

uno sguardo
interno

ASWANI

Cosmopolitismo contro autocrazia: regole d'ingaggio

di VERMONDO BRUGNATELLI

Nel mondo multietnico, operoso e disimpegnato che costituiva una peculiarità della popolazione di Alessandria nella prima metà del Novecento è ambientato l'ultimo romanzo di 'Ala al-Aswani, *Ad Alessandria gli alberi camminano* (traduzione di Elisabetta Bartuli e Cristina Dozio, Feltrinelli, pp. 416, € 20,90) dove risuona, quasi emblematica una canzonetta plurilingue e spensierata, ben nota anche in Italia per il suo successo internazionale negli anni '60: «Chérie je t'aime, chérie je t'adore, como la salsa de pomodoro – Ya Mustapha ana bahebbak ya Mustafa...».

Scricchiolii dell'uomo forte

Anche se non mancano figure di contorno tratte dalla variegata umanità di quella metropoli, il nucleo del romanzo ruota intorno alle vicende dei membri del *Caucus*, denominazione volutamente ironica che si sono dati alcuni clienti abituali del ristorante Artinos, soliti concludere le loro serate al bar del locale, chiacchierando del più e del meno. La maggior parte di loro è dedicata a un lavoro che amano e da cui ottengono soddisfazioni, e guardano con disincanto i mutamenti della società che la rivoluzione prima e l'instaurarsi del potere di Nasser poi hanno già in parte prodotto. Non si occupano di politica, ma è la politica a non dimenticarsi di loro. E piano piano si insinua nelle loro vite fino a sconvolgerle. Solo occhi attenti, in questo caso gli occhi di Anas, l'artista visionario, sapranno individuare per tempo le avvisaglie della tempesta, così come, nella mitologia araba, gli occhi azzurri di Zaqqa' al-Yamama fu-

rono gli unici ad accorgersi dell'esercito nemico che si avvicinava mimetizzato da alberi e frasche. Come l'eroina preislamica, anche Anas dovrà assistere impotente alla disfatta, condivisa con quanti non avevano dato peso alle sue parole. Il lettore occidentale vedrà in questo richiamo alla shakespeariana foresta di Birnam, ma forse il rimando più opportuno è alla figura di Cassandra, travolta insieme a quanti non avevano voluto crederle.

Attraverso gli occhi di una moltitudine di personaggi accomunati dal fatto di condividere un'epoca che condiziona l'agire di ciascuno e ha conseguenze, a volte anche pesanti, sulle loro vite, al-Aswani prosegue la sua evocazione letteraria delle varie fasi della storia recente dell'Egitto; ma mentre nei romanzi precedenti – *Palazzo Yacoubian*, *Cairo Automobile Club* e *Sono corso verso il Nilo* – l'azione è incentrata sul Cairo, questa volta i riflettori sono puntati su Alessandria, e non è un caso. Il periodo prescelto è infatti quello degli anni Sessanta, in cui, per consolidare il potere autocratico di Nasser e mettere in ombra i primi fallimenti della sua politica, fra cui lo scioglimento della Repubblica Araba Unita e il coinvolgimento disastroso nella guerra civile dello Yemen, il regime militare si fece sempre più invadente, sospetto-

so e incline ad additare all'opinione pubblica gli «stranieri» come causa di tutti i mali del paese. La peculiarità di Alessandria stava proprio nel cosmopolitismo: la sua cittadinanza era in gran parte costituita da individui le cui origini risalivano ad altri paesi del Mediterraneo (Greci, Italiani, Francesi...), che però in Egitto erano nati e nella sua società si erano perfettamente integrati, sentendo legittimamente e orgogliosamente di farne parte. Di conseguenza fu proprio Alessandria a subire nel modo più traumatico l'ondata xenofoba di quegli anni, che costrinse a emigrare gran parte dei suoi abitanti, trasformando quella metropoli aperta e multiculturale, in «un'altra Alessandria, una città che non ci conosce e non ci ama».

Anche il *Quartetto* di Lawrence Durrell aveva la stessa ambientazione, ma pur trattando anch'esso del tramonto di quel mondo cosmopolita che connotava Alessandria, la prospettiva è ben diversa, e viene infatti criticata negli stessi discorsi del *Caucus*, perché «veicola una prospettiva colonialista e un complesso di superiorità». Scrivendo alla fine degli anni Cinquanta, dopo la nazionalizzazione del canale di Suez e la conseguente fallita guerra del '56, Durrell non poteva non identificarsi nel punto di vista nostalgico di chi rimpiange un mondo dorato del quale godeva i privilegi; mentre l'ottica di al-Aswani è quella di un egiziano che ama il suo paese, e ha ben presente la percezione della deriva verso il peggio: «in ogni società, è la classe dirigente a determinare la cultura dominante. E la classe dirigente in Egitto è cambiata. Al posto di persone laureate a Oxford e alla Sorbona, adesso comanda gente come il colonnello Nawfal e affini» – e tuttavia non cede all'elemento nostalgico,

'Ala al-Aswani situa negli anni Sessanta il suo nuovo romanzo corale, in cui la vita degli habitués di una taverna egiziana viene cinta d'assedio dal regime: da Feltrinelli, Ad Alessandria gli alberi camminano



Una strada al Cairo sotto la dominazione ottomana (Getty Images)

bensi si addentra nei dettagli delle modalità con cui, un po' alla volta, si instaura una dittatura.

Con il suo stile di scrittura piacevole e senza fronzoli (asseccato dall'ottima qualità della traduzione), e grazie a una struttura narrativa ben calibrata, capace di far progredire gli eventi passando da un personaggio all'altro in maniera naturale, Aswani riesce a immergere il lettore nell'atmosfera dell'epoca che, insensibilmente ma inesorabilmente, si fa sempre più insopportabile; finché le prime manifestazioni di un semplice fastidio non approdano all'assedio, sempre più stretto, dei singoli protagonisti, giungendo a toccare nel profondo le loro vite e ponendoli di fronte alla prospettiva di abbandonare il paese o venire arrestati e forse anche imprigionati, torturati e uccisi.

La delusione dei protagonisti coinvolge perfino chi, come l'ingenuo Galil, nutre una fede cieca nella rivoluzione, prodigan-

dosi nella ricerca dei suoi «nemici»; e tuttavia anche lui non riesce a tacere di fronte alle ingiustizie che vede perpetrare sotto i suoi occhi.

Come al-Aswani ha raccontato con chiarezza in *Cairo Automobile Club*, il malcontento popolare nei confronti della monarchia negli anni che precedettero il colpo di stato militare, era molto forte, e perciò il cambiamento di regime riscosse un consenso quasi unanime. Ma, osserva uno dei membri del *Caucus* (parlando, per la verità di Che Guevara), «la rivoluzione... ci mette un attimo a diventare un potere dispotico».

Scritto prima dell'elezione di Trump e dei drammi scatenati il 7 ottobre, il tema del romanzo è ancora oggi di estrema attualità, e non sono poche le analogie rintracciabili con quanto sta succedendo oggi nel mondo. Sebbene il regime del re Faruk non fosse «un paradiso», grazie «alla occupazione britannica e... a un re

che accentrava su di sé tutti i poteri... in compenso c'erano anche un vago progetto liberale, alcune libertà, un sistema giudiziario indipendente e un movimento nazionalista forte che combatteva l'occupazione e si imponeva sul potere costituito. Tutto questo è finito, ci è rimasto solo un leader che trascina le folle. Un unico uomo che controlla la nostra vita e il destino di tutti noi».

Analogie storiche

La tentazione di affidarsi a un uomo forte, anche a costo di rinunciare a libertà e diritti che si ritenevano consolidati, la crescente xenofobia, la militarizzazione dell'economia e della società, la diffusione di teorie del complotto e l'instaurarsi di misure che un po' alla volta tendono a sottrarre spazi di libertà all'individuo, valevano nell'Egitto dei primi anni Sessanta, ma somigliano anche tanto al qui e ora dei nostri giorni.

Avere o essere: Paolo Virno, dall'estraneità a sé stessi allo spazio dell'amicizia

SEGUE DALLA PRIMA

È ancora una volta attraverso l'indagine minuziosa su una parola dall'apparenza innocente, e invece fatale, che Virno ci mette davanti agli occhi questa pericolosa e ineluttabile ambivalenza della nostra natura.

La parola in questione è il verbo *avere* cui è dedicato il saggio del 2020 *Avere Sulla natura dell'animale loquace*. Fratello minore del più fortunato verbo *essere*, avere è legato al

non come il concavo al convesso. È il verbo che segnala lo iato incolmabile che caratterizza l'animale che parla, un animale costitutivamente *eccentrico* proprio perché è l'animale che ha e non è la sua essenza. La relazione che l'avere instaura con ciò che si ha è sempre inevitabilmente una relazione asimmetrica ed estrinseca. Posso avere qualcosa solo in virtù del fatto che non sono ciò che ho.

È il linguaggio verbale a imporre questa relazione di inti-

ma estraneità con tutto ciò che abbiamo, incluso il corpo e la nostra stessa vita. E non è un caso che siamo anche gli unici animali in grado di compiere il gesto estremo del suicidio.

Parlare implica sempre un distacco, una disaderenza costitutiva. La parola non è mai la cosa cui si riferisce e un enunciato non coincide mai del tutto con la sua forza illocutoria. Lo stesso linguaggio, in quanto qualcosa che abbiamo, non sfugge a questo de-

stino di estraneità.

Questa relazione di intima estraneità a sé stessi è però anche ciò che apre lo spazio dell'amicizia, un tema caro a Virno al punto da ammettere – non senza una punta di pudore mascherato da ironia – che tra le ragioni che lo hanno spinto ad occuparsi del verbo *avere*, «del ruolo eminente da esso assolto nell'indagine sulla natura umana, non manca di sicuro il desiderio di comprendere meglio l'amicizia che ho nutrito per

Valerio e Andrea e Lucio e Mario e molti altri».

L'amicizia è possibile, anzi necessaria, proprio perché siamo gli animali che non sono ma hanno la loro essenza, animali sempre stranieri a sé stessi.

Virno riprende così, declinandola in modo nuovo, l'idea aristotelica secondo cui l'amico «è un altro sé stesso» e l'amicizia una comunità basata sul piacere che si prova per il solo fatto che l'amico esista, un piacere che per l'animale

che parla si concretizza «nell'avere comunanza di discorsi e di pensieri». Per questo dell'amico si ama il semplice fatto che viva, «lo stile inconfondibile con cui incampa nei giorni, l'ovvia e tuttavia commovente capacità di percepire e di pensare».

A tenere insieme gli amici, se e quando per fortuna accade, non sono specifiche somiglianze o differenze ma «lo stile idiosincratico, cioè irripetibile, che due animali umani danno al loro distacco

uno sguardo
straniero

DALL'AFRICA

Simenon

Dall'Egitto verso ovest, fino a Conakry, in Guinea, attraverso territori francesi, belgi e inglesi, il viaggio che Georges Simenon fece nel 1932, traendone poi tre reportage: *L'Africa che dicono misteriosa*, da Adelphi

di FABIO DEI

Tra la fine degli anni Venti e i primi anni Trenta del Novecento la cultura francese era letteralmente ossessionata dall'Africa. Sul «continente nero» si addensavano da un lato una cattiva coscienza coloniale sempre più pressante, dall'altro la spasmodica ricerca di un'autenticità esistenziale e artistica che l'Europa «borghese» sembrava avere definitivamente perduto.

Erano gli anni della rivista «Documents» di Georges Bataille, tra le cui pagine si incrociano in modo inscindibile etnografia, letteratura e arte; della spedizione Dakar-Gibuti, guidata da Marcel Griaule, che avrebbe portato, nel 1934, alla pubblicazione di *L'Africa fantasma* di Michel Leiris. Molti altri scrittori e intellettuali avevano intrapreso viaggi più o meno avventurosi e prodotto diari, romanzi e reportage: è il caso di *Viaggio al Congo* di André Gide (1927), di *Terra d'ebano* di Albert Londres (1929), nonché del più celebre *Viaggio al termine della notte* di Céline (1932).

Settimanali illustrati

In questa costellazione si ritrova anche un autore nel quale non ci si aspetterebbe di imbattersi, Georges Simenon, lontanissimo dalle avanguardie, dalla letteratura «impegnata» e tanto più dall'esotismo, scrittore popolare della Francia più classica: anch'egli, trentenne, sentì il bisogno dei suoi bravi viaggi intorno al mondo, che cercò di finanziare con reportage giornalistici, iniziando proprio dall'Africa. Dalla sua lunga spedizione del 1932 – dall'Egitto verso ovest fino a Conakry in Guinea, attraverso territori francesi, belgi e inglesi – avrebbe ricavato un romanzo, *Colpo di luna*, e tre reportage per settimanali illustrati, che Adelphi presenta oggi in un volume autonomo, con il titolo *L'Africa che dicono misteriosa* (traduzione di Francesca Scala e Maria Laura Vanorio, con una nota di Ena Marchi, Adelphi, pp. 221, € 16,00).

Sono appunti di viaggio, senza particolare ricercatezza letteraria ma dotati del consueto vigore narrativo e con un costante uso della seconda persona, in una sorta di dialogo continuato con i lettori. Il loro maggior interesse consiste



El Anatsui, *AG and BA*, 2014 (foto di Jonathan Greet, courtesy of October Gallery, Londra)

Esercizi di pragmatismo nel continente senza miti

nel radicale rovesciamento dei luoghi comuni intellettuali sull'Africa – il fascino dell'alterità, la cultura originaria e autentica, le suggestioni à la Conrad che vi captano una sorta di inconscio collettivo dell'umanità.

Niente di tutto questo: da viaggiatore pragmatico, scettico e ironico qual è, Simenon insiste costantemente sugli aspetti «mostruosi» del continente: troppo grande, insopportabilmente caldo, patogeno, una specie di grande creatura vivente che consuma ed esaurisce, fisicamente e psichi-

camente, gli europei. La sua narrazione, in *Colpo di luna* (romanzo anch'esso riedito da Adelphi nel 2005) è esplicitamente costruita in antitesi a *Cuore di tenebra* e si presenta come una parodia del viaggio di Marlow verso le profondità del continente: l'incontro con il personaggio demoniaco di Kurtz e con la verità dell'orrore si rovescia in situazioni di desolazione, squallore, persino banalità.

Tanto da far percepire «una tristezza di tutta l'Africa, degli alberi, dei fiumi, degli animali, la tristezza che sprigio-

na persino dalle mappe che riproducono questo mostruoso continente». Naturalmente, potremmo leggere questa tristezza come un prodotto del dominio coloniale, sul quale Simenon ha giudizi sferzanti, anche se mischiati a luoghi comuni che oggi giudicheremmo razzisti: solo molti decenni dopo, in realtà, avrebbe esplicitato la convinzione secondo cui «il colonialismo attenta alla dignità dell'uomo», specificando di essere «un antirazzista convinto».

Ma in questi scritti degli anni Trenta il suo sguardo è rivolto piuttosto a ciò che la colonia fa ai «bianchi», rappresentati in modo impietoso, e suddivisi in due categorie. Da un lato i «vecchi coloni», arrivati in cerca di rapidi guadagni ma col tempo imprigionati in dinamiche cui non riescono a sottrarsi: vivono vite da placido villaggio di provincia e non cercano neppure di capire l'Africa, ma non sanno al tempo stesso restare lontani da luoghi in cui «il fatto di essere un bianco, foss'anche l'ultimo dei bianchi, è di per sé motivo di superiorità». E ci sono poi le nuove leve, i giovani colti e «laureati in un mucchio di cose», mossi da ideali progressisti e dalla solidarietà con i nativi, che Simenon guarda con scetticismo ancora maggiore: «hanno cercato di penetrare l'anima nera, il segreto dell'Africa e

dei suoi riti ancestrali...», scrive, dove i corsivi bastano da soli a caricare di ironia la rappresentazione. Perché per Simenon non c'è nessun segreto, nessuna autenticità ancestrale. Niente da capire. D'altronde, i nativi, i «negri», non sono rappresentati in modo più positivo: anch'essi vengono suddivisi nelle categorie dei «nudi», quasi confusi con il paesaggio, fuori dalla storia; e i «segretari», che si occidentalizzano e vedono come un grande progresso l'accesso a lavori impiegatizi o a simulacri di vita borghese.

Nessun accenno all'esistenza di una cultura nativa nelle pagine di Simenon. Se l'Africa è «misteriosa», è solo perché ci ricorda un'epoca «in cui gli uomini vivevano sulla terra come i pidocchi sulla testa di un barbone, senza preoccuparsi di altro». Immagine di ben scarsa sensibilità etnologica – anche se potrebbe ricordare un famoso passo in cui Witt-

genstein evoca il rapporto delle pulci con il cane per comprendere il senso della religione. D'altra parte, restando estraneo al «mito» antropologico di una cultura altra, Simenon può forse cogliere più oggettivamente il carattere tragicomico del mondo coloniale, rivelando persino qualche sensibilità per i dettagli etnografici: la prova migliore è nel primo reportage, «Carichi umani», relativo ai viaggi in piroscalo per e dall'Africa, perfetta immagine plastica della disuguaglianza coloniale. A pochi metri di distanza viaggiano in prima classe signori e dame in abiti di gala impegnati in cene e serate danzanti, mentre nella quarta classe è ammassata una folla vestita di stracci, che dorme sul ponte, ha a malapena di che nutrirsi e a volte non sopravvive alla traversata.

Senza retorica

È il «popolo degli erranti», dei disperati che tentano migrazioni di gruppo, lavoratori reclutati da lontano per la costruzione delle ferrovie, esuli che hanno perso ogni cittadinanza dopo le spartizioni della Grande guerra: «a vagare per il mondo c'è un intero popolo, affamato, rassegnato, un popolo che gli abitanti delle nostre città e chiunque viaggi in cabina ignorano».

Quasi un secolo dopo, queste parole non potrebbero essere più attuali. E la loro efficacia sta proprio nel fatto che Simenon si sforza di evitare ogni retorica moralistica o di denuncia: «Badate bene che non ci sto ricamando sopra, dato che la verità da sola basta e avanza», avverte. Dopo tutto, la sua narrazione non è così indifferente – rispetto agli scritti di Gide o Londres – come pretenderebbe; o meglio, il suo implicito impegno è tale proprio perché non pretende di esserlo.



rispetto a ciò che sono o fanno. Lo stile può consistere, per esempio, nella forma cinica o scanzonata o sublime che i *philoi* conferiscono all'esistere al di fuori di sé, ossia a quel-

la posizione eccentrica cui sono adusi per il solo fatto di appartenere alla nostra specie. Mai congiunti da gusti e interessi e attività, gli amici lo sono invece dagli esercizi di stile

con cui modulano effettivamente lo iato che li tiene discosti da sé medesimi. Lo stile situa e circoscrive il *syzen*, il vivere insieme degli amici. Soltanto stilistica, anzi, è la terra di nessuno designata dall'avverbio «insieme».

Ora questo iato è irrimediabilmente più profondo. Ci mancherà lo stile inconfondibile dell'amico Paolo, ci mancherà la comunanza di discorsi, discorsi sempre accompagnati dalle sue mani grandi e generose, quasi a ricordarci che se la parola non si fa corpo, se la filosofia non si fa carne, non ha speranza di avere presa sul mondo.

I luoghi comuni sull'«Africa ancestrale» à la Conrad vengono rovesciati da Simenon, allora ventinovenne

narrativa
statunitense/1

HARPER LEE

Otto racconti brevi, o brevissimi, ritrovati post mortem nell'archivio di Harper Lee, scritti nel decennio precedente a *Il buio oltre la siepe*. Esili tracce di quanto seguirà. La terra del dolce domani, da Feltrinelli

di **GIORGIO MARIANI**

Quando, nel 2015, uscì il secondo romanzo di Harper Lee, a cinquantacinque anni di distanza dalla pubblicazione di *To Kill a Mockingbird* (Il buio oltre la siepe), le reazioni furono contrastanti. Quello che veniva presentato come il sequel di un testo reso leggendario dai quaranta milioni di copie vendute in tutto il mondo nonché dal pluripremiato film con Gregory Peck nella parte dell'eroico Atticus Finch, altro non era che la prima stesura del fortunatissimo libro di Lee. In quanto tale, *Va', metti una sentinella* (subito tradotto da Feltrinelli) presentava comunque indubbi motivi d'interesse: si poteva ora leggere la versione originale di un romanzo che, soprattutto in virtù dei suggerimenti dell'editor Tay Hohoff, avrebbe poi virato verso uno stile, una trama, e soprattutto un punto di vista narrativo, molto diversi.

Questioni di liceità

Se già all'uscita di quel libro, appena un anno prima della scomparsa della scrittrice, era circolata l'ipotesi che la pubblicazione fosse avvenuta senza una sua piena e cosciente approvazione, la recente uscita di *The Land of Sweet Forever, La terra del dolce domani* (ora disponibile da Feltrinelli nell'attenta traduzione di Mariagiulia Castagnone, pp. 192, € 17,00) ha riproposto con maggior forza il problema: è lecito diffondere otto racconti brevi, o brevissimi, ritrovati casualmente nell'appartamento di Harper Lee a New York alcuni anni fa, e scritti nel decennio precedente l'uscita del *Buio oltre la siepe*, essendo difficile credere che Lee volesse vederli pubblicati?

Gli esiti surreali dei racconti migliori sono stemperati da una raccolta finale di inconsistenti scritti

Sia come sia, per i fan e soprattutto per gli studiosi di Lee, questi racconti non sono senza motivi d'interesse. Ambientati nell'Alabama rurale, con i suoi campi di cotone, il serbatoio dell'acqua (che fa da titolo a uno dei racconti) l'onnipresente chiesa metodista e le sue consolidate gerarchie sociali, i primi tre racconti presentano protagonisti adolescenti alle prese con lo spaesamento tipico di questa stagione della vita, e come scrive Casey Cep nella sua

introduzione, esplorano «i costumi sociali, le piccole trasgressioni e la confusione morale di quella che (...) Lee definì brillantemente 'la società segreta dell'infanzia'».

Nelle tre storie successive è di scena New York, dove Lee si era trasferita nel 1949, e qui narratori e personaggi sono adulti, sebbene il punto di vista sia quello di chi ha difficoltà a entrare in piena sintonia con il mondo intorno. Questa frizione genera, nei frangenti mi-

gliori, non solo ironia ma situazioni, come fra le pagine di «La stanza dei croccantini», surreali e comico-grottesche. Negli ultimi due pezzi, siamo di nuovo in Alabama, ma il punto di vista narrativo appartiene a chi, pur osservando quel mondo con gli occhi di chi non ci vive più, non riesce a troncarne i legami.

Chi cerchi in questi pezzi giovanili anticipazioni della Lee più matura, ovvero dell'autrice del *Buio oltre la siepe*, dovrà accon-

tentarsi di piccole tracce stilistiche nella formazione dei personaggi e dei contenuti.

La «piccola Jean Louie», che compare nelle «Forbici dentellate» e poi riappare già adulta come Miss Finch nel racconto che dà il titolo al volume, è chiaramente il prototipo di Jean Louise Finch, pur essendo ancora lontana dalla «Scout» del *Buio*. E per quanto riguarda il tema che ha reso Lee celebre, la questione razziale fa capolino solo nel rac-

conto «Un tipo speciale», dove un misterioso e inappuntabile giardiniere nero è oggetto di conversazioni che svelano quanto la battaglia per i diritti civili fosse destinata a generare sia momenti di scontro tra vicini di casa o componenti dello stesso nucleo familiare, sia crisi interiori.

La narratrice non può nascondere il suo disagio nei confronti di quel «nero yankee» emancipato, e ammette che forse ha ragione la sorella Doe nel sostenere che indipendentemente dagli anni passati lontano da casa, le mie origini non si potevano cancellare. Un'ipotesi che accolsi con un insolito silenzio, perché Doe, contrariamente a me era una segregazionista convinta, e l'ultima cosa che volevo era un litigio che mi avrebbe separata dall'unico pezzo di famiglia che mi era rimasto. Penso che a un sacco di gente come me sia toccato imparare la lezione più importante per una serena convivenza familiare: se non sei d'accordo con quello che senti, ficcati la lingua tra i denti e mordila forte».

Una saggista debole

Al di là della questione relativa alla opportunità di pubblicare qualcosa che forse l'autrice non avrebbe approvato, è presumibile che questi racconti inediti siano accolti con favore non solo da quel pubblico che non ha mai smesso di leggere un grande romanzo americano come *Il buio oltre la siepe* (che continua a vendere in giro per il mondo quasi un milione di copie l'anno), ma anche dagli studiosi di Harper Lee.

Tuttavia, la riproposta – nella seconda parte del libro – di otto saggetti già usciti su riviste (o meglio di sei articoli, una ricetta di mezza pagina (!), e di una lettera a Oprah Winfrey), suscita perplessità. C'è davvero poco di notevole in questi pezzi, e non si può non pensare che la loro inclusione sia dovuta a ragioni di natura puramente commerciale: senza di essi, il volume sarebbe arrivato a malapena alle cento pagine. Scrittrice talentuosa ma saggista tutt'altro che straordinaria, Lee difficilmente avrebbe approvato la loro postuma riproposizione.



Alice Neel, *Marxist Girl (Irene Peslikas)*, 1972

«LA RISCOPERTA DELL'AMERICA», DA NERI POZZA

Ned Blackhawk interroga i rimossi della Storia in un saggio monumentale

di **MARCO FIORAVANTI**

Anatomia di un'assenza: questa potrebbe essere la formula che sintetizza l'ultimo libro di Ned Blackhawk, *La riscoperta dell'America* (traduzione di Christian Pastore, Neri Pozza, pp. 720, € 39,00). Nella costruzione della democrazia americana, l'assenza dei nativi è macroscopica, ed è il frutto di una scelta deliberata da parte dei colonizzatori bianchi: radicare il mito della nazione nelle gesta dei padri fondatori, dalla Dichiarazione di indipendenza alla Costi-

tuzione federale, dall'allargamento a Ovest con il corrispondente incivilimento dei selvaggi fino alla costruzione hollywoodiana dell'immagine dell'indiano come spietato incivile o come bonaria comparsa. Gesta eroiche che escludono i nativi – oggetti passivi in attesa di essere dominati – e rappresentazioni iconografiche che li relegano a stereotipi.

Attingendo a nuove fonti quali tradizioni orali, etnografie, lingue indigene, documenti d'archivio appartenenti a vari imperi, Blackhawk offre un panorama inedito sulla storia americana togliendo i nativi dal cono d'ombra storico e storiografico, per conce-

dere loro il giusto spazio nella fondazione dell'America (e del suo mito). La violenza e l'espropriazione subite dai popoli nativi non rappresentano una semplice nota a piè di pagina né una parentesi marginale nella storia degli Stati Uniti.

Al contrario, esse mettono in discussione i principi di uguaglianza e libertà proclamati con enfasi dalla tradizione giuridica giusnaturalistica, rivelandone l'incongruenza rispetto a una realtà storica segnata da emarginazione ed esclusione. Indigeni, afroamericani e milioni di altri cittadini di colore non hanno mai potuto godere appieno di

quelle «verità evidenti di per sé» – *self-evident truths*, come recita la Dichiarazione di indipendenza del 4 luglio 1776 – che proclamavano l'uguaglianza, il diritto alla vita, alla libertà e alla ricerca della felicità come diritti inalienabili di ogni essere umano. Ai popoli nativi, ad esempio, la cittadinanza statunitense fu concessa soltanto nel 1924, quando il governo federale aveva già sottratto loro centinaia di milioni di aceri di terra. Decine di migliaia di nativi furono uccisi dalle milizie dei coloni e dall'esercito statunitense, mentre le politiche di assimilazione forzata portarono, già nel 1928, alla separazione coatta del 40% dei bambini indigeni dalle loro famiglie e comunità.

È semplicemente impossibile, ci spiega lo storico dell'Università di Yale e membro della tribù Te-Moak degli Shoshoni del Nevada, comprendere la rivoluzione americana senza la storia che la

ha preceduta, una storia secolare di civiltà che, dopo il conflitto con i colonizzatori, ha continuato a svolgere un ruolo centrale in ogni momento di svolta nella storia nordamericana. È nell'incontro-scontro tra nativi ed europei e nella dialettica secolare che ne è scaturita, e non nella scoperta del continente, che vanno cercate le origini della storia e, soprattutto, della Costituzione americana. Una storia, fatta di eventi straordinari, conflitti, bisogni, costruzione di città ed edificazione di civiltà sedentarie o nomadi, basate su molteplici lingue, culture e consuetudini, è (o era) quasi sconosciuta alla maggioranza degli studenti dei campus americani, assente dai libri di testo e dai monumenti pubblici, oltre che dal *common sense* della società civile bianca, pigramente e comodamente adagiata su una storia teologicamente a lieto fine.

Restituire a coloro che hanno

subito l'espropriazione delle terre e il saccheggio delle ricchezze il giusto ruolo nella costruzione della moderna democrazia americana, che proprio su quelle terre e grazie a quelle ricchezze si è edificata, è il compito che si prefigge questo volume, confrontandosi, senza approccio agiografico ma con empatia e militanza, con il lato oscuro del sogno americano.

Ora grazie a questo libro e a un'ondata di studi che da almeno 25 anni hanno trasformato la fisionomia del mondo accademico statunitense e non solo (si penserà alla fondazione della *Native American and Indigenous Studies Association*, o allo splendido libro di Kathleen DuVall, *Native Nations*, ancora non disponibile in italiano, o agli essenziali lavori di Aram Mattioli tradotti da Einaudi), le popolazioni native hanno trovato il loro ruolo nella costruzione della società americana. Ricollegandosi idealmente alla *Native American*

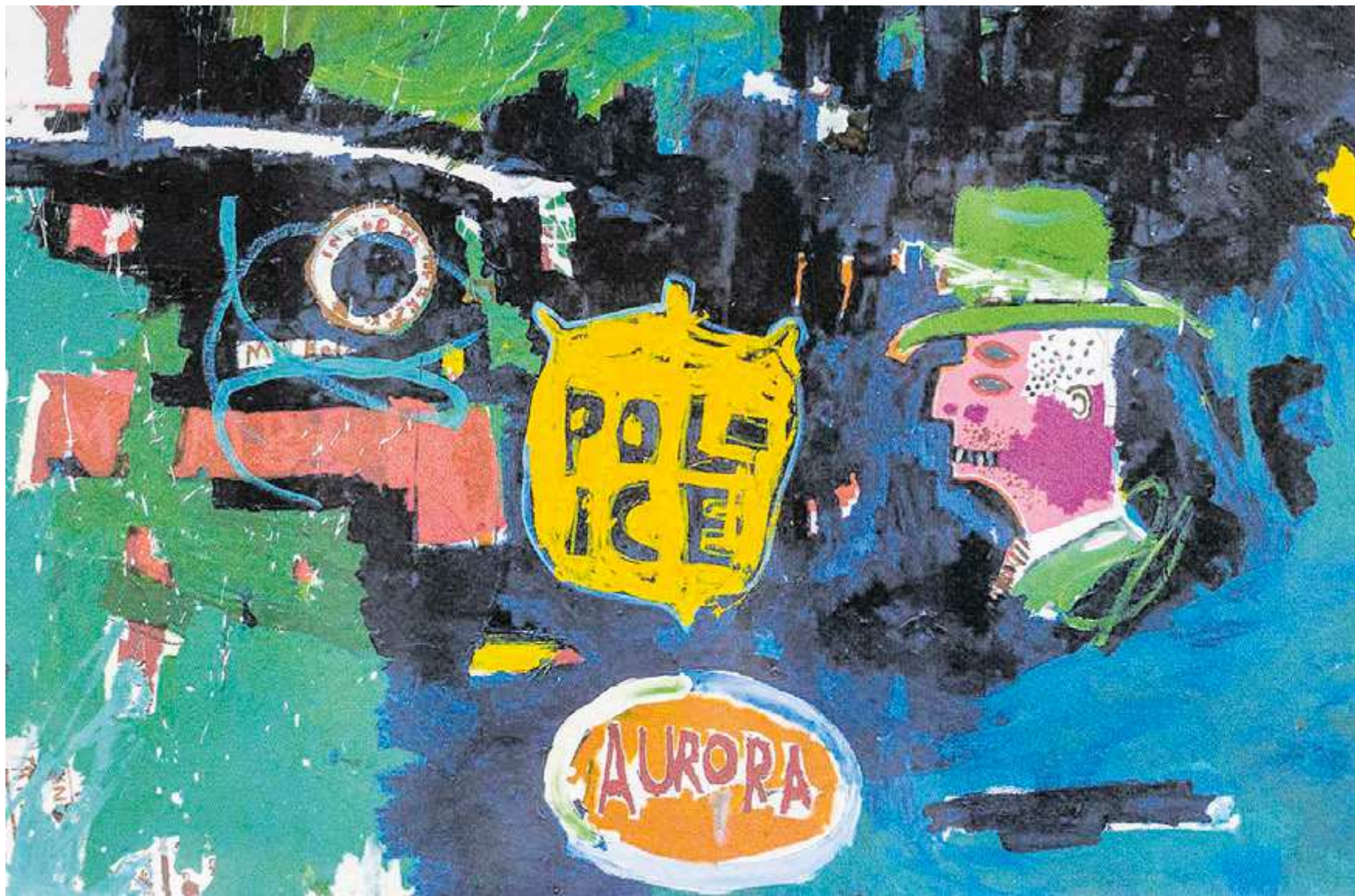
narrativa
statunitense/2

GADDIS

Costituito quasi interamente da dialoghi fra voci non introdotte da alcun narratore, JR lascia intravedere la vicenda biografica di un tycoon, dalla giovinezza all'ascesa: strabordante, amaro. E preveggenza.....

Jean-Michel Basquiat,
Love dub for A, 1988 ca.

Una umanità sterile, in forma di dialogo



di UMBERTO ROSSI

Tratto dal saggio del 1997 di Espen J. Aarseth, «Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature», l'espressione «letteratura ergodica» venne estesa a tutte quelle opere letterarie che richiedono al lettore uno sforzo supplementare di interpretazione: scritture impervie che impongono un passo lento e pause di riflessione. L'esempio principale è *Casa di foglie* di Mark Danielewski, dove a una trama non lineare si alterna il colla-

ge di diversi documenti – di mano diversa – e tutta una serie di artifici tipografici che ammiccano alle parole in libertà dei futuristi. Ma mentre in alcuni casi la scrittura si fa *difficile* per la radicalità del ragionamento, in altri casi, invece, è il modo inconsueto di strutturare il testo, la violazione delle norme a noi familiari a disorientarci; ma man mano che si procede nella lettura, riusciamo a padroneggiarla e non ci affatica più di tanto. Entrambe le vie che portano a una narrazione ergodica sono presenti in JR di William Gaddis (riproposto dal Saggiatore nella traduzione

di Vincenzo Mantovani, pp. 942, € 32,00, sedici anni dopo la prima edizione per la mai abbastanza compianta casa editrice Alet). Non è facile leggere un romanzo fatto, al novantotto per cento se non di più, da dialoghi, senza indicazioni esplicite di chi siano i parlanti, la cui identità deve venire desunta da ciò che dicono; né è facile orientarsi quando si viene gettati in *medias res* di una vicenda complessa con decine di personaggi legati da una rete di rapporti di parentela, lavorativi, sentimentali, che vanno anch'essi ricostruiti sulla base di ciò che dicono. Mettendo in bocca a uno dei

protagonisti la dichiarazione per cui «un'opera d'arte ha un principio, una parte di mezzo e una fine, mentre la vita è solo la parte di mezzo», Gaddis – che nega al suo romanzo un qualsivoglia cappello introduttivo – si propone di catturare la vita stessa nel suo fluire. E chiude bruscamente la trama senza dotarla di un reale epilogo: come se, semplicemente, spegnesse il microfono.

L'arte e la finanza

Altrettanto impervio il contenuto del romanzo: sulla base del titolo, la vicenda narrata è stata generalmente ridotta alle gesta dell'undicenne J.R. Vansant, una sorta di *enfant prodige* (o forse *idiot savant*) che riesce a tirar su un impero industrial-finanziario semplicemente dando ordini per telefono, acquistando e vendendo azioni di aziende più o meno vitali, in un vortice di acquisizioni e speculazioni descritte in conversazioni affannose, irte di termini borsistici, bancari, aziendali e legali.

In realtà, nel romanzo c'è anche l'ambiente della scuola frequentata da JR e dai suoi insegnanti; ci sono le vicende personali degli uomini d'affari e degli avvocati con i quali il tycoon bambino interagisce; ci sono le famiglie più o meno disfunzionali di affaristi, docenti, addetti alle pubbliche relazioni e avvocati. E altri personaggi, come il musicista Edward Bast o lo scrittore frustrato Jack Gibbs hanno più spazio del ragazzino affarista.

Soprattutto, torna nel romanzo un tema che ossessionava Gaddis già nel suo esordio *Le perizie* (uscito vent'anni prima): l'industrializzazione dell'arte nell'era della sua riproducibilità tecnica.

Mentre tra quelle pagine il pittore e falsario Wyatt Gwyon veniva sfruttato dal mercante d'arte Reckall Brown, stabilendo con lui un rapporto che riecheggia il patto faustiano, qui è il comprimario di JR e suo partner volente o nolente Edward Bast, che per tirare a campare si presta alle spregiudicate speculazioni e macchinazioni del piccolo affarista, costretto a interagire con un ambiente che non è decisamente il suo. Nella vicenda sono coinvolti altri artisti: il fisico Jack Gibbs, che cerca di completare invano il suo romanzo, lo scrittore suicida Schramm, il pittore selvatico Schepperman, e Eigen, il quale dopo aver scritto il suo romanzo d'esordio «ha scoperto che tutto ciò che aveva intorno stava diventando così maledettamente reale che non è stato più capace di scrivere una frase».

Nel complesso, quello che ci viene presentato è l'affresco di una umanità sterile: non a caso Gibbs ha un episodio di impotenza sessuale, e cita *La terra desolata* di T.S. Eliot. Di rimandi letterari, comunque, il romanzo abbonda, come nota anche Tommaso Pincio nella sua postfazione; e anche in questo Gaddis è erede dei modernisti (altrettanto citazionisti Eliot e Joyce). Del resto, il postmo-

dernismo di cui Gaddis è uno dei maggiori esponenti è anche e soprattutto *ciò che viene dopo* il modernismo, da una parte essendo la prosecuzione, e dall'altra rimettendolo in discussione, contrariamente a quanto teorizzava John Barth, che vi leggeva l'esaurimento dell'esperienza avanguardista del primo Novecento, e più in generale delle forme letterarie e narrative tradizionali.

Brogliacci narrativi

Gaddis fa un uso esasperato del dialogo, che fu preso di peso dalla drammaturgia e innestato sul romanzo da Henry Fielding nei primi del Settecento. E questa ipertrofia di una componente tradizionale del romanzo moderno fa sì che la sua struttura si modifichi radicalmente. Posto che la favoleggiata forma-romanzo è quanto di più instabile, mutevole, adattabile si possa immaginare, la scrittura romanzesca è, a tutti gli effetti, come un virus che muta incessantemente. Lo testimonia anche un altro aspetto di JR che Pincio nota nella sua godibile postfazione: i dialoghi sembrano, qui, registrazioni, anzi, intercettazioni, irti di anacoluti, forme colloquiali, interruzioni, svarioni grammaticali e lessicali, a mimare il parlato grezzo. Come se Gaddis lo avesse catturato da microfoni spia: un magmatico flusso conversazionale o monologante, che Vincenzo Mantovani è riuscito a rendere dignitosamente in italiano.

Così facendo Gaddis da un lato scombussola le convenzioni narrative, dall'altro è fedele a quella tradizione della letteratura statunitense (a partire almeno da Mark Twain) che, attraverso la resa del parlato americano, si sforza di distaccare l'inglese a stelle e strisce da quello britannico, rivendicando una differenza linguistica che legittimi l'indipendenza culturale.

Mitragliati di parole

Resi con cura maniacale nella loro torrenziale scorrettezza, questi scambi si rivelano spesso dialoghi tra sordi, dove uno degli interlocutori tenta di ribattere ma viene regolarmente inondato di parole dal logorroico di turno (in special modo il frenetico *PR-man* Davidoff, antesignano degli yuppies a venire, che si produce in una sorta di *stream of consciousness* a voce alta). C'è tutta una serie di personaggi dall'egocentrismo patologico in questo romanzo – incluso ovviamente quello che dà il nome all'opera intera, JR, che mitraglia di piani e disposizioni il povero Bast lungo telefonate interminabili. Personaggi che sembrano possedere il completo controllo della situazione, ma in realtà sono trascinati dagli eventi, e parlano incessantemente come per convincersi del contrario.

A metà degli anni Settanta, questa commedia strabordante, amara, corrosivamente sarcastica, sembra predire l'America iperliberista a venire, dove più di un personaggio (ad esempio il dispotico patriarca John Cates) si presta a prefigurare l'attuale presidente degli Stati Uniti, con il suo inconfondibile mix di grossolanità, avidità e logorrea incontrollata.

Renaissance degli anni Sessanta e Settanta del Novecento, Blackhawk compie un'operazione necessaria esolo apparentemente scontata: «umanizzare» i nativi, attribuire nomi, volti e identità a una popolazione da sempre «disumanizzata» proprio per legittimare il suo sterminio e la sua segregazione agli estremi margini della società dei liberi. Ciò che avviene oggi a Gaza è drammaticamente sovrapponibile.

Questo monumentale, eterogeneo e brillante volume, vincitore nel 2023 del National Book Award per la non fiction, si pone all'altezza degli interrogativi e delle sfide del presente e cerca le risposte spostando la prospettiva da quella eurocentrica e di orientamento anglosassone verso una maggiormente attenta ai contributi degli indigeni, da sempre considerati minori, immaturi, a un grado inferiore di civiltà, satelliti del «pianeta Occidente» attrat-

ti dalla gravità della sua (presunta) civilizzazione.

«Nazione Indiana» o «Indigènes de la République» – formule che negli anni Zero del Ventesimo secolo prendono vita in Europa per dare voce a una comunità composta da molti popoli orgogliosamente diversi e liberi – divengono concetti attraverso i quali ripensare e riscrivere la storia, partendo dagli esclusi dalla cittadinanza e dalla narrazione egemone dei colonizzatori occidentali che hanno da sempre scientemente escluso, o nel migliore dei casi lasciato ai margini, gli *apaches*. Così come, nei primi del XX secolo, il nome di questa mitica tribù indiana veniva attribuito alle bande criminali considerate la piaga della civiltà francese, oggi viene proiettato verso i giovani insubordinati delle banlieue. «Celebrare l'eccezionalismo americano, cancellare narrazioni divisive o partitiche e ri-

stabilire la fiducia nei valori condivisi»: così si legge in un comunicato governativo dal sapore propagandistico della nuova era Trump. Lo «sbiancamento» della cultura afroamericana e nativa prosegue con inesorabile fermezza (e rozzezza).

In un momento in cui si assiste a un attacco mimetico e subdolo contro le istituzioni culturali ancora libere dall'ingerenza governativa (in America del Nord e non solo) come università e musei (si pensi alle pressioni sulle Smithsonian Institutions) opere e immagini riguardanti i «peccati originali della fondazione americana», schiavitù e segregazione, subiscono un'ambigua censura a vantaggio di un'edificante epopea di progresso, successi e libertà. In questo allarmante contesto libri come quello di Blackhawk sono un argine allo scivolamento verso la barbarie e un monito a «restare umani».

Secondo romanzo di William Gaddis, scritto nel 1975: torna dal Saggiatore, prefato da Tommaso Pincio

scrittrici inglesi
del novecento

BAINBRIDGE

di FRANCESCA BORRELLI

Inquietante e letterariamente promettente, una sensazione scarsamente decifrabile si insinua in chi legge, fin dal primo capitolo dell'esordio al romanzo di Beryl Bainbridge; che ha in realtà concepito quelle pagine iniziali come l'epilogo perverso (ma non ancora identificabile in quanto tale) cui approdano i giochi di due ragazzine ai danni di un uomo quasi anziano, soprannominato lo Zar. «Leggermente scarmigliato, sempre elegante», – annota la voce narrante della tredicenne co-protagonista e senza nome – «aveva barcollato malinconicamente lungo i giorni della nostra crescita». L'uomo si chiama in realtà Peter Biggs, ma alla ragazzina che racconta la storia è stato imposto dalla sua compagna Harriet di chiamarlo Pietro il grande: da qui l'epiteto imperiale, Zar, con il quale si presenta.

Non a caso, il titolo che la scrittrice inglese aveva pensato per il suo romanzo, sempre abilmente in bilico sul bordo della tollerabilità, è *Lo dice Harriet* (traduzione di Massimo Bocchiola, Astoria Vintage, pp. 200, € 18,00; già Anabasi/Ariele, 1993) perché questo è quanto basta a direzionare la vacanza delle due ragazzine verso una serie di prove generali del salto nel precipizio, finalmente raggiunto nello stupore un po' ebe delle tredicenne senza nome, che si ritrova a esserne la protagonista involontaria.

Era il 1958 quando Beryl Bainbridge concluse questo suo romanzo d'esordio; ma ne vide la pubblicazione solo nel 1972, quando venne ripescato dal dimenticatoio cui lo avevano relegato i rifiuti editoriali conseguenti alla sgradevolezza dei suoi contenuti.

Infanzia senza riscatto

In una intervista al «New York Times» del 1981, la inglesissima autrice di Liverpool disse che la sua scrittura nasceva dall'intento di dare un senso alle esperienze vissute nella sua famiglia litigiosa, perché – precisò – «tutto il resto si supera crescendo, ma dall'infanzia non ci si riprende mai». Con il fratello avevano stretto un patto a tutela dei loro genitori: «non saremmo mai usciti di casa contemporaneamente, così ci sarebbe sempre stato uno di noi due in giro per impedire che si uccidessero a vicenda».

Da questo clima, la probabile identificazione con entrambe le ragazzine ritratte nel suo esordio: la timida e onesta narratrice, che sentendosi ricattabile dal fatto di non avere altre amiche con cui passare le vacanze si sottomette ai piani di Harriet, della quale ammira l'intelligenza e la bellezza, consapevole che nell'una nell'altra le appartengono. E la perfida Harriet, capace di istigare l'amica a nefandezze che esorbitano il loro controllo, per poi rovesciare la scenografia, e mantenendosi solidale con l'altra, urlare al vento la ignota responsabilità di ciò che ha ella stessa ordito. Quanto alla tredicenne senza nome, le piace fantasticare di essersi invaghita dello Zar, alternando a improbabili proiezioni in un futuro che li vede insieme, regressioni alla dura realtà delle cose, da lei identificata con la scarsa avvenenza del suo corpo di bimba grassottella.

Una serie di scenette si susseguono alimentate dalla inesaurita propensione alla beffa della diabolica Harriet, che in una delle loro escursioni notturne fa in modo che vadano a spiare, da una finestra della casa dello Zar, la sagoma di lui mollemente atterrato sul divano, dove la strabondante massa corporea della signora Biggs lo inchioda ai suoi doveri coniugali: «Come un viscido serpente che penetra e si contorce, la signora Biggs lo avvelenava con lentezza, ritraendosi per sferrare convulse pugnalate. Poi il suo corpo si dibatté leggermente e restò immobile. Ignorando la donna sopra di lui, lo Zar giaceva come morto, floscio e immobilizzato, gli occhi sbarrati, fiocinato in un atto di espiazione».

Umiliare la vittima indolente di tanta indesiderata cupidigia sarà d'ora in avanti il programma delle vacanze di Harriet, che si serve dell'amica senza nome non solo per i suoi piani, mai baciati dalla misericordia, ma anche per dettarle il proprio diario, mascherato dietro la calligrafia dell'altra, nel caso cada nelle mani dei genitori.

Addio all'innocenza di un sinistro duetto pre-adolescenziale



Chantal Joffe, *Carlotta and Esme*, 2020; nella pagina accanto, ritratto di Elizabeth Gaskell

Scritto nel 1958, ma pubblicato solo 17 anni dopo, *Lo dice Harriet* è l'esordio al romanzo di Beryl Bainbridge, che trasse la sua trama inquietante da un articolo su due ragazzine neozelandesi: da Astoria

Proposta per un canone che privilegi i testi sugli autori: di Gaskell, due i titoli

di MASSIMILIANO MORINI

Ora che l'epoca del testo sembra cedere precipitosamente terreno a altri intrattenimenti digitali, può forse consolarci l'esistenza del canone. Lo si voglia occidentale o mondiale, maschilista o paritario, il canone fornisce a noi nativi pre-digitali un repertorio di opere di valore, da leggere prima che ci sommergeano le acque o i video virali. Varrebbe forse ancora la pena di parlare, fra noi nostalgici della scrittura, dei pro-

cessi storici di inclusione ed esclusione. Ci si potrebbe chiedere se abbiano senso le categorie letterarie tradizionali. E già che ci siamo, si potrebbe discutere uno degli aspetti più paradossali del canone: ovvero il fatto che uno dei grandi edifici concettuali della civiltà testuale si regge sul culto della personalità.

Il canone di grandi testi è in realtà un canone di grandi autori (e autrici). Quando Harold Bloom stila il suo *Canone occidentale* (1994), quella che propone è anzitutto una lista di nomi. Quando le case editrici rimpiungano le collane di classici,

pensano ai drammi minori di Shakespeare.

La natura personalistica del canone non è un problema per le civiltà di cui resta poco: se del Trecento inglese teniamo Chaucer, Gower e Langland, nel giro di qualche mese avremmo letto tutto – e pazienza se in quel tutto ci saranno anche opere mediocri. Per le epoche di grande fioritura, invece, procedere per elenchi nominali significa imporsi molte ore di noia e perdersi più di un capolavoro. Nell'Ottocento britannico, per esempio, la tecnica narrativa raggiunge livelli altissimi di varietà, ricchezza e sofisticata-

In questa fase di ricapitolazione della vita e al tempo stesso di proiezione verso un futuro già affollato di fantasie, tutta la saggezza del mondo adulto sembra precipitata nella mente di Harriet, che interroga gli altri cercando di carpire la loro scaltrezza: «fino a che fossimo state grandi abbastanza, il nostro obiettivo era vivere di seconda mano».

A mantenere il lettore allerta, contribuisce anche l'incertezza di quel che succede, o forse non succede, fra la bambina senza nome, che sogna di essere baciata dal suo anziano Cavaliere, e quell'uomo involontariamente assunto al ruolo di Zar, ma pur sempre dotato degli istinti primordiali di un animale umano. Quando succederà quel che non doveva succedere, egli avrà già accumulato un passato di piccole avances che renderanno credibile il suo cedimento. Insieme al Luna Park, lo Zar e la ragazzina senza nome procedono affiancati finché lui la bacia sulle labbra «premendo le sue con opaca freddezza», tanto che negli attimi seguenti lei riflette su quel gesto e si dice che «assomigliava a quelli di mio padre, con la differenza che era tanto triste».

Fantasie in fuga

L'esordio delle sue avventure si era consumato con un pingue prigioniero italiano, dietro le dune in riva al mare – «Mi chiamava Angioletto sporcaccione. Tremori adolescenziali, vortice di nervi fatti oro. Il dolore dell'attimo, tremenda, incontenibile gioia: quella era innocenza». Ogni tanto il tono di Beryl Bainbridge si fa quasi solenne, a assecondare l'entusiasmo giovanile delle sue protagoniste, o a ironizzare sulla pretesa maestà di situazioni ordinarie, o – ancora – a cogliere l'atmosfera del dopoguerra affidandola più a apparizioni al margine del campo visivo che a dettagli del paesaggio urbano: «Tre donne dall'alto seno, con capelli rigidi a bombetta, sedute con un'aria da pinguini in groppa tre cavalli grassi apparvero sull'angolo del viottolo».

Sfrontatezza e sinistra coscienza della propria capacità logica si alternano nell'animo di Harriet mentre fa fronte all'ira degli adulti e già escogita il piano per il giorno successivo. Ed ecco che la scrittrice inglese allestisce, per l'occasione, una cornice quanto meno maestosa, che inquadra la solennità dell'ora in cui sta per scoccare l'ennesima cattiveria: «Scavalcammo il muretto entrando e fermandoci con l'edera scura alle caviglie, fra steli rampicanti color vino nero che serpeggiavano in terra come vene». La concentrazione su dettagli che si diramano dalla storia principale – dove la ragazzina senza nome è sempre nel ruolo di chi riflette, mentre Harriet indefettibilmente nella parte di chi agisce – dettano alla scrittrice inglese piccoli saggi di scrittura già perfettamente intonati a un'ironia compatibile con lo sguardo adolescenziale. Alla titubante bambina senza nome, per esempio, l'amica Harriet sembra poco meno che una valkiria: «cavalcava i giorni estivi come un titano, trascinandomi dietro», racconta.

E non c'è dubbio, infatti, che la fantasia di Harriet corra molto più veloce di quanto gli avvenimenti non siano disposti a seguirla, come se i suoi pensieri sinistri confidassero negli argini che le impone la sua condizione di adolescente. Finché l'epilogo della storia e il suo inizio si toccano e fra la fine del primo capitolo e l'inizio del secondo il tempo dell'innocenza si avvolge in un involucro ormai inesorabilmente sigillato.

zione. È qui che l'inclusione da parte di Harold Bloom dei soli Dickens e Eliot – dei nomi di Charles Dickens e George Eliot – diventa controproducente. È qui che ci vorrebbe un canone di testi, e non di autori, per guidare il pubblico a un impiego fruttuoso del tempo che rimane. Per limitarci a Dickens: benissimo se quella riserva di tempo la si investe su *David Copperfield* o *Grandi speranze*; mentre *Oliver Twist* converrà forse lasciarlo al cinema, *Tempi difficili* alla storia sociale.

Certo, anche nell'ultimo dei pezzi sentimentali scritti da Dickens per le sue riviste ci sarà almeno un passo geniale: ma perché anteporre le sue opere minori ai capolavori di un Wilkie Collins o di una Elizabeth Gaskell?

Gaskell è l'esempio perfetto della cortina fumogena che il «canone nominale» può getta-

scrittrici inglesi
dell'ottocento

GASKELL

Quattro romanzi della scrittrice vittoriana inaugurano una intera collana della Eliot a lei dedicata: notevole soprattutto *Nord e Sud*, pubblicato a puntate su «Household Wordsun», la rivista di Dickens il confronto con il quale apre nuove zone di interesse

di STEFANIA CONSONNI

Con quattro vivaci copertine che rielaborano altrettanti raffinati pattern di «astrazione organica», disegnati nel tardo Ottocento da William Morris con l'intento – tanto esteticamente utopistico quanto dichiaratamente commerciale – di riformare il gusto industriale per il tessile e l'arredamento borghese, escono presso Eliot i primi volumi della «Gaskell Collection», ovvero una collana dedicata alla narratrice vittoriana Elizabeth Gaskell. Di questa prosatrice curiosa, versatile e a suo modo sperimentale, che da un cauto esordio a quattro mani insieme al marito si cimentò man mano con generi e registri disparati – dal bozzetto di vita rurale al racconto di luoghi e caratteri, fino al romanzo socio-industriale, alla novella gotica, e a un nuovo modello anticonvenzionale e 'sociologico' di biografia letteraria com'era quello dedicato nel 1857 all'amica Charlotte Brontë, – possiamo rileggere quattro opere.

Questi i titoli

Il romanzo datato 1863, *Delitto nella notte* (traduzione di Andrea Gatti), imperniato sui temi dell'arrivismo borghese, dell'emarginazione e dell'alcolismo come sintomo della degenerazione di una società intera; il dittico di formazione *Lontano nel tempo* e *Il giardiniere dello Scia* (1855 e 1852, traduzione di Massimo Ferraris), focalizzato sui temi più intimisti della memoria, poi della crescita, della perdita e della rinuncia; la cupissima novella gotica *Lois la strega* (1861, traduzione di Ilaria Mascia) ambientata a Salem nel primo Seicento, il cui epilogo è già beffardamente nel titolo; e soprattutto il romanzo industriale *Nord e Sud* (1854-55, traduzione di Giancarlo Carnevale e Sara Staccone), che uscì a puntate su «Household Words», rivista letteraria settimanale curata da Charles Dickens, che ne era anche il proprietario, nella fase di massimo successo popolare del romanzo industriale: serialmente congegnato per generare un intrattenimento il più possibile riconoscibile, prolungato e redditizio.

Particolarmente rappresentativa del processo di percezione

Nel paragone con Dickens non tutto è perduto

e di scrittura di Gaskell, *Nord e Sud* è un po' un compendio dell'economia materiale e culturale in cui la sua prosa prende forma, dei rapporti di forza all'interno del mercato editoriale, e di cruciali negoziazioni – in termini di classe sociale e genere sessuale, oltre che di estetica e narratologia – senza le quali il marchio «Mrs. Gaskell» non esisterebbe. Benché si siano spesso tracciati paragoni fra i romanzi di Gaskell e quelli di Jane Austen, specialmente *Orgoglio e pregiudizio* (1813), in ragione del profondo

coinvolgimento di entrambe le autrici nel tema dell'identità femminile, è in un confronto diretto con lo stesso Dickens – *Tempi difficili* esce nell'estate del 1854, sempre a puntate su *Household Words* – che *Nord e Sud* emerge nella sua problematica e quanto mai interessante complessità.

Vero è che nel romanzo di Gaskell una delle trame portanti è il rapporto tortuoso fra la protagonista Margaret Hale – figlia di un pastore del Sud, bellissima, coraggiosa, limpida nelle opinioni e schietta nell'eloquio – e

John Thornton, proprietario forte, ruvido e severo di una fabbrica tessile nella città finzionale di Milton, trasparente trasposizione di Manchester, dove Gaskell viveva dal 1832 con il marito pastore. Ma è proprio leggendolo in contropelo a *Tempi difficili* che il romanzo di Gaskell rivela aspetti per nulla ovvi di continuità e di rottura all'interno di un medesimo paradigma.

Due le questioni principali in gioco. Anzitutto, la costituzione morfologica del romanzo industriale, ossia la «formula» – quasi

si trattasse di un brevetto, di un procedimento standardizzato e ripetibile, e in effetti in parte lo era – sufficiente e necessaria per veicolare a un pubblico di massa una visione adeguatamente critica (non banalmente utilitaristica o viceversa romantica) delle conseguenze su larga scala dell'industrializzazione.

Tanto Dickens quanto Gaskell lavorano sulla *brevitas* di lampanti dicotomie: fattivi vs. fantasia, Nord vs. Sud, capitale vs. lavoro, *masters* vs. *men*. Entrambi collocano l'espressione derogatoria «hands» sulle labbra dei proprietari per indicare i lavoratori delle fabbriche; le descrizioni di entrambi sono piene di fumo, vapori, rumori assordanti e dell'assiduo, alienato a alienante lavoro di «api operaie».

Ognuno dei due elegge la propria vittima esemplare: Stephen Blackpool, operaio-martire di Coketown che muore in un pozzo minerario, e Bessy Higgins, giovane condannata da una malattia polmonare provocata dalla lanugine di cotone. Entrambi i romanzi immaginano spazi di dissenso, vere e proprie eterotopie rispetto alla disumanizzazione del sistema industriale: per Dickens questo luogo è il circo, con il suo disordine vivo e vivificante; per Gaskell è quel residuo di umanesimo, tolleranza, ascolto, pietà e mediazione che la Bibbia lascia, complice il loro destino di fragili-

tà in un mondo atroce, nelle mani delle donne.

Eppure, con buona pace di Dickens e del pesante influsso da lui esercitato sul romanzo di Gaskell, a partire dal titolo che volle imporle per compiacere il pubblico della sua rivista, c'è in *Nord e Sud* una scena incredibilmente potente, ambigua, problematica, tanto significativa quanto certamente avventata, se non addirittura scriteriata, considerando i ruoli di genere attivi nella cultura vittoriana, che il romanzo industriale doveva sì provocare, ma anche blandire e rassicurare.

Una pagina emblematica

È una sequenza rapida, paradossale, che riverbera sull'intero arco della narrazione e non trova paragoni in *Tempi difficili*, e che da sola vale la lettura del romanzo di Gaskell: è la scena del tentato assalto a casa Thornton da parte degli operai autoctoni alla notizia dell'arrivo di un contingente di meno esigenti lavoratori irlandesi. Di fonte alla folla inferocita, dopo averlo inutilmente esortato a «essere un vero uomo», a parlare cioè a viso aperto con gli sciopeanti, ascoltando le loro ragioni, sarà Margaret stessa a difendere John Thornton, ora un uomo solo di fronte a una moltitudine aggressiva, proteggendolo con il suo corpo dalla violenza crescente delle proteste.

L'eroina verrà – com'è ovvio – gravemente ferita, e soltanto una volta coperto del suo sangue, e ormai certo di esserne innamorato proprio in ragione di quel sangue, Thornton affronterà i riottosi mettendoli in fuga: «Adesso uccidetemi pure». Ma qui subentra la seconda faccenda in gioco, che riguarda i rapporti di forza e di intelligenza fra i generi. Perché se Thornton legge l'episodio in termini romantici, la protagonista è invece indignata dalla sua dichiarazione d'amore, poiché considera «il compito di una donna» di natura esclusivamente civile, e non personale o emotiva.

Nel soccorso agli oppressi, di qualunque natura, consisterebbe infatti secondo Gaskell la missione di «santità» del genere femminile. Viceversa, anche la regalità di Margaret viene a un certo punto detronizzata, laddove proprio Thornton, nel suo ruolo di magistrato, proscioglierà la protagonista – ma solo in virtù del suo amore – da un'accusa (peraltro fondata) di mendacità a proposito della morte di un calunniatore. Capiamo senza sforzi come finirà.

Critici e ammiratori

Insomma, è proprio nella fiducia in un potere di negoziazione virtualmente senza limiti, in una neutralizzazione del conflitto sociale, pensabile soltanto in grazia della spontanea duttilità e dell'innato coraggio femminile, che Gaskell si allontana da Dickens. Guadagnandosi da un lato il disprezzo dei critici dell'epoca, che la definirono «all woman», incapace cioè di quella «maschiezza» necessaria per trattare efficacemente di temi sociali; e d'altro canto riscuotendo l'ammirazione di teorici e storici della cultura come Raymond Williams, fra i primi a rintracciare nelle trame di Gaskell quel miscuglio di collaborazione materiale, legittimazione editoriale e paternità simbolica che, nel legarla indissolubilmente a Dickens, evidenziava le gerarchie (e le tensioni) del campo culturale vittoriano.



Messa a fuoco di una scena di rivolta dove il paradigma del novel industriale viene sconvolto

signora sposata con figli è la candidata perfetta al ruolo di «scrittrice minore». Di una scrittrice minore si menzioneranno opere interessanti e storicamente significative, come il romanzo industriale *Nord e Sud*. E si tacerà invece del fatto che Elizabeth Gaskell, che conosceva la letteratura tedesca come George Eliot e pubblicava a puntate sulle riviste di Dickens, ha prodotto due romanzi – *Cranford* (con una coda del 1863) e *Mogli e figlie* che, in un ideale «canone testuale» del diciannovesimo secolo, andrebbero collocati a fianco della *Emma* di Jane Austen e del *Middlemarch* di George Eliot.

Il dittico è tanto più notevole in quanto composto da opere distanti fra loro per ambizioni, tono e tecnica narrativa. *Cranford* nasce come serie di bozzetti per la dickensiana «Household Words», e pren-

de corpo per accumulo e unità di luogo. Dietro al toponimo immaginario si nasconde la sonnolenta cittadina di Knutsford (Cheshire), dov'era cresciuta la stessa Gaskell, e dove ora vivono signore nobili o borghesi, spesso impoverite, quasi sempre di ottima famiglia e modi impeccabili.

La narratrice in prima persona ne racconta con tono partecipe e divertito bizzarrie e fissazioni, annotando le piccole economie che alcune di loro devono praticare per mantenere i segni esteriori dell'appartenenza sociale. È come se una scrittrice di pari grado si prendesse la briga di raccontarci la vecchiaia delle eroine di Jane Austen: l'ironia di Gaskell è un po' più tenera; le preoccupazioni sociali, economiche e materiali sono le stesse.

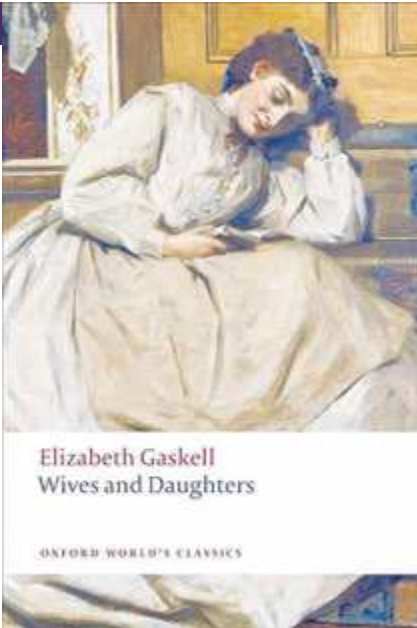
Quanto a *Mogli e figlie*, Laurence Lerner, nell'introdurre

l'edizione Penguin del 1969, lo definì «il romanzo più sottovalutato mai scritto in inglese». È un'opera dall'architettura complessa, ricchissima di trame e personaggi. La linea narrativa principale dei suoi sessanta capitoli è il racconto di formazione di Molly Gibson, tirata su da un padre vedovo che si risposerà con una donna fatua ed egoista. L'aspetto straordinario del romanzo, tuttavia, è la determinazione di Gaskell a non lasciarsi trascinare dalla forza cinetica della trama, a non seguire fino in fondo nessuna delle sue possibilità drammatiche.

La matrigna è un po' malevola, ma tutto sommato non è una strega. La sorellastra bella e senza cuore si rifiuta di diventare una *femme fatale* romantica. Non ci sono né buoni né cattivi, e le vicende narrative sono meno impor-

tanti del realismo personale, familiare e sociale. Non per niente il sottotitolo originale dell'opera è *An Every-day Study*. Il fatto che l'autrice sia morta poco prima di completarla (conosciamo le sue intenzioni sul finale) non toglie nulla, e anzi aggiunge qualcosa all'effetto cronachistico.

Cinque anni prima di *Middlemarch*, cinquanta prima di Virginia Woolf, Elizabeth Gaskell aveva capito che la trama avvincente può essere la peggior nemica della rappresentazione fedele del mondo. Si dirà: i suoi libri escono nelle migliori edizioni inglesi, e da noi sono disponibili in traduzione; dunque Gaskell non è dimenticata. Vero, ma è significativo che la sua circolazione italiana odierna non passi per i canali di più ampia diffusione e massimo prestigio. E non è una lacuna trascurabile.



re sulle qualità letterarie di un'artista. Meno romantica nella vicenda biografica rispetto alle sorelle Brontë, meno vulcanica di Dickens e meno filosofica di George Eliot, questa

narratori
nederlandesi

DRÖGE

Constant Nieuwenhuys,
Les expulsés, 1999

di ANTONIO DE SORTIS

L'assunto retorico realtivo alla necessità di un ritorno «sull'luogo del delitto» ricorre in molte manifestazioni odierne della letteratura postcoloniale. Non sembra rinunciare a questo richiamo neanche l'olandese Philip Dröge, già autore di fortunati reportage, che nel suo *Città Madre* (traduzione di David Santoro, Keller, pp. 448, € 20,00) si misura con una narrazione «psicogeografica» dal respiro corale.

Per scoprire di più su di sé si deve, evidentemente, tornare nel posto da cui la propria biografia familiare e culturale scaturisce: per Dröge questo luogo sono le Indie Orientali.

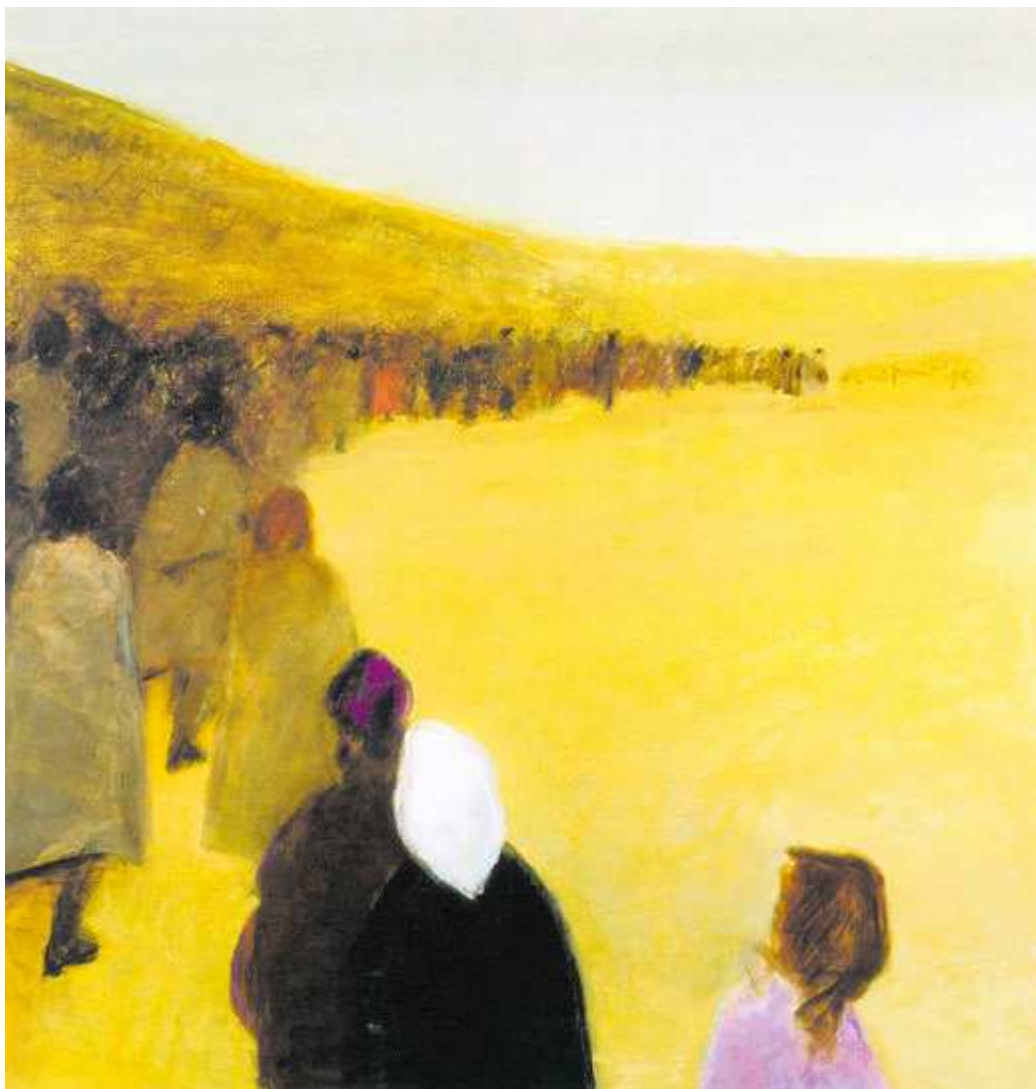
Addentrandosi nelle vicende delle proprie remote origini asiatiche, lo scrittore olandese traccia via via una genealogia non riducibile alla sfera familiare in senso stretto, finendo per inseguire ramificazioni che coinvolgono un'intera città, Giacarta, e che lo spingono fino alle radici dell'esperienza coloniale olandese. Passando di archivio in archivio, da un quartiere all'altro, Dröge intraprende una ricerca che procede di pari passo alla macchina narrativa, e che avanza assecondando il filo aggrovigliato della *quest*, senza preoccuparsi di ricombinare se stessa in un nuovo ordine romanzesco.

Fra storia privata e storia politica, sulle tracce di volta in volta di un principe, di un mercante, di un soldato, di un imam, il lettore si trova così a ripercorrere i passi di figure eterogenee, che Dröge scambia volentieri di posto in modo sufficientemente abile da adeguare la forma del racconto a quella, sfuggente, della città che lo accoglie, dove trovano posto anche le nebbie della propria genealogia. Si avverte, al moltiplicarsi degli indizi, la tentazione dell'*autofiction*; eppure, l'io narrante si mantiene entro gli argini del resoconto fattuale.

I vasti spazi nei quali Dröge cerca di situare i mutamenti storici, sono oggi terribilmente congestionati grazie all'area metropolitana di Giacarta, in cui si muovono trenta milioni di persone – mille volte di più rispetto a un secolo fa. Raccontano di una Indonesia lontana dall'immaginario costruito dalla letteratura nederlandese: da classici come *Max Havelaar* di Multatuli, che nel 1860 denunciava la corruzione dell'élite coloniale, a testi recenti come *Noi, umani* di Frank Westerman, che si confronta con il genocidio perpetrato da Suharto, non è infatti consuetudine che i primordi della storia coloniale e la contemporaneità asiatica nei suoi esiti più estremi convivano nel medesimo racconto.

La convivenza è specialmente rilevante, in *Città Madre*, all'indomani delle proteste che hanno recentemente scosso il paese: ne risulta un'immagine di Giacarta mostruosa, quasi stordente, dove sulla stessa mappa geografica sono sovrapponibili diverse linee temporali. Non a caso Dröge si interessa anche agli aspetti prettamente architettonici, la cui storia risale fino ai primi insediamenti della Compagnia delle Indie, che tro-

Sulle tracce delle proprie origini familiari, Philip Dröge esplora l'intricato labirinto di Giacarta, fra mappe, archivi coloniali, tracce architettoniche, incontri rivelatori: *Città Madre*, da Keller



Dall'Impero all'Io, viaggi sentimentali nella città-mostro

vò motivi autopoietici nel mito degli antichi Batavi, dei quali prontamente fu riciclato il nome (già utilizzato per la regione di Giava) con cui fu ribattezzata la neonata città: Batavia.

Sotto il fitto strato delle costruzioni occidentali, che si sono moltiplicate a partire dal Seicento, si nasconde la vicenda storica della Djakarta indigena, che al di là del nome resta sommersa da un urbanesimo del tutto estraneo alla cultura giavanese fino al diciassettesimo secolo, preceduto semmai da tecniche costruttive informali, il cui spazio fu via via contestato dai coloni. Al termine del periodo coloniale, tanto Batavia quanto Djakarta si inabissarono, lasciando a loro volta spazio a quella che nel corso del tempo è finita per coincidere con l'attuale, impressionante espansione urbana, in un delirio costruttivo che tutto ingloba.

Scriva Dröge: «Certe città rendono la storia comprensibile. Di Bruges, Malacca, New Orleans, ci si può facilmente fare un'idea di come devono essere state due

o tre secoli prima. Sono luoghi che hanno conosciuto una lunga stagnazione e sono rimaste congelate nel tempo. Giacarta no. Solo nell'ultimo decennio la città è cresciuta come un culturista con gli anabolizzanti. La forma preferita di edilizia consiste in una scatola di cemento con le sbarre alle finestre, semplice ed economica. Alle case esistenti si aggiungono piani, i giardini di una generazione fa sono diventati questo o un'altra proprietà redditizia, ossia parcheggi. Gran parte del passato è scomparsa sotto il cerone della prosperità economica e dell'ambizione nazionale».

Tra «autofinzione» e reportage narrativo, dal Seicento olandese al mito di «Batavia», alla megalopoli odierna

Come in una matrioska, l'autore scova negli anfratti della metropoli antiche moschee, minuscoli templi, monumenti funerari, scoprendo interi filoni di storia cittadina di cui gli archivi tenevano misteriosamente e quasi furbescamente traccia. Questo il punto di maggiore interesse di *Città Madre*, in cui Dröge procede a comporre un tessuto narrativo inestricabile, a imitazione di quello urbanistico della città, in cui nessun elemento simbolico o ideologico può prendere il sopravvento senza finire risucchiato nella sua versione contraria.

Le Indie Orientali sono state forse l'unica grande colonia extraeuropea a non assorbire né la lingua né la religione della potenza di cui ha subito il dominio: di conseguenza, le vestigia di questo dominio non sono incorse in quella vendetta che ne avrebbe potuto segnare la – pur meritata – rovina. Tutto è stato, più ambigualmente, assorbito nel grande *blob* della città madre.

■ IMPROVISI ■

*Considerazioni
che si vorrebbero
inattuali*

Dino Villatico

La pubblicazione, nel 1911, del primo libro dei *Preludi* di Claude Debussy ottenne un tale, immediato successo che l'editore Durand, sapendo che il musicista stava già lavorando a un secondo libro, lo sollecitò a completarlo presto. Debussy non aveva fretta. L'editore insisteva. Il compositore si giustificava affermando che taluni punti gli parevano imperfetti, ancora bisognosi di ritocchi. «Ma chi se ne accorge?» obiettò Durand. «Io», rispose Debussy. È un episodio che può dare un'idea - a chi non ha mai pensato a quali e quanto complessi siano i processi di elaborazione di un'opera - di quale sia la differenza tra un lavoro di ricerca e una composizione finalizzata al puro intrattenimento. Il secondo libro di Debussy, tra l'altro, che uscì nel 1913, ebbe un successo inferiore al primo e disorientò sia i critici sia alcuni musicisti, che intravidero nella sua scrittura un cambiamento di stile, l'affacciarsi di una nuova poetica, che non aveva più niente a che vedere con il presunto *impressionismo* delle opere precedenti. Debussy tagliò corto affermando di non essere mai stato impressionista, ma se mai simbolista. Già allora, l'incomprensione tra musicisti e critici, tra musicisti e pubblico, non era affatto inedita. Perfino un compositore come Chopin, subito adorato sia dal pubblico, sia da critici e musicisti, disorientò gli uni e gli altri, e un gigante della musica come Schumann, quando fu pubblicata la *Sonata op. 35*, che ruota intorno a una *Marcia funebre*, la giudicò incomprensibile. Dopo Debussy, e dopo Schönberg, dopo le avanguardie del primo e del secondo Novecento, sembra che nel terzo millennio non solo gran parte del pubblico si sia allontanato dalla nuova musica, ma che gli stessi compositori non sappiano bene quale strada intraprendere. Il compito della avanguardia, della loro ricerca, si è di certo esaurito, fanno ormai stabilmente parte della tradizione, dunque è ovvio che ripeterne stancamente le formule sarebbe sterile accademia. Come fare, però, a riallacciare, da parte dei

musicisti, un rapporto con il pubblico? Va detto, però, che non dal gradimento del pubblico bisognerebbe partire. Come la letteratura e tutte le altre arti, le istituzioni culturali cui esse si affidano – le sale da concerto, le case editrici, le gallerie – c'è bisogno che accettino la sfida di «educare»: a una letteratura che non si limiti a lasciarsi guidare da un prima a un poi verso approdi di sicura soddisfazione; a una arte che guardi non a temi di cronachistico richiamo bensì a un'inventiva sorretta da strumenti idonei a corroborarne il senso; a una musica che non soddisfi immediatamente le aspettative dell'orecchio, per creare una consuetudine che non c'è mai stato il tempo nemmeno di avviare. Grazie al fatto che il rischio non viene praticato, se non per uno, massimo due titoli ogni stagione. Sembra che poesia, musica, arte di ricerca, non incontrino una buona disposizione d'animo, almeno in Italia, dove le case editrici lamentano una crisi ormai ventennale se non di più; le gallerie d'arte (dove peraltro gira una quantità di denaro impensabile altrove) devono spesso la loro eventuale popolarità alla chance di essere diventate luoghi di vernissage alla moda; e la cultura musicale continua a essere quasi assente perfino nel bagaglio di un professore universitario. Se è vero che esistono diversi livelli, diversi generi di arte – tutti motivati, tutti necessari – soprattutto in tempi di pigro conformismo culturale spetta alle istituzioni, almeno quelle sostenute dai cittadini, proporsi di svolgere un ruolo formativo e non di mera ratifica del già noto; rinunciando, ove possibile, a cogliere ogni occasione per strizzare l'occhio alla esigenza di spettacolarità – più presunta che vera – del pubblico, ingaggiando artisti che alla loro indubbia perizia tecnica hanno creduto opportuno associare qualche performance strappa-consensi, come si è visto fare alcune volte anche nelle sale da concerto più prestigiose. Sono discorsi vecchi, anzi polverosi, ma non sembra sia ancora all'orizzonte qualche correttivo che li releghi senz'altro in soffitta.



CONRAD

Jack Spurling,
*The Australian clipper
ship Torrens under full
sail, 1928*, foto Wikimedia
Commons

di PASQUALE DI PALMO

Durante la sua travagliata infanzia in Polonia, Joseph Conrad, il cui vero nome era Józef Teodor Konrad Korzeniowski, nato a Berdyczów nel 1857, nell'attuale Ucraina, aveva l'abitudine di consultare le mappe che, all'epoca, abbondavano di *blank spaces*, designanti zone inesplorate, presenti soprattutto in Africa. Il bambino ricamava quegli spazi vuoti, quelle macchie bianche, mediante una serie di viaggi immaginari tanto improbabili quanto avventurosi. Era il periodo d'oro dell'esploratore statunitense Henry Morton Stanley, a cui si deve la prima risalita del fiume Congo e il ritrovamento del missionario scozzese David Livingstone che si era ripromesso di individuare le sorgenti del Nilo. Tale incontro, avvenuto in prossimità del lago Tanganica, fu immortalato dalla seguente asserzione, in stile molto british: «Doctor Livingstone, I presume». E proprio il Congo, paese in cui è ambientato *Cuore di tenebra*, congiungerà a medianica distanza le sorti di Conrad e Marguerite Poradowska: il giovane comandante di vascello, naturalizzato inglese, era rimasto infatti senza lavoro e, tramite il patrigno Tadeusz Bobrowski, si mise in contatto con il cugino Alexandre Poradowski, ufficiale polacco rifugiato in Belgio dopo i moti insurrezionali del 1863 contro il dispotismo zarista. L'intento era quello di ottenere un incarico presso la *Société Anonyme Belge pour le Commerce du Haut-Congo*, diretta da Albert Thys, fidato collaboratore di re Leopoldo II, sempre più invischiato nell'opera vergognosa di sfruttamento delle risorse del paese equatoriale. Poradowski morì di lì a poco e la moglie Marguerite Gachet, belga di origine francese, nipote dello psichiatra Paul Gachet che ebbe in cura Van Gogh immortalandolo in un celebre ritratto, si interessò attivamente al caso di Conrad.

Si instaurò così un rapporto epistolare, durato trent'anni, documentato da **Lettere a Marguerite Poradowska** (Ronzani «Biblioteca», pp. 300, € 22,00), tradotte da Anna Lina Molteni e curate da Giuseppe Mendicino, con prefazione di Riccardo Capoferro. Purtroppo ci è pervenuto solo l'epistolario conradiano, ammontante a oltre cento lettere, anche se monco di quelle relative al periodo oscillante tra l'11 giugno 1895 e il 16 aprile 1900. Le congetture al riguardo sono molteplici e rimandano inevitabilmente agli strascichi di un possibile coinvolgimento sentimentale di cui lo scrittore, ammogliatosi nel 1896 con la giovane dattilografa Jessie Emmeline George, non voleva lasciare traccia. Si suppone dunque che tali lettere non siano scampate a qualche necessario autodafé, al pari di quelle della sua corrispondente, di cui restano solo quattro missive (una ritrovata dallo stesso Mendicino presso gli archivi della Yale University), qui regolarmente riportate. L'ipotesi è oltretutto suffragata da un avvertimento epistolare del succitato Bobrowski, nume tutelare di Conrad che, non a caso, dedicò alla sua memoria il libro d'esordio.

Le lettere appaiono dunque per la prima volta in italiano,



Zia, non si evita il proprio destino

non trovando accoglienza nell'*Epistolario* di Conrad, originariamente pubblicato nel 1966 da Bompiani a cura di Alessandro Serpieri e riproposto nel 2021 da Giometti & Antonello. Lo scambio epistolare si svolge in francese, madrelingua di Marguerite Poradowska, autrice francofona di romanzi di area galiziana apprezzati da Conrad e opportunamente inventariati da Anna Lina Molteni nella postfazione. Nonostante frequentasse regolarmente questa lingua, appresa fin da bambino sotto l'egida di Mlle Durand, com'era abitudine delle classi nobili, e si misurasse con l'opera di Flaubert, Daudet, Zola e Maupassant, lo scrittore anglo-polacco commetteva errori grammaticali che stridono con quanto dichiarato dal biografo Georges Jean-Aubry, secondo il quale il francese era una seconda lingua materna. Ford Ma-

dox Ford scrisse: «Conrad pensait bel et bien en français». Lo stesso curatore annota qualcosa di analogo per la sua pronuncia inglese: «Conrad è un polacco di cultura francese e parla in inglese con una forte inflessione straniera, che gli interlocutori scambiavano a volte per russa, o comunque per slava, con suo sommo rammarico».

Le lettere rivelano un forte grado di complicità, affrontando svariati temi, anche se l'argomento principale non poteva che essere quello letterario. Lo scrittore, più giovane rispetto alla corrispondente di una decina d'anni, la informava in merito alla propria attività creativa, iniziata con la stesura del romanzo *Almayer's Folly*, edito a Londra nel 1895, e teneva in considerazione le osservazioni della *tante*, la «zia», come venne sempre chiamata Marguerite Poradowska.

La parte più significativa della corrispondenza si dipana tra 1890 e 1895, periodo che coincide con il viaggio africano, l'addio alla vita per mare e l'inizio dell'attività romanzesca. Se ci fu qualche ascendenza letteraria da parte di Marguerite essa fu ridimensionata dal fatto che l'opera della scrittrice fu (e rimane) poco conosciuta dagli stessi esegeti conradiani. La sua figura è adombrata in *Cuore di tenebra*, splendido romanzo dominato dalla *wilderness*, in cui si accampa alla stregua di «una zia, una cara anima entusiasta», con relativa inclusione di un frammento epistolare, presumibilmente ricavato da una lettera realmente spedita. Sono da ricordare inoltre le sue versioni di Sienkiewicz e di *An Outpost of Progress* dello stesso Conrad, apparso in due puntate nel gennaio 1903 su «Les Nouvelles illustrées». Un passaggio del-

la lettera del 23 marzo 1890 è inoltre riportato in epigrafe da Sebald nei suoi *Anelli di Saturno*, riconducibili a un pellegrinaggio effettuato in Inghilterra (parecchie pagine sono dedicate a Conrad).

Di Mendicino bisogna inoltre segnalare la biografia **Conrad Una vita senza confini** (Laterza «i Robinson/Lettere», pp. XX-276, € 19,00), lavoro di taglio divulgativo che però costituisce uno strumento quanto mai utile per rapportarsi alla figura complessa dell'autore anglo-polacco. La stesura rigorosa delle varie parti del libro non inficia una passione che si dirama anche sul versante umano, orientato a una concezione libertaria e avverso a ogni forma di totalitarismo. Nella prima parte si analizzano le vicissitudini esistenziali di Conrad: dall'esempio, contrassegnato da una spiccata dirittura

morale, dei genitori e poi dello zio Tadeusz Bobrowski alla partenza per Marsiglia e all'apprendistato marinairesco, dal conseguimento della licenza di comandante per conto della marina britannica all'estenuante disavventura africana, dall'affidamento del veliero Torrens al matrimonio e alla nascita di due figli. Si termina con la morte, avvenuta nel 1924 a Bishopsbourne, tranquillo villaggio dell'Inghilterra meridionale. La seconda parte del libro si concentra sui singoli romanzi, passando in rassegna *Il negro del Narciso*, *Cuore di tenebra*, *Lord Jim*, *Tifone*, *Linea d'ombra*, *L'agente segreto*, senza dimenticare racconti esemplari come *Gioventù*, *Il compagno segreto*, *Il duello* e la raccolta di articoli e saggi *Lo specchio del mare*. Interessante il capitolo dedicato all'amicizia con Stephen Crane, nonché i rimandi ad alcuni narratori italiani novecenteschi (a cominciare da Calvino che si laureò con una tesi sulla sua opera e si interessò fattivamente alla pubblicazione dei suoi testi). Si analizza infine l'influsso di Conrad su alcuni registi cinematografici come Hitchcock, Welles, Scott e Coppola. Molto utile anche la sezione bibliografica che compare in calce al volume, a cominciare dall'elenco delle edizioni originali. Non resta che rammentare, per restare in ambito italiano, l'*opera omnia* in ventiquattro volumi uscita per Bompiani, diretta da Piero Bigongiarri, tra il 1949 e il '66, le *Opere* curate da Mario Curreli per gli stessi tipi nel '90 e nel '95, e le *Opere complete* di Mursia, suddivise in sette tomi nell'85. Fu lo stesso curatore Ugo Mursia, conradiano *par excellence*, a recuperare la prua dell'Otogo, veliero sul quale lo scrittore effettuò il suo primo comando, oggi conservata presso il Museo della Scienza e della Tecnica di Milano.

Dal mare alla letteratura, oltre cento lettere di Joseph Conrad alla «cugina» Marguerite Poradowska, affettuosamente chiamata «tante»: a cura di Giuseppe Mendicino per Ronzani

Dalle confessioni alla costruzione culturale del sabba

di MICHELE LODONE

Nell'Europa tardo-medievale e della prima età moderna, un certo numero di uomini e donne confessò spontaneamente di aver stretto patti col demonio, di aver raggiunto in volo raduni notturni di streghe e stregoni, di aver complottato contro l'umanità. Perché? Da questo paradosso prende le mosse Germano Maifreda in *Sono una strega. Confessioni del sabba nel passato europeo* (Einaudi «Storia», pp. VI-191, € 22,00): un libro importante, che apre prospettive nuove su un argomento che la storiografia discute da decenni. La novità riguarda, come vedremo, l'interpretazione del sabba, e dipende anzitutto dalla scelta dell'autore di concentrarsi su fonti fino ad ora solo parzialmente indagate. *Sono una strega* è costruito infatti non sulle testimonianze estorte con la tortura nei processi inquisitoriali, bensì sulle suppliche segrete, indirizzate a Roma e raccolte nei registri della Penitenzieria apostolica.

La Penitenzieria è il dicastero papale che aveva il potere esclusivo di «rimettere» o perdonare le censure più gravi, tra cui la scomunica (il suo Archivio storico è stato parzialmente aperto ai ricercatori nel 2009). Nei registri della Penitenzieria, che ci restituiscono le suppliche in forma abbreviata e schematica, compaiono uomini e donne che, senza essere state accusate in alcun modo, dichiararono di aver preso parte al sabba, chiedendo in cambio il perdono. Considerato che i «fatti» evocati sono, fino a prova contraria, puramente immaginari, queste confessioni sembrano oggi assurde, se non inspiegabili. Maifreda propone invece di spiegarle alla luce di tre grandi traiettorie. Primo, la formazione medievale di un diritto penale interessato a colpire non solo comportamenti esteriori, ma anche opinioni e stati interiori: un sistema in cui peccato e crimine non erano distinti, e le censure religiose avevano effetti civili. Secondo, la creazione dell'Inquisizione, i cui poteri erano direttamente delegati dal papa, e l'ampliamento delle sue competenze, in un rapporto non sempre pacifico con la Penitenzieria (a ridimensionare le prerogative di quest'ultima, nel 1568-1569, fu un ex inquisitore, Pio V). Terzo, la costruzione dell'immaginario diabolico europeo, del sabba: esito di un ambiguo incontro fra cultura dotata e tradizioni popolari, dove l'ossessione per il complotto,

Il saggio è basato su fonti poco studiate come i registri segreti del dicastero papale della Penitenzieria

la teoria del patto col diavolo e credenze folkloriche antichissime (dai voli notturni alle metamorfosi di uomini e donne in animali) confluirono in quella che Carlo Ginzburg ha definito una «formazione culturale di compromesso».

Il filo che unisce queste traiettorie è la confessione: sacramentale o giudiziaria, pubblica o segreta. Alla confessione era infatti riconosciuto lo statuto di prova. Certo, una dichiarazione resa sotto tortura poteva apparire sospetta, ma una ammissione spontanea era ritenuta una prova inoppugnabile, definitiva (*probatio concludens*). I registri della Penitenzieria documentano così un gigantesco processo di costruzione di prove ritenute credibili della realtà del sabba, che furono tenute presenti nei tribunali ecclesiastici e secolari, e consolidarono la credenza stessa nella stregoneria. Nella «zona grigia» tra foro interno ed esterno, tra coscienza e legge, giudici e confessori trovarono un terreno fertile per trasformare sospetti e paure in verità giuridiche.

Ma i supplicanti non erano meri ingranaggi del sistema: ricorrendo alla Penitenzieria, moltiplicavano le giurisdizioni a cui appellarsi, e quindi le pos-

sibilità di ottenere protezione o garanzie (la storiografia recente ha definito questa pratica *forum shopping*). Le suppliche rispondevano del resto non solo a un immaginario ossessivo interiorizzato, ma anche a una pragmatica strategia di sopravvivenza. La scomunica non era una pena solo spirituale, bensì un marchio che privava della possibilità di contrarre matrimonio, stipulare contratti, comparire in giudizio, acquisire beni. Autodenunciarsi alla Penitenzieria significava quindi prevenire conseguenze devastanti sulla propria vita e su quella dei propri parenti o discendenti, mettendosi al riparo da denunce, indagini e processi, anche inquisitoriali.

Questo fenomeno ebbe una notevole dimensione burocratica e finanziaria. Sul finire del medioevo la Penitenzieria si trasformò in un gigantesco «bureau des âmes», come l'ha definita Arnaud Fossier: un ufficio sommerso da dispense e richieste di grazia provenienti dall'Europa e dai domini coloniali. Le grazie, spesso concesse previo pagamento, potevano essere recapitate senza recarsi a Roma, dando luogo ad abusi denunciati tra gli altri dall'umanista Leonardo Bruni, cancelliere della Repubblica fiorentina, e un secolo dopo dal cardinale Ercole Gonzaga, che definì il dicastero romano «officina di sceleragine». Maifreda sottolinea giustamente che le grandi cacce alle streghe ebbero inizio proprio sul finire del Quattrocento, il secolo in cui la Penitenzieria raggiunse l'apice del suo potere. Una semplice coincidenza?

Per concludere, in poco me-



no di duecento pagine *Sono una strega* mostra come la civiltà europea non abbia soltanto perseguito la stregoneria, ma abbia contribuito a legittimarla e perpetuarla, fornendo le prove della sua esistenza attraverso il sacramento obbligatorio della penitenza, ovvero sviluppando «un meccanismo di produzione

di prove «empiriche» della realtà del sabba», che «si prestavano a essere ritenute testimonianze oggettive, oculari e dunque inconfutabili». L'analisi rigorosa di documenti in buona parte inesplorati e la chiarezza della scrittura contribuiscono a illuminare quell'intreccio di confessione, penitenza e diritto ca-

pace di generare un immaginario che avrebbe segnato a fondo la storia europea. Il libro di Maifreda offre così non solo un contributo alla storia della stregoneria, ma una lezione più ampia sul rapporto fra istituzioni e religione, legge e interiorità, coscienza soggettiva e costruzione sociale della verità.

A PROPOSITO DI SAGGISTI ITALIANI DEL NOVECENTO, QUODLIBET

Berardinelli e Marchesini, un'antologia specchio del nostro presente egolatrìco

di RICCARDO GASPERINA GERONI

Siamo rimasti in pochi, ma chi ancora ritiene che il saggio sia un genere letterario a pieno titolo, non potrà non guardare con interesse alla recente pubblicazione dell'antologia *Saggisti italiani del Novecento* – ben 1441 pagine! – edita da Quodlibet e curata da Matteo Marchesini e Alfonso Berardinelli (€ 36,00). Eppure, già dopo aver scorso l'indice degli autori an-

tologizzati e letto i due saggi posti in limine, il lettore avvertirà quanto la scelta di campo, ambigualmente dichiarata, poggi su un duplice fraintendimento, che rende l'edificio antologico piuttosto pericolante.

Il saggio è il genere ibrido per eccellenza, e si articola – come ricordava Aldous Huxley – lungo tre direttrici: quella autobiografica, quella oggettiva e, infine, quella universalistica. Le scelte di questo libro, tuttavia, segnalano che per i curatori il saggio si

può dare solo nella mescolanza di autobiografia, realtà ed esperienza singolare. «Il saggio – scrive Berardinelli, auto-antologizzato nel volume – è la forma del pensiero critico su base autobiografica e «in situazione». Insomma: la prosecuzione della lirica con altri mezzi.

È una scelta, questa, che ignora del tutto il secondo ramo genealogico del genere: accanto alla gloriosa tradizione personale, familiare, riflessiva e aneddotica del saggio meditativo à la Montaigne-Pa-

scal, ne è sempre esistita un'altra, non meno illustre ma più incline all'oggettività, all'impersonalità, all'argomentazione misurata e metodica. Una linea che, in Italia, annovera scrittori e filosofi come Machiavelli, Galilei e Vico, per citare solo i maggiori, e di cui pure il Novecento reca abbondanti tracce.

Da qui ha origine il secondo fraintendimento. I due curatori lamentano le inadempienze della critica letteraria, colpevole di non aver saputo riconoscere il talento saggistico di molti veri scrittori, e di non essere stata a propria volta all'altezza del genere. Il saggio, secondo Marchesini, è intimamente ostile alla «monografia», perché ne compromette la libertà di movimento stilistico-teori-

ca. Cosa resta, dunque? La raccolta di «scritti vari». Un campo in cui, non a caso, eccellono proprio i due curatori. Il modello di critico che ne risulta è del tutto opposto alla figura dello studioso o dell'esperto, inevitabilmente condizionato, dicono, dalle «esigenze della sovrastruttura accademica (carriere, posizionamenti, didattica)».

In un'epoca segnata da una infesta inflazione della prima persona singolare – in narrativa come nella saggistica –, sarebbe stato auspicabile non antologizzare soltanto i saggi inclini alla ritrattistica moraleggiante, al «sapido ritratto» di figure (con nome e cognome) o di tipi umani, come i «luigini» e i «contadini» nell'*Orologio* di Carlo Levi, romanzo – per l'appunto – im-

saggistica
storica/2

RENAN

La Vita di Gesù del francese Ernest Renan (1863) suscitò nell'Italia di Pio IX durissime reazioni e un'intensa mobilitazione spirituale e pubblicistica: le ha ricostruite e le racconta Roberto Pertici in *Il caso Renan*, per il Mulino

di MASSIMO RAFFAELI

Fu il primo caso di mobilitazione generale del cattolicesimo in Italia appena dopo l'Unità, una pietra di inciampo alle dinamiche di secolarizzazione che stavano minando sia il senso comune di praticanti ancora ligi alle prescrizioni del Concilio Tridentino sia il fondamento dottrinario che legittimava il potere temporale della Chiesa. Bisogna immaginare un attacco corale e concentrico condotto a mezzo stampa e per il tramite di pubblici anatemi, di messe e processioni di espiazione, di tridui di preghiera: ne è oggetto un libro, «libro empio e scelleratissimo» secondo un Breve che gli dedica il pontefice Pio IX cui viene attribuita (ma la voce non è confermata) la regia di un vero e proprio autodafé celebrato nei giardini vaticani. Quel libro è la *Vie de Jésus* che esce in Francia nel 1863, immediatamente tradotto in Italia come *Vita di Gesù* (la cui ultime versioni di rilievo, da noi, sono quelle di Bruno Revel per l'Universale Economica, nel 1951, e di Aldo Pasquali per la BUR nel '92). Ne è firmatario Ernest Renan, un bretone quarantenne, ex seminarista ed ex dipendente della Biblioteca Nazionale, brillante studioso di lingue semitiche e traduttore fra l'altro del *Cantico dei Cantici* ma appena destituito dalla cattedra di ebraico al Collège de France solo quattro giorni dopo aver pronunciato la prolusione, *De la part des peuples sémitiques dans l'histoire de la civilisation*: causa ne sono gli schiamazzi e l'esultanza degli studenti liberali, a riprova del rapporto ambivalente che Renan avrà sempre con il regime di Napoleone III cui pure deve la cattedra.

La *Vie de Jésus* è frutto dei suoi studi quanto delle esperienze sul campo, da ultimo una missione in Fenicia, nel 1860, che lo ha portato in Libano, Siria, Palestina e Galilea. La narrazione suggestiva (pregna di atmosfere recepite dal vivo), lo stile nitido, la capacità di riordinare e divulgare una materia complessa e già esaminata nel dettaglio dalla filologia biblica e dalla Scuola di Tubinga in particolare (ultimo frutto ne è *La vita di Gesù o esame critico della sua storia*, 1835, di David F. Strauss) dan-

Gesù è solo un uomo? Chiesa e secolarismo nell'Italia unita



Édouard Manet, *Le Christ mort et les anges*, 1864, New York, Metropolitan Museum of Art; sotto, Cesare Cases

me del futuro e faceva del suo messaggio morale la religione umana e insuperabile». Parole al vento, in un contesto pronto a ricevere il *Sillabo* di Pio IX, che non solo chiude alla cultura moderna nel complesso ma sospetta siano strumenti del Maligno il libero esame dei testi biblici e i portati di una filologia che annovera tra i suoi pionieri Lorenzo Valla e Ludovico Antonio Muratori.

La *Vita di Gesù* esce in Italia già alla fine del 1863, la versione, molto apprezzata da Renan, è a firma del deputato democratico Filippo De Boni, la stampa a cura di Gino Daelli che viene dalla cerchia del «Politecnico». È nella sostanza ghibellino l'ambiente che lo promuove i cui riferimenti sono Garibaldi, Cattaneo, taluni massoni e i cristiani cosiddetti umanitari (non Mazzini che sospetta in Renan i mali dello scetticismo): pochissimi sono gli atei e molti invece i fautori di una riforma intellettuale e morale che dovrebbe investire le istituzioni e in primis la Chiesa cattolica. Né mancano da questa parte intellettuali di grido, quali Alexandre Dumas padre (che a Napoli pubblica su posizioni garibaldine *L'Indipendente*), il poligrafo Ferdinando Petruccelli della Gattina (appena reduce dal successo de *I moribondi del Palazzo Carignano*) nonché i neogiacobini che fanno capo a Giosuè Carducci. Più tiepidi i liberali, e fra costoro il d'Azeglio, perché Cavour in uno dei suoi più celebri interventi si è limitato alla formula della «separazione» invocando «libera Chiesa in un libero Stato». Tumultuoso, si è detto, l'impegno del cattolicesimo *ultra* che non solo mostrifica la figura di Renan, novello Ario e reincarnazione dell'Anticristo, ma non esita a servirsi degli stereotipi dell'antisemitismo come la nozione di «popolo deicida» del quale lo scrittore francese sarebbe un sicario. Molti borghesi fra i cattolici tiepidi e gli atei devoti temono, oltretutto, che screditare la religione equivalga a perdere il controllo delle masse e dunque a preparare un cataclisma sociale. Comanda il fuoco di sbarramento il pubblicista Giacomo Margotti dalle colonne del foglio torinese *L'Armonia*, quasi un doppio di Henri Lasserre, singolare figura di giornalista fanatico e virulento, ex avvocato e cieco miracolato a Lourdes, che in Francia sta intanto redigendo *dossier* biografici sulla conversione del seminarista Renan approdato con la *Vie de Jésus* alle edizioni degli ebrei Callmann-Lévy, quasi si trattasse di un destino.

Chi tace del tutto riguardo all'*affaire* è il maggiore fra i cattolici italiani, il senatore Alessandro Manzoni, nonostante uno dei suoi intimi, il poeta Giulio Carcano, lo inviti nel poema in sciolti *Il libro di Dio* a prendere posizione contro colui che chiama l'«orrendo blasfema». Manzoni tuttavia, preso allora in questioni di natura sociolinguistica, continua a tacere ma – fa notare Pertici – anche se non dice una parola a favore di Renan si guarda bene dal sostenere i clericali che detesta pari a un altro nemico del potere temporale, il cattolico Cavour. Chi trae beneficio dall'immenso clamore del caso Renan è uno scrittore cattolico che gli è blandamente ostile, Niccolò Tommaseo, il quale, e si direbbe per eterogenesi dei fini, pubblica a sorpresa nel 1869 una stupenda versione dei *Vangeli* traendola non più dalla *Vulgata* ma direttamente dal testo greco. La Chiesa, temendo il discredito della messa in latino, aveva sempre osteggiato le versioni in lingua nazionale e preferiva sorvolare sul fatto che l'ultima l'aveva condotta in integrale nel 1607 Giovanni Diodati, un protestante.

no rilievo e vigore a quella che nel campo cattolico viene immediatamente intesa come una riproposta dell'eresia monofisita di Ario: agli occhi di Renan infatti, Gesù crede in Dio ma non è Dio, piuttosto è un uomo di eccezionale qualità, qualcuno capace di rivoluzionare e anzi superare la religione ebraica da cui proviene verso una prospettiva universalistica. Ovvio che in una simile ottica il potere temporale della Chiesa è virtualmente annientato. Apriti cielo, la risposta del cattolicesimo italiano in pochi mesi consta di oboli di San Pietro, di decine di lettere pastorali indirizzate dalle cattedre vescovili, di libelli, parodie e confutazioni in volume, di un numero imprecisabile di articoli giornalistici dove si segnalano, per zelo dottrinario e veemenza polemica, i gesuiti della «Civiltà cattolica».

Ricostruisce nel dettaglio fasi e sviluppo del conflitto Roberto Pertici con *Il caso Renan. La prima guerra culturale dell'Italia unita* (il Mulino «Saggi», pp. 396, € 34,00), una ricerca appassionante dove la precisione filologica (lo spoglio di una documentazione ingente e di una pubblicistica sul serio fluviale) non ne scalfisce la lineari-

tà narrativa, insomma un libro di storia della cultura o meglio dei gruppi intellettuali che un tempo si sarebbe definito (al netto di pregiudiziali ideologiche) gramsciano. Pochi rammentano quando esce la *Vie de Jésus* che Renan, pur negando la divinità di Gesù (così sfatando i miracoli e la validità alle pratiche devozionali) ritiene comunque il cristianesimo una frontiera invalicabile: «Era necessario – scrive Pertici – rimettere in primo piano il messaggio e la figura originaria di Gesù come uomo: ma quasi per risarcirlo della perduta divinità, Renan lo elevava al di sopra di tutti gli uomini del passato co-

A favore del libro, subito tradotto da Filippo De Boni, intellettuali di grido: tra cui Dumas padre (a Napoli) e Carducci. Manzoni tacque

clusione finisce per coincidere con l'esclusione di ogni elemento veritativo e oggettivo.

I nodi vengono al pettine, l'edificio crolla: la sistematica rimozione di una delle due famiglie del «saggio» comporta lacune non certo marginali nel canone proposto. Dove sono – e limitiamo pure il novero ai soli critici letterari – i Guglielmi, i Lupe- rini, i Lavagetto, i Mazzacurati, i Mengaldo, gli Orlando, i Pedullà, i Raimondi? Assenti, naturalmente.

È un paradosso, ma il maestro e l'allievo, che da sempre si descrivono come votati al controcanto e a smascherare i tic intellettuali della cultura italiana, hanno dato alle stampe un'antologia, specchio del nostro presente egolatrico. Cioè, in fondo, conformista.

propriamente definito «saggio». Né tantomeno farlo nel nome di una presunta obiettività, quando il principio di in-



saggi
di antichistica

SUSANETTI

In questo denso volumetto per Tlon
(*Vertigine della soglia*) Davide Susanetti
chiude i suoi conti con il classicismo
pedagogico, si estranea dalla *polis*
e va ad abbracciare «l'oltranza» mistica

di ALESSANDRO IANNUCCI

Per introdurre questo denso, oracolare volume di Davide Susanetti (*Vertigine della soglia* Ferite, passaggi, metamorfosi, Tlon, pp. 133, € 14,00) merita particolare attenzione il titolo, sentenzioso e oscuro come uno dei molti aforismi del filosofo Eraclito qui molto citato. La *vertigine* è quella che sorprende: l'incontro inatteso con Dioniso, il dio onnipresente della folgorazione. La *soglia* è quindi premessa e annunciata da una vertigine mistica e da un sapere riservato ai soli iniziati; ed è forse necessario ripercorrere l'iter intellettuale dell'autore che ha certo varcato ormai da tempo la soglia che separa l'erudizione e lo studio dei classici orientato alla prosa accademica a una ricerca più alta di senso che quei testi molto frequentati sembrano indicare o promettere. Vi è forse un episodio cruciale in questo percorso, l'edizione delle *Baccanti* pubblicata nel 2010 da Carocci, in cui Susanetti più che Euripide mirava a tradurre Dioniso, cioè a ricondurre attraverso un nuovo linguaggio l'epifania violenta della drammaturgia in un'esperienza cognitiva contemporanea.

Vi è poi forse uno snodo, la pubblicazione nel 2014 di *Atene post-occidentale. Spettri antichi per la democrazia contemporanea*, a chiudere definitivamente i conti con ogni tentativo di classicismo, pedagogico: i Greci e le loro parole, in quel pamphlet visibilmente sofferto, perdevano ogni ultima sembianza di paradigma buono per formule e cliché ormai vuoti. E a seguire molti altri libri caratterizzati da una *profondità* in cui è facile perdersi (e da cui è altrettanto facile allontanarsi) per cui, per parafrasare la mediazione dell'ironia socratica su Eraclito, servirebbe un palombaro di Delo per potercisi misurare e sondarne gli abissi. L'inequivocabile e necessario distacco dalla *polis*, «dalle aggregazioni e dai modi del sociale e di quanto è ordinariamente comune e condiviso» – scrive ora Susanetti – era già annunciato in un volume del 2017, *La via del misticismo*, per giungere ormai a un approdo del tutto esoterico.

Susanetti ha quindi programmaticamente varcato quella soglia che separa l'interpretazione dall'adesione non solo intellettuale ma anche spirituale ai testi. Ma dove porta questa soglia, una volta varcata? E di quale *vertigine* avrà percezione il lettore che segua la guida sapienziale qui enunciata?

Il presente libro dipana una teoria di gemme preziose, fili narrativi in cui annodare delle perle – come nel *Gioco delle perle di vetro* di Hesse cui allude – «perché vi è necessità di uno svariare di storie per indurci a un passo»: e quindi sorprendenti incontri cui l'errabonda ascesi dell'autore attinge: le *Pagine esoteriche* di Pessoa, il sufismo di Gurdjieff, l'inevitabile Pico della Mirandola, frammenti orfici e Giordano Bruno accanto all'*Inno della perla* degli apocrifi di San Tommaso, l'*Angelo purpureo* di Suhravardi, e ancora...



Dall'interpretazione alla adesione ai testi

La vertigine della soglia è dunque quella che attraverso ognuno dei brevi capitoli consente di percepire la possibilità di andare oltre pensiero e interpretazioni comuni. Tutto il libro è una teoria dell'*oltranza*: «passare la soglia, abbracciare l'oltranza» e, nonostante la vertigine che ne risulta, proseguire, perché, tautologicamente «occorre oltranza per andare oltre. Per infrangere il limite che ci arresta, per avanzare nei meandri del labirinto verso un'uscita di luce». In questo snodo la frequentazione dei testi, classici e orientali, diventa ascesi e rinuncia, vincolo di un itinerario mistico che porta ad abbandonare persino le parole e i suoi infiniti significati – e farne dei simboli – e a rinunciare ai mille libri già compulsati alla ricerca di un sapere che si rivela ineffabile e arcana sapienza giocata come con i tarocchi: l'arcano del matto, il tarocco senza numero che quindi precede l'uno o segue il ventuno, è il codice stesso del libro, articolato in ventidue capitoli, ognuno dei quali potrà essere estratto dal mazzo senza la necessità di seguirne l'ordine ma sperimentandone le possibili combinazioni. Provi a verificarlo il lettore, scegliendo o affidando al caso, per esempio una sequenza di lettura come «3. Virtù di memoria – 16. Caccia – 17. Uno».

Con un paragone che forse abbassa a prosa lo slancio poe-

tico dell'autore, si potrebbe dire che questo è un libro ipertuale: vi sono ventidue nodi di testi – e i relativi sottonodi con l'esplicitazione delle relative fonti e citazioni – e la possibilità di fruirne non in modo sequenziale, ma appunto creando interattivamente percorsi e itinerari, link dall'uno all'altro. A ogni percorso, il lettore si sentirà forse meno sottonodi e scoprirà universi inediti, anche laddove, come in «5. Servitù del tempo», leggerà del ben noto processo a Socrate, in cui l'*agorà* di Atene riflette la vanità del nostro stesso presente in cui l'umanità prona si trova «sempre a brigare per cariche e onori. Sempre a vantarsi o a sparare delle magagne del prossimo»; e l'«amante della sapienza», appunto il *filosofo* di cui Socrate è archetipo, si «estranea da quanto lo circonda e non si abbassa alla meschinità di ciò che è vicino»: come Susanetti e, potenzialmente, i lettori di questo suo libro. Fino a riconoscersi nella via taoista della non-azione: una sorta di *epoché*, di sospensione dell'agire che si riassume in «un punto

Johannes Moreelse,
Heracitus, 1630, Utrecht,
Centraal Museum

di quiete concentrata in cui cada la tentazione dell'affermazione e del progetto». E così il tarocco del matto, il ventiduesimo, si rivela come effettivo epilogo, il capitolo da leggere solo alla fine per intravedere quanto succede realmente oltre la soglia: la rinuncia mistica alle parole e ai libri, l'approdo al santuario delle meraviglie e dell'indicibile in cui ci si libera davvero da ogni filologia, dall'amore per le parole e delle parole in nome della profonda materialità spirituale del corpo in cui, finalmente, incontrare la «gioia», tale perché «senza dualità, senza soggetto e oggetto, senza progetto e intento».

Il lettore che ha assunto il ruolo del critico o mediatore, come nella pagina che qui state leggendo, deve a un certo punto fermarsi e riflettere sul complessivo senso di questa impresa, in cui Dante avrebbe letto tratti di *hybris*: un folle volo odissiacco in un luogo in cui la conoscenza rischia di far precipitare in un oceano troppo ignoto per essere davvero reale ed esplorabile. Eppure, l'indicibile annidato in Socrate e Dioniso, nei testi di Platone ed Eraclito – i personaggi e gli autori del dramma di Susanetti – merita ancora di essere detto, analizzato e compulsato nel traffico pur assordante della *polis*, in cui vale forse la pena continuare ad agire.

■ POETI ITALIANI ■

*Broggiato,
autoritratto
in movimento*

Massimo Natale

«**A** questo punto nel riassunto della storia / vera e segreta della mia vita». Si potrebbero scegliere questi due versi per fare da insegna alla raccolta di Tiziano Broggiato, *Il soffiatore di vetro Poesie scelte 1983-2025* (Marietti 1820, pp. 184, € 16,00). Si tratta di un'autoantologia (seguita da quattro preziosi interventi critici di A. Bertoni, A. Colasanti, G. De Santi e P. Febraro) che raccoglie in effetti oltre quarant'anni di lavoro poetico, da *Piani alti* (1983), con il suo «turbine di vita», i suoi frammenti aneddotici e le sue discrete introspezioni, fino a un libro come *Sorvoli* (2023): un libro nel quale la «prospettiva» dell'io rimane alta («Stelle inquiete e dalle palpebre stanche / guardano giù»), se non addirittura aerea (una notevole *suite* di testi è dedicata a Charles Lindbergh, l'eroe della prima trasvolata atlantica della storia), ma è uno sguardo destinato infine a contemplare la «nuova malinconia del mondo». L'«autoritratto in movimento» di Broggiato (così suona una lirica dello stesso *Sorvoli*) continua tuttavia a non mostrarsi del tutto a fuoco, ad apparire felicemente mosso («Io percorro una strada inquieta»); e così eccoci davanti a un nuovo drappello di inediti, quelli che chiudono questo volume, e lo fanno però nel segno di un tempo che, sotto sotto, non vuole scomparire, o anzi di qualcosa che forse ricomincia (*Alba a Le Havre* è il titolo della sezione), nonostante siano numerosi, intorno, i segni «della vita che si ritira». Intrisa di un aroma dolceamaro, di qualcosa che potremmo chiamare «senso della fine» («davvero noi viviamo / per dire sempre addio» diceva, del resto, già un passaggio di *Novilunio*, nel 2006, a metà fra Wallace Stevens e Mark Strand), questa scrittura assomiglia a un «lento fluire»: se tutto accelera («Le cose a me più vicine stanno acquistando / sempre maggior velocità»), la poesia sembra invece voler guardare al mondo al *ralenti*, con la sua capacità di attardarsi, di sostare su un dettaglio (un «astro che si va spegnendo», «un certo fischio prolungato», l'«immobile gondola d'autunno»). Broggiato padroneggia finemente le possibilità del verso libero, capace di distensione narrativa ma insieme di particolari. Si può anche dire, forse, che la qualità più riconoscibile di questo poeta sia la delicatezza, ovvero la sua ricchissima fluidità stilistica. Basterà rileggere alcuni versi come questi, nei quali il tema è la ricerca della parola: «Poi l'ho riconosciuta, coricata su un fianco / sul ciglio della strada, semiaccecata, / investita forse, sicuramente usurpata / eppure luminosa. / L'ho avvicinata con cautela, raccolta nell'incavo della mano / come un uccello ferito / e fatta delicatamente scivolare / nella sua eletta dimora» (ma la delicatezza, del resto, è anche nei soli titoli dei testi, da quello scelto per il volume a un altro, ben suggestivo, come *Il copiatore di foglie*, 1998). E fosse pure, il tempo, «irrimediabile»: fra questi versi di Broggiato si annida ancora, incolume, un'«insaziata / speranza».



BOCCACCINO

Boccaccio Boccaccino:
in grande, *San Giovanni Evangelista*, in piccolo,
San Matteo, circa 1503,
Firenze, Gallerie
degli Uffizi, già collezione
Contini Bonacossi

Scrittura delle luci sul filo anticlassico



di MASSIMO ROMERI
CREMONA

Ci sono variabili infinite che influenzano le previsioni sul futuro, ma anche infiniti modi di leggere il passato, con i suoi intrecci, i suoi modelli, le sue interconnessioni. Per comprenderne davvero le vicende è necessaria una ricostruzione il più possibile oggettiva. Da qui, l'accertamento filologico richiesto agli storici dell'arte; da qui, la riflessione costante sul metodo. Può sembrare ovvio, ma le mostre possono essere un momento importante proprio per favorire la bonifica dei dati a nostra disposizione, e quindi la definizione dei rapporti culturali che determinano la forza innovativa di un'opera, il suo valore, le sue qualità. Il confronto di materiali eterogenei e generalmente conservati in luoghi diversi è un'occasione irripetibile di ricerca, dove esercitarsi in un corpo a corpo con lo stile. È un esercizio faticoso, sempre più raro, mentre si dà libero sfogo ad accumuli di informazioni sugli oggetti, utili ma talvolta micragnosi.

Un esempio eloquente per misurare come i cambiamenti intercorsi nella storia dell'arte abbiano effettivamente agito sulla conoscenza di un percorso artistico si può studiare alla mostra *Il Rinascimento di Boccaccio Boccaccino*, a cura di Francesco Ceretti e Filippo Piazza, al Museo Diocesano di Cremona fino all'11 gennaio. Riconosciuto dall'abate Lanzi alla fine del Settecento come «il miglior moderno fra gli antichi e il miglior antico fra' moderni» (cremonesi), nel Novecento Boccaccino si conferma infatti, grazie a Roberto Longhi, Alfredo Puerari e agli storici dell'arte delle generazioni successive, proprio agli esordi della congiuntura anticlassica tra Cremona e Brescia all'inizio del Cinquecento. A fare da traino sono state le ricostruzioni delle carriere degli artisti impegnati in questa crociata anticlassica, quindi Altobello Melone, Girolamo Romanino e quelli che allora, ancora anonimi, erano lo Pseudo-Bramantino (cioè Pedro Fernández), Alessandro Pampurino e lo Pseudo-Boccaccino (Giovanni Agostino da Lodi). Ora la convocazione di diciassette opere ha permesso di tornare sull'artista, confermando le conquiste critiche di Alessandro Ballarin e Marco Tanzi, ma continuando a ragionare sui rapporti di dare-avere in tutti i contesti in cui Boccaccino si è trovato a lavorare. Non sono stati luoghi secondari, ma ben dentro una triangolazione geografica e storica tra la Milano di Boltraffio e Bramantino, la Ferrara di Ercole de' Roberti e la Venezia di Giorgione, Belli-

Boccaccio Boccaccino, tra la Milano di Boltraffio e Bramantino, la Ferrara di Ercole de' Roberti e la Venezia di Bellini, Giorgione e infine Tiziano



ni e Tiziano, per semplificare. Aiuta anche, nel catalogo (Officina Libraria), il regesto dei documenti curato da Piazza e Valeria Leoni. Purtroppo mancano all'appello le opere del Museo Civico di Cremona, considerate troppo fragili anche per uno spostamento così breve. Sono comunque schedate in catalogo, come sono parte integrante della mostra gli affreschi del Duomo.

Boccaccio è figlio naturale di Antonio, un ricamatore attivo a Ferrara, ma originario di Cremona. Sulla sua formazione e sugli esordi si sa poco. Le prime opere documentate sono perdute o disperse; ci sono poi notizie che pertengono alla cronaca, ma che definisco-

no anche un giro di frequentazioni, come quella che vede il pittore incarcerato a Milano per aver ferito il miniatore Giovan Pietro Birago. Boccaccino, dice Antonio Constabili, corrispondente a Milano per il duca Ercole I, lì è reputato «deli primi Maestri dell'arte

sua», e sarà presto spedito a Ferrara perché sia «bono come era Hercole ma anche molto migliore». Così Boccaccino diventa il nuovo artista della corte ferrarese, a sostituire Ercole de' Roberti, morto nel 1496.

Lo sguardo è verso oriente: deve aver sentito il richiamo di quello che si faceva a Venezia e aver intercettato qualche idea, qualche citazione da Antonello da Messina, qualche composizione belliniana, ma il confronto è soprattutto con Giorgione e con gli albori della moda tedeschizzante che esploderà a Venezia nel primo decennio, ora ancora basata perlopiù sulla diffusione delle stampe. Lo stesso mix di cui si servirà ad altre temperature Romanino, e che ammanta anche la prima opera della mostra, l'*Adorazione dei pastori* di Capodimonte, che sta intorno al 1500. Terminata quella tavola, Boccaccino fugge precipitosamente da Ferrara dopo l'omicidio di una donna «ch'el trovò farli le corna». C'è quindi una rimonta rapida sui fatti della pittura veneziana, testimoniata dalla Pala di San Zulian, il suo esordio in Laguna. Il quadro è un'antologia di suggerimenti recuperati da Bellini che celano vecchi ricordi, dalla pala Roncadelli di Perugino per Sant'Agostino a Cremona alle esperienze più strettamente milanesi.

Per rendere chiaro questo passaggio, in mostra sono esposte la *Sacra Famiglia* della Galleria Estense di Modena e una *Madonna con il Bambino* di collezione privata. In quest'ultima Boccaccino ripropone la parte centrale della pala veneziana con lo stesso processo di riduzione, da pala ad opera da cavalletto per la devozione privata, che operava il vecchio Bellini. Da qui in poi l'artista è sempre più attento alla scrittura delle luci e delle ombre: tessitura pittorica e temperatura tonale si conformano quanto più possibile alla lezione di Giorgione, ed è illuminante, per i due *Evangelisti* degli Uffizi in mostra, il confronto suggerito con il Gattamelata del maestro di Castelfranco. A cui si aggiungano: le cubature arcane di Bramantino (nei panneggi che cadono a larghe falde e sono come geometrie autonome); una sorta di saturazione che sembra già quella di Dürer all'altezza del suo secondo soggiorno veneziano; l'esattezza ottica nella resa dei disegni dei tessuti – e si ricordi che il padre era un ricamatore.

Con la *Zingarella* degli Uffizi ci si trova come di fronte allo sguardo dell'analista. Lei ci scruta aspettandosi qualcosa: una dichiarazione, delle scuse, una verità. Il suo volto è incorniciato dal velo, e l'ovale è sottolineato dai fili neri del monile che le si stringe sul collo e scompare nei ricci che le cadono sulle spalle. Tace, e guarda. È un momento di sospensione lungo, e nel rispecchiamento degli sguardi vengono a galla le nostre inquietudini, ovattate da quell'aura fiabesca che rende suggestive le malinconie, per quanto struggenti.

Poi, di nuovo, si può immaginare un dialogo con Bellini, da cui Boccaccino riprende le aperture di paesaggio delle opere tarde, le fisionomie di alcuni santi e persino il modo di apporre i cartellini con le firme, messi tra tronchi tagliati e arbusti. Finché, nella tarda estate 1506, torna a Cremona, incaricato della decorazione del Duomo. Con il suo bagaglio di novità raccolte in Laguna, il pittore è agente di un cambiamento importante. Il successivo viaggio a Roma lo mette di fronte a Raffaello e a Perugino, mai del tutto dimenticato. Infine la società messa su con il più giovane Altobello Melone e il confronto con gli artisti della nuova generazione lo spingono a rendere quella sua intonazione zuccherina più tagliente, e nell'ultima stagione le immagini sono caricate da un'espressività grifagna, impensabile senza la maturazione, tra Giorgione e gli esempi tedeschi, dell'anticlassicismo di Romanino, Altobello e Gianfrancesco Bembo.

In chiusura, un ultimo colpo di coda: il frammento sopravvissuto della grandissima pala commissionata nel 1523 per l'altare maggiore di San Pietro al Po a Cremona, recentemente acquistato dal museo. È una risposta a Tiziano inedita per l'ambiente cremonese, e che avrà conseguenze importanti nei pittori che lavoreranno in zona nel decennio successivo. È dipinta con la voglia di rimanere in testa, assorbire e rendere proprie le novità più brucianti, mentre monta la marea del manierismo, che presto travolgerà tutto.

Occasione preziosa di ricerca su un maestro che è stato palestra per più generazioni di studiosi: Longhi, Puerari, Ballarin, Tanzi...

a certaldo,
palazzo pretorio

PALAZZARI

**Inspirandosi alla musa di Boccaccio
nella città natale dello scrittore,
Valentina Palazzari riconfigura
gli antichi ambienti cortesi con forme
plastiche e dipinti disadorni e pungenti**

Certaldo, Firenze,
Palazzo Pretorio:
Valentina Palazzari,
una delle stanze
della mostra
Fiammetta



Fiammetta, spazi comportamentali

di BRUNO CORÀ
CERTALDO (FIRENZE)

Se in senso generale è la rilevanza dei fatti significativi della vita a determinare l'attenzione pubblica su di essi, analogamente la centralità culturale – almeno in Italia – può essere conseguita da iniziative e attività che alcuni luoghi riescono a esprimere ponendo sotto nuova luce alcune proprie risorse storico-artistiche. È questo il caso della nuova attività espositiva promossa nell'antica sede del Palazzo Pretorio di Certaldo, cittadina dove nacque Boccaccio, che ora, e fino al 26 gennaio 2026, ospita la mostra di Valentina Palazzari, curata da Davide Sarchioni con il titolo *Fiammetta*, musa dell'illustre autore del Decamerone.

Palazzari per l'occasione ha fornito il repertorio della sua più recente produzione, con opere di forte investimento degli antichi ambienti medioevali e quattro-cinquecenteschi, riuscendo a configurare una spazialità dai connotati intrisi di epoche e misure 'cortesi e borghesi' con forme plastiche e dipinti efficacemente disadorni e pungenti, pertanto di segno opposto ai decori residui esistenti in quelle aule, tuttavia non privi di originali proposte dialettiche con costumi di quelle richiamate epoche.

Ma con quali motivazioni poetiche ed elaborazioni originali la Palazzari ha reso distintivo il nuovo episodio di lavoro mediante le varie 'stazioni' del suo percorso osservato dal 2015 a oggi? Allorché capitò di essere presenti nella piazza del Popolo di Todi in occasione del Todi Festival 2015 davanti a ll

muro dei muri, l'opera di esordio con cinque grandi cubi di acciaio inox specchiante e riflettente tracciava un allineamento che suscitava una percezione divisiva dello spazio, ancorché attraversabile e a misura umana. La componente comportamentale insita nell'opera la rendeva emblematica di quelli che sin da allora erano gli interessi spaziali dell'artista. Quel fondamento è rimasto invariato sino ad oggi, così come non sembra mutata l'attitudine di costruire gli episodi espositivi come paradigmi esemplificativi di sentimenti, di concezioni e modalità che manifestino in forme elementari le intuizioni e le soluzioni da ricavare nell'esperienza elaborativa di materiali, oggetti o altro coinvolti nella sperimentazione cognitiva.

In tal modo, in una prima sala del Palazzo Pretorio si incontra una grande installazione articolata su due morfologie distinte, ma realizzate con gli stessi materiali; si tratta di cinque grandi rotoli di carta recanti tracce di ruggine, vincolati orizzontalmente a quattro sostegni tubolari metallici e, di rimpetto a quell'insieme, un solo grande rotolo di carta, egualmente investito dalle rugginose impronte, ma avvolto attorno a un unico sostegno tubolare metallico verticale che misura l'ambiente dal pavimento al soffitto, emulando l'alter ego olografico dell'artista. D'altronde, interrogata riguardo proprio alla struttura generale della mostra, Palazzari ha affermato: «nell'attraversare le sale desidero che il pubblico accolga ciò che vede come un pensiero che prende forma, più che come un insieme di simboli da decifrare».

Non sembra secondario sottoli-

neare che i grandi rotoli con le loro tracce di ruggine marrone non sono esenti da una meditata relazione con molteplici variazioni di colori ocra presenti in frammenti di affreschi che decorano tutti gli ambienti. Proprio in un ambiente contiguo alla prima sala, il percorso della mostra offre altre due opere che trovano un'adeguata collocazione e una loro possibile connessione spaziale. Un allineamento di sette pietre chiare, depositate sul pavimento a coprire parzialmente sette pagine strappate da un libro e distanziate una dall'altra a intervalli di un passo, traccia davanti allo sguardo una prospettiva che culmina su una parete dove è appoggiata in verticale una tela su assi di legno, anch'essa recante vistose tracce di ruggine e gore ocra e nere.

Ma il percorso della mostra offre altre sorprendenti creazioni. Attorno a due ulteriori sostegni metallici tubolari l'artista ha rispettivamente vincolato con fascette di seraggio, su di uno, banconote da cinque, dieci o cinquanta euro e, sull'altro, monete di vario valore da cinque centesimi fino a due euro; i due totem-feticcio sono respingenti a causa delle numerose punte delle fascette di plastica che sembrano sostituire i morsetti me-

tallici usati spesso dalla generazione degli artisti poveristi per tenere uniti materiali diversi.

Le associazioni di materiali o in generale di elementi compositivi compiute da Palazzari, in questi ultimi anni, hanno conquistato una cifra di incisività maggiore, e la frizione che informa tali assemblaggi appare decisamente più efficace. Ciò si evidenzia particolarmente in quell'ampia sala dove un ulteriore allineamento di forme, realizzate a base di pile di libri e sedie di varia foggia, poste in bilico con equilibri precari al limite prossimo alla caduta, non lascia dubbi sull'intenzione dell'artista: un'esplicita metafora di rischio e simultanea abilità consistono e appaiono di fronte alla vista dell'osservatore.

Quali messaggi trarne? Considerati i tempi, quest'installazione si presta a varie, possibili interpretazioni, non prive di eloquenti aspetti ansiogeni. «Voglio sottrarmi a ciò che mi viene facile – dichiara ancora Palazzari – ascoltare lo spazio esterno a partire dal punto in cui poggio i piedi, per estendermi fino all'infinito che riesco a immaginare».

Accanto al *Senza titolo* appena descritto anche le forme composte con fili di rame rivestiti di gomma, elaborate con numerose inflessioni e sospese dal soffitto al pavimento o a base di pagine di quotidiano in foggia di trece giacenti sul suolo, tutti ex-veicoli di energie e di informazioni, appaiono come corpi residui di una trasmissione interrotta.

Il percorso della mostra reca infine un omaggio all'artista Hidetoshi Nagasawa, vissuto a lungo in Italia e di cui in un'area all'aperto del Palazzo Pretorio esiste l'opera *Il giardino della casa da tè*. Palazzari ha costruito nell'ambiente attiguo all'opera di Nagasawa un habitat di lamiere ondulate senza porte né finestre, cinto da una catena, a suo modo evocativo dell'*hortus conclusus* del maestro giapponese.

Che l'arte torni a rivelarsi premonitrice è una delle sue facoltà. La domanda eventuale che l'opera di Palazzari suscita in ognuno sembra riguardare di quali eventi o pensiero dominante si faccia enunciatrice antenna sensibile.

■ CRISTALLI LIQUIDI ■

**Joel Sartore,
archiviare
l'estinzione**

“
Riccardo Venturi
”



Con quali parole e immagini raccontare la perdita della biodiversità e l'estinzione? La questione risale almeno all'ambientalismo della fine del XIX secolo, soprattutto negli Stati Uniti, quando s'intuisce che, complice l'industrializzazione, è mutata l'idea stessa di natura. Non più risolta nelle catastrofi naturali che mettono a repentaglio la sopravvivenza umana e la prosperità delle sue società, è diventata un'entità fragile, minacciata, che, già addomesticata, va ora preservata. Un'evoluzione che ha la sua causa principale – storica e non più naturale – nell'azione umana.

In *Imagining Extinction. The Cultural Meanings of Endangered Species* (University of Chicago Press, 2016) Ursula K. Heise, che insegna Letteratura all'UCLA, ha individuato due risposte al riguardo. La prima è quella della tragedia e dell'elegia, in riferimento ai componimenti classici che compiangono la scomparsa di una persona cara o un amore non corrisposto e che, con tono mesto, cantano la nostalgia per un passato scomparso, nello specifico quello della *wildlife*. È il caso, per citare l'immagine più iconica della critica alla modernizzazione, dell'orso bianco isolato su una banchisa che si scioglie sotto le sue zampe. La seconda è quella dell'epica, dell'enciclopedia, dell'elenco, del *travelogue* o, per venire ai giorni nostri, delle banche dati sulle cinque estinzioni di massa che hanno segnato i 3,5 miliardi di anni di vita sulla Terra o, ancora, degli archivi della biodiversità. Sotto l'impulso del biologo E.O. Wilson negli anni novanta, si prefiggono d'inventariare le circa 1,8 milioni di specie nominate e classificate sulla Terra, senza dimenticare le specie estinte o a rischio d'estinzione. Una mappatura completa della vita biologica a portata di un clic e di una connessione internet. Un approccio quantitativo che, per quanto interminabile, mostra l'ampiezza del fenomeno e genera una contemporanea epopea ecologica.

Certo, la narrazione elegiaca sul declino della natura e la catalogazione epica delle specie a rischio non sono incompatibili ma possono coesistere nella stessa narrazione, come in *The Song of the Dodo. Island Biogeography in an Age of Extinctions* (1996) di David Quammen. Con tono elegiaco, immagina di assistere alla morte dell'ultimo dodo sulle Isole Mauritius nel 1667, ma poi non esita a elencare altre specie animali a rischio. Di certo la prima tendenza conosce un successo editoriale come cinematografico grazie alla sua presa diretta sulle emozioni del pubblico. Si sbaglierebbe tuttavia a sottovalutare la seconda tendenza, cui s'ispira quella che Heise chiama «Red List Art». Il riferimento va agli inventari visivi che, spesso ispirati alla tassonomia scientifica, colgono l'ampiezza della crisi della biodiversità.

È il caso di Joel Sartore che fotografa Orange, l'ultimo passero marittimo nero (*Ammodramus maritimus nigrescens*), per il «National Geographic» nel gennaio 2009. Estinto nel 1987, è conservato, quasi compresso, in una fiala riempita di una soluzione di alcool, avulso dal suo habitat naturale e da qualsiasi ecosistema – il contrario di un diorama –, su uno sfondo neutro e bianco, quasi senza ombre, al punto che è difficile immaginarne le dimensioni. «Ritraendoli su sfondi bianchi o neri conferisce agli animali lo stesso peso e la stessa considerazione, dalla lumaca alla tartaruga marina indipendentemente dalle loro dimensioni». Identificato da un cartiglio manoscritto, Orange è conservato al Florida Museum of Natural History. Si tratta di una forma di vita non-umana o di uno *specimen* qualunque in una collezione museale? O meglio, come suggerisce Heise, di un ritratto «desentimentalized» che, adottando la logica dell'inventario, «prova a smitizzare (*deromanticize*) le specie e la loro scomparsa spostando l'appeal ambientalista a un livello prevalentemente estetico»?

a roma, palazzo
delle esposizioni

QUADRIENNALE

**Cinque sezioni per cinque curatori:
le nuove generazioni dell'arte italiana,
dai nati nei Sessanta ai nati nei Novanta.
Un sistema vitale, ma con stratificazioni
e discontinuità difficilmente conciliabili**



Quadriennale 18, *Fantastica*, la sezione curata da Alessandra Troncone, opere di Diego Cibelli e Camilla Alberti, fotografia Agostino Osio; in piccolo, Jem Perucchini, *Lo straniero (Dioniso)*, 2025, foto Andrea Rossetti

di GIULIA LOTTI

L'arte italiana del XXI secolo si guarda allo specchio con *Fantastica*, la diciottesima Quadriennale d'Arte, che fino al 18 gennaio 2026 trasforma il Palazzo delle Esposizioni di Roma in un grande osservatorio sul presente. Storica manifestazione dedicata alla ricerca contemporanea, la Quadriennale rappresenta da quasi un secolo una lente attraverso cui leggere le evoluzioni e le tendenze della scena nazionale. Promossa dalla Fondazione La Quadriennale di Roma, in collaborazione con il Ministero della Cultura e con Azienda Speciale Palaexpo, *Fantastica* offre una ricognizione sulla scena artistica italiana dei primi venticinque anni del nuovo secolo. Le 187 opere di 54 artiste e artisti, nati tra gli anni sessanta e novanta, restituiscono una mappa in evoluzione, dove generazioni e linguaggi si intrecciano, tra continuità e novità, nel tentativo di dare forma alle domande, alle inquietudini e alle visioni del presente. Il progetto curatoriale, concepito da Luca Beatrice – che scelse il titolo anche nel suo valore verbale di invito all'azione – e portato avanti dopo la sua scomparsa dai cinque curatori selezionati Luca Massimo Barbero, Francesco Bonami, Emanuela Mazzonis di Pralafra, Francesco Stocchi e Alessandra Troncone, organizza la mostra in cinque sezioni autonome, ciascuna con un'indagine specifica sul contemporaneo e una cifra espressiva distinta. L'allestimento, firmato dallo studio torinese BRH+, Marco Rainò e Barbara Brondi, si distingue per la capacità di trasformare la peculiare forma architettonica del Palazzo in un percorso inedito in cui ogni sezione mantiene una propria identità e al contempo contribuisce al *continuum* narrativo dell'intera mostra.

All'ingresso, nella Rotonda, si è accolti dalla scultura organico-meccanica di Giulia Cenci, parte della sezione *Memoria piena*. Una stan-

Fantastica, diciotto: dalla memoria piena al corpo incompiuto

za solo per sé, curata da Francesco Bonami. Quest'ultima prende ispirazione dal celebre saggio di Virginia Woolf proponendo una riflessione sull'autonomia dell'artista e sullo spazio individuale della libertà creativa. Bonami mette in luce l'idea che l'identità si costruisce in relazione con gli altri, evocando il principio africano di *Ubuntu* secondo cui «io sono perché noi siamo», e pone l'accento sulla capacità dell'artista di operare in modo indipendente, pur mantenendo un dialogo – implicito e inevitabile – con la società e il contesto culturale di appartenenza. Si prosegue con la sezione *Senza titolo*, curata da Francesco Stocchi, che sperimenta un approccio radicale, in cui la mancanza di tema diventa metodo. Qui gli artisti partecipano attivamente alla costruzione del percorso espositivo, concependo anche l'allestimento, l'illuminazione e l'interazione con lo spazio come parte integrante della loro opera. Il progetto si configura come un laboratorio collettivo in cui la mostra stessa diventa un atto creativo. Tra le opere troviamo *Hunger* di Arcangelo Sassolino in cui il movimento di un grande artigiano metallico che produce suono nel suo impatto con il terreno genera un forte effetto percettivo.

Curata da Luca Massimo Barbero, la sezione *La mia immagine è ciò da cui mi faccio rappresentare: l'autoritratto* esplora la rappresentazione del sé e dell'identità. Apre il percorso l'opera di Roberta Orio, che richiama un lavoro di Lucio Fontana in cui il gioco tra *recto* e *verso* diventa metafora della duplicità dello sguardo e della costruzione dell'immagine personale.

Attraverso opere in gran parte inedite, Barbero esplora le molteplici forme in cui il soggetto contemporaneo può raccontarsi, oscillando tra introspezione e relazione con l'altro, tra la frontalità dell'immagine e la sua dimensione più nascosta. Tra gli artisti, il duo Vedovamazzei costituisce, sul piano cronologico, il contributo più consolidato e storicizzato dell'intera mostra.

Si entra sotto una volta celeste, ispirata all'*Annunciazione* del Beato Angelico e realizzata da Giovanni Ozzola appositamente per la Quadriennale, nella sezione *Il tempo delle immagini. Immagini fuori controllo?* a cura di Emanuela Mazzonis di Pralafra. Qui viene proposta un'indagine critica sul ruolo della fotografia nell'era della sovrabbondanza visiva, dominata da selfie, reel e immagini digitali in costante proliferazione. Gli undici artisti selezionati esplorano la natura della fotografia non come mera riproduzione della realtà, ma come strumento di rivelazione e interpretazione del reale, interrogandosi sui limiti e sulle potenzialità del linguaggio visivo nell'era digitale. Chiude il percorso *Il corpo incompiuto*, curata da Alessandra Troncone, che affronta le molteplici declinazioni del corpo contemporaneo, umano e non umano, sospeso tra materia e codice, biologia e tecnologia. Gli artisti selezionati fanno dell'incompletezza una forma di vitalità in continua trasformazione, costruendo una narrazione che intreccia mito e futuro e riflette, attraverso il corpo in metamorfosi, le tensioni sociali, le ricerche scientifiche e le nuove teorie sull'identità. D'impatto la gran-



de installazione di Agnes Questionmark, concepita appositamente per l'occasione, incentrata sul tema della mutazione come campo di indagine e sperimentazione.

Al secondo piano prende forma un capitolo inedito, una mostra autonoma dedicata a un momento preciso della storia della manifestazione. *I giovani e i maestri*. La Quadriennale del 1935, curata da Walter Guadagnini in collaborazione con l'Archivio Biblioteca della Quadriennale, celebra l'edizione leggendaria guidata da Cipriano Efisio Oppo, con Giuseppe Bottai presidente onorario, evocata oggi attraverso opere importanti organizzate in un allestimento che ripropone i toni e la sequenza originaria di quelle presentate allora nella stessa sede. La Quadriennale del 1935 – che premiò Severini per la pittura e Marini per la scultura – assunse un ruolo cruciale nella narrazione storica dell'arte italiana, proponendo un panorama completo che valorizzava la ricchezza dei linguaggi e il confronto tra generazioni. Dai maestri De Chirico, Morandi, Martini, agli artisti del tonalismo (Capogrossi, Pirandello, Ziveri), dal realismo magico (Broglio, Donghi) all'astrattismo di Licini e alla fantasia surreale di Leonor Fini – che con Milena Pavlovic Barilli compariva precocemente nella sala dedicata agli «Italiani di Parigi» –, la mostra restituiva l'immagine di un'Italia artisticamente vivace e plurale, riflesso delle tensioni e dell'energia creativa del periodo nonostante le difficoltà del contesto storico. Di rilievo nella mostra odierna, la selezione di cinquanta documenti in gran parte provenienti dall'Archivio della Quadriennale con integrazioni da archivi pubblici e collezioni private che accompagna il visitatore attraverso le diverse fasi dell'evento: regolamenti, verbali, piani espositivi, premi e opere vendute. Tra le testimonianze più significative, il Regio Decreto del 1° luglio 1937, che sancì la trasformazione della Quadriennale in Ente pubblico, e una serie di lettere private che restituiscono il clima umano e creativo di quella avventura artistica.

L'eterogeneità che caratterizzava la rassegna del 1935 trova nella Quadriennale di quest'anno una misurata risonanza come immagine di un sistema dell'arte italiana vitale ma attraversato da stratificazioni e discontinuità difficilmente conciliabili. Le molteplici ricerche che emergono si confrontano attraverso le visioni dei curatori ai quali è affidato il ruolo centrale di veri e propri costruttori di quadri interpretativi che guidano e metabolizzano il confronto generazionale, disciplinare e stilistico. Così la 18ª Quadriennale d'arte non si offre come mera panoramica, ma come campo attivo di tensione e di dialogo. È in questo intreccio – tra la pluralità dei linguaggi artistici e la regia curatoriale che li orienta – che prende forma il panorama delle nuove generazioni dell'arte italiana, chiamate a confrontarsi con le complessità del contemporaneo.

Cenci, Sassolino, Orio, Vedovamazzei, Ozzola, Questionmark...: presenze in un campo attivo di tensione-dialogo

Al primo piano la Quadriennale 1935 di Efisio Oppo risuona per eterogeneità di linguaggi con la scena del piano terra

classici
dell'illustrazione

GOREY

Nel centenario della nascita, un ritratto critico dell'americano Edward Gorey, di cui Adelphi pubblica due nuovi titoli: riproducendo strutture romanzesche codificate, le privava oniricamente della loro concatenazione logica

Andrew Gorey:
da *The Andrew-Gore Legacy*, 1972, Dodd, Mead and Company (in grande) e da *Three Ladies Beside the Sea. Verse Andhumor*, 1963, Atheneum (in piccolo)

Tecniche del maestro dell'incongruo

di GIORGIO VILLANI

Di Edward Gorey, nato il 22 febbraio 1925, è caduto quest'anno l'anniversario della nascita. All'estero tale ricorrenza è stata salutata da diverse pubblicazioni (la più importante, *Elis for Edward: A Centennial Celebration of the Mischievous Mind of Edward Gorey*, ed. Black Dog & Leventhal Pub., New York) mentre in Italia Adelphi ha pubblicato due piccole cose, *L'ultimo caso di Miss Awdrey-Gore* (pp. 63, € 18,00) e *Tre signore in riva al mare* (testo di Rodha Levine; pp. 37, € 18,00), nella collana «I cavoli a merenda», che già aveva ospitato altre opere dell'autore: *I piccini di Gashlycrumb*, *L'arpa muta*, *Un bellissimo orologio*, *La bicicletta epilettica*, *L'Ospite Equivoco* e *Gattegoria*. Al di fuori di Adelphi, tuttavia, non si può affermare che i disegni del geniale illustratore americano abbiano trovato un largo consenso nel nostro paese. E ciò anche a voler considerare le due principali edizioni che precedettero quella adelphiana, una delle quali, *L'Ospite Sgradiato* e altri 12 racconti d'umorismo nero, scritti e illustrati da Edward Gorey, uscì per un editore importante come Rizzoli.

Sulle ragioni non è facile dire. Il *black humor*, è vero, non è mai attecchito qui da noi, eppure ad alcuni surrogati dell'estetica di Gorey – i film di Tim Burton, per esempio, specie i primi cortometraggi *Frankenweenie* o *Vincent* – ha arriso un successo che il loro ispiratore non ha conosciuto. Forse lo si deve al mezzo – ché di libri illustrati in Italia se ne sono fatti pochi –, o forse al fatto che la letteratura popolare spesso parodiata dall'artista non è familiare al lettore italiano, come lo è a quello inglese, francese o americano. È un po' come il caso di Philippe Jullian: *Le cirque du Père Lachaise* o *Les Morot-Chandonneur* hanno bisogno di una qualche dimestichezza coi loro modelli per essere gustati appieno. E il nome di Jullian, appunto, fu uno di quelli fatti dal critico Edmund Wilson (in un articolo del 1959 apparso sul «New Yorker») assieme a quelli di Aubrey Beardsley e di Max Beerbohm, i cui legami con Gorey, tuttavia, sono più nel tratto che nello spirito.

Certo, dice Wilson, Jullian per lo più, quando disegnava, illustrava dei testi; Gorey, invece, racconta per immagini. Per costruire le sue storie attingeva spesso alla narrativa vittoriana e romantica, a Dickens o alla Austen, o ai romanzi di Agatha Christie o di Ivy Compton-Burnett, dei quali conosceva gli schemi e sapeva anche come forzarne i meccanismi fino al punto rottura. Lettore raffinato – era uscito da Harvard con una laurea in letteratura francese – non ignorava quanto la narrativa ottocentesca si basasse spesso su situazioni e quadri fissi che potevano essere ridotti a una metrica stabilita, al pari del sonetto o della canzone. Più volte, anzi, nelle parole che accompagnano i disegni impiegò proprio ritmi da filastrocca, altamente prevedibili, per creare la rigida convenzionalità in cui poter dare ancora più risalto ai suoi particolari incongrui, *odd* come direbbero gli inglesi. E se questo non basta a farne un epigono del surrealismo *stricto sensu*, non si può negare che qualcosa di vagamente surreale si sprigioni nei suoi libri dall'accostamento delle varie scene, in cui l'autore, pur riproducendo strutture romanzesche codificate, le ha private della loro concatenazione logica. Un procedimento che (non troppo alla lontana) ricorda quello impiegato da Max Ernst nei suoi inquietanti collages: *La*



Femme 1000 têtes, Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel o Une semaine de bonté ou les Sept Éléments capitaux.

Come Ernst, d'altra parte, anche Gorey agisce su un materiale che è tutto mentale. È perciò assolutamente vero quanto asserisce Karen Wilkin nel libro *The World of Edward*

Gorey (New York, 2002) che «his vision of the world he has claimed as his own is derived principally from a lifetime of voracious reading». Fonti assai variegata – che comprendevano i *Cautionary Tales for Children: Designed for the Admonition of Children between the ages of eight and fourteen years* di Hilaire Belloc

Edmund Wilson, scrivendo di Gorey, citava Beardsley, Beerbohm e Philippe Jullian: i cui legami con lui, però, sono più nel tratto che nello spirito

(sorta di parodia del celebre Pierino Porcospino), le storie di Wilhelm Busch così come gli stravaganti racconti di E. H. W. Meyerstein – ma che convergevano in un immaginario compatto, vagamente edoardiano, di figure sempre uguali in una fissità simile a quella dei re e dei fanti nei mazzi delle carte. Se a questo si aggiungono quegli interni così severamente arredati, quegli ambienti chiusi, quei gruppi di famiglia austeri e catafratti (simili a quelli delle vecchie fotografie che richiedevano lunghe pose) si comprenderà come l'umorismo di Gorey s'accendesse in questo contrasto tra l'ordinarietà della cornice e la bizzarria degli accadimenti.

Talora gli bastava pochissimo. Grazie alla sua straordinaria abilità nell'isolare, per sola virtù del tratto, alcuni elementi di una stanza in *pattern* quasi astratti, sapeva conferire un'animazione allucinata a un normale soggiorno. Così la semplice tappezzeria di un divano o di una parete può assumere qualcosa di vagamente irrealistico, tanto Gorey riesce a staccarne il motivo in un puro e risentito arabesco. Si può anzi aggiungere che, quando compone queste sue stanze come scatole geometriche – il parallelismo con la scena di un teatro è stato tante volte evocato –, rivela l'ammirazione, più volte professata a parole, per Balthus e forse anche una convergenza con certi lavori di Domenico Gnoli. Riusciva come pochi altri disegnatori a rendere la differente materia degli oggetti e si divertiva anche, alle volte, nel creare figure simmetriche, divergenti solo nel genere di tratteggio che ne riempiva il contorno.

La capacità di estrarre sia graficamente che concettualmente gli elementi narrativi di una storia è alla base della sua personissima poetica dell'incongruo. In *L'ultimo caso di Miss Awdrey-Gore* si dedica al giallo sul modello dei libri di Agatha Christie, divertendosi a mutare d'abito i suoi personaggi, a scomporre i dettagli della scena del crimine in specie di tavole anatomiche e a offrire una plausibile varietà di finali con effetti di un *humor* prelibato. Come il Dupin di Poe nella celebre *Lettera rubata*, Gorey cerca l'insolito nelle più logiche e convenzionali apparenze. In *L'altra statua* dimostra di padroneggiare i modelli del romanzo alla Jane Austen e le abitudini del *romance* ottocentesco con più freschezza e maestria dei tanti studiosi che si sono accostati negli anni al tema; *L'Ospite Equivoco* – storia di un'animalessa creatura avvolta in una sciarpa, che s'impone, senza un perché, a una rigida famiglia altolocata – potrebbe, invece, offrire un'arguta parodia del concetto freudiano di «perturbante».

A osservarne l'opera si immagina quasi l'artista mentre con divertita furia chirurgica disseziona le componenti del suo proteiforme universo, svuotandole del loro primitivo significato, ora col ripeterne le formule ora inserendovi particolari irrelati, rovesciandoli e commutandoli, un po' come fanno quei creatori di *nonsense* verbali quando inventano cortocircuiti fra parole per sé stesse dotate di senso. Qualcosa della macabra e candida grazia di Gorey, oltre che negli argomenti, sta anche qui: in questa sua gioiosa efferatezza di sezionatore. Forse per questo suo desiderio di sminuzzare e ricomporre, fece del proprio nome mille altri nomi variamente anagrammati in una stringa che può ribattersi all'infinito come certi scioglilingua, come certe filastrocche: Mrs. Regera Dowdy, Miss. Awdrey-Gore, Edward Blutig, Roy Grewdead, Dreary Wodge, E.G. Deadworry, Raddory Gewe, Drew, Dogyear, Aedwyrd Gore, Ogdred Weary...



GERENZA

Il Manifesto
direttore responsabile:
Andrea Fabozzi
✉
inserto a cura di
Roberto Andreotti

Francesca Borrelli
Federico De Melis
✉
redazione:
via A. Bargoni, 8 00153 - Roma
Info: tel. 0668719549 0668719547
email:
redazione@ilmanifesto.it
web:

<http://www.ilmanifesto.it>
impaginazione:
il manifesto
ricerca iconografica:
il manifesto
raccolta dir. pubblicità:
tel. 0668719510-511
fax 0668719689
e-mail:

ufficiopubblicita@ilmanifesto.it
via A. Bargoni, 8 Roma
✉
Inserzioni pubblicitarie:
Pagina **278 x 420**
1/2 pagina **278 x 199**
1/4 di pagina **137 x 199**
Piede di pagina **278 x 83**
Quadrato **90 x 83**

posizioni speciali:
Finestra prima pagina 59 x 83
IV copertina 278 x 420
✉
stampa:
RCS Produzioni Spa
via Antonio Giamarra 351/353, Roma
RCS Produzioni Milano Spa
via Rosa Luxemburg 2, Pessano

con Bornago (Mi)
✉
diffusione e abbonamenti,
rivendite e contabilità:
REDS Rete Europea
distribuzione e servizi:
P.le Clodio 18
00195 Roma
tel. 0639745482