discorso teorico o di una pratica filologica. Il filtro del compito didattico sembra guidare questo mirabile equilibrio. Ed ecco la sequenza di queste voci che in certi casi hanno la misura e i colori del ritratto, in altri hanno la chiarezza e completezza dell'esposizione che definisce un campo di sapere: così accade per le voci dedicate a due discipline che sono state esercizio altissimo e passione di una vita per Timpanaro, come Filologia classica e Critica testuale. Esporre in poche pagine storia, strumenti, tecniche,

finalità, metodi di due aree del sapere filologico così rilevanti è un esercizio difficilissimo, che qui è eseguito con una sapienza in grado di dire l'essenziale restituendo l'immagine della compiutezza. Così possiamo leggere con la gratitudine di chi sente di trovarsi davanti al necessario e all'essenziale le schede biografiche di antichi fondatori delle pratiche filologiche, come Probo, Donato, Servio, o la scheda relativa all'autore di un metodo per la ricostruzione dello *stemma codicum* (operazione preliminare ad ogni credibile edizione critica)

come il Lachmann (per quelli della mia generazione l'abbicci della filologia era appunto l'apprendimento del metodo lachmanniano, con alcune successive integrazioni e correzioni). Così il letto-

re può trovare, compendiate in poche chiarissime righe, i ritratti dei moderni animatori del sapere filologico, da Wilamowitz a Pasquali, maestro dello stesso Timpanaro. Ma sono le voci più estese e impegnative che sembrano mettere alla prova l'abilità sintetica e insieme interpretativa e didattica di Timpanaro. Si tratta delle due voci relative agli "antichi", come Platone e Cicerone, e delle quattro voci raccolte nella prima sezione del libro: Leopardi, Giordani, Tommaseo, Croce. Se le due voci relative ai classici antichi espongono con sorprendente chiarezza lo svolgersi delle opere intrecciate al divenire di una biografia, le voci poste giustamente ad apertura sono quelle in cui l'esercizio per dir così consuntivo di Timpanaro deve affrontare autori a lungo amati, studiati e interpretati, come Leopardi e Giordani, o autori con la cui variegata fisionomia valeva infine la pena di fare i conti, come Tommaseo e Croce. Giustamente il libro si apre con la voce dedicata a Leopardi, per Timpanaro interlocutore altissimo di una vita. Nella semplicità di una misurata esposizione didattica è sottolineata nel poeta dei *Canti* la forte compresenza di illuminismo eroico, pietà, rimpianto per le perdute illusioni.

antoniopretemani3@gmail.com

A. Prete ha insegnato letterature comparate all'Università di Siena

## Lo stretto nesso fra sacro e profano

di Walter Meliga

Donato Pirovano  
**LA NUDITÀ DI BEATRICE  
 DANTE, GIOTTO, AMBROGIO  
 LORENZETTI E L'ICONOGRAFIA  
 DELLA CARITÀ**  
 pp. XVI-232, € 33,  
 Donzelli, Roma 2023

Nel terzo capitolo della *Vita nuova* Dante ci presenta un sogno notturno occorsogli dopo il secondo incontro – nove anni dopo il primo – con Beatrice e il saluto di quest'ultima. Si tratta, come dice Pirovano, di un'intensa visione erotica del dio d'Amore, dominata dal colore rosso (la nuvola che avvolge la figura del dio, il drappo che copre Beatrice fra le sue braccia, il cuore di Dante che fiammeggia) e dall'*angoscia* (è parola di Dante) prodotta dall'allontanamento successivo di Amore piangente con Beatrice verso il cielo, dopo che questa ha gustato dell'organo ardente.

Il racconto del sogno è costruito intorno alla ripresa nella *Vita nuova* di un vecchio sonetto, composto molti anni prima e probabilmente nemmeno per Beatrice, nel quale, sotto forma di enigma proposto ad altri poeti, Dante riprendeva il motivo del cuore mangiato. Questo motivo ha una significativa presenza nella letteratura medievale e specialmente nella poesia francese e nella lirica dei trovatori, sia nella valenza "mitica" del pasto dell'organo di un valoroso signore che induce in chi se n'è nutrito l'acquisto delle qualità del defunto sia in quella "amorosa" della vendetta del marito tradito che ammannisce il cuore cucinato dell'amante alla moglie infedele. Qui il caso più noto, e quello probabilmente da cui è partito Dante, è la celebre e infelice storia del trovatore Guillem de Cabestany, che per il Medioevo arriva fino a Boccaccio. Nella cultura cortese il motivo era diventato uno degli emblemi centrali della visione dell'amore e del suo carattere assoluto e totalitario.

Al sonetto nella sua forma per così dire pre-Beatrice e alla richiesta di soluzione dell'enigma c'erano state delle risposte: quella standard e un po' banale di Terino da Castelfiorentino (o del più famoso ma più giovane Cino da Pistoia), quella "comica" di Dante da Maiano, quella "tragica" (e peraltro vicina alla sua stessa poetica) di Cavalcanti, ben illustrate da Pirovano. Che si muove da esperto consumato della *Vita nuova* e della poesia del Dolce stil novo nonché del

dibattito sull'amore – quale tipo di amore, l'amore come malattia o quasi come morte, il rifiuto del "carnale amore" per l'amore di Dio – che interessa larga parte della lirica italiana del Duecento e che tocca, per non dire di altri, Guittone d'Arezzo e Cavalcanti.

Ma Dante rifunzionalizza la sua poesia d'amore precedente nella composizione della *Vita nuova* dopo la morte di Beatrice e anche il motivo del cuore mangiato concorre al nuovo significato, dell'intero libello più che della sola visione. Sono versi e racconto che condensano già dall'inizio il tema di tutta l'opera e in un certo senso dell'intero

percorso dantesco, dall'amore terreno all'amore di Dio, alla *caritas*, dal saluto di Beatrice, che è segno cortese ma insieme grazia e "salute" (cioè "salvezza") al Paradiso, al quale Dante comincerà ad ascendere dopo che verso la fine del *Purgatorio* si sarà

lasciato dietro gli ultimi penitenti, i lussuosi poeti d'amore.

Riprendendo una suggestione di Furio Brugnolo di qualche anno fa e anche una tradizione interpretativa che va assai più indietro nel tempo, il libro di Pirovano assegna però una funzione ben più determinante alla visione della *Vita nuova*: quella della formazione di un'iconografia della virtù teologale della carità, quale si dispiega in vari pittori e scultori del Trecento, tra i quali spiccano Giotto e Ambrogio Lorenzetti. Pirovano è giustamente prudente e non intende fissare una direzione d'influenza, ben conscio di quanto sia complesso, e spesso impossibile, determinare le linee e i nessi di vicende letterarie e figurative pur collegate, e tuttavia pone l'accento su alcuni elementi che la visione della *Vita nuova* aveva già messo in primo piano – Beatrice che dorme nuda, appena coperta da un drappo, fra le braccia di Amore; il cuore di Dante che arde nella mano del dio; la sua offerta come cibo alla stessa Beatrice – e che ritroviamo, con diverse declinazioni, nelle raffigurazioni di Carità. L'analisi dettagliata delle opere interessate, accompagnate da un buon apparato iconografico (e qui si ringrazia l'editore), permettono un discorso approfondito e misurabile, dove il



lettore può ben rendersi conto della plausibilità della proposta.

Nel contributo di Brugnolo ricordato sopra questi osserva come Dante sia, sin dalle prime prove, un poeta apprezzato, "nuovo" per temi e stile e presto imitato; Pirovano per parte sua ne sottolinea, nella sua prima opera, la "potente forza visiva" (quella che conosciamo bene dalla *Commedia*). Ce n'è abbastanza per riflettere sulla proposta di questo libro, e per trarne in più l'occasione di un suggestivo percorso non solo fra le arti, ma fra queste e la cultura cristiana. Abbiamo qui un'ulteriore ennesima prova della connessione strettissima fra sacro e profano che ha caratterizzato la letteratura – ma come si vede dal saggio di Pirovano non solo la letteratura – medievale, che, nata dal fecondo contatto fra castello e monastero, non ha mai chiuso i canali di scambio e di ripresa fra questi due spazi, per cui, per esempio, troviamo trovatori provenzali che cantano la Vergine con espressioni analoghe a quelle usate per la donna amata fino appunto a Dante e alla sublimazione dell'amore in *caritas*. Sono canali che in definitiva risalgono alla Scrittura, al *Cantico dei cantici* e al libro della *Sapienza*, e ancora ai commenti dei padri della Chiesa e dei teologi e mistici dei secoli successivi. Ho detto medievale, ma avrei dovuto dire preriformista e controriformista: sono infatti i due imponenti movimenti religiosi e culturali della Riforma e della Controriforma che hanno fissato, ancora per noi e per i nostri tempi orgogliosamente "laici" o anche solo emotivamente (e sessualmente) "liberi", la perduta unità dell'amore.

walter.meliga@unito.it

W. Meliga insegna filologia romanza all'Università di Torino



## Linee di sviluppo simultanee

di Roberto Tagliani

Claudio Lagomarsini  
**L'INVENZIONE  
 DELL'INTRECCIO  
 LA SVOLTA MEDIEVALE  
 NELL'ARTE NARRATIVA**  
 pp. 200, € 22,  
 il Mulino, Bologna 2023

L'innovativo, intelligente volume di Claudio Lagomarsini è dedicato all'arte del raccontare nel Medioevo. Mette a frutto l'esperienza dell'autore come studioso del romanzo francese in prosa del XIII secolo, maturata nel cantiere della monumentale edizione del *Ciclo di Guiron le Courtois*, e affronta sotto una nuova prospettiva un tema già indagato, ma sempre di grande interesse: l'origine e la natura delle forme organizzative del racconto entro le fluviali "prose di romanzi", i bestseller del basso Medioevo e della prima età moderna.

Tema centrale dell'indagine è l'*entrelacement*, il vero motore del racconto romanzesco. La potenzialità espansiva di questa tecnica travalica l'abilità di un autore o di un *concepteur* nel cucire insieme racconti per accumulazione o giustapposizione (prassi ben nota alla tradizione classica, basti pensare all'*Odissea*); nel passaggio dal verso alla prosa, il romanzo francese medievale sviluppa questo nuovo strumento formale per raccontare in modo progressivamente più ampio, articolato e organico, che secondo Lagomarsini costituisce una vera e propria "svolta narrativa". Di tale svolta il volume indaga la preistoria, le origini e i contesti in cui è maturata, mettendo al centro le *aventures* dei grandi cicli duecenteschi del *Lancelot-Graal*, del *Tristan en prose*, del *Guiron le Courtois* e dei loro antecedenti in versi, ma anche dando spazio a casi seriori, forse meno noti ma molto significativi, come il problematico *Roman de Séguiran* tardo-trecentesco o gli abbozzi *desrimés* di Baudouin Butor del ms. fr. 1446 della Bibliothèque nationale de France di Parigi, che paiono anticipare alcune linee narrative del *Perceforest*, monumentale romanzo cavalleresco del se-

condo Trecento di cui è giunto a noi solo un ampio rimaneggiamento del XV secolo.

I casi indagati sono sottoposti a una serrata indagine contenutistica e strutturale, coniugata con un'acuta e informata lettura del mondo culturale della Francia di quei secoli. Se in passato, infatti, la critica aveva riconosciuto l'origine dell'*entrelacement* nel ruolo assegnato dalle *Artes poeticae* del XII-XIII secolo alle tecniche dell'*amplificatio* e della digressione, consistenti nella progressiva espansione di un argomento mediante aggiun-

te e corollari volta a volta connessi al nucleo del racconto, Lagomarsini amplia lo sguardo in direzione delle nuove forme di scrittura in volgare sorte tra la fine del XII e il primo quarto del XIII secolo. In questa fortunata stagione, pressoché coincidente con l'e-

tà di Filippo II Augusto, nella cultura francese si sviluppano la storiografia in prosa e le traduzioni della Bibbia, forme espressive che sanno dilatare e ordinare racconti simultanei in forma intrecciata.

A tali sperimentazioni s'affianca, poi, la crescente familiarità degli intellettuali con un fortunato strumento enciclopedico, le cronache diagrammatiche, oggetto librario concepito nelle scuole abbaziali e cattedrali e poi diffuso nelle nascenti università medievali, costituito dall'intricata compilazione di genealogie storiche e bibliche che articolano in parallelo vicende complesse grazie a una *mise en page* giustappositiva, per colonne sinottiche. Da queste esperienze matura l'idea di una narrazione romanzesca non più focalizzata sulla biografia di un eroe eponimo, ma intrecciata per linee di sviluppo simultanee, facenti capo a diversi personaggi, che si dilatano progressivamente nel tempo e nello spazio: nasce così l'*entrelacement* dei grandi cicli romanzeschi, lo strumento perfetto per presentare in forma diacronica le diverse vicende sincroniche. Proprio dall'uso consapevole del nuovo strumento formale discenderebbe la "svolta" introdotta dal *roman* medievale in prosa, diventando uno snodo focale per l'intera letteratura europea.

roberto.tagliani@unimi.it

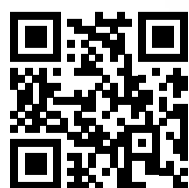
R. Tagliani insegna filologia e linguistica romanza all'Università di Milano



# Dal 25 gennaio

# MicroMega 1/2024

## è in tutte le librerie, fisiche e online



[www.shop.micromega.net](http://www.shop.micromega.net)

## Miti inservibili di una nazione tardiva

di Alessandro Cavalli

Vittorio Emanuele Parsi  
**MADRE PATRIA**  
UN'IDEA PER UNA NAZIONE  
DI ORFANI  
pp. 187, € 17,  
Bompiani, Milano 2023

Leggendo il titolo e guardando la copertina tricolore del libro, qualcuno potrebbe pensare a una voce di chi voglia mettersi in sintonia col governo attuale, presieduto da una persona che usa frequentemente il sostantivo "patria". L'impressione è sbagliata. L'intento dell'autore, noto politologo, frequentemente presente sui media, è di tutt'altra natura. Egli parte dalla domanda: come si fa a svegliare (o a risvegliare) nella popolazione italiana il senso di appartenenza, la consapevolezza di avere dei doveri, oltre che dei diritti, nei confronti della comunità, quello che un tempo si chiamava "senso civico"? Quella virtù di cui molti, e non solo intellettuali, ma anche gente comune, lamentano la scarsità se non addirittura l'assenza? I segnali di questa carenza sono molti. Non solo una mole cospicua di ricerche, da quella classica di Edward C. Banfield sul familismo, a quelle di Robert Putnam, per arrivare alle ricerche di Ilvo Diamanti, dell'Istituto Cattaneo, del CENSIS e di tanti altri, testimoniano la scarsa fiducia nelle istituzioni, nella classe politica e nei partiti, ma spesso anche nei confronti dei vicini del proprio quartiere e perfino del caseggiato e del condominio in cui si vive. Alla sfiducia corrispondono poi anche comportamenti: l'astensionismo elettorale, l'evasione fiscale, l'incuria dello spazio pubblico, la litigiosità che affolla le aule di giustizia e arricchisce gli avvocati. Il sentimento di appartenenza sembra risvegliarsi solo nei grandi eventi sportivi che coinvolgono la nazionale di calcio o qualche grande campione sportivo. Gli italiani "fanno squadra", come tifosi più che come cittadini.

La domanda da cui parte Parsi è largamente condivisibile: non è l'unico problema che affligge la nostra società, ma è il problema. Come si fa ad andare avanti se il collante che ci unisce è troppo debole? La dialettica democratica, anche la lotta aspra tra idee e interessi diversi, richiede che tutto avvenga entro un quadro condiviso di sentimenti di appartenenza, più che di valori; dobbiamo poter dire "noi italiani", prima di dividerci

in fazioni, oppure guardare la scena come spettatori indifferenti. Condivido pienamente la preoccupazione di Parsi e condivido anche la convinzione che il problema vada affrontato "a monte", che sia cioè una questione di pedagogia civile che debba coinvolgere prima di tutti gli insegnanti e la loro formazione, dalla scuola dell'infanzia all'università. Non mi convince invece l'invocazione dell'autore al rinnovamento dei sentimenti

patriottici, al ritorno ai valori di quello che è stato il nostro risorgimento, all'idea di "patria", anzi di "Madre Patria". Egli è ben consapevole dell'uso e abuso della parola "patria" fatto dal fascismo e anche dai populismi contemporanei, vuole infatti dissociare la sua proposta dalla "retorica patriottarda" di questi movimenti ed evoca piuttosto i valori militari dell'orgoglio, dell'onore, della disponibilità al sacrificio della vita per la difesa della patria. Parsi dà per scontato che in passato l'idea di patria e la coscienza nazionale fossero al centro del cuore di tutti gli italiani. Mi chiedo se abbia senso invocare il ritorno a qualcosa che nel nostro paese non si è mai pienamente realizzato.

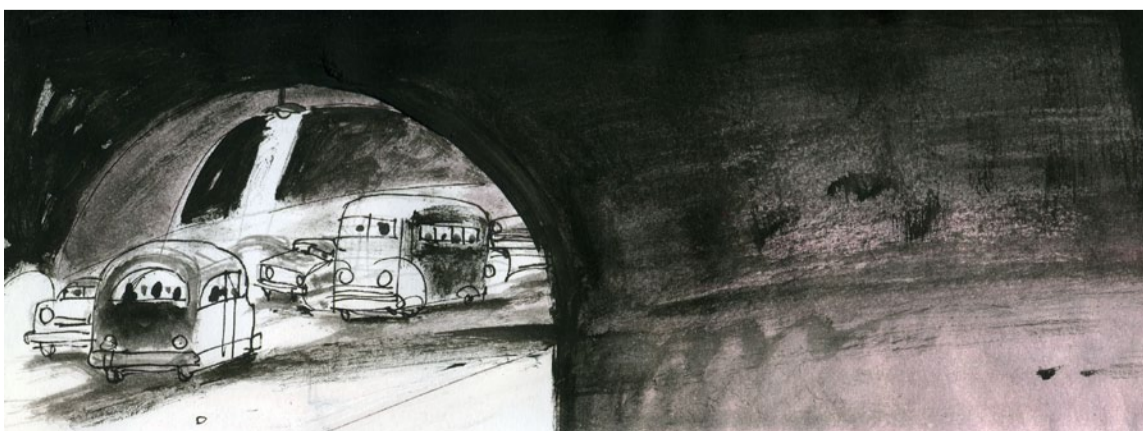
L'Italia è stata una "nazione tardiva" (come diceva Helmut Plessner, riferendosi al caso della Germania), come tardiva è stata l'unificazione del paese e la creazione dello stato nazionale. Quale "risorgimento" dobbiamo insegnare nelle scuole? Se lo scopo è alimentare il mito dobbiamo scostarci da una sobria ricostruzione storiografica. La storiografia, al di là delle grandi differenze interpretative, ci ha insegnato che il movimento risorgimentale ha coinvolto in misura del tutto prevalente la borghesia urbana soprattutto del nord e del centro, lasciando ai margini le grandi masse rurali in particolare del Mezzogiorno, che ha goduto di una congiuntura delle relazioni tra le potenze europee del tutto favorevole, che ha incontrato la sostanziale

ostilità della chiesa cattolica e di larghi strati dei suoi fedeli, che appena raggiunta l'unità è scoppiato in vaste aree del Mezzogiorno un conflitto, chiamato "lotta al brigantaggio", che aveva però anche alcuni tratti di una guerra civile e che ha impegnato per cinque anni l'esercito che era ancora prevalentemente quello piemontese del Regno di Sardegna. La storiografia non solo risorgimentale e le scienze sociali ci hanno insegnato anche che le identità collettive, in primis le idee di nazione e di patria, si formano nella contrapposizione tra "noi" e "gli altri", "amici" e "nemici". In realtà, la nazione Italia, come tante altre nazioni, difficilmente si sarebbe formata se non nel quadro di una lotta per l'indipendenza dal giogo dispotico di un impero, nel nostro caso dell'impero asburgico, cioè l'Austria pre-1918.

Legare l'educazione civile nella nostra Italia ad una rivalorizzazione dell'idea di patria e al mito risorgimentale mi sembra un'idea impossibile, prima che sbagliata. Impossibile, come l'idea, anch'essa proposta da Parsi, di costruire una nuova "Madre Patria" gettando un ponte ideale tra risorgimento e Resistenza, cercando di superare la natura essenzialmente divisiva di quest'ultima, come se il libro di Claudio Pavone non fosse mai stato scritto. Parsi vuole una patria gentile e non aggressiva, aperta e non chiusa, una patria che sia complementare e non alternativa, come aggiunge verso la fine del libro, alla nuova patria europea. Purtroppo, chi oggi vuole un'"Europa delle patrie" non vuole una vera Unione europea. L'Italia, invece, avrebbe una missione e cioè mostrare che, nonostante le sue divisioni e diversità, è riuscita e riuscirà a stare insieme. L'unità è quasi un miracolo e non è in discussione, neppure Umberto Bossi e neppure i sostenitori del "regionalismo differenziato" sono riusciti e riusciranno a metterla in discussione. Scartata quindi la soluzione proposta da Parsi, resta il problema di come rafforzare il sentimento, perché di sentimento si tratta, di avere dei "doveri" verso la società nella quale si è nati e cresciuti.

alessandrocavallii939@gmail.com

A. Cavalli ha insegnato sociologia all'Università di Pavia



## Evapori o raddoppi?

di Mauro Ceruti

Federico Vercellone  
**FILOSOFIA DEL TATUAGGIO**  
IL CORPO TRA AUTENTICITÀ  
E CONTAMINAZIONE  
pp. 128, € 14,  
Bollati Boringhieri, Torino 2023

Il primo filosofo a mostrare una curiosità positiva verso il tatuaggio è stato Hegel. Questi vi fa cenno nelle prime pagine delle *Lezioni di estetica*, dove è alla ricerca di una spiegazione del bisogno degli esseri umani di produrre opere d'arte. Egli osserva che gli esseri umani, come esseri spirituali, non si cristallizzano, come è invece per le cose e per gli animali, nell'immediatezza o nell'istintività, ma hanno bisogno di uscire da sé, di "raddoppiarsi", di intuirsi e rappresentarsi, cioè di divenire coscienti di sé. A questa coscienza di sé essi pervengono attraverso una duplice via. La prima è quella che percorrono grazie alla forza del pensiero e dell'autoriflessione. La seconda consiste nell'attività pratica di trasformare, plasmare, ritoccare ciò che si presenta loro immediatamente nel mondo naturale, compreso il loro corpo. Da qui, poi, il bisogno di rendere in forma sensibile, "artistica", i contenuti di questo "raddoppiamento" dello spirito.

Dopo Hegel, il tatuaggio è generalmente trascurato dalla filosofia. Oggi è divenuto un fenomeno di consumo di massa, e Federico Vercellone ne esplora sia la storia come elemento delle civiltà umane, sia le dimensioni e le implicazioni estetiche, psicologiche, antropologiche connesse alla sua attuale e vistosa diffusione. Il tatuaggio è oggi un modo per sigillare la propria singolarità, resistendo alle correnti omologatrici della società dei consumi, rinforzate dagli sciami digitali dei social network. Il tatuaggio è una maniera enfatica di proporre il proprio modo di essere, di

tipicizzare il proprio stile di vita. Si spiega a partire dalla condizione di solitudine e dal bisogno di autoaffermazione e di certezza di sé. Per questo, la cultura dei tatuaggi può anche intrattenere un rapporto ambiguo con le onde di risentimento populiste. Ma l'analisi di Vercellone coglie un altro punto essenziale. Il tatuaggio è una protesta contro quello che nella tradizione filosofica, e anche nel lessico diffuso, viene definito come nichilismo. Non però il nichilismo inteso come la nientificazione della realtà, ma come la sua progressiva inconsistenza, la sua evaporazione e dissoluzione in immagini, operata dalla società dello spettacolo, dalla mediatizzazione, dalle tecnologie della comunicazione digitale. Questa realtà non è "niente", ma è la realtà virtuale, perfettamente omogeneizzata, digitalizzata, che, come diceva Jean Baudrillard, è prevalsa come "iperrealtà" proprio perché perfetta, controllabile e non contraddittoria. È contro di essa che si ribella il tatuato.

Si chiede, infatti, Vercellone: "Il bisogno sempre più frequente di tatuaggi non nasce in fondo dalla necessità di 'risentire' e di tornare alla realtà?". La sua risposta è affermativa, ed egli aggiunge che con il tatuaggio potremmo dire che si attui il tentativo di risensibilizzare la realtà.

Accogliendo la lettura di Vercellone, ci possiamo chiedere se la tendenza antinichilistica in nome di un "ritorno al sensibile", espressa dalla cultura del tatuaggio e dalla volontà di risimbolizzare il corpo, rendendolo così più presente a sé e agli altri, non significhi anche altro. Cioè: dietro il "costume" del tatuaggio non si annida forse anche il bisogno di conoscere sé stessi come esseri carnali? Non significa forse sentire anche il legame profondo che ci unisce agli altri viventi? Tatuarsi non significa anche attraversare una prova dolorosa, personale, per riconquistare e riconciliarsi con questa verità di sé stessi, da cui il "nichilismo" moderno con la sua *hybris* di semplificazione, di dematerializzazione e di controllo totale della realtà ci vorrebbe illusoriamente allontanare?

mauro.ceruti@iulm.it

M. Ceruti insegna filosofia della complessità all'Università IULM di Milano



## Tre uomini a confronto con il caos

di Mario Ferraro

Benjamín Labatut

MANIAC

ed. orig. 2023, trad. dall'inglese  
di Norman Gobetti,  
pp. 361, € 20,  
Adelphi, Milano 2023

Protagonisti di questa "opera di finzione ma basata sulla realtà" (per citare l'autore) sono la ragione e i suoi tentativi di confrontarsi con il caos e l'irrazionalità del mondo, raccontati attraverso tre storie di uomini (e di macchine).

La narrazione si apre con la tragica storia di Paul Ehrenfest, fisico teorico olandese la cui esistenza è stata segnata in modo drammatico da forze irrazionali fuori e dentro di lui. Ehrenfest fu sempre tormentato da un profondo senso di insicurezza sulle proprie capacità, nonostante la stima di cui godeva da parte di giganti della fisica del ventesimo secolo come Einstein e Bohr: Einstein notò come Ehrenfest portasse sempre chiarezza e acutezza in ogni discussione e per il suo impegno "... a mantenere chiarezza ed intelligibilità nel flusso dei nuovi sviluppi della fisica" era considerato "la coscienza della fisica" (Eric Johnson, *The Perils of Being Paul Ehrenfest*, The MIT Press Reader, <https://thereader.mitpress.mit.edu/paul-ehrenfest-forgotten-physicist/>). Questo però non bastava: l'ambizione di Ehrenfest era quella di contribuire a sviluppare la nuova fisica, la meccanica quantistica, non solo di chiarire le scoperte di altri. Tuttavia, l'approccio alla meccanica quantistica intrapreso da una nuova generazione di scienziati era basato su formalismi matematici sempre più astratti e apparentemente più lontani dalla realtà, che a Ehrenfest sembravano incomprensibili e per cui provava una vera ripugnanza, un esempio dell'irrazionalità che sembrava permeare tutta l'epoca. L'incapacità a superare questa crisi intellettuale e i gravi problemi personali, in particolare quelli del figlio, colpito da una grave disabilità, lo spinsero verso la tragica fine.

Dubbi sul proprio valore è improbabile abbiano mai tormentato John von Neumann, una delle menti più poliedriche del Novecento: genio precoce, diede straordinari contributi in una varietà di discipline, dalla fisica alla matematica e alla logica del calcolo (l'architettura logica di von Neumann è la base della struttura dei moderni

calcolatori). Questa indiscussa genialità era accompagnata da tratti di immaturità quasi infantile e mancanza di empatia verso gli altri. Non estraneo alle stanze del potere e consulente apprezzatissimo delle forze armate americane, promosse lo sviluppo di tecnologie militari, apparentemente senza mai porsi problemi morali. Il libro di Labatut ricostruisce la complessa personalità di von Neumann, in modo romanzesco, attraverso i ricordi immaginari di persone (le due mogli, la figlia, colleghi e amici) che lo hanno conosciuto. Attraverso queste "testimonianze" vengono anche ricordati i principali contributi scientifici di von Neumann, inquadrati nella storia della scienza della prima metà del

Novecento.

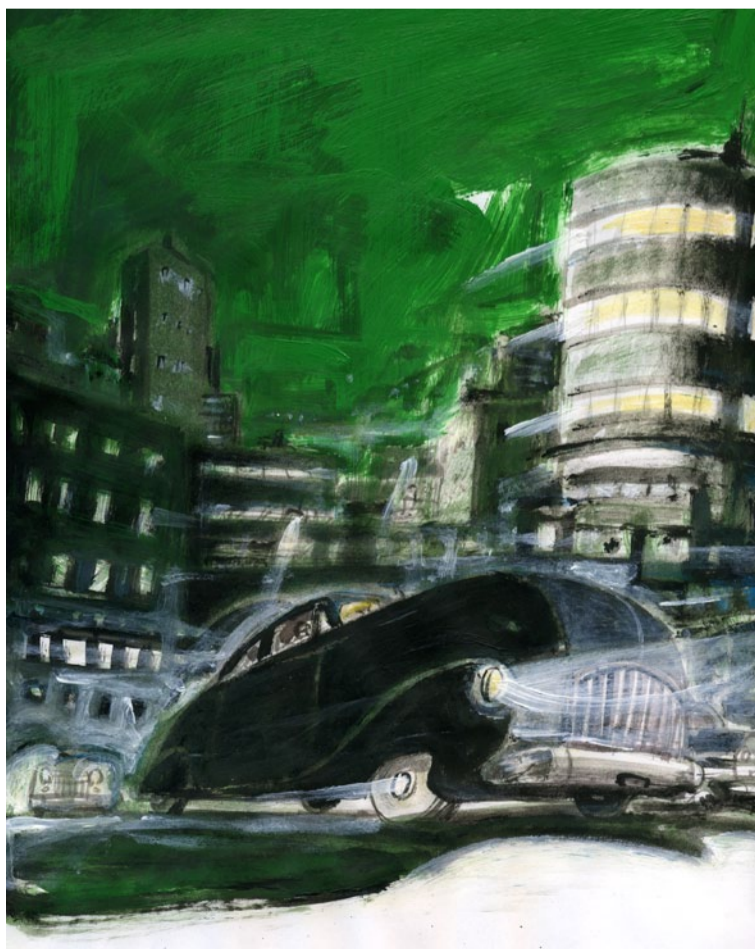
L'ultima parte del libro narra delle partite di Go, gioco orientale di incredibile complessità, fra una macchina, AlphaGo, e Lee Sedol, considerato uno dei più forti giocatori della storia: come è noto la macchina vinse. AlphaGo era stata programmata memorizzando migliaia di partite realmente giocate da umani, quindi in qualche modo incorporando l'esperienza umana. Più recentemente è stata superata da un nuovo tipo di rete neurale, AlphaZero, che è stata addestrata attraverso milioni di partite in cui sostanzialmente gioca contro sé stessa senza riferimento a partite giocate da umani. Queste macchine hanno capacità sovrumane nel

loro settore specifico; bisogna però ricordare che l'intelligenza umana non si è evoluta per giocare a Go o eseguire calcoli complicati ma è stata modellata dalle pressioni evolutive per adattarsi all'ambiente in modo da garantire la sopravvivenza e la riproduzione della specie. Così, ad esempio, il nostro cervello ha sviluppato straordinarie capacità di interpretazione dei dati sensoriali per produrre una rappresentazione coerente del mondo. D'altra parte, AlphaGo e AlphaZero sono state costruite appunto per giocare a Go.

Il libro, attraverso la narrazione delle vite straordinarie di uomini e macchine, conduce il lettore alla scoperta di un periodo cruciale dello sviluppo della scienza e delle sue ricadute tecnologiche, con un racconto veramente affascinante. Lo stile è sovente enfatico, con espedienti retorici a volte discutibili. L'affermazione che la scoperta dei numeri irrazionali mostrò ai greci la natura caotica e irrazionale del mondo è, appunto, un esercizio di retorica. Certamente i greci non aspettarono la scoperta dei numeri irrazionali per comprendere l'irrazionalità del mondo. Tutta la cultura greca è permeata da questa consapevolezza, a partire dai miti più antichi (Giorgio Colli, *La nascita della filosofia*, Adelphi, 1975). Anche l'asserzione che "il primo barlume di una vera intelligenza artificiale" potrebbe essere trovato nella mossa 37 della seconda partita fra Lee Sedol e AlphaGo può lasciare perplessi. Ma questo è un bel libro, che lascia nel lettore il desiderio di saperne di più, merito non piccolo.

xmarferr@gmail.com

M. Ferraro ha insegnato fisica  
all'Università di Torino



## Prospettive e paure nel Capitalocene

di Luca Munaron

Andrea Fantini

UN AUTUNNO CALDO

CRISI ECOLOGICA, EMERGENZA  
CLIMATICA E ALTRE CATASTROFI  
INNATURALI

pp. 237, € 19,  
Codice, Torino 2023

Gli ultimi anni sono stati piuttosto particolari, punteggiati da eventi anomali e straordinari: la pandemia virale COVID, una importante congiuntura economico-sociale e la crisi ambientale. Nulla che non sia già accaduto prima in forme diverse, e tuttavia non meno inquietante nella diabolica combinazione. Di fronte a un quadro non certo incoraggiante si confrontano due posizioni estreme tra la ineluttabilità della storia a cui possiamo solo assistere inermi e la opportunità di soluzioni salvifiche. Sfortunatamente per questi tempi confusi, le strategie di risposta dipendono da una lucida capacità di riconoscimento e analisi delle cause efficienti e dei moventi. Si tratta di un compito arduo per due ragioni: da una parte la complessità della nostra società comporta l'esigenza di attenzione e cura, se davvero intendiamo coglierne la profondità; dall'altra non possediamo conoscenze sufficienti a sviluppare modelli predittivi affidabili sulle dinamiche naturali ed ecologiche a lungo termine. È indubbiamente una questione di integrazione tra ricostruzione storica e valutazione naturalistica, ma anche di prospettiva, visione e responsabilità. Termini e concetti come Antropocene, emergenza climatica, riscaldamento globale e crisi ecologica appartengono al vocabolario comune e costituiscono una sorta di immaginario collettivo ormai consolidato. Quanto è plausibile che questo insieme di processi ed eventi più o meno naturali sia intimamente connesso ai modelli sociali ed economici che hanno preso avvio con la rivoluzione industriale e il capitalismo? E' l'ambiziosa domanda con cui si confronta *Un autunno caldo* di Andrea Fantini, esperto in politiche agroambientali con particolare interesse per gli aspetti sociali. Non è mai stato semplice governare l'intreccio dei saperi, perché l'evoluzione culturale è faccenda ostica, e i rapporti causali così aggrovigliati e labili che più si tira il filo è più la matassa si consolida e più si infittisce. Tuttavia l'autore intravede negli ultimi due secoli una tendenza all'abbandono di una visione unitaria e armonica dell'impresa umana che ci impedisce, o quanto meno intralcia, la capacità di cogliere le ragioni profonde di quella che per molti è una catastrofe ambientale incombente. Le prime due parti del testo ripercorrono le radici del mondo occidentale moderno, i

grandi avvenimenti fondativi di una "macchina insostenibile": non è tanto sotto accusa il generico impatto antropico connesso alla storia evolutiva di una strana scimmia che raccoglie e modifica e costruisce, quanto più la recente trasformazione dell'Europa, risalente al tardo medioevo e al Rinascimento. In quel contesto mutarono radicalmente l'organizzazione politica, sociale ed economica e si avviò, secondo l'autore, un ingranaggio successivamente accelerato nel secolo breve con l'imporre del paradigma capitalistico di cui oggi registriamo le conseguenze. Coerentemente con la propria narrazione razionale e argomentata, l'autore suggerisce alcuni interventi urgenti volti a evitare il peggio, tra cui la ricollocazione dei processi produttivi e distributivi e una economia circolare di conversione e riprogettazione. Emerge dunque l'urgenza di armonizzare i centri urbani e rurali, di riecollogizzare la produzione agroalimentare e di ricomporre l'approccio umanistico e scientifico attraverso una maggiore condivisione delle conoscenze. La consapevolezza del problema ambientale è indubbiamente maturata negli ultimi decenni, ma alcune pietre di inciampo frenano l'ottimismo rispetto alle considerazioni esposte in questo saggio ambizioso e documentato. Non tutti vedono nel Capitalocene (ennesimo termine con cui la supponenza umana partorisce mille irrilevanti ere brevi per enfatizzare ogni propria attività di fronte all'immensità dei tempi della natura) il padre dei nostri mali o comunque non di quelli ambientali. Ma anche se così fosse, se cioè un incantesimo mettesse tutti d'accordo, *Homo sapiens* non si è mai mostrato particolarmente incline ad arginare la propria stessa avidità rinunciando alle "conquiste" guadagnate. L'interrogativo è quanto sia percepita la catastrofe imminente, la prospettiva di un baratro che costituirebbe l'unico ed estremo impulso per convincerci a rivedere radicalmente un *modus vivendi* stratificato nel tempo. La paura talvolta produce rivoluzioni, ma le rivoluzioni fanno paura. Siamo veramente così diversi dal tacchino induttivista di Russell citato da Fantini? In fondo ci procurano regolarmente il cibo ogni giorno e nessuno potrebbe mai prevedere i tempi e modi della nostra particolare vigilia di Natale, quando improvvisi e impotenti e increduli verremo sacrificati per soddisfare gli appetiti di qualcun (qualcosa) altro, la Natura.

luca.munaron@unito.it

L. Munaron insegna biologia  
all'Università di Torino

## Stile e lotta di classe

di Alessandro Del Puppo

Władysław Strzemiński  
**TEORIE DEL VEDERE**  
 pp. 376, € 32,  
 il Saggiatore, Milano 2023

Il soldato Władysław tornò dalla guerra monco della mano sinistra e della gamba destra. In ospedale a Mosca nel 1917, mentre fuori c'era la rivoluzione, s'innamorò di Katarzyna, un'infermiera che aveva appena iniziato a studiare arte. Insieme frequentarono i corsi messi insieme dai primi istituti culturali sovietici: un po' abbracciati ma gravidi di speranze e di utopie. Per un po' le cose andarono bene, o lo si credette. Władysław Strzemiński e Katarzyna Kobro si ritrovarono a fianco di Malevič, di Tatlin, di Rodčenko; condivisero discussioni appassionate, manifesti programmatici, mostre sperimentali. Tutto sembrava possibile, all'alba di una nuova era. Da orpello borghese l'arte stava reinventandosi strumento di emancipazione sociale. Ambiziosi programmi miravano a forme estetiche nuove, funzionali a un destinatario collettivo e a un'utilità potenzialmente di massa. Durò poco. I programmi didattici assunsero un'inesorabile piega ministeriale; gli organismi che avrebbero dovuto sostituire le vituperate istituzioni artistiche borghesi sfociarono in uno spaventoso ingorgo burocratico, fitto di sigle e acronimi indecifrabili. La possibilità di una libera espressione artistica, che tanto aveva illuso artisti come Chagall e Kandinskij non si dimostrò tale. Intorno al 1921 il destino del modernismo sovietico era segnato, e la strada per il realismo socialista ormai spianata.

Władysław e Katarzyna ripararono in Polonia. Presero a insegnare a Łódź, dove misero insieme una collezione d'arte moderna per far capire cosa fosse davvero l'avanguardia. Grazie a loro la città divenne una delle centrali del modernismo europeo, lungo un asse che saldava, in una sorta di internazionale dell'astrazione geometrica e del design funzionale, il De Stijl olandese con il Bauhaus e con le diramazioni mitteleuropee da Lubiana a Zagabria, a Brno, giù verso Bucarest, e su fino a Riga. La magnifica foto che ritrae la coppia – lui in doppiopetto di lana goffrata, lei con *cloche* e sciarpa che sembrano disegnate da Anni Albers – è diventata una delle icone di quella glorio-

sa storia. Che però ebbe finale tragico. Una seconda guerra e la recrudescenza dei dogmi stalinisti spinsero quelle ricerche nell'oblio.

È a quest'ultimo infelicitissimo periodo che risale la *Teoria del vedere*, composta nel 1947 e pubblicata postuma nel 1958. Volume singolare, ambizioso per quanto complicato da stesure multiple e tormentato da revisioni rese necessarie dall'imposizione del realismo socialista in Polonia dal 1949. Con ogni evidenza Strzemiński dovette trovare un punto di equilibrio tra più fronti. Vi era anzitutto un'esigenza didattica, legata al suo ruolo di docente peraltro rimosso "per il bene dell'insegnamento" e cacciato dal Sindacato. Agiva inoltre il

desiderio di istituire un sistema interpretativo in grado di comprendere il decorso della rappresentazione visiva dalle origini al presente. C'era infine la volontà di misurarsi con le teorie e la precettistica di Klee, Mondrian e Kandinskij. Questo disegno storiografico era però minato da un'altra e più insidiosa necessità: rendere cioè il proprio discorso compatibile con gli schemi interpretativi del materialismo dialettico.

Nel cercare l'origine dei mutamenti nelle arti visive Strzemiński dovette comporre il suo trattato percorrendo quella stretta china costeggiata da un lato da estetiche di matrice fisiologica (il "vedere" in senso biologico) dall'altro dall'evoluzione storico-progressista. L'esito di questo processo, condensato nell'ipotesi di "realismo" dimostrava lo sviluppo dell'attività umana cognitiva in un senso storicamente determinato. In altre parole, i mutamenti nei protocolli di rappresentazione visiva erano intesi come sequenze di fasi storiche identificandosi nella totalità dei cambiamenti dell'esistenza. L'evoluzione si legava così alla sovrastruttura, nella più chiara adesione ai principi del rispecchiamento dell'estetica materialista (in analogia, pur non

dichiarata esplicitamente, con il Lukács de *Il marxismo e la critica letteraria*).

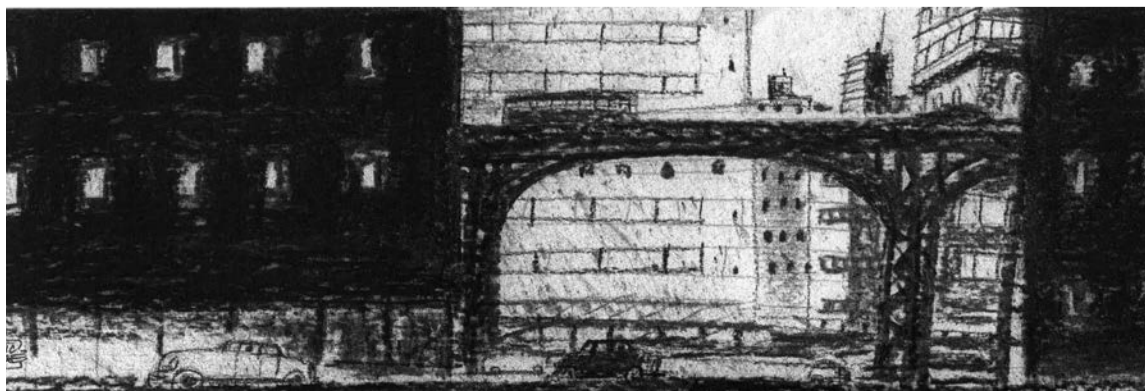
L'autore s'impegnò dunque a individuare tale decorso sin dalla visione di contorno riscontrata sull'arte rupestre, per giungere alla visione di profilo dell'età classica e risolversi dialetticamente nella visione chiaroscurata e tridimensionale nel passaggio dal gotico al Rinascimento. E là dove la solidità degli oggetti diventava segno della loro reificazione: merce inserita in un ciclo produttivo e di scambio. Certo, considerare che "tutti questi elementi della natura osservati nella realtà rappresentano, di fatto, le caratteristiche commerciali degli oggetti" suona come conclusione affrettata. Allo stesso modo l'affermazione che l'artista del Rinascimento fosse in grado di esprimere compiutamente lo spazio tridimensionale, il peso e la solidità degli oggetti a causa del "maggiore accumulo di forze produttive" può sembrare puerile. Ma al netto delle inevitabili clausole ideologiche e del greve lessico del materialismo "scientifico" questi aspetti verranno poi ripresi e meglio spiegati dal Baxandall di *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*.

Quella che poteva sembrare una gretta adesione ai più tribolati e oggi difficilmente accettabili nessi tra stile e lotta di classe celava dunque un'astuzia. Nel rassicurare il lettore (o il censore) adeguandosi a un dettato ideologico, Strzemiński riuscì a far trapelare un messaggio latente.

È a partire dalla visione in movimento dell'impressionismo che questo disegno affiora nella sua intelligenza. La forma materialista dell'oggetto merce si unifica in un processo di visione dinamico, che apre alla modernità di Cézanne e di van Gogh, e per il loro tramite giunge a un presente in cui Bonnard e Matisse sono letti come pittori realisti. Era esattamente il contrario di quanto scriveva Clement Greenberg nelle pagine sul modernismo americano. Ma la via segnata era la stessa, ed era davvero difficile, in quei luoghi e per quei tempi, poter dire di più.

alessandro.delpuppo@uniud.it

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



## Come guardavano?

di Fulvio Cervini

Herbert Leon Kessler  
**L'ESPERIENZA MEDIEVALE DELL'ARTE**  
**GLI OGGETTI E I SENSI**  
 ed. orig. 2019, trad. dall'inglese di Giacomo Confortin e Fabrizio Lollini, pp. 336, € 35, LO - Officina Libraria, Roma 2023

“C'è da chiedersi se ci sia mai stato un Medioevo con una specifica arte medievale”, suggerisce Kessler in chiusura di un saggio ineludibile il cui titolo inglese, *Experiencing Medieval Art*, sembra dare una risposta positiva alla questione. Ma la scelta dei traduttori, cui si deve pure un'introduzione efficace che delinea il percorso di Kessler (nato nel 1941 e formatosi a Princeton con Erwin Panofsky e Kurt Weitzmann), dichiara senza equivoci il contenuto di un libro che non è un manuale sistematico e/o narrativo di arte del medioevo, quanto un avvicinamento al modo in cui i medievali guardavano, percepivano e adoperavano gli oggetti artistici che producevano o avevano reimpiegato. Un'esperienza dinamica, definita da tutti i sensi corporei, da sovra-sensi simbolici e mistici come da azioni performative. Per Kessler l'arte medievale è definita da una pluralità di modi di vedere e manipolare gli oggetti e gli spazi. Di pensarli e ripensarli. L'arte non è più medievale quando cambia quel modo di viverla: ma molto medioevo continua a vivere come parte attiva della cultura moderna e contemporanea. Il saggio scaturisce dall'aggiornamento di un importante volume apparso nel 2004 col titolo *Seeing medieval art*. L'arte medievale del guardare si articolava allora in otto capitoli, dedicati ciascuno a una modalità di uso e di lettura, esemplificata da una parola chiave: *Matter, Making, Spirit, Book, Church, Life (and Death), Performance, Seeing*. Stavolta ne è stato aggiunto uno all'inizio (*Oggetto*), mentre il *Vedere* finale è diventato *Soggetto*. Ma è soprattutto l'ar-

ticolazione interna dei capitoli a essere stata considerevolmente arricchita, rilanciando gli orientamenti di una storiografia che ha dedicato crescente sensibilità alla visione e alla ricezione (e privilegiando la bibliografia anglosassone). In parallelo si sono valorizzati soprattutto gli oggetti – altra linea interpretativa oggi vincente – come documenti culturali e antropologici con riguardo particolare alle arti preziose, in cui rifluggono l'iconologia dei materiali, il gusto per la vivacità cromatica, l'epifania del sacro. E si è affinata la magistrale capacità di far interagire i manufatti con un repertorio di fonti assai variegato, cui rendono giustizia 1447 note zeppe di

referenze purtroppo non ordinate in una bibliografia finale. Per chi non abbia una conoscenza basilare della materia, malgrado il conforto di 81 tavole a colori dai soggetti quasi mai scontati, non è facile districarsi in una miriade di opere e testi che vengono evocati spesso assai sinteticamente, come se il lettore ne avesse già piena contezza. L'approccio distilla fior di suggestioni e riflessioni che aprono nuovi sentieri alla conoscenza (e per questo è un gran libro), ma lascia in ombra la diacronia e il peso storico dei cambiamenti. Privilegiare gli oggetti comporta penalizzare l'architettura, considerata come incubatrice e supporto di immagini, ma quasi mai per sé stessa. Una delle più strepitose invenzioni sviluppate tra XI e XII secolo, il portale scolpito, quasi non trova riconoscimento. L'autore è per scelta distante da problemi di stile e linguaggio (difatti non si percepisce nel libro un'idea di canone), che anzi ritiene propri di un metodo basato su attribuzione e confronti formali (la *connoisseurship*) tipico della consuetudine italiana, come dichiara nella *Prefazione* scritta per questa edizione. Una tradizione che secondo lui fatica a rinfrescarsi mettendo a frutto i nuovi orientamenti della ricerca internazionale, e che anzi sarebbe ancora condizionata da paradigmi vasariani. Ma c'è da chiedersi se ci sia mai stata un'esperienza dell'arte medievale che abbia potuto fare a meno dello stile, della filologia e di un'esperienza postmedievale dell'arte.

fulvio.cervini@unifi.it

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

## Troppo grande per stare in un quartetto

di Ernesto Napolitano

Giovanni Bietti  
**BEETHOVEN:  
GRANDE FUGA**  
pp. 114, € 13,  
Carocci, Roma 2023

**H**o l'impressione che chiunque, vuoi per professione (e piacere), vuoi per esclusivo piacere, si occupi di una musica che seguiamo a chiamare classica (e che Quirino Principe chiama "musica forte"), abbia maturato da anni a questa parte un debito di riconoscenza con Giovanni Bietti. Compositore, pianista, musicologo, divulgatore eccellente, noto agli inizi da una ristretta cerchia di appassionati per la sua attività di conferenziere, poi conosciuto da un pubblico assai più vasto per le sue sapide *Lezioni di musica* su Radio3, e infine anche per i libri che scrive con meritevole continuità. Divulgare è un'arte, per così dire, tutta in levare: consiste nel saper rinunciare a quanto più sia possibile di

un qualsiasi argomento pur di restituirne al neofita, sprovvisto di conoscenze specifiche, il nocciolo che conta. Per farlo, e farlo bene, è necessario conoscere alla perfezione l'oggetto di cui ci si occupa, ma avere poi la forza di sacrificare gran parte di quello che si sa per andar dritti al punto essenziale. E infine bisogna saper raccontare, magari senza affondare nel didascalico. Doti che Bietti possiede brillantemente, tanto che leggendo questo libro ci si accorge bene, più di una volta, quanto costi all'autore astenersi dall'approfondire un particolare storico, critico, interpretativo, pur di

non perdere di vista il punto cui vuole arrivare, e soprattutto di non farlo perdere al suo lettore.

L'ultimo che ha scritto è un libro snello, anche se l'argomento sarebbe di quelli da far tremare i polsi. E infatti, in un centinaio di pagine, Bietti esaurisce ciò che gli sta a cuore su un capolavoro esplosivo e quanto mai avventuroso come la *Grande Fuga op. 133* per quartetto d'archi. Che molti vogliono ancora geneticamente legata, com'era nelle intenzioni originali di Beethoven, al *Quartetto op. 130* in si bemolle maggiore, di cui costituiva il sesto e ultimo movimento; mentre fu un editore terrorizzato dalle dimensioni e le tremende asperità della fuga,

a consigliare un altro finale per il *Quartetto*, convincendo Beethoven a pubblicare la *Grande Fuga op. 133* come opera singola. Lasciandoci così in eredità due problemi di non facile soluzione: come mai Beethoven, personaggio certo non facile a farsi persuadere, si convinse a comporre un nuovo finale per il *Quartetto*, consentendo in tal modo alla *Grande Fuga* di vivere di vita propria; e ai posteri la decisione se eseguire il *Quartetto* attenendosi al progetto originario, o nel ripensamento della seconda versione (in realtà, non l'unico della produzione beethoveniana).

Senza contare che, per quanto oggi possa sembrarci sorprendente, il vero dilemma della *Grande Fuga* è stato per lungo tempo quello del suo valore musicale. Considerato per tutto l'Ottocento, nel migliore dei casi, come un geniale pezzo di

musica per gli occhi, sostanzialmente inesigibile e comunque duro e spigoloso all'ascolto, l'opera ha trovato il suo tempo d'elezione nel Novecento. Il suo più autentico paladino è stato Stravinskij, nel momento in cui l'ha perentoriamente definita "musica assolutamente contemporanea che sarà contemporanea per sempre". Di qui anche l'idea che l'unico confronto possibile nella storia della musica con una composizione di pari "novità e radicalità" non possa essere che con il *Sacre du printemps*. Altro clamoroso insuccesso, lo scandalo del 29 maggio 1913 a Parigi, ma destinata al trionfo, in versione orchestrale, già l'anno dopo.

Senza prendere una posizione netta sul tema dell'integrità del *Quartetto*, giustamente Bietti considera, sia pure in modo sommario, anche il *Quartetto op. 130* da cui nasce la *Grande Fuga*, sottolineando il carattere di "contrasto" definito dalla successione dei suoi sei movimenti; ivi compreso anche il nuovo finale aggiunto da Beethoven, che Bietti tende anzi a rivalutare rispetto ad altri giudizi, anche autorevoli. Certo, il peso espressivo del *Quartetto* cambia radicalmente con il nuovo finale, che trasferisce sull'opera intera una luce nuova e "diventa il punto di arrivo di una sorta di progressivo cammino verso la leggerezza". Quel peso espressivo che con la *Grande Fuga*, descritta da Beethoven come "tantôt libre tantôt recherchée" (ora libera, ora rigorosa), non soltanto faceva pendere irresistibilmente l'equilibrio della composizione verso la sua fine, ma proseguiva, sfidandolo con la sua irripetibile eccezionalità, un certo carattere "estremo" posseduto già dagli altri movimenti (escluso il terzo).

Su quest'ultimo giudizio, che si legge nel classico studio sui Quartetti di Beethoven di Joseph Kerman (*The Beethoven Quartets*, Knopf, 1966), Bietti avanza qualche cautela. Ferma, invece, la sua convinzione che la *Grande Fuga*, per quanto si voglia giudicare quasi un compendio di un'Arte della fuga beethoveniana, riprenda dal *Quartetto op. 130* quello spirito del "contrasto" di cui si era profondamente nutrito (Kerman parlava di "dissociazione") e che Bietti rintraccia nella partitura con cura e nel dettaglio. Spirito del contrasto che ancora una volta rende giustizia a Stravinskij: "La Fuga estende il significato di Beethoven più di ogni altra singola opera: l'energia improvvisa, continua, quasi incredibile, infrange ogni misura, umana e musicale".

ernesto.napolitano@unito.it

E. Napolitano ha insegnato fisica teorica e storia della musica moderna all'Università di Torino

## Una questione puramente biologica!

di Annachiara Gedda

Aliette de Laleu  
**MOZART ERA UNA DONNA**  
STORIA AL FEMMINILE  
DELLA MUSICA CLASSICA  
pp. 204, € 18,  
Odoja, Città di Castello PG 2023

**OLTRE LA DIVA**  
PRESENZE FEMMINILI NEL  
TEATRO MUSICALE ROMANTICO  
a cura di Angela Annesse  
e Lorenzo Mattei  
pp. 209, € 16,  
Cacucci, Bari 2023

**"M**ozart era anche una donna. Proprio come Schumann, Mendelssohn, Mahler o Bach, anche se i loro nomi, nella nostra mente, richiamano solamente figure maschili". Una provocazione quella della giornalista francese Aliette de Laleu, che nel libro *Mozart era una donna* introduce uno dei temi più "sensibili" di sempre: la presenza femminile nella storia della musica. Ed è così che Maria Anna Mozart – giovane "brillante quanto il fratello" ma che poi "mise da parte il mondo della musica per dedicarsi al matrimonio" – diventa il simbolo della *damnatio memoriae* di tutte quelle musiciste invisibili, spesso di talento pari ai colleghi uomini, condannate all'oblio poiché donne. Un'analisi profonda e accurata che ripercorre attraverso i secoli le vicende di tante figure femminili, troppo spesso dimenticate: dalla poetessa Saffo ad Alma Mahler, costretta a smettere di comporre poco prima del matrimonio con Gustav su richiesta dello stesso compositore

"per evitare qualsiasi tipo di rivalità all'interno della coppia, che sarebbe stata ridicola e [...] degradante". Da Fanny Mendelssohn – il cui fratello, per gelosia, "cercherà continuamente di dissuadere la sorella dal comporre", alle sorelle Boulanger: Lili, prima donna a vincere il prestigiosissimo Prix de Rome, e Nadia, una delle insegnanti di composizione più importanti del XX secolo, tra i cui allievi si annoverano musicisti quali Barenboim, Bernstein, Copland, Glass, Piazzolla, Xenakis.

Queste tematiche sono sta-

te approfondite nella giornata di studio intitolata *Oltre la diva. Presenze femminili nel teatro musicale romantico*, organizzata nel 2019 dall'Università e dal Conservatorio di Bari come riflessione sul ruolo delle musiciste nel corso del *lungo XIX secolo*, mettendo a fuoco il contesto storico-culturale e l'ambiente di fruizione dell'epoca, per lo più legato al melodramma, quando il teatro musicale era "l'unica via di accesso alla sfera pubblica e professionale consentita alle donne in campo musicale". Dalla raccolta e rielaborazione degli atti della giornata di studio nasce l'omonimo volume: i due curatori ci accompagnano all'interno del teatro musicale, fra importanti figure femminili

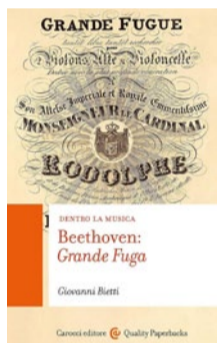
come Clara Kathleen Rogers – grande cantante, ma anche didatta e compositrice – non poco tormentata dall'interrogarsi su come rendere compatibili con il matrimonio le proprie attività musicali. O Isabella Colbran, interprete di successo ma anche valente compositrice all'inizio della propria carriera.

Leitmotiv dei due volumi è l'immagine maschile dominante che da sempre caratterizza il mondo della musica classica. Sebbene siano stati compiuti passi avanti e conservatori e orchestre abbiano aperto le porte anche alle donne, per le professioni musicali di responsabilità e di spicco quali la direzione d'orchestra, la composizione o la direzione artistica di importanti istituzioni musicali, pregiudizi e misoginia sono ancora purtroppo attualissimi.

Nel 2013 Vasily Petrenko in un'intervista sostiene che l'orchestra "reagisce meglio quando ha un uomo davanti" perché "una donna sul podio distrarrebbe i musicisti". Jorma Panula, nel 2014, dichiara che le donne devono dirigere esclusivamente "le opere giuste" ossia limitarsi alla "musica femminile. Bruckner o Stravinsky non vanno bene. Ma Debussy perché no? È una questione puramente biologica".

annachiara.gedda@gmail.com

A. Gedda è compositrice e docente al Conservatorio di Cagliari



## Ottimismo del progetto, impossibile cura

di Giovanni Corbellini

Paola Viganò

### IL GIARDINO BIOPOLITICO SPAZI, VITE E TRANSIZIONE

pp. 272, € 35,  
Donzelli, Roma 2023

Prima di diventare un libro, *Il giardino biopolitico* aveva partecipato alla selezione principale della Biennale architettura 2021. Attratto a suo tempo dall'ambiguità del titolo, ma già sopraffatto dall'usuale, pletorica valanga di contenuti della rassegna veneziana, ne avevo ricavato un'impressione piuttosto confusa: nella densità dei progetti di Paola Viganò riverberavano molteplici aspetti della grande rassegna in cui erano inclusi, producendo una vertigine frattale senza sostanziali riduzioni di complessità nel passaggio dal generale allo specifico e viceversa.

I pensieri allora compressi in una stanza del padiglione centrale della Biennale trovano oggi, raccolti in volume, il respiro ampio a cui ambivano dall'inizio, certo più adatto ad affrontare l'urgenza dei temi contemporanei al centro della sua riflessione e il necessario cambio di paradigma cui essi ci spingono. Sfide ineludibili, ardue e contraddittorie – dall'inversione dell'impatto umano sull'ambiente al rispetto delle identità consolidate, dalla protezione contro il cambiamento climatico all'affermazione delle soggettività più diverse – chiedono al progetto di gestire complessità senza precedenti, soprattutto alla scala del territorio dove si moltiplicano e stratificano conflitti tra tempi, istanze, esigenze, paure, desideri. L'oggettiva difficoltà della pianificazione nel farsi carico delle condizioni attuali si confronta inoltre con la prepotente espansione delle politiche neoliberali che, spostando le decisioni di governo territoriale a favore di negoziazioni dirette tra soggetti forti, ne hanno messo ulteriormente in crisi le capacità di "tenuta" ideologica e di "presa" sulla realtà.

Anche a distanza di tempo rimangono i dubbi suscitati da quella rapida visita veneziana: come si può coniugare l'inevitabile ottimismo del progetto, tanto più necessario ora, con la lucida assunzione della sua sostanziale impotenza? Come tenere insieme un'idea "buona" di cura – rappresentata dal giardino del titolo – con l'attitudine

radicalmente oppositiva della biopolitica?

L'autrice assume, anche riguardo a questo specifico aspetto, una postura inclusiva, volta a smussare gli aspetti più controversi. Stempera così la lettura critica dell'esercizio del potere sui corpi iniziata da Foucault in una meno impraticabile "biopolitica affermativa" (concetto ripreso da precedenti studi di Roberto Esposito e Bernardo Secchi). L'intenzione è di tradurre temi e problemi che tuttora alimentano l'antagonismo poststrutturalista, sempre più diffuso anche nel dibattito disciplinare, in materiali proattivi della discussione intorno alla gestione ambientale di grande scala. Si tratta di una preoccupazione più evidente nelle sezioni del saggio a maggiore contenuto teorico che, concepite come raccolte di riferimenti e lenti interpretative, si alternano ai due contributi più cospicui e potenzialmente autonomi che ne costituiscono il corpo principale.

Questi ultimi, più specificamente dedicati al progetto, propongono dapprima un approccio retrospettivo su alcuni episodi del moderno ritenuti rappresentativi (prima parte, *Spazi*), passando successivamente alla situazione contemporanea inquadrata dalla recente attività progettuale di Viganò sia professionale che accademica (terza parte, *Progetti*). L'organizzazione cronologica che li contraddistingue si sovrappone quindi a una concezione spaziale del libro, che non solo si connette metaforicamente ai temi urbani e territoriali di cui tratta, ma in qualche modo ne riorienta la lettura verso un'inaspettata centralità della forma. Per ragioni opposte, infatti, tanto il determinismo funzionalista quanto la biopolitica tendono a marginalizzare il significato: se il moderno la considera un derivato di necessità funzionali e tecniche, l'analisi foucaultiana evidenzia come le più diverse forme dello spazio – siano esse basate sulla continuità o sulla frammentazione cellulare, sulla concentrazione dei corpi o sulla loro separazione individuale – si offrano indifferentemente al controllo verticale sui comportamenti.

La scelta dell'autrice di partire da un'interpretazione tipologica del moderno basata sull'evoluzione dei rapporti vuoto/pieno – dalla dissoluzione dello spazio tradizionale, le cui fun-

### L'ARCHITETTURA ISLAMICA UNA STORIA MONDIALE

ed. orig. 2023, trad. dall'inglese  
di Maddalena Ferrara, pp. 335, € 80,  
Einaudi, Torino 2023

Eric Broug è un artista olandese, da molti anni affascinato dall'ipnotica eleganza dei decori geometrici dell'arte islamica, argomento su cui ha scritto svariati manuali. In questo nuovo volume sontuosamente illustrato l'autore palesa le sue fonti, facendone quasi un libro di modelli scelti sulla base di un puro interesse visivo: Broug la chiama storia, ma è in realtà la geografia a organizzare la sua materia, ovvero una parata strepitosa di architetture prodotte, tra il VII secolo e l'oggi, dalle società musulmane di tutto il mondo. Si tratta quindi di un atlante fotografico, organizzato in sei capitoli, che coprono i territori in cui l'Islam si è radicato nelle prime fasi della sua espansione (il Mediterraneo orientale e gli stati del Golfo; l'Iraq, l'Iran e l'Asia meridionale; la Turchia e l'Asia centrale), per poi passare all'Africa (non solo il Nord, ma soprattutto le regioni subsahariane) e ai paesi asiatici affacciati sul Pacifico, luoghi in cui la religione di Maometto si è diffusa per lo più seguendo rotte commerciali

e in tempi più recenti. Un ultimo capitolo è dedicato invece all'Europa e alle Americhe, comprendendo – in maniera decisamente acrobatica – una selezione di opere influenzate dall'architettura islamica, per cui alla Grande Moschea di Cordoba sono affiancati i Bagni Pubblici di Dunkerque o il Chiosco moresco di Ludwig nel Castello di Linderhof. Al di là delle criticità "strutturali" (inutile, e fin irritante, anche la misera appendice dedicata alle donne nell'architettura islamica), le pagine riescono indubbiamente darci un assaggio della ribollente ricchezza di questo universo formale,



la cui vitalità, in infinite variazioni locali e poco note, emerge anche grazie all'accostamento – questo sì molto meditato – di edifici antichi e modernissimi. Nella mia personale classifica risultano tutti primi ex aequo: il *mihrab* in stucco della moschea al-Shawadhna in Oman, del 1529, con una ciotola di ceramica cinese bianca e blu inserita al centro; la Moschea Bolo Howz in Uzbekistan, con la sua impressionante carpenteria del 1712; il mausoleo medievale di terracotta decorata di Aysha Bibi in Kazakistan; la grande moschea di Djenné in Mali, in fango e legno, molte volte ricostruita, sofisticata e primordiale insieme; la grande moschea di Porto Novo in Benin costruita nel 1925 nello stile afro-brasiliano introdotto dai discendenti degli schiavi ritornati da Bahia.

zioni sono man mano assorbite dagli edifici, alla sua inversione nella continuità fisica esplorata dalle utopie del secondo dopoguerra – finisce per evidenziare quanto la relazione tra i progetti di vita e le forme in cui sono stati declinati sia poco lineare. Così, parzialmente svincolate dalle intenzioni che le avevano sostenute e dai problemi cui sono andate incontro, la Neue Frankfurt di Ernst May, l'Unité d'habitation, la loro traduzione nella bassissima densità di Tapiola, il quartiere Mirail di Georges Candilis, la New Babylon di Constant, per estensione, le altre, molteplici esperienze del moderno alimentano un deposito di materiali progettuali disponibili al reimpiego contemporaneo. Nei progetti di Viganò, raccolti nella terza parte, questo deposito assume un carattere di nuovo prevalentemente formale e narrativo, variamente manipolato per aggiornarlo alle condizioni del presente. Del moderno, ad esempio, si recupera la promessa performativa, l'attitudine a selezionare problemi specifici in grado di richiamare risposte note e plausibili. Gli aspetti quantitativi legati alle questioni affrontate (le isole di calore, la "resilienza" rispetto a siccità e alluvioni, i valori delle aree, inquinamento, criminalità, esclusione sociale) rimangono tuttavia sullo sfondo, implicitamente demandati a un diverso livello di integrazione multidisciplinaria.

Di essi, l'approccio progettuale dell'autrice aspira a dare rappresentazione attraverso declinazioni "deboli" di calcolata, postmoderna ambiguità, capaci di adattare le proprie intenzioni alle occasioni locali e, soprattutto alla ricezione da parte dei protagonisti coinvolti: l'esplorazione di "scenari" alternativi emerge quindi come strumento interattivo, di orientamento della partecipazione pubblica; l'organizzazione dello spazio si affida a limiti indecisi, "porosi"; l'attenzione del progetto si trasferisce dal costruito al "suolo", come istanza di tutela e, insieme, soggetto della trasformazione.

Tutto questo viene tenuto insieme da un modo di raccontare molto contemporaneo, teso a entrare in sintonia con sentimenti condivisi: un'attitudine affabulatoria che si estende dai testi agli apparati illustrativi. Piuttosto che azzardare letture specifiche, formulare strumenti applicativi, perseguire soluzioni nette, *Il giardino biopolitico* propone un'atmosfera accogliente, una disponibilità all'ascolto della complessità sempre più sfuggente dei territori di cui è urgente prendersi cura.

giovanni.corbellini@polito.it

G. Corbellini insegna progettazione architettonica al Politecnico di Torino



## L'uomo che teatralizzò sé stesso

di Carmen Covito

MISHIMA YUKIO  
E L'ATTO PERFORMATIVO  
DRAMMATURGIE

DI UN ARTISTA

a cura di Giovanni Azzaroni, Matteo Casari, Katja Centonze  
pp. 262, € 29,  
CLUEB, Bologna 2023

In una mostra celebrativa organizzata a Tokyo nel 1970, pochi mesi prima che Mishima Yukio si consegnasse alla storia con un suicidio volutamente spettacolare, lo scrittore aveva ripercorso la propria vita distinguendovi quattro correnti principali: il fiume della prosa, quello del corpo, quello dell'azione, e, non ultimo, il fiume del teatro. Oggi, quando manca solo qualche anno al 2025 che vedrà il centenario della nascita di un autore giapponese tra i più conosciuti in tutto il mondo, la sua fama è ancora troppo spesso offuscata dalla turbolenza del "fiume dell'azione" in cui in passato è stato fin troppo facile pescare superficiali somiglianze con il nostro D'Annunzio. La complessità di Mishima non è riducibile ai luoghi comuni che lo vorrebbero sempre innamorato della tradizione come un patetico samurai fuori dal tempo. Per fortuna le nuove generazioni di traduttori e studiosi hanno già dato il giusto rilievo alla sua grandezza di narratore, sottolineando la varietà della sua produzione letteraria, e ora un libro ne completa il ritratto come artista poliedrico indagando l'ampiezza e la profondità del "fiume del teatro" nella sua vita e nell'opera, con gli interventi di quattordici specialisti tra italiani e giapponesi che ne esplorano ogni meandro.

Nel saggio del 1955 *La tentazione della drammaturgia*, Mishima affermò: "Ho cominciato a scrivere teatro come fa l'acqua di una cascata. In me, la topografia della drammaturgia sembra collocarsi ben più a valle della narrativa. In un luogo più istintuale, affine alle recite dell'infanzia". In effetti, se scrisse ben trentaquattro romanzi, le sue opere teatrali sono addirittura sessantasette: undici drammi in più atti, nove atti unici, otto "nō moderni", otto opere kabuki, un'opera per le marionette bunraku e ancora libretti per il balletto e l'operetta e drammi radiofonici, per un totale di circa mille pagine. Questa ampia produzione

drammaturgica è quasi completamente sconosciuta agli spettatori italiani, con l'eccezione dei "nō moderni" (ne sono stati tradotti cinque) e del dittico di raffinati drammi storici costituito da *Madame de Sade* e *Il mio amico Hitler*. Ne abbiamo avuto alcune interessanti messinscene sui nostri palcoscenici con le regie, ad esempio, di Ferdinando Bruni, Sandro Sequi o Tito Piscitelli. Di recente traduzione a opera di Virginia Sica è poi la pièce teatrale del 1956 *Rokumeikan* (*Il palazzo del bramito dei cervi*, Atmosphere libri, 2019) che in Giappone continua ad andare in scena nei teatri shingeki e nel 2008 ha riscosso notevole successo in un adattamento televisivo della Asahi TV. Anche il "nuovo kabuki mishimiano" continua ad affascinare: la commedia

del 1954 *Il venditore di sardine*, rallestita nel 1990 dai maestri Bandō Tamasaburō e Nakamura Kankurō, è stata rimessa in scena a Tokyo con altri interpreti nel 2020.

Dai contributi del nuovo volume emerge chiaramente che l'intenso rapporto di Mishima con il teatro non si limitava alla scrittura drammaturgica. Numerosissimi furono i suoi interventi critici e i saggi di argomento teatrale e assidua la frequentazione della scena a lui contemporanea: ebbe esperienze dirette in qualità di attore, capocomico e regista degli allestimenti delle proprie opere, portate in scena per un lungo periodo con la compagnia Bungakuza; per non parlare delle sue apparizioni in film che sono diventati di culto come *Kurotokage* (noto come *Black Lizard*) di

Fukasaku Kinji, 1968, e *Hito-kiri* diretto da Gosha Hideo, 1969.

Nel frattempo lo scrittore si era entusiasmato per la rivoluzionaria antidanza di Hijikata Tatsumi, l'inventore del butō, che nel 1959 aveva dato scandalo con una performance ispirata al suo romanzo *Colori proibiti*. Frequentando l'ambiente di Hijikata e Kazuo Ohno aveva cominciato a stringere quella rete di relazioni creative tra le arti del corpo, la parola e l'immagine da cui sarebbe subito emerso come prodotto più vistoso il libro fotografico *Barakei - Killed by Roses* realizzato con Hosoe Eikō nel 1961, creazione originalissima che mescola Oriente e Occidente, decadentismo e pop art.

Dal costante confronto di Mishima con il "corpo di carne" (*nikutai*) nasce la sua lotta per trasferirne nella parola la realtà ontologica, irriducibile per definizione: la sua personale ossessione per la bellezza del corpo è al tempo stesso ossessione per la perfezione della scrittura, la forma diventa performance e reciprocamente il teatro entra nella costruzione letteraria. Mentre i testi teatrali esplorano tutte le strategie per dare performatività alla parola, nei romanzi traspare una struttura drammatica e i personaggi agiscono come sul palcoscenico del mondo. Nel prezioso volume questa relazione-ossessione è indagata in maniera approfondita e sicuramente innovativa, rivelando una chiave fondamentale per la conoscenza dell'artista e dell'uomo che drammatizzò sé stesso, arrivando a teatralizzare la propria morte, prima nella finzione del film *Yūkoku* (*Patriottismo*) di cui fu interprete, sceneggiatore e regista, poi nella realtà del suicidio rituale.

web@asiateatro.it

C. Covito, scrittrice e saggista, dirige la rivista di studi online "AsiaTeatro"



## Banale immagine di una gloriosa arte

di Mirella Schino

Robert Leach  
IL PRIMO LIBRO  
DI TEATROa cura di Matteo Paoletti,  
ed. orig. 2008, trad. dall'inglese  
di Pietro Del Vecchio,  
pp. VIII-248, € 22,  
Einaudi, Torino 2023

Il volume fa parte di una serie di pubblicazioni Einaudi di introduzione a correnti del pensiero o degli studi, dalla geopolitica alla teoria dei media: saggi d'autore, agili e problematici, scritti in genere da studiosi accreditati, come Dan Zahavi o Marco Aime. Per il teatro, la scelta è stata molto diversa, e sminuente: un approccio di tipo manualistico a quello cui la quarta di copertina si riferisce come "il meraviglioso mondo del teatro". Presentata come guida aggiornata e completa, è la traduzione in italiano di un volume vecchio di quindici anni di avviamento agli studi teatrali, fatto di brevi capitoli elementari (performance, testo, forma drammatica, teatro e storia, recitazione, regia, scenografia, pubblico), punteggiati da luoghi comuni sul teatro come continua metafora della vita e corredati da quei sommari e approfondimenti tipici dei libri scolastici: come "primo libro sul teatro" è una operazione desolante.

Forse non vale la pena prendersela a cuore per una ennesima introduzione al teatro così priva di interesse, e così incapace di provocarlo. Ma non si può fare a meno di chiedersi il motivo per cui si sceglie di tradurre e proporre tanta banalità, che sminuisce una disciplina e riverbera la sua povertà su un'arte antica e (come lo stesso Leach afferma) complessa.

L'*Introduzione* indica come limite del volume l'impossibilità ad aprirsi a teatri lontani come quelli orientali, trovando giustificazione nel fatto che "da qualche parte bisognava pure tracciare una linea". È un eufemismo per definire una visione oppressivamente anglosassone. Può far piacere lo spazio dato a un'artista come Joan Littlewood, peraltro argomento principale di studio di Leach, ma lascia sconcertati vederla definita una delle personalità teatrali più significative del Novecento insieme a Stanislavskij, Mejerchol'd, Brecht

e Peter Brook. Del resto: Tadeusz Kantor non è neppure nominato, e a Grotowski, che ha rivoluzionato il modo di pensare e di fare il teatro di mezzo mondo, viene dedicata mezza pagina, come a Jacques Copeau. A registi del rango di Ariane Mnouchkine o Robert Wilson toccano rispettivamente mezza riga a testa. Le quattordici destinate a Eugenio Barba e le nove del Living Theatre sono particolarmente fantasiose, non vale la pena di commentarle. Un libro introduttivo non può garantire spazio e precisione a tutta la storia del teatro. Però non obbliga neppure alla moltiplicazione di simili medaglioni di poche righe, di elencazioni prive di qualsiasi senso e di qualsiasi sapore. Quello che manca non sono i teatri orientali, e

neppure i nomi di registi, ma le idee, la dimensione problematica, sia per quel che riguarda il teatro che la storiografia teatrale. E mancano, clamorosamente, gli attori, evidentemente compensati, nell'ottica dell'editore o dell'autore, dall'ennesimo riferimento al *Paradosso* di Diderot e da una scheda sul Grande Attore.

Rattrista vedere come, nel 2023, si possa ancora dare della Commedia dell'arte solo la più vecchia e la più stereotipata delle immagini, mentre i suoi scenari vengono impropriamente trasformati in sceneggiature, forse per semplificare la lettura, o forse, peggio, per una traduzione non controllata. Unica voce ritenuta degna di parlare di un fenomeno studiatissimo è quella, sempre geniale, ma certo non proprio storicamente fondata, di Dario Fo.

In questo fiume di banalità e imprecisioni, non si capisce quale sia stato il ruolo o la responsabilità del curatore. Forse è a lui che si devono le schede, anche se non viene specificato (altra scelta da manualetto). Se le schede sono sue, farciscono il discorso di Leach senza prenderne le distanze.

A fine lettura, rattristati, ci si accorge di aver avuto tra le mani solo un volume vuoto, che sa di vecchio, e un'occasione sprecata.

mirella.schino@uniroma3.it

M. Schino insegna discipline dello spettacolo all'Università Roma Tre di Roma



## L'amore per un grande maestro

di Giaime Alonge

Alberto Crespi  
**IL MONDO  
SECONDO JOHN FORD**  
pp. 271, € 20,  
Jimenez, Roma 2023

Per scrivere una monografia sul cinema di John Ford bisogna avere coraggio. La carriera di Ford, infatti, coincide con l'intero arco temporale del cinema americano classico, ed è caratterizzata da una prolificità assolutamente stupefacente, anche per i parametri dello *studio system*, dove era normale che i registi, che non erano "autori", ma dipendenti della principale industria dell'intrattenimento di massa, facessero un film all'anno. Ford, che debutta alla regia nel 1917 e va avanti a lavorare fino al 1966, in certi momenti ne fa anche di più di uno all'anno. Basti dire che nel 1939, insieme a uno dei suoi capolavori, *Ombre rosse* (*Stagecoach*), escono altri due suoi film: *Alba di gloria* (*Young Mr. Lincoln*) e *La più grande avventura* (*Drums along the Mohawk*). Quella di Ford è un'opera vastissima, che, tra corti e lungometraggi, film muti e sonori, documentari e film a soggetto, produzioni cinematografiche e televisive, conta attorno ai 135 titoli. Dico "attorno", perché un numero davvero esatto non è possibile fornirlo, visto che una ventina dei suoi film muti sono andati

perduti e ci sono alcune collaborazioni non accreditate. Non solo la filmografia fordiana è un vero *mare magnum*, ma lo è anche la bibliografia su Ford, che conta dozzine di monografie e biografie, e centinaia di articoli e interviste. Crespi si lancia in questa impresa ambiziosa armato di un affetto profondo per il suo oggetto di studio: "Questo libro racconta l'amore", scrive nelle prime pagine. E continua: "Per questo poteva essere scritto solo in prima persona". Crespi rifiuta a priori ogni freddezza "scientifica". Anzi, prende posizione contro il modello analitico universitario, ai suoi occhi troppo arido. A proposito di un (bellissimo) saggio di Gaylyn Studlar, docente presso la Washington University in St. Louis, dedicato alle figure femminili nel cinema di Ford, scrive: "È uno studio accademico, ma capace di cogliere la complessità dei personaggi al di là del loro ruolo sociale". In quella congiunzione avversativa c'è tutta la diffidenza del critico verso i professori di storia del cinema; ma pur essendo un professore, il libro di Crespi mi ha conquistato, perché, al di là delle parrocchie professionali, ci unisce appunto l'amore per questo grande maestro e in particolare per quello che è il suo film più complesso e intenso: *Sentieri selvaggi* (*The Searchers*,

1956). Scrive ancora Crespi: "Il primo quarto d'ora di *Sentieri selvaggi* è probabilmente il più grande pezzo di cinema mai girato; lo è, senza dubbio alcuno, per chi scrive", e lo è anche per chi recensisce.

Ma nonostante l'assoluta centralità di *Sentieri selvaggi* nel volume di Crespi, egli costruisce il suo lavoro attorno a un altro film chiave di Ford, ossia *Ombre rosse*. Nel tentativo, apparentemente impossibile, di sviluppare un discorso coerente e profondo sul gigantesco *corpus* fordiano, Crespi adotta una strategia interessante: usa *Ombre rosse* come una bussola per esplorare l'immenso territorio rappresentato dalla filmografia di Ford. Ogni capitolo, infatti, parte da uno dei personaggi di *Ombre rosse* – un personaggio in senso stretto oppure in senso lato, come nel caso della Monument Valley – per analizzare una porzione dell'immaginario e della poetica di Ford. Così, Crespi parte da Ringo, interpretato dall'attore feticcio di Ford, John Wayne, per ragionare sulla natura dell'eroe fordiano, oppure da Hatfield, il gentiluomo sudista, che ha i lineamenti aristocratici di John Carradine, per interrogarsi sulla rappresentazione del Sud nel cinema di Ford. Il risultato è un libro molto ricco, che si legge con grande piacere (lo stesso piacere con cui è stato scritto), e che può fornire prospettive inattese e suggerimenti filmografici anche ai fordiani più esperti.

giaime.alonge@unito.it

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

## Un'immersione archivistica di esemplare rigore

di David Bruni

Cesare Zavattini  
**SOGGETTI  
CINEMATOGRAFICI  
MAI REALIZZATI**  
a cura di Nicola Dusi  
e Mario Salvador, pp. 518, € 30,  
Marsilio, Venezia 2023

Il primo dei sette volumi previsti dalla Edizione nazionale delle opere zavattiniane, promossa dal ministero della Cultura (ex MIBACT, Direzione generale educazione, ricerca e istituti culturali), presenta un'ampia selezione di soggetti cinematografici ideati da Zavattini tra quelli che non hanno visto la luce degli schermi. Infatti, la quantità dei film alla cui genesi ha messo mano l'eclettico artista emiliano è impressionante e supera le 200 unità; tuttavia, circa 170 sono rimasti allo stadio progettuale e dunque arduo dev'essersi rivelato il compito di scegliere i 58 soggetti mai realizzati da includere in questa antologia. A prevalere infine – lo chiarisce Nicola Dusi nell'introduzione – sono stati criteri oggettivi e filologici, che hanno spinto i curatori a privilegiare i testi già pubblicati in passato, quelli contrassegnati come "depositati alla SIAE" e quelli considerati dal loro stesso autore alla stregua di "prima idea per un film", attingendo dal serbatoio prezioso costituito dall'Archivio Cesare Zavattini, conservato presso la biblioteca comunale Pannizzi di Reggio Emilia.

Il carattere straordinario rivestito da questa edizione emerge da numerosi punti di vista. Innanzitutto, ogni soggetto è accompagnato oltre che da una breve sinossi da un'accuratissima nota filologica e genetica, volta a ragguagliare il lettore sulle varianti presenti presso l'Archivio sottolineando le loro caratteristiche peculiari, e da una nota storico-critica, imprescindibile per storicizzare ciascun testo anche attraverso le annotazioni proposte dai più autorevoli studiosi dell'opera zavattiniana. Questo ricchissimo apparato spicca per l'acribia con cui i curatori hanno proceduto comunicando un'idea quantomai puntuale del metodo di lavoro adottato dallo sceneggiatore.

Inoltre, il volume costituisce un caso esemplare di felice connubio tra fonti cartacee e digitali poiché è affiancato da un portale che all'indirizzo <https://edizionenazionale.cesarezavattini.it/> offre per tutti i soggetti mai realizzati metadati, parole chiave e la scansione di versioni alternative rispetto a quelle pubblicate a stampa, in modo da permetterne un'immediata e rapida comparazione.

Infine, il libro ha il merito di restituire un'immagine assai vivace dell'apporto fornito al nostro cinema da Zavattini, sia quando lo sceneggiatore sceglie di porsi al servizio di operazioni concepite all'insegna di un intrattenimento di qualità (spesso dialogando con registi come De Sica e Blasetti o con un produttore come Ponti) sia quando lascia libero sfogo al desiderio di sperimentare percorsi inediti che col passare degli anni si trasforma in un atteggiamento predominante. Numerose sono le soluzioni proposte in questa direzione: la scomposizione analitica di un fatto per coglierne tutte le possibili declinazioni affidandosi alle risorse del linguaggio filmico; la denuncia delle false speranze alimentate perfino dal cinema neorealista nei confronti degli attori non professionisti; la proposta di una concezione del racconto lontano dai moduli tradizionali e aperto all'incontro con una determinata realtà dagli esiti non preordinati, fondato spesso sulla dimensione itinerante del viaggio; le idee del "film diario", del "film inchiesta" e del "film confessione", sostenute da una concezione saggistica dello strumento cinematografico e affidate talvolta a una sorta di monologo interiore e a un flusso di coscienza, frutto della dialettica che si stabilisce tra la memoria individuale e quella collettiva. Il merito indiscutibile di questo volume è di restituire la complessità e la vividezza del pensiero e della scrittura di Zavattini, attraverso un'immersione archivistica condotta con esemplare rigore.

david.bruni@unica.it

D. Bruni insegna storia del cinema all'Università di Cagliari



# Tutti i titoli di questo numero

**A**NEDDA, ANTONELLA - *Tutte le poesie* - Garzanti - p. 23  
ANNESE, ANGELA / MATTEI, LORENZO (A CURA DI) - *Oltre la diva* - Cacucci - p. 36  
AUSTER, PAUL - *Baumgartner* - Einaudi - p. 24

**B**ARATTO, SERGIO - *My Favorite Things* - minimum fax - p. 21  
BENEDETTI, MARINA (A CURA DI) - *Eretiche ed eretici medievali* - Carocci - p. 27  
BIETTI, GIOVANNI - *Beethoven: Grande Fuga* - Carocci - p. 36  
BOEZIO - *Consolazione della filosofia* - Fondazione Lorenzo Valla-Mondadori - p. 30  
BROUG, ERIC - *L'architettura islamica* - Einaudi - p. 37

**C**ARRESE, MASSIMO GERARDO - *Spuntisunti* - déclic - p. 13  
CASADEI, ALBERTO - *La suprema inchiesta* - il Saggiatore - p. 20  
CAVENDISH, MARGARET - *Il mondo sfavillante* - Vand A - p. 5  
CHIMAL, ALBERTO - *83 romanzi* - pièdimosca - p. 13  
COGNETTI, PAOLO - *Giù nella valle* - Einaudi - p. 19  
COLLINS, WILKIE - *La donna in bianco* - Fazi - p. 11  
COLLINS, WILKIE - *La pietra di luna* - Fazi - p. 11  
COLLINS, WILKIE - *Senza nome* - Fazi - p. 11  
COLOMBINI, CHIARA - *Storia passionale della guerra partigiana* - Laterza - p. 28  
CRESPI, ALBERTO - *Il mondo secondo John Ford* - Jimenez - p. 39

**D**E LALEU, ALIETTE - *Mozart era una donna* - Odoja - p. 36  
DIONIGI, IVANO - *L'apocalisse di Lucrezio* - Raffaello Cortina - p. 29

**E**ASTON ELLIS, BRET - *Le Schegge* - Einaudi - p. 24

**F**ANTINI, ANDREA - *Un autunno caldo* - Codice - p. 34  
FAVEREAU, MARIE - *L'Orda. Come i Mongoli cambiarono il mondo* - Einaudi - p. 27  
FÉNÉON, FÉLIX - *Romanzi in tre righe* - Adelphi - p. 13  
FLAUBERT, GUSTAVE - *La tentazione di Sant'Antonio* - Carbonio - p. 10  
FLAUBERT, GUSTAVE - *Tre racconti* - Quodlibet - p. 10

**G**ALLETTA, VERONICA - *Pelleossa* - minimum fax - p. 21  
GOBETTI, ERIC - *I carnefici del Duce* - Laterza - p. 28  
GOBETTI, PIERO - *Carteggio 1924* - Einaudi - p. 18  
GOSPODINOV, GEORGI - *Tutti i nostri corpi* - Volland - p. 13

**K**AŃTOCH, ANNA - *La primavera degli scomparsi* - Volland - p. 25  
KESSLER, HERBERT LEON - *L'esperienza medievale dell'arte* - Officina Libraria - p. 35

**L**ABATUT, BENJAMÍN - *Maniac* - Adelphi - p. 34  
LAGOMARSINI, CLAUDIO - *L'invenzione dell'intreccio* - il Mulino - p. 31  
LANG, LUC - *Il giudizio universale* - Clichy - p. 26  
LATRONICO, VINCENZO - *La chiave di Berlino* - Einaudi - p. 20  
LEACH, ROBERT - *Il primo libro di teatro* - Einaudi - p. 38

**M**ALERBA, LUIGI - *Avventure* - Italo Svevo - p. 13  
MALERBA, LUIGI - *Le galline pensierose* - Quodlibet - p. 13

*Mishima Yukio e l'atto performativo* - Clueb - p. 38  
MOSCATELLI, NICOLÒ - *I calcagnanti* - La nave di Teseo - p. 22  
MURRALI, EUGENIO - *Marguerite è stata qui* - Neri Pozza - p. 21

**P**ARSI, VITTORIO EMANUELE - *Madre Patria* - Bompiani - p. 33  
PIROVANO, DONATO - *La nudità di Beatrice* - Donzelli - p. 31  
POLGAR, ALFRED - *Marlene* - Adelphi - p. 25  
PRADO BASSI, EUGENIA - *(D) istruzioni d'uso per una macchina da cucire* - Edicola Edizioni - p. 26

**Q**UARANTA, GIUSEPPE - *La sindrome di Røbensohn* - Atlantide - p. 22

**S**PERDUTI, CARLO (A CURA DI) - *Multiperso. Antologia di microfinzioni* - pièdimosca - p. 13  
STRZEMIŃSKI, WŁADISŁAW - *Teorie del vedere* - il Saggiatore - p. 35

**T**IMI, FILIPPO - *Marilyn* - Feltrinelli - p. 19  
TIMPANARO, SEBASTIANO - *Leopardi e altre voci* - Giometti & Antonello - p. 30  
TOKARCZUK, OLGA - *I libri di Jakub o il grande viaggio* - Bompiani - p. 17  
TOLENTINO DE MENDONÇA, JOSÉ - *Estranei alla terra* - Crocetti - p. 23

**V**ERCELLONE, FEDERICO - *Filosofia del tatuaggio* - Bollati Boringhieri - p. 33  
VIGANÒ, PAOLA - *Il giardino biopolitico* - Donzelli - p. 37

**Z**AVATTINI, CESARE - *Soggetti cinematografici mai realizzati* - Marsilio - p. 39