

L'INDICE

DEI LIBRI DEL MESE

Luglio 2026 Anno XLIII -

N. 7/8 € 10,00



La monumentale indecifrabilità di Rothko

LIBRO DEL MESE: *Cucire universi* di Domitilla Dardi

Il nuoto come disciplina della libertà



www.lindiceonline.com

ABBONARSI ALL'“INDICE”

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

Italia: € 105 / Europa: € 135 / Resto del mondo: € 165

Abbonamento annuale **solo digitale** (consente di leggere il numero corrente della rivista e di accedere all'intero archivio della rivista in formato digitale):

€ 60 (12 mesi) / € 40 (6 mesi)

Abbonamento annuale a:

“L'Indice” (cartaceo) + “L'Indice della settimana” (digitale) *

Italia: € 139 / Europa: € 169 / Resto del mondo: € 199

Accesso mensile all'**archivio digitale**
(consultazione online dell'intero archivio)

€ 20 (1 mese)

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

Ufficio Abbonamenti

tel. 04 9540 0004 (dalle 9 alle 13) – abbonamenti@lindice.net

* Fino al 31 agosto sconto di 10 euro su tutte le opzioni cartacee

Per il pagamento:

Carta di credito e Bonifico bancario a favore di Index Review Srl Società Benefit presso Banca Adria Colli Euganei
IBAN: IT8700898212100036000002541

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

Associazione Amici dell'Indice: per informazioni amici@lindice.net

DIREZIONE

Massimo Vallerani, direttore
Giovanni Filonaro, Beatrice Manetti,
condirettori
Marinella Venegoni, direttore responsabile
Andrea Pagliardi, direttore editoriale

COORDINAMENTO DI REDAZIONE

Giaime Alonge, Paolo Babbotti, Giulia Basella, Luca Bevilacqua, Giovanni Borgognone, Anna Chiarloni, Gianluca Coci, Stefano de Bosio, Pietro Deandrea, Armando Genazzani, Elisabetta Grande, Alessandro Iannucci, Cristina Iuli, Rosina Leone, Emilia Perassi, Edoardo Piccoli, Francesco Remotti, Federica Rovati, Tiziana Serena

REDAZIONE

via Juvarra 18 G, 10122 Torino
tel. 04 9540 0004
Monica Bardi
monica.bardi@lindice.net
Chiara D'Ippolito
chiara.dippolito@lindice.net
Elide La Rosa
elide.larosa@lindice.net

Camilla Valletti
camilla.valletti@lindice.net
Claudio Panella, redattore capo
claudio.panella@lindice.net
Vittorio Cugnolli, impaginazione

COMITATO EDITORIALE

Enrico Alleva, Silvio Angori, Arnaldo Bagnasco, Gian Luigi Beccaria, Mariolina Bertini, Bruno Bongiovanni, Andrea Carosso, Carmen Concilio, Piero Cresto-Dina, Michela di Macco, Franco Fabbri, Gian Franco Gianotti, Diego Marconi, Sara Marconi, Walter Meliga, Gian Giacomo Migone, Mario Montalcini, Luca Munaron, Cesare Pianciola, Franco Pezzini, Telmo Pievani, Domenico Scarpa, Mirella Schino, Rocco Sciarrone, Giuseppe Sergi, Paolo Vineis, Gustavo Zagrebelsky

UFFICIO ABBONAMENTI

abbonamenti@lindice.net
tel. 04 9540 0004 (orario 9-13)

EDITRICE

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

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Mario Montalcini (Presidente)
Luca Vignaga (Amministratore delegato)
Antonio Maconi (Consigliere delegato)
Katia Favaretto (Consigliere)
Maurilio Orbecchi (Consigliere)
Livio Semolic (Consigliere)

UFFICIO STAMPA

press@lindiceonline.net

PUBBLICITÀ

Post Advertising srl

Piazza Alcide De Gasperi 30/b
35131 Padova
info@italypost.it

DISTRIBUZIONE

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

STAMPA

SIGRAF Srl (via Redipuglia 77, 24047
Treviglio - Bergamo - tel. 0363-300330) -
26 giugno 2026

COPERTINA DI

FRANCO MATTICCHIO

Per Luisa

di Monica Bardi

Luisa Ricaldone ci ha lasciato nella notte fra l'8 e il 9 giugno. Aveva insegnato letteratura italiana contemporanea all'Università di Torino, dopo essere stata per anni lettrice all'Università di Vienna. Femminista e attivista per i diritti delle donne, a Torino ha fatto anche parte del CIRSDE (Centro Interdisciplinare di Ricerche e Studi delle Donne e di Genere). Solo qualche giorno prima di morire aveva promesso di inviarci una nuova recensione, dopo quella al romanzo *Il rivoluzionario e la maestra* di Gaja Cenciarelli che abbiamo pubblicato il mese scorso (cfr. “L'Indice” 2026, n. 6). Era come sempre indomita e acuta e aveva ancora molte cose da fare e raccontare.

Negli ultimi anni aveva rivolto la sua attenzione ai temi del cibo e della fame (*Generi alimentari. Cibo, donne e nuovi immaginari*, con Daniela Finocchi, Iacobelli, 2021 e *Tra le pagine della fame. Un viaggio letterario*, Seb27, 2021) e si era occupata, insieme a Laura Graziano, delle scritture e rappresentazioni del lavoro delle donne, a partire dagli anni settanta a oggi, in una serrata critica al mondo del capitalismo, in *Visibile e invisibile. Scritture e rappresentazioni del lavoro delle donne* (Iacobelli, 2024); aveva infine curato un appello a più voci per la pace, *Pagine di pace. Pensieri, scritti, pratiche di donne* (Iacobelli, 2025), con Daniela Finocchi e il gruppo del Concorso Lingua

Madre. Costantemente, con le compagne di cammino e di scrittura, si trovava a interrogarsi sulla diversità delle donne, in un dialogo fertile con le voci discordanti del neofemminismo. Ciò che aveva scritto sull'“Indice” nel marzo 2001 per annunciare la nascita della Società delle letterate risuona oggi come il manifesto di intenti a cui Luisa si atteneva con serietà e rigore: “Valorizzare l'esperienza e la soggettività femminile; elaborare categorie e concetti al fine di ridefinire contenuti e metodi; indagare le strutture dell'immaginario e del simbolico; rinnovare la ricerca, la trasmissione, l'insegnamento e la diffusione della produzione letteraria e di scrittura”. Anche se sull'“Indice”, con una collaborazione che aveva avuto inizio già nel 1985, Luisa recensiva saggi sulla letteratura del Settecento, come

quelli di Massimo Riva e di Marco Cerruti, erano le donne a catturare spesso la sua attenzione, dall'imperatrice Elizabeth, moglie di Francesco Giuseppe e autrice delle poesie pubblicate a cura di Brigitte Hamann a Sibilla Aleramo, da Sandra Petrignani a Dacia Maraini: come spiegava con esattezza in quest'ultimo “Segnale” pubblicato sull'“Indice” di marzo 2022, le “donne che non hanno voce”, “le personaggi fuori canone”, “le donne disobbedienti, che dissentono dal potere e lo combattono, con le armi della mitezza intransigente e irremovibile”.

È questo il filo rosso che cuciva la ricerca di Luisa, che spaziava dalla curatela della commedia dell'arcade Bergalli a quella delle pagine autobiografiche di Veronica Giuliani, fino al saggio sulle *Geografie e genealogie letterarie*.

Erudite, biografie, croniste, narratrici, epistolieres, utopiste tra Settecento e Ottocento (Il Poligrafo, 2000) pubblicato con Adriana Chemello. Uno dei testi più interessanti, *Ritratti di donne da vecchie* (Iacobelli, 2017), in cui lo sguardo sulla terza età veniva definito dalla presa di coscienza delle donne come soggetti storici. A Luisa non è stato concesso di diventare vecchia, perché risuona nelle nostre orecchie la sua risata freschissima, ma anche per lei è vero quanto dichiara in questo libro: “è proprio a partire dalla fine che si può raccontare l'intera parabola”. Una parabola di straordinaria coerenza, la sua, che merita una ricostruzione dettagliata e ci stimola ad andare avanti, sulle orme del passo leggero con cui ci sfidava sui sentieri del pensiero critico e su quelli della sua amatissima montagna.

Le illustrazioni che accompagnano questo numero sono di **JACOPO ROSATI**, che ringraziamo per la gentile concessione.

Jacopo Rosati (Mestre, 1987) vive e lavora a Torino. Comincia nel 2006 a Venezia, allo Studiocamuffo, come grafico e illustratore; dal 2007 è freelance per l'editoria e la pubblicità. Usa tecniche diverse, dal collage al feltro all'illustrazione digitale, calibrandole sul singolo progetto.

Per Maikii disegna la linea di chiavette USB Tribe. Nel 2023 firma le illustrazioni di *Cose spiegate bene. La Terra è rotonda*, quinto numero della rivista del “Post” pubblicata da Iperborea; per “la Repubblica” realizza le copertine mensili dell'inserito “Il Gusto”. Per Gallucci illustra il libro per ragazzi *I granchietti e il mare*, con testi di Gabriele Rebagliati (2023). Dal 2024 insegna illustrazione editoriale allo IED di Torino.

Collabora con testate, case editrici e agenzie italiane e internazionali. Tra i suoi clienti figurano anche Nissan, “Il Sole 24 Ore”, “L'Espresso”, “Rolling Stone”, “The Wall Street Journal”, “The Washington Post” e “Harvard Business Review”.

jacoporosati.com



Sommario

Segnali

- 5

Per una pubblica sicurezza davvero repubblicana
di Antonio Miceli e Alberto Perduca
- 6

Sacri Monti: le nuove Gerusalemme in cui vedere la Passione di Massimo Firpo
- 7

Rothko: non ci sono paesaggi nelle mie opere
di Luca Pietro Nicoletti
- 9

García Lorca e il canto dell'usignolo
di Marta Rota Núñez
- 10

Leggere Kolchoz: Emmanuel Carrère alla prova di una classe di studenti universitari
di Luca Bevilacqua
- 11

Svelare i segreti familiari e affrontarne le conseguenze
intervista a Claire Lynch di Chiara D'Ippolito
Claire Lynch *Una questione di famiglia*
di Maria Micaela Coppola
- 13

Stratis Tsirkas: una trilogia che sorprende
intervista a Filippomaria Pontani
di Elisabetta Pitorto
- 14

La felicità dell'archeologo, il carattere umanistico e politico dello scavo di Daniele Manacorda
- 15

Goffredo Fofi: per una forma non retorica di contestazione globale di Stefano De Matteis
- 17

Nuotare scandagliando le profondità del nostro essere viventi di Silvia Nugara
- 18

Capitalismo, 1A: come non imparare la musica
intervista a Liz Pelly e recensione di
Liz Pelly *Mood Machine* di Simone Garino
- 19

Il paese sonoro di Debussy riporta in vita quello spento di Maeterlinck di Vittorio Coletti
- 20

Effetto film: Disclosure Day di Steven Spielberg
di Matteo Pollone

Libro del mese

- 21

Domitilla Dardi *Cucire universi*
di Anty Pansera, Mariateresa Chirico e Laura Iamurri

Primo piano: Maria Iordanidou

- 23

Maria Iordanidou *Vacanze nel Caucaso*
di Eleni Molos e Giulia Baselica

Primo piano: Franz Kafka

- 24

Franz Kafka *I racconti* di Emanuele Dattilo
Valeria Di Clemente, Andrea Schembari, Alessandra Schininà, Giuseppe Traina
(a cura di) *Kafka al crocevia. Prospettive interdisciplinari di ricerca* di Maria Boggiano

Letterature

- 25

Ljuba Arnautović *Neve di giugno*
di Anna Chiarloni
- 27

Samanta Schweblin *Il buon male*
di Anna Boccuti
Aleksej Nikitin *Di fronte al fuoco*
di Alessandro Achilli
- 28

Karen Russell *L'Antidoto*
di Marco Petrelli
Karl Ove Knausgård *Il terzo regno*
di Giacomo Giossi
- 29

James Tiptree, Jr. alias Alice Bradley Sheldon
Le donne che gli uomini non vedono
di Domenico Gallo
Dinah Brooke *Lord Jim a casa*
di Elisa Armellino
- 30

Henrik Pontoppidan *L'ospite regale*
di Erika Ramello
Theodor Kallifatides *Madri e figli*
di Jacopo Mosesso

Pagine d'archivio: Romano Luperini

- II

Per Romano Luperini
di Valentino Baldi
Bilancio di un trentennio letterario (1960-1990) e ipotesi sul presente
di Romano Luperini

Classici

- 31

Cristina Giorcelli
Leggere Poesia. William Carlos Williams e il modernismo statunitense di Fiorenzo Iuliano
Voltaire *L'ingenuo*
di Antonio Castronuovo

Narrativa italiana

- 33

Christian Raimo *L'invenzione del colore*
di Filippo Marazzini
Giorgia Tribuiani *Pezzi*
di Lorenzo Resio
- 34

Barbara Cortinovis *Il barattolo dei pastelli*
di Tommaso De Luca
Alessandra Mantovani *La soffitta*
di Cristina Lanfranco
- 35

Franco Faggiani *La luce del primo mattino*
di Giacomo Giovinnazzo
Cristò *Sull'orizzonte degli eventi*
di Vito Santoro
- 37

Elena Varvello *La vita sempre*
di Stefania Lucamante
Veronica Raimo *Non scrivere di me*
di Monica Bardi

Pagine a cura del Premio Calvino

Premio Calvino XXXIX edizione: vincitore e menzioni

- 38

Uno sguardo inconciliato sul mondo
di Mario Marchetti
Il sogno di un altro, di Filippo Canoro
- 39

Perla, di Niccolò Lepori
Keiro, di Giorgia Testa
Il notturnista di Annalisa Maniscalco

Poesia

- 41

Francesco Paolo Memmo *Explicit*
di Alessandro Fo
Beppe Mariano *La parola che ti devo*
di Giulia Muraglia
- 42

Umberto Piersanti *Jacopo. Poesie 1994-2025*
di Enzo Rega
Karin Boye *La consolazione delle stelle*
di Alida Airaghi

Saggistica letteraria

- 43

Emilio Gentile *L'avventura di un uomo moderno. Vita di Giuseppe Prezzolini* di Marino Biondi
- 45

Riccardo Donati *Leo Spitzer. Un profilo intellettuale*
di Margherita Martinengo
Caterina Miracle Bragantini "Aspettando cogli occhi chiusi una parola." *Biografia intellettuale di Emilio Cecchi* di Davide Di Falco

Storia

- 46

Roberto Mazza *La città contesa. Gerusalemme e la nascita della questione di Palestina (1914-1920)* di Francesco Felle

Andrea Graziosi *Classificare gli umani*
di Franco Motta

- 47

Elena Aga Rossi *Roma tradita. Settembre 1943, la mancata difesa e l'occupazione tedesca*
di Federico Fornaro

Società

- 48

Elio Franzini, Federico Vercellone
Tribalismi. Perché la società si sta frammentando
di Paolo D'Angelo
Giuseppe A. Micheli *Come lepri acquattate nell'erba* di Alessandro Cavalli

Religioni

- 49

Roberto Rusconi *A destra di Dio*
di Gian Luca Potestà
Paolo Naso *Dio benedica l'America. Il fondamentalismo cristiano dai creazionisti a Donald Trump* di Massimo Faggioli

Filosofia

- 50

Ernst Behler, Aldo Venturelli
Friedrich Nietzsche di Pierfrancesco Stagi
Paolo Napoli *Carisma* di Angela Condello

Scienze

- 51

Daniela Minerva *Medicina femminile plurale. Il sapere delle donne nella storia* di Tullia Todros
Azzurra Tafuro *Un'altra storia dell'aborto. Contraccezione, diritti e salute nell'Italia repubblicana* di Silvia De Francia

Cinema

- 52

Shirin Chehayed, Sergio Cavandoli (a cura di) Osvaldo Cavandoli. *Lo stile dell'essenziale*
di Andrea Pagliardi
Sara Martin *Una vita per il cinema. Storia e memorie del pittore scenografo Italo Tomassi*
di Antonio Costa

Architettura

- 53

Mia Fuller *Una modernità apparente. L'architettura coloniale italiana dal Mediterraneo all'Africa orientale* di Paolo Scrivano
Donata Battilotti, Guido Beltramini, Fernando Marias (a cura di) *Geometria, armonia e vita. L'architettura di Andrea Palladio dall'antico al classico* di Federico Madaro

Fumetti

- 55

L'essenziale armonia tra immagine e testo
intervista a Miguel Vila di Filippo Corradini
Miguel Vila *Deflagrazione* di Filippo Corradini

Ragazzi

- 56

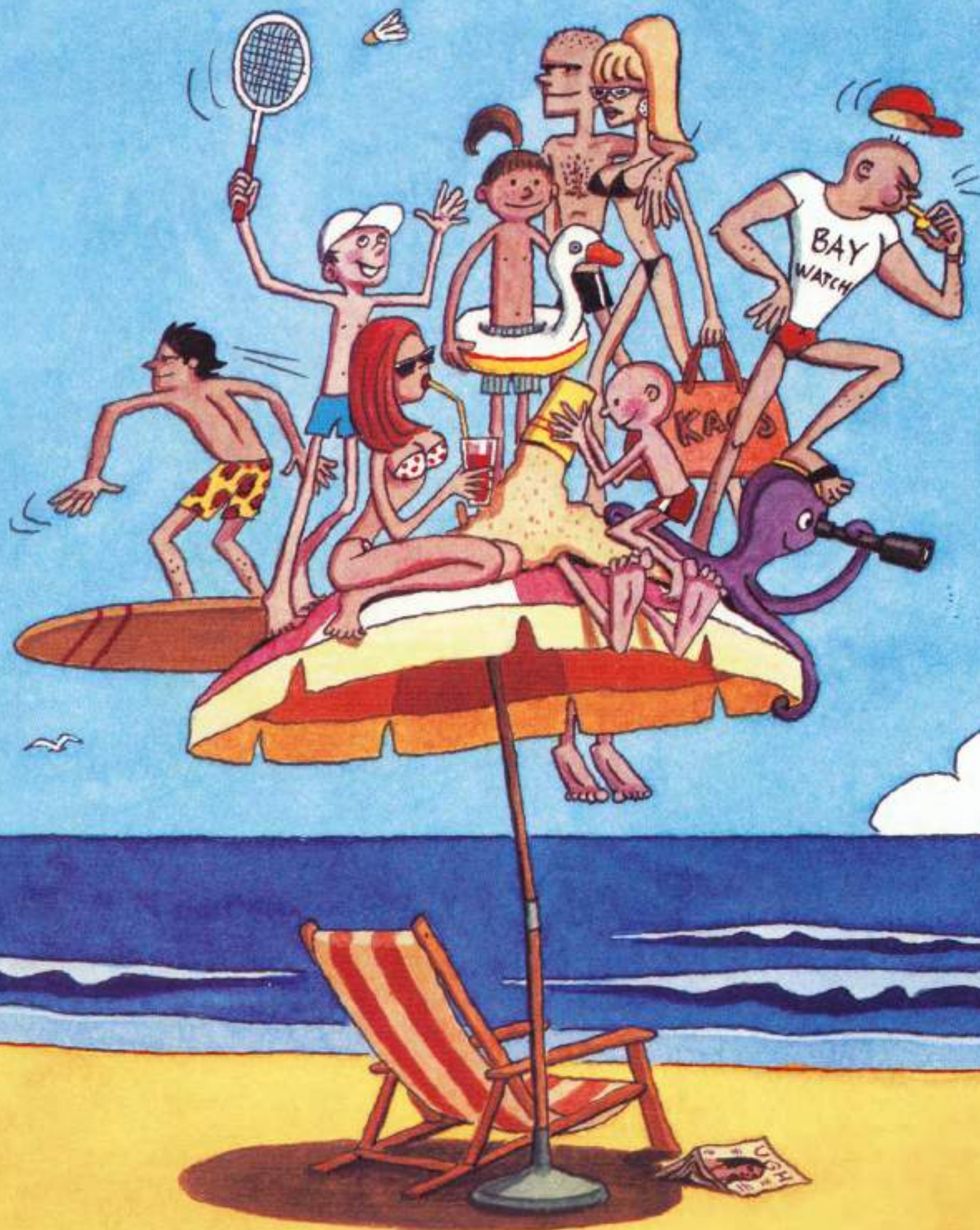
Ann Nadine *La purtroppo peria*
di Giorgio Salati
James Fox *Il ragazzo con l'abito nero*
di Carlotta Imbriano
- 57

Katsumi Komagata *Piccolo albero*
di Erica Giacosa

L'INDICE

DEI LIBRI DEL MESE

Quest'estate, metti "L'Indice" in valigia



Abbonamento annuale a 95€
al posto di 105€

Dal 1 luglio al 31 agosto: attiva l'abbonamento su
www.lindiceonline.com

Per una pubblica sicurezza davvero repubblicana

di Antonio Miceli e Alberto Perduca



Enfatizzare episodi di pubblico allarme, sì da accrescere un senso di paura generalizzata, cui far seguire risposte tanto semplicistiche quanto illusorie. È la sequenza che si ritrova nell'azione del governo in carica che, prescindendo dalle complessità del problema sicurezza, non cessa di produrre soluzioni di solito schematiche e inappropriate al punto da esigere la periodica reiterazione della decretazione d'urgenza. Sottende questo attivismo un riflesso binario. Da un lato, l'allerta permanente su minacce per la collettività – intesa come un tutto omogeneo – provenienti da attori estranei – ad esempio i migranti e gli antagonisti. Dall'altro, la spinta incessante verso misure d'ordine. L'approccio, ancorché sostenuto da slogan volti a vanarne le virtù, rimane di assai dubbia efficacia. Su tutto ciò soffermano la loro attenzione Carlo Bonini e Franco Gabrielli in *Contro la paura. Manifesto per una sicurezza democratica* (pp. 128, € 18, Feltrinelli, Milano 2026) aiutando non poco i lettori ad avvicinarsi criticamente alle dinamiche delle attuali politiche di sicurezza, senza rinunciare a delineare alternative praticabili, oltre che necessarie, come anticipa il sottotitolo del volume.

Per quanto riguarda la *pars destruens*, il libro ha innanzitutto il merito non soltanto di sollevare il velo di ipocrisia che ammantava l'approccio enfatico di questi tempi ma anche di ricordare la colpevole inerzia dei vari esecutivi che, anche di orientamento opposto, si sono succeduti negli ultimi trent'anni. Se l'assunto trainante del libro è che in una matura democrazia liberale – come voluta dalla nostra Costituzione ottant'anni orsono –, la sicurezza è la struttura portante per il dispiegarsi delle libertà, vera e propria precondizione per l'esercizio dei diritti fondamentali, gli autori si oppongono all'idea che il binomio sicurezza-libertà sia da intendere come alternativa. E ciò tanto nella versione di destra, per cui è il primo termine a ricevere comunque prioritaria attenzione, quanto in quella, di sinistra, che ritiene la sicurezza di ostacolo al pieno esercizio dei diritti. A ragione, Bonini e Gabrielli sostengono che il binomio deve configurarsi come un'equazione – sicurezza = libertà –, da concretizzare con lucidità, discernimento e lungimiranza.

Grazie anche alla diretta e profonda conoscenza che uno degli autori possiede degli apparati statali di sicurezza, si ha modo di meglio conoscere taluni segmenti del sistema, assolutamente cruciali ma, colpevolmente, troppo trascurati dalla politica e ignorati dai media. È il caso del sostanziale fallimento del coordinamento tra le forze di polizia pur previsto già dalla L. 121/1981; delle diseconomie nell'uso delle risorse e delle inefficienze di funzionamento; della progressiva svalutazione della competenza tecnica e quindi del ruolo dei questori; del ministro dell'Interno, formalmente responsabile nazionale della pubblica sicurezza ma di fatto con insufficiente autorità sul-

le forze dell'ordine diverse dalla Polizia di stato; dell'uso improprio, se non piegato alla opportunità del momento, delle statistiche su criminalità e immigrazione; della duplicazione dei servizi di intelligence. *Contro la paura* offre un bagno di realismo, una discesa negli anfratti poco o per nulla frequentati dall'informazione, un'immersione nelle lacune strutturali della pubblica amministrazione di sicurezza e nelle resistenze delle burocrazie all'attuazione di quanto previsto per legge, con una classe politica dirigente assai più sensibile alle ansie securitarie – elettoralmente redditizie – piuttosto che impegnata nell'affrontare annosi nodi istituzionali e strutturali.

Quanto alla *pars construens*, gli autori non esitano a formulare proposte di riforma, concrete ma non indolori. Tra queste: il trasferimento dell'Arma dei carabinieri dal ministero della Difesa a quello dell'Interno, al pari di quanto operato in paesi a noi vicini come Francia e Spagna; lo scioglimento del groviglio di competenze – e duplicazioni – tra Guardia di finanza e Guardia costiera; l'istituzione di un ministero per l'Immigrazione in grado di dare coerenza all'elaborazione e attuazione delle misure migratorie; l'istituzione di un solo servizio di intelligence articolato in quella interna ed esterna. Parimenti stimolanti appaiono le riflessioni che gli autori dedicano al concetto di sicurezza "relazionale", una sicurezza che cioè va costruita giorno per giorno, che non esiste come dato perennemente valido ma che muta con i luoghi, i bisogni, le percezioni, le comunità.

Si prenda l'esempio di spazi vivaci – frequentati da cittadini, famiglie, associazioni, istituzioni – che producono un senso di normalità diffusa – e quindi già sicurezza – ma allo stesso tempo propongono esigenze specifiche a cui non si può rispondere con approcci standard e rigidi. Inoltre, la sicurezza "relazionale" implica responsabilità condivise non solo con altre istituzioni ma anche con la società civile. Naturalmente le forze dell'ordine sono tenute a compiere tutto quanto l'ordinamento da loro esige, senza però pretendere – o illudersi – che questo sia sufficiente. Ciò che si rende quanto mai necessario è che esse creino un dialogo con tutta la società civile in modo da permettere loro di inserirsi nel circuito sanguigno del territorio, ascoltare e captare le esigenze, i disagi e le paure. Senza buonismi – e anzi con interventi repressivi quando necessario – ma con l'obiettivo di costruire quel senso comune di sicurezza e libertà che costituisce la prima diga al disordine violento.

È unicamente grazie alla quotidiana fatica di osservazione, analisi e confronto con tutti gli attori pubblici, i corpi intermedi, le scuole, che le istituzioni di sicurezza possono guadagnarsi la fiducia dei cittadini e acquisire la capacità di offrire risposte calibrate e non plateali, distinguendo i fenomeni davvero criminali da quelli sociali dettati dalle varie forme di degrado, disa-

gio e fragilità. Una sicurezza, dunque, da fondare su un patto civico. E che, come tale, non si organizza ed esaurisce in prossimità e durante le manifestazioni e i cortei, con schieramenti muscolari, zone rosse e fermi di massa – sempre secondo logiche di emergenza –, ma che, invece, si costruisce pazientemente usando gli strumenti della prevenzione e della negoziazione con l'obiettivo di consentire il fondamentale diritto costituzionale di utilizzare pacificamente gli spazi pubblici.

La distanza di questo approccio da quello attuale viene colta anche alla luce di talune scelte normative che in tutta fretta sono state compiute negli ultimi anni. Ci si riferisce in particolare alle nuove molteplici fattispecie di reato e circostanze aggravanti, non poche delle quali attinenti proprio alla sfera della sicurezza pubblica. E inoltre, all'inserimento nell'ordinamento del trattenimento-accompagnamento, per un massimo di dodici ore, con finalità preventiva in occasioni di manifestazioni pubbliche. Tali interventi, sempre con decretazione di urgenza, già hanno fatto oggetto diffusi rilievi sfavorevoli soprattutto in relazione ai principi costituzionali e al ruolo della giustizia penale. Il libro aggiunge osservazioni altrettanto critiche muovendo soprattutto dalle peculiarità che segnano l'esercizio della sicurezza pubblica.

Così l'"involuzione panpenalistica" di questi tempi può produrre un effetto che non si esita a definire "esiziale" sulla "gestione della piazza". Infatti, se le norme penali innescano rigidi meccanismi di risposta – comprensivi di denunce, arresti, indagini, incriminazioni –, la tutela dell'ordine pubblico, al contrario, esige discrezionalità e flessibilità, proprio per evitare che le manifestazioni degenerino, i facinorosi prendano il sopravvento e la pacifica libertà di riunione di tutti venga mortificata. Quanto poi al nuovo fermo amministrativo, di cui non vengono dimenticati i costi riguardo alla riduzione delle garanzie individuali, gli autori rilevano come la sua applicazione rischi di produrre un impatto logistico-organizzativo sulle forze dell'ordine, talmente pesante da indebolire le loro capacità di controllo del territorio e di prevenzione di eventuali disordini nelle manifestazioni. Di nuovo questioni complesse mal si prestano a soluzioni semplici ancorché sorrette da messaggi rassicuranti.

Contro la paura non nasconde l'ambizione di innescare approfondimenti e confronti che conducano alla costruzione di una dottrina – accompagnata da una coerente prassi – della pubblica sicurezza davvero repubblicana. È nell'interesse del paese che ciò avvenga quanto prima.

A. Miceli è stato funzionario di polizia e dell'Ufficio europeo antifrode di Bruxelles
antmic54@gmail.com

A. Perduca è saggista e già magistrato
aperduca51@gmail.com

Segnali

Antonio Miceli e Alberto Perduca

Per una pubblica sicurezza davvero repubblicana

Massimo Firpo

Sacri Monti: le nuove Gerusalemme in cui vedere la Passione

Luca Pietro Nicoletti

Rothko: non ci sono paesaggi nelle mie opere

Marta Rota Núñez

García Lorca e il canto dell'usignolo

Luca Bevilacqua

Leggere Kolchov: Emmanuel Carrère alla prova di una classe di studenti universitari

Claire Lynch

Intervista di Chiara D'Ippolito e recensione a Una questione di famiglia di Maria Micaela Coppola

Filippomaria Pontani

Stratis Tsirkas: una trilogia che sorprende intervista di Elisabetta Pitotto

Daniele Manacorda

La felicità dell'archeologo, il carattere umanistico e politico dello scavo

Stefano De Mattei

Goffredo Fofi: per una forma non retorica di contestazione globale

Silvia Nugara

Nuotare scandagliando le profondità del nostro essere viventi

Liz Pelly

Intervista di Simone Garino e recensione a Mood Machine

Vittorio Coletti

Il paese sonoro di Debussy riporta in vita quello spento di Maeterlinck

Matteo Pollone

Effetto film: Disclosure Day di Steven Spielberg

Architettura

Sacri Monti: le nuove Gerusalemme in cui vedere la Passione

di Massimo Firpo



Definito da Giorgio Vasari nella seconda edizione delle *Vite* come “famoso e molto celebre architetto, [...] ingegnossimo, [...] virtuoso e molto eccellente”, il perugino Galeazzo Alessi (1512-1572) fu uno dei più illustri architetti del Cinquecento italiano. Dotato di buona cultura, entrò al servizio del cardinale Ascanio Parisani e si formò quindi nell'inesauribile cantiere della Roma di Paolo III, dove erano all'opera Michelangelo, Baldassarre Peruzzi, Antonio da Sangallo, con il quale collaborò nella costruzione della Rocca Paolina a Perugia. Nel 1548 si trasferì a Genova, chiamato dal governo della repubblica per alcuni lavori portuali e di fortificazione, e qui realizzò ville e palazzi gentilizi per i Sauli, i Pallavicino, i Grimaldi, la basilica di Carignano, la cupola della cattedrale di San Lorenzo, il tracciato della Strada Nuova, lasciando un segno profondo sull'architettura genovese.

Stabilitosi a Milano negli anni sessanta, conobbe anche qui un notevole successo: progettò e costruì tra l'altro per il banchiere Tommaso Marino il fastoso palazzo che reca il suo nome, destinato a diventare il municipio della città, lavorò alla costruzione di alcune chiese importanti e collaborò a numerose iniziative pubbliche. Sempre più fitti si fecero in quegli anni i suoi rapporti non solo con Genova, ma anche con la natia Umbria, con continui viaggi da Milano a Perugia e ad Assisi, dove nel 1568 fece il progetto per Santa Maria degli Angeli e, nel 1571, quello per il rinnovamento della cattedrale. Ma non di questi lavori si occupa la raffinata ricerca di Lorenzo Fecchio (*Il libro dei misteri di Galeazzo Alessi. Il progetto per la nuova Gerusalemme al Sacro Monte di Varallo*, pp. 208, € 29,50, Officina Libraria, Roma 2025), incentrata su un'opera che non c'è, anzi non è mai esistita e tuttavia presenta non pochi motivi di interesse. Si tratta del progetto per un radicale rinnovamento del Sacro Monte di Varallo, conservato in un manoscritto calligrafico di 320 fogli dal titolo *Libro dei misteri*, ricco di splendidi disegni, conservato all'Archivio di Stato di Varallo: un documento ben noto, ma mai studiato nei suoi particolari quanto in questa ricerca.

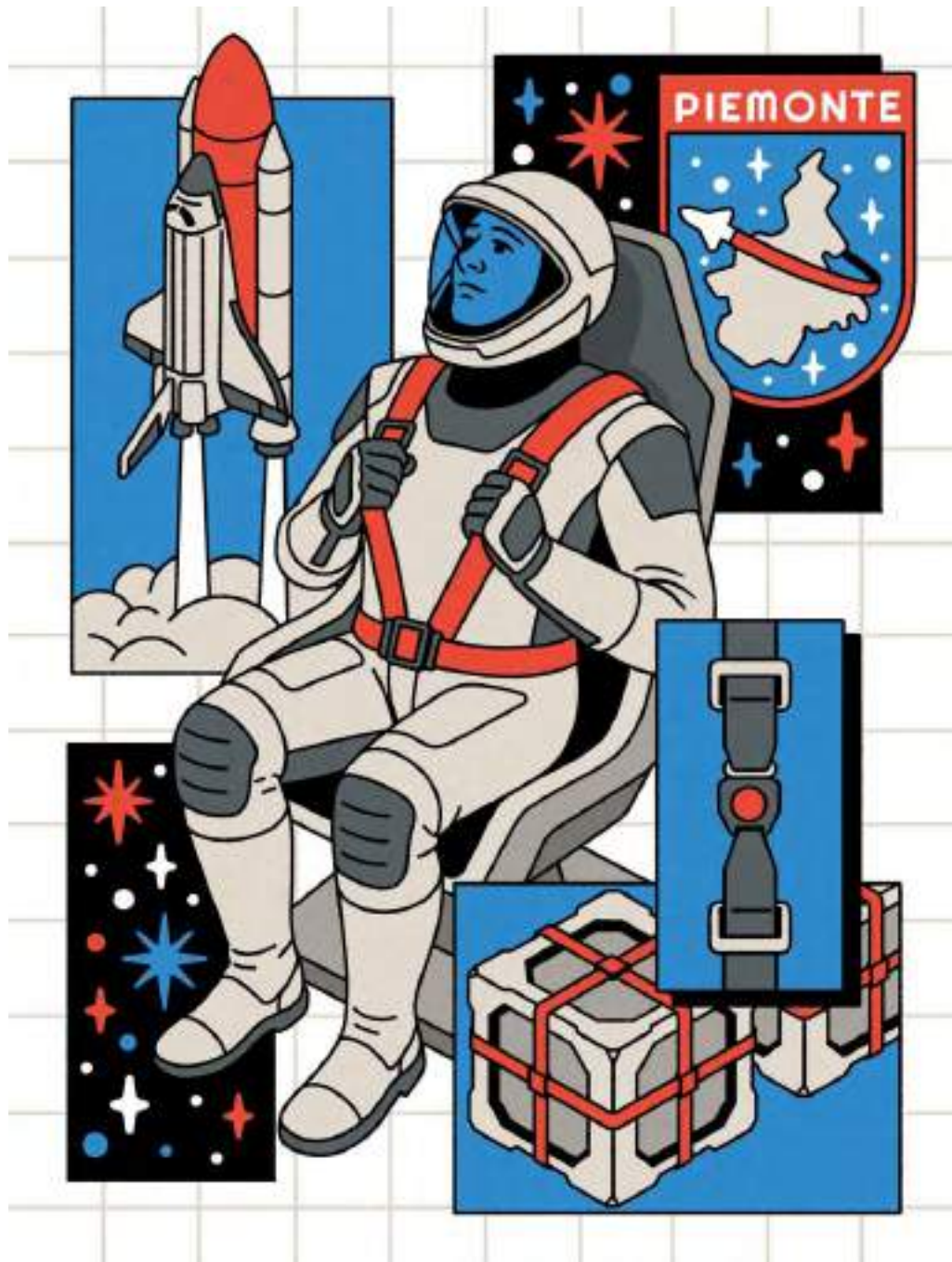
Il fondatore del Sacro Monte era stato, intorno al 1480, il frate francescano Bernardino Caimi, già tra i custodi del Santo Sepolcro e predicatore della crociata, desideroso di replicare la Via crucis vissuta da san Francesco in Terra Santa, anche a causa dell'esaurirsi dei pellegrinaggi oltremare per le difficoltà causate dalla conquista ottomana e islamica dell'impero bizantino e del Mediterraneo orientale. Già allora quei lunghi e rischiosi viaggi in Palestina avevano cominciato a essere sostituiti dalla prudente replica in tono minore costituita, ieri come oggi, dalle tavole della Via crucis che ovunque si affacciano dalle pareti delle chiese. L'iniziativa di Caimi prevedeva di utilizzare l'erta collina sopra Varallo per costruirvi una piccola Terra Santa con edifici destinati a sostituire e riproporre i luoghi di Gerusalemme legati alla Passione di Cristo, facendo rivivere al loro interno, con statue e pitture, i cruciali episodi di cui erano stati teatro.

A dimostrazione della sua efficacia devo-

zionale, la Via crucis campestre che saliva al Sacro Monte fu via via arricchita nell'arco di oltre due secoli anche da illustri architetti, fino ad assumere l'aspetto di una vera e propria città dotata di solide mura, un portale d'ingresso, piazze, porticati, palazzi in cui i fedeli si inoltravano diventando, via via, testimoni essi stessi della Passione di Cristo. Un decisivo salto di qualità fu segnato dalla presenza di sculture tridimensionali di misura naturale, di figure umane dotate di barba e capelli, vestite di tessuti, sullo sfondo degli affreschi di un grande artista rinascimentale, il valesiano Gaudenzio Ferrari e poi del Morazzon-

langelo.

Mai realizzato, il progetto verrà comunque almeno in parte tenuto presente nei successivi interventi disposti dai presuli di Novara, anzitutto Carlo Bascapé (vescovo dal 1593 al 1615), che trasformarono il Sacro Monte di Varallo in una sorta di catechismo illustrato da immagini viventi, destinato a diventare una delle principali mete di pellegrinaggio dell'Italia settentrionale. Sorto ai piedi delle Alpi, esso diventava anche “un baluardo della cristianità riformata”, scrive Fecchio, sottolineando come Alessi avesse voluto “comporre una grande scenografia della città santa,



ne e di Tanzio da Varallo. Il realismo delle rappresentazioni era volto a coinvolgere lo spettatore, che si affacciava da una finestra sul dramma sacro in corso davanti ai suoi occhi, e che venne acquisendo una sempre più esplicita valenza narrativa con il succedersi, una dopo l'altra, delle cappelle che fiancheggiavano l'erta stradina che si inerpicava fino all'ultima, la Gerusalemme celeste.

Fu il nobile milanese Giacomo d'Adda a commissionare ad Alessi, nel 1565, all'indomani della conclusione del Concilio tridentino, l'ambizioso progetto di rinnovamento del santuario varallese, che si ispirava ai grandi modelli romani conosciuti in gioventù, non senza concessioni all'architettura profana e al gusto manierista per grotte, fontane e giochi d'acqua, ma anche senza esitare a proporre un Giudizio universale copia di quello sistino di Miche-

in cui i pellegrini potevano immergersi in prima persona, convinti di essere di fronte a fedeli copie dei veri monumenti gerosolimitani”.

Ancor prima che fosse gettata la prima pietra del Sacro Monte di Varallo, la sensibilità religiosa che vi si esprimeva, il bisogno di vedere con i propri occhi la Passione di Gesù, di partecipare in prima persona alle sue umiliazioni e sofferenze, si era manifestata non solo nei riti pasquali di molte comunità in tutta Italia, ma anche in alcuni capolavori dell'arte visiva per eccellenza, la pittura, come per esempio nella straordinaria *Passione di Cristo* dipinta intorno al 1470 da Hans Memling per Tommaso Portinari, oggi alla Galleria Sabauda di Torino, che nello spazio limitato del quadro accoglie le immagini di oltre venti momenti della Passione dislocati nella complessa architettura di una Gerusalemme

immaginaria. L'immagine diventava così una sorta di strumento di devozione personale, non solo da guardare, ma da usare nelle pratiche religiose, come a metà Cinquecento sarà il piccolo Cristo crocifisso con i simboli della Passione nella collezione Berenson di Villa I Tatti a Firenze, che Lorenzo Lotto, “omo molto divoto [...]”, per sua divozione [...] fece la settimana santa, et fu finito il Venerdì santo a l'ora della Passione de nostro signore Iesu Cristo”.

Una devozione che il quadro aveva la funzione di accompagnare con le piccole immagini attorno alla croce, che raffiguravano una per una le torture inflitte al Redentore. Su queste, una dopo l'altra, il fedele era chiamato a soffermarsi, evocandone l'atroce concretezza fisica: la corona di spine, lo scudiscio, il pugno, lo schiaffo, lo sputo, le tenaglie, i chiodi, il martello, la lancia, la corda. Una devozione dello sguardo, insomma, che le cappelle del Sacro Monte portavano al culmine con la dimensione collettiva delle scene, i colori delle vesti e del paesaggio, i gesti dei personaggi, il realismo delle espressioni. Uno sguardo del verisimile, se non del vero, in grado comunque di dare carne e sangue a quello contemplativo, sul quale aveva insistito sant'Ignazio de Loyola negli *Esercizi spirituali*, dove per esempio esortava a usare “la vista immaginativa” per “vedere le persone”, “guardare e considerare ciò che fanno, come camminano e si affaticano”, “contemplare e meditare nei particolari”, ciò che appunto le cappelle dei Sacri Monti consentivano.

Il Sacro Monte di Varallo fu il primo degli altri otto Sacri Monti istituiti in Piemonte e Lombardia, che ne avrebbero sostanzialmente ripreso e imitato la struttura e le finalità religiose, tutti inseriti nel 2003 dall'Unesco nel cosiddetto patrimonio culturale dell'umanità. Dopo Varallo, “la nuova Gerusalemme delle Alpi”, il più antico e importante, erano venuti quelli di Crea (1589), di Orta (1590), di Varese (1604), di Oropa (1620), e successivamente di Ossuccio, di Ghiffa, di Belmonte. Abortito fu invece quello di Arona, voluto da Federigo Borromeo, che proprio ad Arona, nel 1624, fece innalzare una ciclopica statua alla memoria del cugino san Carlo Borromeo, ultimata solo nel 1698, il San Carlone, che, alto 35 metri, veglia sulla pianura lombarda. Ma non è facile indicare date precise per quei santuari così funzionali alla devozione popolare, alle solenni processioni, alla spettacolarizzazione della religione promosse dalla pastorale borromaica. Molti restarono incompiuti, poiché la costruzione delle varie cappelle in cui erano suddivisi era destinata a trascinarsi per decenni fino a spegnersi, così come si venne via via esaurendo quella Controriforma militante di cui essi erano ed erano stati effetto e testimonianza. Il libro einaudiano di Guido Gentile, *Sacri Monti* (2019), ce ne restituisce la storia complessiva; quello di Fecchio ricostruisce con efficacia un irrealizzato, ma importante, frammento della sua storia architettonica.

M. Firpo ha insegnato storia moderna alla Scuola Normale di Pisa e all'Università di Torino
massimo.firpo@unito.it

Rothko: non ci sono paesaggi nelle mie opere

di Luca Pietro Nicoletti



“Frigoriferi! Frigoriferi grandi e soffici” fu il commento sui quadri “classici” di Mark Rothko raccolto negli anni settanta da suo figlio Christopher, allora al college: a lungo quella pittura che si dilata su tele monumentali con il ritmo di un respiro apparve al pubblico indecifrabile. Pensare che quelle sequenze di rettangoli sovrapposti, cuciti da uno spazio sottile come una fessura, ricordassero degli elettrodomestici sicuramente travisava le intenzioni del pittore, ma li collocava nello spazio delle case moderne e, a suo modo, dava una spiegazione didascalica a un immaginario radicalmente aniconico, sostenuto da una disciplina interna tanto razionale quanto emotivamente partecipe, da una preoccupazione di ordine compositivo rigoroso e austero pur nella slabbratura del non finito. Non erano passati molti anni, del resto, dalla lettera che il regista Michelangelo Antonioni aveva inviato all’artista dopo aver visitato con Monica Vitti la mostra alla Galleria Nazionale d’Arte Moderna di Roma, confidandogli che per lui in *N. 37/N.19 (Slate Blue and Brown on Plum)* del 1958, ora al MoMA, “c’è tutto l’acciaio di New York”. In entrambi i casi, la pittura di Rothko diventava espressione del mito modernista delle grandi città. Eppure, reduce da *L’eclisse* e prima che la sua assolutezza penetrasse nella cultura visiva di *Il deserto rosso*, implicitamente il regista lo leggeva in termini di paesaggio astratto. Doveva del resto essere rimasta sostanzialmente inascoltata la dichiarazione dell’artista che “there is no landscape in my works”, se il 29 agosto 1964 “The New Yorker” pubblicava una vignetta di James Stevenson in cui un tramonto sul mare prendeva la forma di tre campiture alla Rothko: “Now, there’s a nice contemporary sunset!”.

Su di lui è stato detto di tutto, dal puro formalismo al dialogo fra opere e scritti – specialmente dopo la pubblicazione nei primi Duemila del famoso manoscritto incompiuto nel 1940 – oppure andando a cercare nelle vicende biografiche le ragioni della pittura. Oscillano fra queste due polarità i libri pubblicati o resi disponibili in traduzione italiana in occasione della grande mostra *Rothko a Firenze* (14 marzo - 23 agosto 2026) curata da Christopher Rothko ed Elena Geuna nelle sale di Palazzo Strozzi, accompagnata da un curatissimo catalogo Marsilio, quasi a dittico con la mostra fiorentina su Beato Angelico del 2025. Partendo proprio dai viaggi italiani dell’artista, in particolare quello del 1950, ricordato principalmente per l’incontro folgorante con gli affreschi del convento di San Marco, si è tentato infatti di rileggere la sua pittura alla luce degli “Old Masters”, come una tappa cruciale, e per nulla scontata, della fortuna astratta del Rinascimento. Subito però si rivela un itinerario periglioso, basato su poche tracce documentarie e su una serie di indizi lasciati da Rothko stesso nella pittura. Alcuni di questi sono iconograficamente accertabili, come l’impressione generata dalle finestre cieche dalle cornici grigie della michelangiolesca Biblioteca Laurenziana, pronta a riaffiorare nei *Seagram murals* del 1959, palesandosi come allucinazioni architettoniche su un rosso cupo, che a sua volta poteva fare i conti a distanza con le partiture architettoniche della pittura pompeiana. Altri invece vanno interpretati in controllo-

ce su sensibilità epidermiche quasi impercettibili, di cui prova a tirare le fila Gregorio Botta in un volumetto edito da Electa in questa occasione sul *Viaggio a Firenze*: come una costola del suo precedente *Pollock e Rothko. Il gesto e il respiro* (Einaudi, 2020) in cui l’autore comparava, in sorta di vite parallele, il periplo dei due artisti. Sono tracce, indizi, dichiarazioni rilasciate a critici e amici ad anni di distanza che hanno indotto allo scivoloso tentativo di portare in alcune delle più famose cellette affrescate dall’Angelico per i confratelli dell’ordine domenicano altrettanti piccoli quadri del maestro americano, basandosi su empirici

istintiva” che si attribuisce in quanto figlio dell’artista, l’autore ripercorre il proprio itinerario di avvicinamento alla pittura paterna. “Il percorso di mio padre”, scrive, “consiste nel togliere strati su strati per raggiungere maggiore chiarezza”, che a posteriori l’autore cerca di smontare nei suoi meccanismi visivi e percettivi, dall’indistinta “nebulosità” dell’immagine al “bagliore interno” di una “finestra della luce interiore”. La “quieta presenza dell’imperfezione”, dunque, condurrebbe infine al nietzschiano “dramma tragico”, con cui finisce per stonare la predilezione dell’artista per la musica di Mozart. Entrare “dentro” l’opera di Rothko, però, si-



accostamenti di colore o di sintonia spirituale fra gli affreschi antichi e la pittura moderna. Eppure, sebbene l’accostamento sia suggestivo, e ponga l’accento sulla capacità di concentrazione che dilata lo spazio nei quadri di piccolo formato, forse non era la via più efficace per stabilire quel confronto, col rischio di far fare a Rothko la fine dello sventurato diavolo che, nella cella 31, viene travolto dall’irruzione di Cristo al Limbo. Piuttosto, come suggerisce Botta, l’occhio del pittore doveva essere rimasto colpito dal cielo della monumentale *Crocifissione* della Sala capitolare, con quel trascolorare di rosso e azzurro coerente con il suo metodo di sovrapposizione per trasparenza, o più semplicemente con l’isolata sospensione degli affreschi, quasi tutti in posizione decentrata all’interno delle cellette, senza configurarsi come pale d’altare. Del resto, la vera sorpresa della mostra fiorentina sono due formidabili salette di disegni, che mostrano, accanto alle grandi tele, un Rothko che progetta le composizioni con scrupolo meticoloso. La cura dell’artista nel calibrare i pesi compositivi, infatti, è il cuore del “viaggio di scoperta” proposto al lettore da Christopher Rothko in un libro del 2015, *Mark Rothko: From the Inside Out*, tradotto ora per Marsilio: facendo leva sulla sua formazione da psicoanalista oltre che sulla “comprensione

gnifica vederlo a un palmo di naso, spiegando che l’opzione per il rettangolo, da parte sua, ottempererebbe a un desiderio di aderenza all’esperienza naturale della vista, facendo della tela una “cornice silenziosa” con i bordi stonati della visione oculare.

Ci sono tuttavia altre vie per avvicinare Rothko, come propone Riccardo Venturi, veterano degli studi italiani sul pittore, che dopo numerosi saggi e due edizioni tradotte degli scritti dell’artista offre per Electa una lettura trasversale e militante, *Secondo natura*, alla luce della moderna “eco-critica”, suggerendo quattro percorsi relativi ad altrettanti elementi naturali (terra, acqua, fuoco, aria) da individuare non tanto in accezione illustrativa, ma per come la sua pittura li “performa”, in sintonia con il pensiero sviluppato intorno agli stessi dalla fisica moderna. Ma soprattutto, in questo cammino inaspettato, lo studioso ha tessuto in una sorprendente catena di associazioni alcuni momenti ed episodi della vita dell’artista e della ricezione della sua opera, generalmente trascurati, che guadagnano una centralità inedita all’interno di una nuova cornice di senso. Ecco dunque la riscoperta privata da parte di Svetlana Alpers, a cui in un primo tempo la sua pittura era parsa del tutto incomprensibile, per poi farne improvvisamente esperienza e capire quei risvolti per-

turbanti che a lei, esperta di pittura olandese, erano rimasti del tutto alieni. Ma ecco anche un Rothko “primitivo” in visita alle grotte di Lascaux, e per tutta la vita affascinato da quel primordio oscuro che lo porterà a cercare la penombra per l’esposizione dei suoi dipinti; oppure traumatizzato da un piccolo naufragio che svilupperà in lui il senso sublime dell’immersione nella profondità della superficie, oltre le memorie acquatiche e biomorfe che popolano i dipinti e gli acquerelli della sua stagione surrealista. Non si poteva evitare poi un confronto con i tempi della minaccia atomica, che infiamma l’immaginario di tragiche distruzioni fino all’annichilimento: il dialogo con Antonioni, su cui il libro si chiude suggerendo la traccia di ulteriori indagini, si basava proprio su queste premesse.

Da questi studi rimane ai margini, invece, la *quête* delle radici ebraiche dell’artista, così connaturate in lui quanto conflittualmente elaborate per tutta la vita, da cui prende invece le mosse la biografia di Annie Cohen-Solal che cala le peripezie umane e psicologiche di Rothko sullo sfondo di una peregrinazione drammatica da una sponda all’altra dell’oceano, su cui si consuma la conversione aniconica. A Portland, dove Markus Rothkowitz approda a dieci anni nel 1913 dalla natia Dvinsk, Daugavpils o Daugpiļs nell’attuale Lettonia, egli si era trovato a fare i conti con lo sradicamento violento dalla Russia zarista, catapultato in un paese di cui non conosceva la lingua, e in cui non sarà mai del tutto integrato, ma che tempererà profondamente il suo carattere, spingendolo, come suggerisce il titolo del libro, a *Riparare il mondo*. Per tutta la vita si dibatterà tra una spiritualità laica e la formazione da ebreo osservante che suo padre Yacov gli aveva imposto durante l’infanzia russa. “Deciso a non atteggiarsi a vittima”, scrive l’autrice a proposito dei suoi primi anni di formazione, “coltiva l’idea di ricostruire il mondo attraverso lo studio, la creazione letteraria, l’impegno militante”.

L. P. Nicoletti insegna storia dell’arte contemporanea all’Università di Udine
luca.nicoletti@uniud.it

I libri

Christopher Rothko, *Mark Rothko. Dentro l’opera*, ed. orig. 2015, trad. dall’inglese di Marco Cianchi pp. 320, € 30, Marsilio, Venezia 2026

Rothko a Firenze, a cura di Christopher Rothko ed Elena Geuna, pp. 216, € 50, Marsilio, Venezia 2026

Gregorio Botta, *Rothko. Viaggio a Firenze*, pp. 64, € 18, Electa, Milano 2026

Riccardo Venturi, *Rothko. Secondo natura*, pp. 112, € 22, Electa, Milano 2026

Annie Cohen-Solal, *Mark Rothko. Riparare il mondo*, ed. orig. 2013, trad. dal francese di Manuela Betone, pp. 280, € 26, Einaudi, Torino 2026

BIENNALE ARTE 2026

**VENEZIA
GIARDINI / ARSENALE**

ORARIO/OPENING HOURS
9.05-27.09: 11-19H
SOLO/ONLY ARSENALE
VEN.SAB./FRI.SAT.: 11-20H
29.09-22.11: 10-18H

CHIUSO IL LUNEDÌ
CLOSED ON MONDAYS



COMPRA QUI
IL TUO BIGLIETTO



BUY YOUR TICKET

DI/BY KOYO KOUOH

IN MINOR KEYS

INFO +39 041 5218 828
PROMOZIONE@LABIENNALE.ORG

LABIENNALE.ORG
#BIENNALEARTE2026



BVLGARI



La Biennale di Venezia

Arte
Architettura
Cinema
Danza
Musica
Teatro
Archivio Storico

9.5 — 22.11.26



La traduzione

García Lorca e il canto dell'usignolo

di Marta Rota Núñez

In una goccia d'acqua / cercava la voce il bambino", scrive Federico García Lorca nel *Bambino muto*, e da questi due versi stilla, con un lieve tintinnio, l'essenza del suono e del silenzio nei suoi componimenti, l'essenza dell'esperienza infantile e, naturalmente, quella della poesia come luogo in cui trovare, a ogni età, le parole che mancano.

Forse il più noto tra i poeti e drammaturghi del Novecento spagnolo, García Lorca ha poco bisogno di presentazioni. Ma se il racconto che se ne fa ruota spesso attorno ai suoi celebri drammi teatrali, all'immaginario gitano del *Romancero*, all'avanguardia artistica della Generazione del '27 o all'impegno civile e politico che pagò con la vita, la proposta di *La finestra della scuola ha una tenda di stelle* (trad. dallo spagnolo di Marta Rota Núñez, pp. 80, € 16, Topipittori, Milano 2026) getta lo sguardo più indietro nel tempo, proponendo un'immersione nell'immaginario infantile del poeta.

La raccolta stessa, d'altra parte, nasce da un ricordo d'infanzia: quello di Giovanna Zoboli, scrittrice ed editrice, che da piccola aveva un libro amatissimo intitolato *Cinque lire di stelle*. Si trattava di un'edizione Bompiani degli anni settanta di poesie di García Lorca, tradotte da Luisa Orioli e con i disegni originali dell'autore. All'invito della casa editrice Topipittori di prendere spunto da quel testo per pensare una nuova antologia poetica lorchiana dedicata anche – ma non solo – ai piccoli lettori e alle piccole lettrici, non potevo quindi che rispondere volgendo lo sguardo a un'altra infanzia, quella del poeta. Da quello scavo è emerso un Federico cresciuto nel cuore della *vega* granadina, circondato da fiumi, vigne e uliveti, dai toni bruni della campagna e dalla fatica di chi lavorava la terra; in una grande casa animata da fratelli, sorelle e una miriade di cugini, con cui amava travestirsi e mettere in scena i suoi primi spettacoli; incantato dal fervore religioso della madre e dalla passione per la zarzuela del padre. Molto prima di impugnare egli stesso la penna, García Lorca crebbe ascoltando per bocca della nonna Isabel i romanzi di Victor Hugo e di Alexandre Dumas, le poesie di Bécquer, Zorrilla e Lamartine; e prima di mettersi al pianoforte, crebbe ascoltando i virtuosismi dello zio Luis, amico del compositore Manuel de Falla, in una famiglia di eccellenti musicisti e cantori.

È un territorio, quello dell'infanzia, di cui la poesia di García Lorca è imbevuta; e proprio seguendone le tracce ha preso forma la selezione dei componimenti di questa raccolta. Al suo interno, la limpida fantasia dell'autore racconta un mondo in cui i pioppi danzano, "i bambini mangiano / pane nero e ghiotta luna", la giostra gira appesa a una stella e l'acqua del fiume "suona il suo tamburo / d'argento". Ma anche un mondo in cui la Sierra Morena "sanguina al costato" e la "vendemmiatrice bruna / taglia il pianto della vigna", lasciando emergere un'inquietudine piena di interrogativi: sul mistero della vita e della morte, sulla connessione con la natura, sulla perdita, sul cambiamento, sulla spiritualità, sull'amore.

In un percorso ideale soltanto accennato, il libro si apre dentro un'aula della *Scuola*, dove uno sguardo distratto indugia sulla tenda di stelle della finestra che gli dà il titolo, e si chiude con altri giovani occhi che, fuori dai vetri appannati, vedono "un albero giallo / trasformarsi in uccelli". Nel mezzo, intreccia spazi e personaggi quotidiani ad altri immaginifici, indaga il turbamento della scoperta di

di passioni del poeta.

"Io sono, anzitutto, un musicista", disse infatti di sé García Lorca; e la sua poesia attinge a piene mani da quest'arte, spaziando dalla tradizione ritmica e vocale del flamenco e della canzone popolare granadina alla stratificazione semantica delle ninnenanne, con echi romantici e impressionistici alla Chopin o Debussy. La struttura delle sue poesie, in cui com-



emozioni luminose o cupe, e, a mano a mano che ci si addentra, lascia sempre più spazio all'elemento naturale.

I trentasette componimenti scelti furono in gran parte scritti da un García Lorca poco più che ventenne durante gli anni universitari alla Residencia de Estudiantes di Madrid. Fatta salva qualche eccezione (*Cassida delle colombe scure* è del 1936, anno della morte del poeta; *Farfalla dell'aria* è tratta dall'opera teatrale *La calzolaia prodigiosa*, del 1930; e nella raccolta sono presenti due canzoni popolari preesistenti che García Lorca riadattò e musicò, *La Tarara* e *I re del mazzo*), le altre poesie sono tutte prese da *Canzoni e Suites*. Scritte tra il 1920 e il 1924, queste due raccolte sono accomunate, come deducibile dai titoli, da una spiccata attenzione verso la composizione musicale, in linea con quella che fu una delle più gran-

paiono voci in contrappunto e bitonalità, cornici, ritornelli e variazioni sul tema (ne è un esempio la *Canzone del cavaliere*, in seguito magistralmente musicata da Paco Ibáñez), rende subito evidente questa spiccata attenzione compositiva e armonica. Lo stesso vale per gli espedienti ritmici e sonori: la metrica, a volte regolare, sincopata altrove, era per García Lorca un elemento da studiare nel dettaglio, fondamentale per la memorizzazione e la recitazione ad alta voce; e così lo schema sonoro che, se in questi testi solo di rado fa ricorso alla rima piena, è però intessuto di assonanze, allitterazioni e onomatopee.

Leggendo la sua biografia, sorprende scoprire che forse García Lorca non avrebbe messo tanto impegno nel teatro e nelle liriche che lo resero celebre se il padre, invece di spingerlo alla formazione universitaria, avesse assecondato la sua

prima aspirazione e gli avesse permesso di trasferirsi a Parigi per continuare gli studi in pianoforte. Anche quando cominciò a dedicarsi alla poesia, tuttavia, García Lorca rimase un artista dalla natura sentitamente orale: ritenendo che, proprio come uno spartito musicale, la poesia necessitasse della voce per raggiungere la piena compiutezza, considerava secondaria la cristallizzazione per iscritto dei suoi testi, che preferiva affidare alla memoria e recitare di persona al suo pubblico, continuando così a limarli. Abbracciando quest'idea poetica, anche i versi di *La finestra della scuola ha una tenda di stelle* vogliono, in primo luogo, essere letti ad alta voce, accompagnati dalle immagini di Javier Zabala, che intavolano con il testo un dialogo polisemico e arioso.

L'idea di una lettura ad alta voce, che si lasci condurre dal suono e che da lì tragga le sue più immediate suggestioni, sta anche alla base di questa nuova proposta traduttiva. Delle poesie di García Lorca esistono infatti numerose traduzioni italiane, ma la loro storia è stata a lungo dominata dalla tendenza a privilegiare il piano semantico su quello formale. L'aspirazione di questa breve raccolta è stata quella di restituire ai suoi testi, almeno in parte, quella musicalità spesso messa in secondo piano a favore dell'aderenza alla parola. Assecondando dove possibile la struttura ritmica, dei versi, le assonanze o la rima, la traduzione vuole rendere omaggio a García Lorca che componeva dopo una serata passata a destreggiarsi al pianoforte e che recitava ricordando la bandurria del prozio Baldomero, il *cante jondo* delle sue terre o le filastrocche che animavano i girotondi con i suoi cugini. A García Lorca che scrisse: "En la mañana verde / quería ser corazón. / Corazón. / Y en la tarde madura / quería ser ruiseñor. / Ruiseñor", scegliendo l'uccello più canterino, che, ahimè, nella nostra lingua fatica ad avvicinarsi sonoramente al cuore; voglio sperare che l'autore avrebbe accettato con benevolenza che, per fargli spiccare il volo, questa traduzione gli abbia prestato una parola in più: "Nella mattina verde / volevo essere cuore [...] Nella sera matura / usignolo cantore".

Accanto all'attenzione per gli aspetti sonori c'è stata quella per l'immaginario visivo, radicato a fondo nel territorio, reale o sognato, dell'infanzia del poeta e qui restituito con parole il più possibile nitide e concrete. Per evocare immediatamente nella mente del lettore quel paesaggio – con cieli di margherite e ombre d'oro, con una sera che "canta / una ninnananna alle arance" e una luna che "sta falciando lentamente / il tremore antico del fiume" – e per cogliere l'invito, esplicitato dallo stesso García Lorca nelle sue conferenze, ad approcciarci alla poesia "senza ricorrere all'intelligenza né all'apparato critico", ma facendoci portare per mano dal *duende*, lo spirito dell'arte a lui tanto caro, che può aiutarci a "superare all'istante la difficile comprensione della metafora e a catturare, con la stessa velocità della voce, il disegno ritmico della poesia".

M. Rota Núñez è traduttrice editoriale
marta.rotanunez@gmail.com



Leggere *Kolchoz*: Emmanuel Carrère alla prova di una classe di studenti universitari

di Luca Bevilacqua

I giovani lettori, per intenderci quelli nati dopo il 2000, come vedono lo scrittore francese contemporaneo più popolare oggi in Italia? Che sensazioni suscita in loro la lettura dell'ultimo libro di Emmanuel Carrère, *Kolchoz* (ed. orig. 2025, trad. dal francese di Francesco Bergamasco, pp. 408, € 22, Adelphi, Milano 2026), salito in cima alle classifiche nostrane? Era giusto porsi tali domande al momento di assegnare – all'interno di un laboratorio di critica letteraria dell'Università Tor Vergata di Roma – la lettura di un testo simile. In cui la storia, la psicologia, la psicanalisi, la geografia politica – discipline che solitamente si studiano per passare un esame –, sono state la sorpresa più o meno gradita dentro il cavallo di Troia dell'omaggio autobiografico alla madre.

Qualche studente si aspettava, o meglio temeva, un libro melenso, a dimostrazione che un giovane lettore non è necessariamente un lettore ingenuo. Il rischio c'era, ammettiamolo. E la pietà filiale, unita al desiderio di ricomporre fratture antiche e più recenti (la pubblicazione di *Un romanzo russo* nel 2007: Adelphi, 2018), alzava al massimo le probabilità in quella direzione. Invece, seconda sorpresa, nessuna concessione al sentimentalismo. Al contrario, troviamo la consueta iperlucidità di Carrère – per chi già lo conosce – che consiste nel posizionarsi sempre in un punto equidistante fra le parti in conflitto: fra la madre e il padre, fra la madre e lo zio Nicolas, fra la madre e lui stesso. Per chi lo scopre per la prima volta, questo sguardo di Carrère che argomenta razionalmente davanti alla morte, alle menzogne, alla distanza incolmabile che si cristallizza dentro un matrimonio in cui ci si dà del lei e si dorme in stanze separate, è uno sguardo che rasenta la freddezza e il cinismo. È una ragazza a notarlo, ma un'altra non sembra d'accordo: nella narrazione, dopotutto, il tono resta perlopiù morbido, accogliente, intriso della pazienza di chi deve tirare le somme: per sé stesso e per tutta quella genealogia familiare che culmina nel "curioso ammiccamento della Storia a una coppia del XX secolo" (i coniugi Hélène e Louis Carrère, secondo la spiritosa definizione di quest'ultimo, che ha preceduto il figlio nell'amoroso progetto di ricostruire la trama dell'ascendenza russo-georgiana della moglie, segnata profondamente dall'esilio e dalla rivoluzione d'ottobre).

Poiché tutti sembrano colpiti dalla sincerità di Carrère, riprendo la mia posizione di guida, oltre che di arbitro del dibattito, per ricordare la lunga tradizione francese che risale alle *Confessioni* di Jean-Jacques Rousseau. Raccontare i ricordi più belli dell'infanzia, come la scena rituale che dà il titolo al romanzo, "fare kolchoz" (i bambini che dormono in camera della madre quando papà è fuori per lavoro), è un modo per far risplendere l'innocenza dell'amore materno sullo sfondo tenebroso della storia. Quella del Novecento e quella attuale. Al tempo stesso dichiarare esplicitamente le proprie colpe, in fondo piccole, i propri egoismi, i partiti presi contro la madre – primo fra tutti: la scelta di stringere amicizia con lo zio Nicolas – è una strategia per ribadire sottilmente la propria innocenza. Sul piano stilistico è un'operazione che funziona benissimo. Il lettore non perderà

occasione, riesaminando il proprio passato, di autoassolversi per numerosi piccoli delitti simili. L'indulgenza verso noi stessi rende più leggeri. E se Rousseau l'ho nominato a lezione, citando a proposito di critica uno dei suoi interpreti più acuti, Jean Starobinski, mi accorgo mentre scrivo di aver taciuto quello che sembra l'altro grande modello di Carrère in fatto di sincerità spudorata ma espressa con voce lenta e suaden-

di Isabel Allende, in cui la madre racconta la malattia e la morte della figlia. Ma è senz'altro Kundera il suggerimento più suggestivo, tant'è che una breve ricerca mi svela come il raffronto sia già stato proposto in ambito accademico. Alla stregua di Kundera, Carrère entra ed esce continuamente dalla narrazione, e sembra provare un sottile piacere nel mostrare la storia per il tritarne che è. Ma quando si trova a parla-

giungere *après-coup* in risposta al mio studente, è una tendenza molto diffusa questa che fa oscillare il romanzo tra la ricerca di una verità filosofica (è la tendenza di Kundera) e l'esigenza di una verità storica: individuale e familiare (è la ben nota ossessione di Carrère). La necessità di comprendere la propria epoca e dare significato ad alcune figure, che possono coincidere con una bisnonna o con Vladimir Putin, è diventata il movente più comune per scrivere un romanzo. Ma quando si vuole parlare argutamente di libri – che è poi il compito del critico – sono più utili le diversità che non le somiglianze. Di uno scrittore, diceva il mio maestro anni fa in quelle stesse aule, dobbiamo saper dire anzitutto "lo specifico".

Leggendo *Kolchoz* in parallelo con loro, temevo, con tutti quei nomi di antenati da ricordare nella prima parte del libro, che i miei studenti provassero un misto di confusione e di noia. Nulla del genere è emerso dalla discussione. Anzi, quell'aspetto quasi didattico nell'agganciare i destini individuali alla grande storia è stato particolarmente apprezzato. Una studentessa accenna a una parola difficile da pronunciare, a pagina 121, che designa coloro che, in seguito a una promessa fatta da Stalin nel 1946, sono rientrati in Russia dalla Francia: sono i *vozvraščency*, circa diecimila esuli che, ingannati dalla chimera di un'amnistia, si sono imbarcati su una nave che li ha riportati in patria solo per essere imprigionati e fatti sparire. Confesso che nemmeno io ne sapevo nulla. Ma a quel punto non resisto alla tentazione di fare una piccola inchiesta – con un pizzico di crudeltà professorale – anche perché il gruppo è formato quasi interamente da francesisti: chi tra voi sa, oppure non sa, cosa è stato per la Francia il collaborazionismo? Il proposito edificante di colmare l'eventuale lacuna mi spinge a fermarmi qualche minuto sull'argomento. Mi dimentico di suggerire la lettura dei romanzi di Patrick Modiano (eppure ci avevo pensato!), e passo a chiarire la vicenda spinosa intercorsa fra Carrère e la madre, celebrità assoluta fra gli storici della Russia, nonché accademica di Francia, che per decenni aveva tenuto nell'ombra, nascondendolo ai figli, il segreto del padre Georges: aveva lavorato ai tempi di Vichy per la Wehrmacht. Carrère torna qui succintamente sulla materia di *Un romanzo russo*, per sottolineare come la sparizione di suo nonno, giustiziato all'indomani della Liberazione, sia uno dei tasselli mancanti su cui si è comunque edificata, fra vergogna, amore e incomunicabilità, la vicenda di Hélène e Nicolas: sorella e fratello che, da un certo momento in poi, si sono allontanati per sempre. L'irreparabile accade, a volte, lontano dal fragore delle guerre e delle deportazioni.

I ragazzi che hanno partecipato, con queste e altre idee, alla discussione da cui è nata questa pagina sono Evelyn Acconcia, Emi Bujari, Saverio De Lellis, Pierandrea Gravili, Ilenia Iacucci, Sara Maiorano, Tommaso Mancini, Elvi Proko, Ilaria Pugliese, Rebecca Sfregola, Diletta Turrini.

L. Bevilacqua insegna letteratura francese all'Università di Roma Tor Vergata
luca.bevilacqua@uniroma2.it



te, quasi ipnotica: con quel continuo disseminare il racconto di lampi d'intelligenza e citazioni di grandi autori, o frasi non meno memorabili e tuttavia proferite da persone comuni, in una miscela che ci induce a pensare, contro ogni evidenza, che l'essere umano possa essere laicamente perdonato per tutte le sue infinite debolezze. Michel de Montaigne, era questo il nome che avrei dovuto fare.

Ma torniamo in aula. Un ragazzo propone per *Kolchoz* un doppio accostamento, da un lato con *L'immortalità* di Milan Kundera, dall'altro con un libro anch'esso lontano sul piano stilistico, ma contiguo per il tema, che peraltro è rovesciato: *Paula*,

re dei grandi scrittori, come fa Kundera con Goethe, Carrère non cede al puro fascino della digressione letteraria: se nomina Proust, Mann, Yourcenar, Dumas e soprattutto Tolstoj e Dostoevskij, è per approfondire i gusti, ovvero le personalità di coloro che in famiglia li hanno amati o al contrario detestati. E in quella ristretta comunità di lettori, c'è lui al primo posto. Carrère e Kundera esitano, dunque, fra due piani narrativi che li attirano con una forza magnetica irresistibile: uno dedicato all'io (strettamente autobiografico o finzionale che sia), l'altro ai personaggi, che diventano tali quanto più attingono a persone reali, con abitudini e stravaganze. Eppure, vorrei ag-

Svelare i segreti familiari e affrontarne le conseguenze

intervista a Claire Lynch di Chiara D'Ippolito



Nel mese di marzo, durante il BokPride di Milano, abbiamo intervistato Claire Lynch sul suo romanzo *Una questione di famiglia*, uscito per Fazi nel 2025 e recensito in questa stessa pagina.

Dopo il memoir *Small: On motherhoods* (ancora inedito in Italia, ndr), nel quale raccontava la sua esperienza di madre in una coppia gay, cosa l'ha spinto a cimentarsi con la fiction?

Probabilmente è stata una crisi di mezza età [ride]. A parte gli scherzi, sentivo di essere in un momento "o adesso o mai più". Ho scritto un memoir, ho insegnato letteratura, sono una grande lettrice... Ma un discorso è essere fruitori di libri e di prodotti letterari, un altro è mettersi in gioco con la scrittura ed essere autori. All'inizio è stato un test tra me e me, più simile a un hobby: ho provato a vedere se potevo scrivere di famiglia, a sperimentare per trovare questo tipo di storie. Poi, quando ho incontrato le storie di cui il libro parla, è stato come benzina, come un fuoco che entrava nella storia. E quindi, a quel punto, non ho potuto smettere di scrivere.

Rispetto al memoir, il romanzo cosa offre di più?

Curiosamente, il memoir è più limitante, perché dai sempre retta alla verità di ciò che è successo, però intanto pensi: forse ora mi piacerebbe che la storia andasse in questa direzione, ma sei aggan- ciato come un'ancora alla verità. Nella finzione c'è più spazio: perché puoi decidere quello che i personaggi devono fare dopo, fargli fare quello che ti piace. Sei come il dio di quell'universo. Quindi penso che ci sia più libertà, nel romanzo. Paradossalmente, la fiction richiede delle abilità diverse, perché nel memoir sai già dove la storia andrà a parare e semplicemente attingi dalla verità. Nella fiction devi capire come incastrare le cose, creare i meccanismi, in modo tale da riuscire a sviluppare una storia plausibile.

L'alternanza temporale 1982-2022 le è servita a spiegare quanto, in quarant'anni, le cose siano cambiate per le donne e le madri lesbiche. Ma le è servita anche per caratterizzare i personaggi e seguire la loro evoluzione.

Questa linea temporale mi ha dato la possibilità di pensare a come nel corso di un'unica vita siamo la stessa persona ma allo stesso tempo, in diversi momenti, ci trasformiamo. Quindi, pensando ai personaggi di Dawn e di Heron, quando li incontriamo nel 1982 sono una coppia giovane, appena sposata e stanno ancora lavorando su chi sono; poi li vediamo come sono diventati quarant'anni dopo, quando per loro tutto è cambiato. È una maniera di riflettere su come il tempo che passa ci modelli, ma anche sugli aspetti del nostro carattere che rimangono permanenti, qualunque cosa ci succeda nella vita.

Verso i personaggi c'è sempre una

sospensione del giudizio morale e nessuno è mai descritto sotto una luce completamente negativa. Anche la dedica all'inizio del libro – "A tutti coloro che si adoperano per dare il meglio di sé" – sembra suggerirlo.

Quando ho cominciato a scrivere, mi sono data la regola che non ci fosse un unico personaggio a cui attribuire le qualità negative. Probabilmente sarebbe stata completamente un'altra storia, se ci fosse stato "un cattivo" su cui ricadessero tutte le colpe. È più facile scrivere una storia in cui c'è una sola persona che è il male impersonificato. Il senso che volevo dare io alla storia era un altro: le persone agiscono con le migliori intenzioni, o hanno fatto quello che gli era stato consigliato, o hanno agito, come la maggior parte di noi fa, in accordo con la società che ci circonda, con quello che gli amici o la famiglia si aspettano da noi. E vedere che non c'era un cattivo – nessuno si identifica mai con il cattivo – e non dare alcun giudizio morale, era anche un modo per sollecitare nel lettore la domanda: sarei stato in grado, avrei avuto il coraggio di fare qualcosa di diverso? La maggior parte di noi, se siamo onesti, avrebbe fatto le stesse cose.

Il suo è un libro che parla di ver-

tà nascoste e, spesso scoprire la verità spesso è necessario per stare bene. Ma vorrei chiederle se ritiene che nelle famiglie sia sempre necessario dire ciò che è vero, svelare il passato, perché qualche volta può fare male. Penso a uno scrittore come Javier Marías che, nei suoi romanzi, spesso faceva passare l'idea che dire la verità non sempre è giusto.

Non so rispondere alla domanda se dire la verità sia sempre una buona idea. Probabilmente no [ride]. Penso che in questo libro ci sia un momento molto importante, che è quello in cui Maggie, la figlia, scopre dei pezzi di informazioni, scopre il segreto, ma esita. Non decide immediatamente di agire proprio per la ragione che mi ha posto lei nella domanda. Si chiede se sia troppo tardi nella sua vita per scoperciare il vaso di Pandora, ha paura di creare più problemi: tutti hanno vissuto nel segreto per molto tempo, forse è il posto più sicuro dove vivere? Credo che la domanda di fondo che il libro pone sia: sei davvero abbastanza coraggioso per affrontare le conseguenze? Non tutto viene risolto nel romanzo, ma c'è un fattore determinante in questa dinamica, che è il fatto che Heron, il padre, si trova in fin di vita e questo cambia la necessità, l'urgenza di affrontare il segreto. E quindi

possiamo dire che, magari, esistono momenti nella vita in cui prendere coscienza e affrontare le conseguenze di questi segreti diventa più urgente a causa di certe circostanze.

Questo è un romanzo sulle madri e sulle famiglie. Nella relazione tra madri e figli, sembra esserci un elemento di fragilità, di instabilità, proprio come suggerisce la copertina.

È una buona domanda. Essere madri è un lavoro impossibile [ride]. La maternità è un paradosso e, nel libro, conosciamo la fragilità di questo rapporto quando Maggie dice che la stranezza di essere madre è amare qualcuno che costantemente si allontana da te, ogni giorno di più. Questa è un po' tutta la questione della maternità: ami queste persone sapendo che devi prepararle, un giorno, a lasciarti. Nel romanzo, Maggie analizza molto se stessa come madre proprio perché, non avendo avuto una figura materna di riferimento, è continuamente lì a chiedersi se con suo figlio sta facendo la cosa giusta. Forse la parte più triste del libro è il fatto che Maggie ha avuto una figura materna e lei, in realtà, sa cosa dovrebbe fare per essere una buona madre, però non riesce a ricordarlo perché era troppo piccola quando la madre si è allontanata.

Storie ferme nel ghiaccio

di Maria Micaela Coppola

Claire Lynch
UNA QUESTIONE DI FAMIGLIA
ed. orig. 2025,
trad. dall'inglese di Velia Febbruari,
pp. 216, € 18,50,
Fazi, Roma 2025

Luglio 2022: Heron ha da poco ricevuto una diagnosi infausta, eppure decide di seguire la sua routine settimanale. Si muove tra gli scaffali di un supermercato con metodo, apre il frigorifero dei surgelati e lì trova conforto, il congelamento temporaneo delle emozioni. *Una questione di famiglia* inizia così, con la consapevolezza della morte del protagonista e un climax inatteso e assurdo. Dopo questa accelerazione, la narrazione prosegue con un ritmo regolare, in sincrono con il passo di Heron. Si aprono una serie di finestre temporali attraverso le quali, passando da un mese del 2022 al mese corrispondente del 1982, osserviamo scorrere la vita di Heron e della sua famiglia.

Ma questa non è solo la storia di un uomo mite: lo sguardo si volge anche su Maggie, la figlia di Heron, sulla moglie, Dawn, e sui loro tentativi di uscire dal congelamento emotivo che caratterizza le relazioni familiari. Se Heron resta uguale a sé stesso nel passaggio – raccontato a ritroso – da marito modello a padre modello e infine nonno modello, Maggie e Dawn si evolvono, fino a diventare protagoniste delle loro

vite e della narrazione. Lo fa per prima, in ordine di tempo, Dawn, la giovane moglie, che si emancipa e combatte per costruire la sua famiglia con la donna che ama. In questo percorso di rinascita, Dawn si scontra con Heron ma anche con le norme sociali e giuridiche dell'Inghilterra degli anni ottanta, che ostacolano chi cerca di sottrarsi al tracciato di vita prestabilito. Tuttavia, come ci ricorda la stessa autrice nella nota finale, non bisogna cadere nell'illusione che la vicenda di Dawn sia solo finzione o che sia il prodotto di una cultura omofobica propria di un passato recente ma ormai superato. Il sistema giuridico e socioculturale che Dawn affronta si è cristallizzato nella persistente condanna delle famiglie omogenitoriali. Non è un caso che all'apice della lotta di Dawn assistiamo a un nuovo, inaspettato climax, che rimanda avanti di quarant'anni, all'episodio del banco freezer. Ne è protagonista sempre Heron e quel ghiaccio che immobilizza non solo lui ma anche la sua famiglia e la comunità: seduto su una panchina gelida davanti a un tribunale, il freddo del cemento gli penetra nelle ossa e lo scuote con un brivido, dandogli "l'ultima occasione per dire qualcosa". Questo gioco di specchi ripropone l'immagine di un Heron e di una società ingabbiati in costumi e regole immutabili, sovrapponendo l'Inghilterra degli anni ottanta e quella degli anni Duemila.

In questo frangente ci arriva la conferma che anche le parole, in questo romanzo, sono pietrificate: le parole taciute per amore e quelle dette con coraggio quando se ne ha l'occasione; le parole che fanno male e quelle che non si intendeva pronunciare; le parole ingenuie e quelle studiate da chi ha la responsabilità di giudicare. Nella scrittura diretta e precisa di Claire Lynch, così come nei dialoghi brevi ed essenziali, le parole restano come sospese fra due finestre temporali speculari.

La stessa sospensione caratterizza la vita di Maggie: l'infanzia passata sola con Heron dagli anni ottanta è riflessa nella Maggie adulta negli anni Duemila. Il campo di forza fra padre e figlia ha gettato le fondamenta su cui Maggie ha consolidato la sua nuova famiglia. Tramite Maggie, Lynch svela come i silenzi possano anche proteggere da ricordi dolorosi e i muti gesti quotidiani possano esprimere amore più delle parole. Con i suoi occhi, osserviamo con compassione e indulgenza Heron e quel ghiaccio che avvolge tutto – individui, relazioni, famiglie. Poi, in maniera quasi impercettibile, Maggie prende il testimone da Heron e avvia un processo di liberazione dalla morsa del gelo. È un percorso che rimane in sospeso, a conferma del fatto che il guscio plasmato dai legami familiari può essere gabbia e protezione, distanza e intimità, punto di arrivo e punto di ripartenza.

M.M. Coppola insegna letteratura inglese e medicina narrativa all'Università di Trento
mariamicaela.coppola@unitn.it

IN *TRENTINO* ESISTE UN *MUSEO* CON DENTRO UN *BOSCO*

ARTE SELLA IL MUSEO CON LA NATURA DENTRO

Arte Sella è un museo diverso da tutti gli altri: i suoi muri sono gli alberi, il soffitto il cielo, il pavimento gli aghi di abete. Qui, a Borgo Valsugana, dal 1986, centinaia di artisti e architetti di fama internazionale hanno creato opere vive, che crescono, si trasformano e a volte tornano alla terra. Visitarlo è un'esperienza, in tutti i sensi: vieni a scoprirlo con i tuoi occhi, le tue orecchie, il tuo naso, la tua pelle e anche con il gusto.

www.artesella.it

VALSUGANA
LAGORAI



ARTESELLA
THE CONTEMPORARY
MOUNTAIN

Stratis Tsirkas: una trilogia che sorprende

intervista a Filippomaria Pontani di Elisabetta Pitotto



Nell'ambito delle iniziative legate alla Grecia ospite d'onore del Salone del Libro 2026 è stata presentata a Torino la trilogia *Città alla deriva* (trad. dal neogreco di Filippo Maria Pontani, Aiora, Ate-ne 2026) di Stratis Tsirkas, nella sua prima traduzione italiana integrale. I tre volumi (*Il circolo*, pp. 352, € 20; *Arianna*, pp. 376, € 20; *Il pipistrello*, pp. 464, € 20) sono stati pubblicati con il supporto di un *crowdfunding* voluto dall'Associazione Piemonte-Grecia "Santorre di Santarosa", interessata a promuovere l'opera in virtù sia del suo valore letterario, sia della sua importanza documentaristica per comprendere la storia della Grecia. Conversando con Filippomaria Pontani, figlio del traduttore dell'opera e studioso e traduttore a sua volta, abbiamo ricostruito la storia e le peculiarità di un testo rimasto a lungo inaccessibile per i lettori italiani.

Nelle sue millecento pagine, *Città alla deriva* è una trilogia che disorienta; quando nel 1971 è stata insignita del *prix du Meilleur Livre étranger*, i critici di "Le Monde" hanno richiamato i termini di paragone più disparati, per preparare il pubblico a una lettura senza esatti precedenti: da Tolstoj a Flaubert, da Joyce a Hemingway. Quali modelli narrativi sono percettibili nella trilogia?

Sin dal 1945 Stratis Tsirkas concepisce l'idea di svegliare, se non la politica che non saprà farsi svegliare, almeno la letteratura, creando in Grecia un modello narrativo sostanzialmente inedito. Quindici anni dopo, quando esce *Il circolo*, vi invale il sistema che Gérard Genette definisce "focalizzazione interna multipla", nel quale uno stesso evento, una stessa situazione sono presentati da punti di vista diversi, da voci diverse. In ognuno dei tre volumi emergono almeno tre voci di personaggi che parlano in prima persona, alternandosi con la voce esterna del narratore: si porta alle estreme conseguenze la flessibilità di focalizzazione ravvisata da Genette già in Flaubert, e da altri in Faulkner. Il lettore dapprima fatica a riconoscere le voci, e si trova attorniato da punti di vista instabili, così come instabile è la situazione stessa delle "città alla deriva" (Gerusalemme nel primo volume, poi il Cairo e Alessandria negli altri due) in cui, siamo nei terribili anni 1942-1944, le spie sono ovunque, e fidarsi è una scommessa rischiosa.

La trilogia è costellata di citazioni e allusioni poetiche tutte spiegate nell'apparato di note, tanto che può essere fruita quasi come antologia, in particolare di autori neogreci. Nel *Circolo*, poi, l'intreccio sentimentale fra Emma e Manos si sviluppa e si conclude nel nome di Friederick Hölderlin, cantore di una Grecia ideale, armoniosa, classica per *topos* e perduta: come si rapporta questa immagine nostalgica con la "deriva" denunciata da Tsirkas?

Questo è un libro pieno di poesia, a cominciare dagli esergo – in tutti e tre (e poi anche nell'*Epilogo*) ricorre una citazione di Giorgos Seferis, il futuro Premio Nobel (1963) che forse più di tutti ha cercato di conciliare il mondo dei "sorrisi immobili di statue", l'universo della classicità, con la drammatica esperienza personale della ca-

tastrofe microasiatica del 1922 (era di Smirne). Seferis tra l'altro, come diplomatico, fece parte del governo greco in esilio in Africa negli anni della guerra.

Hölderlin compare all'inizio e alla fine del primo volume: è il poeta che identifica sé stesso con Pindaro, che rincorre l'ideale antico fino a impazzire, e allo stesso tempo incarna quell'ideale occidentale di grecità classica che viene qui messo in discussione. *Patmos*, *Metà della vita*, sono testi che mostrano l'adesione spirituale a una Grecia-patria distantissima da quella storica. Viceversa, Konstantinos Kavafis, che è pure onnipresente nel romanzo (non solo nel *Pipistrello*, che è ambientato ad Alessandria), è un poeta di cui Tsirkas è stato biografo e studioso, ed è l'emblema di quella "grecità fuori dalla Grecia" che innerva le *Città alla deriva* dialogando con la tradizione occi-

te mediorientale, e tramite Julia i rapporti sempre più problematici tra Alleati e Partito comunista greco. In che misura lo sguardo disincantato e critico di Tsirkas ha inciso sull'accoglienza negativa riservata in Grecia alla trilogia?

Già alla fine della guerra l'accordo di Caserta e poi quello di Varkiza segnano la sconfitta delle forze di sinistra, esautorate e poi (salvo alcuni irriducibili) disarmate. Dal 1945 al 1949 la guerra civile greca spacca famiglie, amicizie, partiti. Negli anni cinquanta e sessanta la repressione infuria senza posa, con esili, confini, punizioni mirate dei dissidenti, fino al colpo di stato del 1967 che evocavi. In questo contesto, non era facile dire apertamente che la sconfitta della sinistra era dovuta in parte non piccola all'impreparazione e agli errori dei "padri nobili", dire che i capi della si-



dentale così ingombrante e al contempo così infida.

"Ribattezziamoci nel Giordano della grecità": gli occidentali, nel romanzo, ostentano una venerazione idolatrica e libresca per la grecità antica che conoscono dalle loro scuole; ma da un lato la ritengono comunque una civiltà inferiore ("Questa è una società primordiale, la società di Micene, di Tebe, i sottosviluppati che vivono in quel mondo, mentre noi siamo il progresso" dice il pessimo Peter), dall'altro disprezzano tanto i greci d'oggi quanto le etnie che non rientrano nei loro canoni di perfezione, a cominciare dagli arabi, che in *Arianna* prendono la scena. Gli occidentali sono razzisti, esattamente come noi oggi dinanzi ai morti di Gaza; la sola Arianna mostra pietà nei loro confronti, il protagonista Manos si tormenta sul senso dell'*areté*, ma gli europei del Cairo si comportano in maniera orribile, antitetica rispetto agli ideali che sbandierano: bombe, omicidi mirati, deportazioni degli alleati. Non troppo diversi dal male assoluto dei nazisti.

***Città alla deriva*, completata poco prima del colpo di stato del 1967, descrive attraverso Manos la disillusione crescente per i giochi di potere sul fron-**

nista si erano dimostrati inadeguati, spesso per lotte intestine, questioni personali, mancanza di strategia, portando i compagni al sacrificio inutile. La morte di ciascuno dei personaggi di questo libro corrisponde a errori strategici della dirigenza, oltre che alla cattiveria dei nemici (i nazisti, gli inglesi): e le brigate greche in Medio Oriente sono un caso particolare di un fenomeno che interessava anche la madrepatria: la corruzione di élite inette, fatte di membri non di rado equivoci e oscuri, come l'onnipresente "Omino", personaggio che resta anonimo, ma (lo confessò lo stesso autore) è ispirato a leader reali dagli ideali, diciamo così, vacillanti.

Per questo da sinistra le recensioni furono sferzanti: Markos Avgheris liquidò il romanzo perché era "scritto male", altri delegittimarono la sua ricostruzione storica come inattendibile e insincera. Non mancarono in Grecia poeti feroci contro i comitati centrali e gli ordini del Partito, da Manolis Anagnostakis a Titos Patrikios, ma Tsirkas voleva riscrivere una storia, appannare un mito fondativo. Il protagonista Manos è perfetto: è un combattente, un amante, ma anche un giornalista, a metà strada tra il militante disilluso e l'élite che in fondo disprezza.

Quanto alla ricezione in Europa, si è ricordato il successo di *Città alla deriva* in Francia; in Italia, invece, la traduzione del *Circolo* pubblicata da Guanda (1984) è completata solo oggi, grazie alla sinergia tra la famiglia Pontani, le edizioni Aiora e l'Associazione Piemonte-Grecia "Santorre di Santarosa". Come possiamo spiegare questa divergenza?

Spiegazione tecnica: mio padre muore nel 1983, e così, uscito il *Circolo*, gli altri due volumi restano dattiloscritti: Guanda perde interesse, altri editori non sono interessati, finché Aris Laskaratos e Aiora, che ringrazio di cuore, non decidono di riprendere in mano il progetto.

Spiegazione più profonda: negli anni settanta c'è in Europa (e specialmente in Italia: Panagulis, Pasolini, la popolarità di Ritsos) un forte movimento filogreco di sinistra. L'eroismo della lotta contro la Giunta era il punto di caduta di un'idea di mondo; ma questa dimensione eroica ha in certa misura limitato l'interesse per una lettura meno gratificante del passato come quella fornita da Tsirkas. Il tutto in un paese che, rispetto alla Francia, ha sempre avuto una consapevolezza un po' vaga della storia del Mediterraneo orientale. Ora che per l'ennesima volta noi occidentali andiamo a rompere le uova nel paniere dei delicatissimi equilibri di quella parte di mondo, possiamo trovare in questo libro una cronaca impietosa e senza tempo. Io sono certo che a Gerusalemme oggi, mentre parliamo, si vivano delle situazioni del tutto analoghe a quelle descritte da Tsirkas, tra spie, attentati e "grande gioco". Pensate anche solo al ricatto sessuale che è al centro del *Circolo*, e al centro della nostra triste politica attuale.

Il nodo fra Grecia e Medio Oriente viene richiamato nelle citazioni in esergo di *Arianna*, che accostano Erodoto a Seferis e il "labirinto di Meride" in Egitto al mitico labirinto di Arianna, riletto a sua volta come bussola esistenziale nei meandri del tempo e della memoria; la stessa *Arianna*, *relicta* del mito classico, diventa madre proletaria e guida sollecita per Manos. Da questa suggestiva conflazione quali indicazioni emergono sul rapporto di Tsirkas con la cultura greca in tutti i secoli e i luoghi della sua storia?

Ci sarebbe molto da dire: il metodo mitico di T. S. Eliot, su cui tanto ha speculato Seferis; l'ipertestuale Alessandria di Kavafis, che occhieggia in tante citazioni più o meno occulte; il mito usato non per creare paradigmi ma per descrivere dinamiche di conflitto tramite categorie riconoscibili, ma in grado di schivare la Grecia marmorea di Pericle e del Partenone, e di ritrovarla come covo di idee, di pensieri, di dubbi. Così, il "labirinto" cui fai cenno è il nome del quartiere più povero del Cairo, dove Arianna, uno dei pochissimi personaggi davvero positivi di tutta la trilogia, vive profondamente il proprio nome fronteggiando il Minotauro della povertà, le piramidi del razzismo, i cocodrilli della disperazione. "Queste storie sono sempre": narrate sul filo del mito, erano vere; e purtroppo continuano a esserlo.

E. Pitotto insegna letteratura del mondo classico all'Università di Torino
elisabetta.pitotto@unito.it



La felicità dell'archeologo, il carattere umanistico e politico dello scavo

di Daniele Manacorda

Archeologia (Laterza, 2026) di Giuliano Volpe riflette la lunga esperienza del suo autore in ambito archeologico. Non ha nulla di autobiografico nella struttura, ma molto nei concetti che esprime e nella passione con cui li enuncia. A cominciare dalla domanda delle domande: perché *fai* l'archeologo? Ogni risposta può essere diversa, ma una accomuna tutti: perché ho *scelto* di farlo! È stata una scelta libera e consapevole: nessuno ci ha costretto.

Per alcuni la ricerca archeologica può essere "una risposta della psiche umana all'angoscia della morte, l'illusione di poter ripercorrere il tempo a ritroso per tornare a dare vita, a 'reidratare' (la metafora è di Andrea Carandini) il 'fiore essiccato' della realtà materiale" (Roberto Sirigu). Non dobbiamo necessariamente riconoscerci in questa considerazione, ma il richiamo ad ascoltare la voce dei morti, ogni volta che mettiamo piede in un cantiere o in un museo, è un modo per riaffermare il carattere umanistico dell'archeologia, una pratica che richiede empatia e predisposizione all'ascolto, anche dei vivi.

Questo non vuol dire che l'archeologo debba periodicamente riflettere sulla sua umana mortalità; ma che non debba perdere il gusto di interrogarsi sui motivi della sua scelta professionale, questo sì. È questa infatti la domanda che indirizzerà il suo modo di lavorare e di relazionarsi con il mondo. E quindi, in fondo, una parte della sua felicità. Non è contraddittorio mescolare il tema della felicità a quello della morte. Può essere invece disarmante constatare che questa domanda così basilare circa la scelta professionale di questa numerosa categoria non sia mai stata posta in modo collettivo. L'iniziativa potrebbe partire dall'associazionismo professionale degli archeologi, o magari dal basso, dagli studenti. Giuliano Volpe dà la sua risposta: "il vero piacere – scrive – è nel meccanismo di ricerca [...] nella visione contestuale [...] nell'integrazione fra lavoro manuale e intellettuale che questo mestiere ci permette". E potremmo anche aggiungere: nel piacere che emana – in un mondo ubriacato dalla banalizzazione della parola "bellezza" – da quella che gli archeologi chiamano "estetica del contesto". Il piacere di cogliere la relazione tra le cose e, attraverso queste, tra noi stessi umani.

Ma l'autore confessa che la sua vocazione si collegava anche al desiderio di dare a questa professione un ruolo culturale, politico nel senso più alto del termine, nato in lui da una mai negata "passione politica studentesca". Altro che torri d'avorio. L'archeologia gli parve il modo migliore per coniugare conoscenza del passato e impegno nel presente: un atteggiamento poi testimoniato sempre nella ricerca, nell'insegnamento, nelle funzioni pubbliche di rilievo che si è trovato a svolgere.

Il libro – che lo si voglia chiamare manuale o no, poco conta – colma un vuoto nella manualistica universitaria, pur ricca di titoli dedicati all'archeologia a partire dall'imperituro Andrea Carandini che con *Storie dalla terra* (De Donato, 1981) ci insegnò cinquant'anni fa che lo scavo stratigrafico può essere insegnato e non si improvvisa camminando penserosi sul ciglio di un sondaggio; e fino a *Storie dei contesti* (Mondadori, 2021) di Paolo Carafa che sin dal titolo

si rifà a Carandini ponendo l'accento sulle distinte fasi della ricerca, "che richiedono regole certe". Tale proliferazione di manuali può essere il termometro di un buono stato di salute: è sempre un bene se si aggiungono altri punti di vista, che innovino la struttura dei saperi condivisi. Ma un vuoto questo libro lo colma perché si rivolge innanzitutto agli studenti universitari del triennio, a quei diciotto-ventenni che arrivano all'università senza sapere un'acca di che cosa sia l'archeologia. Se non quella appresa dalle opinabili rappresentazioni dei media, ottime quando ne illuminano la funzione di ricerca

della sperimentazione del triangolo: non il suo quarto vertice, quanto piuttosto la sua stessa superficie.

Il secondo motivo di apprezzamento riguarda il fatto che il volume viene incontro alla esigenza da parte degli studenti di avere a disposizione "uno strumento completo ma facilmente accessibile, semplice e chiaro". La scrittura è piana, è comprensibile, senza mai concedere una piuma alla banalizzazione di concetti a volte anche complessi: potrà quindi essere messo in mano agli studenti del primo anno con buoni frutti. Ma sarà uno strumento capace di offrire un

le e socioeconomico, al miglioramento della qualità della vita". Ma "non è una nuova disciplina [...], è semmai un nuovo modo di intendere l'archeologia, lontana da ogni tentazione autoreferenziale, elitaria e anche proprietaria". Quello che serve è "un ripensamento del rapporto fra cittadini e patrimonio e anche del ruolo dello Stato [...] un cambiamento di mentalità", che parta dalla risposta alla domanda che chiede "perché conservare?".

Torna quindi la centralità delle domande, alle quali un buon manuale cerca di offrire risposte possibili. E qui si apre il mondo della valorizzazione e degli stessi musei, dei quali Volpe mette in luce il paradosso di parlare spesso "a chi già sa e di non farsi capire da chi ancora non sa". Un'archeologia consapevole del suo ruolo sociale dovrebbe stare attenta a non cadere negli opposti estremismi di un atteggiamento che ora potrebbe sembrare snobistico e ora populistico. Uscita dalla torre d'avorio, dovrebbe evitare di chiudersi nella confortevole dimensione della competenza tecnica, che non si assume responsabilità progettuali e quindi sociali. È un tema sul quale l'Italia e gli italiani hanno fatto grandi passi in avanti nell'ultimo decennio, almeno dalle riforme Franceschini: ottime negli assunti culturali che le hanno ispirate; insufficienti e deludenti nel momento in cui non sono state accompagnate da una continua attenzione ai loro sviluppi, specie sul versante della tutela (ma questo è un altro discorso).

D. Manacorda ha insegnato archeologia alle Università di Siena e Roma Tre
daniele.manacorda@uniroma1.it



storica e antropologica affascinante, pessima quando giocano sull'equivalenza archeologia/mistero, senza curarsi del fatto che il presente e il futuro del globo terracqueo e dei miliardi di *Sapiens* che lo abitano sono ben più misteriosi di quelli che abitarono il pianeta cento, mille o diecimila anni fa.

Uno dei meriti del libro è quello di essere un testo molto agile, di carattere volutamente introduttivo, e al tempo stesso esauriente per l'arco amplissimo dei temi che affronta, che sono poi quelli ricordati nel sottotitolo: *Storia e metodi, paesaggi e persone*. I manuali in circolazione non sono quindi in concorrenza con questo testo di Volpe per tre motivi molto semplici.

Il primo è che rivela una continuità per quanto riguarda i concetti fondamentali dell'archeologia, il suo impianto disciplinare, il suo senso nella cultura contemporanea: non propone un cambio di rotta, ma piuttosto un utilissimo aggiornamento, che sono l'approccio tecnologico, quello tipologico e quello stratigrafico, tutti convergenti verso un campo di indagine, che ha un nome: paesaggio. Il paesaggio (e quindi i metodi della topografia che riuniscono in sé le procedure per indagarlo) è infatti il luogo dove tutto accade, il "contesto dei contesti", come Volpe lo definisce. È quindi il luogo

riferimento di base anche ad altre professionalità di primissimo piano, quali gli insegnanti delle scuole o le guide turistiche, per non parlare del mondo della comunicazione, dove l'archeologia compare ancora spesso per quello che non è.

C'è poi un terzo motivo, ed è il fatto che il libro sintetizza quanto è presente in altri manuali in circolazione, ma al tempo stesso allarga molto il raggio d'azione. Ci sono quindi informazioni basilari sulla storia della disciplina; è dato il giusto spazio ai concetti fondamentali e alle metodologie, ma molto anche all'archeologia dei paesaggi e alle persone. Non solo in termini di profili di archeologi celebri, ma – questo è un punto decisivo che arricchisce il volume – alle persone con cui gli archeologi hanno a che fare, per le quali lavorano, alle quali restituiscono il senso delle loro fatiche.

Si parla in altri termini di quella che oggi chiamiamo "archeologia pubblica", un termine che venti anni fa era solamente *in nuce*. L'archeologia pubblica – scrive Volpe – "è partecipazione dal basso, apertura e curiosità, condivisione e inclusione, libero accesso ai dati e alla conoscenza, pensiero critico e visione dinamica, continua rimessa in discussione, contributo fattivo a forme di sviluppo sostenibile, alla crescita cultura-

Per approfondire

Giuliano Volpe, *Archeologia. Storia e metodi, paesaggi e persone*, pp. 240, € 20, Laterza, Roma-Bari 2026

Daniele Manacorda, *Triangolo virtuoso*, Carocci, 2024

Paolo Carafa, *Storie dai contesti. Metodologia e procedure della ricerca archeologica*, Mondadori, 2021

Massimo Vidale, *Archeologia. Teorie, metodi, strumenti*, Carocci, 2022

Daniele Manacorda, *Lezioni di archeologia*, Laterza, 2008

Enrico Giannichedda, *Uomini e cose*, Edipuglia, 2006

Daniele Manacorda, *Prima lezione di archeologia*, Laterza, 2004

Alessandro Guidi, *I metodi della ricerca archeologica*, Laterza, 1994

Andrea Carandini, *Storie dalla terra*, De Donato, 1981; Einaudi, 1991

Edward Harris, *Principi di stratigrafia archeologica*, La Nuova Italia Scientifica, 1983



Goffredo Fofi: per una forma non retorica di contestazione globale

di Stefano De Matteis

L'aveva già stilato anni fa, il vademecum di cosa significa essere un intellettuale: "L'ossessiva memoria dei fini, il dovere di non mentire mai, l'obbligo di parlare di cose che si conoscono davvero e nei modi più chiari per il destinatario che si ha in mente, la 'ricerca', la diffidenza nei confronti delle mode, il non aver paura di essere minoritari ma senza affatto vantarsene, il non subordinare mai nulla di tutto questo al proprio narcisismo, il sapere (nei compromessi che si fanno e che sono, oggi, comunque molti e alcuni obbligatori se non si sceglie il silenzio) dove ci si deve fermare, avendo inoltre presenti i limiti delle proprie possibilità intellettuali e della propria cultura con il massimo della chiarezza", ed è rimasto fedele a questo principio facendosi militante di una pedagogia diffusa che l'ha portato ad ampliare e ramificare gli incontri con persone, realtà e progetti, che andava a cercare preferibilmente nella "base", ma certamente lontano dalle istituzioni, dall'ufficialità e dalle cattedrali della cultura. E questo l'ha spinto a fare più riviste che libri, ma anche se di libri ne ha scritto solo uno (*L'immigrazione meridionale a Torino*, Feltrinelli, 1964) ne ha "composti" decine mettendo assieme e rimaneggiando articoli e saggi che gli servivano per dialogare e, più spesso, per litigare con il proprio tempo.

Goffredo Fofi un anno fa ha chiuso la sua vita con la volontà di lasciarci due libri "nuovi": un elogio del Sud e del fondamentale contributo che ha dato per un'Italia diversa e alternativa, sul piano non solo artistico, ma anche etico e morale, *Arcipelago Sud. Voci e luoghi della cultura italiana* (pp. 352, € 22, Feltrinelli, Milano 2025), e *Cinema e bizzarria* (pp. 612, € 28, La nave di Teseo, Roma 2026), un catalogo di film proposti, letti e attraversati con la sua solita profondità e lungimiranza ricostruendo trame, vite e mestieri, intrecciando storie di personaggi illustri, noti e ignoti.

Il primo non è solo un'enciclopedia dei protagonisti – benché non manchi un'ampia e accurata selezione – ma anche una scelta di attivisti, comunità, progetti sociali che hanno avuto un'importante funzione locale, e vengono inoltre offerti esempi di eccellenze nella pratica delle minoranze attive: dalla Mensa dei bambini proletari di Napoli alla comunità protestante di Riesi, alle tante donne che hanno fatto, contribuito o costruito scuole o centri e lavorato per lo sviluppo di comunità. In questo libro in particolare Fofi riconosce il suo debito verso le sue maestre nell'attivismo: "La storia delle donne non è solo la storia del femminismo, è la storia delle imprese che tantissime di loro si trovarono ad inventarsi e a mandare avanti sul piano sociale e pedagogico, in un paese come il nostro dove la maggioranza degli adulti era analfabeta".

E poi il cinema a cui deve quell'apertura "di orizzonti che, nella provincia del dopoguerra, mi è stata necessaria e fondamentale" e su cui ha sempre esercitato il suo sguardo "bizzarro" a partire spesso da "l'eccezione che vale a volte più della regola". Contrariamente che a tavola, dove era rigorosamente vegetariano, la sua curiosità e la sua sete di conoscenza lo hanno reso voracemente onnivoro e questo gli ha permesso di mettere a punto un metodo personalissimo intrecciando saperi, incarnando

e sposando un'idea di cultura come mezzo di conoscenza e cambiamento, fermamente convinto del "dovere della conoscenza utile alla trasformazione".

"L'educazione – sosteneva – sta nella mia biografia come un motivo fondamentale, perché credo che la mia vocazione autentica sia stata quella dell'educatore, come avevo ben chiaro quando volevo essere un maestro elementare", e questa prima radice Fofi se l'è portata appresso per tutta la vita, nel quotidiano, per offrirsi come esempio di scelte e di alternative: da una parte l'attivismo lo conduceva a collaborare con

turale, ma che reggeva su alcune regole derivate dal magistero di Capinini e sperimentate con Danilo Dolci nell'attività sociale a Cortile Cascino: la nonviolenza e la disobbedienza civile.

Le riviste invece dovevano essere una calamita per raccogliere, avvicinare, connettere tutti coloro che vivevano lo stesso malessere e condividevano il disagio verso il mondo com'è con l'ambizione di cambiarlo. E qui, lo scambio con gli artisti, che sono sempre stati l'espressione più alta di forme di malessere sociale – quando non è rappresentato in maniera didattica – a partire dal-



gruppi e associazioni, svolgendo la funzione di "sollecitatore"; dall'altra con le riviste costruiva reti di relazioni e di scambi come ponti tra mondi diversi, dove offrire modelli di intervento sociale.

Questo gli serviva per incarnare la prima regola appresa dal suo maestro Aldo Capinini: scegliere da che parte stare e schierarsi con i colpiti dal mondo: "i disoccupati, gli esclusi, i sofferenti, i torturati, i depressi, i reietti, i languenti, i non efficienti, gli sfiniti, gli annullati, gli scomparsi... Davanti a questo orizzonte non mi perdo. A me importa l'impiego di questa mia modestissima vita, di queste ore o di questi giorni, per mettere sulla bilancia intima della storia il peso della mia persuasione".

E proprio la pratica della persuasione si incarnava nel tentativo di indurre a scelte possibilmente radicali sempre, comunque, dalla parte degli ultimi. Sì, era un "sollecitatore", ma perennemente insoddisfatto, perché sempre convinto di non fare abbastanza e quindi pronto ad alzare il tiro e moltiplicare gli sforzi. E, per fortuna, su questo era assolutamente contagioso: coinvolgeva, estendeva la partecipazione alle attività a tutti coloro che potevano sentirsi attratti e quindi persuasi, per aprire un conflitto che riguardava sì l'ordine sociale, politico e cul-

la poesia dell'amatissimo Arthur Rimbaud alle visioni di Luis Buñuel, fino a quel "cinema del no", così definito in uno dei suoi ultimi libri (*Il cinema del no*, elèuthera, 2024).

Se da una parte sarebbe a dir poco titanica l'ipotesi di ritrovare e riunire i suoi articoli disseminati in giornali, riviste, fanzine e fogli volanti (un primo tentativo è stato fatto da Giuseppe Muraca per il Centro di documentazione di Pistoia), d'altro canto i libri che Fofi pubblicava – selezionando, tagliando e riscrivendo – rappresentano uno straordinario sismografo della vita sociale e culturale dell'Italia dal dopoguerra a oggi. Se gli anni settanta l'hanno visto fin troppo partecipe nel condividere speranze "politiche", è passato poi a criticare le disillusioni degli anni successivi, che per molti non erano altro che accettazione e cedimento. Ma la frattura, drastica, si ha con il fine secolo quando sono cambiati i compiti ed è diventato più difficile riconoscersi collettivamente: "Con chi identificarsi oggi, se non con pochi amici e con un'idea di mondo possibile che si sa perdente e perduta, con un 'tutti' di identificazione sempre più ingrata e, alla verifica, di drastica disperazione?".

Certo, le riviste. "Credo oggi più che mai nella funzione delle riviste, per l'aiuto a

chiarificazioni e nuovi progetti, ad aprire spazi e mettere in comunicazione", scriverà alla fine degli anni ottanta: "Linea d'ombra" prima, poi la dedica a un sociale da ricompattare con "La terra vista dalla luna" per arrivare a "Lo Straniero". Ma intanto anche "Dove sta Zazà" a Napoli e "Nino, domani a Palermo".

Poco gli è stato dato, certamente meno di quanto meritava, e molto se l'è conquistato da solo – con piccoli e avventurosissimi gruppi, più o meno improvvisati – realizzando spesso le nozze coi fichi secchi, come intitolerà la sua autobiografia del 2000 (*Le nozze coi fichi secchi*, ristampata anch'essa da Feltrinelli lo scorso anno), fatta per "ripensare a una parte della storia delle minoranze migliori, che la nostra società e la nostra cultura hanno prodotto e da cui non hanno voluto imparare, più che contenti dei loro santoni e mediatori...".

È con il nuovo secolo che le cose cambiano drasticamente e si realizza una sorta di maturazione di pensiero accompagnata da scelte sempre più approfondite, che rappresentano alcuni aspetti della sua imponente eredità: da rileggere *Da pochi a pochi. Appunti di sopravvivenza* (elèuthera, 2006, nuova edizione, pp. 224, € 18, Milano 2026) e *La vocazione minoritaria* (Laterza, 2009).

Per uscire dal guado del narcisismo, per evitare la truffa dell'io e rompere la solitudine diffusa, le "minoranze etiche" possono rappresentare una strada maestra, perché portatrici di valori e pratiche condivise, democratiche e alternative. Si tratta di "persone che scelgono di essere minoranza, che decidono di esserlo per rispondere a un'esigenza morale. Se alla fine ci ritroviamo sempre in un mondo diviso tra poveri e ricchi, oppressi e oppressori, sfruttati e sfruttatori, nelle più diverse forme e sotto le più diverse latitudini, bisogna ogni volta ricominciare, e dire a questo stato di cose il nostro semplice 'no'".

Anche perché nel mondo che abbiamo intorno, tutti ambiscono al lunapark della cultura, pronti a salire sulla giostra fatua della comunicazione, e per questo nessuno prova vergogna o senso di colpa (*L'oppio del popolo*, elèuthera, 2019).

Ed è qui che Fofi porta a compimento il pensiero di Nicola Chiaromonte quando invoca un atto eretico per eccellenza, nel separarsi da questa società, e farlo "non da soli ma in gruppi, in 'società' autentiche le quali si creino una vita il più possibile indipendente e sensata... ognuno eserciti il proprio mestiere secondo le norme del mestiere stesso, le quali costituiscono di per sé il più semplice e rigoroso dei principi morali, e sempre per natura escludono la frode, la prevaricazione, la ciarlataneria; la fame di dominio e di possesso". Realizzando così una forma non retorica di "contestazione globale".

A come va il mondo oggi noi possiamo contrapporre, sostiene Fofi, il nostro semplice no e dire: "non accetto". Perché "uno dei doveri è quello dell'esempio, chiamiamolo del contagio: ti comporti diversamente, operi diversamente perché altri prendano esempio".

S. De Matteis è antropologo
stef.dematteis@gmail.com



PREMIO FONDAZIONE MEGAMARK

INCONTRI DI DIALOGHI

2026 | UNDICESIMA EDIZIONE

imonelli.it



La Fondazione Megamark promuove la 11ª edizione del concorso letterario
“Premio Fondazione Megamark - Incontri di Dialoghi”
aperto alle case editrici di tutta Italia e riservato agli autori esordienti nel campo della narrativa
che abbiano pubblicato il loro primo romanzo tra gennaio 2025 e maggio 2026

Le case editrici hanno tempo fino al 1° giugno per inviare le candidature
La cerimonia di premiazione si svolgerà venerdì 11 settembre 2026

Per saperne di più scarica il bando sul sito
www.fondazionemegamark.it
nella sezione Premio Letterario 2026

LEGGERE FA LA DIFFERENZA, SEMPRE

Promosso da



Con il patrocinio di



In collaborazione con



I progetti della Fondazione Megamark
sono sostenuti dai supermercati



www.fondazionemegamark.it  



Nuotare scandagliando le profondità del nostro essere viventi

di Silvia Nugara

“Per scrivere bene imparate a nuotare”, consigliava Giuseppe Pontiggia in un’intervista che ha dato il titolo a una raccolta di lezioni sull’arte della parola (a cura di Cristiana De Santis, Mondadori 2020). Come la scrittura, infatti, quella natatoria è prima di tutto una tecnica che esige disciplina e, mettendo ordine nella spontaneità, a lungo andare consente di abbandonarsi al flusso, di spingersi nelle profondità dell’esperienza senza affondare. Fluttuando tra realtà concreta e allegoria – perché ogni sport, quando diventa racconto, tende a caricarsi di significati simbolici, e perché, come osserva Roland Barthes, trasforma la vita in mito – le scritture sul nuoto, sia narrative sia saggistiche, finiscono quasi sempre per incentrarsi sul rapporto tra le limitate forze umane e la resistenza della materia, tra il corpo e la potenza soverchiante degli elementi.

In quello che è ormai diventato un classico, *Perché nuotiamo* (66thand2nd, 2023), la giornalista e narratrice sino-statunitense Bonnie Tsui risale alle radici storiche e antropologiche di una pratica nata per esigenze di sopravvivenza e progressivamente trasformata in arte, sport competitivo, stile di vita all’insegna del benessere. Se al giorno d’oggi barattare la pausa pranzo con le endorfine liberate da qualche bracciata può rappresentare un’ancora di salvezza nel *mare magnum* della contemporaneità, si tratta pur sempre di una salvezza metaforica. Invece, spiega Tsui, migliaia di anni fa nuotare servì letteralmente ad alcuni popoli per procurarsi il cibo, cercare terre in cui vivere, sfuggire ai predatori o ai nemici di guerra. Così fu per quel messaggero di Furio Camillo che, secondo Plutarco, attraversò il Tevere durante il salvataggio di Roma nel 390 a.C. con un galleggiante di sughero, perché il ponte da attraversare era in mano ai Galli. Intrecciando ricordi personali, storia, cronaca, interviste e dati scientifici, l’autrice suggerisce poi che il nuoto rappresenta una ricerca istintiva di libertà e fusione nell’ambiente, ma anche di quelle acque da cui la specie umana proviene. Dai nuotatori dipinti nelle grotte egizie ai “nomadi del mare” del popolo Bajau del Sudest asiatico, capaci di camminare in apnea minuti e minuti sui fondali per scovare pesce e molluschi, l’essere umano tenta ancora oggi di ripescare abilità sommerse milioni di anni fa, quando da creature dotate di branchie siamo diventate terrestri. Ne resta traccia nelle fessure branchiali dei feti “che poi diventano parte della mandibola o del tratto respiratorio”, o nel cosiddetto “riflesso d’immersione” dei neonati, che però lo perdono se non tornano a contatto con una vasca di liquido entro pochi mesi.

Tsui mette anche in luce i mutamenti del nuoto come attività sociale, attraversata in quanto tale da conflitti di genere, di classe e razziali. Basti ricordare che nell’America degli anni cinquanta e sessanta spiagge e piscine divennero teatri di protesta contro la segregazione razziale e di repressione sanguinosa da parte della polizia. Attraverso i cosiddetti *wade-in*, come quello di Biloxi nel 1960, la comunità nera rivendicava il diritto di accedere agli spazi pubblici destinati allo svago, e solo nel 1968 una sentenza federale garantì l’accesso alle spiagge del Mississippi a chiunque, senza distinzione.

Nonostante la solitudine intrinseca del gesto, infatti, il nuoto si esercita in società ed è capace di creare a propria volta delle microstrutture sociali. Lo ricorda Cristina Chiuso, già campionessa e specialista nei 50 stile libero, che affida alle pagine di *Con la testa sott’acqua. Il mondo visto da chi nuota* (add, 2025) riflessioni a metà tra memoir e saggio. Chiuso racconta, per esempio, come nel mondo dell’agonismo ogni stile richieda doti fisiche e tipologie di allenamento diverse, che finiscono per suddividere la comunità acquatica in vere e proprie “tribù”: “Ci sono i velocisti e i fondisti, ma anche i delfinisti, i dorsisti e i rannisti, ci sono i nuotatori della piscina e quelli delle acque libere” e, da ex velocista, perora la propria causa: “L’idea che i velocisti siano gli scansafatiche del nuoto rimane un mito da sfatare”. Infatti, se un tempo chi si allenava per i 50 metri nuotava meno vasche degli altri, oggi le nuove tecniche di allenamento hanno allineato la durata delle sessioni di preparazione atletica.

A sua volta, nel romanzo *Nuoto libero*

curanti, subacquei furtivi, uomini di mezza età che si ostinano ad accelerare appena si accorgono che stanno per essere superati da una donna, tallonatori, nazisti della corsia, agitatori di braccia, stratonatori di caviglie, l’artista del rimorchio, il guardone”. Tutti questi tipi umani sono frequentatori di quello che nella prima parte del suo romanzo Otsuka battezza “Walhalla segreto” che protegge dalla vita sopra il pelo dell’acqua e contrasta con la vulnerabilità degli spogliatoi, dove “sederi nudi e non bellissimi” costellano una realtà prosaica e decadente. L’armonia di questo rifugio collettivo inizia a vacillare il giorno in cui sul fondo della piscina compare una crepa misteriosa che causerà la chiusura dello stabilimento. L’evento funge da catalizzatore per la seconda parte del testo, incentrata sulla figura di una nuotatrice affetta da un’inarginabile demenza senile, la cui vita riaffiora attraverso un elenco di ricordi che restano a galla o si dissolvono. Il libro si sporge così sull’abisso della fragilità della mente e della vita.

uomo-foca riuscì a sopravvivere per sei ore dopo un naufragio che costò la vita a tutti i suoi compagni; è quello delle acque norvegesi nelle quali, il 2 ottobre 1948, precipitò l’aereo su cui viaggiava Bertrand Russell, costringendo il filosofo settantaseienne a salvarsi a nuoto. Ma il mare è anche il teatro di tragedie collettive: le sue acque inghiottirono le cosiddette “carrette del mare”, come ricorda per esempio Valentina Fortichiari (ex atleta che lavora da tempo nel mondo editoriale) in uno dei racconti di *La cerimonia del nuoto* (Bompiani, 2018) con protagonista un bambino che si divincola dalla presa del fratellino risucchiato dal fondo: compie così una scelta atroce pur di non annegare anche lui.

L’acqua in cui nuotiamo, e il mare più di ogni altra sua forma, è un elemento profondamente ambivalente: ostacolo e riparo, minaccia e grembo amniotico, verso cui continuiamo a fare ritorno in cerca di protezione e di speranza. Per Alexis Pauline Gumbs, che in *Undrowned* (Timeo, 2023) concepisce l’Atlantico come un archivio liquido della diaspora nera e della tratta schiavista, quel “mare di ossa”, formato dai corpi gettati fuori bordo, trasformati in sedimento e incorporati nelle catene alimentari marine, continua a mettere in comunicazione passato e presente. In questo spazio può prendere forma una solidarietà interspecie, che lega i discendenti degli schiavi a creature come il delfino *Clymene*, il cui areale coincide con le rotte della tratta transatlantica, o le balene grigie, la cui estinzione nell’Atlantico viene riletta come simbolo di quella storia. Il mare diventa così un’“eterotopia”: al tempo stesso baratro e dimora della nostra condizione vivente.

S. Nugara insegna linguistica francese all’Università di Torino
silvia.nugara@unito.it



(Bollati Boringhieri, 2022) di Julie Otsuka, la piscina è un ecosistema popolato da “pittori falliti, professori precari e vedove affrante”, un microcosmo sociale retto da rituali condivisi e regole tacite che fondano un’igiene e una morale. Si tratta per esempio di non entrare in acqua senza cuffia e di non indossare cerotti, di evitare la vasca se si hanno ferite o sfoghi visibili sulla pelle, di superare solo dopo aver avvisato chi precede con un colpetto di mano sul piede. Il mancato rispetto di una norma rivela il neofita o l’intruso, e le sanzioni dipendono dal carattere pacifico o irascibile di chi le commina. Ogni microcosmo ha poi le sue gerarchie, che in piscina si basano prima di tutto sulla velocità delle corsie: in quella lenta ci sono i pensionati e gli “economisti in visita da paesi in via di sviluppo senza sbocco sul mare”, in quella media persone di tutte le taglie, rassegnate a non accedere all’empireo della corsia veloce, che è quella spumeggiante di corpi “alfa”, tesi e muscolosi. Ci sono tipi piacevoli e tipi da evitare, “nuotatori aggressivi, sgambettatori caparbi, dorsisti non-

La piscina infatti non è esclusivamente il regno dell’ordine e del ritmo meditativo, né solo un paradiso di piacere. Può essere un luogo di paura e fallimento, di ossessione e lacerazione, lo spazio di collisione con i nostri limiti fisici e mentali. Chiuso racconta, per esempio, l’immersione come fuga dalla realtà oppure la sofferenza di atleti come Michael Phelps, Adam Peaty e Caleb Dressel, che hanno lottato contro depressione e attacchi di panico a seguito di grandi risultati, che li hanno però gettati in pasto ai propri “draghi interiori”.

E le acque, laghi, fiumi, mari, oceani, non sono da meno. In diversi suoi testi dal registro ieratico, in cui il nuoto può diventare fonte di estasi e sospensione dalle cure del mondo, la filosofa Carola Barbero non tace il senso di smarrimento che assale quando, in piena traversata, la riva o la meta scompaiono all’orizzonte e ci si trova in balia di meduse urticanti, onde impetuose e correnti gelide. Sotto l’incanto dell’immersione affiora così la possibilità della morte: è il gelo delle acque islandesi in cui il cosiddetto

I libri

Carola Barbero, *L’arte di nuotare. Dell’acqua e del respiro*, pp. 152, € 14, il Mulino, Bologna 2026

Cristina Chiuso, *Con la testa sott’acqua. Il mondo visto da chi nuota*, pp. 200, € 18, add, Torino 2025

Carola Barbero, *Nuotare via. Dalle vasche a perdifiato all’ultimo bagno di stagione*, il Mulino, 2024

Bonnie Tsui, *Perché nuotiamo*, 66thand2nd, 2023

Alexis Pauline Gumbs, *Undrowned. Lezioni di femminismo nero dai mammiferi marini*, Timeo, 2023

Julie Otsuka, *Nuoto libero*, Bollati Boringhieri, 2022

Giuseppe Pontiggia, *Per scrivere bene imparate a nuotare. Trentasette lezioni di scrittura*, Mondadori, 2020

Valentina Fortichiari, *La cerimonia del nuoto*, Bompiani, 2018

Capitalismo, IA: come non imparare la musica

Intervista di Simone Garino a Liz Pelly



Nel tuo lavoro descrivi spesso come Spotify intrappoli gli ascoltatori all'interno di una camera d'eco algoritmica guidata dai dati, spesso a scapito del contesto storico e sociale delle musiche. Pensi che questo sistema stia attivamente erodendo la nostra memoria musicale collettiva?

Sì, vedo questo rischio sia nel modello di streaming odierno, sia in una sorta di "momento ai" che viviamo nella musica e nella cultura. Una delle più grandi conseguenze dell'impatto dello streaming sull'ascolto è la priorità a incentivare il coinvolgimento degli utenti. L'unico obiettivo è quello di consigliare musica che statisticamente ha meno probabilità di essere "skippata", cercando di dipingere un quadro di te come ascoltatore. La funzione "AI dj" di Spotify è un buon esempio. Questa funzione utilizza vari modelli di personalizzazione per consigliarti musica in base al tuo profilo. C'è anche una voce generata dall'intelligenza artificiale, che introduce le canzoni: ma invece di dire cose che un dj radiofonico normalmente direbbe, come l'etichetta discografica o l'anno di uscita, dice cose come "ecco alcune canzoni che hai ascoltato ultimamente". L'unico focus è su come la musica si relaziona a te: il che non ti insegna davvero nulla sulla musica stessa. L'unico obiettivo è agganciare gli utenti alla piattaforma e prolungare la durata della sessione, in modo da proporre più pubblicità o raccogliere più dati su di loro.

Quello che emerge dalle tue parole è una frammentazione e una sclerotizzazione dell'ascolto. Ricorda le "Little Boxes" di Pete Seeger.

Sì, è un modo di ricevere consigli musicali totalmente atomizzato. Quando ti viene consigliato qualcosa, di solito non sai il perché. Non sai nemmeno cosa viene consigliato agli altri, o come ciò che viene consigliato a te si relazioni agli altri.

Recentemente Eddie Dalton, un cantante soul la cui musica e immagine sono state interamente create dall'IA, ha ottenuto grande successo sulle piattaforme streaming. In questo caso le radici culturali, sociali e politiche della soul music sono state del tutto svuotate, al solo scopo di creare, algoritmicamente, un perfetto sottofondo musicale per gli utenti. Credi che il successo di questi artisti creati dall'intelligenza artificiale sia la massima evoluzione della cosiddetta "vibe economy"?

Senza altro. Questa destoricizzazione della musica mi sembra una questione fortemente connessa al capitalismo. È una tendenza al privare le persone del senso del passato e del futuro: ti ritrovi semplicemente a barcamenarti nel presente. C'è un legame evidente tra la gestione dei cataloghi musicali sulle piattaforme streaming e la tendenza a privare la musica della sua storia e del suo legame con la società. Gli strumenti di IA generativa stanno velocizzando questo processo. In un certo senso è la naturale continuazione delle logiche già apparse nell'era dello streaming.

Recentemente il Berklee College of Music è stato criticato per aver introdotto corsi sulla scrittura di canzoni tramite intelligenza artificiale, scatenando nei

futuri compositori la paura di essere sostituiti. Hanno ragione a preoccuparsi? Anche in Italia, le nuove linee guida per i licei musicali iniziano a fare riferimento all'IA.

Penso che l'uso di strumenti di intelligenza artificiale generativa nel contesto dell'educazione musicale sia uno dei rischi più profondi di queste tecnologie. Spesso, quando si pensa agli impatti dell'IA generativa sulla cultura in senso ampio, si parla molto di "de-skilling": la perdita di competenze. E penso che questo sia un perfetto esempio. Se insegni a qualcuno come dare un prompt a un sistema di IA generativa, gli stai insegnando come non imparare la musica. Non stai insegnando loro la musica, stai insegnando qualcos'altro. Soprattutto, se insegni loro a interfacciarsi con una specifica IA generativa, stai insegnando loro la logica di piattaforma di un'azienda privata, come se essa stessa diventasse la materia di studio. L'IA generativa non è uno strumento neutro, sono profondamente convinta di questo. Si tratta di qualcos'altro. L'IA generativa è un progetto ideologico. Si potrebbe persino pensare a essa come a un progetto politico.

Alcuni commentatori sostengono che la facilità di creare musica con l'IA stancherà presto gli utenti, spingendoli a riscoprire la musica dal vivo. Si tratta di una visione forse troppo ottimistica?

Non biasimo nessuno per aver cercato di immaginare uno scenario alternativo, ma penso che in questo momento i rischi dell'IA generativa sulla musica siano troppi per immaginare scenari rosei. Penso che la questione centrale sia capire esattamente cosa siano queste piattaforme, cercare di demistificarle e soprattutto spingere per una loro regolamentazione. Credo che le aziende private che sviluppano piattaforme IA debbano, per legge, essere trasparenti su quali siano le modalità e i dati impiegati per addestrarle, specialmente se c'è materiale protetto da copy-

right. Inoltre, se i titolari dei diritti d'autore scegliessero di firmare accordi di licenza con queste aziende, i termini di tali accordi dovrebbero essere chiari a chiunque il cui lavoro sia coinvolto in quella negoziazione. In questo momento gli accordi tra etichette e aziende che sviluppano IA generativa hanno ripercussioni a catena su tantissimi musicisti "comprimari", che pur avendo contribuito alla creazione di un'opera musicale, non sono al corrente di nulla. Gli artisti stanno iniziando a trovarsi di fronte alla decisione di concedere o meno l'utilizzo della loro musica senza nemmeno conoscere i termini della ripartizione finanziaria. Poi ci sarebbe da analizzare e decostruire le narrazioni promosse da queste aziende, che sostengono di voler "democratizzare la cultura" con l'IA generativa. Questo tipo di narrazione è funzionale al sottrarsi alle regolamentazioni, alle critiche e all'obbligo di rendere conto delle proprie azioni. È lo stesso tipo di narrazione che è stato usato per vent'anni dalle aziende di streaming. Mi sorprende che qualcuno ancora ci caschi.

La tecnologia dell'IA si sta muovendo molto più velocemente delle leggi che dovrebbero regolarla, visto che l'iter di approvazione delle stesse è molto lungo e complesso. Quali conseguenze potrebbero essere generate da questa differenza di velocità nell'immediato futuro?

Nella narrazione delle major, la sola strada rimasta è quella di firmare accordi di licenza con le aziende di IA. Le major descrivono questa soluzione come assolutamente inevitabile, sostenendo che la legislazione finirà per seguire le dinamiche già stabilite dal mercato. Se si accetta passivamente questa logica, gli unici a essere protetti saranno i grandi player del settore, gli unici ad avere la forza contrattuale per stringere questi accordi. È vitale che i musicisti indipendenti, gli artisti, i sindacati e i movimenti di solidarietà si attivino e muovano ogni singola leva

di potere a loro disposizione. Spesso l'industria musicale mainstream guarda con scetticismo alle class action dei pesi leggeri, liquidandole come iniziative che non portano a nulla. Tuttavia, anche quando le azioni legali o le petizioni non ottengono un risultato immediato, il loro valore mediatico e l'impatto sull'opinione pubblica sono enormi.

L'investimento milionario di Daniel Ek nella startup di intelligenza artificiale militare Helsing ha provocato un boicottaggio da parte di artisti e ascoltatori. La pressione dal basso costringerà Spotify a cambiare? Gli altri servizi di streaming sapranno sfidarla su basi etiche o seguiranno la stessa deriva aziendale?

Non è chiaro come l'azienda stia gestendo internamente questo danno d'immagine. Daniel Ek non è più il CEO di Spotify: si è dimesso per diventare *chairman*, venendo sostituito da due co-CEO, Gustav Söderström e Alex Norström. Era evidente già da anni che Ek avrebbe lasciato la guida prima o poi, date alcune sue dichiarazioni sulle difficoltà nel gestire l'azienda. È difficile dire come ragionino queste figure in termini di responsabilità morale. Verrebbe da pensare che chiunque ami la musica consideri l'investimento nell'IA militare un'idea orribile. Tuttavia, i vertici di Spotify non sono persone del mondo della musica, ma del mondo degli affari. In questo senso l'etica diventa un fattore rilevante solo se incide sui profitti, ad esempio se spinge i consumatori più consapevoli verso la concorrenza. Questo scenario svela inoltre l'ipocrisia di Spotify. Durante il primo mandato di Trump, l'azienda si presentava come progressista e vicina agli artisti colpiti dai *travel ban*: quando è stato rieleto, invece, ha donato 150 mila dollari per la sua cerimonia di insediamento.

S. Garino insegna storia del jazz all'Università di Milano ed è sassofonista
simone.garino@gmail.com

Plasmare gli ascoltatori profilandoli

di Simone Garino

Liz Pelly
MOOD MACHINE
L'ascesa di Spotify
e il prezzo della playlist perfetta
ed. orig. 2025,
trad. dall'inglese di Giovanni Garbellini,
pp. 267, € 25,
EDT, Torino 2026

Nato vent'anni fa, Spotify è il più diffuso servizio di streaming audio al mondo e detiene circa un quinto del mercato della musica registrata, con 615 milioni di utenti. Fondato dagli imprenditori svedesi Daniel Ek e Martin Lorentzon, all'inizio Spotify utilizzò musica scaricata illegalmente dal servizio di condivisione PirateBay, anch'esso svedese, con un milione di utenti nel paese scandinavo che nel 2006 le major discografiche consideravano un mercato perso. Solo nel 2015, l'industria discografica globale ricominciò a crescere dopo anni di crisi, proprio sulla spinta di Spotify

e del suo modello di business basato su abbassamento della latenza dell'ascolto, abbattimento delle royalties dovute agli artisti (si calcolano poco più di tre dollari ogni mille ascolti) e proliferazione di "artisti fantasma" che riducono ulteriormente i costi. A ciò si sono accompagnati grandi investimenti sul lobbying e pratiche al limite del ricattatorio nei confronti degli artisti indipendenti, come il programma Discovery, all'interno del quale i musicisti rinunciano a una quota delle royalties per avere più possibilità di ottenere ascolti: una riedizione aggiornata dei *payola*, le mazzette pagate ai dj negli anni del boom della discografia e della radio.

Su tutte queste torbide pratiche, Liz Pelly conduce un'approfondita inchiesta. Tuttavia, i meriti di *Mood Machine* vanno oltre: è la più lucida analisi dell'odierna economia musicale globale, e in particolare del processo che Pelly definisce *moodification*. Spotify si è infatti de-

dicata a plasmare sempre di più il comportamento degli utenti, raccogliendo dati su di loro (anche con pratiche apertamente illegali), profilandoli e cercando di determinarne il continuo utilizzo della piattaforma, anche durante il sonno ("Il silenzio è l'unico nostro concorrente", ha dichiarato Ek nel 2024). Una pratica che ha portato alla crescente destoricizzazione e desocializzazione delle musiche, sempre più classificate in base al mood e al *matching* con il singolo utente. Il caso limite è rappresentato da Boomy, piattaforma di IA generativa con all'attivo la creazione di oltre 15 milioni di canzoni perlopiù consumate da clienti inesistenti, grazie all'impiego di software che offrono l'incremento del conteggio degli stream. "*Mood music* generata artificialmente ascoltata in stream da finti ascoltatori: è qui che conduce alla fine la parabola dell'industria discografica?" si chiede Pelly. *Mood Machine* non è soltanto la radiografia di un colosso industriale, ma una rassegna delle questioni più urgenti e attuali per il futuro della musica, e per chiunque abbia a cuore la cultura come spazio di condivisione umana.

Il paese sonoro di Debussy riporta in vita quello spento di Maeterlinck

di Vittorio Coletti



Se si pensa che *Pelléas et Mélisande* (1902) di Claude Debussy (ammirato alla Scala in maggio) è coevo di *Tosca* (1900) e di *Madama Butterfly* (1904) di Giacomo Puccini, si stenta a crederci: sono tre capolavori stupendi e moderni, ma così diversamente moderni e stupendi da poterli ritenere di epoche culturali e musicali diverse. A partire dai loro libretti. Se quelli musicati da Puccini sono delle opere di azione e sentimenti, in cui i momenti lirici che ispirano le grandi melodie si muovono su un tappeto agitatissimo di eventi devastanti (specie in *Tosca*), che costituiscono il filo unitario dell'opera, niente o quasi di tutto questo in *Pelléas et Mélisande*, dramma in cui succede poco o nulla, si procede per quadri o tappe disgiunte (staccate narrativamente e temporalmente), dialoghi afasici. Anche se pure qui c'è, ovviamente, l'amore contrastato dei protagonisti, quasi mancano o sono solo accennati i motivi, le azioni, i gesti che lo feriscono e, come sempre succede all'opera, lo acuiscono.

Il fatto è che dietro le opere di Puccini, oltre a esserci tutta un'altra tradizione e sensibilità musicale, ci sono dei libretti che traducono in macchina perfetta per il teatro in musica (mettendoli in versi fatti apposta per essere intonati) i testi sorgenti (*Tosca*, il dramma di Victorien Sardou, *Madama Butterfly*, quello di David Belasco). Dietro l'opera di Debussy non c'è un libretto che trascriva in poesia la fonte (il dramma del belga Maurice Maeterlinck), ma c'è il dramma stesso di Maeterlinck, in prosa, con pochissimi tagli (autorizzati dallo scrittore quando era in buoni rapporti con il musicista) e per il resto musicato come sta. E se i libretti di *Tosca* e *Butterfly* sono opera di professionisti del genere (Luigi Illica) o di poeti (Giuseppe Giacosa) adattatisi, ancorché con riluttanza, a esserlo, e quindi fin da subito al servizio del musicista, quello intonato da Debussy è un testo letterariamente del tutto autosufficiente destinato (1892) al teatro da un autore all'inizio poco noto, ma al momento della messa in musica ormai notissimo, tanto da ricevere (1911) il premio Nobel. Così famoso da attirare rapidamente l'attenzione di un sacco di musicisti, con lo stesso *Pelléas* (musicato, oltre che da Debussy, parzialmente da Fauré, 1898, Schönberg, 1902 e Sibelius, 1905), con *Ariane et Barbe-Bleue* del 1901 (musicato da Paul Dukas nel 1907, per tacere dei suoi influssi sulla quasi omonima opera di Béla Bartók, *Il castello di Barabablu* del 1918) e con le poesie di *Serres chaudes* (1889), recitate con musiche di scena composte da Ernest Chausson.

Maeterlinck era stato un autore di culto nell'Europa letteraria del primissimo Novecento, sia come drammaturgo che come poeta, la veste con cui è stato più recepito in Italia dai cosiddetti "crepuscolari". Come dice la parola - né chiaro né scuro, né mattino né sera - è l'ambiente prediletto di Maeterlinck e dominante del *Pelléas*. Tutto piuttosto impalpabile o nebuloso, come perfettamente nella versione di Debussy per la regia di Romeo Castellucci alla Scala, in cui la scena è spesso semicoperta da teli, sempre semioscura o semiluminosa, semitutto. Nostalgia dell'infanzia (si veda il bel ruolo di Yniold, il nipotino di Pelléas, opportunamente qui affidato a una voce bian-

ca e non a un soprano, come spesso succede) e suo prolungamento nel tempo, come per i due protagonisti del titolo (tenore e soprano), che sono poco più che bambini (nonostante lei alla fine partorisca una bambina), adolescenti spauriti sempre pronti alle lacrime (come il "piccolo fanciullo che piange" in cui si identificava il nostro Sergio Corazzini); luoghi che sono immagine di inafferrabilità, di liquidità, sfuggenti per natura, come l'acqua, e i riflessi della luce, tanto cari alla pittura di Claude Monet; il culto di mani diafane, l'icona dei capelli lunghissimi; situazioni oniriche (come nei quadri di Odilon Redon); preziosismo languido, tra sofisticato (come in un certo D'Annunzio del *Poema paradisiaco* o nei quadri di

re, ormai francamente poco commestibili, vivono ancora e magicamente negli straordinari rivestimenti musicali di compositori che avevano uno strumento di comunicazione perfetto per quel genere di linguaggio (la musica, eterea, sospesa, astratta per definizione, disponibile a tutti i significati e a nessuno), oltre che, credo, una marcia intellettuale in più, come è il caso di Schönberg, che del *Pelléas et Mélisande* aveva fatto un poema sinfonico affidando le parti agli strumenti e a temi ricorrenti, e come è il caso di Debussy.

Personaggi e vicenda del *Pelléas* hanno questi caratteri e colori. Il luogo è Allemonde, cioè un *Dappertutto* o *Nessuna parte* di cui non si conoscono le coordinate geogra-

chi ingenui di bambino quello che il padre vorrebbe vedesse con lo sguardo smalizzato dell'adulto). Di loro sappiamo poco o nulla. Di Mélisande nessuno saprà mai chi è, neppure suo marito, né da dove viene (anche se il successivo *Ariane et Barbe-Bleue* potrebbe rivelare che forse è una delle 5 mogli di Barabablu che la sesta, Arianna, aveva cercato invano di liberare); è in fuga da un male che le hanno fatto "tutti". La storia stessa si muove o meglio si manifesta per quadri autonomi, cronologicamente staccati, ancorché unificati dal colore della scena e dal flusso costante della musica (in questo wagneriana), che evidenzia anche motivi ricorrenti a contrassegnare personaggi e situazioni.

In effetti, la rianimazione di un testo verbale così datato e programmaticamente afono, allusivo, indeterminato, sospeso, con dialoghi pieni di iterazioni e risposte a eco delle domande; la sua rivitalizzazione artistica, fino a renderlo ancora oggi pienamente ricevibile con riverenza e commozione, sono un miracolo della musica di Debussy, che radica la mancanza di vitalità esibita e quasi compiaciuta di Maeterlinck in una densità sonora che gli dà sostanza, sostiene il discorso afasico dei personaggi e raccorda le scene con lunghi, mirabili interludi, sottolinea i silenzi. La meraviglia di questa musica è che rispetta non solo il testo, ma anche la sua comprensibilità in maniera quasi unica per perfezione e accuratezza. Perché Debussy riesce a far coincidere la sua nitida e lieve melodia con la prosodia del francese e solo in pochi luoghi la trascura un po' per lasciar sfogare il canto in ariosi più distesi, opportunamente illuminati dalla regia in mezzo al semibuio prevalente. Raramente si è vista una così perfetta simbiosi di musica (ottima orchestra, con la direzione di Maxime Pascal che ha restituito un Debussy forse un po' troppo fuso, poco analitico e quindi più tardoromantico del dovuto; cast di prim'ordine) e regia superba.

Castellucci, che non sempre convince, questa volta le ha azzeccate tutte. Ha fatto vedere il simbolismo decadente dell'originale con una scelta perfetta di luci, abiti, oggetti, figuranti e movimenti di scena, funzionanti anche quando non se ne capisce bene la ragione. Ha reso palpabile l'astrattezza esistenziale dei personaggi di un'opera in cui si confrontano e spesso si fondono solo i sentimenti, non le psicologie, i caratteri, facendo recitare i cantanti con gesti lenti, irrealistici, semimeccanici, in scenografie anche impossibili (come la parete verticale cui sono appesi a un certo punto padre e figlio o i capelli di Mélisande che sono così lunghi da ruscicare sull'amato sotto la finestra).

Castellucci è riuscito a duplicare visivamente il "paese sonoro" di Debussy che, aveva scritto perfettamente Massimo Mila, unifica i diversi personaggi in un comune "mondo dello spirito", in uno stesso "modo di concepire, o meglio di subire la vita". Capita spesso che un testo sopravviva soprattutto nella sua trascrizione nel teatro musicale. Il *Pelléas* di Debussy assicura ancora vita a un dramma e a un autore che debbono solo alla musica se non sono del tutto morti.

V. Coletti ha insegnato storia della lingua italiana all'Università di Genova
vittorio.coletti@unige.it



Gustave Moreau) e ingenuo (come nei nostri crepuscolari minori): sono questi i tratti dell'estremo, stremato decadentismo di Maeterlinck, il fiammingo che aveva suggestionato l'Europa colta ed era stato salutato già al suo apparire con un primo dramma come il "nuovo Shakespeare". Oggi quasi nessuno sa più chi è, inghiottito dalla nebbia del tempo con il suo simbolismo brumoso da Venezia del Nord, che induceva a pellegrinaggi tra i canali di Bruges, accendeva amori timidi, cauti, sterili, ispirava storie immobili, lente, personaggi indecisi, in perenne attesa ("Nous attendons toujours", dice Pelléas), evocava non-eventi.

Eppure, questo autore oggi comprensibilmente dimenticato, questa letteratura compiaciuta del silenzio, del ritirarsi e desiste-

fiche; un paesaggio che si lascia solo intravedere, tutto foreste e scorci di mare scuro; al centro c'è un castello perennemente al buio e nel silenzio, abitato da un malato invisibile. I due protagonisti del titolo sono esseri fragili, infantili se non per età, per comportamento e pensieri; un altro è decisamente un bambino (Yniold); gli adulti veri e propri (anche vocalmente) sono o miti come il vecchio Arkel (basso) e sua moglie Geneviève (contralto), o malati, come il padre di Pelléas che non si vede mai ma di cui si parla, e quando sono forti e rudi si pentono subito della loro violenza, si fanno male da soli, non capiscono e non riescono a farsi capire, come il baritono Golaud, il marito di Mélisande (il dialogo impossibile tra lui e il figlio di primo letto Yniold, che vede con oc-



Effetto film

Disclosure Day di Steven Spielberg

di Matteo Pollone



con Emily Blunt, Josh O'Connor, Colin Firth, Eve Hewson, Colman Domingo, USA, 2026

Come è noto, il tema dell'incontro con civiltà aliene è uno degli aspetti fondativi del cinema di Steven Spielberg. Due dei più rilevanti successi della prima fase della sua carriera, *Incontri ravvicinati del terzo tipo* (1977) e *E.T. l'extra-terrestre* (1982), hanno contribuito non solo a consolidare la reputazione del regista sul piano autoriale e commerciale, ma sono ancora oggi considerati opere spartiacque nella storia della fantascienza cinematografica. È forse per questo che, pur frequentando spesso il genere (o più in generale il fantastico), Spielberg è tornato di rado (almeno nei film da regista) a racconti incentrati sull'incontro tra umani e abitanti di altri pianeti e galassie. Da questo punto di vista, *La guerra dei mondi* (2005) è interessante proprio nel proporsi in aperta contraddizione rispetto alle premesse dei grandi successi dello Spielberg di oltre vent'anni prima: l'adattamento del romanzo di Herbert George Wells mostra alieni spietati, conquistatori di mondi, ben lontani dagli amichevoli visitatori del 1977 e del 1982. Se non si considera il finale di *Indiana Jones e il regno del teschio di cristallo* (2008), *Disclosure Day* è dunque il quarto importante film di Spielberg sugli alieni, e un ritorno ideale, in spirito, al film che più di ogni altro lo aveva associato all'immaginario dell'incontro extraterrestre.

Nonostante sia uno dei rari film del regista ambientati in un contesto contemporaneo (escludendo *Il GGG – Il grande gigante gentile*, del 2016, l'ultimo era stato proprio *La guerra dei mondi*), *Disclosure Day* sembra richiamare esplicitamente, nei toni, i thriller cospirazionisti della New Hollywood, con i loro personaggi minacciati da poteri oscuri, talvolta branche deviate del governo, talaltra forze meno identificabili. Qui, di fatto, ci troviamo di fronte a una rivisitazione del concetto di "uomini in nero", i *Men in Black* resi celebri dai film di Barry Sonnenfeld con Will Smith e Tommy Lee Jones (1997, 2002, 2012) e in Italia ben noti ai lettori di *Martin Mystère*. Come è stato da più recensori osservato, Noah Scanlon (Colin Firth), CEO della Wardex Corporation, è un personaggio che ricorda "l'uomo che fuma" della serie *X-Files*,

ovvero colui che tira le fila non solo degli esperimenti e delle ricerche condotte su esseri e materiali alieni, ma anche degli sforzi per tenere nascosti i vari "incontri ravvicinati" che nei decenni (quando non nei secoli) si sono verificati sul nostro pianeta. Proprio come succedeva in *X-Files*, quindi, i "buoni" sono coloro che vorrebbero fare finalmente emergere la verità, rivelando al mondo ciò che hanno scoperto lavorando all'interno della Wardex.

Quattro anni dopo un film più intimo e personale come *The Fabelmans* (2022), *Disclosure Day* recupera quell'indubbia componente politica che nutre gran parte della filmografia dello Spielberg del nuovo millennio (da *Minority Report* a *The Terminal*, da *Munich* a *The Post*, eccetera), e che lo distingue dall'euforia postmoderna, "escapistica", della prima parte della sua carriera. Qui, l'idea è di riappropriarsi delle narrazioni complottiste che negli ultimi anni sono state spesso assorbite dall'immaginario dell'Alt-right – dal mito del *deep state* alle retoriche anti-istituzionali – e di riproporle in una chiave positiva, invertendole di segno. Da questo punto di vista, dunque, *Disclosure Day* assomiglia a un *Capricorn One* pensato per i tempi di QAnon, nel quale il potere contro cui scontrarsi è addirittura "altro" rispetto a quello statale: il conflitto si gioca tra ribelli, cani sciolti, e un'azienda dalle finalità oscure, in un omaggio consapevole alle predizioni dei romanzi cyberpunk (o dei primi film di David Cronenberg), nei quali la minaccia delle grandi corporation mette in ombra il potere istituzionale, di fatto assente. Allo stesso tempo, come già aveva fatto in *The Post*, Spielberg sembra voler tessere, nel finale, un elogio del giornalismo nell'epoca della post-verità, tra *fake news* e pregiudizi cognitivi. Difficile, poi, non leggere in controluce a questa storia di caccia ai *whistleblower*, e in particolare nel Daniel Kellner di Josh O'Connor, le scelte e le parabole esistenziali di Edward Snowden o Julian Assange.

Disclosure Day convoca quindi una serie di temi strettamente contemporanei, non ultimo quello del conflitto armato: tutta la vicenda raccontata è infatti arricchita da

costanti aggiornamenti (prevalentemente televisivi) su un imminente conflitto mondiale. Questo scenario, che vede contrapposti gli Stati Uniti e la Russia, alimenta quindi il senso di precarietà e violenza che attraversa un film che incomincia (insolitamente per Spielberg) con una rapidissima inquadratura di un calcio direttamente in camera, soggettiva di un lottatore che si vede colpito in faccia dal suo avversario. Simmetricamente, nel finale, un'altra soggettiva (quella ideale dello spettatore televisivo, che sta assistendo in diretta al *disclosure*) mostra la protagonista, Margaret Fairchild (Emily Blunt), mentre si appresta a rivelare le parole che ha appena ascoltato dalla bocca del *grey alien*, l'E.T. al quale è stato impedito il ritorno. Nel corso dei 145 minuti del suo film, quindi, Spielberg immagina uno spettatore frastornato, idealmente aggredito dalla violenza del mondo contemporaneo (e da quella amplificata dai social media, suggeriscono le immagini iniziali), per poi condurlo progressivamente verso una condizione di ascolto, letteralmente di apertura all'altro (alle parole dell'altro). Poco importa che da un punto di vista strettamente narrativo il finale sia aperto (come ha osservato Roy Menarini, non è nemmeno detto che sia positivo, perché non conosciamo le parole che l'alieno comunica a Margaret, che potrebbero anche essere quelle minacciose di *Ultimatum alla terra*, opera che certamente Spielberg ha in mente): ciò che al regista veramente interessa è qui un discorso sull'empatia come fondamento delle relazioni umane e dunque antidoto alla cattiveria del mondo. In questo senso, come era già stato per la lezione antirazzista di *West Side Story* (2021), sembra quasi porsi in aperto dialogo con l'America trumpiana, non limitandosi a intercettarne lo spirito, ma prendendo esplicitamente posizione.

Da consumato uomo di spettacolo, Spielberg (qui autore anche del soggetto, con David Koepp alla sceneggiatura) utilizza però anche le doti empatiche "assolute" di Margaret come uno strumento di sopravvivenza, un superpotere che le consente di sopravvivere e giungere alla meta. Rispet-

to all'ossessione che muove Roy (Richard Dreyfuss) verso l'astronave di *Incontri ravvicinati del terzo tipo*, la folgorazione di Margaret è più funzionale a una trama d'azione, ricca di "pezzi di bravura": dalla scena del treno a quella in cui la caserma dei pompieri risulta invisibile agli occhi degli uomini di Scanlon, Spielberg ha modo di dimostrare ancora una volta le qualità puramente spettacolari del suo cinema.

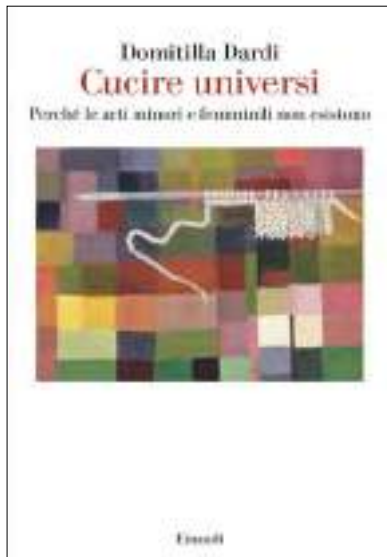
Man mano che procede, però, da film di fantascienza e thriller politico-paranoico con suggestioni mistico-religiose (anche queste non inedite in lui), *Disclosure Day* sembra progressivamente aprirsi a un altro piano, non immediato al principio. Nella seconda parte appare infine chiaro che, stavolta, è la protagonista a "tornare a casa". Spielberg traduce questo ritorno attraverso un espediente apertamente metacinematografico: Margaret si ritrova all'interno di un set che riproduce l'abitazione della sua infanzia. "Regista" di questa operazione è Hugo Wakefield (Colman Domingo), alter ego pressoché esplicito del regista nonché versione aggiornata del personaggio interpretato da François Truffaut in *Incontri ravvicinati del terzo tipo*. È lui a rendere possibile il ritorno di Margaret e, insieme, quello dello stesso Spielberg ai temi fondativi del proprio immaginario. Proprio grazie all'incontro tra Hugo e Margaret, il film si apre allora a una dimensione ulteriore. Il flashback che segue, tra *Il mago di Oz* (altro film sul "tornare a casa" – una casa peraltro "dislocata", già presente nella scelta non certo casuale del Kansas come location) e i classici Disney (gli animali di *Disclosure Day*, completamente ricostruiti in digitale, hanno una strana consistenza "artificiale", quasi da film animato – certamente voluta data la sofisticatezza dei software di cui Spielberg può servirsi), porta al cuore del film uno dei grandi temi del cinema spielberghiano: l'infanzia. Ed è proprio nelle forme della fiaba che *Disclosure Day* trova infine il proprio approdo.

M. Pollone insegna storia e critica del cinema all'Università del Piemonte orientale
matteo.pollone@uniupo.it

Matematica per tessuti e gioielli

di Anty Pansera e Mariateresa Chirico

Domitilla Dardi
CUCIRE UNIVERSI
Perché le arti minori
e femminili non esistono
 pp. 368, € 26,
 Einaudi, Torino 2026



Con questo volume Domitilla Dardi propone una lettura della storia delle arti che scardina gerarchie consolidate e rimette al centro quel vastissimo territorio delle arti decorative che la storiografia, soprattutto da Giorgio Vasari in poi, ha progressivamente marginalizzato.

Il libro – sostenuto da una ricca bibliografia e sitografia – guarda infatti al mondo del tessile, dei metalli, dell'oreficeria, della ceramica e delle arti applicate come a un elemento fondamentale per comprendere il cammino dell'umanità.

La lettura vasariana ha imposto nei secoli una distinzione gerarchica tra arti maggiori e arti minori, privilegiando pittura, scultura e architettura, e relegando in una posizione subordinata le produzioni nate per l'uso quotidiano. Eppure, gioielli, tessuti, opere in pietra dura o porcellana erano considerati espressioni di elevata creatività e sapienza tecnica, non inferiori perché funzionali.

Attraverso quattro corposi capitoli, sviluppati con linguaggio chiaro e ricchi di esempi e riferimenti spesso sorprendenti, Dardi mostra come queste manifestazioni considerate "minori" nascano per soddisfare bisogni essenziali, ma riescano al tempo stesso ad assumere valore estetico e simbolico.

Ne deriva un rapporto strettissimo con l'architettura e con la necessità primaria del costruire. Emblematico il riferimento al *mino*, l'abito in canna di bambù dei contadini giapponesi, la cui struttura permette alla pioggia di scivolare senza bagnare il corpo: il passaggio dall'abito all'abitazione – termini che condividono la medesima radice etimologica – appare quasi naturale.

Il primo capitolo affronta infatti il legame tra arti decorative e architettura, mostrando come soluzioni sperimentate nella piccola scala vengano trasferite alla grande scala. L'assunto di Ernesto Nathan Rogers "dal cucchiaino alla città", che riprende la precedente affermazione dell'artigiano-artista Nicola Galante "dal palazzo alla forchetta da tavola", diventa la chiave interpretativa adottata dall'autrice per spiegare le relazioni profonde tra moda, architettura e progetto, passando dalle esperienze futuriste di

Giacomo Balla e Thayaht fino ai sari e alle ricerche contemporanee.

A questa rilettura della storia delle arti si intreccia inevitabilmente una riflessione di genere. Gran parte delle arti decorative è stata infatti, per secoli, espressione della creatività femminile, sviluppata in spazi domestici, laddove alle donne era spesso impedito l'accesso alle arti considerate maggiori. Restano emblematiche figure come Sofonisba Anguissola o Artemisia Gentileschi, ma il più delle volte la creatività femminile trova spazio nei tessuti, nei ricami, nei lavori d'ago e nella gestione di tecniche sofisticate esercitate accanto alla cura della famiglia.

Sono le donne a governare telai complessi, a conoscere i segreti delle tinture naturali; perfino il pizzo richiede articolate competenze matematiche, ironicamente negate proprio al sesso femminile nell'ambito dell'istruzione ufficiale. Interessante anche la riflessione sul lavoro all'uncinetto, interpretato come costruzione di volume e dunque

come forma di architettura.

Inevitabile il riferimento al Bauhaus. Se Walter Gropius aveva inizialmente dichiarato la scuola aperta a tutti, ben presto la consistente presenza femminile viene indirizzata quasi esclusivamente verso il laboratorio di tessitura. Ed è proprio qui che si produce uno degli scarti più significativi: Gunta Stölzl, Anni Albers e Otti Berger trasformano una limitazione in occasione di sperimentazione radicale. I tessuti diventano tridimensionali, assumono qualità spaziali e architettoniche, introducono materiali inconsueti e fibre sintetiche. E sarà il laboratorio di tessitura a contribuire in modo determinante alla sopravvivenza economica della scuola.

Anche la cucina – sia come spazio progettato sia come luogo della preparazione del cibo – entra in questa riflessione. Nel Novecento diventa terreno di ricerca sulla funzionalità e sull'organizzazione dei gesti quotidiani, trasformandosi rapidamente in un laboratorio privilegiato per il design moderno.

Viene allora inevitabile interrogarsi sulle ragioni di una marginalizzazione così lunga e persistente. Una storiografia costruita secondo parametri distorti, la centralità del potere maschile nella definizione dei canoni culturali e la tradizionale attribuzione alle donne della cura domestica hanno contribuito a consolidare, negli ultimi cinque secoli, una visione fortemente gerarchica delle arti.

Scardinarla non è stato semplice e, forse, il processo è ancora in corso.

A. Pansera è storica del design
info@antypansera.it

M. Chirico è storica dell'arte
chirico.mt@gmail.com

Ricamare battaglie e tessere codici segreti

di Laura Iamurri

È un libro importante quello di Domitilla Dardi, per almeno due ragioni: in primo luogo perché porta al centro dell'attenzione le arti trascurate da una gerarchia canonica che non avrebbe più alcun motivo di esistere, dopo il secolo delle avanguardie, ma che di fatto persiste. E in secondo luogo perché a fronte di quel rassicurante sottotitolo in cui promette di spiegare per quale ragione "le arti minori e femminili non esistono", indaga costantemente le due forme di discriminazione che attraversano la cultura occidentale – quella di disciplina e quella di genere – restituendo alle artiste il loro ruolo pieno nelle vicende delle arti e della vita moderna: un ruolo portante, ma declinato per l'appunto in ambiti relegati ai margini del discorso egemonico che ruota di fatto intorno alla pittura (con qualche concessione alla fotografia e alla scultura), come dimostra qualsiasi elenco annuale delle mostre allestite nelle sedi ritenute più prestigiose. Eppure distogliere lo sguardo dalle arti più celebrate permette non solo di recuperare settori della creatività umana che con le arti presunte maggiori hanno intessuto rapporti continui e fecondi, ma introduce anche una serie di domande sulle infinite connessioni tra il fare artistico e il pensiero scientifico, e sulla parte che la creatività, e talvolta la manualità, giocano nello sviluppo di alcuni degli ambiti della conoscenza apparentemente più distanti dalle arti, come la preparazione delle capsule spaziali o dell'abbigliamento degli astronauti.

Leggere *Cucire universi* vuol dire passare da una scoperta all'altra, da una citazione letteraria che

apre il libro come una scintilla (la Konradine von Kurtewitz del *Barone rampante* che ricama battaglie su lenzuola e tovaglie) alle vicende di mirabolanti personaggi autori di invenzioni stupefacenti; vuol dire anche seguire l'autrice in una riconsiderazione senza pregiudizi dei lavori tradizionalmente considerati femminili anche quando sono svolti dagli uomini, e insieme ripercorrere le modalità in cui le donne hanno usato le attività "minori" e ripetitive che erano loro assegnate per ribaltarne il senso e farne un terreno di sperimentazione e di successo. Il caso più noto, grazie anche ad alcune recenti esposizioni internazionali, è probabilmente quello delle giovani donne iscritte al Bauhaus e sistematicamente dirottate da Walter Gropius verso il laboratorio di tessitura; ma c'è un aspetto particolare del lavoro di Anni Albers che riguarda il periodo successivo alla chiusura della scuola, quando insieme al marito Josef emigrò negli Stati Uniti. Divenuta insegnante al Black Mountain College, in North Carolina, Albers si trovò a insegnare la tessitura senza avere a disposizione, almeno nei primi tempi, un telaio; da questa spiacevole circostanza nacque una vera e propria reinvenzione della didattica della tessitura mediante i *typewriter studies*, attraverso i quali con una semplice macchina da scrivere, assumendo i caratteri come elementi grafici, si poteva elaborare un codice, cioè la base per ogni attività di tessitura. Qualche tempo dopo questo stesso meccanismo di elaborazione di un *pattern* subì un'ulteriore evoluzione con l'introduzione del colore, alternando legumi diversi e chicchi di riso e di mais.

È un altro dei meriti di questo libro avere portato all'attenzione le modalità di trasmissione dei saperi e delle abilità, le forme istituzionalizzate e non dell'insegnamento, il lavoro collettivo, tutto ciò che insomma è rimasto ai margini della gerarchia delle arti e del mito del genio creatore che a lungo hanno occupato tutta la scena e innervato un racconto presentato come una storia delle arti "maggiori" esercitate per lo più da uomini di smisurato talento. Ma, ci ricorda Domitilla Dardi, "esattamente come ci è chiaro che non tutto quello che è dipinto sia da inserire di default nella storia dell'arte, sembra altrettanto logico che tutto ciò che è ricamato, cucito, o cucinato non dovrebbe automaticamente esserne escluso".

L. Iamurri insegna
 storia dell'arte contemporanea
 all'Università Roma Tre
laura.iamurri@uniroma3.it





PETER LANG

WE MAKE KNOWLEDGE ACCESSIBLE

New series edited by Giuseppina Cersosimo (Università di Salerno)

SOCIOLOGICAL FRAMES AND SOCIAL RESEARCH ISSUES

This series promotes both monographic and collective works devoted to the understanding, analysis, and interpretation of emerging and complex social phenomena in contemporary, globalised, fluid, technological, and digital societies. The aim is to present high-quality, original contributions that explore social issues as they emerge in complex and interconnected contexts: the effects of digitalisation and technological mediation; environmental and health crises; gender and intersectionality; violence and social injustice; new life course trajectories; and the evolution of public and private spheres under the pressure of global change. Emphasis is placed on works that link empirical research with theoretical reflection and are sensitive to innovative or mixed methods.

Forthcoming:

Giacomo Buoncompagni, *Journalistic culture. The expertise and credibility of a changing profession*

Antonio Rafele and Tito Vagni, ed. by, *The Heater: Violence, Frustrations and Nervous Life*

Editorial Board:

Paul Atkinson (Cardiff University) / Wayne Brekhus (University of Missouri)
Carmine Clemente (Università Bari) / Codrina Cszenek (Transilvania University of Braşov)
/ Giolo Fele (University of Trento) / Gary Alan Fine (Weinberg College of Arts and Science)
/ Micheal Hill (Newcastle University) / Nancy Lombard (Glasgow Caledonian University) /
Antonio Maturo (University of Bologna) / Giuseppina Pellegrino (University of Calabria) /
Georgina Yaa Oduro (University of Cape Coast) / Kay Arthur Schafft (Penn State University) /
Anitha Sundry (University of Sheffield)

WWW.PETERLANG.COM

Primo piano: Maria Iordanidou

“Non è una tragedia il dolore”

di Eleni Molos

Maria Iordanidou
VACANZE NEL CAUCASO
 ed. orig. 1965,
 trad. dal neogreco
 di Francesco Colafemmina,
 pp. 203, € 18,
 Medhelan, Milano 2026

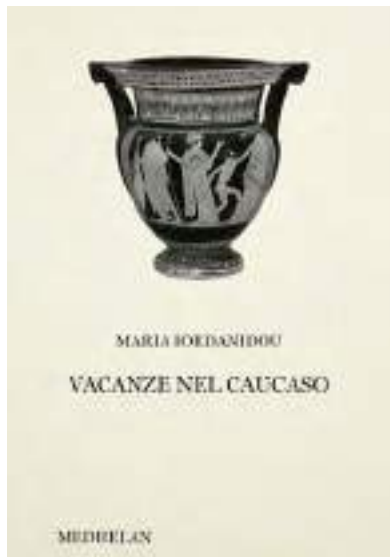
In un'intervista rilasciata al quotidiano “Ta Nea” per i suoi novant'anni, nel 1987, Maria Iordanidou confessa: “Ho scritto soltanto per ricordare i vecchi tempi, non per diventare scrittrice”. Con il fedele *komboloi* in mano, come ogni greco della sua generazione, si stringe nelle spalle: “Me ne sto qui, seduta in poltrona, e penso. Ci sono momenti in cui mi sento come un palombaro sul fondo del mare. Intorno a me nuotano dei pesciolini. Ognuno di quelli che ‘afferro’ rappresenta un'epoca della mia vita. E io la ricordo”.

Così sono nate tutte le opere di questa scrittrice che ha esordito a sessantacinque anni, e che si schermiva dicendo che i libri non erano certo la cosa più importante della sua vita avventurosa. A partire dal fortunatissimo *Loxandra* del 1963, a *Vacanze nel Caucaso* del 1965, i suoi romanzi sono tutti autobiografici, ma se la vita le ha dato molti ricordi straordinari a cui attingere, è la sua scrittura a renderli memorabili.

Vacanze nel Caucaso ripercorre le disavventure di Anna (la stessa Maria), che a quattordici anni lascia Costantinopoli per una vacanza presso gli zii e si trova bloccata in Russia dalla Grande guerra, poi dalla rivoluzione, poi ancora dalla guerra civile.

Una vera e propria odissea rammemorata, in cui il tempo e lo spazio si dilatano e si contraggono nella misura del ricordo: la durata dell'assenza di Anna, così smisurata per una vita, e che subisce i tempi della Storia, a noi arriva riproporzionata dalla memoria di Maria, dalla rilevanza tutta esistenziale di piccole vicende. Cinque lunghi anni dura la promessa “vacanza” a Stavropol' a cui la zia Claude l'aveva invitata proprio per toglierla di mezzo, visto che lo zio la manteneva agli studi. La zia, “una donna dall'ombra pesante”, aleggia minacciosa su tutte le disavventure di Anna, fino a proiettarsi sulle tragedie della Storia: “Le catene di ferro che forgiò Efesto per il Prometeo incatenato erano un giochetto rispetto alla stretta di ferro che serrava e tratteneva Anna prigioniera nel cuore del Caucaso settentrionale. Tanto che Anna cominciava a sospettare che tutti questi accadimenti avvenissero per causa sua. Sembrava che il destino non volesse rovinare il capriccio della zia Claude”.

La miseria che devasta la provincia russa, i drappelli di dispe-



rati che arrivano a Stavropol' a successive ondate, i soldati mutilati, sfigurati da malattie e fame costellano tutto il testo, a partire dalle stazioni ferroviarie precipitate nel caos dei primi capitoli. Iordanidou non risparmia al lettore i venti gelidi della devastazione: “Gli antichi sepolti – i nuovi insepolti. È stato un bene che ora sia caduta la neve a coprirli e a impietrirli gli uni riversi a terra e gli altri col volto al cielo accanto ai loro cavalli. Il mondo è stracolmo di morti e quando fa buio le loro ombre si moltiplicano”.

Ma più forte di ogni sofferenza e violenza sono l'amore e l'ironia: l'amore per la Poli, Costantinopoli, a cui Anna-Maria tiene sempre orientati i pensieri, e l'ironia di Maria scrittrice, che tutto filtra attraverso questa lente acutissima. Più volte ritornano due versi di una canzoncina amarissima di inizio secolo, *Un, due! Non è una tragedia il dolore - il piccol canarino cinguetta in afflizione*. Tutto si sopporta, armati di pazienza, ironia e di quel tanto di furbizia che non manca né ai greci né ai russi. Sono gustosissime le pagine che Iordanidou dedica alle usanze di Stavropol', viste con gli occhi della giovane Anna e della donna che la ospita e la salva, Madame Fou-

reaux, anch'essa integratasi per forza di cose e attenta a restare a galla tra i marosi della storia (“io sono una seguace di Lenin. Solo su un punto non sono d'accordo con lui. Sulla questione della proprietà privata”). Gli inverni passano a dare lezioni di inglese e a tenersi al caldo vicino al *samovar*, attorno a cui “tutti sono turbati dai grandi problemi della vita e della morte. È allora che comincia la ricerca dell'anima umana e non puoi osar dire ‘verza sottaceto’ senza che comincino immediatamente a scrutarti. Perché dici ‘verza’ e perché precisamente ‘sottaceto’? E se quello che hai detto è una manifestazione del tuo mondo interiore, e qual è il tuo mondo interiore. Il tuo vero io. L'hai indagato, l'hai scoperto? Sei una persona integra?”. E se troppo te finisce per acuire la nostalgia e provocare stipsi, come afferma Madame Foureaux, c'è un altro rimedio ai dolori della malasorte: “Quando bestemmi in russo la tua anima prova refrigerio. È una catarsi l'imprecazione russa e una terapia per i complessati. Con due parole bestemmi antenati e discendenti fino alla settima generazione. Con quattro parole puoi minacciare un uomo di rivoltarlo come un calzino, tirandogli il muso fino a strofinarglielo sul didietro. E tutto ciò accade senza urla e gesti. Tranquillamente, placidamente, *sine ira ac studio*”.

Bisogna raccontare piangendo e ridendo, ma soprattutto ridendo: così, a novant'anni, Maria Iordanidou aspettava la morte, che sarebbe arrivata due anni dopo. Davvero per lei vale l'espressione “sazia di giorni”: “La vera tragedia è quando si vive troppo a lungo, aspettando che arrivi il treno a prenderti. Quando arriverà il mio treno, salirò a bordo. Nient'altro!”.

E. Molos è dottoressa di ricerca in filosofia all'Università Tor Vergata di Roma
 elenimolos@hotmail.com

Un viaggio di iniziazione con salvifica ironia

di Giulia Baselica

Una mattina di fine luglio Anna, studentessa greca del Collegio, si imbarca sul piroscalo Sicilia che da Costantinopoli la condurrà a Batumi, in Georgia. Qui incontrerà lo zio Alekos, che l'ha invitata a trascorrere una vacanza nel Caucaso e che sulla caotica banchina del porto l'affiderà all'inaffidabile consorte francese di nome Claude. Con un treno carico di calmucchi, cosacchi, lesghi, abcas, ceceni, mingreli, di “gente selvaggia”, la ragazza giunge in una località sconosciuta, non troppo lontana da Stavropol', meta del suo lungo viaggio. Un destino folle e grandguignolesco presto sovvertirà ogni ordine e insidierà ogni saldo riferimento della sonnolenta città di provincia e della sua nuova ospite, che tornerà a casa dopo sei tumultuosissimi anni.

Di zia Claude, che pure ha viaggiato sullo stesso treno di Anna, neanche l'ombra. La ragazza si imbatte nel contadino Pantelej che, in cambio di una moneta d'argento, sorta di obolo di Caronte, le concede un passaggio sul suo carretto. Anna attraversa un confine al di là del quale si compirà la sua metaforica trasfigurazione: trascorrerà l'estate nella modesta dimora di Pantelej, della figlia Paraša e dei nipoti. Dormirà sulla paglia, imparerà il russo e alcuni canti pieni di malinconia.

Una mattina di fine estate Anna riprende il suo viaggio e, superando innumerevoli difficoltà, giunge a Stavropol', dove l'attendono scene sconvolgenti: è il 1914, si è appena conclusa la disastrosa battaglia di Tannenberg e nella città caucasica approdano interi contingenti di soldati feriti. Nello stesso istante, ma in un luogo chiuso e protetto (costante nel romanzo l'opposizione chiuso/aperto, che rinvia all'opposi-

zione benestanti/indigenti) l'ufficiale Ivan Nikiforovič è incredulo per la sconfitta subita dall'esercito russo, ma ancor più è indispettito per la mancanza di tè: le scorte di casa sono esaurite e l'acqua nel *samovar* sul tavolo davanti a sé bolle inutilmente.

L'eccentrica Madame Fourreaux procura alla ragazza un'occupazione e una nuova identità: Miss Annie Drapers presterà servizio in qualità di governante inglese presso la famiglia Očkov, che l'accoglierà come “una viva discendente di Dickens e Thackeray, di Shakespeare, di Bacon, di Milton”. L'inganno ha successo: Anna si improvvisa insegnante di inglese e il suo patrimonio personale cresce considerevolmente. Ma presto di nuovo muta il corso della sua esistenza: lascerà infatti casa Očkov, emblematica personificazione dell'incuranza propria della borghesia di provincia, ignara della situazione politica, della drammatica condizione dei contadini e degli operai, dell'andamento della guerra, del degrado dell'aristocrazia. Nell'inverno del 1916 il cibo scarseggia, i profughi sempre più numerosi giungono dalle altre città, e l'autunno successivo porta con sé il morbo della violenza. Uno dopo l'altro scompaiono conoscenti e amici; una dopo l'altra le abitazioni dei ricchi borghesi vengono occupate dall'esercito controrivoluzionario del generale Denikin e gli ufficiali si insediano con le loro amanti negli appartamenti più ampi e signorili. Anche la villa degli Očkov è requisita e Anna reclutata come cameriera.

Nel febbraio del 1920 Stavropol' è però riconquistata dall'Armata rossa - che stronca la resistenza cosacca - ed è devastata dalla fame, dal freddo, dalle epidemie e dal terrorismo. Ma, inaspettatamente, si presenterà per Anna l'occasione di ripartire e tornare a casa. Il viaggio da Stavropol' a Batumi durerà otto mesi. Una notte troverà riparo nello scantinato di un bordello e le capiterà anche di dormire nel cimitero di Novosibirsk, assieme a una banda di ragazzini senzatetto. È ormai estate quando, stremata, Anna arriva al porto di Batumi: da qui raggiungerà Costantinopoli.

Nei sei anni che ha trascorso lontano da casa l'ex studentessa del Collegio ha compiuto un viaggio di iniziazione, nel corso del quale è progressivamente mutata la sua identità interiore, divorata dalla Russia, come ritiene Madame Fourreaux, e tuttavia protetta da una sempre salvifica ironia.

G. Baselica insegna lingua e letteratura russa all'Università di Torino
 giulia.baselica@unito.it



Primo piano: Franz Kafka

Senza ombre aggiunte

di Emanuele Dattilo

Franz Kafka

I RACCONTI

a cura di Daria Biagi,

pp. 648, € 28,

Einaudi, Torino 2025

Franz Kafka, si sa, non ha bisogno di essere letto per essere conosciuto. Il suo nome richiama non tanto un autore – l'ebreo bilingue vissuto a Praga tra la fine del XIX secolo e i primi vent'anni del XX secolo – ma sembra alludere a un'intera epoca storico-metafisica, quasi indicando uno stadio evolutivo dell'esistenza umana: *Homo Kafkiens*. Tutti ne riconoscono il volto magro sorridente e chiunque sente quotidianamente utilizzare l'aggettivo riferito al suo cognome per definire una situazione grottesca. Ma non è solo in superficie: i suoi romanzi hanno in molti sensi formato (o deformato) la nostra stessa sensibilità nel rapporto con molte oscure potenze quotidiane. Eppure, nessun autore ci riesce meno domestico di questo Kafka. La conoscenza con lui non diviene mai familiarità, e pochi atteggiamenti appaiono stucchevoli come quello di chi lo tratta con una certa benevolenza di famiglia. No, lui resta nonostante tutto una scheggia estranea, non solo nella letteratura del suo tempo, ma per noi. Nessuno tra noi può fisiologicamente incorporare la sua opera, nessuno ancora ha digerito Kafka. Bisogna ripetere che questi testi non sono allegorie di nulla? Occorre ricordare che gli enigmi di Kafka non sono né teologici né metafisici, ma neanche sono del tutto riconducibili a semplici allusioni alla vita ebraica praghese di inizio Novecento?

Tutto ciò emerge perfettamente da una nuova, esemplare traduzione dei racconti di Kafka. La presenza dell'articolo (*I racconti*) non indica soltanto che è la prima compiuta traduzione in italiano di tutte le sue brevi prose narrative. Credo che l'articolo, qui, ci dica pure l'eccezionalità del racconto kafkiano, sotto ogni aspetto. Non sono semplici racconti, sono *I racconti* di Kafka, diversissimi da tutti gli altri generi della letteratura novecentesca e diversi anche dall'opera rimanente: non è, infatti, il Kafka dei romanzi, né quello dei diari, delle lettere o degli aforismi. È un genere che non rientra in nessuna forma data, e che può venire riconosciuto – come suggerisce la traduttrice – solo a posteriori. Ciò si può notare qui ancora più facilmente, essendo i racconti ordinati secondo un criterio cronologico in cui convivono gli abbozzi più informi e inconclusi con quelli più elaborati. Non è un genere, è un canone.

Il saggio introduttivo di Daria Biagi è sotto ogni aspetto illuminante, e pone subito le questioni



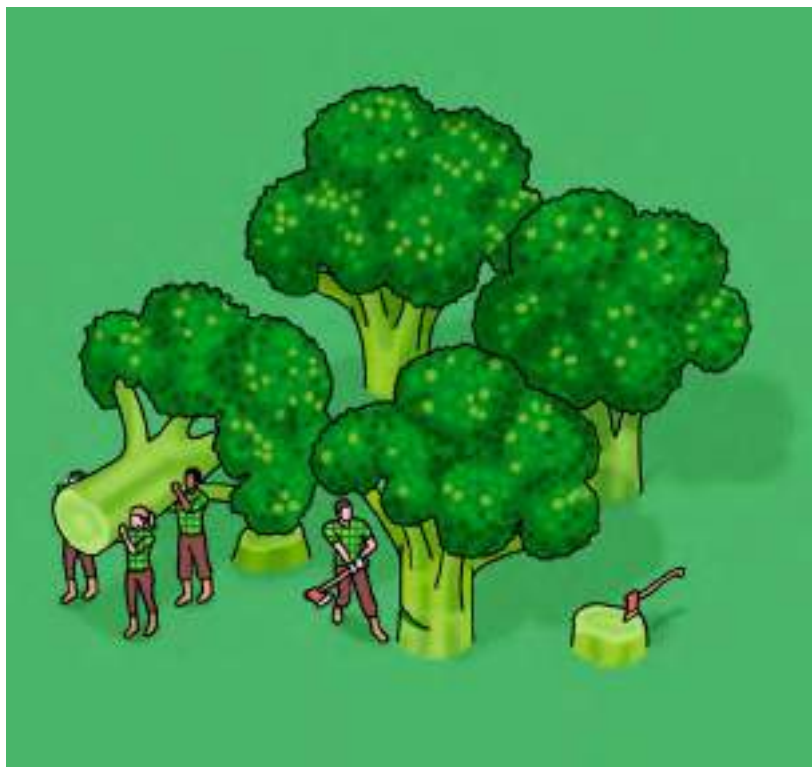
decisive. Non solo: che cos'è un racconto di Kafka? Ma anche: come si legge un racconto di Kafka? Biagi fa a meno di tutta la polverosa mitologia kafkiana: niente leggende né simboli, qui, niente moderno in disfacimento. Anzi, niente concetti. Piuttosto un esercizio di complicazione dello sguardo, in cui la traduttrice ci accompagna, attraverso una serie di lenti sovrapposte, filologiche e critiche e più prettamente linguistiche, che permettono di pescare e isolare alcuni singoli racconti, anche brevissimi, per reimmetterli subito nel fiume della prosa kafkiana. È un saggio ricchissimo e istruttivo: due sono i punti più rilevanti.

Il primo riguarda la lente narrazione, che la traduttrice rivendica con grande pertinenza in sede di traduzione. Ciò permette a questa lente di funzionare perfettamente, senza alcuna assunzione ideologica o petizione di principio, al contrario di una tecnica interpretativa capace di chiarire tutto. La differenza tra autore, narratore e protagonista, che Biagi mostra essere uno dei cardini della sua lettura, è anzitutto il modo per dipanare la lettera del testo kafkiano, di mostrarne alcune sottili connessioni e nondimeno certe persistenti trappole. A quali personaggi Kafka fa dire io? Questa domanda si rivela, in seconda istanza, an-

che essenziale per sciogliere la densa matassa del kafkismo di Kafka, quasi sempre schiacciato sulla biografia, su Praga, sull'ebraismo, sulle testimonianze; insomma sulla sua riconosciuta ingombrante santità, il più grande ostacolo alla sua lettura.

Il secondo punto è la traduzione del titolo *Verwandlung* con *Trasformazione*, invece che con *Metamorfosi*, a cui il nostro orecchio si era abituato per decenni. Come nota Biagi, mentre la metamorfosi definisce la singola esperienza di Gregor Samsa, la trasformazione coinvolge più semplicemente tutto il mondo del racconto. È anche qui una questione in senso lato narratologica: qual è l'oggetto della metamorfosi? Chi o che cosa si trasforma nel corso del racconto? Ciò vuol dire anche che la trasformazione avviene nel racconto, durante il racconto – e forse coinvolge segretamente anche il lettore. È importante sottolineare un punto, di ordine diverso: la scelta della semplicità, la quotidianità del lessico la cifra essenziale di tutta la traduzione. Rispetto a ciò che Kafka oggi rappresenta agli occhi di tutti, di fronte alla cortina impenetrabile di mistero e di oscurità che si è depositata attorno alla sua opera (anche per colpa degli esegeti), questa traduzione predilige la via più ardua della chiarezza, della semplicità – via che ha il merito di lasciare libero il mistero di muoversi più agilmente, senza ombre aggiunte. Biagi adotta un tono anticlassico, che le fa cogliere più facilmente i toni comici di Kafka, evidenziati già da molti e qui finalmente evidenti. La soluzione è molto convincente, permette una lettura inedita e godibilissima di molti brani meno conosciuti, resi con una prosa sorprendente anche per musicalità. Solo un esempio dagli abbozzi tardi: "Sprofondato nella notte. Così come a volte si piega il capo per riflettere, essere sprofondato così nella notte" (*Di notte*).

E. Dattilo è saggista e scrittore
emanueledattilo@gmail.com



La necessità di prospettive diverse

di Maria Boggiano

KAFKA AL CROCEVIA
Prospettive interdisciplinari di ricerca

a cura di Valeria Di Clemente,

Andrea Schembari,

Alessandra Schininà,

Giuseppe Traina,

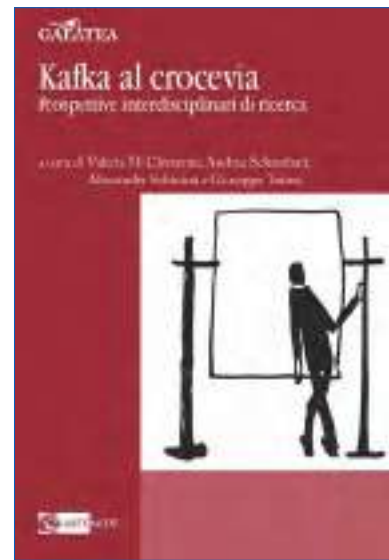
pp. 168, € 30,

Artemide, Roma 2026

Due sono le strade interpretative possibili di fronte all'opera di un grande autore: la prima consiste nella ricerca continua di nuove prospettive, di approcci ermeneutici che garantiscano un certo grado di accessibilità ai lettori di qualsiasi luogo e di qualsiasi epoca. L'altra, per certi versi consequenziale alla prima, è la riduzione necessaria a figure, archetipi, tropi che condensino un microcosmo di significati in un'istantanea, in un'immagine fedele a *Leitmotive* riconoscibili e, per questo, inevitabilmente generalizzante, ma anche il più possibile veridica. Autore del bivio, dell'espressione di verità profonde in una lingua non familiare, di un perturbante sempre arginato da un controcanto ironico, nessuno meglio di Franz Kafka si presta a questo duplice sguardo.

Se classico, per dirla con Italo Calvino, è quel testo che non finisce mai quel che ha da dire, pochi testi risultano predisposti, al pari di quelli kafkiani, alla generazione di significati sempre attuali e inediti, quando non addirittura opposti a quelli tradizionalmente ritenuti più rilevanti nella sua produzione narrativa. Questa nuova raccolta di saggi, *Kafka al crocevia*, a seguito di un incontro per il centenario della morte di Kafka, muove proprio dalla messa in discussione del legame assiomatico tra l'aggettivo "kafkiano" e l'insieme di circostanze contrassegnate "da un lato da fortissima angoscia e minaccia e, dall'altro, da totale imperscrutabilità". D'altra parte, pubblicazioni più recenti e trasposizioni transmediali dell'opera di Kafka, argomenta una delle autrici, Jutta Linder, sembrano porre l'accento sulla sua comicità dirompente, necessario contrappunto alla sua notoria cupezza, le cui tracce diventano spie e condensazioni di verità più profonde, celate dietro ai significati apparenti, come aveva già notato Max Brod.

L'aspetto più interessante della raccolta sta proprio nel modo in cui rivela i tratti poliedrici di un autore attraverso l'organizzazione coerente di prospettive multiple, scaturite non tanto da una sovrabbondanza di argomenti quanto, al contrario, dalla fecondità delle stesse tematiche ricorrenti nell'opera di Kafka, nonché dalla loro predisposizione a un dialogo ininterrotto con il fluire della sto-



ria individuale e collettiva. Se, per un verso, non risulta difficile da comprendere l'interesse da parte di giuristi come Angela Condello, d'altra parte colpisce che molti tra gli autori dei saggi si siano misurati con l'opera di Leonardo Sciascia. Ancor più rilevante, se si vuole, è la ricorrenza della categoria di "illuminismo", che porta la comparazione oltre il rapporto problematico con la burocrazia e il potere, per aprire una prospettiva inedita sul versante linguistico, sull'uso di un linguaggio che Franco Fortini interpretava come un falso "della prosa cronistica" o "del romanziere d'appendice" e che Giuseppe Antonio Borgese faceva risalire direttamente a Goethe.

L'alternarsi continuo di motivi, come la compenetrazione tra pieni e vuoti, evidente negli scarabocchi kafkiani che corredano la raccolta, configura le coordinate di una riflessione dai mille risvolti, in grado di attraversare il Novecento europeo, alla luce di un messaggio, oggi più che mai, universale: lo scambio con una macchina astratta della legge di cui, intimamente, ognuno di noi sa di essere parte integrante. "Saggio sono stato, per così dire, perché ero pronto a morire in qualunque momento", si legge nei diari di Kafka, "ma non già perché avessi sbrigato tutto ciò che mi era imposto, bensì perché non ne avevo fatto niente, né potevo sperare di farne mai alcunché".

Allora, se un buon libro dev'essere "l'ascia per il mare ghiacciato che è in noi", colpire "come un pugno sul cranio", o come "la morte di qualcuno che amavamo più di noi stessi", se l'obiettivo della lettura non è la felicità ma il dubbio, rifiutare una visione univoca di Kafka in favore di prospettive diverse ma in grado di rafforzarsi a vicenda diventa non solo un'opportunità critica, ma una richiesta necessaria alle infinite potenzialità della letteratura.

M. Boggiano ha studiato
teoria della letteratura
all'Università di Padova
mboggiano2002@gmail.com

Una complessa vicenda familiare

di Anna Chiarloni

Ljuba Arnautović
NEVE DI GIUGNOed. orig. 2021,
trad. dal tedesco
di Alessandro Luzzi,
pp. 236, € 18,
Keller, Rovereto 2026

Il romanzo affronta il destino dei comunisti rifugiati in URSS dopo l'ascesa di Hitler. È un tragico snodo: molti militanti europei fuggirono a Mosca credendola il centro dell'antifascismo mondiale, finirono invece arrestati e deportati negli anni del terrore staliniano come possibili emissari del sistema capitalista. Nella letteratura europea non ne mancavano testimonianze, prima fra tutte quella del 1940 in *Buio a mezzogiorno* (Mondadori, 2020) dell'ungherese Arthur Koestler, grande classico sulle purghe staliniane, tradotto in varie lingue. Una lettura, si conceda l'inciso privato, che i miei genitori misero in mano a noi ragazzi, nel tentativo di vaccinarci dalle nostre allora (timide) inclinazioni rivoluzionarie. Ma se in *Buio a mezzogiorno* il protagonista è un vecchio comunista arrestato dal regime che aveva servito, Ljuba Arnautović ripercorre quei tragici anni attraverso una prospettiva domestica, riprendendo in parte una complessa vicenda familiare. E con l'autrice, nata nel 1954 a Kursk, nell'Unione Sovietica, e residente dal 1987 in Austria, entriamo nelle pieghe più intime della grande Storia, con uno sguardo su luoghi e paesaggi finora inesplorati.

Neve di giugno si apre sul primo Novecento di una Russia prerivoluzionaria, in una Kursk che con i suoi orti tra stalle e casupole di legno richiama piuttosto la Vitebsk di Marc Chagall che non l'attuale oblast dell'odierna massacrante contesa mi-

litare. Una terra fertile, stretta tra due fiumi, sulla quale nel cuore dell'estate i pappi del pioppo accendono l'incanto – ecco il titolo – della neve di giugno. Qui vive una famiglia di piccolo commercio, erede di una cultura contadina intessuta di riti e sussurri propiziatori – questo il terreno corale in cui Arnautović colloca le sue radici. Un'ascendenza in cui s'innesta una sciarda genealogica che nell'incrocio dei destini costituisce l'ossatura del romanzo.

La scrittura è piana e concisa, del tutto scevra da qualsiasi afflato retorico, ritmata semmai dall'urgenza del dire, dall'affanno di chi attraversa in corsa buona parte del Novecento, dal tempo sovietico dei *kolchoz* e delle grandi mutazioni industriali, fino alla Russia postbellica. E sia lode all'editore che ha previsto una serie di utili note a piè di pagina, a corredo della smagliante traduzione di Alessandro Luzzi, autore di un interessante commento al suo lavoro, reperibile nel sito di Keller.

Da Kursk a Vienna, l'orizzonte si dilata con il terzo capitolo. Austria 1934, febbraio: dell'esperienza socialista, del *Rotes Wien* all'indomani della sanguinosa guerra civile, non resta-

no che le macerie. Eva, giovane donna comunista, affida i suoi bambini, Karli e Slavko, a un'organizzazione sovietica, nell'intento di salvarli dall'incombente minaccia nazista. Il padre di Karli, ebreo, è fuggito a Praga. La speranza, condivisa con un gruppo di genitori, è che i figli, almeno loro, possano avere un futuro felice. Il romanzo procede da un'angolazione inedita, quella degli adolescenti. Con loro si entra negli orfanotrofi, nelle aule, nei dormitori del sistema sovietico. A scuola s'impara il russo e si dimentica la lingua madre. Ancora regna la pedagogia riformata di Anton Makarenko, tra i docenti compare il poeta Erich Weinert, figura di vecchio combattente comunista tedesco che Arnautović dissepellisce dall'oblio. Ma è solo una breve parentesi, lo stato ha bisogno di manodopera e lo stalinismo agguanta anche la scuola. I ragazzi registrano attoniti la sparizione improvvisa di molti insegnanti, con il patto Molotov-Ribbentrop il vento cambia e i due fratelli vengono separati e spediti in fabbriche diverse. Invano Karli tenta di raggiungere il fratello maggiore, viene accalappiato e punito. Ed ecco la rivolta dell'innocenza. In fuga dallo squalore del dormitorio, il piccolo sguscia attraverso la guardiola e corre a capofitto verso la "libertà". Getta i suoi documenti, spogliandosi così della sua identità originaria, ora è un anonimo ragazzo di strada: "Uno dei tanti. In quegli anni i bambini e i giovani senza un tetto, figli di genitori ammazzati o semplicemente scomparsi, sono moltissimi". Di stazione in stazione, a Mosca ce n'è otto, Karli si aggira affamato, rubando dove può. Come un personaggio di *L'infanzia di Gor'kij*, aggiornato alla Russia sovietica.

I fratelli non si rivedranno mai più. Al centro resta lui, Karli, in cammino nelle faglie nascoste della storia europea. Non manca l'allegria in quel ladruncolo

lo vagabondo soprannominato "Viktor" che va per bettole, parla perfettamente il russo e cammina sui tetti di Mosca. Arnautović sa tenere insieme i diversi registri aggregando le astuzie del protagonista alle maglie repressive del controllo – fino all'invasione dell'esercito hitleriano. Sospettati di spionaggio, gli stranieri di lingua tedesca vengono internati. Il romanzo accende un faro su un aspetto poco frequentato, seppur per ragioni contrapposte, dalla storiografia tedesca. A ovest si rimuove la scelta marxista degli esuli alla Weinert, a Est si tace l'impatto letale dello stalinismo sui comunisti emigrati nell'URSS. Arnautović, attingendo alle memorie familiari, ci dà una ricostruzione reticolare, a suo modo intima di questa vicenda storica. Il focus punta sul 1941. La macchina politica della polizia sovietica si mette in moto con i timbri della sua "antilingua". Karli viene accusato di "propaganda controrivoluzionaria" e condannato a dieci anni di lavori "correzionali" in Siberia. È un corpo a corpo per la sopravvivenza che lo porta a legare, lui un deportato "politico", con la rete dei criminali, una violenta feccia interna al gulag, usa a feroci rituali di iniziazione. Tatuito nell'anima e nella carne, Karli, ormai trentenne, si ritrova libero nel 1953, l'anno della morte di Stalin. L'URSS è prostrata, l'economia a terra. Nella descrizione di una povertà diffusa, del nuovo clima della guerra fredda, si sente un vissuto autobiografico, l'autrice attinge direttamente ai suoi ricordi d'infanzia. Si respira la nostalgia, non priva di un senso di perdita, di un ritorno a casa, alla nonna Anastasija, al *nostos* luminoso della "neve di giugno". Entra in scena Nina, l'operaia fieramente sovietica, orfana di padre, caduto nell'aspra battaglia di Kursk del 1943. Con Karli è amore al primo sguardo, nasce una famiglia e il testo assume nell'ultima

parte il carattere emotivo di un memoir, denso com'è di lettere e documenti e certificati a cui Arnautović affida il racconto del tempo postbellico, teso tra due paesi, la Russia e l'Austria. Significativa è una delle ultime inquadrature di gruppo. Siamo a Vienna, sulla Jesuitenwiese, la distesa verde in mezzo al Prater. È lì che gli amici d'infanzia s'incontrano, sono i bambini mandati dai genitori nel "salvifico" esilio sovietico: "Eccoli i figli ingannati di due rivoluzioni. Hanno steso le coperte sul prato, mangiano pollo freddo, barbabietole rosse, cetrioli in salamoia. [...] La giovinezza è alle spalle, lasciata nei lager. Sono tutti sulla trentina e si vergognano del loro accento e degli errori grammaticali, con la gente del posto non parlano volentieri – bisogna prima riprendere familiarità con la propria lingua. Conversano in russo, è pur sempre la lingua in cui pensano e sognano". Discutono il passato, questi giovani – annota più avanti Arnautović – "su un punto però erano tutti d'accordo: il principio, il cuore del comunismo, era e rimane giusto". Un'ultima traccia di intima resistenza? Un'ancora nel vuoto della società occidentale? Risuonano qui le parole di Svetlana Aleksievič: "Abbiamo nuove auto e vestiti nuovi. Ma il nostro spirito vive sempre e ancora nell'Unione Sovietica".

Neve di giugno si chiude sugli anni recenti. Nella memoria della scrittrice si affacciano altre figure, altre voci chiedono spazio e parola. Una concitata sovrabbondanza di spunti narrativi affolla le ultime pagine. Confluiranno nel libro successivo, *Erste Töchter* (Zsolnay, 2024), dedicato alle figlie di Nina, ossia alla stessa generazione di Arnautović. Ci auguriamo che anche questo romanzo venga presto tradotto.

A. Chiarloni ha insegnato letteratura tedesca all'Università di Torino
anna.chiarloni@unito.it



UN VIAGGIO OLTRE I CLICHÉ TURISTICI, dentro le contraddizioni di un Paese giovane e complesso tra nazionalismo, *overtourism*, memoria della guerra e identità in trasformazione.

IN CROAZIA
di Aleksandra Wojtaszek
IN LIBRERIA e EBOOK

Bottega Errante Edizioni | www.bottegaerranteedizioni.it



UN CAPOLAVORO A VILLA MANIN
NUDA VERITAS
KLIMT

VILLA MANIN – PASSARIANO DI CODROIPO
21 MAGGIO – 6 SETTEMBRE 2026

UNA MOSTRA



REGIONE AUTONOMA
FRIULI VENEZIA GIULIA

IO SONO
FRIULI
VENEZIA
GIULIA



Villa
Manin
ERPAC
FVG

MoMo
Mondo Mostre

IN COLLABORAZIONE CON

KUNST
HISTORISCHES
MUSEUM

THEATER
MUSEUM

**Scopri tutte le iniziative dell'Ente Regionale
per il Patrimonio Culturale del Friuli Venezia Giulia
– ERPAC FVG**

Ci trovi anche sui social:

IG @erpac_regionefvg | FB ErpacFvg



Letterature

Intenzionalmente sfuggente

di Anna Boccuti

Samanta Schweblin
IL BUON MALEed. orig. 2025,
trad. dallo spagnolo
di Maria Nicola,
pp. 144, € 18,
Einaudi, Torino 2026

Le cose strane sono sempre le più vere: con questa epigrafe di Silvina Ocampo, maestra di un fantastico *sui generis*, si apre *Il buon male*, l'ultimo libro di Samanta Schweblin, altra autrice argentina saldamente radicata nei territori liminali dove possibile e impossibile si sovrappongono. C'è forse un'eco di luogo comune nell'epigrafe di Ocampo, dovuta alla consapevolezza, antica e condivisa, che la realtà non rispetti alcun copione, né sia ordinata secondo leggi prevedibili; e che pertanto proprio nella deviazione improvvisa, nello scarto impercettibile, risieda la sostanza "vera" della vita, la cifra segreta che rivela in un solo atto un destino intero, per dirla quasi alla Borges. In questo senso, i sei racconti dell'ultima raccolta di Schweblin potrebbero quasi essere considerati realisti: perché *strani*, di una stranezza provocata dallo sguardo che registra con meticolosità gli oggetti comuni e scandisce i piccoli gesti, accumulandoli con sapienza uno dopo l'altro, in un crescendo di tensione allusiva. Esempio, al riguardo, è il racconto d'apertura, "Benvenuta fra noi", narrazione in prima persona di un suicidio mancato: un lungo incipit – tutta la prima pagina – descrive la discesa del corpo della protagonista verso il fondo del lago e poi la sua decisione di risalire a galla e – forse – alla vita. A colpire non è soltanto l'evento estremo, ma il modo in cui esso viene trattenuto sulla soglia dell'ordinario, come se l'orrore non avesse bisogno di esplodere per manifestarsi, ma potesse insinuarsi nella precisione stessa della descrizione.

Questo modo di narrare, che potremmo definire esatto – nell'accezione calviniana – è in realtà già presente nelle raccolte precedenti della pluripremiata scrittrice argentina, specialmente in *Sette case vuote* (ed. orig. 2015; trad. it. 2021) e nel romanzo breve *Distanza di sicurezza* (ed. orig. 2014; trad. it. 2017), dove, ancora una volta, Schweblin esplorava i punti di frizione delle relazioni umane e i confini cedevoli del reale. In *Il buon male*, però, questa narrazione sinopata appare tesa al massimo, gettando chi legge in una sorta di stato di allerta permanente. Poiché la trama appare ormai diluita in favore della costruzione di atmosfere – finemente cesellate dalla pregevole traduzione di Maria Nicola – è come se ogni dettaglio, ogni dialogo, fosse depositario dell'intero senso del racconto, ma il senso ultimo re-

stasse intenzionalmente sfuggente. Il racconto procede così per intuizioni che deflagrano, lasciando in sospeso il lettore di fronte alle ambiguità suggerite nel testo: quale nesso di causa ed effetto può unire la morte accidentale di un bambino che voleva essere un cavallo e l'apparizione di questo stesso animale in piena città? Quale forma insolita di amore lega una donna e il suo gatto, lontano decine di migliaia di chilometri di distanza, tanto che, una volta morto l'animale, lei lo vede scrutarla al di là del vetro della propria stanza d'albergo?

Proprio ciò che non viene mai esplicitato né nominato, e perciò continua ad aleggiare come insondabile minaccia, dischiude il nostro mondo – la nostra percezione – a una "dimensione nuova", come afferma la narratrice di *William alla finestra*. In questa apertura a una dimensione altra si può intuire una reminiscenza cortazariana, eppure, nel suo felice ritorno alla forma breve, Schweblin cambia direzione rispetto al modello, e anche rispetto alla propria produzione precedente. In *Il buon male* muta, infatti, il punto di osservazione della realtà, scandagliata ora più in profondità, e cambia la distanza dalle emozioni dei personaggi, scrutati più da vicino, quasi dall'interno, come mostra la focalizzazione dei racconti, tutti in prima persona tranne l'ultimo.

Schweblin va oltre l'assurdo logico tipico di gran parte del fantastico novecentesco e anche di numerosi suoi racconti degli esordi, nei quali gli eventi appaiono come conseguenza di una causa che resta

inspiegata nell'arco della narrazione e che permane indecifrabile al lettore anche dopo il finale, come succedeva, ad esempio, nell'emblematico *Uccelli vivi*. In quelle pagine, la cui prima pubblicazione risale al 2009, il reale appariva assurdo perché incomprensibile: dunque senza spiegazione restava l'ossessione della giovane protagonista di nutrirsi soltanto di uccelli vivi. Adesso, invece, è la fragilità della condizione umana – la sua inconcepibile esposizione al dolore, alla morte, alla perdita – a far detonare l'assurdo. Il perturbante non nasce più soltanto da una regola misteriosa che governa il mondo narrativo, ma dalla constatazione, ben più intima e lacerante, che vivere significa essere continuamente alla mercé di ciò che non si può prevedere né controllare.

Questa precarietà e questa assenza di senso attraversano in modo obliquo tutti i racconti e le riflessioni dei loro protagonisti e, significativamente, sono al centro dei testi d'esordio e di chiusura del volume, il già citato *Benvenuta fra noi* e *Una visita del Superiore*. In quest'ultimo racconto, l'irruzione dell'inatteso – l'invasione del proprio spazio domestico da parte di un uomo violento e la paura dell'irreparabile – interviene a riportare metaforicamente alla vita la protagonista, una donna sessantenne che "si domandava che senso aveva tutto quanto, ossia, a cosa serviva questa storia di avere una vita. Era una cosa che prima o poi avrebbe capito? Qualcosa che era destinata a vedere, o che doveva fare?". L'enigmatico "buon male" del titolo è dunque ciò che, paradossalmente, ancora "da questa parte del mondo", mantenendo in vita tra i vivi: la ferita, la colpa, la contraddizione.

Chi ha seguito Schweblin dagli inizi non tarderà a riconoscere in *Il buon male* una nuova tappa nella maturazione della sua scrittura e nel perfezionamento del suo universo letterario. Chi non ne conosce ancora l'opera potrà invece iniziare da un volume che ne conferma la forza, collocandola tra le voci più incisive e personali della letteratura argentina contemporanea.

A. Boccuti insegna
letteratura ispanoamericana
all'Università di Torino
anna.boccuti@unito.it



L'Ucraina che lotta

di Alessandro Achilli

Aleksij Nikitin
DI FRONTE AL FUOCOed. orig. 2021,
trad. dal russo di Laura Pagliara,
pp. 651, € 25,
Volland, Roma 2025

Aleksij, o Oleksij, Nikitin (1967) è uno scrittore kyiviano, tra le massime voci della letteratura ucraina contemporanea di lingua russa. In questa sua ultima fatica si mostra ancora una volta legato a un'idea "tradizionale", naturalmente nel senso migliore del termine, del romanzo, nel senso di una scrittura chiara, accessibile, a tratti lirica e indubbiamente coinvolgente. *Di fronte al fuoco* nasce da un intenso lavoro di ricerca reso possibile dall'apertura degli archivi degli organi della repressione sovietica in Ucraina alla metà del decennio scorso. Il protagonista è Pavel Gol'dinov, pugile ebreo di Kyiv al centro della storia sovietica negli anni della seconda guerra mondiale, prima attivo nella lotta partigiana contro l'invasione nazista poi reclutato dall'NKVD per una missione.

Come spiega Nikitin nella sua *Postfazione* intitolata *Il fascicolo 27072 – in luogo della postfazione*, quella di Gol'dinov è una leggenda che ha circolato a lungo nel folklore urbano in attesa che qualcuno potesse e volesse farvi luce sulla base dei documenti storici disponibili negli archivi. I personaggi del romanzo, sballottati tra città, regioni, repubbliche sovietiche, campi di concentramento e regimi totalitari, sono costantemente alla ricerca di un senso, di indizi o significati che li aiutino a districarsi nella realtà alienante della guerra e della dittatura. Anche se la geografia del romanzo abbraccia una fetta consistente della parte europea dell'URSS, dall'Ucraina nella sua interezza agli Urali, Kyiv ne è una protagonista assoluta. La sua vitalità prima della guerra, la distruzione a cui quest'ultima la condanna e la voglia di ricostruzione e ripresa che ne segnano la conclusione, si concretizzano in una serie di passaggi lirici che sono tra i momenti più notevoli del libro. Anche l'ebraismo, che della storia ucraina è parte imprescindibile, è un elemento cardine dell'universo di questo libro.

Il romanzo è stato scritto prima dell'invasione russa su larga scala del 2022, ma è come se ne anticipasse l'orrore della devastazione e la forza emotiva della risposta. Pur nel contesto sovietico, a più riprese è proprio la soggettività ucraina a farsi sentire con forza nel testo: "Qui ognuno aveva una sua personale concezione del possibile e dell'inaccettabile. I bolscevichi avevano impiegato decenni per debellarla, spezzando la volontà

e costringendo all'obbedienza, e i nazisti, insoddisfatti dei risultati dei predecessori, avevano continuato il loro lavoro con metodi nuovi. Ma nell'istante in cui una piccola breccia si era aperta tra le due forze che distruggevano ogni libertà individuale, i primi a sfruttare quella libertà furono quanti erano stati costretti o avevano accettato di servire il nemico". Per questo motivo, il fatto che Nikitin stesso definisca la sua prosa "un ponte tra cultura ucraina e cultura russa" può non risultare del tutto convincente. L'utilizzo del russo come strumento espressivo, che Nikitin alterna a quello dell'ucraino come medium di comunicazione pubblica nel suo paese, non significa una vicinanza alla Russia e alla sua cultura, soprattutto dopo la cesura storica del 2022, anticipata nel 2014 dall'inizio dell'invasione russa dell'Ucraina.

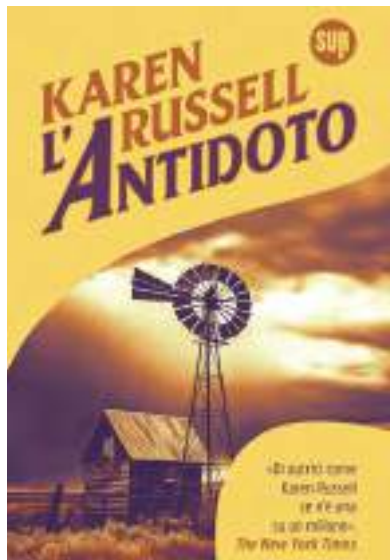
In un'interessante nota sulla traduzione, Pagliara condivide le difficoltà che hanno segnato il suo lavoro, soprattutto nella resa dei *realia*, spesso lasciati in ucraino o yiddish traslitterati, e dei toponimi. Per chi è abituato ad accostarsi alla storia ucraina attraverso il prisma della sua prima lingua, l'ucraino appunto, certi nomi e toponimi (L'viv al posto di Leopoli, o L'viv, per esempio) risulteranno stranianti. Tale scelta è tanto legittima quanto discutibile, soprattutto in una fase storica in cui si sta affermando a livello internazionale la traslitterazione dei toponimi ucraini dall'ucraino, a partire dalla sua capitale, Kyiv. Ciò nulla toglie all'eccellente lavoro della traduttrice nel rendere la leggibilità dell'originale e riportare così lettori e lettrici nell'atmosfera inquietante dei tardi anni trenta e primi anni quaranta nell'Ucraina sovietica, schiacciata nella contrapposizione di due totalismi che avevano firmato un patto di non aggressione per spartirsi l'Europa centrorientale. Un mondo ancora in attesa di essere riscoperto nelle sue tantissime voci.

A. Achilli insegna lingua e letteratura
russa all'Università di Cagliari
alessandro.achilli@unica.it

Letterature

Realismo impietoso, realismo magico

di Marco Petrelli

Karen Russell
L'ANTIDOTOed. orig. 2025,
trad. dall'inglese
di Veronica La Peccerella,
pp. 536, € 22,
Sur, Roma 2025

Nebraska, 14 aprile 1935. Il giorno che sarebbe passato alla storia come Black Sunday. Una delle più disastrose tempeste di sabbia nella storia degli Stati Uniti si abbatte sulle pianure. Venti a quasi cento chilometri orari trasformano l'aria in una nuvola di polvere, una ballata dell'epoca la descrive "nera come la morte", che soffoca gli abitanti e gli animali, svelle abitazioni e fattorie e, soprattutto, spazza via circa trecentomila metri cubi di soprasuolo: venti centimetri di terriccio fertile dal quale dipendeva non solo l'agricoltura della regione, ma la vita stessa dell'ecosistema locale. È l'epoca della Dust Bowl, un'apocalisse ecologica lunga otto anni che costrinse più di mezzo milione di persone a emigrare a ovest in cerca di lavoro e opportunità. Sono gli Okies, figure ormai mitiche della Grande depressione immortalate fra gli altri da John Steinbeck nel suo capolavoro *Furore*. Un'epopea degli ultimi nella cui scia si colloca l'ultimo, eccellente romanzo di Karen Russell, *L'Antidoto*, ambientato proprio sotto i cieli foschi del Midwest di quegli anni.

Come e più di Steinbeck, l'autrice colloca l'opera in una dimensione storica scrupolosamente dettagliata, alla quale siamo introdotti attraverso la cittadina immaginaria di Uz, fondata da un gruppo di devotissimi immigrati polacchi. Autentico microcosmo costruito da un groviglio di narrazioni fittamente interconnesse e sineddoche esemplare dell'America, la cittadina evoca chiaramente la biblica terra di Uz, da cui proviene Giobbe nell'Antico Testamento. Il disastro della nube nera fornisce infatti lo spunto per un'architettura diegetica densamente stratificata, sostenuta da un coro di voci delle più eterogenee, con sconfinamenti audaci anche al di là dell'umano, che, pur rimanendo soprattutto in una dimensione intima e introspettiva, permettono di scorgere l'ampiezza di un ambizioso racconto-mondo. *L'Antidoto* non si limita infatti a dipingere una miniatura idealmente capace di contenere l'intera nazione, ma mira a un'ancora più audace archeologia della violenza occidentale tutta. Le storie di Uz, fatte di sofferenza, sopraffazione e disperata resistenza, sono un archivio che la scrittura va a investigare con cura ed empatia, ricostruendo dal basso la storia cruenta dell'espansionismo europeo e statunitense attraverso lo sguardo

e la coscienza di coloro che ne furono vittime. All'origine di tutto, le politiche del *Kulturkampf* tedesco, a seguito delle quali gli antenati dei fondatori della cittadina, già costretti in un regime pressoché schiavile, vengono perseguitati e infine spinti ad abbandonare le loro terre. Le pianure alle quali approdano replicano la stessa storia di aggressione imperialista, imponendo alle vittime di soccombere definitivamente o trasformarsi in aguzzini. Con l'Homestead Act del 1862, gli Stati Uniti aprirono infatti l'Ovest alla colonizzazione, espellendo i popoli nativi da un'area grande quasi il dieci per cento del territorio nazionale in un atto genocidario lucidamente pianificato. Un preludio di violenza che culmina nel cataclisma sul quale si apre il romanzo, rivolta simbolica della natura nei confronti dei soprusi umani, ma anche evento materialmente causato dal domino geopolitico ripercorso dall'autrice: fu infatti proprio l'agricoltura intensiva promossa dal governo statunitense a far sì che il suolo, indebolito da pratiche estrattive sistematiche, fosse eroso in profondità dai venti, trasformandosi in una bufera di morte.

In questa minuziosa cornice storica, sociale ed ecologica, si snodano le vite di Harp Oletzsky, "contadino delle terre aride", di sua nipote Asphodel, appassionata giocatrice di basket con una tragica storia familiare alle spalle, e della Strega della prateria, asse portante della narrazione. La Strega, che si fa chiamare per l'appunto "L'Antidoto", è in possesso di un singolare potere: dietro compenso può trasformarsi in una cassaforte di confessioni, custodendo i segreti più reconditi dei cittadini di Uz e inducendo in questi un'amnesia totale sui fatti narrati. Attraverso il personaggio, Russell si produce in una critica esplicita della memoria nazionale e delle omissioni colpevoli che ne sono parte integrante. L'irruzione

inaspettata del fantastico in un mondo narrativo altrimenti realistico fino all'impetoso è certo stravagante, ma decisivo, permettendo all'autrice di dissepellire e interrogare la pletora di fantasmi che infestano la storia americana. Un sostanziale ampliamento delle possibilità della narrazione finalizzato a una più ampia comprensione del rapporto, sempre instabile e solo apparentemente contraddittorio, tra cronaca e fiction, realtà e immaginario.

Lo rappresenta efficacemente un altro personaggio cruciale del romanzo, Cleo Allfrey, fotografa afroamericana in forze alla squadra di Roy E. Stryker, il cui leggendario programma di documentazione degli anni della Grande depressione poteva vantare nomi illustri come Walker Evans e Dorothea Lange. Grazie a un altro guizzo di realismo magico, Allfrey si trova a utilizzare una macchina fotografica incantata, capace di catturare ciò che è invisibile agli occhi, sia esso il passato o uno dei possibili futuri che si schiudono a ogni attimo. In questo oggetto si trova la *mise en abîme* perfetta della scrittura di Russell, che, intersecando fatti e fabulazione, materiale e potenziale, mira a una vera e propria rappresentazione quantistica dell'America moderna. *L'Antidoto* è quindi certamente una metafinzione storiografica nella volontà di interrogare e demolire le narrazioni istituzionali, ma, grazie alla forza dell'immaginazione, tenta anche di suggerire una *pars construens*. Riproducendo e decostruendo i più seminali miti dell'America, piegandone la Storia per accomodare le voci degli esclusi e dei dimenticati e introducendo scorci di universi paralleli, questa cupa favola postmoderna scruta nel buio della nascita della nazione con la volontà di mostrare come le possibilità soffocate dalla violenza possano risorgere, indicando strade nuove.

M. Petrelli insegna letteratura angloamericana all'Università di Pisa
marco.petrelli@uniupi.it



Della contemporaneità e delle sue allucinazioni

di Giacomo Giossi

Karl Ove Knausgård
IL TERZO REGNOed. orig. 2022,
trad. dal norvegese
di Maria Podestà Heir,
pp. 508, € 27,
Feltrinelli, Milano 2026

L'ambizione di Karl Ove Knausgård vive la letteratura come mondo, ricostruzione e riscoperta. Un luogo assoluto e globale dentro cui poter inseguire i grandi dilemmi filosofici ed esistenziali del nostro tempo. L'impulso che muove da sempre l'autore norvegese è profondamente classico: per lui la letteratura è il mondo intero o quanto meno tutta la sua vita vi appartiene, come ha brillantemente espresso nella sua opera più famosa, *La mia battaglia*, che espone in sei corposi volumi un trattato decisivo della sua esistenza, andando però ben al di là di una banale autobiografia o di un'*autofiction*. Anche se evidentemente dall'*autofiction* Knausgård prende avvio per esplorare le pieghe e i dettagli di una vita che ha al suo interno sempre una grande letteratura, basta saperla scovare, ricercare, e a tratti inseguire.

Dopo essersi dedicato a un ciclo sulle stagioni (2015-2016: Feltrinelli, 2020-2021), dalla minor fortuna critica, in parte muovendosi da *La mia battaglia* (2009: Ponte alle Grazie, 2010), riparte con un ciclo che ha preso avvio nel 2020 con *La stella del mattino* (Feltrinelli, 2022) e che ora arriva al terzo volume - dopo *I lupi nel bosco dell'eterno* del 2021 (Feltrinelli, 2023) - con *Il terzo regno* pubblicato originariamente nel 2022. Un libro all'anno dunque. Con il sesto volume della serie il soprannaturale prende il sopravvento, come in parte annunciato nei titoli precedenti, occupando la dinamica narrativa e divenendo invece il vero protagonista della storia. Apparentemente dunque, anche

per le copertine proposte (quelle di Feltrinelli riprendono in parte quelle delle edizioni originali) l'impressione è di avere a che fare con un romanzo fortemente indirizzato al fantastico e questo in parte è vero, ma lo è solo nella forma in cui Knausgård compie una torsione, evidentissima nel secondo volume e sostanziale in *Il terzo regno*, tra narrazione e analisi filosofica.

Perché dunque lo scrittore riparte da *La mia battaglia*? Perché in sostanza ripropone la medesima architettura narrativa. Se precedentemente l'incastro era con la sto-

ria, là dove finiva addirittura per produrre un curioso e denso saggio sulla figura di Adolf Hitler e sulla sua ricezione, qui l'ambizione è di dare corpo a un romanzo filosofico in cui però non è la narrativa a esserne incorniciata, ma al contrario è la filosofia che diviene il cuore degli accadimenti stessi che di conseguenza, per loro natura, non possono così che essere soprannaturali. L'ambizione di Knausgård non è solo limitata a un gusto per la sperimentazione, ma nasce all'interno di un doppio binario, da una parte un'idea saldissima della costruzione: l'architettura è da sempre il sostegno fondamentale delle sue storie, tutti i personaggi nei loro più infinitesimali dettagli sono elementi portanti e strutturali, al punto da dare l'impressione di avere tra le mani un noir per come gli incastri proposti riescano a rassicurare e a inquietare. E poi un'idea geniale e sostanziale di letteratura popolare. Infatti nonostante i temi, nonostante l'insistenza proustiana dei particolari, Knausgård resta un autore godibile e se si vuole anche facile. Il paragone con Proust regge solo e in parte per la similitudine nelle strutture che sono sempre del resto un fattore determinante capace di liberare e al tempo stesso mediare il suo tentativo di sguardo onnipresente sul mondo. *Il terzo regno* è il punto d'equilibrio dell'intera serie e rappresenta forse il volume più leggibile e godibile per i lettori. Le atmosfere vivono infatti all'interno di una prevedibilità dentro cui poi prendono corpo fantasmi e paranoie, visioni e allucinazioni. Un gioco facile, ma solo all'apparenza, un mestiere che non è solo fatto di pratica di scrittura e di compiacimento (che in parte c'è sempre in Knausgård), ma anche da una capacità di visione della contemporaneità e delle sue allucinazioni che rendono l'autore di Oslo centrale nella letteratura di questa parte di secolo.

G. Giossi è scrittore e giornalista
giacomo.giossi@gmail.com

Letterature

Nelle crepe del vostro mondo-macchina

di Domenico Gallo

James Tiptree, Jr.
alias Alice Bradley Sheldon
**LE DONNE
CHE GLI UOMINI
NON VEDONO**

ed. orig. 1990,
a cura di Nicoletta Vallorani,
trad. dall'inglese
di Annalisa Di Liddo,
pp. 720, € 22,
Mondadori, Milano 2026



Forse è riduttivo affermare che James Tiptree, Jr. è solo lo pseudonimo di Alice Bradley Sheldon, tanto è complesso il rapporto che si è sviluppato tra la formidabile e provocatoria scrittrice di fantascienza (Tiptree) e la psicologa sperimentale e artista, riservata e abilmente mimetizzata, con un passato militare e nella CIA (Sheldon). Come osserva Nicoletta Vallorani, curatrice di questa edizione della raccolta di racconti *Her Smoke Rose Up Forever*, del 1990, che raccoglie molti dei suoi capolavori, l'identità Tiptree è un'esperienza che Sheldon compie consapevolmente, racconto dopo racconto, lavorando sui temi del genere, dell'identità umana e della sua collocazione nella natura e nel cosmo. Tiptree, almeno come esperimento narrativo, ci mostra quella mobilità dei confini che oggi è un tema fondamentale della contemporaneità e che lei declinava a partire dagli anni sessanta con rara profondità. Un percorso non certo solitario, che la vede assieme a Ursula Le Guin, Joanna Russ e Samuel R. Delany battere i temi classici della fantascienza, non tanto per rinnovarli quanto per stravolgerli.

Quando Tiptree esordisce nel 1968 con quattro racconti pubblicati sulle riviste classiche della fantascienza da edicola, come "Analog", "If" e "Fantastic", è in corso una rivoluzione culturale chiamata New Wave. James G. Ballard la definiva come un'esplorazione dello spazio interno dell'umano, per rivelarne le sofferenze e le dissonanze, l'alienazione urbana, il diffondersi di dittature mediatiche e il diffuso uso della scienza e della tecnologia a esclusivo vantaggio di poteri totalitari. Tiptree da subito condivide l'approccio radicale di questo movimento, che non accetta alcun tabù e vuol mettere a nudo la società e gli individui, che rivoluziona lo stile e trasgredisce ogni accordo di decenza. Ed è proprio l'indecenza dei temi a caratterizzare i romanzi brevi e i racconti firmati Tiptree. Il ruolo della donna e il femminismo sono solo due degli abitanti inquieti della sua narrativa; un altro è la visione biologista dell'umano. Sono due temi che dialogano, anche se in molti racconti il biologismo di Tiptree è declinato nella sua versione più

radicale, come in quel capolavoro cinico di romanzo breve che è *Un momentaneo gusto di esistere*, che non fa parte dell'antologia, ma che è il paradigma di una visione che riporta ogni emozione e comportamento umano alla genetica o, più in generale, alla realtà cosmologica e biologica dell'universo. Tiptree ha compreso, probabilmente dai suoi studi sul comportamento al confine tra psicologia e biologia, che l'infrastruttura culturale del patriarcato occidentale è molto fragile e destinata a scontrarsi con forze della natura inconcepibilmente più forti e violente e soggette alle sole regole di un'evoluzione che non è solo riservata agli umani.

La ragazza collegata, romanzo breve del 1973 che vinse il Premio Hugo, è la storia di una ragazza disabile che per lavoro è interfacciata a un sistema capace di pilotare un bellissimo corpo femminile creato in provetta e usato da un'azienda per la sua pubblicità. Critica feroce del capitalismo e del consumismo, la storia è una delle prime a raffigurare un cyborg in cui un umano affetto da una malattia invalidante si interfaccia a un sistema elettronico che, attraverso la rete, rende vivo un corpo altrimenti morto. Ma la protagonista umana è brutta e deformata da una malattia, mentre un mero involucro dall'aspetto umano diventa una star dei media, amata e imitata da tutti.

È nel romanzo breve *Houston, Houston ci sentite?*, del 1976 che Tiptree raggiunge il livello più alto della sua narrativa. La trama sembra raccontare una storia di fantascienza spaziale quasi classica, ma progressivamente sono le problematiche antropologiche e di genere a prendere il sopravvento. Lo scontro tra uomini e donne è violento ed esplicito, e sopravviene fra tre uomini educati, pur con le loro diversità, nella società patriarcale, e un gruppo di donne appartenenti a una comunità che ha supera-

to la competitività e l'aggressività e pratica una convivenza collettiva basata sulla comunicazione e sulla condivisione. La narrazione diventa progressivamente sempre più cruda, diretta, non teme di scadere nella volgarità, che anzi affronta apertamente, come fanno scrittori della letteratura considerata più colta, Philip Roth, Norman Mailer e anche James Baldwin. Il linguaggio dei maschi riporta la narrazione, spesso teorica, di un qualche utopismo, alla brutalità della sottomissione e, soprattutto, all'idea che esista un potere di un genere sull'altro, quasi fosse una conseguenza della natura. Ma Tiptree sa che la natura, semmai, ha modi ancora più crudeli.

Nell'anno di pubblicazione di *Houston*, inizia a circolare la voce che il cognome Tiptree celi l'identità di una donna, fatto che sconvolge molte delle interpretazioni affibbate alla sua scrittura, in cui le tematiche di genere sono sempre più centrali. Si diffonde l'identità Sheldon e, forse, anche le sue analisi femministe radicali diventano più chiare e l'intera sua produzione letteraria assume una maggiore forza sovversiva. Va comunque osservato che il disvelamento dell'identità Tiptree/Sheldon non cambia la valutazione estremamente positiva della scrittrice, che era e rimane una voce fondamentale della fantascienza radicale, sia nel suo legame ideale con le autrici femministe sia per i molteplici rapporti creativi con autori che le erano contemporanei, come Thomas Disch, Barry Malzberg e Norman Spinrad.

Vallorani scrive che Tiptree parte dal punto in cui "la scienza si ferma per mostrare come l'immaginazione possa individuare modi per sfruttare la versatilità della natura, al fine di orientarla in direzioni diverse", e questo è quello che fa la fantascienza quando funziona.

D. Gallo è scrittore, traduttore e storico della fantascienza
domenico.gallo@fastwebnet.it



Senza senso e sempre più degradato

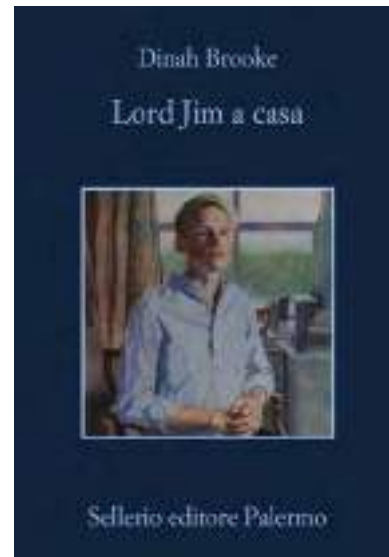
di Elisa Armellino

Dinah Brooke
LORD JIM A CASA

ed. orig. 1973,
trad. dall'inglese
di Tommaso Pincio,
pp. 321, € 16,
Sellerio, Palermo 2026

Leggere *Lord Jim a casa* è come immergersi nelle acque di un lago gelido su cui si riflettono le luci e le ombre di un ambiente in apparenza perfetto ma, in realtà, privo di ogni senso di umana compassione. Come questa esperienza, nonostante ciò, possa rivelarsi interessante lo si deve alla magistrale capacità narrativa di un'autrice che questa edizione di Sellerio permette di riscoprire anche in Italia. Donna anticonformista e indipendente, Brooke studia a Oxford e Parigi, vive a Greenwich negli anni settanta e trascorre sei anni in un *ashram* in India come seguace di Osho. Pare che la storia raccontata in questo romanzo si ispiri a un fatto di cronaca inglese che coinvolse un giovane di classe sociale agiata e dalla vita in apparenza impeccabile. L'immagine dell'alta borghesia offerta da questo libro non è certo delle più lusinghiere, infatti vi furono numerose reazioni polemiche dopo la sua pubblicazione nel Regno Unito.

In una lussuosa casa su una scogliera, la storia prende avvio con la Regina (così viene chiamata la madre del protagonista) intenta a scrivere una lettera al "Times" per trovare una tata degna del figlio: "Solo il meglio per questo infante, avvolto in merletti ereditati, che sarà battezzato nella chiesa dove furono battezzati i suoi antenati". Sembrerebbe un cliché come tanti, ma presto si scoprono dettagli inquietanti sul trattamento ricevuto dal piccolo: "A sette mesi, mezzo cieco e con l'affanno, la bocca e il naso pieni di merda e il tanfo di ammoniaca dei pannolini, viene pulito e talvolta asciugato durante il giorno [...]. Di notte se ne sta solo in un buio pesto e vellutato, senza corpi viventi al suo fianco o intorno a lui, senza cuori che battono, senza respiri né movimenti né voci, disteso sulla schiena e legato con delle cinghie affinché non possa girarsi e soffocare nel cuscino di pizzo". L'autrice riesce a descrivere la "normalità" altoborghese con uno stile e un approccio narrativo che ne rendono evidenti le anomalie e la ferocia nascosta. La tata assume quindi le sembianze di una prima torturatrice.



Sottratto sempre troppo presto alle braccia della Regina, il Principe non trova certo conforto nella figura del Re-padre, il quale lo sottopone a una lunga serie di vessazioni e umiliazioni, fra cui per esempio l'obbligo di rimettersi in bocca il cibo che ha rifiutato e che era già finito nell'immondizia: "Al Re balena l'idea di afferrare il figlio per quel cespuglio di capelli ribelli, tirargli indietro la testa e ficcargli giù per la gola l'intero contenuto del bidone". "Bravo bambino", gli dirà la Regina-madre, quando avrà ingurgitato il pasto su cui erano rimasti appiccicati anche stralci di giornale con le notizie sulle corse dei cani. Non manca neanche, in questo bel quadretto familiare, la figura del Giudice, ovvero del nonno, che apparirebbe anche più ridicola se descritta da una penna meno abile di quella di Brooke, la quale lo ritrae per lo più intento a dar sfogo alle proprie pulsioni sessuali con la serva-badante.

Così, Giles (ovvero il Principe, di cui si apprende il vero nome solo dopo diverse pagine) diventa un ragazzo di bella presenza ma dalle molte cicatrici. Cacciato da una prestigiosa scuola, viene giudicato un fallito dal padre e il medico consiglia di inviarlo da uno psichiatra. Sarà lo scoppio della guerra, paradossalmente, a fornirgli una possibilità imprevista. Come *Lord Jim*, cui un po' somiglia fisicamente, Giles si imbarcherà su una nave, non a caso chiamata Patusan, come il Paese immaginario del romanzo di Joseph Conrad. Viaggerà in luoghi remoti, ma tornando poi in Inghilterra a condurre un'esistenza senza senso e sempre più degradata, sentendosi ormai del tutto inutile. Il finale sarà l'esternazione di tutta la violenza repressa e subita, una sorta di tragedia annunciata in un romanzo che scandaglia l'animo umano senza moralismi ma con sguardo lucido e in apparenza distaccato.

E. Armellino è dottore di ricerca in anglistica
asilea@libero.it

Letterature

Una nuova forma di consapevolezza

di Erika Ramello

Henrik Pontoppidan
L'OSPITE REGALEed. orig. 1908, trad. dal danese di
Fulvio Ferrari, pp. 128, € 16,
Iperborea, Milano 2026

“La mia vita! Con mio padre, una bambolotta; con te, una bambola grande”. Così Nora, protagonista di *Casa di bambola* (*Et dukkehjem*, 1879) di Henrik Ibsen, rivendicava la necessità di esistere al di fuori delle regole imposte dal ruolo di madre e moglie, mostrando la fragilità di un modello familiare che, dietro l'apparente solidità, era ormai prossimo al collasso. Allo stesso modo, vent'anni dopo, nel romanzo breve *L'ospite regale* (*Den Kongelige Gæst*, 1908) di Henrik Pontoppidan, l'equilibrio della vita coniugale di Emmy e Arnold viene messo in crisi dalla comparsa di un uomo misterioso, la cui ingombrante presenza porta alla luce, “dai tetri solai e dalle oscure cantine dove la noia della vita quotidiana li aveva sospinti”, sentimenti repressi e tensioni nascoste.

Premio Nobel per la letteratura nel 1917, Pontoppidan (1857-1943) è considerato una delle figure più rilevanti del naturalismo danese. La traduzione di *L'ospite regale*, a opera di Fulvio Ferrari, segna l'ingresso dello scrittore tra i titoli di letteratura danese della casa editrice Iperborea. Il romanzo, in precedenza pubblicato da Fabbri nel 1965, riporta all'attenzione del pubblico italiano l'opera di Pontoppidan, noto soprattutto grazie a *Pietro il fortunato* (*Lykke-Per*, 1898-1904), da cui è stato tratto un adattamento cinematografico candidato all'Oscar come miglior film straniero nel 2018. Come osserva Ferrari nella *Postfazione*, Pontoppidan nelle sue opere, tra cui si annoverano anche *La terra promessa* (*Det forjættede Land*, 1891-1895) e *Il regno dei morti* (*De Dødes Rige*, 1912-1916), offre una convincente raffigurazione dei mutamenti avvenuti nella società danese del suo tempo. A questo si unisce un'attenzione alla vita interiore dei personaggi e al “modo in cui l'interazione con i diversi ambiti della società si ripercuote sulle loro emozioni e sul loro pensiero”. A Sønderbøl, nella brughiera dello Jylland, l'unico contatto con il mondo esterno è rappresentato da una diligenza che attraversa il paese soltanto nelle ore notturne. Tra le famiglie che abitano le “sette o otto misere masserie” di cui è composto il villaggio, Emmy, Arnold e i loro tre bambini – “un piccolo Caino e un piccolo Abele [...] e una figlia di Eva” – conducono un'esistenza tranquilla, scandita da piccole gioie quotidiane e solo occasionalmente turbata da sporadiche tensioni



con i vicini. Il monotono scorrere delle giornate viene un giorno interrotto dalla visita improvvisa di uno sconosciuto, che nasconde la sua vera identità dietro il nome di “principe Carnevale”. Attraverso una musica e un canto suggestivi, egli risveglia nella coppia sentimenti profondi e inespressi, capaci di compromettere la stabilità della loro vita matrimoniale. Come il serpente biblico, l'uomo si insinua nella quiete di questo “piccolo paradiso terrestre”, arrivando a minare le fondamenta del loro mondo così come conosciuto fino a quel momento.

È la precarietà dell'ordine borghese a presentarsi come tema centrale della riflessione di Pontoppidan. L'autore appartiene, insieme a scrittori come Jens Peter Jacobsen e Herman Bang, anch'essi tradotti da Iperborea, alla cosiddetta “breccia moderna” (*Det Moderne Gennembrud*). Il termine indica una corrente letteraria sviluppatasi in seguito ai profondi cambiamenti sociali, economici e politici che interessarono la Danimarca e, più in generale, la Scandinavia, a partire dalla seconda metà dell'Ottocento. Sono numerosi gli autori che colgono nelle loro opere questa epoca di trasformazione segnata in particolare, dalla crisi dei valori della società borghese. Già Ibsen aveva fatto pronunciare a Nora un monologo che, nella sua semplicità, contestava il ruolo della donna nel sistema familiare

borghese; in seguito, le opere dello svedese August Strindberg offriranno ritratti privilegiati dei rapporti claustrofobici all'interno dell'ordine familiare. Anche Pontoppidan è sensibile a queste riflessioni e, all'interno di *L'ospite regale*, sembra mettere alla prova la resistenza di questo ordine precario. Nel racconto, la sola comparsa di un elemento estraneo alla vita della coppia e l'invito dello sconosciuto ad abbandonare le “rigide leggi della quotidianità” mettono in discussione l'equilibrio matrimoniale. L'euforia iniziale provocata dalla presenza dell'estraneo lascia spazio a sentimenti oscuri, che provocano litigi e incomprensioni tra i due. Pontoppidan decostruisce con grande efficacia narrativa l'immagine idealizzata del mondo borghese di campagna, che si rivela nella sua complessità.

L'autore dedica ampio spazio al travaglio interiore dei personaggi, mostrando le difficoltà della coppia nel decifrare e superare la crisi che li travolge. Arnold non riesce più a riconoscere il volto della donna amata in quello di sua moglie, mentre Emmy assiste disorientata al disfacimento del suo mondo “dietro un agghiacciante abisso di gelo e di tenebra”. Allo stesso tempo, Pontoppidan orienta il lettore, accompagnandolo verso una possibile risoluzione della stasi in cui la coppia sembra imprigionata. Se la felicità iniziale, rivelatasi illusoria, è naufragata, questa nuova condizione, anche se più instabile, viene intesa “quasi come una liberazione”.

All'interno di *L'ospite regale*, Pontoppidan offre una rappresentazione originale e suggestiva delle fragilità e delle trasformazioni della società danese di inizio Novecento. La dissoluzione dell'ordine domestico, contaminata dalla presenza di un “corteo festante di cupidi e di fauni lascivi”, consente a Emmy e Arnold di accedere a una nuova forma di consapevolezza, segnata da una più autentica “eterna inquietudine”.

E. Ramello è laureata in filologia all'Università di Padova
ramello.erika@gmail.com



Coloro che ci hanno tenuto per mano

di Jacopo Mosesso

Theodor Kallifatides
MADRI E FIGLIed. orig. 2007,
trad. dallo svedese
di Carmen Giorgetti Cima,
pp. 192, € 18,
Voland, Roma 2026

Kallifatides ha oggi ottantotto anni e ha scritto una quarantina di libri: poesia, saggi, ma soprattutto romanzi, da quello storico al poliziesco, passando per varie ramificazioni della scrittura autobiografica. Ha realizzato anche due film, uno dei quali con l'aiuto di Ingmar Bergman.

Ciò che sorprende è che uno dei più importanti autori in lingua svedese non sia nato in Svezia: ha scritto tutti i suoi libri (eccetto uno) in una lingua appresa da adulto, quando, ventiseienne, è emigrato in cerca di lavoro dalla sua Grecia natale, dove ha vissuto un'infanzia segnata dall'occupazione nazifascista e dalla guerra civile. In Svezia ha studiato filosofia e ha trovato la sua casa, i suoi amici e i suoi affetti: moglie, figli e nipoti, tutti svedesi.

La Grecia l'ha portata sempre dentro, e dal 1994 ha cominciato a tradurre (o meglio, a riscrivere) i suoi libri dallo svedese al greco. La lingua per Kallifatides è un fatto di identità, e lui ne possiede due: a cavallo tra i due mondi può essere apertamente critico (ma anche grato) nei confronti di entrambi. La scrittura è per lui quasi un processo terapeutico, attraverso il quale decostruire l'identità di greco per costruirne una nuova, conservando i tratti migliori ed emancipandosi da altri, che pure associa alla Grecia rurale e arretrata della sua infanzia, come la mascolinità egemone e la misoginia.

I due romanzi di Kallifatides (in Italia lo troviamo anche come Kallifatidis, con la “i”, quando è tradotto dal greco) che Carmen Giorgetti Cima ha tradotto in italiano dallo svedese per Voland sono strettamente collegati, ed è un piacere leggerli anche insieme: basta sapere che la narrazione in *Madri e figli* (2026) precede crono-



logicamente quella di *Una vita, ancora* (Voland, 2024). In questi due libri Kallifatides ritorna alle radici: la lingua greca “che è più grande del mondo” e la madre, che è il suo primo amore, ma anche colei che per lo scrittore rappresenta “quella lingua e quel mondo”.

In *Madri e figli* Kallifatides racconta di questo ritorno, come nelle pagine di un diario: un viaggio di una settimana a casa della madre, nel 2006, ad Atene, un tempo luogo di emigrazione e oggi meta di immigrazione. Lei ha novantadue anni, lui sessantotto, e un desiderio ancora da realizzare: scrivere di sua madre. Il poco tempo trascorso insieme li fa ringiovanire. Lei è formidabile nel raccontare storie (è alla madre che lo scrittore ammette di dovere il proprio talento), nel cucinare per il figlio, nel rassicurarlo: “prometti solo che verrai a trovarmi di quando in quando, e io non morirò mai”.

In questa cornice Kallifatides inserisce, con frequenti salti temporali, la storia del padre e dei suoi antenati, greci di Trebisonda, sullo sfondo della tormentata storia greca del Novecento, fatta anch'essa di migrazioni forzate e di identità continuamente negoziate.

Il lettore diventa così non più un semplice spettatore, ma un compagno di viaggio. Kallifatides ci fa ridere e commuovere, invitandoci con lui nella casa materna e condividendo con grazia la tenerezza di toccanti momenti familiari. Soprattutto, ci porta con sé in un percorso di autoconoscenza che ci riguarda tutti, perché non è mai troppo tardi per prenderci cura del bambino che è in noi, e accettare da dove veniamo.

Questo libro ci insegna che abbiamo sempre tutta la vita davanti, “in ogni caso la parte che ne resta”. E se questa parte è piccola, non importa. Ogni istante, se assaporato con amore, può contenere tutta la gioia di una vita intera: come il piacere fugace di un caffè bevuto in compagnia della propria mamma.

J. Mosesso è dottorando all'Università di Atene
jacopo.mosesso@gmail.com

L'INDICE

DEI LIBRI DEL MESE

PAGINE D'ARCHIVIO



ROMANO LUPERINI

Romano Luperini (Lucca, 6 dicembre 1940-Siena, 11 aprile 2026) ha collaborato all'“Indice” in modo saltuario ma regolare per tutti gli anni novanta. Le pagine che riproponiamo di seguito, uscite come inedite sull'“Indice” del novembre 1991 e riprese poi nella sua raccolta *Controtempo* (Liguori, 1999), sono presentate da Valentino Baldi che le inquadra nella riflessione del critico. Proprio a un volume di Baldi, *Il sole e la morte. Saggio sulla teoria letteraria di Francesco Orlando* (Quodlibet, 2015) è dedicata l'ultima recensione che Luperini ha firmato per il nostro giornale nel giugno del 2016.

Pagine di archivio: Romano Luperini

Bilancio di un trentennio letterario (1960-1990) e ipotesi sul presente

di Romano Luperini

Un chiarimento preliminare: *postmodernità* e *postmodernismo*. In queste pagine al posto dell'unica parola *postmoderno*, che copre uno spettro semantico troppo ampio e ambiguo, userò due termini, e cioè *postmodernità* per indicare una periodizzazione storiografica, e cioè l'età iniziata circa quarant'anni fa caratterizzata dalla rivoluzione elettronica e informatica, e *postmodernismo* per indicare invece l'ideologia e le tendenze artistiche che accettano la rappresentazione che di sé dà la postmodernità. In altri termini: una cosa è la condizione postmoderna considerata nella materialità dei suoi fenomeni, un'altra cosa, non necessariamente coincidente, è il modo con cui tale condizione viene concepita ideologicamente e rappresentata artisticamente: per cui, per esempio, nelle età della postmodernità, accanto all'ideologia e alla pratica artistica del postmodernismo, possono darsi anche tendenze ideologiche e artisti-

che diverse, antipostmoderniste o estranee al postmodernismo. Inoltre, accettando e applicando la distinzione fra uso *metaforico* e uso *storico* delle categorie di classificazione letteraria illustrata da Contini a proposito dell'espressionismo, farò del termine *postmodernismo* un uso esclusivamente storico e non metaforico.

Periodizzando il Novecento.

La seconda metà degli anni cinquanta fa registrare, in Italia, una delle grandi svolte del secolo, forse la più decisiva: la seconda grande rivoluzione industriale del nostro paese produce non solo una profonda trasformazione delle strutture economiche e dei grandi apparati ideologici ma una vera e propria modificazione genetica dell'italiano: Pasolini parlò, com'è noto, di "rivoluzione antropologica". La fase della cosiddetta postmodernità si aprì allora e dura tutt'oggi. Tuttavia, all'interno di questo periodo sostanzialmente

unitario che va dal 1955 a oggi, si può cogliere una linea di demarcazione collocabile intorno al 1972-73. Al modello di sviluppo fondato sull'auto e sulla sua industria comincia a subentrare uno basato sull'informatica e sulla produzione di beni immateriali. Il mondo del linguaggio, dello spettacolo e della notizia diventa centrale anche dal punto di vista industriale, economico e finanziario. Il processo, ovviamente, era già in corso da prima, ma, a questo punto, assume aspetti più vistosi e decisivi. Si potrebbe dire che la condizione postmoderna comincia a essere avvertita, da noi, già durante il cosiddetto "miracolo economico", ma si afferma in modo chiaro solo a partire dagli anni settanta. Alcuni caratteri ideologici e artistici del postmodernismo traspaiono persino in autori vecchi e affermati, come il Montale di certe poesie di *Satura* e delle raccolte successive, e sono soprattutto già percepibili in alcune delle ma-

nifestazioni della neoavanguardia. Nelle posizioni di Barilli e di Angelo Guglielmi all'inizio degli anni sessanta, nella teorizzazione dell'apertura e della disponibilità da parte della tendenza fenomenologica allora dominante, nel gusto della contaminazione acritica e del gioco sino al limite della gratuità, nell'isolamento e nell'enfaticizzazione dell'aspetto linguistico considerato nella sua artificialità, cominciano a profilarsi modi e aspetti del gusto che si svilupperanno più ampiamente anni dopo. E vero però che, nel suo complesso, la neoavanguardia si colloca ancora nell'ambito di una pratica letteraria che fa della contraddizione e della rottura (sia rispetto al passato, sia rispetto al pubblico) i suoi cavalli di battaglia. La linea di demarcazione interna del 1972-73 consiste, fra l'altro, proprio nella progressiva scomparsa di tali categorie. Al momento del progetto e dell'opposizione ne segue uno caratterizzato dalla giustapposizione o, come diceva Montale, dall'"ossimoro permanente": un pluralismo senza dialettica e senza tensioni. Finiti i grandi movimenti di lotta, si apre il periodo che sempre Pasolini chiamò della "restauro progressista". Ai modelli culturali che avevano sostenuto il dibattito di "Officina", "Il Verri", "Il Menabò" – di tipo strutturalistico, neopositivistico, fenomenologico, ma anche marxistico – ne subentrano altri che ripropongono la linea Nietzsche-Heidegger, la neoermeneutica, la fine delle contraddizioni e della storia, il pensiero debole e il nichilismo morbido. È un quadro, questo, che resta sostanzialmente inalterato sin verso la fine degli anni ottanta quando alcuni fenomeni sociali e culturali sembrano produrre qualche cambiamento: le migrazioni di massa nel nostro paese di extracomunitari africani, l'esplosione del razzismo, la frantumazione delle Leghe, il convulso passaggio in corso dalla prima alla seconda Repubblica, la partecipazione alla guerra nel Golfo da un lato, la nascita del movimento della Pantea nelle scuole e nelle università, la riapertura di un minimo di dibattito culturale, l'emersione, seppure limitata e minoritaria, di posizioni alternative in campo letterario dall'altro creano una situazione di attesa ma anche di movimento che mi pare in parte nuova e che forse – la cautela è obbligatoria – potrebbe autorizzare l'ipotesi dell'apertura di una nuova fase o preludere a essa.

Le trasformazioni dell'industria culturale e l'adeguamento della narrativa.

Nell'ultimo ventennio, un piccolissimo gruppo di grandi industriali è riuscito a controllare contemporaneamente il mondo della produzione materiale e quello della produzione immateriale (libri, riviste, giornali, televisione). Tale concentrazione in poche mani e la conseguente riorganizzazione editoriale hanno modificato radicalmente il mercato librario, l'attività degli scrittori, la composizione e gli atteggiamenti del pubblico. Scomparsi dalle case editrici i "lettori" o redattori culturali (quali erano stati, per esempio, Vittorini o Calvino) e sostituiti da manager che obbediscono solo alle regole del marketing, gli scrittori non scrivono più per il capolavoro o comunque per raggiungere o contraddire un certo ideale estetico, ma per tenere in movimento la propria immagine sul mercato e per restare comunque a galla sul mare massmediologico della notizia e dello spettacolo. Da parte sua, anche il pubblico si trasforma e si rimescola, perché viene in buona misura a cadere la distinzione fra *highbrow* e *lowbrow* e ancor più *middlebrow*. Ciò non comporta una totale unificazione del mercato, in quanto tale rimescolamento crea anche frantumazione di pubblici settoriali. D'altra parte, questo è un processo che riguarda tutti i settori della nostra società: unità e concentrazione al vertice della piramide, omologazione al centro, spopolamento e polverizzazione alla base e alla periferia: si pensi al fenomeno delle Leghe e alla rinascita dei dialetti in poesia, non più usati però come lingua della comunicazione, ma ricostruiti e quasi reinventati filologicamente da parlate locali ormai in via d'estinzione o affatto estinte. Così esistono anche pubblici locali o pubblici specializzati o pubblici a circuito interno (poeti che scrivono essenzialmente per altri poeti o comunque per scrittori di versi, teorici della letteratura che scrivono esclusivamente per altri teorici della letteratura o per studenti che forse lo diventeranno, e così via). Queste tendenze parcellizzanti e disgregative si accompagnano comunque a un processo di forte omologazione: esiste ormai un pubblico di massa che, seppur a livelli che sono ancora inferiori a quelli dei principali paesi europei, è capace di seguire i fenomeni culturali e di acquistare 300.000 copie di un

Per Romano Luperini

di Valentino Baldi

All'inizio degli anni novanta del secolo scorso, Romano Luperini ha provato a contaminare letture testuali – già memorabili erano il "suo" Verga e la grande ricerca sul Novecento – con pagine più eclettiche: comparatistiche, teoriche, metodologiche. *L'allegoria del moderno* (1990) e *Il dialogo e il conflitto* (1999) ritagliano gli ultimi dieci anni del Novecento, e sono tra i libri più belli che Luperini abbia mai scritto. Il *Bilancio di un trentennio letterario (1960-1990)*, che esce sull'"Indice" del novembre 1991 è prodotto di questa fase e fin dalle prime righe tocca questioni globali, che Luperini avrebbe affrontato in altri libri importanti, fra cui va ricordato *La fine del postmoderno* (2005). È compito della critica muoversi in equilibrio precario tra tempi e prospettive: lo sguardo nostro, invariabilmente retroattivo su questo testo di quasi quarant'anni fa, e lo sguardo di Luperini, che, come un dannato dantesco (e come qualsiasi critico), è in grado di vedere bene ciò che è lontano nel tempo, ma fa fatica con gli oggetti che più gli sono prossimi. Di questo *Bilancio* vanno fissate tre componenti in modo da consentire, a chi sta per leggerlo, di tenerle sempre presenti.

La prima è la storicizzazione del contemporaneo, pratica paradossale, che costringe a fare ipotesi su un canone per sua natura frastagliato, eterogeneo e mutevole. È il compito più difficile, forse, che si possa assegnare a un critico letterario: costringe a lavorare allo scoperto, senza apigli, con il costante tarlo di prendere cantonate, di leggere, cioè, come universale ciò che, entro pochi anni, potrebbe essersi dimostrato eventuale. Eppure, la scommessa sottesa a questo scritto è critica, e si fonda su due aspetti che Luperini ha sempre evocato: accertamento del contenuto di fatto – e, dunque, analisi dell'oggetto della ricerca – e definizione del contenuto di verità – quindi interpretazione. Queste fasi, apprese da Walter

Benjamin, configurano ogni *atto critico*, che è costitutivamente militante e storicamente collocato, ma che proprio nella parzialità assume forza di dialogo e di conflitto.

La seconda componente da fissare è la prospettiva "plurale" della scrittura. Luperini compie con naturalezza un'operazione che oggi appare difficilissima: non lavora mai su singolarità, ma compone un discorso collettivo, fatto di scuole, poetiche, mappe, in cui i nomi, quando ci sono, diventano metonimie di uno stile, che a sua volta è visione del mondo e posizionamento culturale.

Infine – e questo, forse, è ciò che più rischia di suscitare il sempre riprovevole sentimento di "nostalgia" – c'è la limpidezza di uno stile che segue il ritmo del pensiero, che riesce a parlare, tanto simultaneamente quanto paradossalmente, allo specialista e al dilettante, al docente di scuola come a chiunque abbia interesse per le lettere.

Luperini ha scritto sempre, moltissimo, senza alcuna fatica. Ha scritto dei suoi autori, Verga, Pirandello e Montale su tutti; ha scritto per molte riviste, ma soprattutto per la sua "allegoria"; ha scritto articoli, saggi, recensioni, e ha scritto memoriali e romanzi. Si stupiva davanti a richieste di mesi per la consegna di un saggio o di una recensione: basta mettersi a scrivere, rispondeva. Una dote, ma, assieme, una responsabilità e una desaccralizzazione: scrivere è normale, per chi fa critica, come normale è l'assunzione della responsabilità – di scegliere, di combattere, di sbagliare.

Muoi i maestri della mia generazione: è una frase di Romano che mi ha sempre colpito. Muoi, non singoli esseri, ma interi mondi, e pensieri, e visioni, che dobbiamo sforzarci di leggere come allegorie.

V. Baldi insegna letteratura italiana contemporanea all'Università per stranieri di Siena
baldi.valentino@unistrasi.it

Pagine di archivio: Romano Luperini

◀ romanzo spiacevole e complesso come *Il pendolo di Foucault*. Lo stesso “caso Eco” è la riprova e il risultato di tali trasformazioni e mostra fra l’altro la almeno parziale integrazione del mercato librario italiano in quello europeo e nordamericano, nonché alcuni suoi margini, prima insperati, di competitività. In tale situazione, a ogni stagione, si rinnova il fenomeno dei premi letterari e dei “giovani” narratori che, gonfiati dagli estrogeni del mercato, si contendono l’obiettivo di entrare nella “top ten list”. Fare i loro nomi qui non conta; d’altronde, tutti li conoscono. Basterà solo ricordare che è sostanzialmente fallito il tentativo – teorizzato e promosso anche da una parte della critica – di produrre un bestseller di qualità sull’esempio di *Se una notte d’inverno un viaggiatore* di Calvino e di *Il nome della rosa* di Eco (ma fra questi due autori occorrerebbe poi fare le debite distinzioni in sede di giudizio estetico). In realtà, i pochissimi narratori di valore emersi negli anni settanta e confermati negli anni ottanta (vorrei fare almeno i nomi di Celati e di Tabucchi) continuano a restare al di sotto delle 15.000 copie vendute e dunque ai margini del mercato. D’altronde, se si eccettua Calvino, sono rimasti all’incirca in questi limiti anche i narratori delle precedenti generazioni che si sono mantenuti a livelli alti di ricerca e di risultati, siano essi più tradizionali come il vecchio Bilenchì con il suo memorabile *Il gelo*, siano sperimentali come il Consolo di *Il sorriso dell’ignoto marinaio*, il Leonetti di *Campo di battaglia*, il Volponi del grande exploit allegorico *Le mosche del capitale*, mentre un narratore di notevolissimo talento e capacità innovative come Malerba ha raggiunto un pubblico di massa solo ultimamente riproponendo un romanzo cosiddetto “storico” assai meno sperimentale del suo precedente *Il pataffio* e così realizzando un

qualche compromesso con le esigenze del mercato e della moda (mi riferisco, com’è ovvio, a *Il fuoco greco*). Probabilmente una delle ragioni della maggiore vitalità della poesia rispetto alla narrativa va trovata – oltre, naturalmente, che nelle rispettive tradizioni e nella storia del nostro paese dal medioevo a oggi – nel maggior spazio di libertà di cui gode la prima, meno asfitticamente condizionata dalle pretese e dai profitti dell’industria culturale.

La scomparsa dello scrittore-intellettuale.

Un altro elemento di novità del periodo che va dal 1972-73 a oggi è la progressiva scomparsa della figura dello scrittore-intellettuale. Definisco scrittori-intelletuali coloro che sono mossi da un’esigenza di totalità, non restano nei limiti dello specialismo, conoscono la grande cultura occidentale – storia, politica, filosofia – e le sue principali letterature e ricercano i nessi fra etica e società, leggendo in quelle e in questi i segni di un destino storico che si sforzano di interpretare e di influenzare non solo con un’attività di tipo giornalistico e saggistico, ma anche con la loro opera narrativa e poetica e anzi proprio attraverso l’intersecazione di questi settori d’intervento. Corrispondono a tale immagine alcuni scrittori che si sono formati durante e dopo la seconda guerra mondiale, come Fortini e Pasolini o, anche, in misura già diversa, Calvino, Volponi, Leonetti, mentre, per gli scrittori della generazione immediatamente successiva, le cose cominciano già a cambiare nello scrittore-intellettuale che più si avvicina a tale modello, Sanguineti, che può farlo rivivere solo attraverso una distanziamento ironica e autoironica, che la dice lunga sui cambiamenti strutturali nel frattempo intercorsi, sia sulla difficoltà e sulle contraddizioni di tale prosecuzione. La differenza poi

è già molto netta se passiamo a scrittori affermatasi come *opinion makers* negli anni settanta e ottanta, come Sciascia ed Eco. Mentre Fortini, o Pasolini, o anche Sanguineti quando scrivono pongono un campo di valori e di significati, Sciascia e ancor più Eco rinnovano e americanizzano una tradizione di razionalismo e di scetticismo laico che può risalire a Moravia e pongono un campo di competenze e di criteri interpretativi, praticano la distanziamento ironica, dividono il senso morale dalla totalità di un destino o di un progetto storico e lo riducono così a buon senso separato o a un senso comune: non sono più scrittori-intelletuali, ma, appunto, scrittori-*opinion makers*. Da tale punto di vista, appare eloquente anche l’evoluzione di Calvino, in cui la rinuncia alla funzione di scrittore-intellettuale, alla fine degli anni settanta e all’inizio degli anni ottanta, si unisce al recupero di una funzione di letterato vissuta tuttavia già con una sensibilità postmodernista. Penso al passaggio dai saggi degli anni sessanta e dei primi anni settanta, che si possono leggere ora in *Una pietra sopra*, a *Lezioni americane* e da romanzi come *La giornata di uno scrutatore* o *Le città invisibili* a *Se una notte d’inverno un viaggiatore*. Semplificando brutalmente, parlerei di un passaggio da forme e tematiche moderniste a forme e tematiche postmoderniste. Voglio dire che, mentre, per esempio, nelle *Città invisibili* resta ancora aperta una tensione fra utopia e realtà e lucida la coscienza che “la menzogna non è nel discorso, è nelle cose”, la sfida al labirinto che domina le problematiche calviniane degli anni sessanta è già perduta nella sospensione di senso e nel gioco dei rinvii di *Se una notte d’inverno un viaggiatore*. Ormai Calvino si aggira in un labirinto esclusivamente linguistico, che per questo può apparirgli – come si vede dalle *Lezioni americane* – leggero

e splendido. Questa elevazione del presente (anzi, di quell’inferno di cui egli parla nelle *Città invisibili*) a una superficie aerea e gradevole e questo recupero del valore-letteratura come puro piacere è il segno dell’avvicinamento di Calvino al postmodernismo e la riprova, altresì, di come sia agevole e senza soluzione di continuità la transizione dalle tecniche combinatorie di tipo strutturalistico della seconda metà degli anni sessanta (fra *Le cosmicomiche* e *Il castello dei destini incrociati*) alla deriva poststrutturalistica del senso della fine degli anni settanta. Non è stato questo, d’altronde, anche il percorso di Barthes e di tanta cultura francese cara a Calvino? Bisogna aggiungere però che resta in Calvino un’esigenza di intervento multiplo e razionalmente suadorio che appare scomparsa nei più giovani, tutti calati nel ruolo specialistico dell’“autore” e disposti a giocare su uno schermo più ampio solo traducendolo in immagine e anzi in uno spettacolo, in cui vieti *topoi* del costume artistico d’avanguardia (il maledettismo, l’eccentricità, l’anticonformismo ostentato) si rinnovano e nello stesso tempo si rovesciano secondo i cliché cinicamente attuali dello yuppismo rampante. In tale modo lo “scandalo” trova il proprio immediato equivalente nell’applauso e nel frullatore massmediologico della “notizia”, mentre la provocazione e la discussione vengono sostituite dalla rissa spettacolare davanti alle telecamere: negli ultimi cinque o sei anni il modello non è più neppure Eco – troppo professore e signore – ma Busi o Sgarbi. Allo scrittore-*opinion maker* sta già subentrando lo scrittore-showman.

Quadro del periodo e ipotesi sul presente.

Mi limiterò a suggerire, più che a sviluppare, alcune ipotesi interpretative di carattere generale per il periodo qui considerato.

La più semplice è quella già accennata all’inizio e consiste nel disporre in ordine cronologico i fenomeni letterari cogliendone le linee di frizione e di rottura: avremo così un primo momento – dal 1956 al 1972 circa – in cui, contro il neorealismo e contro la tradizione ermetica e “novecentista”, prevalgono tendenze innovative di carattere sperimentale e/o avanguardistico e un secondo momento immediatamente successivo in cui si assiste al recupero di elementi del lirismo novecentesco e del romanzo tradizionale, seppur riuniti con manieristica sapienza e con nuova gradevolezza “postmoderna”. Nel primo periodo, che è quello di “Officina” e del Gruppo 63, l’accento è posto sulla rottura e sulla contraddizione, giocate sul terreno etico-politico e/o su quello del linguaggio e delle strutture formali; nel secondo, caratterizzato in poesia dalle proposte contenute soprattutto nell’antologia *La parola innamorata* e in narrativa dalla ricerca sfrenata del bestseller, l’enfasi è posta, per quanto riguarda la produzione poetica, sull’orfismo e sul soggettivismo lirico, con il conseguente recupero di quella tradizione postsimbolista che era stata egualmente combattuta, seppur su versanti diversi, sia da Pasolini e dal gruppo di “Officina”, sia da Sanguineti e dal gruppo dei “Novissimi”; e, per quanto riguarda il romanzo, sulla ricerca di un consenso “popolare” attraverso strutture gratificanti di racconto (la più praticata delle quali è indubbiamente il cosiddetto “romanzo storico”). Se dovessi, nella poesia e nel romanzo, indicare i due nomi che meglio rappresentano il clima letterario di questo secondo momento, nel senso che hanno avuto una funzione trainante nell’imporre il gusto dominante fra il 1975 e il 1985, non avrei dubbi e indicherei, per la poesia, Giuseppe Conte, con la sua pro-

CAPIRE I CAMBIAMENTI PER DECIDERE MEGLIO

Lavoro, organizzazioni, persone,
benessere, performance: le bussole di Egea
che ti aiutano a scegliere la giusta direzione.



www.egeaeditore.it

Pagine di archivio: Romano Luperini

◀ posta del valore estetico del mito, e per il romanzo, Umberto Eco per *Il nome della rosa*, che ha costituito un vero e proprio modello di narrativa di successo sino a oggi. Si potrebbe poi pensare – anche se questa ipotesi è forse oggi ancora prematura e comunque vale assai più per la poesia che per la narrativa – a un ritorno, verso la fine degli anni ottanta, a un'idea sperimentale di letteratura, quella praticata dai giovani che si sono riuniti nel Gruppo 93. Il periodo considerato assumerebbe, in tal caso, un andamento a zigzag con tre cambi di marcia: all'inizio (1956 circa), a metà (1972 circa), alla fine (intorno al 1989). Probabilmente, questa griglia interpretativa può avere una validità in quanto, nella chiarezza della sua semplificazione, delinea con nettezza e sufficiente oggettività i tratti del panorama letterario degli ultimi trentacinque anni. Tuttavia, si tratta indubbiamente di una griglia dalle maglie molto larghe, da cui sfuggono, in un diagramma sincronico, esperienze e autori comunque importanti e, in uno diacronico, possibilità di altri raggruppamenti o di altre linee di scissione, questa volta verticali e capaci di dividere in due tutto il periodo considerato. Da quest'ultimo punto di vista, si potrebbe per esempio, come già accennato, ricostituire una linea di continuità postmodernista che spacca in due il Gruppo 63 già ai suoi inizi e che torna a dividere, negli anni ottanta, Barilli, Eco e Porta da un lato, Sanguineti, Pagliarani, Giuliani dall'altro e che può dare ragione di certi passaggi di campo, forse meno imprevedibili di quanto appaiono (penso a Porta, ma anche a Viviani e, ovviamente, all'ultimo Malerba). Oppure si potrebbe, su un altro fronte, quello della rivendicazione della funzione dello scrittore-intellettuale e dell'impegno etico-politico, vedere i rapporti di vicinanza e di reciproca interrelazione fra autori che, dal punto di vista delle proposte di poetica e di soluzioni formali adottate,

sembrerebbero collocarsi in campi opposti: penso alla fecondità del rapporto con Fortini e con Pasolini da parte di Leonetti, Volponi e Pagliarani. In un diagramma invece orizzontale o sincronico, andrebbero ricostituite le fratture interne ai gruppi (non solo era diviso il Gruppo 63, ma anche in "Officina" una linea di tensione fortissima corre, per esempio, tra Fortini e Pasolini) e recuperate quelle esperienze e quelle opere letterarie che appaiono difficilmente classificabili secondo le categorie sopra impiegate. Fortini, per esempio, rifiuta lo sperimentalismo e l'avanguardia ed è un grande manierista ma non è certo per questo un postmoderno, dato che tiene sempre ferma la categoria di contraddizione e cerca e rivendica un *telos* del proprio fare; Zanzotto è tutto dentro l'esperienza del postsimbolismo e della sua crisi e tuttavia la vive con grande coraggio sperimentale sul piano linguistico; e potrei fare l'esempio in parte simile di Luzi o quello, di più difficile classificazione, di Caproni o ancora, quello, forse anche più esemplare, di Amelia Rosselli scoperta e apertamente sostenuta da Pasolini e tuttavia aderente al Gruppo 63. Analogamente, fra i poeti riuniti sotto l'etichetta della *Parola innamorata* bisognerebbe introdurre varie distinzioni e fare almeno i nomi di De Angelis, Cucchi e Bellezza, mentre, sempre fra i poeti di questa generazione, mi sentirei di dare una collocazione a parte a Frabotta e a Magrelli, che per qualche verso hanno anticipato tendenze più razionali e meno liricizzanti oggi di nuovo emergenti. Mi sembra poi interessante che, al di là delle etichette e delle classificazioni, si vada comunque realizzando, negli ultimi cinque o sei anni, la possibilità di un'intesa fra generazioni e tendenze diverse su un terreno che presenta – soprattutto sul versante *destruens* – alcuni importanti aspetti unitari. Di nuovo si tratta di un fenomeno che riguarda più la poesia che la narrativa, anche se in quest'ultimo campo un roman-

zo come *Le mosche del capitale* (1989) di Volponi può rappresentare anche da solo, per la sua forza intrinseca di proposta, il valore di un'alternativa significativamente convergente con quella dei poeti. Opere come *Paesaggio con serpente* di Fortini (1984), da integrare con le sue nuove poesie ora comprese nell'ultima sezione di *Versi scelti* (1990); *Palla di filo* di Leonetti del 1985; *Novissimum testamentum* di Sanguineti del 1986, così come *Graduali* e *La puntura dell'assillo* di Cacciari; *Con testo a fronte* (1987), e poi *Nel silenzio campale* (1990) di Volponi, che si sta affermando in questi anni anche come notevolissimo poeta; *Epigrammi ferraresi* di Pagliarani del 1987; queste opere disegnano già un nuovo clima poetico, confermato poi da autori di generazioni più giovani: penso a un poeta della generazione di mezzo che ha esordito nella seconda metà degli anni ottanta come Ciabatti e all'esordio di poeti giovani e talora giovanissimi che a me sembrano di sicuro valore come Ottonieri, Frixione, Cepollaro, Bairo, Voce. Nel 1989 esce poi l'antologia *La poesia della contraddizione* di Cavallo e Lunetta che registra un clima nuovo e assolutamente impensabile fino a pochi anni prima; e sempre di questo anno è la costituzione del Gruppo 93 con l'adesione dei giovani sopra ricordati. Beninteso, le opere e gli autori citati esprimono esperienze talora molto lontane fra loro e persino, in qualche caso, antitetiche; eppure, traggiate dal punto di vista dell'opposizione al postsimbolismo e al soggettivismo lirico dominanti nel decennio 1975-85, vengono ad assumere un carattere unitario. Si tratta infatti, in tutti i casi, di una poesia di pensiero, che rifiuta il lirismo delle *correspondances*, l'analogismo, la poetica del mito, l'intimismo e sceglie consapevolmente il terreno dell'allegoria e spesso anche di una proposta etico-politica. L'ipotesi che qui si avanza è che, in questi ultimi anni, si vada costituendo una nuova *koiné* poetica.

Postilla su "Baldus".

All'interno di questa *koiné*, il gruppo di giovani più interessante e combattivo è quello della rivista "Baldus" nata con il programma esplicito di contrastare l'orfismo e il simbolismo della precedente generazione. So bene che, dedicandogli una postilla in chiusura, finisco per valorizzare oltre misura un'esperienza appena cominciata e quindi difficilmente storicizzabile. Ma la mia è anche una scommessa, e d'altronde il rischio di presbitismo è connaturato alla contemporaneità. La poesia di Baiano, Cepollaro, Voce (i tre redattori di "Baldus") appartiene decisamente al campo sperimentale, e tuttavia non mi sentirei affatto di considerarla – come qualcuno ha fatto – dei nipotini di Sanguineti. La loro proposta mi sembra anzi sostanzialmente nuova e capace di collocarsi al di là sia della neoavanguardia sia del postmodernismo. Essi si distaccano dalla neoavanguardia, anzitutto perché vengono, per così dire, *après le déluge*. Nessuno di loro nutre la fiducia neopositivistica nelle strutture combinatorie del linguaggio che era propria della maggioranza del Gruppo 63 o quella marxista di rivoluzionare l'ideologia con il linguaggio che era propria della minoranza. Piuttosto essi lavorano sull'ipotesi che sia ancora possibile progettare un senso e che questo scaturisca da una pluralità reale – concreta, materiale – di voci. Come i "Novissimi", anche i poeti di "Baldus" non credono più a una letteratura *innocente* e di primo grado; e tuttavia, a differenza dei "Novissimi", la loro poesia di secondo grado tende non a distruggere ma a ricreare – artificialmente, *ça va sans dire* – le condizioni del dialogo, e di un dialogo fondato sullo spessore e sulla profondità di una effettiva plurivocità. Per questo la recitazione fa parte organica del loro progetto. Il senso deve scaturire proprio dal montaggio di una dialettica del dialogo, in cui voci dialettali si mescolano a voci erudite della tradizione letteraria o a voci direttamente assunte dalla cronaca politica o massmediologica.

Sta qui anche la loro differenziazione dal postmodernismo. Se niente, in realtà, è più monologico del pluralismo postmoderno, essi intendono calarvi una reale interdiscorsività, applicando alla poesia la lezione che Bachtin credeva esclusiva del romanzo. Essi muovono indubbiamente dalla contaminazione postmoderna ma tendono a disporla criticamente, e infatti qualche volta si sono definiti – con formula consapevolmente ossimorica – "postmodernisti critici". Così il loro manierismo non è solo gioco, riuso gradevole della tradizione, imitazione o ripetizione, ma tende piuttosto a far emergere e confliggere direzioni contrastanti di senso: con loro la giustapposizione diventa tensione ora raggelata (Cepollaro), ora ironicamente patetica (Voce), e reclama una soluzione. Per questo essi amano l'allegoria: rifanno parlare le vecchie voci, conservandone il significato loro primo, letterale e storico, ma, nel contempo, ibridandole e creolizzandole, e unendole in una nuova costellazione, le fanno parlare una seconda volta, conferendo loro un significato secondo, altro e diverso. Se l'avanguardia e la neoavanguardia si erano opposte alla tradizione, se il postmodernismo fa convivere, svuotate, avanguardia e tradizione in una giustapposizione estetica che lo riduce spesso a mera decorazione, i giovani di "Baldus" le fanno entrare in attrito e reagire l'una contro l'altra e perciò possono aspirare a porsi, simultaneamente, al di là sia del loro reciproco ricatto, sia della logica postmodernistica che le contamina solo per annullarne lineamenti e confini. Difficile dire se riusciranno in tale intento e dove li condurrà questo viaggio, appena cominciato, in un territorio che si presenta ancora inesplorato. Certo è che la loro presenza già oggi contribuisce a rinnovare e a modificare il quadro del periodo qui considerato e a rafforzare l'ipotesi di periodizzazione (con linea demarcante al 1989) che, con indispensabile cautela, è stata qui avanzata.

Dall'"Indice", n. 9, novembre 1991



Raccontando le persone comuni

di Fiorenzo Iuliano

Cristina Giorcelli
LEGGERE POESIA
William Carlos Williams
e il modernismo statunitense
pp. 188, € 21,
Marietti 1820, Bologna 2025



Chiunque insegni o abbia insegnato letteratura sa quanto sia difficile parlare di poesia, forse perché l'abitudine a leggere e capire i testi poetici è sempre meno comune o perché, specie quando si tratta della poesia del Novecento, la prima reazione è di diffidenza o di rifiuto. Al timore che si possa incappare in testi incomprensibili, ai limiti della leggibilità, si aggiunge spesso quello di doversi confrontare con interpretazioni critiche sofisticate e spesso lontane dalla poesia stessa, derivate ermeneutiche che usano i versi come pretesto per digressioni e astrazioni. Per questo motivo il volume che Cristina Giorcelli dedica a William Carlos Williams (1883-1963) è meritorio. Non è solo infatti uno strumento utile per orientarsi nella produzione sterminata, e non sempre semplice, di uno degli autori più affascinanti della stagione modernista degli Stati Uniti; è un supporto prezioso perché ogni capitolo restituisce una cornice e una direzione che mettono chi legge nelle condizioni di apprezzare la ricchezza tematica e stilistica dell'autore senza che la voce poetica sia mai sovrachiarata da appropriazioni di qualsiasi natura – storicistica, psicanalitica, decostruttiva e via dicendo.

Il volume si apre con una ricca introduzione a Williams, al suo contesto storico e al clima artistico e culturale degli Stati Uniti e dell'Europa dei primi del Novecento. Questo capitolo è di per sé fondamentale per chiunque voglia farsi un'idea esaustiva, ma al tempo stesso sintetica, di un momento così importante e tuttavia complesso della storia della cultura e delle arti negli Stati Uniti. La poesia di Williams è collocata in un panorama ricchissimo e contraddittorio, che vede tra le sue figure più celebri Ezra Pound, che di Williams fu amico, e T.S. Eliot, al

quale è invece legata la leggenda di una rivalità storica: da una parte Williams, fortemente legato alla realtà americana e "all'idioma statunitense", come scrive Giorcelli, "il gergo parlato quotidianamente dalle mamme polacche e italiane del suo territorio", il New Jersey; dall'altra la poesia erudita e linguisticamente stratificata di Eliot. Giorcelli ripercorre le tappe più significative del modernismo angloamericano, soffermandosi sulle sue divaricazioni interne, spesso notevoli. Alcuni autori decisero di voltare le spalle all'intero continente americano per trarre ispirazione dalla realtà europea, fino, in alcuni casi, a trasferirsi stabilmente a Londra o a Parigi. Il capitolo insiste inoltre sullo scambio fecondo tra le arti, dettaglio fondamentale per comprendere Williams, perché gran parte della sua produzione poetica è chiaramente debitrice alla pittura, come dimostrano le poesie ispirate a Bruegel il Vecchio, e poi alla fotografia. All'Introduzione segue una nota biografica sull'autore che, al contrario, è (utilmente) assai sintetica, sia perché la vita di Williams fu priva di eventi di grande rilievo, sia perché qualche episodio specifico o qualche consuetudine della sua quotidianità è richiamata nella lettura delle singole poesie.

Si prosegue con l'esplorazione di tredici poesie, ciascuna tradotta e ampiamente commentata. La lettura di Giorcelli restituisce in maniera fedele il senso del motto

più noto del poeta, "no ideas but in things" (nessuna idea che non provenga dalle cose). La formazione di Williams – che per tutta la vita fu medico pediatra e ginecologo – diventa uno strumento poetico formidabile che gli consente di rendere in versi l'esperienza sensoriale e perfino scientifica della realtà senza tramutarla in qualcos'altro. Ogni sua poesia, lontana tanto dal mero realismo quanto da qualsiasi tentativo di sensualismo estetizzante, è letta come una restituzione della parola al campo della materialità come un farsi materia della parola, che diventa così stessa un oggetto da percepire, ascoltare, toccare, annusare e gustare, per poi farsi portatrice di significato.

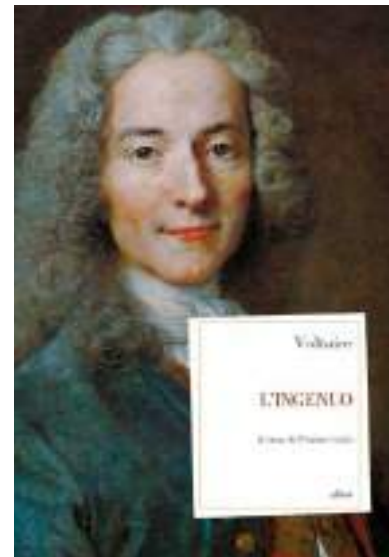
Forse il capitolo che meglio esprime tanto la forza del linguaggio poetico di Williams quanto la ricchezza e il rigore interpretativo dell'autrice è quello dedicato a *The Corn Harvest*, una delle poesie ispirate ai dipinti di Bruegel il Vecchio. Bruegel era un artista interessato, come Williams, a raccontare la vita delle persone comuni, prendendo le distanze dai modelli colti dell'arte italiana, così come Williams valorizzava le forme culturali e linguistiche popolari rispetto alla variante più prestigiosa dell'inglese britannico. In *The Corn Harvest* i motivi della poetica di Williams si fondono: la scelta del tema agreste, la sensualità quasi whitmaniana con cui i protagonisti sono ritratti, la finezza impercettibile della versificazione che guida chi legge all'esplorazione dell'immagine visiva – e il cui fluire ininterrotto, non ci sono né maiuscole né segni di punteggiatura, segue la musicalità del ritmo incalzante e ricco di *enjambements* – si snodano fino alla fine del breve componimento. La conclusione della poesia, "their workaday world" ([il] loro mondo di lavoro quotidiano), con un effetto fonico felicissimo, ritorna sulla diade mondo/parola, che ci restituisce la raffinata semplicità della poetica di Williams.

F. Iuliano insegna
letteratura angloamericana
all'Università di Cagliari
iuliano@unica.it

Ne ha per tutti

di Antonio Castronuovo

Voltaire
L'INGENUO
ed. orig. 1767, trad. dal francese
di Pierino Gallo, pp. 128, € 18,
Elliot, Roma 2026



Confrontarsi con le pagine di Voltaire può far venire in mente il giudizio del critico "libertino" Arrigo Cajumi, che rileggendo il *Dizionario filosofico* confessò: "Praticare Voltaire significa immunizzarsi da molte pesti contemporanee". Si riferiva ai difficili anni trenta, ma i morbi curati da Voltaire sono in generale quelli della ragione, flagelli indagati nella sua intera opera, e in maniera affabile, ma non certo innocente, nei suoi *contes philosophiques*, quelle parabole satiriche che veicolano controversie di pensiero mediante lo stile discorsivo. Accade con *Candido*, *Zadig*, *Micromégas*, e accade con *L'Ingenuo* ora curato dal francesista Pierino Gallo (che fornisce una rapida ma densa *Prefazione* e i necessari apparati), e lo fa correggendo una lacuna: l'assenza in Italia di quest'opera in edizione autonoma.

Da libello polemico che punge e sgonfia gli abbagli dogmatici, il racconto stimola un commento. Ma trattandosi di una traduzione è prima di tutto necessario osservarla in quanto tale, per coglierne l'aderenza all'originale e la nitidezza, quanto appunto il traduttore abbia centrato l'obiettivo di chi traduce: tradire il meno possibile e fare nel contempo del proprio lavoro un esercizio nella lingua di arrivo, vale a dire: consegnarci un'opera la cui lettura faccia scordare che il testo, a ben guardare, sia del traduttore. Vale anche notare che la cura sembra affidata non solo a un francesista, ma proprio a quello giusto: la specialità dello studioso Gallo sono infatti le varie rappresentazioni del selvaggio e del colonizzato nella letteratura francese del Settecento (sua è l'edizione dei *Racconti esotici* di Jean-François de Saint-Lambert), come a dire: proprio quel che ci voleva per l'Ingenuo selvaggio voltairiano.

Il racconto ripercorre le tante pe-

ripezze cui va incontro un "nativo" canadese, che viene catturato, sbarca in Bretagna, è adottato da un abate e integrato nel tessuto della Francia cristiana e civile. Le vicissitudini sono poggiate su due valve narrative: una prima parte in cui dominano scene ironiche e riflessive (con gli strali lanciati al fanatismo religioso, intolleranza e assolutismo) una seconda parte di eventi più sentimentali e drammatici, ma ugualmente fecondi di opinioni e deplorazioni.

Ora, l'Ingenuo è definito tale perché, creatura senza educazione, palesa candidamente quel che gli passa per la testa, brillanti pensieri ben piantati nella logica. Mi chiedo: ragionare senza pregiudizi e con lucente logica non è forse disporsi su basamenti illuministi? Se poi si aggiunge la tattica letteraria dell'ironia antifrastica, per cui il selvaggio dice la verità e al contempo smaschera ipocrisie, l'illuminismo del racconto manifesta anche il fecondo versante di colta arguzia.

Come suggerisce il curatore, oltre a quella demolitiva, si profila nel racconto anche una *pars construens* che fornisce "una prospettiva di riscatto". Seguendo Gallo, se anche l'Ingenuo torna simpatico, il mito del buon selvaggio è insufficiente; Voltaire non mira a difendere lo stato di natura, che invero "ha bisogno di essere completato, dirozzato, ingentilito" mediante l'uso del giudizio. È sciocco, insomma, pensare di poter applicare la legge naturale ai principi occidentali, ma non bisogna mai rinunciare a osservare i tarli da cui è erosa.

Grande classico del Settecento europeo, *L'Ingenuo* è anche lettura sorridente: sembra suggerire che il pensiero, se calato in una forma narrativa e deliziosamente frammentata, diventa conquista piacevole, specie se giunge dalla mente apicale dell'illuminismo, idea trascurata, da riprendere a mano per immunizzarsi, appunto, dalle tante pesti, siano esse quelle antiche mai eradicte o siano quelle sempre vive della società contemporanea.

A. Castronuovo è critico e traduttore
castronuovo.medlav@gmail.com



DOVE C'È **EUROPA** C'È **IMPRESA**



IL SUPERCOMPUTER EUROPEO LEONARDO È QUI:
INNOVAZIONE E LAVORO IN CITTÀ



#**INNOVAZIONE**
#**LAVORO**

📍 **BOLOGNA**

Narrativa italiana

Come il nitrato d'argento sulla pellicola

di Filippo Marazzini

Christian Raimo
**L'INVENZIONE
DEL COLORE**

pp. 384, € 20,

La nave di Teseo, Milano 2026

Un'opera-mondo stratificata e complessa, costata dieci anni di scrittura, che contiene la cronaca, il romanzo distopico, scolastico e di formazione e che, all'improvviso, si fa storia d'amore, di lavoro e pure *grief memory* e saga familiare. È difficile etichettare questa inchiesta della e sulla figura paterna compiuta dal protagonista Christian (un po' alter, un po' idem ego dell'autore) che si imbarca in una moderna telemachia, seguendo le orme di un padre scomparso, ma forse non del tutto. Chi è stato, infatti, davvero, Raffaele Raimo? L'uomo che studia Socrate, legge ai figli le tragedie greche e fa loro scoprire Pertini, Gramsci ed Edward Said? Oppure il chimico stakanovista che cambia il destino dell'industria italiana e della fotografia cinematografica inventando il processo chimico di sviluppo e stampa del colore chiamato ENR (R sta proprio per Raimo)? O, infine, il paziente, malato a sessant'anni di tumore, che, dopo una crisi, mentre viene portato in ospedale, verifica con puntiglio che i famigliari abbiano portato le medicine? "Sono partito da una coincidenza dolorosa – ha detto Raimo – mio padre è morto nel 2009 e nel 2013 è morta la Technicolor italiana, l'azienda dove ha lavorato per tutta la vita. Una storia, dunque, che da personale è divenuta collettiva".

Così non sorprende che, come annunciato dal titolo, il *leitmotiv* di tutto sia proprio quello, il colore: in *primis*, il rosso di *Suspiria*, il nero di *Apocalypse Now*, l'oro del *Piccolo Buddha*, resi possibili dalla maestria di Raffaele e capaci di costruire in noi un immaginario di sogno. Ma anche lo spezzarsi di quel sogno e il suo lasciare spazio alla realtà con le sue tinte squallide, come quelle delle feci analizzate ("Marrone chiaro, o addirittura beige, giallognolo voleva dire che la quantità di bile era eccessiva, e si era presa anche le feci"), mentre il padre non anziano se ne va, fagocitato da un letto bianco di clinica. Ma nella scrittura di Raimo c'è spazio anche per altre palette. L'amore si concretizza nella relazione con una donna, combattente e vitalissima, di nome Gadda (non velata dichiarazione d'affetto per lo scrittore di *La cognizione del dolore* che sempre il titolo sembra riecheggiare), un legame luminoso che oscilla tra delusione e tradimento, che vive di silenzi e assemblee politiche, di sesso e letture ad alta voce, di manife-



stazioni di piazza sotto la pioggia e solitudine; e che, quando i sentimenti, da travolgenti diventano disfunzionali, si spezza. Lo mostrano graficamente le tre pagine in nero, il non-colore, che marciano il libro verso la fine, quasi come la prima edizione del *Canzoniere* che Francesco Petrarca volle con quattro fogli immacolati per ricordare a sé e al lettore il traumatico passaggio tra la scrittura in vita e in morte di Laura. Ma ci sono anche le cromie politiche, perché i passi, le domande e i roveli di Christian-Telemaco, nato e coccolato dagli ideali degli anni settanta e tradito dalla stagione del riflusso, si fanno pretesto per comporre una storia sociale dell'Italia del Novecento. E infine il bianco su nero – gesso su lavagna – della scuola, incarnata da Paolo, uno studente impossibile perché impossibilitato a capire e capirsi che sfida il professore protagonista ad andare oltre il proprio ruolo, a costruire un patto tra le generazioni. E un viaggio imprevisto e improbabile verso Sud diventerà proprio l'occasione per intuire, insieme, che cosa significa pensarsi (o essere?) adulti.

Raimo, da insider (è docente di storia e filosofia in un liceo romano), guarda al mondo scolastico con profonda disillusione: nelle riunioni interminabili e nei corridoi si perpetuano stancamente i riti (come le vuote prove di evacuazione: "siamo salvi prima, siamo salvi dopo") e si sfiorano le esistenze di docenti frustrati e stremati ("si ritrovano a quarant'anni pieni di ernie e cervicali, senza mai aver fatto nessuno sforzo tranne quello di trattenere

tutto"), e di bidelli-guru ("il problema di voi prof. è che state sempre a pensare ai morti, insegnate i morti, tutto coi morti fate sempre"). L'aula rimane sempre fuori campo, il protagonista non ha lezioni da impartire, anzi, ammette: "Mi pento in certi momenti di essere un insegnante, di questa certificazione di adultità che avevo anche faticato per conquistare. Voglio essere quello che la sera si butta su una panchina vicino a un cocomeraro, si prende una fetta d'anguria farinosa e una bottiglia d'acqua minerale, tre euro in tutto, ascolta i discorsi delle famiglie che scendono dopocena, i ragazzini bengalesi che giocano a schizzarsi con il tubo, la madre che li rimprovera bonariamente, guardare tutto senza capire una parola. Alternare gioventù e vecchiaia, maturità e scemenza".

Molte le sfumature, dunque, in questa narrazione caleidoscopica che Raimo costruisce in omaggio alla serialità televisiva, con numerose sottotrame e un montaggio associativo che ricorda le prove di Colum McCann; ma nella corrente impetuosa, ironica e malinconica al tempo stesso, in cui fatti e pensieri si intrecciano sembra di riconoscere anche l'*autofiction* carreriana e – questo soprattutto nei dialoghi tra il figlio e i colleghi del padre – l'enciclopedismo di *Moby Dick*. E nonostante questo fiume talvolta rompa gli argini dando la seria impressione che lo scrivere sia più mezzo terapeutico o di virtuosismo intellettuale che occasione di condivisione limpida con il lettore, solo a lettura conclusa ci si rende conto che il significato della parola "invenzione" del titolo va cercato nell'etimologia latina. Non propriamente scoperta, dunque, ma "disseppellimento": elaborare il lutto del padre significa per Christian scavare, trovando in sé e nel proprio fare l'eredità delle intuizioni di Raffaele. La parola non agisce infatti proprio come il nitrato d'argento sulla pellicola? Non fa acquistare maggior nitidezza ai fantasmi, definisce meglio i colori del vivere e, caricando i neri, ne svela i contrasti reconditi? Insomma, in fondo, non è anche la letteratura un processo ENR?

F. Marazzini è insegnante e giornalista
filippo.marazzini@hotmail.com



Il dolore, istruzioni per l'uso

di Lorenzo Resio

Giorgia Tribuiani
PEZZI

pp. 316, € 19,

il Saggiatore, Milano 2026

Esiste una città il cui nome è associato a un'atmosfera destabilizzante, dove può sembrare che in ogni momento stia per accadere qualcosa di spaventoso. È Castle Rock, ideata da Stephen King in *The Dead Zone* e teatro di numerose vicende, fino a quando nel 1991, in *Needful Things*, viene distrutta in un diabolico massacro che coinvolge tutta la popolazione. Il senso d'angoscia che pervade questa cittadina del Maine viene riportato in vita dallo stesso King e dai suoi fedeli lettori ogni volta sia necessario rappresentare il male nella provincia: basti qui ricordare, tra le uscite letterarie dell'ultimo anno, *La notte devastata* di Jean-Baptiste Del Amo (Feltrinelli, 2024) e *La radura* di Alessandra Castellazzi (e/o, 2024). A questi titoli andrà poi aggiunto *Pezzi* di Giorgia Tribuiani, quarto romanzo per l'autrice e suo esordio nella narrazione corale.

Dopo avere alternato tre punti di vista in *Padri* (Fazi, 2022), con il nuovo libro l'angolo visuale viene infatti suddiviso tra numerosi personaggi, uno diverso in ogni capitolo. A destabilizzare il lettore contribuisce poi l'abbandono dell'ambientazione urbana contemporanea a favore di un villaggio simile alla cittadina raccontata da King, ma isolato da un bosco e difficilmente collocabile nel tempo, "un posto abitato dal demonio e da uomini incapaci di amare".

Ma non basta l'ambientazione a costruire il senso di spaesamento per il lettore: i personaggi non hanno nomi, ma ruoli che li definiscono nella loro vita sociale e lavorativa nel villaggio (il Sarto, la Panettiera, l'Allettato, la Pazza). È come se a definire la psicologia dei personaggi sia l'essere parte del complesso puzzle che è la rete di legami nel villaggio di G.: pertanto spesso gli abitanti divengono archetipi novecenteschi in cui è possibile riconoscere alcuni modelli. Spetta al lettore ricostruire la trama,



oggetto di una tradizione orale inesistente, ma continuamente richiamata (sono frequenti fin dalla prima pagina incisi quali "come sapete", "l'avete sentito"). Per questo la narrazione ripercorre diversi punti di vista, uno per abitante, divisi in sei giorni, con sei capitoli al giorno; a metterli insieme sono gli appunti tracciati dal Figlio della Verduraia, che fornisce una mappa per muoversi nella scacchiera irregolare che è G., senza mai tornare ai personaggi dei capitoli precedenti, come per le stanze di Georges Perec *La vie, mode d'emploi* (Rizzoli, 1984).

Nel suo quarto romanzo Tribuiani sembra ancora una volta interessata a riflettere sul tema del dolore: infatti anche in *Pezzi* dietro il comportamento morboso e delirante è nascosta la storia di un trauma. Se però nei testi precedenti il male si concentrava nei drammi individuali, questa volta tiene in ostaggio un intero villaggio, è una ferita antica e collettiva, mai sanata. Il comportamento deviante del giocatore che ha sfidato il villaggio è reso non solo con la violenza sulla carne umana, ma anche sul linguaggio: già dal regolamento la distorce e deforma a suo piacimento, ricordando il grammelot blasfemo del dolciniano Salvatore in *Il nome della rosa* di Umberto Eco (Bompiani, 1980). Ma non è l'unico: tutte le forme stilistiche usate nel romanzo, dagli appunti del Figlio della Verduraia ai dialoghi in osteria, hanno piccoli difetti e tic che preannunciano le scelte poco lucide dei personaggi.

Come nei romanzi di King, anche nel villaggio di G. non viene risparmiato nessuno: ogni abitante ha un segreto da nascondere che contribuirà, attraverso una catena di coincidenze, al massacro finale, durante il quale solo il sacrificio di un innocente potrà riportare la pace.

L. Resio insegna
letteratura italiana contemporanea
all'Università di Torino
lorenzo.resio@unito.it

Narrativa italiana

Le storie non vanno a finire

di Tommaso De Luca

Barbara Cortinovis
**IL BARATTOLO
DEI PASTELLI**pp. 236, € 18,
Bollati Boringhieri, Torino 2026

“Mi chiamo Renata, dico all’uomo con la camicia celeste. Sono la bidella”. Comincia così il romanzo d’esordio di Barbara Cortinovis, *Il barattolo dei pastelli*, e la bidella Renata prenderà lentamente la scena, nella sua, a dispetto dell’aria dimessa, estrema complessità e nel suo dare corpo agli altri personaggi della storia che esistono man mano che vengono in contatto con lei. La vita di Renata è spezzata in due da quanto è capitato “quel giorno”, che non si chiarirà che verso la fine del racconto, anche se il narrare, che si sposta avanti e indietro nel tempo, ne fa pian piano intuire la natura, in una sapiente costruzione della tragedia, o del processo psicanalitico che riporta a galla il trauma.

Renata, che di sé dice: “Di lavoro facevo la bidella in una scuola media”, “Adesso mi occupo di pulizie in casa delle persone. So che può sembrare strano, ma il mio lavoro mi piace” e ancora: “Ho appena compiuto gli anni: cinquantadue. O quasi otto di pulizie domestiche, fa lo stesso”, ha alle spalle un matrimonio finito (“con qualche firma avevamo ripiegato i sogni dell’inizio, come una tovaglia al termine della cena”) e il progetto di una laurea in psicologia: “Ho frequentato l’università per un paio d’anni. E già guardavo i corsi di psicologia dell’età evolutiva. Per questo, in seguito, mi è piaciuto il lavoro nella scuola. Era un ripiego naturalmente, ma conservava quell’aspetto di familiarità con i ragazzi”. E ci piace allora immaginare una giovane Renata sui libri di Tilde Giani Gallino, sugli studi sulla Grande Madre o sui rapporti familiari nei disegni dei piccoli di *Il complesso di Laio*. Non è fantasia improbabile, perché Renata mostra la stoffa della psicologa, almeno nella consapevolezza del setting, se, riandando agli anni da bidella, dice: “Il mio grembiule era un osservatorio privilegiato: nel suo essere neutro, offriva un nascondiglio ideale per collezionare dettagli, senza disturbarne la natura con la mia presenza”. Il grembiule come schermo, quindi, ma anche divisa e, come il lettore vedrà, sudario.

La complessità della protagonista si manifesta attraverso la quotidianità più banale: “Sono brava nelle faccende domestiche. Lavo il bagno, sfrego il calcare [...] Mi piace pensare che ci sia una certa poesia nel prendersi cura delle cose con tanta attenzione, anche se a fine giornata hai solo pulito il gabinetto”; quella banalità in cui tutto ha un colore sorprendente: “Pol-



vere è un colore bellissimo, a metà strada fra il grigio e l’azzurro. Se ci penso mi vengono in mente le parole nuvola, piuma, starnuto, solletico, libri e un cappotto di lana lavorato a mano che ho visto in un costoso negozio in centro”. Pulire è allora per Renata un dare ordine alle cose, un sottrarle al caos, come fa chi dice di sé: “Penso di aver vissuto tanto dentro la mia testa. Di aver inventato una vita che non è mai successa”.

La vita di Renata però è tutt’altro che inesistente. Si è già detto del matrimonio e della separazione, ma va ricordata anche la maternità, o meglio, l’idea anti-convenzionale di maternità, di Renata, che è il tema che percorre il libro intrecciandosi con quello del bullismo che darà vita alla tragedia di “quel giorno”. Tutto parte dalla madre della protagonista che, dopo Renata e la sorella, mette al mondo un bambino “speciale”, che non vive a lungo e la sua morte fa sì che “la mamma si era infilata nella sua vestaglia di panno e non si era più lavata i capelli” tanto che alle due bambine appare “rotta e incollata insieme”. La vestaglia, un capo come il grembiule e come quello, forza, riparo, prigione e sudario. La sorella non è mai riuscita ad avere figli e Renata, dopo una prima gravidanza interrotta subito da un aborto spontaneo, ne ha una seconda “vera e propria”, che però quando sta per concludersi richiede un parto d’urgenza perché il bambino non si muove più: “Non un aborto, un feto morto, un pur troppo. Era un bambino. Immobile, gli occhi chiusi, le braccine e le gambine molli, la testa che ondeggiava da un lato e dall’altro”. Renata può tenere il corpicino solo qualche minuto poi i sanitari “avevano usato un inchiostro blu scuro per tingere le mani e i piedini. Li avevano premuti su un cartoncino bianco” e Renata dopo qualche giorno torna a casa con “un cartoncino con i timbri delle mani e dei

piedi di mio figlio, quasi una prova di non essermi inventata tutto”. Le cose del bambino nato morto in fondo alla soffitta e il dolore in fondo all’animo, poi la bidella tra gli allievi di prima che entrano nella loro nuova scuola ne nota uno: Daniele, “quando ho visto Daniele [...] ho pensato: mio figlio sarebbe esattamente così” e alla domanda perché proprio lui: “I figli non si scelgono, ti succedono”.

A scuola e in particolare nell’aula di arte, che è affidata alle sue cure, Renata riordina le matite dai colori che tanto l’affascinano, le tempera e le sistema nei portapenne; quelle troppo corte per essere ancora usate vengono temperate un’ultima volta e raccolte in un contenitore di vetro col coperchio; nasce così “il barattolo dei pastelli” che accompagnerà Renata come una cosa viva, anche quando, dopo “quel giorno”, lascerà la scuola. “Ogni anno, per il mio compleanno, nella cassetta della posta trovo una busta bianca con scritto il mio nome. Non un indirizzo, non un mittente, qualcuno la imbuca a mano”, la busta contiene “un mozzicone di pastello. Più o meno sempre della stessa lunghezza, identico colore. Lo stringo a me per un istante, poi, quando entro in casa, apro il barattolo dei piccolini”.

Sarà nella scuola che il lettore troverà il bullismo che finisce in dramma; tra i colori dei pastelli che aprono ogni capitolo in una sorta di riassunto-area semantica e figure descritte a tutto tondo attraverso gli occhi di Renata: i due professori d’arte che si succedono, il preside-terapeuta, i bambini, alcuni genitori; in ambienti che sono spazi intimi dove il far pulizia diventa prendersi cura. Una scuola che nemmeno per Renata finirà “quel giorno” tragico; ovunque infatti c’è “lavoro da fare”, perché come dice la citazione in esergo: “le storie non vanno a finire, semplicemente si interrompono”.

T. De Luca è cultore di letteratura italiana all’Università di Torino
tommaso.deluca@unito.it



Una Resistenza sottotraccia

di Cristina Lanfranco

Alessandra Mantovani
LA SOFFITTApp. 118, € 17,
Manni, Lecce 2026

La soffitta è il secondo romanzo di Alessandra Mantovani, che torna nella bassa modenese già narrata e descritta nel suo precedente *La casa grande* (Manni, 2025), ma con differente collocazione temporale e diverso tema. Il libro segue le vicende dei Moretti, una famiglia di artigiani, come tutti investiti dai venti di guerra che, a partire dagli anni quaranta, iniziano a soffiare minacciosi. I Moretti non sono particolarmente interessati alla politica: il loro desiderio è di condurre una vita tranquilla, votata al lavoro, ma oppongono al fascismo una resistenza dapprima silenziosa e infastidita – gli adulti non prendono la tessera del Fascio, i bambini della famiglia non partecipano ai raduni vestiti da Balilla –, che diventa a poco a poco più consapevole e attiva.

Tutto inizia con una conversazione di Attilio con un amico di fede socialista, in cui emerge la notizia di una famiglia ebraica che sta tentando la fuga: ci sono due bambine da ospitare senza dare nell’occhio, in attesa che si realizzino le possibilità di espatrio. La famiglia Moretti accetta subito, senza troppe parole: “si può fare” è la risposta di Elide, una delle donne di famiglia. Questo primo gesto di coraggio sarà seguito da numerosi altri: le ragazze e le donne di famiglia, veloci sulle loro biciclette, diventano staffette e intorno ai Moretti molti paesani offrono il proprio contributo alla Resistenza, ragazzi un po’ guasconi come insospettabili signore d’età che nascondono missive e documenti nelle loro borsette eleganti. C’è chi porta lettere, denaro e messaggi, chi confeziona abiti e coperte per i resistenti, c’è chi impara a usare le armi e si unisce ai compagni formando piccole bande di partigiani. E la soffitta di casa dei Moretti, rifugio di Attilio che vi si isolava per dipingere, diventa il nascondiglio per documenti e pubblicazioni clandestine: del resto, proprio lì, in una vecchia cassapanca, Attilio aveva riposto – e riletto agli inizi della guerra – una lettera di Giulio, l’artigiano che gli aveva insegnato il mestiere e che poi, irriducibile antifascista perseguitato dalle squadracce in camicia nera, era espatriato in Spagna per unirsi alla lotta antifranchista.

Tutti conoscono il contributo di sangue dato da



quelle zone dell’Emilia alla lotta contro il fascismo e, dopo il 25 luglio, contro l’invasione nazista. I cadaveri degli impiccati vengono oscenamente esposti sui viali, gli sgherri fascisti impediscono, mitra puntati, qualsiasi gesto di pietà. Il giovane Franco affronterà il campo di concentramento dopo essere stato catturato dai nazifascisti. Attilio parrebbe aver scelto un tipo di resistenza sorda e sottotraccia, consona al proprio carattere taciturno, pratico e antiretorico, affidando un segreto alla soffitta che già ospita i suoi sogni di artista a tempo perso. Così i Moretti arrivano finalmente alla Liberazione, il 22 aprile del 1945: dopo la prima euforia, seguiranno mesi di sospensione, di attesa, fino a che dei deportati nei campi di concentramento non arriverà finalmente notizia. E ancora ci sarà da superare il trauma del sopravvissuto al lager, la rabbia di Franco di fronte ai compromessi del dopoguerra e agli ex fascisti che veloci come il vento hanno cambiato casacca, ma anche di fronte alla scelta defilata del cognato Attilio: la scelta antiretorica di Mantovani – che cesella una scrittura polita ma mai ornata, mai sopra le righe – rende benissimo, nel piccolo cuore di questa provincia modenese, la contraddizione che l’Italia tutta ha visto ed esperito, l’incapacità tutta italiana di fare i conti con il proprio passato senza autoassoluzioni e scorciatoie.

L’asciutta scelta stilistica dell’autrice si differenzia in questo senso da quella del suo primo romanzo, *La casa grande*, che presentava una scrittura più eterea ed evocativa, dal periodare più fluido e talora quasi sognante: qui invece il carattere stesso dei protagonisti, gente di poche parole, sembra informare di sé il racconto e lascia che a dare corpo ai protagonisti sia la loro stessa assenza, i gesti, la determinazione nel rischiare tutto per combattere, senza troppi discorsi, “per l’Idea”.

C. Lanfranco è italianista
info@aprile.to.it

Narrativa italiana

La lenta rivoluzione dei libri

di Giacomo Giovinazzo

Franco Faggiani
**LA LUCE
DEL PRIMO MATTINO**pp. 276, € 18,50,
Fazi, Roma 2026

C'è un doppio movimento in *La luce del primo mattino* di Franco Faggiani che ne costituisce la struttura profonda: da un lato il racconto intimo e ostinato di una sopravvivenza, dall'altro la ricostruzione – innestata nella narrazione – di una storia collettiva poco frequentata, quella dei librai ambulanti della Lunigiana, da cui prenderà forma, nei decenni successivi di un secolo senza riposo, l'esperienza del Premio Bancarella.

Il romanzo si apre su una perdita che è insieme affettiva e materiale: la morte di Oliviero, carbonaio e falegname, travolge la vita di Dina Mite e dei suoi figli, costringendola a ridefinire ogni cosa. Non c'è spazio per il lutto come sospensione: il dolore è subito attraversato da urgenze concrete – il lavoro, i debiti, la terra, il cibo. È in questo contesto che emerge una delle linee etiche più nette del libro:

“Adesso si ricomincia. Chi non ricomincia muore e tu non te lo puoi permettere”.

La caparbia non è un tratto caratteriale, ma una necessità imposta dalla realtà. Già il nome della protagonista, in questo senso, è un piccolo racconto dentro il racconto: registrata all'anagrafe come Andina per evitare l'ambiguo e “sovversivo” accostamento di “Dina Mite” (desiderio fortissimo del padre Gaetano, anarchico irriducibile), porta con sé una frizione tra identità ufficiale e uso quotidiano, tra norma e vita vissuta, che riflette bene il suo carattere e la sua posizione nel mondo.

La vicenda individuale di Dina si intreccia con quella dei due ragazzi, Lando ed Ermelina, figure diversissime ma accomunate da una precoce esposizione alla durezza del mondo. Lando, curioso e intelligente, cresce tra il lavoro nei boschi e la scuola, in un equilibrio fragile tra aspirazione e destino; Ermelina, invece, porta con sé una distanza più aspra, una forma di chiusura che nasce da una storia personale segnata e che la spinge altrove, verso la città e il servizio presso famiglie benestanti. Attorno a loro si muovono figure memorabili, come Adelmo, il vecchio carrettiere, custode di un sapere pratico e di una moralità asciutta, o il sinistro Andreoli, incarnazione di un potere economico ambiguo e predatorio.

È proprio mentre il romanzo segue queste traiettorie individuali che si apre, con naturalez-

za, il secondo livello: quello storico. La Lunigiana che Faggiani racconta non è solo un territorio marginale, ma un crocevia di necessità e invenzioni. Da queste valli povere partono uomini che si reinventano librai ambulanti, caricando casse di libri e almanacchi e spostandosi lungo una geografia che il romanzo restituisce con precisione: Parma, snodo commerciale e ferroviario; Genova, porto e apertura sul mondo; Livorno, luogo di traffici e di scambi. È un'Italia in trasformazione, attraversata da strade, fiere, mercati, in cui la circolazione dei libri si intreccia a quella delle merci e delle persone.

Queste storie – documentate e reali – non interrompono mai la narrazione, ma la ampliano. I librai lunigianesi non sono figure isolate: sono il prolungamento di quella stessa logica di sopravvivenza che guida Dina. Se il lavoro nei campi rappresenta una risposta immediata alla miseria, il commercio dei libri introduce una prospettiva diversa, più mobile, quasi anticipatrice. È un passaggio decisivo: dalla fatica della terra a una forma embrionale di impresa culturale.

Faggiani riesce a rendere questo passaggio senza trasformarlo in una lezione di storia. I dettagli emergono attraverso episodi, racconti, incontri: le casse di libri trasportate a dorso di mulo, le soste nelle città, il contatto con un pubblico nuovo. In filigrana si intravede già la nascita di una tradizione che porterà, molti anni dopo, al Premio Bancarella: un riconoscimento che conserva l'impronta di quei venditori itineranti, della loro capacità di creare una rete tra territori e lettori.

Sul piano stilistico, il romanzo mantiene una coerenza rigorosa: la scrittura segue il ritmo lento delle cose, si costruisce per accumulo, per descrizioni precise che restituiscono la materialità del vivere. La carbonaia, il lavoro del legno, i lunghi cammini dei librai ambulanti, i paesaggi montani, ma anche le città intraviste nei viaggi, compongono una geografia concreta, mai idealizzata. È un'Italia di un altro tempo che appare nella sua complessità: povera e aspra nelle campagne, più dinamica e ambigua nei centri urbani, dove si intrecciano opportunità e sfruttamento.

Dentro questo mondo, anche i sentimenti si muovono con discrezione. L'amore, come suggerisce uno degli scambi più felici del libro, tra Lando e la moglie – “Ma com'è che ci siamo innamorati?” “Per l'evoluzione delle piccole cose” – non è mai dichiarato in modo enfatico, ma cresce attraverso gesti minimi, attraverso una quotidianità condivisa. Allo stesso modo, il dolore non si spettacolarizza: si sedimenta, si trasforma, entra a far parte del paesaggio interiore dei personaggi.

La luce del primo mattino tiene insieme due linee senza mai forzarle: la storia di una donna, di un figlio, di un'idea che resiste e quella di un territorio che, proprio dalla marginalità, genera una forma inattesa di centralità culturale. In questo intreccio, Faggiani restituisce non solo una vicenda individuale, ma un pezzo di storia italiana, mostrando come anche nelle condizioni più dure possano nascere percorsi di trasformazione. Non per rottura improvvisa, ma – ancora una volta – per lenta, ostinata evoluzione.

G. Giovinazzo è laureato in semiotica ed editor
giacomogiovinazzo3@gmail.com



Dentro il gioco delle citazioni

di Vito Santoro

Cristò
**SULL'ORIZZONTE
DEGLI EVENTI**pp. 96, € 13,
Terrarossa, Bari 2026

Le storie non sono mai semplici oggetti narrativi, ma organismi viventi che continuano a trasformarsi mentre vengono raccontati, letti, dimenticati e reinterpretati. Secondo Hans-Georg Gadamer, comprendere un testo non significa recuperarne un presunto significato originario, fissato una volta per tutte dall'autore, ma, al contrario, entrare in un processo dinamico, il cui senso si rinnova continuamente. Il “circolo ermeneutico” proposto dal filosofo di *Verità e metodo* indica appunto questo movimento che parte da un orizzonte di attese, precomprensioni ed esperienze.

In questo spazio Cristò Chiapparino sta costruendo, libro dopo libro, un sistema appassionato e coerente, popolato da figure che raccontano, ascoltano, dimenticano o inseguono storie. I suoi personaggi vivono spesso in una dimensione sospesa, a metà strada tra quotidiano e meraviglioso, tra concretezza e allegoria. È quanto avviene del resto nelle fiabe tradizionali, dove a contare non è solo ciò che accade, ma le varie modalità con cui il racconto continua a produrre senso.

È merito di Giovanni Turi, abile editore e soprattutto editor di Terrarossa, l'aver riportato in libreria uno dei primi lavori di Cristò, questo *Sull'orizzonte degli eventi*, romanzo breve di impianto teatrale, uscito per la prima volta nel luglio 2011 per Il Grillo. È un libro fondativo, inserito non a caso nella collana “Fondanti”, che rinvia a un concetto fondamentale della fisica

teorica: il confine di un buco nero, cioè un punto di non ritorno, nemmeno per la luce. “Una frontiera invisibile”, come conferma ChatGPT, interrogata dall'autore nella brillante, “iperannotata” e conclusiva *Postfazione orbitante sull'orizzonte degli eventi*. E naturalmente l'omaggio esplicito a “messer” John Barth e al suo capolavoro: *Lost in the Funhouse*. Un mirabolante gioco citatorio, rafforzato dalla scelta di chiamare il protagonista del romanzo, Giovanni Bartolomeo, una sorta di italianizzazione

del nome del grande maestro del postmodernismo americano.

Bartolomeo, 83 anni, un tempo era uno scrittore di culto. Ora però la sua memoria va progressivamente scomparendo a causa di una malattia degenerativa, che non è l'Alzheimer, ma un qualcosa di molto simile. Il rapporto di Giovanni con il mondo va via via peggiorando. Confonde il suo agente letterario con il marito di sua figlia, che invece ha sempre amato le donne e che un marito non l'ha mai voluto, anche se poi ha finito con il dedicare tanto tempo della sua vita a un uomo, suo padre, cioè esattamente quello che aveva giurato di non fare.

Giovanni detesta e ripudia proprio quel romanzo che tutti considerano il suo capolavoro: “questo libro è una porcheria”, non perde mai occasione di sottolineare, “nessuno pensa in maniera così strutturata. Così letteraria”. Eppure in qualche modo percepisce che questo libro possa custodire un qualche segreto visto che a lui non piace, ma agli altri sì (“Ci deve essere qualcosa nella trama, nella scrittura, nella costruzione dei personaggi”).

Così lo scrittore diventa l'epicentro di un gioco metanarrativo incentrato sulla memoria, sul concetto di autorialità e sulla capacità delle storie di sopravvivere a chi le ha create. A chi appartiene un racconto, una storia, un romanzo quando l'autore non è più in grado di riconoscerli? Una volta immersi nel mondo, i testi sono in grado di continuare la loro parabola indipendentemente dalla volontà di chi l'ha scritta? Se nelle antiche fiabe gli oggetti tendono prima o poi ad acquisire un connotato simbolico, impossibilitati come sono a obbedire a una logica che non coincide con quella del quotidiano, il fantastico di Cristò non conduce mai verso un altrove assoluto. Resta sempre ancorato all'esperienza concreta dell'esistenza, alle fragilità e ai desideri dei personaggi.

V. Santoro è critico e saggista
vtsantoro67@gmail.com

→ education

**Aule, laboratori e ambienti dedicati
alla vita accademica e scolastica, dove
la formazione incontra l'innovazione**



**Q200 Censer è l'hub della formazione,
dell'innovazione e della cultura a Rovigo.**
Un campus urbano che ri-genera spazi e idee, accoglie
sapere, ricerca ed eventi, e crea connessioni tra persone,
imprese e istituzioni. Un ecosistema aperto, vivo, in continua
evoluzione. Pensato per far crescere il territorio.

Narrativa italiana

Due modi di scrivere la storia collettiva

di Stefania Lucamante

Elena Varvello
LA VITA SEMPRE
 pp. 336, € 20,
 Guanda, Milano 2026



La vergogna è il filo conduttore delle emozioni negative provate dalle ragazze del romanzo Premio Mondello di Elena Varvello: dallo strazio che rende infelice Bettina, la madre di Francesco Ravenale, uno dei protagonisti della storia, a quello che accompagna la solitudine di sua moglie, Teresa Cordero. Perché, e quando succede, che si infrange l'equilibrio di una famiglia? Nel nostro immaginario come anche nella vita pratica, le famiglie devono funzionare sempre, nonostante tutto, nonostante la violenza che le bambine e poi le ragazze subiscono. In fondo, se un parente ti molesta (non importa a quale età), probabilmente è colpa tua. La vergogna appartiene alle ragazze, mai a chi mette in atto la violenza in famiglia, perché agli uomini tutto è permesso. E così, la vergogna e la rabbia di non poter accusare e vendicarsi dell'abuso si interiorizzano, motivo per cui Bettina, abusata da bambina, se la prende con il maschio che ha generato, sfoga contro di lui tutto il senso e lo schifo che le procura il ricordo di quello che, nel suo caso, le faceva fare lo zio nella stalla con la promessa di un assoluto bene purché il fatto restasse segreto. Sottoposta ai suoi vizi e alle sue perversioni, con quel pendulo membro maschile spacciato per "giocino" da farle fare, Bettina, ora donna, reca con sé il ricordo eterno di quei fazzoletti sporchi di qualcosa che al tempo non sapeva cosa fosse, ma che erano marchiati dal "bene" che lo zio le dimostrava. È un segno che non si cancella, qualunque sia la soluzione immaginata. Il risentimento materno si riverserà come un torrente sul figlio Francesco, capro espiatorio della sua impotenza. Diverrà il prototipo dello "scavezzacollo" di provincia, ludopatico e pigro, ma bello e sorridente; e per non lavorare in macelleria dal padre assume per sé la categoria dell'eterno studente. Da Asti va a Torino a dare esami con risultati infimi, gioca al biliardo, gioca con le donne, chiede prestiti a tutti fino a quando (e anche dopo) la discreta, e pur determinata Teresa non rimane incinta. E allora il gioco finisce perché comincia la vita adulta. Ma in Francesco, quello che Ronald Fairbairn definisce il "sabotatore interno", prevale su tutto. Portare dentro di

noi e rendere la nostra stessa voce portatrice di quei temi di svalutazione ascoltati per troppo tempo in un impasto di voci legate alle nostre relazioni oggettuali (Bettina, la sorella maggiore) come anche l'assordante silenzio paterno, diventa il nemico che ti tira giù, quello che ti dice che non vali niente. Arriva la guerra. Diserzioni su diserzioni per una guerra che non voleva fare, fino alla morte senza rivedere la sua Stellina, la Piera nonna dell'autrice. Francesco non avrà mai la possibilità di dimostrare alla madre che non è vero che "non sa far niente", che potrebbe diventare uno "svizzero" – aggettivo che per Bettina denotava una persona in gamba – perché i tedeschi taglieranno il filo della sua vita.

Un romanzo, *La vita sempre*, che inquadra le strade e le stradacce di Alba (via Cavour, piazza Rossetti, via Macrino) quando la fissazione del tartufo e dello *slowfood* non l'avevano ancora resa nota al grande pubblico del turismo gastronomico. Quando ancora la dipendenza patita dai maschi arrabbiati non era quella dell'ecstasy, ma del gioco e del fumo. L'Alba delle camere buie dove obese siciliane come Carmela si prostituivano come fiori sciupati. Percorrendo la storia di un'ignorante e qualunquista Italianetta, si racconta la banalità del quotidiano, quello che caratterizza il romanzo moderno per cui, come scrive Eric Auerbach, "si attribuisce meno importanza alle grandi svolte esteriori e ai colpi del destino, come se da essi non possa scaturire nulla di decisivo per l'oggetto". Le vite, le amicizie, le famiglie mal combinate di una cittadina qualunque riempiono. Un tempo, quello descritto, in cui, è sempre Auerbach ad affermarlo nel suo *Mimesis*, "si ha fiducia invece che un qualunque fatto della vita scelto casualmente contenga in ogni momento e possa rappresentare la somma dei destini; si ha

fiducia maggiore nelle sintesi, ottenute con l'esaurire un fatto quotidiano, piuttosto che nella trattazione completa in ordine cronologico".

Ma la quotidianità in un regime ingiusto e arbitrario si trasforma in storia reale. Le anticipazioni fanno arrestare e ammazzare Bruno, il padre della cara amica di Teresa, Clelia. Se le donne introiettano il male che è stato fatto loro, gli altri sembrano sfogarlo con atti di tradimento, assassinii, furti e maltrattamenti a chi non può difendersi. Non manca l'esempio del discriminato Daniele Verona, l'amico ebreo di Francesco, lasciato da tale Gianna, figlia di commercianti di tessuti, perché "e-bre-o", testimone suo malgrado della perversione delle leggi razziali – tristemente presente nella società italiana perché leggi mai abrogate dal governo Badoglio.

Ricostruire ciò che manca a volte è più importante che raccontare quel che si conosce e che la storia familiare ha tramandato. I personaggi femminili rimangono scolpiti nella memoria, come il loro bisogno d'amore. Clelia e Teresa, le amiche di una vita. Bettina, innamorata del Duce le cui foto ritagliate emergono come resti di un'era in cui era diffusa tale mania tra le casalinghe, e che Ettore Scola ha immortalato nella figura dell'Antonietta di *Una giornata particolare*. Abbiamo Adriana Filippi, la maestra, il cui nome fa scattare il ricordo di uno tra i più bei romanzi della Resistenza, *Il sentiero dei nidi di ragno* (Einaudi, 1947). E l'immagine della stoica Teresa, su tutte, rimane impressa abbracciata alla sua bambina Piera. Teresa, vedova di un uomo che non era mai veramente esistito, se non quella volta sull'argine del fiume.

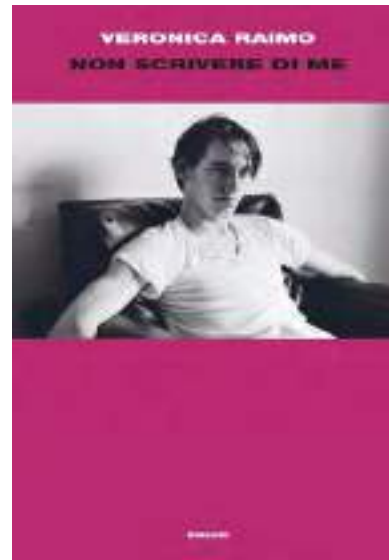
Gli esergichi del romanzo incorniciano e testimoniano le letture di Varvello: le parole di Annie Ernaux e Melania Mazzucco indicano due modalità di scrivere la storia collettiva. Da un lato, l'autosociobiografia di una donna, dall'altro la voce narrante che ci ricorda il processo investigativo che anima il romanzo *Vita* (Einaudi, 2014): "Le tracce erano divenute per me più significative delle prove". Varvello non parla con suo padre o con suo zio, come fa invece Mazzucco, ma con Enrico Pittaluga, compagno di lager e di fuga del nonno Francesco. E ci sembra voglia farci comprendere che la banalità del quotidiano non è mai slegata dalla grande storia.

S. Lucamante insegna letteratura italiana contemporanea all'Università di Cagliari
 stefania.lucamante@unica.it

In una lingua neutra

di Monica Bardi

Veronica Raimo
NON SCRIVERE DI ME
 pp. 149, € 18,
 Einaudi, Torino 2026



Nel suo ultimo romanzo Veronica Raimo sceglie di percorrere una strada difficile: i temi sono quelli della violenza subita da parte di una persona di cui si è innamorati e della conseguente paralisi della vita e della scrittura. È Dennis May, il regista *mumblecore* con cui S. intesse una relazione che oggi verrebbe definita "tossica", a intimarle di "non scrivere" di lui e a tenerla legata con un fascino magnetico che non è indebolito né dall'episodio della violenza né dallo scorrere del tempo: S., pur conservando in cantina delle reliquie dei loro incontri, vive una vita non sua. Dopo la rinuncia agli studi universitari a un passo dalla laurea, fa la cameriera in un locale, si presenta al lettore, nel primo capitolo, con gli accenti di un forte sarcasmo e di una pesante autoironia autodistruttiva, ma osserva gli altri con interesse antropologico e interpreta i pezzi delle loro vite: "Le sento dire: 'Tu sei dentro il tuo privilegio', 'Non mi riconosco nell'immagine che mi restituisci di me', 'Stai banalizzando la mia prospettiva di genere'. Le frasi hanno una perfezione formale che rasenta quella della cheesecake, anche se la cheesecake comincia ad assomigliare a un tempio in decadenza".

Quando la notizia della morte di Dennis May giunge alle orecchie di S. nel caos delle chiacchiere del bar in cui lavora, esplode all'improvviso una bomba che vanifica ogni attesa inconfessata, ogni tentativo sotterraneo di ritrovarlo, in qualche ansa della vita e in un tempo non precisato. Dal trauma emotivo provocato da questa cesura emergono come punte di un iceberg i frammenti di una vita finta in cui compagni, traslochi, scelte sono stati tutti oscurati dall'ombra sinistra di Dennis. Ma qual è l'operazione che vuole compiere la scrittrice raccontandoci questa storia? Illustrare l'attaccamento patologico al proprio carnefice (la violenza dell'ultimo incontro è descritta senza risparmiare dettagli anche crudi) o presentare un punto di vista che potrebbe appartenere a ciascuno, in un momento di scarto dalla realtà? Vale anche per questo libro la dichiarazione che Raimo rilasciò in un'intervista dopo la pubblicazione di *Qualcosa di vero*, "Non volevo che fosse una seduta di analisi, piuttosto una seduta sulla tazza del cesso".

Siamo proprio lì, nelle stanze di S., a seguirla con tenerezza mentre si nasconde e cerca goffamente i segni dell'assenza di un uomo non desiderabile (anche attraverso incursioni sociali e ricerche di immagini che mantengono la loro cripticità). Non c'è la ricerca di una catarsi, ma un'autoanalisi serrata e impietosa che dà il senso di una disperazione scontata giorno dopo giorno.

Nulla è stato davvero elaborato e superato, ma la scrittura di Raimo si tiene a un passo di distanza dalla tristezza e dalla tragedia, con un lavoro di studio entomologico dei sentimenti e di asciugamento della scrittura. È proprio l'ellissi a dare un tono allo stile ma in alternanza con dichiarazioni molto nette, per esempio sull'estraneità nei confronti del #MeToo: "Ero terrorizzata che saltasse fuori il nome di Dennis May, ero terrorizzata dal sentirmi chiamata in causa [...] Le donne avevano cominciato a parlare, il coro delle loro voci acuiva la mia solitudine, e al tempo stesso la minacciava. Io volevo restare sola [...]. Credevo a tutte quante, ma non ero in cerca di sorelle. Non ero in grado, non sapevo farlo. Un cane da guardia non cerca il branco". Eppure qualcosa si sblocca, non solo per la notizia della morte di Dennis e lo scambio di messaggi con uno dei compagni lasciati da S. senza troppe spiegazioni, ma proprio per una relazione nata da "una sorella elettiva". Dopo aver letto il libro di una scrittrice, S. la vuole incontrare e trova il coraggio di mettere in successione gli eventi della storia con Dennis, con una lingua che vorrebbe "neutra, priva di sfumature, una lingua dove non esistono eufemismi e metafore". Ancora un bar, ma questa volta S. è seduta al tavolo e parla, mentre Valia, la scrittrice, la ascolta e le stringe una mano. È da lì che prende avvio il racconto che abbiamo appena letto.

Pagina a cura del Premio Calvino - Un commento e il vincitore della XXXIX edizione

Uno sguardo inconciliato sul mondo

di Mario Marchetti

Il mondo com'è non piace. Ce lo dicono i testi del quartetto selezionato dalla giuria sui nove loro proposti dal Premio. Ce lo dice in particolar modo e per antifasi il manoscritto vincitore, *Il sogno di un altro* di Filippo Canoro, definito dall'autore romanzo filosofico illustrato, che recupera aggiornandoli i modelli del romanzo picaresco (o, se vogliamo, anche del romanzo *on the road*) e insieme del *conte philosophique* settecentesco. Modalità che permettono, da una parte, di mettere in campo un gran numero di personaggi appartenenti ai milieui più diversi di un Veneto trasfigurato e, dall'altra, di esprimere obliquamente riflessioni critiche sul mondo come è. Lo scanzonato protagonista diciassettenne, M., un Lazarillo dei nostri tempi disponibile a ogni esperienza, si rivelerà una meteora che appare dal nulla e scompare nel nulla dopo aver gettato luce con la sua erranza urbana, e grazie a un occhio inconsapevolmente fenomenologico, su un'umanità e un mondo grotteschi e irridimibili. Quanto a lui, non può certo permettersi lo sfizio di una morale: il suo problema è molto semplicemente sopravvivere fin che morte non lo colga. Una scrittura straordinaria che rifiuta il compromesso espressivo e una voce fortemente personale, fresca e affabulatoria, rendono avvincente un testo ar-

ricchito, tra l'altro, da immagini e graffi che ben si attagliano allo spirito di strada del romanzo. L'assaggio di lettura proposto qui sotto, "Little Tony" – uno dei tanti scarti sociali che vivono nella tendopoli al riparo del cavalcavia di Mestre, sul cui diorama si apre il romanzo – rivela come sotto il velo nichilistico alluso dal titolo (non siamo che il sogno o, meglio, l'incubo di un altro, "ostaggi di una volontà malevola"), e al di là dell'allure narrativa che può apparire a tratti spudorata, si celi una profonda pietas rifuggente da ogni facile sentimentalismo.

La prima menzione è toccata a *Perla* di Niccolò Lepori, romanzo iscritto in una sghebbata rete familiare: una madre, un figlio adolescente, una figlia undicenne, la Perla del titolo, sullo sfondo di un'inedita Livorno popolare. Al centro di quest'opera struggente, le dinamiche morbose che legano la madre al figlio – sentito come sostituto dei tanti uomini fuggaci che attraversano la sua vita – e le gelose attenzioni del fratello per la sorella che desidera invece, con una scelta di autonomia, sottrarsi al distorto grumo di provenienza con l'affidamento a una coppia benestante. La figura del goffo ragazzo Dario con il suo appassionato amore fraterno, insieme torbido e ingenuo, che non sa gestire senza violenza, non si dimentica facil-



mente. Lo stile è caratterizzato da una prosa non ricercata, cruda e sensoriale, che indugia su dettagli volti a enfatizzare il degrado ambientale e morale (gli esasperanti cigolii del letto in cui la madre è impegnata nelle sue seriali attività di sesso). Da parte dell'autore emergono una inusuale capacità di immedesimazione e grande delicatezza nel trattare un tema al cuore di tanta produzione contemporanea, i rapporti intrafamiliari, tema qui declinato in un'inedita e spiazzante prospettiva liminare. Il brano proposto, nella pagina accanto, "Dario, corpo sostituto", costituisce l'excipit del romanzo, dove ci si inoltra nel groviglio emotivo in cui Dario è intrappolato e dal quale non sa districarsi, tanto più ora che la sorella si è definitivamente allontanata ed è così venuto meno un affetto inquieto ma indubitabile.

Due ulteriori menzioni sono andate a *Keiro* di Giorgia Testa e a *Il notturnista* di Annalisa Ma-

niscalco. *Keiro* è una narrazione dai lineamenti distopici che, senza voltare lo sguardo, affronta un conturbante rimosso della nostra epoca: l'indicibile sofferenza del vivente negli allevamenti intensivi che riforniscono di nutrienti nobili le nostre tavole. Nella finzione romanzesca si immagina che, dopo il contatto con i cannibali del Nuovo Mondo, sia diventato di moda in occidente il consumo di carne umana, purché di individui tarati e come tali reificati. Nell'oggi distopico l'allevamento di *menolini*, ovvero di esseri da macello (che, ai fini zootecnici, si suddividono in *ginne*, ovvero femmine fattrici, le più numerose; *anderi*, ovvero maschi, utilizzati solo per la procreazione; e *paidi*, ovvero cuccioli, destinati all'abbattimento: davvero notevole l'estro lessicale), è diventata routine: e di qui ha inizio la vera e propria vicenda, di cui è protagonista il veterinario Leno. Egli prenderà coscienza dell'orrore solo quando crederà di intravedere in una creatura partorienti una sua figlia minorata sottrattagli alla nascita. La sua parabola culminerà in un atto di ribellione: deciderà di sottrarre al loro destino due paidi, tra cui quello che ritiene sia suo nipote, mettendoli al riparo in un rifugio di montagna immerso nella natura, dove c'è "la possibilità di essere inutili". Oltre al discorso messo in campo sul nostro rapporto alienato col vivente, il romanzo sviluppa una acuta riflessione su quanto si sia disposti ad accettare pur di non andare contro il paradigma dei comportamenti costituiti: ci si muove come Leno – prima che la sua coscienza si riaccenda – accecati, rimuovendo l'intollerabile. Lo specimen testuale "Il segreto della ginn" si colloca nell'acme del plot.

Con *Il notturnista* siamo nella cornice di una comunità di recupero per tossicodipendenti. La

narrazione si focalizza su Salvo – un personaggio oscuro a sé stesso, dagli ambigui viluppi psicologici –, il "notturnista" del titolo, soprannominato "u Monacu" dai compagni di comunità. Definizioni, entrambe, con un loro alone di mistero, di separatezza, pur se la prima si riferisce semplicemente alla funzione che gli viene assegnata dal direttore – per la sua raggiunta affidabilità – di vigilare di notte sul comportamento degli ospiti della struttura. Passaggio, questo, che rappresenta l'ultima tappa prima di poter rientrare nel mondo di fuori. Ma come si vedrà Salvo non è intimamente preparato a questo salto: esita e, al di là dei suoi roveli coscienti, sarà il linguaggio del corpo a parlare, complice il riemergere del passato nelle vesti di un ex compagno di strada. Peraltro la normalità esterna è proprio ciò da cui anni prima era voluto fuggire e l'offerta di rientrarvi non lo seduce: il mondo come è non gli piace. Nel romanzo, abilmente inanellato con andirivieni nel tempo e nello spazio, molte sono le ellissi e non tutto viene spiegato: si lascia meritoriamente spazio al lettore e alla sua ermeneusi. Per apprezzare il tocco autoriale ci affidiamo al prologo, "Le quattro del mattino" (titolo ripreso da una poesia di Szymborska), con l'anticipazione di una scorriera notturna di Salvo per recuperare un utente il cui ruolo, come abbiamo accennato, sarà determinante nello svolgimento del romanzo come lo era stato nella sua vita.

Un panorama ricco e complesso che testimonia come le vie della narrazione non debbano necessariamente passare attraverso il memoir, l'autofiction e simili, come parrebbe dall'attuale offerta editoriale. C'è spazio anche per costruzioni letterariamente più sofisticate, che pur attingendo all'esperienza di chi scrive, non ne siano uno specchio mimetico.

Il sogno di un altro

di Filippo Canoro

LITTLE TONY

Per il resto, laggiù, nelle tende sotto il cavalcavia della stazione di Mestre, all'inizio di tutto, eravamo una cinquantina, tutti uomini che venivano dalle plaghe più colorate della miseria e dell'afflizione. Le donne no: loro se ne stavano dall'altro lato della strada coi vecchi e i bambini, e ridevano e cantavano e cuocevano platani freschi, e ci sembravano un universo infinitamente distante e sconosciuto. La sera scomparivano chissà dove. Meglio così, perché la notte era molto scura da quelle parti, e capitavano anche violenze come quelle di cui dirò tra poco...

Per capire quello che è successo dopo bisogna sapere che nella vita ridotta all'osso dalla miseria ognuno si cerca la propria salvezza dove può. Perché l'importante è soprattutto che la vita non si riduca all'esistente: al sole pallido e polveroso che ci leccava la fronte al mattino, al trantran dei pendolari dentro e fuori la stazione, alle occhiate degli indomenicati che ci sfilavano accanto in sciarpa e paltò, al sedimento di polveri sottili che ti si raggrumava nel gargarozzo e a fine giornata ti faceva sputare nero.

Little Tony, lui, era uno di quelli arrivati da poco. Era un pakistano nero come un carboncino, coll'attaccatura dei capelli circa un millimetro sopra le sopracciglia e un ciuffo a banana che tutte le mattine si ungeva come poteva con quello che trovava sul fondo dei cassonetti dell'Hotel Gran Lusso. L'ho visto farlo col fondo di una simmenthal.

La vanità, si sa, è l'ultima a morire. E sto Little Tony ce ne aveva da vendere, di vanità, anche per via di quell'incidente non spiacevole che poi era la causa diretta della sua condizione attuale. Era l'epoca in cui faceva ancora il galoppino per un alimentari etnico... Gli era anche piaciuto quel lavoro, non diceva di no. E soprattutto lo pagava abbastanza da permettergli un angolino di pavimento in un appartamento alla periferia di Marghera con altri otto come lui. La notte faceva dei sonni cattivi disteso sopra un materassino di schiuma, ma era pur sempre meglio di quanto avesse mai avuto in tutta la sua vita. Tutte le notti sognava di sistemarsi. Perché erano soprattutto la comodità e il benessere che era venuto a cercare da queste parti. Dormendo per terra sognava di sognare dormendo su un letto. Ma un pomeriggio, con un trucco, una cliente più sola delle altre l'aveva fatto passare dalla cucina alla camera da letto, e aprendo lo spacco della vestaglia l'aveva invitato a prendere un piacere che lui non si aspettava. In seguito ne aveva visti di mestieri, faccende, esseri, posti, ma da quella rivelazione non si era più ripreso. Più ancora della cliente, di cui non ricordava quasi nulla, l'avevano colpito le lenzuola, fresche e pulite come non ne aveva mai viste. Strano da dire, ma Little Tony aveva fatto l'amore soprattutto colle lenzuola e il cuscino di fiocco, e l'imbottita di piuma d'oca, e tutti gli altri parafernali della vita stabile e sistemata. Il capo aveva saputo tutto e l'aveva messo alla porta. Dalla porta alla strada, e di lì al cavalcavia della stazione, il passo era stato breve, anzi brevissimo.



Pagina a cura del Premio Calvino - Le menzioni speciali

Il comunicato della giuria XXXIX edizione

La Giuria, preso atto dell'ampio ventaglio di scritture e narrazioni pervenute, decide di assegnare il Premio a *Il sogno di un altro* di Filippo Canoro, un testo che recupera virtuosamente, aggiornandoli, l'assetto del romanzo picaresco e, insieme, del *conte philosophique*. In scena un diciassettenne spuntato dal nulla che come una meteora solca un Veneto trasfigurato: il quadro che ne scaturisce appare grottesco e irredimibile. Una lingua caleidoscopica dall'ampia tastiera stilistica, mai convenzionale, è la qualità che più sorprende dell'opera.

Una prima menzione speciale della Giuria va a *Perla* di Niccolò Lepori. Un romanzo struggente, ambientato in un'inedita Livorno popolare, che con grande sensibilità psicologica affonda lo sguardo in una sghemba costellazione fa-

migliare dei nostri tempi – una madre, un figlio, una sorella – e nelle dinamiche morbide che la attraversano.

Due ulteriori menzioni speciali vanno a *Keiro* di Giorgia Testa e a *Il notturnista* di Annalisa Maniscalco. Testa, in un ordito swiftiano di ammirevole inventiva lessicale, dà voce, tra ironia e strazio, all'indicibile sofferenza del vivente negli allevamenti intensivi. Maniscalco, sul fondale di una comunità di recupero, mette in scena un personaggio oscuro a sé stesso, facendo sottilmente parlare il linguaggio del corpo.

LA GIURIA:

Maria Grazia Calandrone
Sebastiano Mondadori
Francesco Pacifico
Piergiorgio Paterlini
Nicoletta Verna

Perla

di Niccolò Lepori

DARIO, CORPO SOSTITUTO

Dario sobbalzò, svegliato da una carezza umida sulla guancia.

«Vieni di là con me» sussurrò Adele china su di lui.

«No.»

La donna tirò le lenzuola sul fondo del letto. Filtrando dalla strada, la luce dei lampioni le illuminava solo metà del viso. Con entrambe le mani cercò il polso del figlio. Lo afferrò.

«Dormiamo insieme.»

Dario ritirò il braccio.

Adele tenne stretta la presa, stratonò.

«Ho detto vieni.»

Dario si lasciò trascinare fino alla camera grande. La luce arancione dell'abatjour sopra il comodino gli frizzava gli occhi. L'aria povera di ossigeno, satura dell'odore stantio di caramella alla fragola, opprimeva i polmoni e faceva arricciare il naso. La finestra era stata chiusa tutto il giorno, lo stesso valeva per la porta. Dario ebbe un capogiro; il calore gli premeva le meningi. Di lì a poco i loro corpi vicini avrebbero aumentato la temperatura della stanza. Dario raggiunse la finestra, girò la maniglia e la spalancò. Adele scoprì l'angolo di letto vicino a lui. Quel lato era vuoto da settimane.

Una volta fatto il giro, la donna

scoprì il proprio lato. Dario ormai aveva perso parte del sonno. La guardò con lucidità. Adele metteva sempre il pigiama se dormivano insieme; indossò una maglietta a maniche corte rosa e dei pantaloncini grigi. Su entrambi i pezzi erano raffigurati due varietà di orsetti: uno marrone e uno bianco.

«Infilati sotto.»

Dario sbuffò come un bambino capriccioso.

Il coprimaterasso era caldo, come se qualcuno ci avesse appena dormito. La federa del cuscino emanava un odore acido. Dario si mise su un fianco, di spalle a Adele. La udì aggirarsi per la stanza. La donna entrò nella sua visuale; chiuse imposta e finestra e ne uscì. Poco dopo il materasso cigolò ...

Adele spense la luce.

Dario vide buio. L'imposta impediva l'ingresso alla luce dei lampioni e teneva fuori anche il rumore; nessuno transitava per via Firenze, le auto in strada o dentro i parcheggi condominiali erano spente, i residenti chiusi dentro casa, e le cicale in pausa dal richiamo dell'amore. Non un alito di vento smuoveva le foglie.

... Adele eliminò lo spazio tra loro.

Dario percepì la morbidezza del seno contro la schiena. Una vibrazione lo percorse lungo il corpo. Se fosse andata come sempre, adesso si sarebbe voltato e Adele nello stesso momento, come in una coreografia, in modo che fosse lui a fare l'uomo e abbracciarla da dietro, almeno all'inizio. Era un rituale lungo, doloroso. Perché era Adele a decidere le parti...

Keiro

di Giorgia Testa

IL SEGRETO DELLA GINNA

Vieni, bella, vieni... – sussurrò Leno, avvicinandosi.

La ginna si ritrasse nuovamente.

– Su, su – disse il dottore, a qualche centimetro da lei – Vediamo come stai.

Infilandosi i guanti in lattice, Leno maledisse tra sé il proprietario dell'allevamento; non era abituato a operare da solo una ginna a termine e, soprattutto, non era abituato a estrarre paidi Vermont in un box non illuminato, con una bestia recalcitrante davanti. Borbottò qualcosa sullo stato delle cose, sulla scarsa efficienza del sistema veterinario ... Far vagare i pensieri sull'ovvio e su una serie di azioni realizzabili gli permise di calmarsi; volle fare una carezza alla ginna.

Non appena vide Leno allungare una mano su di lei, la ginna tentò di scostarsi; il peso del ventre le impedì di muoversi. Con un movimento sicuro, Leno le immobilizzò un braccio, e le iniettò il tranquillante; la ginna sgranò gli occhi.

Nella frazione di secondo in cui la ragazza tenne gli occhi aperti, prima di richiuderli violentemente e addormentarsi, Leno vide una larga pupilla dilatarsi in un'iride castana. Sempre tenendo il braccio della ginna, il dottore fece un passo indietro. Lasciò il braccio di lei, che cadde a peso

morto sul petto.

Leno sentì improvvisamente la bocca seccarsi; lo stomaco si riempì di un pesante vuoto senza nome, e una vertigine oscura lo fece ondeggiare, la stessa che, anni prima, l'aveva fatto quasi svenire nell'allevamento di Cantalone.

Le pareti del box si sgretolarono; il muro si richiuse su di loro, lasciandoli da soli nel cubicolo; il pavimento scomparve, e Leno galleggiò nello stagno nero della memoria; la ginna, traslucida, illuminata dalla sorpresa di lui, sembrava fluttuare. Gli occhi di lei, ormai coperti dalla palpebra pesante, nascondevano un segreto; e Leno tentò, con una cesoia, di aprirli, di sventrarli; si guardò le mani e non aveva nessuna forbice abbastanza aguzza per penetrare il segreto della ginna; ma si ritrovò nel box, e fissò, inebetito, la bestia sedata ... Tentennò qualche secondo, incerto; una fitta nebbia sembrava aver avvolto la sua testa, impedendogli di pensare lucidamente. Meccanicamente, prese gli attrezzi e si avvicinò nuovamente alla ragazza addormentata. Praticò un cesareo come in un sogno. Il paido era enorme ... Deglutì, in preda a un'angoscia di cui non conosceva la natura, di cui non conosceva le conseguenze. Sperò che nessuno arrivasse ...

– È una ginna qualsiasi – si disse – Una delle cento che hai fatto partorire.

Il notturnista

di Annalisa Maniscalco

LE QUATTRO DEL MATTINO

Per fortuna non girano in molti, alle quattro del mattino. E che arrivino le cinque, se dobbiamo vivere ancora ...

Cerca uno che somiglia a com'era lui un anno fa, una specie di fratello riottoso. I portoni però sono serrati, gli angoli accecanti, i vicoli saturi di echi; nessun posto è come l'avrebbe scelto lui nella sua vita di prima, appartato e provvisto di via di fuga.

Nessun luogo – avrebbe detto allora – è abbastanza romantico.

...

Sta per zittire la musica quando lo avvista. Magrezza estrema, andatura sbilenca, movenze alla rinfusa; una felpa troppo grande col cappuccio a coprire gli occhi, un piede trascinato a terra e una mano naufraga, aggrappata a un lampioncino.

Vuole farsi trovare.

Il notturnista accosta a casaccio e si lancia fuori dall'auto, incurante dei fari accesi, dei vetri abbassati e del cd che suona ancora. L'altro ragazzo lo mette a fuoco con lentezza, poi si volta e caracolla via col suo passo sofferto, lungo una traiettoria che evita il largo della piazza e cerca apposta gli spigoli delle cose.

Il notturnista lo lascia andare per sfancarlo, senza perdere di vista le mani che l'altro affonda nel tascone della felpa. Alla fine, prima che si di-

legui in un vicolo, il notturnista accelera e lo raggiunge.

La colluttazione che segue è confusa e muta, senza dignità né cattiveria: la danza stanca di due compagni che hanno perso sintonia. Finché, a una gomitata goffa e forse non voluta dell'altro, il notturnista decide che ne ha abbastanza: gli arpiona i polsi, glieli torce dietro la schiena e riesce a stringerli entrambi con una mano sola, tanto sono sottili. Con l'altra gli fruga nel tascone e ne cava fuori una bustina argentata.

«Ma perché, compà» gli sussurra all'orecchio.

Anche se lo sa benissimo; e pensa a quante volte se l'è sentito dire. Anche questo è un ritornello sfinito come la ricerca, l'inseguimento e la coreografia di poco prima.

L'altro guaisce, un ferito all'ora dell'amputazione. Il notturnista gli libera i polsi, lo spinge lontano e si incammina all'indietro tenendo la bustina fuori portata. L'altro gli barcolla incontro smanioso, ma la gamba zoppa gli cede e lui si accartocchia sul selciato.

Solo allora il notturnista abbassa il braccio, e lo sguardo gli cade sulla stagnola. Una scintilla si rintuzza da qualche parte dentro di lui, un tizzone di desiderio per una vecchia amante comoda e sicura, ma senza più brivido.

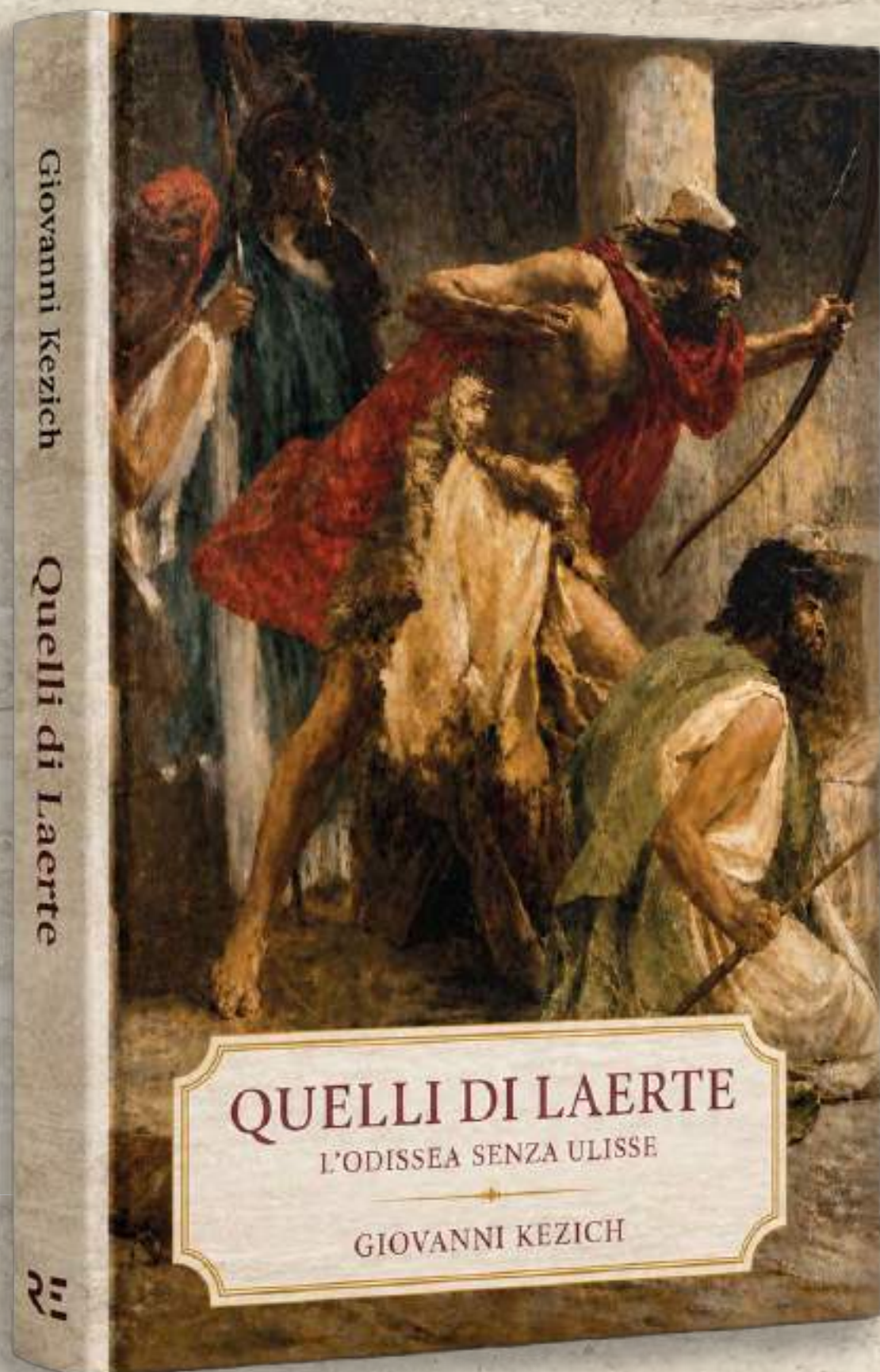
Non sarebbe come prima, si dice.

...

Eppure esita, ancora, un istante di troppo.



«Tutti i padri puzzano, non lo sapete?»



979-12-5997-320-7 • 20 euro • 13,5 x 20,5 cm • 372 pagine

L'*Odissea* rivelata, come non l'avete mai letta:
antico psicodramma, congiura di palazzo, massacro senza eroi.

DAL 15 LUGLIO IN LIBRERIA



Ronzani Editore | www.ronzanieditore.it | libri@ronzanieditore.it

Se mi era accanto la morte, non l'ho vista

di Alessandro Fo

Francesco Paolo Memmo

EXPLICIT

pp. 112, € 15,

Il Labirinto, Roma 2026

“Tu, solingo augellin, venuto a sera / del viver che daranno a te le stelle”. Fatalmente, laddove non intervengano drammatiche menomazioni, venire a quella sera comporta le “ricordanze” dei giorni, degli incontri, della nostra “vicenda” (per recuperare il titolo del 1935 – *La vicenda* – di un poeta, e intellettuale, ormai dimenticato: Folco Martinazzoli). Così Francesco Paolo Memmo, italianista e appartato poeta di ambiente romano, dopo una lunga interruzione del canto e un libro di tutto il pregresso (*Linea di basso ostinato. Le poesie 1971-1997*, Il Labirinto 2023), ora licenzia un *Explicit* di limpida focalizzazione di un presente tramato intensamente del passato. “La memoria si accende in queste immagini / sparse nella mente, frantumate, / eppure risorgenti come lampi / che in breve tuttavia svaporano / nell’intricato bosco in cui si celano, / recalcitranti, i pensieri. // Turbati filamenti che da aeree / radici si fissano a terra”.

Molte le dediche – e non solo in semplice epigrafe – a colleghi e amici scomparsi (fra cui Dario Bellezza, Daniele Del Giudice, Mario Lunetta) e a presenze che hanno colorato la vita, fossero pure nel bianco e nero da cui scintilla, nel finale del felliniano

La dolce vita, l’indimenticabile incantata giovinezza di Valeria Ciangottini. Senza compiaciute insistenze, ma nitidamente, campeggia la figura del padre, perduto per un incidente di moto quando il poeta aveva poco più di sei anni. La poesia *Il consolo* rappresenta il corteo di dame in nero che, nel paese di nascita (Lanciano, 8.4.48), come d’uso s’affaccendano nei vari riti di conforto, recando donativi alimentari, prestazioni culinarie, parole per la vedova, e per il bimbo “un mazzo di carte, delle biglie, un Intrepido / o forse un Monello e un bel mucchietto di figurine Liebig” con cui giocare “a soffietto” o operare scambi con Michele, in attesa “sotto casa”. In quarta di copertina, lo splendido *Sogno n. 3* ricapitola un’era: “Questo mi ha detto mio padre, / in piedi accanto a me seduto alla mia scrivania, / sorpreso di ve-

derlo, stanotte, / la rara volta che m’è venuto in sogno: / ‘Studia, mi raccomando, fa’ il bravo, e attento / alle cattive compagnie’, a me che in sogno / ero quello di adesso, con la mia età di adesso, / che nella stanza ancora sento impregnata / l’aria del fumo delle sue sigarette”.

Sotto una copertina che reca lo splendido *Il monte analogo* di Giancarla Frare, sfilano momenti del passato – felicità di un bambino al reparto giocattoli della Standa, esercitazioni con le bombe a mano al CAR di Trapani, memorabili recital, fortunosi recuperi di dischi amati – insieme a passeggiate domenicali, studi di paesaggi notturni sotto casa, con puntuali cataloghi di subitanee parvenze: cani, passanti, macchine parcheggiate o a una svolta, pattume abbandonato lungo la Tuscolana (controcanto di austere rovine della Via Latina), *Il ragazzo al bar*, sorpreso, in suo rossore, a vergare nascostamente qualcosa, forse – come un giorno l’autore – qualche romantico verso. E Maria: con cui, *Quarantasei anni dopo*, “Puntavamo alla non retrocessione e ci troviamo / in testa, lo scudetto a un passo”. Il tutto interposto da riflessioni di taglio filosofico o politico, per forza di cose amare *In tempi di guerra*, sul *vanitas vanitatum* che tutti ci assedia (mentre l’autore, pur se poco persuaso, continua a rifugiarsi nella poesia) e che un’instirpabile belluinità condanna a farsi ancora più tragicamente attuale. “Agli omini di Magritte sulla testa / hanno messo droni da combattimento”.

Dopo un grave insulto cardiaco, due volte torniamo al poeta *In terapia intensiva. Nel letto d’ospedale*. Sono per di più i tempi del COVID: ma l’autore non si sente solo, ha con sé i ricordi della vittoria olimpica di Livio Berruti, di un festoso comizio di Luciano Lama e di care presenze in sfilata: “don Milani, la Rossanda, Nilde Iotti, / Tina Anselmi, Margherita Hack, / don Gallo con Fabrizio De Andrè, / Caponnetto, Falcone e Borsellino, / Stefano Rodotà, Ingrao, Pertini, / Gino Strada, Petroselli, Berlinguer. [...] E se pure la morte m’era accanto, / la morte, io, non l’ho vista”.

In eco, la filastrocca infantile: “Oh che bel castello il castello che abbiamo / costruito che abbiamo bruciato / rifatto che sembrava anche più bello”. Per poi infine mettersi *In viaggio* (sotto braccio un verso, evocato in *explicit*, di Paul Eluard) – un “viaggio di cui sarò protagonista, / inviato speciale, testimone, / guida, soggetto e oggetto, narratore, / investigante, cronista, operatore. / Sarò solo e sarò, a un tratto, folla”. *Explicit feliciter*.

A. Fo ha insegnato lingua e letteratura latina all’Università di Siena
alessandrofo55@gmail.com

Tra contemplazione, ironia e monito

di Giulia Muraglia

Beppe Mariano

LA PAROLA CHE TI DEVO

prefaz. di Riccardo Deiana,

pp. 128, € 14,

*Di Felice Edizioni,**Martinsicuro TE 2025*

La parola che ti devo di Beppe Mariano si presenta come una raccolta di notevole compattezza e al tempo stesso di intensa fluidità interna, come mostra la stessa *Prefazione* di Riccardo Deiana, che individua con particolare finezza il carattere organico della scrittura. Esito estremo di un percorso pluridecennale, la silloge si fonda su un progetto di riscrittura dei testi che eccede la nozione tradizionale di variante. Le liriche, infatti, vengono rifunzionalizzate a distanza di anni secondo una dinamica metamorfica, in rapporto dialettico con l’esperienza. Da qui scaturisce una poetica del ritorno, che opera in senso filologico tanto quanto esistenziale.

Il titolo preannuncia la dimensione etica della scrittura, che implica una responsabilità nei confronti di un destinatario, plurale e stratificato. Dietro questa operazione non si cela soltanto un debito affettivo, come suggerisce la dedica – “a Elda, mio bene, ai nostri cinquant’anni insieme” –, che iscrive l’intera opera entro un tempo vissuto e sedimentato nella parola poetica. Ma a questo tu si sovrappongono altri poli di interlocuzione, dal sé retrospettivo al lettore, convocato entro una seconda persona che si fa figura estesa e polimorfa.

La prima sezione della raccolta crea un momento lirico di ordine contemplativo, in cui il paesaggio – e in particolare il “Monviso materno” – agisce come dispositivo di recupero memoriale e di interrogazione sull’inevitabile dissipazione del tempo. L’io lirico, nella contemplazione della natura, si volta a rimestare nel passato; ma l’operazione non è priva di scarti identitari soprattutto quando “il ragazzo di ieri [...] si scopre tradito / dall’uomo che è diventato”, o ancora quando ci si accorge che è ormai venuto meno “il passo dei compagni”.

A questa linea elegiaca, si affianca una rievocazione della giovinezza che invece non indulge alla nostalgia, ma la rive come spazio di conflitto – anticipando un movimento che diventerà esplosivo nel secondo tempo della silloge –, come lotta contro un preciso avversario. Le “sere / infittite di voci, di versi scagliati, / urto della ragione istintiva / contro ipocrite compasate misure” rievocano un tempo in cui si credeva ancora nella possibilità di poter spezzare la geometria disciplinante dei “cerchi concentrici”. Tuttavia, già in queste

liriche, la memoria si carica di una consapevolezza disincantata, seguita alla sconfitta dell’*élan vital* giovanile, riassorbito proprio in quell’ordine sociale che intendeva incrinare.

La tensione qui accennata trova pieno sviluppo nella seconda sezione – *Tra ironia e monito* –, dove si segnala un deciso spostamento di registro rispetto alla contemplazione rievocativa del primo tempo, gettando il lettore nel vivo della storia contemporanea. Fin dall’incipit, la poesia si colloca nell’instabile punto di mezzo in cui ironia e monito si implicano reciprocamente. In *Prevenire con la guerra la guerra* – “il mondo si è di nuovo persuaso / di dover prevenire / con la guerra / la guerra” –, la formulazione aforistica risulta capace di condensare in pochi versi una critica radicale alla logica del conflitto, senza però rinunciare a un sottofondo sarcastico che intensifica la portata tragica del discorso.

La guerra attraversa questa sezione come suo specifico *fil rouge*: particolarmente rilevanti sono i testi che affrontano la violenza da una prospettiva microcosmica (la violenza di genere in *Rosetta*) a una macrocosmica (le liriche dedicate alla memoria della Resistenza o, ancora, quelle legate al contesto bellico mediorientale). Soprattutto nei versi politici, la scrittura evita ogni compiacimento patetico, scegliendo piuttosto una lingua controllata, capace di restituire il dramma attraverso immagini nette, talvolta quasi spoglie: “I superstiti si sono riuniti ancora una volta. / Aspettano di ripartire. [...] Molti, troppi hanno tradito”. Accanto alla dimensione civile, si sviluppa una riflessione metapoetica costante, nel cui spazio la lirica viene interrogata nei suoi presupposti e nelle sue derive, fino a porsi il dubbio se l’urgenza espressiva sia autentica “incontinenza dell’anima” o semplice automatismo.

G. Muraglia è dottoranda in italianistica alla Sapienza Università di Roma
giulia.muraglia@uniroma1.it

Opus interruptus

di Daniele Panebarco



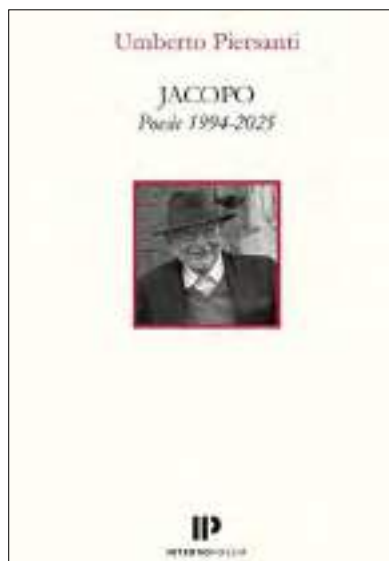
Fanciullo per l'eterno

di Enzo Rega

Umberto Piersanti
JACOPO
Poesie 1994-2025

pp. 204, € 15,

Interno Poesia, Latiano BR 2025



“In genere Jacopo non ama la frutta, ma queste more gli piacevano moltissimo e il suo riso, le sue piccole grida non smettevano mai. Poche volte ho rivisto mio figlio così contento: dopo due anni da quel giorno ci sarebbero stati i primi segni d’una terribile malattia, l’autismo. Una delle forme più gravi d’autismo, il disturbo pervasivo dello sviluppo che si aggrava con il procedere degli anni”. Questo è il primo dei brani in prosa, inediti, che chiudono il libro nel quale Umberto Piersanti raccoglie le poesie dedicate al figlio e pubblicate nel corso degli anni nei suoi libri, più un manello di versi inediti. E in queste righe troviamo la diagnosi, da un lato, e dall’altro uno sguardo sulla serenità *Nel tempo che precede* (per citare un titolo del 2002) l’insorgere della malattia, che ha colpito il bambino all’età di quattro anni e mezzo. Nel brano successivo si precisa il momento nel quale la malattia si presenta: “Jacopo in cima a uno scivolo girava su se stesso, girava sempre più forte”, ma non era un gioco, qualcosa lo investiva e lo scompiglia. Quell’episodio è il primo segno del suo male.

In versi del 1991 leggiamo: “precoce, troppo, è il male che t’investe / butti le scarpe e passi tra cocci e sassi / fino alla folta rena dove t’immergi”. Se la descrizione coglie un momento reale, la scelta lessicale, con la durezza anche fonetica dei cocci/sassi, ci restituisce il carattere impervio di una malattia che lascia fuori le persone che lo amano: “da quando sei rinchiuso nel castello / il più lontano e spero, senza fate / sono i ponti rialzati, il fosso colmo, / io ti giro intorno, pronto a sfruttare / un valico qualunque che mi porti / nella stanza remota dove attendi”. Il “castello” impenetrabile fa pensare a *La fortezza vuota* che lo psicoanalista austriaco Bruno Bettelheim pubblicò nel 1967: “Il bambino autistico non può abbandonare la sua posizione di egocentrismo perché le sue azioni e di conseguenza le sue interazioni col mondo sono inibite”. E perché non pensare alla metafora del *Castello* di Kafka, e leggere nella straziante impossibilità di K. di raggiungere l’edificio alla sommità della collina, nonostante le manovre aggiranti, la frustrazione di un genitore lasciato fuori dalla fortezza chiusa del figlio. A riguardo, leggiamo ancora: “ora ti dimoro accanto, / ma sei così lontano, / la tua assenza / una sfera di cristallo / quasi impossibile da penetrare”. Eppure, non è stato sempre così: “ci fu un tem-

po felice / oh! il delfino che scende dietro il vetro / nei pascoli del mare come erba verde / s’immerge e passa, compie il lungo viaggio / e non lo turba il tempo sotto l’acqua / [...] / nostro figlio rideva, piccolino, / fasciato nella luce, della sua gioia [...]”. Qui, al circo, è un riso sano, non come quello, inconsulto, che ha poi rivelato la malattia. Compare in questi versi anche un riferimento all’acqua, così insistito in altri testi: è in fondo il liquido amniotico nel quale ristiamo prima che tutto il resto accada.

L’esclusione patita dal poeta rende forte la necessità di inserire il figlio in una genealogia, una struttura triadica che comprenda il poeta, il figlio e il padre del poeta; la struttura si allarga alla propria madre e alla nonna Felisa: insomma una continuità generazionale. Ed ecco Jacopo con la nonna, nei luoghi d’infanzia del poeta stesso: “mi resta una tua foto dove sei / con Jacopo che a un anno era stupito / per i volti diversi e così i luoghi / cresce in un altro spazio dove il mare / si gonfia velenoso di schiuma e olio / solo quel giorno è stato sopra i campi / che la mia gente abita da sempre / penso che in quella foto insieme avete / i cent’anni mancati per così poco”. È il bisogno istintivo, ma anche ragionato e consapevole, di tenere tutto insieme, pure quello

che sembra fuggire/sfuggire: il figlio. Il poeta recupera la propria infanzia, raccordandola con quella del figlio, nel ricordo del proprio padre, e della madre: “caddi in un altro prato, pieno di neve / ma lì soffiava il vento, nascono viole, / sale sulla muraglia, coglie il padre / bocche di lupo a ceppi nell’aria chiara / e la dolce madre per me dispone / le margherite nuove sul bicchiere, / penso che era quello il mio giardino / lo stesso della donna tra le palme // solo che lì c’è il tempo, presto ti scaccia / dal prato e dalla casa, vivo altrove / ora è il turno del figlio / per lui il padre ha colto scarsi fiori [...]”. Il tempo, tema centrale della poesia di Piersanti, ha portato via il poeta dal suo mondo (“in quale tempo, / padre, il più remoto / scendevi lo stradino sotto il gran masso / ed io ti stavo dietro / col ramo d’olmo / [...] / non c’è più stata / una luce così forte / l’erba mai più ha brillato / tanto intensa [...]”), nel quale però ricondurre, anche in poesia, il figlio per il quale invece il tempo sembra immobile: la mente rimane ferma in un corpo che cresce tanto che, a un certo punto, la statura del figlio supera quella del padre: Jacopo non è più un “elfo”. Se il padre non ha “accesso” al figlio, non diverso è il difficile compito della madre: “padre, che difficile mestiere, / figlio vivi lontano / in un castello chiuso e / serrato più di questo borgo, / chissà se ascolti i grilli / che tenaci ci ronzano / d’intorno, tra gli allori, / la madre che t’accarezza / scosti la mano”. Il figlio gira da solo sulla sua giostra, chiuso in un cerchio, avvolto in una perenne nebbia, “assoluto”, scrive il poeta. Dunque, *absolutus*, letteralmente “sciolto da”, sciolto dal mondo, ma anche, sempre stando al significato della parola, “perfetto”, nel suo di mondo, assoluto “in sé e per sé”. Tenera l’immagine, tra le tante, in cui, come Nietzsche che sprofonda nella sua malattia, Jacopo abbraccia un cavallo e ride forte.

E. Rega è saggista e scrittore
enzo.rega@libero.it



La morte è nera di tormento

di Alida Airaghi

Karin Boye
**LA CONSOLAZIONE
DELLE STELLE**

a cura di Fulvio Ferrari,

pp. 103, € 16,

Iperborea, Milano 2026



La narratrice, poetessa e saggista svedese Karin Maria Boye (Göteborg, 1900 – Alingsås, 1941) ottenne un notevole successo nel 1940, un anno prima di suicidarsi, con la pubblicazione del romanzo distopico *Kallorcaina*, scritto in forma di diario. Già in gioventù, tuttavia, si era fatta conoscere grazie a una consistente produzione di composizioni poetiche, incentrate su tematiche spirituali, rispecchianti i suoi molteplici e inquieti interessi culturali, che la portarono ad abbracciare dapprima il credo buddista, quindi il cristianesimo, e a interessarsi di filosofia e politica contemporanea, di mitologia greca, indiana e nordica, di psicanalisi freudiana.

La sua breve e intensa esistenza fu segnata da dolorose esperienze sentimentali ed erotiche, vissute con senso di inadeguatezza a causa di una consapevole ma tormentata bisessualità, che la portò dapprima a sposarsi con l’economista Leif Björk, e solo successivamente a vivere con pienezza la propria omosessualità, dopo essersi sottoposta a una serie di sedute psicanalitiche e aver sfidato polemicamente la condanna del moralismo cattolico. I numerosi viaggi, i trasferimenti in diverse città svedesi e i lunghi soggiorni in Russia e in Germania finirono per acuirne il disagio sociale e la sofferenza mentale.

La casa editrice Iperborea pubblica oggi un’antologia, con cura e traduzione di Fulvio Ferrari, che ben esemplifica le diverse fasi di sviluppo tematico e stilistico dell’itinerario poetico dell’artista svedese. *La consolazione delle stelle* si compone di una quarantina di poesie con testo originale a fronte, elencate cronologicamente, a indicare il percorso intellettuale e sentimentale dell’autrice, da un’iniziale adesione vitalistica e fiduciosa alla fede, alla bellezza della natura e all’impegno politico, fino a un ripiegamento interiore in cui prevalgono le “forze oscure” dell’inconscio e l’ansia causata dalla violenza del potere politico e religioso.

Dall’aspirazione a una fusione totale con Dio e con il creato (“Il mio Dio / e la mia verità / li ho visti / in uno strano istante”, “Forza, in cammino! È qui l’alba futura. / Mai avrà fine la nostra grande avventura”; “Poco fa m’ha raggiunto un vento lontano, / lieve come un fiato sospe-

so, / pregno di un profumo di timida, tremante attesa. / Da quel momento presagisco un miracolo”, “Poco fa nel sole cantavo su prati fioriti / Pan, Pan, il grande Pan”) a una concezione negativa e minacciosa del divino e dell’ambiente naturale (“Gli angeli oscuri con fiamme azzurre / come fiori di fuoco tra i capelli neri / conoscono le risposte a strane domande blasfeme”, “La morte è nera di tormento. / La morte è bianca di piacere. / Immersa nelle sue onde mormoranti / dimenticherai la riva nebbiosa della pallida vita”; “Salato, salato e amaro è il mare, / e limpidità e freddo”, “Lanugine di cardo, lanugine di cardo / vaga a terra sospinta dal vento / senza la forza di radicarsi e crescere / nel giardino dei piaceri”).

Partendo dalla mistica di Angelus Silesius per arrivare all’angosciosa distruttività di Friedrich Nietzsche, il cammino esistenziale di Boye (“figura poliedrica e inquieta”, la definisce nella sua partecipe *Postfazione* Fulvio Ferrari) conobbe la delusione di utopie sociali e politiche infrante dall’implacabile crudeltà degli avvenimenti storici: dapprima con l’imporsi dello stalinismo nell’amata Russia, poi con l’ascesa del nazismo e lo scoppio della guerra.

Sebbene il rapporto con la giovane ebrea tedesca Margot Hanel le avesse ispirato versi finalmente rasserenati e commossi (“Tu sei la resurrezione della mia anima // all’estasi della realtà [...] // Tu sei la forza della mia volontà / [...] / Sì, la fame dei miei sensi, / che mi incalza e mi sollecita, / poiché riguarda te / si muta ogni giorno in esultanza. // Tu sei la maturità della mia vita. Tu mi dai l’armonia”), il nuovo amore non la trattenne dal suicidarsi con i barbiturici il 24 aprile 1941, nello stesso anno di Virginia Woolf e Marina Cvetaeva. Un mese dopo la sua morte, anche la compagna Margot Hanel si tolse la vita.

A. Airaghi è poeta e scrittrice
alida.airaghi@gmail.com

Saggistica letteraria

Una somma di bilanci

di Marino Biondi

Emilio Gentile
**L'AVVENTURA DI UN
 UOMO MODERNO**
 Vita di Giuseppe Prezzolini
 pp. 1232, € 48,
 Garzanti, Milano 2025



Maeosto e monumentale, mille e duecento pagine, il volume non è solo un bilancio, ma la somma dei bilanci. E i bilanci, i provvisori punti fermi sui momenti dell'esistenza e del lavoro intellettuale, che fu anche lavoro politico, si susseguirono e furono molteplici, per quante vite furono nella vita, o meglio per quante sezioni di vita andarono poi a costituire la vita unica e definita, la biografia di Giuseppe Prezzolini. Non illudiamoci, la biografia non è la vita, ne è solo un pallido riscontro, nondimeno questa di Emilio Gentile è un tributo di un valore non ordinario alla storia di uno dei più grandi (e discussi) intellettuali italiani del Novecento.

Questo volume è l'affresco che già ci eravamo immaginati di questa vita, ampio, ricchissimo di dati, letture e riletture, compendi, valutazioni, giudizi, atteso dagli studiosi da qualche lustro. Qualcosa di conclusivo, finalmente agli atti, anche se nulla negli studi può dirsi tale. Né poteva configurarsi come una sola sintesi, ma una pluralità di sintesi, che di volta in volta accorpavano una serie di analisi. I segmenti ora hanno trovato il loro tracciato unitario e progressivo. Enormemente analitica, la vita, anzi l'avventura esistenziale prezzoliniana, che si distribuisce su una pluralità di sezioni temporali e di lavoro, il tempo italiano, comprensivo dell'età delle riviste, il decisivo karma vociano (1908-1914) a connotarlo per sempre, fino alla partecipazione alla guerra, l'adesione al fascismo, dal quale un oceano lo divide, ma in una sostanziale per quanto inespressa, quasi taciuta, affinità di spirito. Fascismo male minore, o male necessario. La guerra fu non solo un vissuto variamente giudicato, o malgiudicato. E celermente documentata, precocemente storicizzata (*Tutta la guerra. Antologia del popolo italiano sul fronte e nel paese*, Longanesi, 1968), su tutto l'arco del fronte.

Poi fu il tempo dell'espatrio francese come impiegato della Società delle Nazioni (1927-1930). Alla ricerca della libertà e dell'autonomia, a tutela di sé. Il dispatrio americano (1930-1962), un'esistenza nella più grande democrazia del mondo. Stagione *open mind*. Il ritorno in Italia, e il duplice soggiorno a Vietri sul Mare e a Lugano in Svizzera, sua ultima sede, anche

archivistica. E la mente tornò a restringersi (gli anni del "Borghese", a incarnare l'antitaliano, l'antimoderno, un Joseph Marie De Maistre astioso, ingrata Italia, più precisamente porca Italia, anche solo per motivi fiscali). La vita empirica s'inacidì. L'altra vita, di cui era titolare, divenne storia, protetta e confortata dal tramando d'archivio, che fu una peculiarità della sua mente, la memoria conservativa e testimoniale, e una penna lucidissima quanto feconda a esporne i beni tesaurizzati (e il totale disincanto).

L'epoca infanzia-adolescenza, esplorata nei primi scritti, fu segnata da una rabbiosa, capricciosa orfanezza, scomparsa la madre, nonostante la presenza non malevola del padre Luigi, prefetto del Regno, avvertita come oppressiva, e più, antagonista, fino alla soglia simbolica di un teorizzato parricidio. Come se una storica contrapposizione si attuasse all'interno di uno stesso nucleo familiare, tra l'Ottocento paterno, del proboviro amico di Carducci, e il nuovo secolo che premeva, e s'incarnava in quel figliolo senza eredità d'affetti, inconciliato e inconciliabile. Una parte assai densa, per l'apporto di molteplici dati, non poche inedite informazioni, nebbiosa anche come un album di foto sbiadite, vaste stanze vuote deserte di voci, dove l'interiorità, sì la psiche, s'imbizzarriva, e il protagonista incontentabile verso la vita si mostrava in gesti velleitari e in parole assolute. Diciamolo pure, insopportabile l'infante Prezzolini.

Un salto d'anni e quello strano bambino, divenuto intellettuale autorevole, sapeva cosa fosse la serietà del vivere, che fu sempre un suo punto di forza, e fra pubblici discorsi e private introspezioni interpretò per sé e i seguaci-lettori la vigilia della guerra. La questione morale fu la principale motivazione del suo interventismo, superiore a qualsiasi altra di ordine politico. Poi fu il fascismo, una

cura drastica per i malanni italiani, ma non era fatto per lui. A Prezzolini la libertà, anche di un nomade; agli italiani, che quella libertà non avevano saputo amministrare, una dittatura. Iniqua pretesa, non c'è che dire. Non antifascista, non dichiaratamente fascista, ma fascista per conto d'altri (o carità di patria). Fascista per simpatia con il discepolo socialista di un tempo. La benevolenza per Mussolini, che aveva tenuto a battesimo, esce confermata dalla biografia. E, nonostante l'esperienza di vita in una grande democrazia come l'America, altrettanto netto risulta a un bilancio il rifiuto sprezzante della democrazia.

Passano cent'anni, e il rampollo solitario dal complicatissimo carattere e ambizioni smisurate, denominatosi Giuliano il Sofista, invecchiando s'asciuga in uno scetticismo amaro, essenziale, senza compensi, che non fossero i pochi affetti (l'amore coniugale, il secondo matrimonio) e la religione secolare del lavoro. Leggere, scrivere, e il far di conto, per campare. Attento, parsimonioso, nella gestione dell'esistente. La bottega della vita doveva essere condotta senza voli di fantasia né distrazioni da anime belle, una categoria che comprendeva la vasta genia degli utopisti e democratici, lui machiavelliano intriso del più crudo realismo (e guicciardiniano nel "particolare"), e l'esercitare il mestiere dell'uomo di lettere, del lettore-scrittore, in Columbia del professore dispensatore di bibliografie, la materia più onesta da trasmettere, non lo esimeva dai bisogni di tutti. In questo senso, e solo in questo, Prezzolini volle essere, o equipararsi, all'uomo comune, al *common people*, da americano a New York. E riuscì a essere un uomo qualunque, sperduto nella metropoli. Donde, acquisita una tale condizione, al netto di ogni specifica autorità, non assegnando alla professione intellettuale o di docenza uno speciale o distintivo valore – si doveva pur vivere – ritenne di disporre dell'ottica giusta per valutare, soprattutto da lontano, il suo paese. Senza odio né amore per nessuno, come il dio di Spinoza.

Sapevamo che la biografia di Giuseppe Prezzolini sarebbe stata scritta da Emilio Gentile, al quale Prezzolini negli ultimi anni aveva affidato l'amplessissima documentazione necessaria per scriverla onestamente, confidando nel giovane storico, conosciuto nel 1968, per le sue caratteristiche di correttezza e capacità di lavoro, eletto a futuro biografo. Se avesse letto l'ingente manufatto garzantiano, Prezzolini non se ne sarebbe pentito. La missione del biografo è stata portata a termine con ogni crisma di documentazio-

ne possibile ("Racconta quello che troverai nei documenti"), esplorazione di archivi grandi e piccoli, i diari prezzoliniani che radiografano il Novecento, la vastissima trama dei carteggi, tutta un'interconnessione a cui Prezzolini lavorò in vita predisponendosi a una sua storicizzazione. Non mancarono i contributi alla critica di sé stesso, come già in Goethe e in Croce (e in Serra, il modello dell'esame di coscienza). Fedeltà all'etica intrinseca al lavoro intellettuale come vita-professione.

La biografia era attesa da tempo, dai primissimi anni Duemila. Mille e duecento pagine sono un'impresa a scriverle, una mezza impresa a leggerle. Un'opera simile, con queste dimensioni e un tale anelito di rispettosa totalità, seleziona il suo pubblico e si rivolge ai competenti-amatori, agli studiosi, non solo del personaggio, stimabile ma forse non così amabile, ma della storia nella quale navigò, drammatica storia, fra Italia, Europa e America. La biografia conosce sviluppi e diramazioni frequenti, a seconda del materiale che tratta. Il biografismo propriamente detto verte su dati anagrafici, città di residenza, viaggi, relazioni, legami affettivi; il biografismo intellettuale è desunto prevalentemente dalle opere, che sono descritte in dettaglio e occupano vasti spazi nel volume. Come nella prima parte interamente dedicata all'analisi dei primi scritti, nei quali un giovane e irrisolto Prezzolini scontava la sua febbre inesaudita di vita, le ancora povere esperienze, il conflitto con il padre, la sua solitudine ed estraneità ambientale, la scarsa empatia con tutto il circo-stante, cumuli di energie spesi in ipotesi filosofiche intorno all'Io, fastidiosamente divinizzato (quanto migliore il *common people*), orientate a un travagliato e pedante superomismo. Un coacervo di soggettivismi alquanto pretenziosi che finirà per liquidare nel corso del tempo, diventando un intellettuale degno di questo nome, eccezionale osservatore di situazioni di realtà, politiche, ideologiche, sociali, di costume. Quello del distaccato, non partecipe detentore di uno sguardo sul reale (l'"apota"), lo fissò a un ruolo, criticabile e sgradito, cui restò legato. Un italiano spassionato, attento solo a coltivare una fredda salute mentale. Tale da non procurargli popolarità in un paese come il nostro che di pathos vive, sincero qualche volta, ma anche astuto e strumentale. Prezzolini non finse mai, o quasi, e a volte finse di essere peggiore di quello che era.

L'area vociana è la più nota e studiata. Essa costituisce anche in questo volume un capitolo basilare, poiché la storia dell'in-

tellettuale ha un suo apice nella militanza vociana, nella direzione e formazione di un corpus elitario della nazione, di un partito intellettuale, cui delegare non si sa bene se il potere o il controllo, la verifica etico-politica di quel potere, il suo stabile (virtuoso) fondamento. Il vocianesimo fu la *conditio sine qua non* di un'esistenza, fu identificato con la sua persona. Convergono nel tracciare il capitolato vociano l'impiego sistematico dei carteggi e l'avvenuta opzione filosofica dell'idealismo crociano, abbracciato con disciplinato rispetto come ordine nel caos delle tentazioni e peggio delle derive mistico-irrazionalistiche degli esordi, un idealismo fattivo, pragmatico, capace di correggere talune astrazioni del sistema con la sua naturale, innata, vena realistica.

La biografia procede, anch'essa con spirito di sistema, a una analisi del nazionalismo destinato a maturare la scelta dell'intervento, passando per esami di coscienza, nella persuasione che un'Italia, compagine statuale fragile, mai duramente messa a cimento dalle guerre risorgimentali, necessitasse di quella esperienza, sangue e dolore, come di una collettiva toga virile. La neutralità avrebbe reso inerte e fiacco un popolo già abbastanza vile. La guerra vissuta come volontario e poi come impiegato di un ufficio storico, lungi dal gratificarlo, lo deluse e, sia pure in termini non dannunziani di vittoria mutilata, Vittorio Veneto gli si palesò come una sconfitta. Il capitolo intitolato *L'Italia convulsionaria* è fra i più interessanti, perché in quell'aggettivazione squalificante, epilettiche convulsioni di un popolo immaturo, si celavano le prime insofferenze per le inerzie nevrotiche delle democrazie. La non dichiarata adesione al fascismo, evitata scientemente dalla lontananza frapposta, il quale era venuto a curare con maniere forti le non più tollerabili nevrasie democratiche. La parte in cui s'indaga sui rapporti con Mussolini e sul fascismo risulta a tutti gli effetti centrale. Un dato significativo della biografia rivela un filofascismo più marcato di quanto si volesse accreditare in seguito, e una mai dismessa empatia con il mussolinismo, come anima individua (e amica) del regime. In tale dimensione è documentata una sua prossimità alle ragioni dell'Asse. Ha importanza decisiva nel ritratto dell'uomo che il filofascismo o patriottismo di regime non ne fecero un delatore in terra straniera, come divulgò Salvemini, in una pagina triste della nostra storia di divisioni e di odi.

M. Biondi ha insegnato letteratura italiana all'Università di Firenze
 marinobiondi8@gmail.com

MicroMega 4|²⁰/₂₆

I NUOVI PADRONI DEL MONDO

Oligarchie digitali e democrazie sotto scacco



in tutte le librerie o in abbonamento

www.micromega.net

Attualità di un intellettuale del Novecento

di Margherita Martinengo

Riccardo Donati
LEO SPITZER
 Un profilo intellettuale
 pp. 244, € 27,
 Carocci, Roma 2026



Il volume colma un vuoto nella bibliografia italiana per certi versi inspiegabile. Sarebbe improprio parlare di un'operazione di *repêchage*: quello di Spitzer è un nome che non è affatto assente dal campo critico italiano, per il rapporto – diretto o indiretto – che lo lega ad alcuni dei suoi protagonisti (Croce, Contini, Orlando, Ceserani, Mengaldo) e per la fortuna di suggestioni critiche su testi capitali della nostra tradizione letteraria, dalla *Commedia* dantesca ai *Malavoglia* di Verga. È un nome che ancora oggi è destinato a incontrare chiunque si occupi di linguistica e storia della lingua, di critica del testo e di filologia romanza, oltretutto, naturalmente, di critica stilistica: e questo perché, come Riccardo Donati annuncia fin dall'*Introduzione*, “la sua prassi scivola tra le maglie disciplinari, implica un'apertura multisettoriale contraria alle miopie dell'iperspecialismo” in virtù della convinzione che non esista che un’“unica e indivisibile” disciplina: la critica letteraria. Proprio questa ampiezza di interessi e trasversalità della ricerca hanno forse scoraggiato, fino a oggi, dall'impresa di tracciare il profilo di una delle figure intellettuali più rilevanti del Novecento. Per le stesse ragioni, il lavoro di Donati non ha pretese di esaustività, né sul piano della ricostruzione biografica né su quello della ricognizione bibliografica di e su Spitzer. Non segue strettamente l'ordine cronologico, non punta a fornire una ricostruzione esauriente dei suoi studi, adotta un atteggiamento fieramente anticlassificatorio e anzi mette in discussione l'opportunità di conservare alcune delle dicotomie con cui la critica ha tradizionalmente interpretato la traiettoria spitzeriana (una prima fase segnata da una freudiana e una successiva più improntata in senso protostrutturalista; una stagione precrociana e una più direttamente impregnata di neoidealismo; la distinzione disciplinare tra stilistica della lingua, Stilsprache, e stilistica letteraria, Sprachstil).

L'autore esplora la vita di Spitzer nei suoi svolgimenti più notevoli: la formazione e i primi passi della carriera accademica, la fuga dalla Germania nazista, l'approdo agli Stati Uniti, la stagione italiana, ma anche gli incontri più determinanti (Becker, Meyer-Lübke, Schuchardt, Vossler, Croce), l'attrazione per il Mediterraneo, il poliglottismo. Si entra più in profondità nella concezione di lingua e di stile di Spitzer, di cui Dona-

ti individua i principi cardine nella “singolarità” e nella “pluralità”: e cioè rispettivamente nell'implicazione reciproca tra *animus* individuale ed espressione (viene qui trattato, con la dovuta cautela, uno dei punti più delicati dell'opera spitzeriana, ossia il debito verso l'opera di Freud), e, a bilanciamento ma tenendosi al riparo da derive nazionalistiche, nella relazione tra individuo e comunità. Sono infine individuati e approfonditi i tre assi – estetica, etica, erotica – che orientano il lavoro spitzeriano, come anche le sue implicazioni e la sua eredità. Donati affronta qui innanzitutto problemi di metodo (la quota di arbitrarietà del *Zirkel im Verstehen*, che deve però essere sostenuta dal “chiarore della consuetudine”; le idiosincrasie del critico verso il *biographic approach*, lo storicismo mal informato, la critica delle fonti fine a sé stessa). Ma soprattutto, mette in luce la sfumatura erotica di cui nella pratica di Spitzer è caricata la lettura, intesa come corpo a corpo quasi sensuale con il testo (si parla di “libido estetica”) ma anche come gioco lieto, talvolta perfino sornione, animato dalla passione per il rompicapo che caratterizza l'enigmista. Chiude il volume un'*Appendice* dedicata ad “alcuni spitzerofili d'Italia”: intellettuali che più evidentemente sono stati debitori al

lavoro e alla figura di Spitzer, affermatasi su larga scala in Italia dalla metà degli anni cinquanta soprattutto grazie all'uscita di *Critica stilistica e storia del linguaggio* (Laterza, 1954). In effetti, l'antologia laterziana funziona da innesco per un dibattito sullo stile che precede di qualche anno e prepara il terreno a quello, più noto, acceso negli anni sessanta dalle *Nuove questioni linguistiche* di Pasolini (in “Rinascita”, 1964) (non a caso, uno dei nomi a cui Donati accorda più spazio), il tutto a testimonianza della presenza attiva di Spitzer e del suo lavoro nel campo italiano.

Valorizzando il carattere positivamente asistemico e contraddittorio, quasi irriverente, delle ricerche spitzeriane, Donati sembra rispecchiare il suo oggetto di indagine non solo nell'impostazione complessiva che dà al volume (che appunto rinuncia al criterio cronologico, a una trattazione ordinata delle opere, a qualsiasi schema progressivo che scandisca fasi e svolte), ma anche sul piano della conduzione del discorso. Donati si lascia insomma contagiare dal carattere un po' erratico ma anche allegro e vitale con cui sovente viene ricordato Spitzer: lo si vede nel suo riferirsi affettuosamente a “Leo”, nelle frequenti citazioni colte, nei rimandi che non si limitano ai testi studiati da Spitzer ma si spingono, anacronisticamente, fino all'estremo contemporaneo (Carrère, DeLillo) nell'intento di dimostrare l'attualità di alcune analisi; e ancora nei paragrafi molto distesi, nelle continue digressioni che trapuntano il ragionamento principale.

Ne emerge un profilo a tutto tondo, che tocca sì l'attività più strettamente scientifica di Spitzer e il suo ruolo nel campo culturale, ma non trascura i tratti di una personalità tanto affascinante da informare il modo stesso di abitare la ricerca.

M. Martinengo è borsista alla Fondazione Camillo Caetani di Roma
 margherita.martinengo@uniroma1.it



Randagio e uomo d'ordine

di Davide Di Falco

Caterina Miracle Bragantini
“ASPETTANDO COGLI OCCHI UNA PAROLA”
 Biografia intellettuale
 di Emilio Cecchi
 pp. 192, € 22,
 Carocci, Roma 2025

La biografia che Caterina Miracle Bragantini ha dedicato a Emilio Cecchi si segnala anzitutto per una qualità: non dà ragione a ogni costo al biografato. La parabola intellettuale dello scrittore, maestro di giornalismo e prosa d'arte, è anzi ripercorsa con notevole equilibrio. Le ambiguità che segnarono la vita di Cecchi, in particolare i rapporti mai apertamente conflittuali col fascismo, non vengono passate sotto silenzio, ma nemmeno giudicate con il facile senno del poi. Allo stesso modo, le costanti esistenziali dell'autore non dettano letture lineari e teleologiche.

È un ritratto mosso e screziato, che mette il dito proprio nelle contraddizioni. Ad esempio, il prosatore calibratissimo e terso ammirato dai contemporanei era stato un autodidatta disordinato e vorace; il collaboratore di “Il Regno”, megafono del nazionalismo, vi teneva una rubrica in cui presentava autori stranieri; il firmatario del Manifesto degli intellettuali antifascisti finì accademico d'Italia; il viaggiatore instancabile e il prolifico autore di reportage restò sempre legatissimo a Firenze; lo scrittore cosmopolita, firma di punta del “Corriere della Sera”, non si stancò di rivendicare i vantaggi di uno sguardo laterale, periferico, provinciale. E così via.

Anche verso il giornalismo Cecchi nutrì sentimenti ambivalenti. Lo praticò con orgoglio in anni in cui, tra Benedetto Croce e “La Voce”, il termine “giornalista” suonava come un'offesa, ma ne intuì presto i rischi e i limiti. Ma che giornalista era Cecchi? Sapeva scrivere con chiarezza e acume, si disinteressava dello scoop, sfruttava al meglio lo “striminzito colonnino” riservatogli. Lo aveva imparato in Inghilterra. L'autrice mostra poi quanto d'inglese vi sia anche nella sferzante prosa critica di Cecchi. Quando scrive i suoi *essays*, egli non può che scrivere anche di sé e “fermar con lo spillo qualche farfalla”: quello cui ambisce è una critica che somigli a una strizzatina d'occhio.

Sono indagati l'atteggiamento tenuto da Cecchi nei confronti del fascismo e le conseguenze, non traumatiche, affrontate nel dopoguerra. A salvarlo da una piena adesione al fascismo, conclude l'autrice, è soprattutto un irriducibile scetticismo. Emblematico, in questo senso, l'episodio della prefazione ad *Ameri-*



cana di Vittorini. Se la premessa di Cecchi, fortemente antiamericana, mirava a neutralizzare l'entusiasmo delle pagine raccolte da Vittorini, salvò però il volume dal macero. Miracle Bragantini si sofferma sulle 147 fotografie che corredano l'antologia; tra queste, viene scoperto uno scatto dello stesso Cecchi: quasi una filigrana, una firma dissimulata.

La novità principale del libro risiede proprio nella centralità accordata agli interessi visivi di Cecchi: la fotografia, il cinema, le scritture di viaggio. In particolare, nel concepire lo scrittore come un precursore della fotostualità in Italia, Miracle Bragantini approfondisce un'intuizione di Luigi Weber, che firma l'affabile premessa del volume. È grazie alle ricerche condotte nel Fondo Cecchi, presso il Gabinetto Vieusseux, che l'autrice individua un rapporto circolare tra scrittura e immagine: il reportage nasce da “un moto generato dallo sguardo” (come recita il titolo, l'autore attende con gli occhi le parole) e le fotografie producono a loro volta scrittura.

Le prose di viaggio stanano un'altra delle antitesi interne all'autore: quella tra *curiositas* e inquietudine per il nuovo. La vista di una donna africana può evocare l'immagine perturbante di una vetrina di serpenti. Ma in Cecchi, randagio e uomo d'ordine, tutto è fatalmente bifronte: anche i celebri *Pesci rossi*, che osservati di lato trasmettono quiete e visti frontalmente suscitano sgomento.

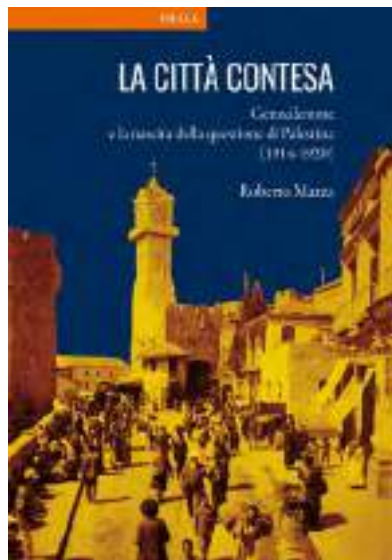
Il saggio, che poggia su fonti di prima mano e spesso inedite, farà avvicinare senza pregiudizi uno scrittore più mobile e moderno di quanto si potrebbe a prima vista sospettare. E darà qualche risposta a quanti, sedotti dall'ipotesi di una funzione-Cecchi nella letteratura italiana del Novecento, non dimenticano che Calvino sapeva a memoria l'incipit di *Pesci rossi*.

D. Di Falco insegna linguistica italiana all'Università Federico II di Napoli
 davide.difalco@unina.it

Verso la cristallizzazione del conflitto

di Francesco Felle

Roberto Mazza
LA CITTÀ CONTESA
 Gerusalemme e la nascita
 della questione di Palestina
 (1914-1920)
 pp. 308, € 29,
 Viella, Roma 2026



Occuparsi della storia di Gerusalemme rappresenta di per sé un lavoro storiografico impegnativo, date le inerenti complessità delle vicende legate alla città e la necessità di un approccio equilibrato rispetto alle contingenze attuali. L'importanza di questo lavoro di Mazza, docente presso la Northwestern University (Illinois), è data da un'analisi dettagliata proprio della fase storica compresa tra il 1914 e il 1920: anni cruciali per il passaggio della città dall'amministrazione imperiale ottomana a quella mandataria britannica a cavallo della Grande guerra.

La bibliografia sulla storia di Gerusalemme è dominata da due tendenze principali. Da un lato esistono numerose storie generali, dai classici di Simon Sebag Montefiore (*Jerusalem: The Biography*, Weidenfeld & Nicolson, 2011) fino al volume curato da Vincent Lemire (*Jerusalem. History of a Global City*, University of California Press, 2022). Si tratta di sintesi indispensabili che, per la loro ampiezza cronologica, non possono dedicare che uno spazio limitato alle singole fasi storiche. Dall'altro lato, la storiografia ha prodotto studi specialistici su periodi ben definiti. Il tardo periodo ottomano è stato oggetto di ricerche approfondite: basti pensare, tra molto altro, ai lavori di Michelle Campos (*Ottoman Brothers*, Stanford UP, 2010) e ai suoi studi sulle dinamiche intercomunitarie nella Palestina tardo-ottomana. Analogamente, il periodo del Mandato britannico ha generato una vasta letteratura, dai classici di Bernard Wasserstein (*Divided Jerusalem*, Yale UP, 2001) agli studi più recenti di Nicholas E. Roberts (*Dividing Jerusalem*, Routledge, 2013) e Thomas Philip Abowd (*Colonial Jerusalem*, Syracuse UP, 2014). In questo panorama, il momento cruciale, segnato dal crollo dell'ordine ottomano, dalla guerra, dalla conquista britannica e dall'instaurazione dell'amministrazione militare, è rimasto privo di un'analisi storica specifica, malgrado rappresenti gli anni in cui maturano le premesse della questione israelo-palestinese. L'unica eccezione era rappresentata finora da *Jerusalem in World War I* (Routledge, 2015), con cui Mazza aveva iniziato ad analizzare questo terreno, limitando però l'indagine agli anni strettamente bellici. Con *La città contesa*, l'au-

tore compie un passo ulteriore: non solo amplia quella ricognizione, ma propone di leggere l'intero periodo 1914-1920 come una fase storica coerente e autonoma, dotata di una propria fisionomia. È in questi anni che si definiscono molte delle dinamiche amministrative, comunitarie e simboliche destinate a segnare il futuro della città e del conflitto.

Una delle tesi centrali del volume, che giustifica anche la periodizzazione scelta, è rintracciabile proprio nell'individuazione, nel contesto gerosolimitano, dei conflitti su base settaria. Senza mostrarsi apologetico verso le tarde istituzioni imperiali, l'autore evidenzia quanto la città dovette a esse le prime misure di modernizzazione, l'istituzione di una municipalità, di un sindaco, di un corpo di polizia, di servizi postali, coniugate con una tendenza, ovviamente interessata, a neutralizzare le differenze comunitarie, coerentemente con gli sforzi tardoimperiali di costruire un'identità civica comune. Prova di ciò è il fatto che il quarto capitolo, *Gli attori di Gerusalemme*, che attraverso le biografie di figure chiave nei primi anni della Grande guerra, dal comandante ottomano Cemal Paşa ai consoli americano Otis Glazebrook e spagnolo Antonio de la Cierva y Lewita (Conde de Ballobar), al compositore Wasif Jawhariyyeh, all'ufficiale Ihsan Turjman e al direttore della scuola dell'Alliance Israélite Universelle Albert Antebi, restituisce la complessità, non sempre armoniosa ma funzionale, della Gerusalemme prebellica. Di converso, nel capitolo successivo Mazza sottolinea quanto le tensioni comunitarie debbano all'iniziale amministrazione britannica, pervasa da influenze orientaliste e incentrata sulla Città biblica, che proprio in nome di un'equa rappresentanza delle comunità le legittimò portandole alla rivalità e alla frammentazione, con la conseguente cristallizzazione del conflitto fra componente ebraica sionista e arabo-palestinese, il cui punto d'inizio è correttamente individuato negli scontri di Nebi

Musa dell'aprile 1920.

Ulteriore elemento di forza del volume è l'uso delle fonti. Mazza costruisce la propria analisi su una base documentaria ampia ed eterogenea: documentazione diplomatica e consolare, memorie personali, diari, stampa dell'epoca, fonti amministrative ottomane e britanniche. Particolarmente efficace è la capacità di mettere in dialogo fonti prodotte da attori di contesti linguistici, politici e confessionali differenti, evitando letture univoche o teleologiche. Il ricorso ai memoriali di Jawhariyyeh e Turjman restituisce una dimensione quotidiana della Gerusalemme in guerra che raramente emerge dalla documentazione puramente istituzionale, mentre l'uso critico delle fonti consolari consente di evidenziare la trasformazione dello sguardo occidentale sulla città e l'affermarsi di categorie amministrative destinate a ridefinire gli equilibri locali.

In conclusione, *La città contesa* rappresenta un contributo significativo. Il volume non solo si concentra su un periodo raramente oggetto di analisi dedicata, ma propone una rilettura convincente delle origini del conflitto israelo-palestinese nel contesto urbano e amministrativo della Gerusalemme tra guerra e primo dopoguerra. L'autore restituisce tutta la complessità di una città sospesa tra la fine di un ordine imperiale e l'emergere di nuove forme di dominio coloniale e conflitto nazionale. Anche per questo il libro si impone non soltanto come studio specialistico sul periodo 1914-1920, bensì come un'opera necessaria per chiunque voglia comprendere la storia contemporanea di Gerusalemme e alcune delle radici strutturali della questione israelo-palestinese.

F. Felle è dottorando in storia
 all'Università di Torino
 francesco.felle@unito.it

Fenomeni relegati al passato?

di Franco Motta

Andrea Graziosi
CLASSIFICARE GLI UMANI
 Utilità, problemi,
 evoluzione, pericoli
 pp. 192, € 17,
 il Mulino, Bologna 2026



A un anno da *Il ritorno della razza* (il Mulino, 2025) Andrea Graziosi torna a percorrere passato e presente delle differenze umane, lette nel loro comporsi come meccanismi di esclusione e inclusione, strumenti di potere cui il mondo moderno e contemporaneo (segnatamente l'Occidente moderno e contemporaneo, in primo luogo) ha fatto ricorso senza risparmio. Questa volta, con *Classificare gli umani*, amplia lo sguardo a quella vasta rosa di categorie che, storicamente, soprattutto nell'Ottocento e nel Novecento, sono state impiegate per tracciare confini interni all'umanità, per stabilire alterità e fissare appartenenze, ma anche per rendere comprensibile la società al fine di governarla e, nel caso dei sistemi democratici, garantire diritti.

Il titolo di per sé può risultare spiazzante: giacché il classificare è un'operazione che siamo abituati a pensare applicata a oggetti, materiali e immateriali, o tutt'al più ai regni della natura. Il pensiero va naturalmente a Linneo, l'inventore della tassonomia delle scienze naturali, la cui opera, nel XVIII secolo, cambiò radicalmente il modo in cui la cultura europea era stata abituata a pensare il mondo. Eppure la classificazione degli esseri umani (che peraltro al *Systema naturae* del botanico svedese è tutt'altro che estranea) emerge, dalle pagine del libro,

come una tra le grandi filiere della modernità: il filtro attraverso il quale le istituzioni, come pure le comunità e i gruppi, hanno letto l'evoluzione sociale, hanno sancito uguaglianze e disuguaglianze, a volte trovando in questo un senso al proprio esserci.

Certo, occorre distinguere fra la classificazione come atto intellettuale caratteristico di *Homo sapiens*, attraverso il quale questi costruisce una conoscenza della realtà e soprattutto dei propri simili, e le tassonomie che si sono via via affermate accanto alle religioni, ai sistemi di pensiero, alle visioni scientifiche e, naturalmente, allo stato moderno, ai fini del governo della complessità. Sono, queste ultime, classificazioni "dall'alto" che recano un profilo fondamentalmente duplice, espresso da un lato negli sforzi di pianificazione e disciplinamento propri dei sistemi totalitari, e dall'altro nell'ordinaria necessità di interpretare la società in ordine alla gestione di settori quali la sanità pubblica, la regolamentazione economica e



In mancanza di disposizioni operative

di Federico Fornaro

Elena Aga Rossi
ROMA TRADITA
 Settembre 1943,
 la mancata difesa
 e l'occupazione tedesca
 pp. 272, € 23,
 il Mulino, Bologna 2026



Sulla data simbolo dell'8 settembre 1943, segnata dal crollo dello stato e dall'inizio della Resistenza, vi è un'ampia letteratura. Minore attenzione storiografica è stata invece dedicata alla mancata difesa di Roma e alla conseguente occupazione tedesca. Una pagina drammatica della storia nazionale, a cui Elena Aga Rossi ha dedicato oltre trent'anni della sua attività di ricerca, ora condensati nel saggio *Roma tradita*, naturale complemento di uno dei suoi lavori più conosciuti e apprezzati, *Una nazione allo sbando*, pubblicato per la prima volta nel 1993.

L'obiettivo dichiarato dell'autrice è quello di aiutare il lettore a comprendere le ragioni che spinsero il re e il governo, in un momento cruciale per le sorti della nazione, a fuggire nella notte tra l'8 e il 9 settembre 1943, a poche ore dall'annuncio radiofonico dell'armistizio sottoscritto con le forze alleate, consegnando di fatto Roma ai tedeschi, invece di sostenere e incoraggiare i combattimenti in corso a difesa della capitale. Gli storici hanno oggi a disposizione una consistente mole di documentazione, proveniente dal lavoro delle varie commissioni che hanno indagato nel dopoguerra e dalle memorie dei protagonisti di quelle tumultuose giornate, testimonianze che vanno però maneggiate con cura per la presenza di contraddizioni e palesi tentativi di autodifesa degli interessati.

In verità, una difesa di Roma, coraggiosa quanto vana, vi è sicu-

ramente stata per iniziativa di singoli comandanti, lasciati soli o peggio in balia di ordini contraddittori, e non certo per una precisa strategia militare o politica che fu invece del tutto assente. Appare infatti evidente l'assoluta mancanza di un preciso disegno politico conseguente alla destituzione di Mussolini, prima, e poi alla firma dell'armistizio con gli alleati l'8 settembre. Se la fuga del re e del governo poteva trovare una giustificazione con la necessità di preservare la continuità dello stato, al fine di mantenere in vita un governo legittimo per evitare che i tedeschi potessero instaurare uno fascista, risulta ancora oggi difficilmente spiegabile la decisione di includere nell'abbandono dei posti di comando anche i vertici militari, e di spostare verso Tivoli le divisioni che stavano tenendo testa alle truppe tedesche.

Contrariamente alla tesi difensiva dell'impossibilità della difesa di Roma per la preponderante presenza di truppe nemiche, i dati ora resi disponibili dagli archivi militari ci restituiscono uno scenario assai differente: oltre 95.000 militari italiani contro circa 30.000 tedeschi. Certamente questi ultimi erano meglio armati, ma resta il fatto che esistevano le condizioni per tentare una difesa militare di Roma.

Appare altrettanto priva di consistenza la falsa giustificazione fornita dai protagonisti sulle (non) scelte compiute, fondata sull'inopinato anticipo di quattro giorni (dal 12 all'8 settembre) dell'annuncio alleato dell'armistizio. In realtà, per evidenti ragioni di sicurezza, gli angloamericani avevano opposto un giustificato diniego alla richiesta di definire una data certa, perché essa avrebbe dovuto coincidere con lo sbarco delle truppe alleate a Salerno. Nessun piano operativo, dunque, venne elaborato e neppure furono trasmessi ordini alle truppe sul comportamento da assumere di fronte alla prevedibile reazione tedesca. Per contestualizzare gli avvenimenti di quei drammatici giorni, occorre partire dallo sbarco delle

forze angloamericane in Sicilia, tra il 9 e il 10 luglio 1943, e dalla manifesta impreparazione del nostro esercito alla difesa del territorio nazionale, con la conseguente accelerazione della decisione del re di mollare Mussolini, non supportata però da un preciso disegno di riposizionamento politico e militare che tenesse conto della reazione di Hitler alla defenestrazione del suo maggiore alleato e amico.

Nell'annuncio di Pietro Badoglio, nuovo capo del governo, il 25 luglio, venne usata la formula della "guerra continua", a dimostrazione che la volontà dichiarata del re era quella di proseguire nell'alleanza con la Germania. In realtà, invece, l'occupazione militare tedesca sarebbe iniziata già a fine luglio e non all'indomani del tradimento italiano rappresentato dall'armistizio. Paradossalmente a preoccupare maggiormente era il pericolo rappresentato dai comunisti e dagli antifascisti, testimoniato dalla circolare emanata da Roatta il 26 luglio, con cui si autorizzava a procedere in caso di "perturbamento dell'ordine pubblico anche minimo" in "formazione di combattimento et si apra il fuoco a distanza, anche con mortai et artiglieria senza preavviso di sorta, come se si procedesse contro truppe nemiche".

L'autrice ci ricorda che solo tra il 25 e il 30 luglio 1943 furono uccisi dalle forze dell'ordine 83 cittadini e vi furono 308 feriti e 1.114 arresti. Il re perse dunque giorni preziosi, dal momento che l'incaricato di prendere i primi contatti con gli alleati sarebbe arrivato a Lisbona solamente il 12 agosto 1943. Le trattative per la resa dell'Italia, poi, furono caratterizzate da quello che Aga Rossi definisce "un inganno reciproco", con Badoglio poco incline a una partecipazione attiva dell'Italia a fianco degli angloamericani, e gli stessi che promettevano di intervenire ad attenuare l'impatto dell'esercito tedesco, senza però disporre in realtà di forze adeguate.

Si arrivò così all'annuncio alla radio del proclama dell'armistizio alle 19.42 dell'8 settembre 1943. Alle 5.30 del giorno dopo il re e Badoglio, insieme a un ristretto numero di collaboratori e generali, lasciarono Roma per arrivare, via mare, a Brindisi alle 14.40 del 10 settembre, che divenne la prima capitale del "Regno del Sud". Una partenza improvvisa a cui non fecero seguito precise disposizioni operative alle nostre truppe stanziate nella capitale e negli altri teatri di guerra, con il risultato di circa 600.000 militari catturati dai tedeschi e deportati in Germania e dell'onta dell'occupazione di Roma da parte dell'esercito nazista.

F. Fornaro è saggista e deputato della Repubblica
 fornaro62@gmail.com

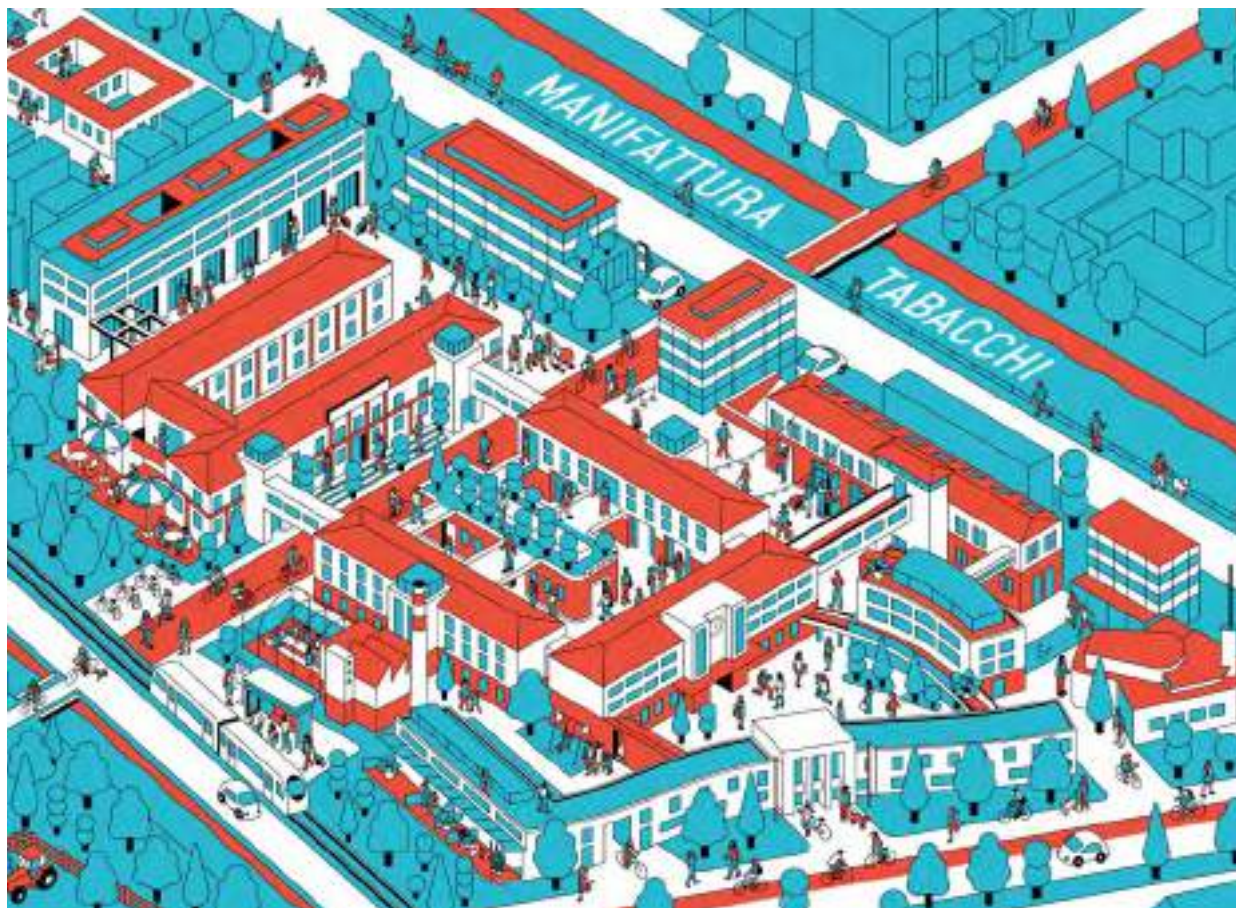
la sicurezza. A questo tema è dedicata l'importante prima parte del libro, strutturata in una densa premessa metodologica che prende le mosse dall'avvio della tematizzazione sociologica della classificazione, in particolare con Émile Durkheim e Marcel Mauss, e prosegue con l'analisi degli approcci critici apportati da discipline diverse quali la biostatistica di Robert Sokal, l'antropologia storica di James Scott e la sociologia politica di Paul Starr.

Il cuore dello studio è occupato dalla ricostruzione di una genealogia storica delle categorie che costituiscono la grammatica di base della classificazione umana nell'Occidente moderno e contemporaneo. Le categorie biopolitiche, dapprima, che ancorano l'appartenenza alla nascita, come il sesso e il genere, la nazione, il popolo, l'etnia e che sono senza dubbio quelle che hanno dominato l'aggregazione delle comunità politiche e poi la formazione degli stati: categorie per eccellenza *top down*, e circa le quali occorre tuttavia tenere presente, suggerisce l'autore, la possibilità che esse siano fatte proprie dalle stesse minoranze che in origine le subiscono, in contesti di irrigidimento identitario legati alla rivendicazione di determinati status. Poi le categorie culturali, come la religione, la lingua e la cultura, o nel caso della politica e del diritto la cittadinanza e l'iscrizione alle tipologie criminali, e ancora le categorie sociali, come il ceto e la classe. Non si tratta soltanto di lenti con le quali leggere la realtà: al contrario, molte fra queste categorie producono la realtà stessa che pretendono di interpretare. Il caso più lampante, sul quale l'autore si sofferma, è quello dell'idea di

nazionalità, che ha dato un contributo fondamentale alla nascita o al consolidamento degli stati nazionali; e allo stesso modo la divisione dell'umanità in razze, fin dalla prima età moderna implicitamente o esplicitamente denotata da uno sguardo gerarchico, ha in effetti creato gerarchie, cristallizzate in sistemi di esclusione e di subordinazione.

Si tratta di fenomeni relegati al passato? In un certo senso sì, visto che è innegabile che, a partire dalla rivoluzione francese, e con moto accelerato durante la seconda metà del XX secolo, si sia realizzato un processo di individualizzazione, in virtù del quale il singolo ha conseguito spazi di libertà rispetto ad appartenenze ascrivibili come l'etnia, la religione e la lingua (diverso il discorso, per una categoria sociale come la classe, che pur nella presente "società degli individui" continua a vedersi rispecchiata nelle condizioni di vita delle persone). E tuttavia si tratta comunque, nota l'autore, di un "bellissimo privilegio, permesso dalle conquiste della cultura umana", e in quanto tale non eterno ma legato a una determinata fase storica. È su queste considerazioni che le pagine finali si interrogano circa il possibile "ritorno dello status e dei ceti", laddove le condizioni della crescita vengono meno e la lotta per le risorse diventa più serrata, soprattutto a fronte dell'invecchiamento della popolazione in quei paesi che di quella ascesa e declino delle tassonomie umane sono stati protagonisti. Una prospettiva non certo rassicurante, alla consapevolezza della quale questo volume porta di certo un suggestivo contributo.

F. Motta insegna storia moderna all'Università di Torino
 franco.motta@unito.it

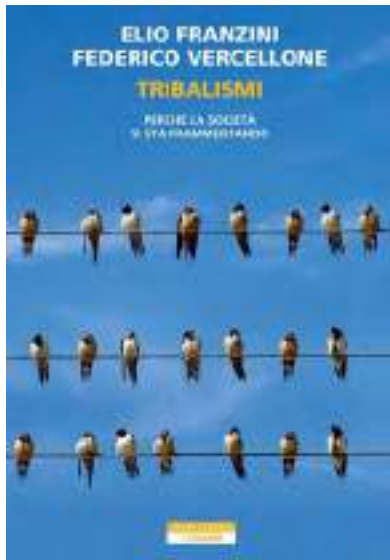


Un nesso inceppato

di Paolo D'Angelo

Elio Franzini,
Federico Vercellone
TRIBALISMI
Perché la società
si sta frammentando

pp. 222, € 25,
Neri Pozza, Vicenza 2026



“La società non esiste, esistono solo gli individui”, sosteneva Margaret Thatcher. Questa massima raggelante andrebbe forse aggiornata: “Non esiste la società, esistono solo gruppi di individui”. Sono le moderne tribù, comunità che si percepiscono autonome, coese al proprio interno e ostili verso l'esterno, garantite dalla riconoscibilità dei simboli che le caratterizzano, agglutinate attorno alle istanze più diverse, spesso incomprensibili a chi ne rimane estraneo. Ne parlano Elio Franzini e Federico Vercellone, il filosofo torinese recentemente scomparso, nel loro *Tribalismi*. Perché la società si sta frammentando: “Esiste sempre meno una società, esistono sempre più agglomerati di soggetti, che proteggono la propria peculiarità ritenendo così di proteggere la loro individualità”.

Il termine tribù, sottratto all'ambito etnologico in cui è di casa, assume un netto connotato svalutativo. La tribù contemporanea è un fenomeno regressivo, un arretramento rispetto a forme di coesione più mature, mentre le tribù della storia antica erano la premessa all'integrazione in un popolo e uno stato. Ma cosa sono le tribù contemporanee? I primi esempi che vengono in mente sono quelli immediatamente minacciosi, le bande giovanili violente delle periferie, i *casseurs* francesi, le tifoserie aggressive, le frange della protesta politica incontrollata. Ma non sempre il nuovo tribalismo prende queste forme minacciose. Franzini e Vercellone ci ricordano che il fenomeno è molto più sfaccettato, complesso, e che a essere pericolosa è innanzi tutto la sua pervasività, che polverizza il tessuto sociale riducendolo a una pluralità di comunità autoreferenziali.

Una trasmissione che va in onda in questi mesi, a cura di Raffaele Di Placido, si chiama proprio così, *Tribù*, e porta a conoscere gruppi coesi infinitamente più simpatici, inoffensivi: *tangueros* nelle loro milonghe, *freestylers* pronti a sfidarsi a colpi di rime improvvisate, devoti al cantante preferito, come i sorcini di Renato Zero. I fan dei divi formano tribù, così come i follower degli influencer; il *lovebranding* dà vita a comunità devote a un marchio, a una merce, a un modello di automobile. Anche nelle tribù

più pacifiche, tuttavia, si annidano segnali inquietanti: assistiamo al paradosso di una particolare universalizzazione, dove i soggetti sono sempre più incapsulati nella loro identità specifica, un'identità che finisce per coincidere senza residui con la rivendicazione della propria particolarità. E la rete moltiplica la possibilità di creare gruppi che dialogano solo al loro interno, pronti a lanciarsi con odio verso chiunque osi avanzare un'opinione diversa dall'unica ammessa all'interno del gruppo.

In tutti i casi, abbiamo a che fare con una libertà individuale che non si presuppone e non si traduce in una libertà sociale. Per questo il nuovo tribalismo appare singolarmente inquietante sul piano politico. Già qualche anno fa Angelo Panebianco denunciava il pericolo che le società democratiche si sfaldassero sotto la spinta dei nuovi tribalismi, mentre Maurizio Molinari intitolava la propria diagnosi del disordine mondiale *Il ritorno delle tribù*. Le immagini dell'assalto a Capitol Hill da parte dei supporter di Donald Trump, alcuni dei quali agghindati come capi tribù, è stata una rappresentazione plastica del futuro che si stava preparando.

Il sociologo Ferdinand Tönnies, a fine Ottocento, teorizzava le comunità come nuclei organici contrapposti alla meccanicità della società, e le identificava nelle strutture tranquillizzanti della parentela, del vicinato, dell'amicizia, della famiglia e del villaggio. Le comunità divenute tribù hanno perso questi connotati pacifici per assumere quelli mi-

nacciosi dell'esclusione, dell'aggressività e dell'intolleranza. Ma soprattutto a essersi inceppato è il nesso armonico, evolutivo, tra comunità e società che molta sociologia successiva ha cercato di elaborare anche per superare la distanza tra le due presenti originariamente in Tönnies.

Franzini e Vercellone non puntano però sugli aspetti sociologici e sui rischi politici del nuovo tribalismo, anche se dalla lettura del loro libro essi emergono distintamente. Entrambi filosofi, entrambi studiosi di estetica, sono interessati in primo luogo agli aspetti simbolici del fenomeno. Interessa loro soprattutto il fatto che le nuove identità tribali si danno come comunità estetiche, in cui i segni esteriori non solo assumono un valore identitario preponderante, ma finiscono per essere iscritti nei corpi stessi dei nuovi componenti delle tribù. Il simbolo viene trasferito sul corpo medesimo dell'adepto, sotto forma di tatuaggio, piercing, acconciatura. L'aspetto esteriore diventa non solo il dato più leggibile, ma anche quello più fortemente identitario ed espressivo. Si pensi al caso di certi gruppi giovanili, a partire dai punk.

Il fenomeno dà luogo a manifestazioni significative, tutte ben delineate in *Tribalismi*: la moda, da elemento di stabilità sociale e da identificativo di classe, si trasforma in indicatore di particolarità che non hanno radice nel ruolo sociale ma rivendicano il piccolo gruppo contro il grande gruppo indistinto. Il contratto sociale viene sostituito dalla scelta emozionale, estetica. Ci si riunisce non nelle ideologie, non nei partiti, ma nelle passioni, nei segni, nell'adorazione del capo eretto a idolo. Franzini e Vercellone possono allora dare due letture non coincidenti delle cause di lungo periodo del tribalismo: per il primo è l'esito estremo dell'abbandono degli ideali dell'illuminismo, per il secondo un frutto esausto del nichilismo romantico. Ma entrambi potrebbero sottoscrivere la denuncia lanciata profeticamente da Nietzsche: l'essere umano ormai non è più “materiale per una società”.

P. D'Angelo insegna estetica all'Università di Roma Tre
paolo.dangelo@uniroma3.it



Onde contro la riva, e di risacca

di Alessandro Cavalli

Giuseppe A. Micheli
COME LEPRI
ACQUATTATE
NELL'ERBA
Breve guida per leggere
e comprendere cento anni
di generazioni in Italia
pp. 145, € 16,
Mimesis, Milano 2026



Il termine “generazione” compare spesso in vari tipi di discorsi. Lo usano soprattutto gli storici dell'arte, della cultura, delle mentalità, delle ideologie e dei movimenti per indicare tendenze che compaiono, si affermano e prima o poi svaniscono tacitamente così come erano comparse. Anche, nel senso comune, l'uso del concetto indica la consapevolezza che qualcosa cambia nell'avvicinarsi delle “generazioni”. Non c'è persona anziana che non ripeta spesso la frase: “Le cose non sono più come una volta”. Anche le scienze sociali se ne sono appropriate, a partire da un celebre saggio del 1928 di Karl Mannheim. L'autore di questo libro, accademicamente demografo, ma anche storico, sociologo, antropologo, nonché esploratore della mente e della psiche, offre un'occasione per ripensare il problema e i modi di affrontarlo.

La storia, cioè gli eventi, le fasi che ne segnano il percorso, impattano e contribuiscono a plasmare le biografie di donne e uomini cui capita di vivere quando essa accade. Pensiamo alle guerre, alle rivoluzioni, ai cambiamenti di regime, alle epoche di sviluppo o di crisi dell'economia, alle epidemie oppure a terremoti o alluvioni che colpiscono, su scala più ristretta, intere comunità. L'impatto dipende molto dalla fase della vita che il soggetto si trova ad attraversare. Un conto è se avviene durante l'infanzia, l'adolescenza e la gioventù e un conto ancora è se ci si trova nella fase in cui si assumono ruoli adulti nella famiglia e nella società. Non si tratta soltanto di eventi o di svolte potenzialmente traumatiche: pensiamo anche a che cosa abbia voluto dire per gli adulti di oggi aver vissuto una parte importante di vita prima dell'avvento della telefonia mobile oppure, come accade ai nostri giovani, aver vissuto soltanto nell'era della comunicazione digitale, dei social network e dell'IA.

Però, come giustamente avverte l'autore di questo libro, i fattori di cambiamento che producono il fenomeno delle generazioni non provengono solo dall'esterno, come cause che agiscono indipendentemente e all'insaputa degli esseri umani che le subiscono. Questi le interpretano, le rielaborano non solo sul piano cognitivo ma anche affettivo ed emotivo, at-

tribuiscono loro un significato in un processo complesso di *interplay* tra cause ed effetti, se proprio non vogliamo mettere da parte la categoria di causalità che ha guidato l'impresa scientifica.

Anche ogni generazione ha comunque una storia. Si afferma differenziandosi e distinguendosi dalla o dalle generazioni che l'hanno preceduta, talvolta lottando contro di esse. Agisce come le onde del mare che si formano, acquistano vigore e scaricano sulla riva tutta la loro potenza per poi trasformarsi in onde di risacca. Restando nella metafora, anche nelle generazioni si susseguono tre tornanti che ne segnano l'emergere, la diffusione e il reflusso.

A questo punto Micheli si chiede se il susseguirsi delle generazioni segua una particolare ritmicità, se i cambiamenti non rispettino un certo ordine di corsi e ricorsi anche se la storia non è mai destinata a ripetersi. Implicitamente o esplicitamente, ogni essere umano si confronta con coloro che sono vissuti prima, i suoi genitori, e con coloro che vivranno dopo, i propri figli, naturali o culturali, nel quadro di una società fatta di non contemporanei, cioè di individui conviventi ma formati in epoche diverse. Nel capitolo conclusivo l'autore cerca di applicare alla storia sociale e culturale italiana dell'ultimo secolo l'apparato concettuale messo a punto nei capitoli precedenti identificando le varie fasi dei grandi cicli generazionali: i silenti (nati tra la fine della prima e la fine della seconda guerra mondiale), i boomerang (nati tra il 1945 e il 1972 che segna la fine della grande espansione postbellica), i millennials (nati tra il 1973 e la fine del secolo) per arrivare ai nati nel XXI secolo fino a oggi. L'ultima è appunto una generazione di “lepri acquattate nell'erba”, che vive nella massima incertezza di un'umanità sempre più in bilico tra profezie di un progresso illimitato e di un'incipiente catastrofe autodistruttiva.

A. Cavalli ha insegnato sociologia all'Università di Pavia
alessandroavalli939@gmail.com

La tradizione dei tradizionalisti

di Gian Luca Potestà

Roberto Rusconi
A DESTRA DI DIO
Il tradizionalismo cattolico
pp. 181, € 18,
Morcelliana, Brescia 2025

Autore di lavori che hanno contribuito a trasformare il corso degli studi su pastorale ecclesiastica, profetismo e apocalittica, ordini religiosi e papato, Roberto Rusconi torna qui agli interessi sociologici degli anni giovanili. Se valgono ancora perimetri disciplinari, *A destra di Dio* è un saggio di sociologia della comunicazione, scritto da uno storico del cristianesimo che osserva con curiosità l'attualità religiosa e ama formule graffianti, a volte paradossali. Nel *Credo* è Cristo a sedere "alla destra del Padre", qui Rusconi pone ben altra compagnia "a destra di Dio".

Il volume presenta una mappa del tradizionalismo cattolico, realizzata grazie allo spoglio di riviste, volumi, documenti, e alla conseguente profilazione dei rispettivi produttori: singoli, movimenti, confraternite, editori. Fino a vent'anni fa un'indagine del genere sarebbe stata compiuta su stampati, ciclostilati, fotocopie, manoscritti materialmente custoditi in biblioteche e archivi; ora la documentazione risulta in buona parte accessibile in formato elettronico. Rusconi ricerca, screma e riordina i materiali presenti nel web, ponendo sotto osservazione ambienti in prevalenza italiani, francesi e anglofoni. Nel dare conto dei temi prediletti dai tradizionalisti, ne mette in luce la capacità di muoversi nella rete: grazie a



strumenti quali Substack, piattaforma online che permette di condividere contenuti con il proprio pubblico, i messaggi sono divulgati lungo percorsi esclusivi. Difficile quindi stabilirne genesi e finalità originarie, come pure effettiva consistenza e rappresentatività dei soggetti che li producono e rilanciano.

La definizione del perimetro del tradizionalismo cattolico è una questione ancora irrisolta. Rifugiando dalle problematiche propriamente teologiche, Rusconi sceglie un approccio panoramico, che mette sotto osservazione, in linea di principio, chiunque affermi o lasci intendere di essere legato a concezioni antimoderne. Per lui il tradizionalismo cattolico prende forma nei primi decenni del secolo XIX come reazione alla rivoluzione francese, alla secolarizzazione dei beni ecclesiastici e al tramonto del potere temporale del papato. L'invenzione (esplicito il richiamo al celebre saggio di Eric J. Hobsbawm e Terence Ranger)

fu potentemente ravvivata da Pio X in vista della lotta contro il modernismo, fantasma cui egli stesso dette nome, innalzandolo a sintesi di tutte le eresie. L'antimodernismo attraverso il Novecento e assume nuovo slancio grazie a settori variamente ostili all'ideale di aggiornamento dottrinale e pastorale delineato da Giovanni XXIII e affermato dal Concilio Vaticano II. Proprio sulla fase postconciliare si concentra il saggio, vasto repertorio di informazioni, spesso di prima mano, riguardo a un territorio dalle caratteristiche morfologicamente diseguali e dai confini sfuggenti, popolato da soggetti i cui legami reciproci restano talvolta oscuri, così come risultano spesso equivoci le loro posizioni rispetto alla Chiesa romana e al papato.

Nei confronti degli epigoni di monsignor Marcel Lefebvre (un campo di forze peraltro segnato da rivalità personali e divergenze strategiche) gli ultimi papi hanno assunto atteggiamenti differenti. Benedetto XVI si mostrò incline al dialogo fino a mostrarsi cedevole, nell'illusoria speranza di trovare un punto di mediazione. Francesco, al contrario, sospese l'inconcludente trattativa e chiuse ogni spiraglio di apertura: per lui i tradizionalisti sono "indietristi", le loro convinzioni sono "la fede morta dei vivi" cui occorre contrapporre "la fede viva dei morti".

Lo stile stesso del papa argentino, eversivo rispetto alle usanze curiali, nonché le sue limitazioni alla celebrazione della messa in latino e le aperture alle coppie omosessuali e ai divorziati, per quanto espresse nei termini cauti della casistica gesuitica, risvegliarono reazioni disparate: dai settori irriducibili dei sostenitori dell'illegittimità dell'abdicazione di Benedetto XVI, e quindi dell'invalidità dell'elezione del successore, fino al *deep state* (definizione di Gian Enrico Rusconi) insediato nella curia romana. Già Benedetto XVI aveva dovuto subirne le insidie, assistendo impotente a fughe di notizie oscuramente pilotate. Ai progetti di riforma di Francesco il *deep state* ha continuato ad opporre una resistenza sorda. Nuovo è stato peraltro l'aperto manifestarsi ai vertici stessi della gerarchia romana di un'opposizione ben ramificata, che il volume passa in rassegna con cura: un manipolo di vescovi e cardinali, variamente sostenuti dall'infido e manovriero *entourage* del cosiddetto papa emerito e da un piccolo stuolo di giornalisti prevalentemente italiani, di fatto influencer impegnati a mettere in luce limiti caratteriali e incongruenze decisionali di papa Francesco.

G.L. Potestà ha insegnato storia del cristianesimo all'Università Cattolica di Milano
gianluca.potesta@unicatt.it

Piegare la Bibbia al nazionalismo cristiano

di Massimo Faggioli

Paolo Naso
DIO BENEDICA L'AMERICA
Il fondamentalismo cristiano dai creazionisti a Donald Trump
pp. 256, € 21,
Claudiana, Torino 2026

Paolo Naso, uno dei massimi esperti del rapporto tra religioni e politica negli Stati Uniti, nel suo più recente libro offre una panoramica su un secolo di fondamentalismo cristiano, fino a giungere al ruolo del fondamentalismo nell'America dell'era Trump, che ha riportato la questione al centro della scena non solo interna ma anche internazionale.

Nelle pagine introduttive, l'autore ricorda la natura religiosa del progetto politico Stati Uniti e chiarisce anche le differenze tra diversi gruppi così distanti dall'esperienza del cristianesimo europeo: evangelicali, *born again*, pentecostali, millenaristi, fondamentalisti, destra religiosa. Sono sottoinsiemi con dei punti in comune, ma non si sovrappongono completamente.

Fin dall'inizio Naso spiega come vi sia una pluralità di percorsi all'interno del pluriforme universo fondamentalista, tutt'altro che monolitico, e capace di adattarsi alle temperie politiche più diverse nell'ultimo secolo. Rende chiara l'origine protestante del fondamentalismo, che nasce come reazione "letteralista" (una lettura letterale della Bibbia) di fronte alle minacce della modernità contro la fede cristiana: la teologia liberale e il *Social Gospel* che apre una pagina nuova sulle esigenze che il Vangelo pone di fronte alla vita dei credenti a inizio Novecento.

Una seconda fase importante è quella che inizia con la guerra fredda: l'era di Billy Graham e dello spostamento del fondamentalismo verso il sud degli USA, la "Bible belt", che comporta anche uno slittamento e un allineamento ideologico con il Partito repubblicano – entrambi in reazione al movimento per i diritti civili e alla legislazione contro la segregazione razziale.

Una terza fase è, dopo la ricomparsa della questione religiosa in politica dalla fine degli anni settanta in poi, quella dell'entrata del fondamentalismo negli ambienti vicini alla Casa Bianca. È l'epoca del televangelismo, progenitore degli "influencers" su internet e sui social media a partire dai primi anni Duemila, e della scalata al Grand Old Party, il partito repubblicano, che lascia da par-



te la sua componente laica per identificarsi sempre di più come "il partito di Dio". È la storia di un successo ma anche di una delusione: sedotti e abbandonati da Ronald Reagan, che vinse la presidenza nel 1980 anche grazie alla "destra religiosa" di cui il mondo fondamentalista fa parte.

L'11 settembre 2001 dà argomenti a un fondamentalismo apocalittico, che non ha mai letto la Bibbia alla luce della storia e che ora legge la storia, alla luce della Bibbia: "l'asse del Male" preso di mira dal presidente George W. Bush come funzionale all'Armageddon. È anche l'epoca di un nuovo "sionismo cristiano", dei "Jews for Jesus", della islamofobia normalizzata come argomento politico da parte repubblicana.

Questi ultimi quindici anni, dopo la breve ripresa da parte democratica del "voto religioso" da parte di Obama, sono l'era Trump: la reazione e la rivincita di una destra religiosa fondamentalista che in America si è estremizzata ed è entrata nelle stanze del potere (non solo alla Casa Bianca, ma anche al Pentagono). Questo significa non soltanto la crisi (o la fine?) del cristianesimo liberale e progressista nella politica americana, ma anche una mutazione, dal punto di vista sia politico sia teologico, nella destra cristiana: dal letteralismo biblico a un nazionalismo cristiano sempre più legato a un partito politico personale, quello di Donald Trump.

Nell'ultima frase del libro, Naso indica la situazione paradossale in cui si trova il fondamentalismo: una teologia nata un secolo fa per proteggersi dalle contaminazioni della modernità e che invece "oggi si ritrova interpretata da chi piega la Bibbia agli interessi e alla teopolitica di un nazionalismo cristiano che si vorrebbe elevare a religione di Stato".

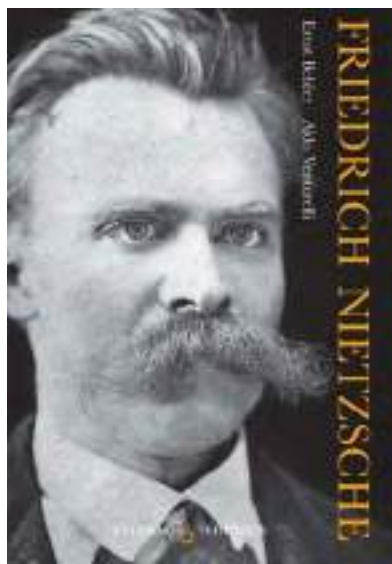
M. Faggioli insegna ecclesiologia al Trinity College di Dublino
massimo.faggioli@gmail.com



Le tre cruces di una biografia

di Pierfrancesco Stagi

Ernst Behler, Aldo Venturelli
FRIEDRICH NIETZSCHE
 pp. 308, € 28,
 Salerno, Roma 2025



Nell'ambito della storiografia filosofica il capitolo dedicato a Friedrich Nietzsche è tra i pensatori moderni probabilmente quello più denso e continuo, che negli ormai oltre cento anni dalla sua morte non ha mai smesso di produrre monografie, saggi, articoli, recensioni eccetera. Di questa mole enorme dà un resoconto riassuntivo ma fedele l'ultimo capitolo di *Friedrich Nietzsche* di Ernst Behler e Aldo Venturelli, intitolato *Dopo Nietzsche. Alcune tendenze*, in cui è ripercorsa la ricezione nietzscheana dai primi letterati che se ne occuparono: D'Annunzio, Gide, Benn, George Bernard Shaw, fino alle grandi interpretazioni filosofiche degli anni trenta (Scheler, Jaspers, Heidegger, Löwith) e alla "Nietzsche-Renaissance" degli anni sessanta e settanta.

In questa sterminata bibliografia le biografie di Nietzsche costituiscono un capitolo a parte, se soltanto si pensa che la prima in assoluto (e anche una delle più apprezzate per finezza psicologica e approfondimento filosofico-religioso), *Friedrich Nietzsche in seinen Werken* di Lou von Salomé, fu pubblicata nel 1894, mentre egli era ancora in vita. L'anno dopo fu la volta del primo volume di *Das Leben Friedrich Nietzsches* (vol. II, prima parte: 1897 e vol. II, parte seconda: 1904) della sorella Elizabeth Förster-Nietzsche, che criticava ingiustamente la biografia di von Salomé. Nei primi due decenni del Novecento si contano alcuni dei più importanti progetti biografici su Nietzsche a opera di Paul Deussen (*Erinnerungen an Friedrich Nietzsche*, 1901), Paul Julius Möbius (*Nietzsche*, 1904), Raul Richter (*Friedrich Nietzsche. Sein Leben und sein Werk*, 1903), Carl Albrecht Bernoulli (*Franz Overbeck und Friedrich Nietzsche*, 2 voll., 1908), Salomo Friedlaender (*Friedrich Nietzsche. Eine intellektuelle Biographie*, 1911), Richard Moritz Meyer (*Nietzsche. Sein Leben und seine Werke*, 1913). Tuttavia, è soltanto a partire dagli anni venti che è possibile fare affidamento su biografie a carattere scientifico e con una buona base documentaria, come l'opera in sei volumi, pubblicata a Parigi tra il 1920 e il 1931, dal germanista francese Charles Andler, *Nietzsche. Sa vie et sa pensée*, che può ancora essere letta con frutto e considerata imprescindibile. Nei decenni successivi sono sta-

ti piuttosto singoli aspetti della biografia di Nietzsche a venire presi in considerazione, come ad esempio la malattia, da Kurt Hildebrandt (*Gesundheit und Krankheit in Nietzsches Leben und Werk*, 1926), Erich Friedrich Podach (*Nietzsches Zusammenbruch*, 1930) e da Anacleto Verrecchia (*La catastrofe di Nietzsche a Torino*, 1978), oppure il rapporto con Lou von Salomé e le donne da Henry Walter Brann (*Nietzsche und die Frauen*, 1931), Erich Friedrich Podach (*Nietzsche und Lou Salomé*, 1937) e Richard Blunk (*Friedrich Nietzsche. Kindheit und Jugend*, 1953).

È soltanto a metà degli anni settanta che ci si è tornati a interrogare sul significato complessivo della biografia nietzscheana, con la *Nietzsche-Chronik* (1975) di Karl Schlechta, ma soprattutto con la *Nietzsche. Biographie*, in tre volumi, del musicologo basilese Curt Paul Janz, che ha in qualche modo chiuso un cerchio, quantomeno nella sua ricostruzione complessiva. Janz, studioso di Wagner, si era interessato ben presto all'opera musicale di Nietzsche e successivamente attraverso il sostegno di Karl Schlechta, curatore all'epoca della *Nietzsche-Ausgabe*, riprese in mano gli appunti e gli schizzi di Richard Blunk, che era deceduto nel 1962 e non aveva potuto portare a compimento l'opera iniziata nel 1953. Durata circa quindici anni, la composizione dello studio di Janz fu completata nel 1978, dando luogo – nonostante alcune critiche riferite soprattutto alla discussione forse troppo sbrigativa del periodo basilese – alla biografia nietzscheana di riferimento per il solido impianto documentale e l'ampiezza dei

dettagli.

Dalla pubblicazione dell'opera monumentale di Janz, diverse altre biografie sono state edite, anche se non tutte di livello scientifico e con una base documentale nuova e adeguata, rientrando piuttosto in tentativi a carattere divulgativo, come ad esempio Werner Ross (*Der ängstliche Adler. Friedrich Nietzsches Leben*, 1980), Horst Althaus (*Friedrich Nietzsche. Eine bürgerliche Tragödie*, 1985) e Rüdiger Safranski (*Nietzsche. Biographie seines Denkens*, 2000).

L'opera di Behler e Venturelli edita per la prima volta nel marzo 1994 e ora ripubblicata in una seconda edizione rivista e aggiornata si colloca in una posizione intermedia tra lo studio biografico inevitabilmente contenuto, con un tratto divulgativo, e la monografia filosofica (di particolare pregio, nel quarto capitolo, il parallelismo tra la filosofia di Nietzsche e il *Trittico dell'Engadina* del pittore Giovanni Segantini) che guarda non soltanto alla dimensione biografica, ma anche a una complessiva ricostruzione del pensiero e della sua ricezione. Vale la pena rimandare alla lettura del libro per il chiarimento delle tre cruces della biografia nietzscheana, che ancora sono lontane dall'essere completamente risolte e di cui la monografia offre un utile e aggiornato compendio: le motivazioni dell'abbandono della cattedra universitaria di Basilea (30 giugno 1879) e l'inizio del suo vagabondaggio tra Francia e Italia; la tormentata relazione con von Salomé e il suo ruolo "attivo" nel pensiero maturo di Nietzsche; il significato dello *Zusammenbruch* (8 gennaio 1889).

P. Stagi insegna filosofia morale
 all'Università di Urbino
 pfstagi@outlook.com



Una scivolosa complessità

di Angela Condello

Paolo Napoli
CARISMA
 pp. 176, € 16,
 Quodlibet, Macerata 2026

Immaginiamo una cartolina esemplare del nostro tempo da consegnare alle generazioni future: Trump, Putin, Kim Jong-il, Musk. Se vogliamo tornare un po' indietro, Berlusconi. Magari potremmo integrarla con un influencer con milioni di follower. Qualunque sia (teologicamente parlando) il dono soprannaturale ricevuto da questi corpi in carne e ossa a vantaggio delle comunità che governano e influenzano, una cosa è certa: il concetto di carisma riemerge forte, come sintomo di una congiuntura storica: da un lato, la fine dell'intermediazione partitica e le crisi economiche e welfaristiche; dall'altro, l'estetizzazione delle relazioni prodotta dai social media. La riflessione sulle istituzioni (non è un caso) è ricca di studi su nuovi capi, populismi e leadership.

Tempo di crisi, tempo di carismi, dunque? L'equazione è fin troppo ovvia ma non ha senso fermarsi alla superficie di questa correlazione, come dimostra molto bene l'ultimo libro di Paolo Napoli. *Directeur d'études* all'Ehess (École des hautes études en sciences sociales) di Parigi, formatosi tra l'Italia e la Francia come giurista capace di coniugare l'attenzione ai casi con la teoresi (facendo tesoro dell'insegnamento di Yan Thomas), Napoli è riuscito in un intento per nulla semplice e cioè consegnarci uno studio su un tema in voga e tuttavia renderlo uno studio che non parla solo a questo tempo. Le ragioni principali sono due e hanno entrambe a che fare con il suo metodo.

La prima è riflessa nella tesi centrale del lavoro: il carisma non è un tema soltanto individuale o personale; esso non riguarda solo la grazia o il dono ricevuti da qualcuno, ma è l'esito di una dialettica tra l'individuo e il contesto. In questo, il libro risuona con l'ultimo lavoro di Roberto Esposito, *Il fascismo e noi. Un'interpretazione filosofica* (cfr. "L'Indice" 2025, n. 11), in cui viene dimostrato che i totalitarismi andrebbero compresi storicamente nel contesto di ricezione e tenendo conto delle dinamiche di emergenza delle guide rispetto alle folle. Secondo Napoli, nessuno nasce carismatico in sé, e l'acquisizione del carattere carisma-

tico è spiegata con uno stile peculiare, attento alle stratificazioni tra fasi storiche e livelli di normatività (che lui considera sempre al plurale) dentro la vita sociale. In questo il carisma è insomma il frutto di una situazione propizia alla sua emergenza.

Nel percorso di ricerca che lo ha condotto fin qui, Napoli ha lavorato a lungo su Michel Foucault, e si sente: mentre ci guida – attraverso teologia, sociologia, storiografia, diritto – nelle forze oscure che animano il carisma, affiorano episodi storici concreti, esperienze incarnate, individui e folle, immanenza e trascendenza, dettagli che parlano non solo di come il carisma appare ed è formulato, ma anche di come si fonda, della sua essenza, grazie a un movimento sia genealogico sia archeologico, che connette san Paolo, gli influencer e Trump.

Seconda, fondamentale, ragione per cui *Carisma* è un lavoro da leggere: Napoli è giurista di formazione e in questo tempo di protagonismi personalistici, è opportuno avvicinare un capitolo in particolare, che andrebbe letto e riletto quando si parla di diritto internazionale e di capi carismatici (che lo scavalcano): è quello in cui si riprende l'espressione attribuita a Cristo (e commentata da molti) "sta scritto, ma io vi dico". La voce di Cristo ha bisogno della scrittura, premessa della sua emergenza carismatica: il testo è lì, e tuttavia la persona dice la propria legge. La legge scritta, binario naturale contro gli abusi del potere, è il "vero termine a quo, ma anche ad quem, di cui il carisma ha bisogno per affermare la propria distinzione". Tra legge incarnata nel carisma e convenzione formalizzata dovrebbe esserci, in altre parole, un dialogo costante. Anche grazie a queste pagine su scrittura e voce, Napoli riesce a rappresentare una direzione per sganciare i carismi dai loro piedistalli e restituirli alla loro, scivolosa, complessità.

A. Condello insegna filosofia del
 diritto all'Università di Messina
 angela.condello@unime.it

Il sapere delle donne

di Tullia Todros

Daniela Minerva
**MEDICINA
FEMMINILE
PLURALE**
Il sapere delle donne
nella storia

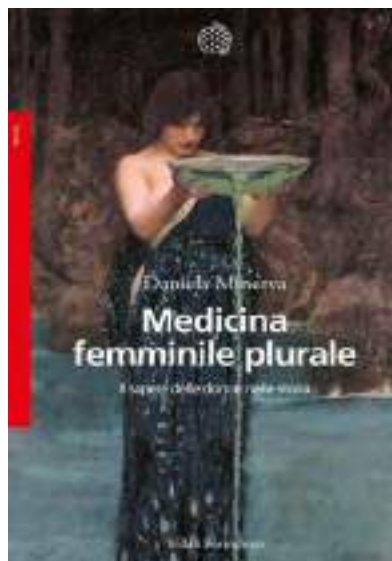
pp. 368, € 22,

Bollati Boringhieri, Torino 2026

Con questo lavoro Daniela Minerva si propone di descrivere come “lo sguardo femminile ha forgiato e creato la medicina, dalla magia pre-ippocratica all'attuale high tech”. Si tratta di una storia della medicina approcciata da un angolo visuale particolare, quello del ruolo svolto dalle donne. Date le premesse si potrebbe pensare a un testo complesso, impegnativo, specialistico e forse anche noioso per i non addetti ai lavori; invece si legge molto agevolmente, e le quasi trecento pagine scorrono veloci, con un susseguirsi di racconti sulle pratiche utilizzate nella cura delle persone e sulla vita di donne note, ma più frequentemente sconosciute, che hanno fatto la storia della medicina. Il libro non è il risultato di una ricerca storica. Come dice l'autrice è “un'inchiesta giornalistica che cerca di ottenere la migliore versione possibile della verità”.

I capitoli ripercorrono le tappe dell'evoluzione della medicina: a partire dai Greci e dai Romani (*Tracce di femminile nella medicina antica: dee, ginecologhe e farmacologhe*); al Medioevo (*Ascesa e caduta dello sguardo di genere nel Medioevo*); agli inizi dell'età moderna (*Tracce femminili nella nascita della medicina scientifica*); per arrivare, attraverso diversi stadi (*Rivoluzioni, reazioni e resistenza*), all'origine della politica sanitaria moderna nel XIX secolo e ai giorni nostri.

Quale ruolo hanno avuto le donne? Centrale. Perché da sempre le donne si sono occupate della cura di chi sta loro intorno: il gruppo di appartenenza, i figli, la famiglia, a seconda delle forme di organizzazione che la società occidentale si è data nei secoli. La cura si concretizza in diverse forme: la ricerca di rimedi per trattare le malattie e attenuare il dolore, l'aiuto e la trasmissione del sapere fra donne per tutto quanto concerne riproduzione e sessualità, la pulizia e l'igiene nelle case, l'alimentazione, l'organizzazione dell'assistenza. Le donne sono curiose, e anche cocciute, osservano e sperimentano, dando contributi importanti allo sviluppo della medicina. Qualche esempio, fra i molti descritti. Lady Mary Montagu, che era stata colpita dal vaiolo all'inizio del Settecento, durante un soggiorno a Costantinopoli aveva osservato che “il vaiolo è qui reso del tutto innocuo dall'in-



novazione dell'innesto [...] c'è un gruppo di vecchie donne che hanno come occupazione di fare ogni autunno questa operazione [...] Una vecchia donna giunge con un guscio di noce pieno della migliore qualità di vaiolo, ne mette un po' sulla punta di un ago e lo innesta nella vena. Gli inoculati non si ammalano”. I medici inglesi (uomini) erano convinti che si trattasse di una procedura senza alcuna base scientifica, diffusa da donne ignoranti. Ma lady Montagu non si arrende: fa “inoculare” la propria figlia e convince i principi del Galles a fare altrettanto. Nessuno di loro si ammalò durante la successiva epidemia di vaiolo: si apre così la strada al vaccino.

Nello stesso periodo, Joanna Stephens tratta con successo i calcoli renali, una patologia molto diffusa all'epoca, che poteva essere guarita soltanto con un intervento chirurgico allora molto rischioso. Il rimedio consiste in un decotto di gusci d'uovo sciolti nel sapone, mescolati con miele e semi di carota.

Florence Nightingale, infermiera durante la guerra di Crimea (1853-1856), notò che la maggior parte dei soldati moriva non per le ferite, ma per infezioni evitabili. Organizzò l'assistenza chiedendo a tutto il personale di lavarsi le mani e sterilizzare gli strumenti. La mortalità si ridusse dal 42 per cento al 2 per cento.

È chiaro dunque il costante contributo dato dalle donne allo sviluppo della medicina, dall'era pre-ippocratica ai giorni nostri: una “medicina domestica” e una “chimica domestica” (a precorrere la farmacologia), nelle case o nei conventi, ci sono sempre state.

Molto più complicato, e con alterne vicende, è stato il riconoscimento del ruolo delle donne nella medicina ufficiale: anche oggi, quando la percentuale delle ragazze laureate in medicina supera quella dei ragazzi, per quanto riguarda le carriere non è stato ancora sfondato il cosiddetto “tet-

to di cristallo”. Nell'Atene del IV secolo a.C. Agnodice, per poter studiare e praticare la medicina, si traveste da uomo. Salvo poi doversi svelare per essere accettata come medico dalle donne! La presenza ufficiale delle donne nella medicina ha fasi alterne, nei diversi periodi storici. Nel XII secolo c'erano nella Spagna islamica donne educate in medicina. Ci sono in Italia donne chirurghe che ottengono la licenza. Nel Nordeuropa, Ildegarda, una badessa, autrice di un *Libro delle creature*, era riconosciuta come scienziata e medica per i suoi studi. Ma quando, fra il 1200 e il 1400, aprono le università (Bologna, Padova, Parigi, Salamanca), le donne ne sono rigorosamente escluse. In quell'epoca “si va delineando un doppio registro: da un lato la medicina delle autorità (politiche e scientifiche) che esercita il potere (la biopolitica) e dall'altro quella reale, effettivamente esercitata nelle case, che cura la gente”. Quest'ultima è appannaggio, ancorché non totale, delle donne. Esempio, in questo senso, è il rapporto fra le due medicine (scolastica e pratica) per quanto riguarda la sfera della riproduzione (malattie delle donne, gravidanze, aborti, eccetera). Fin dall'antichità questo è stato il terreno di intervento delle donne. Tuttavia, anche questa è una disciplina che viene regolamentata all'interno delle scuole di medicina, e si verifica il paradosso: i medici imparano dalle donne ostetriche quali sono i rimedi e come intervenire, scrivono i manuali, e impongono poi alle ostetriche le proprie regole. Questo è il filo rosso che percorre tutta la storia della medicina: la presenza delle donne viene accettata e riconosciuta (anche se i primi accessi alla facoltà di medicina risalgono a poco più di un secolo fa), ma quando la loro attività diventa importante in termini di prestigio o di guadagno, vengono emarginate, così come viene impedito loro di esercitare la “medicina domestica” se questa in qualche modo contrasta con la politica dominante del momento.

T. Todros ha insegnato ginecologia e ostetricia all'Università di Torino
tullia.todros@unito.it



Devono contare le storie

di Silvia De Francia

Azzurra Tafuro
**UN'ALTRA STORIA
DELL'ABORTO**
Contraccezione,
diritti e salute
nell'Italia repubblicana
pp. 343, € 28,
il Mulino, Bologna 2026

La madre di Margaret, Anne, morì a neanche cinquant'anni: diciotto gravidanze in poco più di vent'anni. Margaret, la sesta in ordine di nascita, aveva sedici anni. Margaret Sanger, una delle prime grandi attiviste per i diritti riproduttivi, la prima a usare il termine *birth control* a inizio Novecento, ricordava spesso che, all'inizio del suo lavoro di infermiera nei quartieri diseredati di New York, si era spesso sentita impotente di fronte alla morte di una donna per un'ennesima gravidanza. Proprio in quei momenti si convince che il controllo delle nascite è fondamentale per migliorare la condizione femminile. Consapevole di infrangere la legge che vietava qualsiasi tipo di informazione in ambito sessuale e riproduttivo per oscenità, nel 1914 pubblica *The Woman Rebel*, foglio femminista che promuove il controllo delle nascite. L'inizio di un impegno costante che la vedrà battaglia protagonista di conferenze e dibattiti, ma anche di una serie di arresti e condanne.

Perché iniziare la recensione del libro di Azzurra Tafuro con la storia di Margaret Sanger? Perché non fa dell'aborto una storia legislativa: racconta una storia sociale, culturale e politica dei diritti riproduttivi. Non un tema isolato, ma un nodo tra salute pubblica, femminismo, comunicazione e trasformazioni della democrazia. Ciò che proponeva Sanger, in sostanza, anche se in modo forse in parte inconsapevole. Spostare la prospettiva, del resto, è allettante, oltre che utile: diverte nell'esercizio del pensiero e aiuta nella comprensione dei fatti. L'autrice racconta la storia dell'aborto in Italia non soltanto come vicenda legislativa culminata nella legge 194, ma come un processo storico più ampio, attraversato da conflitti culturali, mobilitazioni collettive e pratiche di autodeterminazione. Poter decidere se e quando avere figli deve essere un diritto da costruire collettivamente dal basso: testimoni dirompenti le storie raccontate nel testo. Vicende di dolore e miseria, di povertà e ignoranza, di vergogna, disagio e fatica.

L'approccio di Tafuro è importante perché correg-



ge una distorsione frequente nelle narrazioni tradizionali: l'idea che i diritti riproduttivi siano il semplice prodotto di un'evoluzione lineare dello stato democratico (quando c'è). Al contrario, il quadro proposto mostra come la politicizzazione dell'aborto emerga da un terreno di scontro in cui il corpo delle donne diventa luogo centrale di resistenza. Aborto e contraccezione tra due poli: da un lato il controllo biopolitico della popolazione, dall'altro diritti sessuali e riproduttivi. In termini femministi, questo significa leggere la storia dell'aborto come storia del rapporto tra potere, donne e sapere medico.

Un altro elemento di forza del libro, sempre in chiave storico-femminista, è la centralità attribuita alle reti transnazionali. Una ricerca dell'autrice del 2022 mostra come oltre 27 mila donne italiane siano riuscite ad accedere a un aborto sicuro e legale a Londra tra il 1967 e il 1981 grazie a reti che coinvolgevano medici britannici, emigrati italiani e gruppi femministi italo-francesi. Dato cruciale perché sottrae la questione dell'aborto a una cornice puramente nazionale: i diritti riproduttivi si sono costruiti anche tramite circolazione di pratiche, informazioni, contatti e solidarietà oltre i confini statali. Del resto, una storiografia corretta dovrebbe non limitarsi a “inserire le donne nella storia”, ma, piuttosto, dovrebbe puntare a ridefinirne il ruolo a partire dalla loro azione sociale. E quindi, nella costruzione di leggi giuste, non può contare soltanto il Parlamento: devono contare le campagne di informazione, anche quelle illegali, le reti informali tra stati, le associazioni, i movimenti. Devono contare le storie. Un modo (l'unico) per valorizzare le singole esperienze nel discorso politico, un modo per contribuire alla costruzione della democrazia.

S. De Francia insegna farmacologia all'Università di Torino
silvia.defrancia@unito.it

Cinema

L'arte di togliere

di Andrea Pagliardi

OSVALDO CAVANDOLI

Lo stile dell'essenziale.

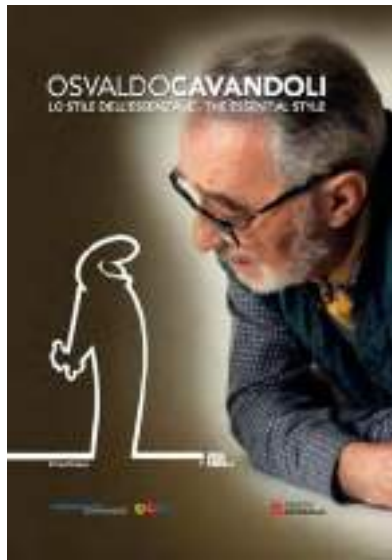
The Essential Style

a cura di StudioCine Cavandoli

e Quipos, ed. bilingue,

pp. 176, € 25,

Astragalo, Milano 2026



C'è una linea bianca che cammina, borbotta in una lingua inesistente e, ogni volta che la strada le si spezza sotto i piedi, pretende aiuto dalla mano che l'ha disegnata. Mr. Linea, o più semplicemente La Linea, è probabilmente il personaggio dell'animazione italiana più conosciuto nel mondo. La sua sagoma riaffiora nei luoghi più impensati: nei videoclip di Jamiroquai e Gigi D'Agostino, su un intero piano della sede berlinese dell'Alfianz, persino in uno spot Ford per il mercato statunitense. Eppure non tutti conoscono il nome dell'uomo che l'ha inventata.

A quell'uomo, Osvaldo Cavandoli (1920-2007), e alla sua creatura è dedicato *Lo stile dell'essenziale*, volume collettivo pubblicato da Astragalo. È un libro corale e insieme un atto di custodia: prolunga sulla carta lo studio milanese di Cavandoli, rimasto come il "Cava" l'ha lasciato, e raccoglie le voci di chi lo ha conosciuto e gli ha voluto bene. Accanto ai ricordi dei figli e dei nipoti si leggono i nomi dei grandi dell'animazione milanese, da Bruno Bozzetto a Guido Manuli, da Nedo Zannotti a maestri internazionali come lo svizzero Georges Schwizgebel. A completare il quadro i contributi di diversi studiosi del cinema d'animazione: Andriana Ružić, Raffaella Scrimatore, Marco Giusti. Apre il volume il ricordo di Giannalberto Bendazzi, tra i massimi storici dell'animazione al mondo.

La Linea recita con il minimo dei mezzi: niente occhi, niente sopracciglia, solo un profilo, un nasone e una bocca quando serve. Ma questa povertà apparente è in realtà un lavoro di cesello, una riduzione conquistata, il punto d'arrivo di un lungo esercizio di sottrazione. L'apparente spon-taneità del tratto nasce, in realtà, da una precisione grafica quasi chirurgica. Lo conferma un dettaglio: per disegnare quel naso Cusava mascherine gialle ritagliate, perché bastava una virgola fuori posto e il personaggio non funzionava più.

Cavandoli raccontava che l'idea della Linea gli era venuta da un film svedese in cui un filo di lana si assottigliava fino a formare figure, ma il perso-

naggio ha ascendenze più profonde e sembra chiudere un cerchio aperto agli albori del cinema. In *Fantasmagorie* di Émile Cohl, del 1908, considerato il primo cartone animato della storia, un omino-fantoccio fatto di linee bianche su fondo nero si trasforma di continuo in un flusso narrativo senza una vera trama, mentre la mano dell'autore appare in apertura e in chiusura. La Linea deve molto anche alla UPA, lo studio americano che negli anni cinquanta realizzò capolavori come *Gerald McBoing-Boing* e *Mr. Magoo*; al grafismo della Scuola di Zagabria; e a quella cultura del segno che nella Milano del dopoguerra legava animazione, design e pubblicità. Da Bruno Munari a Mario De Donà, in arte Eronda, l'ironia passava spesso attraverso il rigore della forma. E non si può non ricordare Saul Steinberg, che Cavandoli amava moltissimo: alla X Triennale di Milano, nel 1954, aveva disegnato *The Line*, un rotolo di dieci metri in cui un'unica linea orizzontale diventa mille cose: di nuovo, una mano demiurgica e un segno che si fa mondo.

Quell'essenzialità steinberghiana, però, non è solo grafica, ma riguarda anche il modo di pensare le storie. La creatura di Cavandoli è muta, o quasi: parla in uno pseudomilanese borbottato e incomprensibile che, come osservava Bendazzi, risulta più eloquente delle parole vere proprio perché le spoglia del superfluo. Anche le trame sono ridotte a un meccanismo elementare: una strada che si interrompe, un ostacolo che compare, la mano del creatore che entra "da fuori" per rimediare e, nel farlo, apre un nuovo problema. È il rapporto tra creatore e creatura, tra padre e figlio, messo in scena come sequenza interminabile di gag.

Prima della Linea, nella carriera del Cava, c'erano stati i pupi. Una delle sezioni più vi-

ve del libro riguarda infatti Pupilandia, lo studio fondato da Cavandoli con Ugo Moroni e attivo tra il 1950 e il 1956, uno tra i pochissimi in Italia a fare pubblicità in animazione stop motion. Cavandoli era insieme scultore, sarto e meccanico: gli tornavano utili gli anni da disegnatore tecnico all'Alfa Romeo e la passione per l'aeromodellismo. Il suo lavoro si innestava sulla grande tradizione cecoslovacca dei film a marionette e burattini, da Jiří Trnka a Karel Zeman, ma con un gusto diverso, più giocoso e popolare: parodie di generi, western e noir, primi piani e stacchi di montaggio presi dal cinema dal vero. Quei pupazzi, immortalati nelle numerose fotografie che arricchiscono il volume, li conservò sempre in studio, dentro piccole teche.

La vera palestra dell'animazione, per lui, era stata l'esperienza su *I fratelli Dinamite*, del 1949, primo lungometraggio a cartoni animati italiano. Lì Cavandoli imparò il mestiere del movimento e sviluppò una sensibilità per il segno netto che tornerà non solo nella Linea, ma anche molti anni dopo, quando nei primi anni ottanta dirigerà la prima serie animata della Pimpa di Altan, un'altra creatura fatta di puro contorno.

Sullo sfondo affiora di continuo una Milano capitale italiana dell'animazione tra gli anni cinquanta e ottanta. Una stagione irripetibile, in cui la cultura del design, l'industria pubblicitaria e una manciata di autori-artigiani (i Pagot, i Gavioli, Bozzetto, Manuli, Zannotti, Fusako Yusaki, Pierluigi de Mas produssero piccoli capolavori dentro la fabbrica minuscola e prodigiosa del Carosello. Anche La Linea nacque lì, originariamente per la pubblicità delle pentole Lagostina. Le regole ferree del programma, cento secondi di storia svincolata dal prodotto e trenta di codino pubblicitario, furono un vero e proprio motore per la creatività. Una curiosità: una commissione ministeriale arrivò a escluderla da un premio di qualità non riscontrando nella Linea un "livello particolarmente elevato dal punto di vista artistico".

In un libro che riesce nella rara impresa di essere insieme accurato approfondimento storico critico e devoto omaggio è nascosto un dettaglio che vale tutto, un biglietto d'addio in cui Cavandoli, ironizzando sulla propria morte, affida alla Linea queste parole: "quando io me ne andrò tu non dovrai piangere perché tu rimarrai e farai tutto quello che facevamo insieme... Come SEMPRE e per SEMPRE".

Una grande tradizione artigianale

di Antonio Costa

Sara Martin

UNA VITA

PER IL CINEMA

Storia e memorie

del pittore scenografo

Italo Tomassi

pp. 192, € 25,

Marsilio, Venezia 2026



"Italone" era il nomignolo che Fellini aveva inventato per lui, Italo Tomassi (1910-1990), uno degli ultimi pittori scenografi ancora operativi a Cinecittà a metà circa degli anni ottanta. Come accade spesso nei disegni di Fellini, nei quali il tratto ironico-caricaturale è impregnato di affetto ed empatia, il nomignolo di "Italone" ci evoca l'iperbolica immagine dello zampone di puro suino che pencola dal soffitto di Stazione Termini, nell'ultima invenzione realizzata da Tomassi per Federico Fellini, nel film *Ginger e Fred* (1985).

Quella del pittore scenografo è una figura professionale del sistema produttivo italiano non molto nota al grande pubblico. Spesso gli sono sovrapposte quelle mediaticamente più esposte dello scenografo-architetto o del (della) costumista. Eppure la sua funzione è stata essenziale e il suo ruolo e le sue funzioni caratterizzano un'intera stagione del nostro cinema, come bene evidenzia il libro di Sara Martin attraverso una ricca documentazione dialettica e iconografica, derivante dall'archivio dell'artista.

In queste pagine, Tomassi viene presentato come uno dei protagonisti della grande tradizione artigianale del cinema italiano, una tradizione cui attinse a piene mani Fellini. "Almeno nei primi anni Cinecittà sarà un'industria del cinema completamente autosufficiente, dove convivono falegnami, fabbri, elettricisti, muratori, lattonieri, idraulici, disegnatori, sarti, carpentieri, pittori, truccatori, sceneggiatori, scenografi, fotografi, attori e registi". Il fatto che l'autrice collochi solo alla fine del suo colorito elenco gli attori e i registi è un esplicito omaggio a questa tradizione.

La funzione principale del pittore scenografo è quella di tradurre su grande scala i bozzetti tracciati dallo scenografo-architetto o le invenzioni appena enunciate dal regista, ma è appunto nel corso di questa "traduzione" che diventano concrete le più azzardate invenzioni scenografiche felliniane che proprio grazie alla peculiare natura del procedimento acquistano quei loro tratti inconfondibili e straordinariamente poetici.

Il pittore scenografo è l'artigiano responsabile di quello che possiamo chiamare "l'effetto pitturato", cioè quell'effetto che viene ottenuto con mezzi puramente pittorici, cioè mezzi in cui l'intervento della pittura deve surrogare le carenze della fotografia e delle costruzioni tridimensionali.

È ben nota la determinazione con la quale Fellini esigeva che gli oggetti di scena del film fossero distrutti. Come riporta Martin, "Non vorrei lasciare tracce e testimonianze di tutto quello che un film mi è costato", dice Fellini all'indomani dell'uscita di *Amarcord*, "distruggo tutto. Deve restare solo il film nudo, compiuto".

Ed è in tal modo che noi possiamo cogliere l'essenza squisitamente cinematografica del lavoro del pittore scenografo. Lo dimostra in modo esemplare il capitolo *E la nave va* (In diretta durante la lavorazione). In occasione di questo nuovo impegno professionale per il quale si era preparato con particolare cura, Tomassi decide, per la prima volta nella sua lunga carriera, di tenere un diario delle sue prestazioni, giorno dopo giorno. Si tratta di un documento di grande interesse perché ci fa vedere come la componente temporale giochi un ruolo essenziale in questo lavoro. Accanto all'attenta selezione dei materiali impiegati (vernici, supporti, eccetera), lo scrupoloso rispetto dei tempi d'esecuzione garantisce l'economicità e l'efficacia delle scelte. E questo per Tomassi valeva in maniera particolare quando collaborava con Fellini: "Ho una debolezza per Fellini che è motivata da ragioni ben precise: ho lavorato per tanti registi noti, famosi, italiani e stranieri, ma solo quando lavoro per Fellini sento di fare del vero cinema".

A. Costa ha insegnato cinema al DAMS di Bologna e all'Università IUAV di Venezia
42.antonio.costa@gmail.com

Architettura

Le manifestazioni materiali del nazionalismo

di Paolo Scrivano

Mia Fuller
**UNA MODERNITÀ
APPARENTE**
L'architettura coloniale
italiana dal Mediterraneo
all'Africa orientale
pp. 348, € 30,
Viella, Roma 2026



Il mio primo confronto con l'eredità coloniale del paese in cui sono nato avvenne anni fa a Boston, città in cui ho abitato per lungo tempo. Salito a bordo di un taxi e iniziata una conversazione di cortesia con il guidatore, un etiope, mi sentii domandare cosa si pensasse in Italia delle relazioni con le ex colonie africane. Non seppi rispondere altro che "nothing". Con "nulla" non intendevo sostenere che non esistesse già una riflessione storica sul colonialismo italiano, ma che questa entrava molto di rado in qualsiasi dibattito pubblico.

In effetti, sin dalle pubblicazioni pionieristiche di Angelo Del Boca a partire dalla seconda metà degli anni settanta, si è scritto a sufficienza su questo tema, in Italia quanto all'estero. E l'architettura è stato un soggetto indagato sicuramente con un certo grado di profondità. Il libro di Mia Fuller, traduzione di un testo in inglese del 2007, si inserisce in questo filone di studi. La sua pubblicazione in italiano ha dato all'autrice l'opportunità di aggiornare l'opera originale, ampliandone la bibliografia e consentendo l'aggiunta di nuove sezioni su Somalia e Albania. È un libro non tanto sull'architettura coloniale italiana, quanto piuttosto su come attraverso l'architettura l'Italia si sia autorappresentata nel contesto coloniale. Scritto da una ricercatrice di formazione antropologica, è principalmente uno studio storico delle manifestazioni materiali e simboliche del nazionalismo e dell'imperialismo italiano.

Una modernità apparente ha capitoli introduttivi sulla storia e sulla geografia dell'Italia coloniale e sull'architettura nelle colonie fino agli anni venti; una parte, *Tèorie*, ricostruisce il dibattito architettonico dell'epoca in relazione alle politiche espansionistiche del paese. La visione che se ne ricava è che la storia del colonialismo italiano rispecchi un generale senso di insicurezza nazionale, oltre alla persistente difficoltà di far seguire al processo di unificazione territoriale e istituzionale una parallela costruzione identitaria. L'equivoco della "mediterraneità" è forse l'indizio più evidente di queste ansietà collettive: invocato in alcune fasi dell'avventura coloniale come tratto culturale peculiare nazionale a cui ispirarsi nelle scelte estetiche e tipologiche, il riferimento al Mediterraneo trovava

relativo riscontro nelle narrazioni metropolitane, persino in quelle ufficiali (l'"invenzione" del patrimonio artistico e architettonico italiano, ad esempio, si era compiuta attraverso la riscoperta del passato romanico e gotico): la storia dell'architettura coloniale italiana rivela un modo di "raccontare sé stessi" più che una risposta a contingenze locali. È un libro più sugli effetti del contatto tra cultura italiana e alterità che sull'architettura coloniale: non deve quindi stupire se le parti più propriamente dedicate all'arte di costruire appaiono come le più deboli dell'intero volume. Fuller schematizza il modernismo attraverso categorie ("internazionale", "storico", "tradizionale" e "mediterraneo") che pochi specialisti sarebbero oggi disposti a sottoscrivere, incorre in alcune generalizzazioni e attinge a riferimenti bibliografici talvolta datati e non troppo autorevoli. Colpisce anche l'assenza di rimandi a testi che avrebbero chiarito come nel corso della sua storia l'Italia abbia dovuto affrontare problemi di orientalismo "interno" – si pensa ad esempio a *Italy's "Southern Question"*. *Orientalism in One Country*, curato nel 1998 per Routledge da Jane Schneider. Tutta la sezione sul dibattito tra gli architetti lascia le colonie quasi sullo sfondo mentre temi cruciali quali l'incrocio tra diritto coloniale e diritto locale sono appena accennati – per esempio l'istituto delle *awqāf*, le fondazioni religiose islamiche il cui compito è di gestire proprietà immobiliari a servizio della collettività.

In generale si ha la sensazione che, malgrado gli aggiornamenti apportati, *Una modernità apparente* denunci tutti gli anni intercorsi dalla sua prima pubblicazione. La lettura della storia coloniale che vi si propone dà spazio a poche sfumature e appare spesso quasi soltanto in prospettiva opposizionale. L'autrice conferisce pe-

so ad autori di ambito accademico angloamericano – come Nezar AlSayyad – che sicuramente hanno contribuito a stabilire i fondamenti della disciplina ma le cui teorie risultano oggi di eccessiva fissità concettuale. Forse rileggere il saggista ebreo-tunisino Albert Memmi e il suo *Portrait du colonisé. Portrait du colonisateur* (Corrêa, Buchet-Chastel, 1957) aiuterebbe a comprendere come il potere coloniale si sia spesso consolidato attraverso l'intermediazione compiuta da figure di raccordo e non semplicemente attraverso la contrapposizione violenta tra dominatore e dominato.

Oggi, rispetto alla data di prima pubblicazione del libro (e dell'incontro con il taxista etiope), esiste probabilmente in Italia una maggiore sensibilità rispetto al passato coloniale. Ne sono un segno la riorganizzazione dell'ex Museo coloniale all'interno del Museo delle Civiltà a Roma, nato nel 2016, ma anche iniziative che raggiungono un pubblico più ampio di quello dei semplici specialisti, da trasmissioni televisive fino a nuovi filoni letterari. Forse è ancora poco, ma tutto si inserisce in un tentativo di ridiscutere il colonialismo in una maniera per così dire "olistica" e non necessariamente radicalizzata. Come Pascal Blanchard e Benjamin Stora, due dei maggiori studiosi del colonialismo francese, discutono in un libro-dialogo apparso di recente (*Doit-on s'excuser de la colonisation?*, Desclée De Brouwer, 2025), la questione è di collocare la storia coloniale all'interno di un quadro più complesso, che includa al tempo stesso "ombre e luci" e che contribuisca a discussioni costruttive in società sempre più multiculturali.

P. Scrivano insegna storia dell'architettura al Politecnico di Milano
paolo.scrivano@polimi.it



Alla diplomazia piace Rinascimento

di Federico Madaro

**GEOMETRIA,
ARMONIA E VITA**
L'architettura
di Andrea Palladio
dall'antico al classico
a cura di Donata Battilotti,
Guido Beltramini,
Fernando Marias,
pp. 418, € 45,
Treccani, Roma 2026

Non è frequente che un testo a corredo di una mostra abbia l'ambizione e la capacità di funzionare come una monografia. È il caso di *Geometria, armonia e vita*, pubblicato in occasione dell'omonima esposizione al Museo nazionale della Cina di Pechino (3 febbraio - 15 maggio 2026). La mostra, nel quadro del 55° anniversario delle relazioni diplomatiche tra Italia e Cina, è la prima grande iniziativa asiatica dedicata all'architettura di Palladio. Il dato non è solo celebrativo: portare Palladio a Pechino significa misurare la tenuta globale di un autore che ha trasformato il rapporto tra opera costruita, regola, libro e trasmissione del sapere.

Il catalogo evita la scorciatoia dell'omaggio generico. L'opera dell'architetto veneto viene ricostruita attraverso una pluralità di scale: il libro, la città, la campagna, il cantiere, il paesaggio, la ricezione internazionale. Al centro *I quattro libri dell'architettura*, non semplice trattato, ma macchina editoriale capace di tradurre edifici e proporzioni in un linguaggio riproducibile. Da questo nucleo si diramano le sezioni dedicate alla trasformazione della campagna veneta e al rapporto con Vicenza e Venezia. Ne risulta un Palladio tutt'altro che astratto: un architetto radicato in economie, committenze e pratiche territoriali.

Un secondo asse affronta l'architettura come sapere materiale. Il classicismo non appare come repertorio di forme, ma come tecnica di controllo dello spazio e del processo edilizio: disegno, cantiere, costruzione, rapporti proporzionali, trasmissione grafica. Altri interventi allargano il campo al sistema delle ville venete, al paesaggio, al rapporto con le arti e alla vita domestica nella casa palladiana "sopra la Brenta".

La parte più significativa, per il contesto cinese, è quella in cui il catalogo diventa strumento di mediazione. Qui meritano una menzione i testi di Li Luke, sulla traduzione dei *Quattro libri*, e di Zhang Yuecong, sulla collaborazione curatoriale internazionale. Entrambi mostrano che l'esposizione non

Geometria, armonia e vita.
几何 和谐 生活
L'architettura di Andrea Palladio
安德烈亚·帕拉第奥
 dall'antico al classico
从古典到经典的建筑艺术

si limita a "esportare" un classico italiano: lo mette in relazione con oggetti, categorie e memorie della cultura architettonica cinese. Il confronto tra ordine, assialità, simmetria, proporzione e paesaggio è il punto più delicato del progetto. Il rischio è che l'analogia tra Italia e Cina resti talvolta sul piano di valori molto generali, più evocativi che analitici. Sarebbe stato utile dare più spazio alle differenze: non solo alle affinità formali, ma anche ai diversi modi in cui le due tradizioni hanno pensato norma, costruzione e uso sociale dell'architettura.

Questo limite non indebolisce il valore dell'operazione, ma ne indica il nodo critico. Una mostra di questo tipo deve parlare a pubblici diversi: specialisti, studenti, visitatori cinesi interessati all'Italia, lettori europei curiosi della ricezione di Palladio fuori dall'Occidente. La chiarezza richiesta dalla mediazione culturale entra in tensione con la complessità storica. Il catalogo funziona quando accetta questa tensione e la rende leggibile, meno quando tende a risolverla in una grammatica troppo pacificata dell'armonia.

Decisiva è comunque la forma editoriale. Una pubblicazione di questo livello disponibile in cinese, con l'italiano come lingua di partenza per la maggior parte dei testi e l'inglese come apertura internazionale, rende accessibile a studenti, architetti, storici dell'arte e lettori colti cinesi un corpus di studi che spesso circola in ambiti specialistici europei. La traduzione non è un servizio accessorio: è parte del progetto culturale.

Pubblicazioni di questo tipo non trasmettono soltanto contenuti: rendono più stabile ciò che una mostra offre in modo temporaneo, danno forma a un lessico condiviso e creano condizioni per ulteriori collaborazioni. Nel caso di Palladio a Pechino, il catalogo mostra che la diplomazia culturale produce risultati quando offre strumenti leggibili, rigorosi e aperti.

F. Madaro insegna lingua e letteratura cinese all'Università di Torino
federico.madaro@unito.it

Angelo Dalle Molle

A MISURA D'UOMO

Per il ritorno di istituzioni e imprese a dimensioni umane

Prefazione di
Alessandro Aresu

Introduzione di
Massimo Cerofolini



La testimonianza di un visionario che negli anni '70
intravide le potenzialità dell'AI e dell'auto elettrica

L'essenziale armonia tra immagine e testo

intervista a Miguel Vila di Filippo Corradini

Quali sono i temi che ti affasciano e che quindi ricorrono maggiormente nella tua produzione? E perché li consideri importanti?

Direi che uno dei temi che mi interessa di più è quello delle relazioni tra le persone. Mi affascina il modo in cui, sia nelle relazioni a due sia nelle dinamiche più complesse, si possano cogliere aspetti profondi. Ogni incontro, ogni scambio, rivela qualcosa: non solo su come una persona si comporta, ma anche su come cambia a seconda dell'interlocutore che ha davanti. Un altro elemento fondamentale per me sono i luoghi in cui si svolgono le vicende. Non li considero solamente sfondi o paesaggi, ma componenti attive della narrazione. Gli spazi infatti influenzano e in qualche modo "inglobano" le azioni dei personaggi: ne riflettono lo stato interiore e ne accompagnano le trasformazioni. Accanto a questi aspetti, mi interessa anche esplorare ciò che è fuori dalla norma, situazioni e relazioni disfunzionali, tematiche che si potrebbero definire come moralmente ambigue o "scabrose". L'obiettivo non è provocare o scioccare il lettore, ma scegliere nuclei narrativi non sempre comodi o rassicuranti. Sono argomenti che richiedono una selezione precisa e che devono essere trattati con la giusta consapevolezza.

Quali sono le fonti a cui ti ispiri? Nella tua ultima produzione, per esempio, è indiscutibile un taglio fortemente cinematografico.

Sì, il cinema è una grande fonte di ispirazione per il mio lavoro, mi aiuta a capire come si costruisce un dialogo tra personaggi, come funzionano le pause, le espressioni. Ecco, soprattutto le espressioni: ho capito che possono essere "riprodotte" anche nel fumetto, come se i personaggi fossero attori in carne e ossa. E ci sono film che mi sono rimasti addosso e che continuo a considerare punti cardine per il mio lavoro. *Happiness*, che tratta tematiche serie attraverso la dark comedy, oppure *Trainspotting*, che mi ha sempre colpito per il modo in cui riesce a raccontare la vita nelle periferie di Edimburgo. E poi *Koyaanisqatsi*, che è quasi un non-film: non ci sono parole, non ha una trama in senso tradizionale ed è interamente costruito sulla relazione tra immagini e musica.

E invece dal punto di vista grafico?

Ho due punti di riferimento fondamentali, che considero tra i disegnatori migliori in assoluto. Da un lato Chris Ware, da cui ho imparato molto della griglia e sulla costruzione della pagina. Dall'altro, in

Italia, Paolo Bacilieri. Sono autori che riescono a tenere insieme sintesi e dettaglio: una linea molto controllata, ma allo stesso tempo estremamente ricca sul piano grafico. È una forma di disegno molto precisa, quasi strutturale, che per me è stata importante per capire come costruire visivamente una pagina.

Che rapporto hai con il fumetto in quanto medium?

In realtà, ti stupirà, io non leggo tantissimi fumetti: li produco, quindi faccio fatica a calarmi nei panni di un vero appassionato di fumetti o a definire con chiarezza la differenza tra l'esperienza del fumetto e quella, per esempio, di un film o di un romanzo letterario. Nel fumetto, rispetto al cinema, puoi soffermarti su dettagli che altrimenti sfuggirebbero, perché il ritmo non è continuo: è una sequenza di istanze estrapolate dal tempo, che permette di osservare e rileggere. Rispetto alla letteratura, invece, il discorso è diverso. Un romanzo classico è fatto solo di testo e quindi può essere verbalmente molto ricco nel descrivere e narrare fatti e situazioni. Nel fumetto non funziona allo stesso modo: se si eccede con le parole rischia di rompersi quell'equilibrio tra immagine e testo che ne definisce l'essenza. Ci sono momenti in cui il testo non serve, e altri in cui invece è necessario per chiarire o rafforzare una scena. Sono due linguaggi diversi, che seppur associati, restano comunque autonomi.

Parlando del tuo ultimo lavoro, rispetto alla *Trilogia del Nordest*, diresti che c'è stato un cambiamento dal punto di vista narrativo, stilistico e lavorativo, o lo consideri un proseguimento naturale della tua carriera?

Cerco sempre di realizzare qualcosa che vada oltre a ciò che ho fatto fino a quel momento. *Deflagrazione*, per certi aspetti, può ricordare le mie storie precedenti: questa volta, però, i personaggi sono più adulti e la storia è ambientata in luoghi reali e tangibili, in particolare a Bologna. Sono luoghi riconoscibili e reali, cosa che nella trilogia non accadeva. Dal punto di vista narrativo ho anche tentato di confrontarmi con un genere che non avevo mai affrontato direttamente: il giallo. In realtà all'inizio non pensavo che il libro sarebbe andato in quella direzione, ma la storia ha preso quella forma in modo abbastanza naturale. Mi sono trovato così a lavorare su una struttura molto più complessa rispetto ai fumetti precedenti, che invece avevano intrecci lineari e legami più semplici tra i personaggi.

Da cosa nasce l'idea per un thriller familiare e come hai

sviluppato l'intreccio?

L'idea nasce in modo piuttosto casuale. Un mio amico mi ha ricordato di un caso di cronaca nera avvenuto tra il Friuli-Venezia Giulia e il Veneto, legato a quello che la stampa aveva ribattezzato "l'Unabomber italiano". Si tratta di una persona mai identificata, che costruiva bombe artigianali a basso potenziale e che nascondeva in oggetti comuni che potevano essere raccolti da terra. I crimini attribuitigli sono distribuiti su un arco temporale che va dal 1993 al 2007 e le vittime, in molti casi, sono stati anche bambini. A differenza del vero Unabomber, però, la contro parte italiana non sembrava agire animata da un'ideologia precisa, ma piuttosto per una sorta di impulso distruttivo o di gioco con le autorità. È una vicenda che ha avuto anche un impatto diretto sulla mia crescita: da piccolo i nostri genitori ci dicevano severamente di non toccare oggetti trovati per terra per il timore che potessero contenere un ordigno. Ho dunque sentito lo stimolo a costruire una storia che partisse da lì, anche se inizialmente non sapevo ancora in che direzione sarebbe andata. Non avevo chiari né i temi né i legami tra i personaggi: molte cose sono emerse con il tempo e solo alla fine ho capito che quello che stavo scrivendo era, di fatto, un giallo.

C'è stata anche una ricerca storica o documentale? Hai fatto studi tecnici sui processi di

costruzione delle bombe artigianali?

All'inizio ho fatto una ricerca personale e ho visto anche alcuni documentari che spiegavano il funzionamento di questi ordigni e le modalità operative di Unabomber. Però man mano che il libro prendeva forma, la parte legata alla cronaca nera è diventata secondaria, quasi un pretesto – o meglio, un punto di partenza. È fondamentale per l'innescio della storia, ma poi lo sviluppo si concentra su altro. A un certo punto mi è venuto naturale espandere la narrazione sui personaggi e i loro drammi familiari, lasciando che la trama si diramasse in direzioni diverse.

Perché hai scelto Bologna come punto di partenza della storia?

Avevo bisogno di uscire dalla *Trilogia del Nordest* e di iniziare da un'altra regione. Inoltre Bologna è una città che conosco bene e a cui sono affezionato. Mi interessava soprattutto costruire una contrapposizione tra due mondi: da una parte una famiglia residente a Bologna, che rappresenta un contesto più urbano e in qualche modo progressista; dall'altra una famiglia proveniente da una realtà di provincia, più chiusa e periferica. Il capoluogo emiliano mi interessava anche per il suo aspetto architettonico, che trovo molto forte e caratterizzante.

Come hai gestito il tuo meto-

do di lavoro in questo progetto?

Per i tre libri pubblicati con Canicola ho lavorato in modo piuttosto veloce, diretto e concentrato, completando ogni volume in qualche mese. Con questo progetto, invece, i tempi si sono allungati assai: ci ho lavorato per quasi due anni. All'inizio scrivevo una prima parte della storia, poi iniziavo a disegnarla e, in seguito, modificavo e ricalibravo gli elementi narrativi. Lo *storyboard* era ridotto al minimo. È stato un processo molto fluido e in continua trasformazione, anche grazie al lavoro con l'editore, che ha contribuito a far evolvere il progetto mese dopo mese. Ci sono stati molti cambiamenti, anche profondi, perché alcuni personaggi inizialmente non funzionavano e sono stati rielaborati più volte.

Quanto c'è della tua famiglia in *Deflagrazione*?

In realtà molto poco. Molti personaggi sono ispirati a persone che conosco, ma in modo piuttosto indiretto. Forse c'è qualcosa di me nel personaggio di Tommaso, il figlioletto di provincia, timido, che passa tutto il tempo a disegnare: una sorta di riflesso della mia adolescenza. Ma non andrei oltre. Credo comunque che in quello che scrivi finisca sempre per entrare qualcosa di tuo, anche quando provi a tenerlo a distanza.

F. Corradini è studioso di cinema d'animazione e fumetto
corradinif100@gmail.com

Quando tutto esplode lentamente

di Filippo Corradini

Miguel Vila
DEFLAGRAZIONE
pp. 176, € 20,
Coconino Press, Roma 2026

Deflagrazione: non soltanto nel suo significato tecnico di combustione rapidissima e progressiva, ma soprattutto come metafora narrativa di un processo che si innesca all'improvviso e continua a propagarsi nel tempo, alterando irreversibilmente gli equilibri di chi ne viene investito. L'autore padovano riesce a costruire un racconto corale sulla tensione psicologica e relazionale; la ricerca di un colpevole diventa infatti un espediente per indagare il comportamento umano e le fragilità di una comunità provinciale che si confronta con la vita di una città universitaria. A innescare la narrazione è un attentato sotto i portici bolognesi, che ferisce gravemente un giovane studente, conseguentemente costretto a subire l'amputazione di una mano. In seguito

al trauma, tra la famiglia del ragazzo e quella della sua fidanzata inizieranno lentamente a insinuarsi dubbi, incomprensioni e rancori di ogni tipo, fino a sfociare in un climax degno del titolo del libro. Il lettore è coinvolto in un continuo gioco di supposizioni con un cast di insoliti sospetti dove ogni personaggio può apparire innocente o colpevole a seconda della prospettiva da cui viene osservato.

Pur avventurandosi qui nel territorio del thriller e del giallo, Vila mantiene intatta la cifra stilistica che lo ha reso una delle penne più interessanti del fumetto italiano contemporaneo. Come già accadeva nella sua *Trilogia del Nordest*, costituita dai romanzi grafici *Padovaland* (2020), *Fiordilatte* (2021) e *Comfortless* (2023), tutti usciti per Canicola, il cuore del racconto resta la costruzione dei personaggi: uomini e donne ordinari, spesso grotteschi negli atteggiamenti. Figure che oscillano tra

meschinità e vulnerabilità, capaci di suscitare tanto disagio quanto empatia. Individui comuni nei quali il lettore può riconoscere difetti, paure e contraddizioni: uno specchio scomodo, talvolta persino impietoso, che costringe a confrontarsi con sé stessi. L'impianto grafico riflette perfettamente la poetica narrativa. Il tratto asciutto ed essenziale di Vila si concentra sui dettagli significativi: espressioni, posture, silenzi. Le pagine sono dominate da ampi spazi bianchi e da una gabbia geometrica composta da inquadrature che si incastrano come tessere di un mosaico, dalle quali le imperfezioni fisiche e morali dei personaggi emergono con forza quasi documentaristica. *Deflagrazione* è un'opera che con magistrale naturalezza scava sotto la superficie del reale rivelandone l'arzigogolata struttura. Offre risposte parziali e, anzi, invita a convivere con il dubbio; un approccio raro, che conferisce al racconto una profondità capace di accompagnare il lettore anche dopo aver voltato l'ultima pagina.

Ragazzi

Un'idea in grado di reggere infinite storie

di Giorgio Salati

Ann Nadine

LA PURTROPPERIA

pp. 32, € 20,

Edizioni Piuma, Calco 2026

Un nome stravagante e una vetrina accogliente: la Purtropperia ha tutto ciò che serve per attirare l'occhio e invitare il visitatore casuale a entrare. Così come il visitatore casuale di una libreria per ragazzi non può che fermarsi davanti a questo libro dal titolo stravagante e dalla copertina accogliente, e decidere di sfogliarlo.

Scopriamo quindi che la Purtropperia raccontata in queste trentadue pagine illustrate non è altro che un negozio in cui si vendono invenzioni imperfette. Ogni oggetto creato e messo sugli scaffali dal signor Pino Purtroppo non funziona (purtroppo) ai fini di ciò per cui era stato inventato, ma funziona magari per qualcos'altro (per fortuna). O magari è solo bello da vedere, ancorché inutile. Un po' come le persone, che spesso sem-



brano predestinate a realizzare un obiettivo, per poi finire con il cambiare piani di vita. Insomma, la Purtropperia non può che generare empatia nel lettore, sia piccolo che grande, il quale può trovare in questo ambiente una specie di "area gioco", dove non esistono più gli obiettivi di logica ed efficienza cui ci ha abituati il mondo che corre e ci fa correre, ma dove sbagliare o essere sbagliati va benissimo ed è, anzi, un pregio.

Finché nel negozio non entra una ragazzina che invece di un "Purtropperissimo" chiede un "Felicemente".



Ann Nadine, autrice di Padova con origini filippine e francesi, è principalmente illustratrice, ed esordisce come autrice unica in questo libro. E le illustrazioni sono, in effetti, il punto di forza di questo albo: delicati acquerelli usati con maestria e caratterizzati da meravigliose scelte cromatiche. Un piacere per gli occhi che sommerge lo sguardo: un imperativo di questo genere editoriale è riempire gli occhi dei ragazzi (ma anche degli adulti) di bellezza. Abitarli, educarli alla bellezza.

Un po' più debole invece è l'aspetto narrativo, visto che verso metà libro la storia sembra arrestarsi, mancando di sviluppare in pieno l'interessante conflitto rappresentato dalla ragazzina in cerca di un "Felicemente". Il che è un peccato, giacché il concetto alla base di questo libro è davvero ottimo e potenzialmente in grado di reggere infinite storie.

Sembra insomma che l'autrice, esperta illustratrice ma ancora agli inizi come scrittrice, non abbia riconosciuto del tutto le strade promettenti che lei stessa ha aperto, o meglio che non abbia saputo quale imboccare e abbia preferito dare uno sguardo all'orizzonte senza inoltrarsi.

Il libro, quindi, più che una storia rappresenta soprattutto un ambiente narrativo, un luogo in cui immergersi, sentirsi protetti dalle ansie del mondo circostante, e vagare con la propria fantasia. L'idea sembra addirittura prestarsi anche ad altri media più interattivi, ad esempio un gioco da tavolo.

Un plauso va comunque a Edizioni Piuma che ha concesso a questa brava illustratrice lo spazio necessario per esordire come autrice completa, per sperimentare e farsi le ossa non solo con il pennello ma anche con la parola scritta. La certezza è che nel giro di poco tempo Nadine saprà affinare le proprie capacità di narratrice, riconoscere le potenzialità delle proprie idee e soprattutto avere uno sguardo sufficientemente profondo per sviluppare appieno non solo i mondi narrativi da lei ideati, ma anche i personaggi e le storie che possono abitare quei mondi.

Ma in fondo un certo grado di imperfezione non può che essere accettato in un'opera di questo genere. Se la storia parla di invenzioni imperfette, ci si può anche aspettare che la stessa invenzione di questa storia non sia del tutto perfetta. Dopotutto, sta soprattutto al lettore abitare e tenere vivo il mondo della Purtropperia.

G. Salati è sceneggiatore e insegna nella Scuola internazionale di Comics
giorgiosalati78@gmail.com

L'equilibrio della cura

di Carlotta Imbriano

James Fox

IL RAGAZZO
CON L'ABITO NERO

trad. dall'inglese

di Giuseppe Iacobaci,

pp. 304, € 16,90,

DeAgostini, Segrate MI 2026

Dalla penna di James Fox, giovane e promettente voce dell'editoria britannica, nasce una storia avvincente e carica di tensione emotiva: quella di Solo Walker, bambino di dieci anni dalla vita rocambolesca. Solo – che, come tiene a precisare mamma Morag, ha l'onore e l'onore di essere il suo figlio preferito, nonché l'unico – vive con lei in un appartamento fatiscente nella periferia di Londra. I due si arrangiano come meglio possono, poiché dopo il divorzio dal marito Morag rimbalza tra brevi impieghi e disoccupazione e ha a malapena di che sopravvivere. La sua resilienza e uno spirito frizzante e un tantino adolescenziale, però, la portano a escogitare la strategia perfetta: lei e il figlio, vestiti di tutto punto, si saziano con cupidigia partecipando ogni giorno a un buffet diverso – quelli in cui quasi nessuno ha fame ma ricche pietanze animano le tavole: i banchetti funebri. L'antica tradizione che caratterizza certe culture (neanche così lontane dalla nostra, a pensarci bene) diventa per la famigliola la principale fonte di sostentamento quotidiano, certamente illecita e macabra, ma geniale ed efficace.

I problemi sorgono quando, al funerale di un noto sportivo, i due vengono individuati dagli addetti alla sicurezza e dai giornalisti presenti; da quel momento comincia una caccia all'uomo che porta a eventi di grande intensità e impatto sulle vite dei protagonisti. Solo diventa – o forse lo era già e lo è sempre stato – lo zimbello dei compagni di classe e l'alunno più scapestrato che le sue insegnanti abbiano mai avuto; Morag entra nel mirino di un giornalista insistente e approfittatore e arriva allo stremo delle forze, rifugiandosi nell'alcol. In una delle sue "Burrasche nere", come le chiama il figlio, la donna scappa e lo abbandona. Sarà la nuova compagna di classe di Solo, Chetna, ad aiutarlo a cercarla durante una gita scolastica. I due però si cacciano sempre più nei guai, finché saranno costretti a chiedere aiuto agli adulti. Con questa breccia nel mondo degli insegnanti e dei genitori altrui, Solo inizia a prendere coscienza di una verità tanto legitti-



ma quanto amara: la sua amata Morag, una madre particolare, a volte burbera e incomprensibile ma tanto cara, non ha abbastanza equilibrio per potersi prendere cura di lui. Ed è qui che entra in scena Jason, il padre di Solo, personaggio chiave nella seconda parte del romanzo. Il bambino sperimenta una vita fatta di cure, affetto e regole sane e sensate, e quando finalmente Morag ricompare nella sua vita lo fa in sordina, dopo un lungo processo di guarigione e ricostruzione di una psiche disturbata.

La delicatezza dell'autore nel raccontare le scene più sconvolgenti e ricche di pathos si mischia al suo linguaggio talvolta ironico e pungente, che strappa un sorriso anche al lettore più sensibile. Linguaggio la cui resa è stata affidata al traduttore Giuseppe Iacobaci, che ne ha saputo cogliere le più intime sfumature. La spontaneità dei dialoghi e dei ragionamenti interni rende il testo autentico e credibile. Il ritmo della narrazione è incalzante e ben bilanciato: molteplici e ben articolati, seppur brevi, sono i capitoli da cui il romanzo è scandito. Leggendolo, seguiamo Solo e Morag con assidua curiosità, tifando costantemente per la loro serenità e sperando che trovino una soluzione alle esperienze problematiche, ma a volte tragicomiche, che vivono. I personaggi sono dipinti in maniera vivida attraverso i dettagli più tangibili (i vestiti, il tono della voce, il linguaggio corporeo) e quelli più rarefatti, che gradualmente ne costruiscono lo spessore.

I temi toccati dall'autore sono di grande attualità e risvegliano una consapevolezza importante: non tutti i genitori fanno la cosa giusta, ed è un diritto e anche un dovere dei bambini denunciarne gli abusi e le scorrettezze.

C. Imbriano insegna lingue straniere nei licei
carlottaimbriano@gmail.com

Un libro-commiato

di Erica Giacosa

Katsumi Komagata
PICCOLO ALBEROed. orig. 2008,
trad. dal giapponese
di Ayami Moriizumi,
pp. 32, € 70,
Lazy Dog Press, Milano 2026

Il libro di Katsumi Komagata non occupa un grande spazio: un volume sottile, la copertina avorio, un rilievo di minuscoli fori che disegnano un albero fantasma e tre parole in fila – autore, titolo, editore – stampate come se avessero paura di alzare la voce. Lo si prende in mano e la carta, densa e leggermente ruvida, restituisce subito una resistenza quieta: non è un albo da sfogliare con il pollice in corsa, chiede le due mani e qualche minuto di silenzio.

Alla terza, quarta doppia pagina succede qualcosa: in mezzo a una distesa bianca granulosa, che sembra neve alla luce obliqua, sporge una piccola piramide di carta, un'escrescenza impercettibile, più vicina all'errore di stampa che all'effetto speciale. Nessuno coglie questa piccola presenza, immobile là nella neve, dice la frase stampata in basso, sottile. Basta però avvicinare lo sguardo e magari un dito perché quella piramide diventi ciò che è: l'inizio di un albero, una vita che chiede attenzione. In principio c'è quasi il niente, e Komagata ci chiede di cominciare da lì.

L'idea è di una semplicità vertiginosa. Tra due pagine bianche – una neve compatta, resa da una carta fortemente testurizzata – spunta l'albero allo stato germinale, e pagina dopo pagina, mentre il testo racconta con frasi brevi ciò che accade – cresce piano piano; arriva la primavera e i rami si allungano; le foglie si ba-

gnano di luce estiva; la luce si ammorbidisce, le foglie diventano gialle, poi rosse – l'albero si trasforma: mette rami, si riempie di elementi di carta applicati, si colora di verde acceso, di giallo, di rosso, fino alle silhouette nere della notte.

Le tavole alternano carte di diversi colori e grane: bianchi ghiacciati, verdi lattiginosi, gialli che tendono all'ocra, rossi saturi, neri punteggiati di microscopici frammenti chiari, come schegge di luce o di neve residua. L'ombra dell'albero – prodotta dalla luce reale sul pop-up – diventa parte del disegno: si allunga d'estate, si accorcia in inverno, scompare quasi nelle notti più scure. Komagata affida al semplice protrarsi di questa ombra una parte importante del racconto: il lettore non vede solo ciò che è stampato, ma ciò che la luce di quel momento costruisce sulla pagina, come se ogni lettura producesse una stagione un po' diversa.

Chi si aspetta un albo muto resterà sorpreso: *Piccolo albero* non rinuncia alle parole, ma le usa con un'essenzialità da haiku. Il testo giapponese corre alto, in una riga, mentre in basso la versione italiana lo traduce con brevi frasi separate da spazi esagerati, come se fossero

respiri tipografici.

A un certo punto, quando l'albero è ormai grande e il paesaggio attorno sembra più vicino, la voce cambia: "Prima il paesaggio gli sembrava immenso / ora lo può abbracciare tutto con lo sguardo". È uno dei rari momenti in cui il testo si distacca dalla cronaca stagionale per suggerire una coscienza dell'albero, un "io" vegetale che sente il proprio rapporto con il mondo mutare con il passare degli anni. Più avanti, nelle pagine grigie e nere dell'invecchiamento, compaiono frasi che spostano il fuoco sull'assenza: "Il vento soffia così forte che i rami quasi si spezzano / Scrosci di pioggia riempiono la notte / E l'albero immobile là nel buio"; "Ora c'è un vuoto / i bambini che l'anno scorso venivano a caccia di cicale sono tornati e lo cercano". La chiusura è una delle più sobrie e struggenti che il *picture book* contemporaneo abbia prodotto: "E poi un seme cade non si sa dove / All'inizio è una piccola presenza che nessuno nota / ma prima o poi per qualcuno esisterà". Qui la struttura ciclica si chiude e al tempo stesso si apre: l'albero è scomparso, il libro ha attraversato il suo intero ciclo vitale, ma il racconto insiste su ciò che non vediamo – un altrove, un futuro lettore, un'altra pagina ancora da scrivere. La vita genera altra vita, la morte non è cancellazione ma spostamento di presenza.

In fondo all'edizione, l'autore spiega l'origine del libro: "Ho perso mio zio qualche tempo fa. Prima di perdere qualcuno, apprezziamo la sua presenza; dopo, ne sentiamo la mancanza. Ecco un albero pieno di foglie in primavera. In estate ce ne sono tante; in autunno cambiano colore; in inverno quasi spariscono. E poi ritornano". È difficile immaginare una dichiarazione d'intenti più chiara: *Piccolo albero*

nasce da un lutto familiare, ma lo sublima in una forma che non ha nulla di anedddotico o di psicologizzante; l'io dell'autore si ritira, lascia sulla pagina solo un albero, delle stagioni, delle ombre. È un libro che parla di morte senza mai essere esplicito, un libro che porta il lettore bambino e adulto a riconoscere l'inevitabilità della fine dentro un ciclo naturale, senza alleggerirla né esibirla. Tra l'inizio e la fine c'è tutta la distanza che separa la vita non ancora vista da quella che continua in qualcos'altro: una traiettoria sottilissima, raccontata solo con variazioni di carta e di luce.

Come in molti altri suoi lavori Komagata si muove sul confine tra infanzia ed età adulta, ma qui l'oscillazione è portata al limite: è impossibile dire se il destinatario "vero" sia il bambino che guarda le foglie spuntare o l'adulto che ha già avuto il tempo di vedere scomparire alberi e persone.

Quando il lettore richiude la copertina, *Piccolo albero* mostra tutta la sua natura di libro-commiato: un oggetto che continua a crescere quando l'autore non c'è più, un piccolo essere di carta che chiede di essere riaperto, toccato, rimesso alla luce perché il ciclo ricominci. Komagata scrive di aver scelto quella carta e quella modalità di costruzione del libro perché i lettori potessero "toccarlo, oltre che vederlo": in questo senso, regalare *Piccolo albero* a un bambino – o leggerlo insieme a qualcuno che abbiamo paura di perdere – significa comunicare e coltivare una memoria tattile della transitorietà, un'idea di morte che non cancella ma trasforma, una fiducia serena e saggia nel fatto che, prima o poi, anche la presenza più piccola saprà esistere per qualcuno.

E. Giacosa si occupa
di letteratura per ragazzi
ericagiacosa2@gmail.com

Nato a Shizuoka nel 1953, formato come *graphic designer* al Nippon Design Center e poi negli Stati Uniti, Komagata rientra in Giappone negli anni ottanta per fondare One Stroke, studio e casa editrice, e comincia a pensare il libro come un oggetto tridimensionale a metà fra design e poesia. L'incontro con i libri di Bruno Munari e con la riflessione sul bambino come protagonista di ogni progetto visivo sarà il suo spartiacque: da lì nascono la serie *Little Eyes* (i libri tattili in collaborazione con Les Trois Ourses e Les Doigts Qui Rêvent), le mostre al Centre Pompidou e al MoMA.

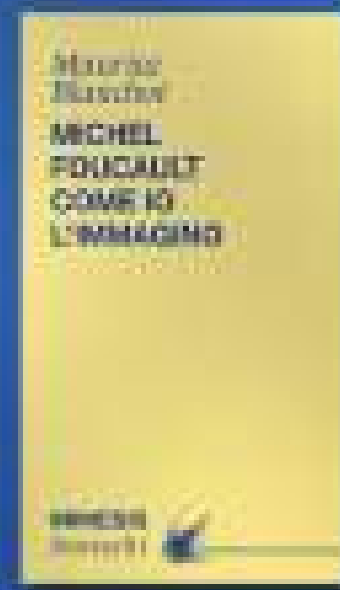
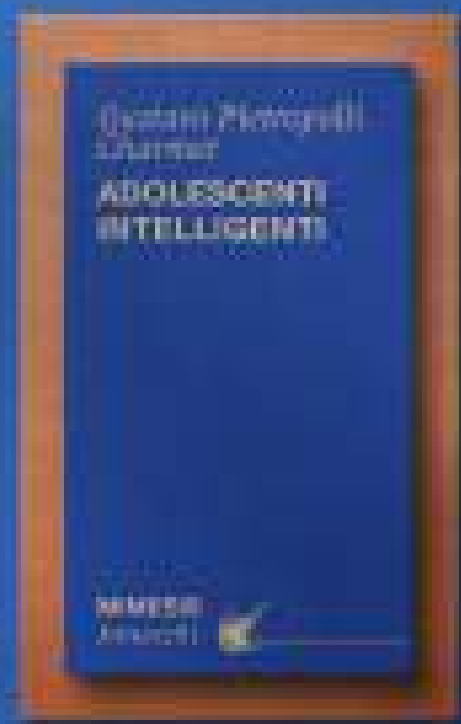
La sua vita si riassume in una formula che dice moltissimo: *book artist / graphic designer 1953-2024*. Komagata

è l'anello mancante fra il Munari delle sperimentazioni sul libro-oggetto e una generazione di designer che pensa la pagina come spazio architettonico, luogo dove il gesto della mano e il ritmo dello sguardo sono parte integrante del racconto. È un autore che lavora sempre con pochissimi elementi – carta, colore, piega, taglio – e con una fiducia assoluta nell'intelligenza visiva dei bambini.

Little tree esce per One Stroke e Les Trois Ourses nel 2008 in un'edizione trilingue (giapponese, inglese, francese); nel 2009 viene selezionato fra Les plus beaux livres français, nel 2010 riceve una menzione speciale al Bologna Ragazzi Award, ed è subito considerato il vertice della sua ricerca.

INNESCHI
VOCI NECESSARIE
PER INNESCARE
IL CAMBIAMENTO

MIMESIS EDIZIONI
www.mimesisedizioni.it





SCOPRI VOLOEASYREADER ANSA EDITION I TUOI GIORNALI PREFERITI ANCHE IN VACANZA CON L'EDICOLA DIGITALE DI VOLOCOM

Quotidiani nazionali ed esteri, periodici e agenzie di stampa sempre disponibili, in un'unica piattaforma.
Consultabili da desktop, tablet e mobile.

Un unico accesso

Gestione centralizzata degli abbonamenti

Sempre con te

Consultazione da ogni dispositivo

Anche offline

Lettura disponibile quando serve

Approfondisci i servizi Volocom

Scansiona il qr code o visita il sito www.volocom.it



Tutti i titoli

Aga Rossi, Elena - *Roma tradita. Settembre 1943, la mancata difesa e l'occupazione tedesca* - il Mulino - p. 47
Arnautović, Ljuba - *Neve di giugno* - Keller - p. 25

Barbero, Carola - *L'arte di nuotare. Dell'acqua e del respiro* - il Mulino - p. 17
Battilotti, Donata / Beltramini, Guido / Marias, Fernando (a cura di) - *Geometria, armonia e vita. L'architettura di Andrea Palladio dall'antico al classico* - Treccani - p. 53
Behler, Ernst / Venturelli, Aldo - *Friedrich Nietzsche* - Salerno - p. 50
Bonini, Carlo / Gabrielli, Franco - *Contro la paura. Manifesto per una sicurezza democratica* - Feltrinelli - p. 5
Botta, Gregorio - *Rothko. Viaggio a Firenze* - Electa - p. 7
Boye, Karin - *La consolazione delle stelle* - Iperborea - p. 42
Brooke, Dinah - *Lord Jim a casa* - Sellerio - p. 29

Carrère, Emmanuel - *Kolchoz* - Adelphi - p. 10
Chehayed, Shirin / Cavandoli, Sergio - *Oswaldo Cavandoli. Lo stile dell'essenziale* - Astragalo - p. 52
Chiuso, Cristina - *Con la testa sott'acqua. Il mondo visto da chi nuota* - add - p. 17
Cohen-Solal, Annie - *Mark Rothko. Riparare il mondo* - Einaudi - p. 7
Cortinovis, Barbara - *Il barattolo dei pastelli* - Bollati Boringhieri - p. 34
Cristò - *Sull'orizzonte degli eventi* - Terra-rossa - p. 35

Dardi, Domitilla - *Cucire universi* - Einaudi - p. 21
Di Clemente, Valeria / Schembari, Andrea / Schininà, Alessandra / Traina, Giuseppe (a cura di) - *Kafka al crocevia. Prospettive interdisciplinari di ricerca* - Artemide - p. 24
Donati, Riccardo - *Leo Spitzer. Un profilo intellettuale* - Carocci - p. 45

Faggiani, Franco - *La luce del primo mattino* - Fazi - p. 35
Fecchio, Lorenzo - *Il libro dei misteri di Galeazzo Alessi. Il progetto per la nuova Gerusalemme al Sacro Monte di Varallo* - Officina Libraria - p. 6
Fofi, Goffredo - *Arcipelago Sud. Voci e luoghi della cultura italiana* - Feltrinelli - p. 15
Fofi, Goffredo - *Cinema e bizzarria* - La nave di Teseo - p. 15
Fofi, Goffredo - *Da pochi a pochi. Appunti di sopravvivenza* - elèuthera - p. 15

Fox, James - *Il ragazzo con l'abito nero* - De Agostini - p. 56
Franzini, Elio / Vercellone, Federico - *Tribalismi. Perché la società si sta frammentando* - Neri Pozza - p. 48
Fuller, Mia - *Una modernità apparente. L'architettura coloniale italiana dal Mediterraneo all'Africa orientale* - Viella - p. 53

García Lorca, Federico - *La finestra della scuola ha una tenda di stelle* - Topipittori - p. 9
Gentile, Emilio - *L'avventura di un uomo moderno. Vita di Giuseppe Prezzolini* - Garzanti - p. 43
Giorcelli, Cristina - *Leggere Poesia. William Carlos Williams e il modernismo statunitense* - Marietti - p. 31
Graziosi, Andrea - *Classificare gli umani* - il Mulino - p. 46

Iordanidou, Maria - *Vacanze nel Caucaso* - Medhelan - p. 23

Kafka, Franz - *I racconti* - Einaudi - p. 24
Kallifatides, Theodor - *Madri e figli* - Voland - p. 30
Knausgård, Karl Ove - *Il terzo regno* - Feltrinelli - p. 28
Komagata, Katsumi - *Piccolo albero* - Lazy Dog Press - p. 57

Lynch, Claire - *Una questione di famiglia* - Fazi - p. 11

Mantovani, Alessandra - *La soffitta* - Manni - p. 34
Mariano, Beppe - *La parola che ti devo* - Di Felice Edizioni - p. 41
Martin, Sara - *Una vita per il cinema. Storia e memorie del pittore scenografo Italo Tomassini* - Marsilio - p. 52
Mazza, Roberto - *La città contesa. Gerusalemme e la nascita della questione di Palestina (1914-1920)* - Viella - p. 46
Memmo, Francesco Paolo - *Explicit* - Il Labirinto - p. 41
Micheli, Giuseppe A. - *Come lepri acquattate nell'erba* - Mimesis - p. 48
Minerva, Daniela - *Medicina femminile plurale* - Bollati Boringhieri - p. 51
Miracle Bragantini, Caterina - *"Aspettando cogli occhi chiusi una parola". Biografia intellettuale di Emilio Cecchi* - Carocci - p. 45

Nadine, Ann - *La purtropperia* - Edizioni Piuma - p. 56
Napoli, Paolo - *Carisma* - Quodlibet - p. 50
Naso, Paolo - *Dio benedica l'America. Il fondamentalismo cristiano dai creazionisti a Donald Trump* - Claudiana - p. 49
Nikitin, Aleksej - *Di fronte al fuoco* - Voland - p. 27

Pelly, Liz - *Mood machine. L'ascesa di Spotify e il prezzo della playlist perfetta* - EDT - p. 18
Piersanti, Umberto - *Jacopo. Poesie 1994-2025* - Interno Poesia - p. 42
Pontoppidan, Henrik - *L'ospite regale* - Iperborea - p. 30

Raimo, Christian - *L'invenzione del colore* - La nave di Teseo - p. 33
Raimo, Veronica - *Non scrivere di me* - Einaudi - p. 37
Rothko, Christopher - *Mark Rothko. Dentro l'opera* - Marsilio - p. 7
Rothko, Christopher / Geuna, Elena (a cura di) - *Rothko a Firenze* - Marsilio - p. 7
Rusconi, Roberto - *A destra di Dio* - Morcelliana - p. 49
Russell, Karen - *L'Antidoto* - Sur - p. 28
Schweblin, Samanta - *Il buon male* - Einaudi - p. 27

Tafuro, Azzurra - *Un'altra storia dell'aborto* - il Mulino - p. 51
Tiptree, James Jr. alias Bradley Sheldon, Alice - *Le donne che gli uomini non vedono* - Mondadori - p. 29
Tribuiani, Giorgia - *Pezzi* - il Saggiatore - p. 33
Tsirkas, Stratis - *Arianna* - Aiora - p. 13
Tsirkas, Stratis - *Il circolo* - Aiora - p. 13
Tsirkas, Stratis - *Il pipistrello* - Aiora - p. 13

Varvello, Elena - *La vita sempre* - Guanda - p. 37
Venturi, Riccardo - *Rothko. Secondo natura* - Electa - p. 7
Vila, Miguel - *Deflagrazione* - Coconino Press - p. 55
Volpe, Giuliano - *Archeologia. Storia e metodi, paesaggi e persone* - Laterza - p. 14
Voltaire - *L'ingenuo* - Elliot - p. 31



Serafina at Table, Fiji, 2023 © Nick Brandt

NICK BRANDT

THE DAY MAY BREAK

LA LUCE ALLA FINE DEL GIORNO

18.03 - 06.09.2026

Gallerie d'Italia – Torino
Piazza San Carlo, 156

con il Patrocinio di



[GALLERIEDITALIA.COM](https://www.gallerieditalia.com)

GALLERIE D'ITALIA
TORINO



INTESA  SANPAOLO
BANKING PREMIUM PARTNER