

Sensazioni su Gramsci (e una perla) - Giorgio Fabre

Dopo diversi libri di storia scritti a quattro mani, Giuseppe Vacca, che tutti ricordano per i passati libri filosofici, si è cimentato per la prima volta in un libro di storia tutto suo e a tutto tondo, questo *Vita e pensieri di Antonio Gramsci 1926-1937* (Einaudi, «Storia», pp. XXII-370, 33,00). Davanti a un'iniziazione, è bene quindi essere attenti ma anche indulgenti con i vari problemi di un testo che vuol essere impegnativo come questo; e con i vari errori e imprecisioni (oltre a diverse omissioni) che vi si possono intravedere. Dall'altra, forse merita qualche osservazione in più quell'eccessiva presenza di illazioni, di supposizioni, di metafore, di «sensazioni» che l'autore vi ha distribuito e che man mano paiono diventare indiscutibili verità. Piuttosto tortuoso: è difficile dire quale ne sia lo scopo. Forse è solo un'operazione «revisionista» nei confronti di Palmiro Togliatti, che culmina nella frase (p. 357) «fin dal 1936 Togliatti era un protagonista del terrore staliniano», di cui sfuggono i documenti che la motivano? O si tratta di altro? Essendo in ogni caso anche un libro che vuole essere autorevole e che proviene dal cuore della Fondazione Istituto Gramsci di cui Vacca è presidente, vale la pena scegliere, tra gli altri, almeno due «problemi» seri. Ma prima, solo una domanda, a proposito dei punti che dicono che Tania Schucht, cognata di Gramsci, «consegnò» o «trasferì» tutti i manoscritti di Gramsci il 5 maggio (p. 324) ma anche il 6 luglio 1937 (p. 334): il 5 maggio o il 6 luglio? Masi diceva di «problemi» significativi in questo libro. A pagina 342 si parla di Mario Gramsci, il fratello fascista di Antonio, «federale di Varese» e che ricoprì «ruoli importanti nel PNF». In effetti, basta in proposito il repertorio di Mario Missori, Gerarchie e statuti del Pnf, per determinare che Mario non fu segretario federale di Varese né ebbe minimamente «ruoli importanti nel PNF». E per precisione è bene ricordare, almeno, che la vedova di Mario si ribellò a sentir dire che il marito era stato segretario del fascio di Varese (e nemmeno segretario federale): lei non ne aveva mai sentito parlare. Discorso simile per il IV congresso del Pci, tenuto a Colonia «fra il 14 e il 21 aprile del 1931» (p. 115) e su cui, secondo Vacca, Gramsci si sarebbe arrovellato (ma per via «metaforica», naturalmente). Oggi, grazie alla scoperta di Roberto Gremmo, che nelle carte di polizia ha trovato il verbale di quel Congresso trasmesso da una spia fascista (l'ha pubblicato in «Storia ribelle»), sappiamo che esso si svolse in realtà a Mosca dal 6 all'8 maggio 1931. È singolare, comunque: l'istituto culturale dell'ex Pci, vent'anni dopo lo scioglimento, non è riuscito a ricostruire né la vita del fratello del fondatore del partito né i congressi storici dello stesso partito. E andiamo, più in concreto, a ciò che invece in questo libro può essere utile. Perché una perla c'è. È a pagina 239 ed è l'inedita lettera (s'immagina in russo) che Tania Schucht scrisse alla sorella Giulia (la moglie di Antonio, che viveva a Mosca) il 9 febbraio 1933. Peraltro, quattro pagine dopo (243) la stessa lettera riappare, ma smontata e rimontata, in modo da risultare non comprensibile come essa fosse davvero. E questo rovina un po' la novità. Ma torniamo alla pagina 239, da cui si riesce infatti finalmente a capire una cosa: in quale punto l'altra, ormai celebre lettera, quella di Ruggero Grieco a Gramsci del 1928, fece insospettire e poi inalberare il detenuto, all'epoca inattesa della condanna, comminata poi dal Tribunale speciale. Com'è noto, Gramsci sospettò che con quella lettera, che lui ritenne provocatoria, i suoi compagni di partito fuori dal carcere avessero cercato di tenerlo in galera. Come è anche noto, della lettera di Grieco si conosce una versione «fotografica» fatta dalla polizia fascista, pubblicata quasi cinquant'anni fa da Paolo Spriano e su cui Luciano Canfora nel 1989 sollevò il dubbio che si trattasse di un falso realizzato proprio dalla polizia. Canfora è poi tornato su quella lettera nel suo *La storia falsa* e infine in *Gramsci in carcere e il fascismo*, e ha continuato a ribadire la possibilità che si tratti di un falso arrivato fino a Gramsci. Ora, che cosa scrisse Tania il 9 febbraio 1933 (si stava pensando a un nuovo tentativo di liberazione) e che Antonio le aveva rivelato? Che «quando si è fatto l'altro tentativo, nel '28, si è commesso un errore enorme, all'operazione partecipavano indirettamente gli italiani, e lo hanno comunicato a lui in una lettera mandata al carcere». Avendo dunque di fronte a sé la lettera fotografata, vera o falsa che fosse, le frasi che dovevano aver irritato Gramsci erano: «Noi ti siamo stati vicini sempre, anche quando tu hai avuto ragioni per non sospettarlo»; e «Tutto quello che ci è stato chiesto, per te, noi lo abbiamo fatto, sempre». Con quelle frasi Grieco e i comunisti italiani avrebbero comunicato al detenuto che c'erano loro dietro al tentativo di liberazione di Gramsci, secondo lui in atto in quel momento, e partito dall'ambasciata sovietica di Berlino. Questa comunicazione, su una lettera letta dalle autorità fasciste, avrebbe fatto fallire il tentativo. Come Tania riassunse a Sraffa due giorni dopo, l'11 febbraio 1933 (ma senza spiegare qual era il punto), Gramsci le aveva detto che la «famigerata lettera... guastò ogni possibilità di concedere qualsiasi cosa, mentre si era già in purparler (sic) a Berlino». E qui sta la vera novità. Com'è noto, della trattativa di Berlino parlò molti anni fa Giulio Andreotti, sul quotidiano Tempo del 30 ottobre 1988, in un articolo colmo di documenti e che purtroppo Vacca non ha preso in considerazione. Andreotti spiegò di aver ricevuto dal Vaticano i documenti che illustravano come la trattativa di Berlino fosse passata attraverso la Santa Sede. E li pubblicò. La vicenda era questa. L'iniziativa partì dal primo consigliere dell'ambasciata russa nella capitale tedesca, Bratman- Brodowski (non Bratman Brodskij come viene scritto a p. 237, Bratman nome e Brodskij cognome). Costui aveva chiesto al Vaticano dimettersi in contatto con Mussolini per proporre uno scambio di prigionieri: Gramsci e Terracini contro due preti russi e cattolici (in realtà due arcivescovi). Stefan Bratman-Brodowski era un notissimo capo comunista polacco, amico di Rosa Luxemburg, rimasto a operare negli anni venti nella diplomazia sovietica. Infine forse morì nelle purghe staliniane. All'epoca era in ogni caso personaggio di spicco e del tutto autorevole. La Santa Sede a sua volta si mosse e girò la proposta a Mussolini. Questi fece rispondere con una lettera del 15 ottobre 1927, sostenendo che bisognava aspettare la sentenza del processo del Tribunale Speciale: dopo di che, lo scambio sarebbe stato preso in considerazione. Subito dopo, le trattative si arenarono. Ora, il bello è che Andreotti spiegò con chiarezza nel suo articolo che Bratman-Brodowski era stato spinto «dai parenti ed amici di Terracini e Gramsci». In effetti l'appunto che accompagnò la richiesta del consigliere sovietico, e conservato in Vaticano, è visibile da anni ed era chiarissimo: la proposta dello scambio era partita dagli «amis de Gramsci», che avevano ritenuto che il Vaticano fosse al corrente della possibilità dello scambio. Il governo sovietico aveva detto a sua volta di sì a «la famille» e a «les amis de Gramsci». Era tutto scritto lì e non erano certo amici di pallone. Noi sappiamo pure con certezza, anche attraverso altri documenti d'archivio non ancora noti, che quel testo fu messo in mano a Mussolini, il quale dunque

sapeva perfettamente dall'ottobre 1927 che l'iniziativa era partita dai comunisti italiani. Non conoscendo quell'appunto, Gramsci, a proposito della trattativa e della lettera di Grieco, prese un abbaglio. E Vacca, non avendo preso in considerazione l'articolo di Andreotti, non se n'è accorto (e il libro in questo senso è un po' manchevole). Forse quell'appunto non spiega tutto, ma può chiarire ad esempio perché i comunisti italiani, che conoscevano come erano andate le cose a Berlino, non riuscissero a capire perché Gramsci avesse dei dubbi feroci sul loro comportamento. E può chiarire perché la successiva inchiesta a Mosca, chiesta dalle sorelle Schuch forse pure contro Togliatti, finì in niente. Infine un aspetto, invece, seriamente preoccupante. L'autore all'inizio ringrazia moltissime persone per aver letto e riletto il testo e anche per avergli «fatto le pulci pagina per pagina». Tra quelle persone, diversi sono collaboratori (anche illustri) dell'Edizione nazionale di Gramsci, l'opera delicatissima e colossale in cantiere presso l'Enciclopedia italiana. E di cui Vacca è presidente della Commissione scientifica. Che dire di questi collaboratori, controllano una pagina sì e una no?

Gramsci, Pci e fascismo: come riscrivere una storia «sacra» - Giorgio Fabre

Prima o poi bisognerà ragionare per bene sui libri che pubblica Luciano Canfora. Sono tutti libri, come quest'ultimo **Gramsci in carcere e il fascismo** (Salerno editrice, pp. 304, 14,00), scritti in modo fluido e preciso. Solo che Canfora tratta, passando da uno all'altro in tempi rapidissimi, i temi storici più diversi (storia e filologia, Grecia, Roma, Bisanzio, Settecento, Ottocento, comunismo, fascismo). Il risultato è che la sua produzione costituisce ormai un fenomeno che ha inciso sulla percezione del pubblico – e non solo dei suoi lettori – su che cosa sia storia. Con quei rapidi cambi, obbliga a pensare in termini di storia globale e dinamica, non limitata al singolo periodo storico, ma allargata ai confronti diacronici: per di più sempre in termini di problemi complessi e assicurando la precisione dei fatti e magari la conoscenza di quelli sconosciuti. Gramsci in carcere è un libro appunto molto preciso e nuovo, curatissimo nei dettagli e anche dal punto di vista editoriale. Metà è testo, metà documenti. Grosso modo percorre il tema della tradizione degli scritti gramsciani, in particolare le lettere e i Quaderni. Ma per sviluppare la questione principale, si allarga poi all'analisi della storia del comunismo italiano, comprese le sue grandi mistificazioni. È quella che, in due parole, Canfora chiama la «storia sacra» o meglio, che fu sacra, ma che via via viene e deve essere riscritta. In questa storia, ha un ruolo rilevante Ruggero Grieco, il firmatario della «famigerata lettera» a Gramsci, ma anche, come segretario del Pci, promotore di quell'«appello ai fratelli in camicia nera» del 1936, che viene generalmente considerato un gravissimo errore del partito. I due capitoli su di lui sono a tinte piuttosto fosche. Canfora non arriva a dire che fosse una spia della polizia fascista, perché non ci sono prove definitive, ma chi legge quei due capitoli è portato a pensare che lo potesse benissimo essere. Del resto, basta conoscere un po' di vicende e di documenti del Pci, per sapere che tutto lascia sospettare che al tempo del fascismo una spia ad altissimo livello dovesse essere stata davvero infiltrata, anche dopo l'«affaire Silone». E comunque rimane agli atti il giudizio che diede di lui Gramsci in carcere, un uomo «irresponsabilmente stupido» o che compiva atti «scellerati». Altro personaggio notevole di questo libro è Ezio Taddei, un anarchico che, uscito di galera durante il fascismo, scrisse una serie di articoli infamanti contro Gramsci, tra cui uno ripreso con enfasi da Mussolini. Taddei ebbe una certa fama in Italia nel dopoguerra, perché, cancellando completamente il suo passato anticomunista, fu assorbito nelle file del Pci e divenne un suo esponente intellettuale di punta, un rappresentante della categoria degli scrittori del popolo. Fatto sta che il suo libro di maggior successo fu pubblicato da Einaudi un anno prima che l'editore iniziasse a pubblicare i libri del leader sardo. La tradizione del testo gramsciano è passata anche attraverso questi personaggi discutibili. Il centro del discorso però resta Togliatti, che alla fin fine risulta il vero valorizzatore di quegli scritti. Forse contro Gramsci stesso, che, pieno di sospetti, mal digeriva che i suoi testi finissero in mano ai compagni italiani. Togliatti andava avanti senza guardare in faccia nessuno: si vedano le righe dove viene ricordata l'agghiacciante scena dell'inaugurazione della Fondazione Gramsci nel 1950, a cui parteciparono sia Togliatti sia Taddei.

La pedagogia del terremoto - Giulio Ferroni

La tematica «scolastica» attraversa come un fiume sotterraneo la narrativa moderna (in Italia con due numi particolarissimi come Collodi e De Amicis), con trattamenti e prospettive molteplici, che si muovono tra due poli estremi: quello della denuncia (comica o drammatica) di una scuola coercitiva e repressiva, mediatrice di perbenismo e ipocrisia sociale, di aridità e vecchiume culturale; e quello opposto dell'esaltazione dell'impegno pedagogico, delle sfide che da veri apostoli della cultura certi maestri fanno alle difficoltà e agli infiniti e spesso perversi ostacoli frapposti alla loro missione. Nulla di tutto questo nell'ultimo breve libro di Ugo Cornia, Il professionale **Avventure scolastiche** (Feltrinelli, pp. 127, 11,00), monologo/racconto che si presenta in chiave semiautobiografica (autofiction, oggi dicono tutti): voce di un professore di provincia, che registra la propria dinoccolata quotidianità, nel prolungarsi di un tempo accidiosamente protratto, come rallentato nel ritmo della vita di provincia, in percorsi su strade che conducono in direzioni diverse a partire da Modena, città dove il parlante vive con pochi mezzi e senza attendersi dal mondo nulla di particolare, se non lo stanco prolungarsi di un'esistenza precaria, come precari sono la sua condizione intellettuale e il suo orizzonte lavorativo. Il professore come intellettuale proletariato, si diceva qualche tempo fa: il nostro personaggio ne è un esemplare perfetto, che si affida quasi automaticamente alla propria stanchezza, alla propria passività, ai piccoli intoppi, alle piccole abitudini, agli eterogenei fastidi di una vita in cui si confondono le ore di scuola e quelle di casa e del mondo di fuori. Tutto prende avvio dal fastidio per una scuola a cinquanta chilometri da casa, per la costrizione ad alzarsi presto la mattina e a mettersi in auto per raggiungerla e per la dimessa quotidianità che vi si vive: un piccolo intoppo del viaggio consueto (da Modena verso nord-ovest, lungo il Panaro) suscita l'improvvisa decisione di licenziarsi, favorita da una provvisoria disponibilità di denaro. Ma, dopo un periodo passato in pigre giornate di eterno ragazzo, quando la somma che serviva per vivere viene a esaurirsi, il fatto di non essere uscito di graduatoria riconduce di nuovo il nostro professore a scuola, come supplente per il sostegno, in un istituto che per giunta si trova nello stesso edificio di quello prima abbandonato. Ora si tratta di un istituto agrario, dove il rapporto con

Eugenio, lo studente che gli viene affidato, un maniaco che ha un'ossessiva passione per i tappi di bottiglia e per le lavatrici, lo porta lontano dalla sua accidiosa indifferenza: non solo lo spinge a qualche originale iniziativa didattica (come la messa in scena, insieme al ragazzo, dell'episodio iniziale dei Promessi sposi), ma suscita in lui una vera adesione umana, una umile e intensa partecipazione vitale. Questa esperienza viene interrotta dalle nuove nomine, che conducono il nostro in una scuola che invece si trova a sud/ sud-est della sua Modena, un istituto che ha il nome roboante di Marinetti, ma che è un professionale, uno di quelli detti IPSIA, che hanno «quell'aria da piccolo circo e un po' anche da mondo alla rovescia», che a lui piace particolarmente. E qui la sua avventura continua in un vario rapporto con la vita quotidiana dei ragazzi di cui egli si sente in parte complice. Ma proprio da questa parziale complicità scatta quella che potremmo chiamare una vera abilità didattica, se la formula non rischiasse di evocare troppo astratte formule pedagogiche: quella di Cornia è infatti una pedagogia alla rovescia (che i pedagogisti non sono in grado di concepire), fondata su di un principio spontaneo, «fare le cose alla rovescia», che trae frutto proprio dalla perplessità e dal disorientamento che viene a suscitare (e i casi raccontati mostrano in fondo la vitalità di questo che metodo-antimethodo: altro che chiacchiere burocratiche su piani formativi, competenze, canoni, bolle pedagogiche!). Così, comunque, ormai lontano da quell'iniziale voglia di licenziamento, la scuola ritrova il suo più dimesso e autentico senso, anche se non manca uno scontro con la burocrazia (che addirittura nega al nostro il pagamento dello stipendio per il periodo di intervallo tra la conclusione delle lezioni e l'inizio degli esami!) e la voce narrante si affida alla fine al vuoto sonnolento di un'inoperosa estate. La lettura di questo libro, al di là dell'interesse della vicenda, viene però a suscitare un improvviso sussulto, quando a un certo punto si fa caso che le due prime scuole contigue a nordovest di Modena raggiunte in auto dal docente si trovano a Finale Emilia, uno dei centri più colpiti dal recentissimo terremoto, i cui abitanti sono ora costretti a vivere in uno stato precario e dove tanti gravi problemi hanno avuto le scuole, problemi che gravano ancora sulle modalità di effettuazione degli esami. Su quell'orizzonte di normalità di quel «circo» scolastico, sugli intoppi vagamente comici su cui il mondo di Cornia sembra disporsi, l'evento sismico, verificatosi quando il libro era già in stampa, fa precipitare una singolare diversione, viene come a stravolgerne il senso: e mette il lettore in una strana postura ermeneutica, lo costringe a una lettura sovradeterminata dalla situazione attuale. Le scuole di Finale Emilia sono quelle del libro, ma non sono più quelle del libro: non sono più luogo di contraddittoria e aperta continuità, non riusciamo più a sentirle come una sorta di limbo che tiene sospesi il professore e le inquiete giovani generazioni: non possiamo evitare di percepirle come parti essenziali di un mondo civile ferito, organismi il cui sfaldamento colpisce il cuore di una comunità, conflittuale e lacerata quanto si voglia, ma di cui la scuola rappresenta una base vitale. Anche da qui, allora, riconosciamo tutto il valore di una scuola pubblica e laica, pur con le sue falle e le sue sonnolenze.

Henry Roth, l'epilogo - Caterina Ricciardi

È il lutto, il cordoglio per la morte della moglie nel 1990, compianta nella lingua dei padri (Ahz vey iz mir), a dare nuovo slancio all'arte inibita di Henry Roth. Ormai ha ottantacinque anni, vive isolato a Albuquerque, New Mexico, rassegnato a quell'unico lontano successo della sua carriera di scrittore che fu Chiamalo sonno (1934), divenuto stimato bestseller solo con la riscoperta negli anni sessanta. Nel frattempo, e successivamente, c'è il silenzio, l'impotenza creativa attribuita dallo stesso Roth a motivazioni diverse, alcune molto personali (in parte trasferite nel mascherato autobiografismo dell'opera posteriore), altre legate al rapporto deludente con l'ideologia marxista e al passaggio da un mondo di valori esclusivamente ebraici a quello americano. Una carriera pubblica scarna: un decennio di vita vissuta nel Village accanto a una poetessa, sua mentore letteraria; poi, il grande romanzo di esordio joyciano-modernista sull'infanzia nel ghetto del Lower East Side; e quindi, nel 1938, l'esperienza elitaria nella colonia artistica di Yaddo, frutto di un premio ricevuto allo scopo di consentire il progresso sull'atteso secondo romanzo, un romanzo dai contenuti incerti e, a quanto pare, distanti dalla sua cultura di partenza, ma programmaticamente «proletari», come richiedeva il milieu ideologico da lui frequentato. Il soggiorno pastorale non aiuta la scrittura. È occasione, invece, dell'incontro con la pianista Muriel Parker, una bellezza di «radiosità anglosassone», sposata nel 1939. Il figlio degli slums dell'East Side si unisce a una donna tutta shiksa proprio nel momento in cui il suo dono d'elezione sembra smarrito. Il «blocco» durerà fino ai tardi anni settanta, quando Roth riprenderà a buttar giù frammenti sulla sua educazione ebraico-americana (dal 1914 al 1927), rielaborati in seguito nella tetralogia Alla mercé di una brutale corrente, della quale nel 1994 e 1995 escono i primi due volumi. Gli altri appariranno postumi. Il dono riscattato a pochi anni dalla morte riceve, infine, coronamento e piena legittimazione nella solitudine di Albuquerque e nello smarrimento intervenuto con l'assenza di lei. Per i suoi fan c'è la conferma delle promesse dell'esordio, il riconoscimento dell'universalità della sua epopea di immigrazione ebraica in America, definita «monumentale» da Mario Materassi, lo studioso più accreditato di Roth. Ma quella storia della «brutale corrente» in realtà non era esaurita. Lo scopriamo oggi, quattordici anni dopo Requiem per Harlem (1998), ritenuto all'epoca l'ultimo (il quarto) volume della saga (parte del «Batch 1» dei dattiloscritti), con la pubblicazione a cura di Willing Davidson di Un tipo americano, ricavato e riordinato da un ulteriore pacchetto di 1900 pagine (il «Batch 2»), l'unico non revisionato da Roth, e ora in italiano presso Garzanti come gli altri volumi (traduzione di Laura Nouliau, postfazione del curatore, pp. 301, 18,60). Su un computer aperto nove mesi dopo la morte di Muriel e mentre si inaugura la Guerra del Golfo, Roth riprende la narrazione delle esperienze di vita di Ira Stigman, il suo alter ego nella tetralogia (il bambino di Chiamalo sonno ha un altro nome) a partire dal 1938, l'anno in cui il giovane scrittore, emerso dal ghetto misto di Harlem, dopo il trasferimento della famiglia dall'East Side, prova a liberarsi (a Yaddo) del blocco creativo che lo angustia da quattro anni. Finirà col trovare invece la strada dell'America di tutti. È sulla strada, infatti, durante un viaggio fallimentare in California (con l'abbaglio del guadagno a Hollywood) e il ritorno a New York, rimediato in autostop e su trenimerci, assieme agli ultimi derelitti dell'America della Depressione (quelli di Dos Passos, per esempio), che il trentatreenne protagonista si avvia verso una più schietta autoconsapevolezza. Lo spostamento a Ovest ha tutta l'aria di un viaggio iniziatico (un topos classico della letteratura statunitense), ovvero di un percorso di individuazione (e appropriazione dello spazio) attraverso l'esperienza da Costa a Costa, ciò che nel passato pionieristico costituiva una forma di 'americanizzazione'. Per Ira si

tratta di una recisione ombelicale che gli permette un drastico bilancio sul suo fare artistico e sul suo destino: «Aveva scritto un romanzo eccellente – egli riflette sulla via del ritorno – , sì, grazie al trauma di un’infanzia nel ghetto: l’esperienza era imbalsamata nei caratteri di stampa, ma l’individuo era destinato alla decadenza, bloccato com’era nell’infantilismo». Sarà utile a Ira quel viaggio per intuire la verità sulla sua «indifferenza egocentrica, per assumersi obblighi da adulto, anche quelli imposti dal capitalismo?». O per capire «come ora fosse necessario che l’artista diventasse un uomo»? Di ritorno a New York, egli deciderà di capovolgere la successione del connubio ‘artista-uomo’, alienando, dopo altri tentativi abortiti, il dono ricevuto: «proprio l’impulso a intensificare la propria arte lo spingeva fuori dal mondo dell’arte e dentro quello dell’esperienza», l’esperienza della vita tout court. Naturalmente, anche il rapporto con l’ebraismo gioca una parte grande nella traumatica evoluzione di questo personaggio. Ne sono un esempio le sue elucubrazioni quando, osservando i genitori (e di riflesso se stesso) nella loro dislocata identità ebraica, si vede costretto a mettere in discussione tutto il sogno migratorio: «Ira pensò alla tragedia dell’esperienza degli immigrati nel Nuovo Mondo...Era stato come un immenso sacrificio: in nome di cosa e in vista di cosa? Il successo. Era l’unica parola che veniva in mente. Successo. Un’immolazione di sé al successo, a Mammona...sì, torme dantesche ansiose di raggiungere il nocchiero Caronte. Gesù. Erano solo gli ebrei a gettarsi avanti con tanto slancio? No, naturalmente no». C’è da chiedersi chi sia a parlare qui: il personaggio del 1939 che fino a quel momento ha ideologicamente avversato i fascismi europei, le ombre hitleriane? O il Roth del 1992. O il dybbuk a cui lo stesso Roth attribuisce l’origine delle sue ossessioni, delle sue eterne nevrosi, delle sue frustrazioni? O, ancora, altre complessità? La scrittura di *Un tipo americano* riflette la materia tormentata che racconta (o il ‘non finito’ per mano dell’autore) e si muove su binari diversi rispetto a quelli del Roth più consueto. Si perde il flusso di coscienza (con l’eccezione dei momenti di autoanalisi), e si perdono l’introversione, l’intensità visionaria dello sguardo che costituiva il grande fascino di Chiamalo sonno. Prevale piuttosto il ripiego sulla vignetta realistica, sulla convenzionale rappresentazione delle piccole occasioni di vita urbana e familiare, o degli incidenti di viaggio (questi ultimi non certo il ‘forte’ di Roth). Il lirismo del primo Roth (e di gran parte di *Alla mercé*) appare appannato. Pur nella continuità dei modi del recupero memorialistico, chi scrive quest’ultimo atto della saga è un uomo oppresso da altre esigenze, altre penose urgenze, e più variegati ricordi, perché *Un tipo americano* è anche una vittoriosa storia d’amore, e un commovente Kaddish per lei, M (Muriel). Quasi ad accostare le due sfere (quella dell’impegno artistico e quella privata) l’Epilogo luttuoso invoca ripetutamente la magica parola «sonno». Un contrappunto alle belle pagine del Prologo (A volte in volo), dove l’attenzione si ferma sull’episodio di una sfortunata corsa ippica: «dietro di noi una scena su cui avrei rimuginato a non finire, quella di un cavallo abbattuto quando la corsa diventava reale».

Argentina torturata, un ritratto in codice - Tommaso Pincio

Accade di rado che nel corso di una lettura si abbia la sensazione di vivere un’esperienza fondamentale, di leggere cioè un libro che porteremo per sempre con noi. E più si procede nel nostro percorso di lettori, più invecchiamo, più rare si fanno le folgorazioni. Non dubito che se avessi letto *Respirazione artificiale* quindici o vent’anni fa il mio destino di scrittore, oltre che di lettore, ne sarebbe rimasto segnato. Ma è andata diversamente. Lo leggo soltanto ora nella superba traduzione di Gianni Guadalupi (Edizioni Sur, pp. 277, 16,00), e pur ricavandone un’emozione intensissima, rimpiango ciò che avrebbe potuto farmi in anni più porosi e permeabili. Conoscevo già Ricardo Piglia. Avevo avuto la piacevole ventura di imbattermi in Bersaglio notturno, romanzo di sapore poliziesco, Soldi bruciati, romanzo di sapore analogo ma ispirato a un fatto di cronaca, e L’ultimo lettore, raccolta di riflessioni letterarie. Per quanto ottimi, nessuno di essi aveva però lasciato tracce indelebili. Tutto considerato, a colpirmi maggiormente era stata una cosa detta da Roberto Bolaño in un’intervista. Sosteneva che a Piglia piacciono le cattive traduzioni. Gli piacciono perché lo scrittore che considera suo maestro, Robert Arlt, si formò da autodidatta leggendo cattive traduzioni. Bolaño, preferendo quelle buone, considerava questa passione di Piglia una frivolezza, una specie di vezzo. **Da una città oscura.** Anch’io, come tutti del resto, preferisco leggere un testo ben tradotto, nondimeno la faccenda mi incuriosì; vi intravedevo qualcosa di profondo riguardante la natura più intima dello scrivere. Mi sarebbe piaciuto saperne di più. Semmai dovessi incontrare Piglia gli chiederò lumi, mi dicevo. Ignoravo che i lumi erano a portata di mano, offerti in forma mirabile proprio in uno dei pochi libri di Piglia che non mi ero preso la briga di leggere. Non ignoravo tuttavia che *Respirazione artificiale* è il suo libro migliore. A tal punto migliore che, dopo averlo liberato per le stampe, e parliamo di decenni fa, Piglia non lo ha più riletto per il timore di dover constatare che non ha mai più scritto così bene. Lo scrisse sul morire degli anni ’70 del secolo scorso, un periodo che per l’Argentina significa *desaparecidos* e Guerra Sporca. Piglia lo visse a Buenos Aires, «una città oscura, in quegli anni». Abitava in un monolocale prestatogli da un’amica esiliata a Parigi. La finestra affacciava su Plaza del Congresso dove i militari stendevano tappeti rossi per le loro cerimonie. Una camera con vista sulla dittatura. E proprio così viene il più delle volte definito il romanzo che, tra il luglio del 1977 e il marzo del 1980, tra quelle mura fu scritto: il ritratto in codice di un paese oppresso e torturato. Ed è forse per questo se, a lungo e scioccamente, me ne sono tenuto alla larga: perché me lo figuravo come un lamento politico camuffato da romanzo. Inoltre, conoscendo l’inclinazione argentina al labirinto, immaginavo di affondare in un ginepraio di criptiche allusioni a vicende di cui avevo nozioni vaghissime. E non sbagliavo. Nel romanzo vengono snocciolati a profusione nomi di generali, capi di stato, capi di rivolte, politici, attivisti, nonché di una nutrita schiera di intellettuali, scrittori, poeti, alcuni dei quali notissimi, ma molti oscuri o quasi, tant’è che questa nuova edizione italiana è confortata da un’appendice di note, un benvenuto filo d’Arianna tratto da una precedente edizione americana tradotta e curata da Daniel Balderstron. E proprio Balderstron, nella sua prefazione, rivela quanto poco piaccia a Piglia che *Respirazione artificiale* venga considerato come il mero prodotto di uno stato di terrore. Ritengo, dice Piglia, che una finzione narrativa sia comunque in codice, in qualunque contesto essa nasca. La letteratura non è mai diretta, dice, e così dicendo la assimila in sostanza alla traduzione, a sua volta espressione indiretta, riscrittura di un testo già esistente. Il romanzo ha inizio nell’aprile del 1976, subito dopo il colpo di stato del 24 marzo, ed è dedicato a due amici, due fra i tantissimi scomparsi in quei giorni bui, Elías e Rubén, «che mi aiutarono a conoscere la verità della storia». Due indizi forti, così forti da sembrare inequivocabili. Che nel prosieguo del romanzo la dittatura militare al potere in quegli anni sia pressoché

assente non dovrebbe pertanto importare. Lo scrittore doveva tutelarsi, mettersi al riparo dalla censura. Perciò ci ha fornito subito la chiave: perché tocca a noi aprire la porta. Perno dell'esile intreccio è inoltre un uomo che mai compare sulla scena se non in maniera indiretta. Potremmo definirlo un nunca aparecido. Apprendiamo della sua esistenza per via epistolare o attraverso i racconti di chi lo ha conosciuto. Quest'uomo, Marcello Maggi, un professore di Storia e dal passato torbido che vive in esilio più o meno volontario a Concordia, sperduta cittadina di provincia, lavora per anni a un libro su un certo Enrique Ossorio, un presunto traditore della patria morto suicida e del quale Maggi ha sposato una discendente. Nell'aprile del 1976 Maggi scrive al nipote, Emilio Renzi, che ha appena pubblicato un romanzo ispirato proprio alla torbida vicenda familiare di cui il professore fu tempo addietro protagonista. A quanto pare, Maggi si sente in pericolo e intende lasciare a Renzi le carte del suo libro su Ossorio. Tra i due, che non si vedono da un quarto di secolo, inizia una irregolare corrispondenza e quando Maggi smette del tutto di scrivere, Renzi si reca a Concordia. Qui, anziché trovare lo zio, fa la conoscenza del suo migliore amico, un profugo polacco allievo di Wittgenstein, il quale lo intrattiene una notte intera in una conversazione o, meglio ancora, con un monologo nel quale l'espatriato alterna aneddoti a certe sue teorie, la sua filosofia della letteratura, fondata su un ipotetico incontro tra Hitler e Kafka. Come anticipato, la notte si risolverà in un'attesa vana. A Renzi, dello zio nunca aparecido, non resteranno che le carte a suo tempo affidate a Tardewski (così si chiama il polacco). Ma è evidente che il vero lascito è la fiumana di parole, i racconti di un intellettuale espatriato e fallito, che Renzi trascrive con cura e che costituiscono metà (se non più) del libro. **Una trascrizione continua.** Del resto già l'incipit è tutto un programma: «C'è una storia?» Come dire: C'è un romanzo? E un vero romanzo non c'è. Ci sono scambi epistolari, conversazioni, frammenti di un libro nel libro (anch'esso in forma epistolare) e i tentativi di decifrarlo da parte di un oscuro inquisitore. Ma soprattutto c'è la verbosa prolusione, culminante nel letto di morte di Kafka, la chiave per capire cos'è il libro e perché si intitola Respirazione artificiale. Un libro che si maschera da romanzo per essere altro. Il che non costituirebbe certo una novità, non fosse per il modo in cui Piglia scrive. Un modo che è una trascrizione continua, un continuo passare dal discorso diretto all'indiretto, dallo scrivere al riscrivere; un modo che è un motivo di fondo, un basso continuo che strega, irretisce, che costringe alla rilettura. Perché questo è un libro sulla vera natura dello scrivere. E il vero scrivere è per l'appunto sempre un riscrivere, la cui vera natura, a sua volta, consiste nel leggere e poi nel rileggere. E qual è in fondo l'intima natura del rileggere, dell'interpretare, se non quella d'essere una sorta di cattiva traduzione? E già so che questo farò. Non farò come Piglia. Diversamente da lui, rileggerò il suo libro, la sua ipnotica cattiva traduzione. Lo rileggerò per seguire a rileggerlo, sicuro di non staccarmene mai più.

Papa Doc a Brooklyn: vittime e carnefici in un plot identitario

Valerio Massimo De Angelis

Secondo un detto inglese, non si può giudicare un libro dalla copertina. Nel caso della recente traduzione italiana di una delle opere di maggior rilievo della letteratura haitiano-americana contemporanea, *The Dew Breaker* di Edwidge Danticat, si dovrebbe dire che non si può giudicare un libro dal titolo. Nell'edizione tradotta da Maria Clara Pasetti per Piemme (pp. 221, 16,50), il titolo è un romanticheggiante **Il profumo della rugiada all'alba**, ma nel libro di profumate albe rugiadoso proprio non si parla: il titolo originale allude invece a una situazione ferocemente drammatica, la violenta irruzione notturna dei sanguinari aguzzini del regime di «Papa Doc» Duvalier, i Tontons Macoutes: «Li chiamavamo shoukèt laroze (...). Ti entravano in casa con la forza. Soprattutto di notte. Ma spesso anche prima dell'alba, quando la rugiada si posava sulle foglie, e ti portavano via». Gli choukèt lawoze (l'originale grafia creola è questa: chissà perché nella traduzione italiana è sembrato necessario modificarla...) sono appunto i dew breakers, «coloro che rompono la rugiada». D'accordo, una traduzione letterale non avrebbe funzionato, ma si potevano fare scelte diverse e più rispettose del significato del titolo, come, che so, *La rugiada spezzata*. Occorre in ogni caso render merito a una casa editrice «commerciale», quale può considerarsi Piemme, per aver scommesso su Danticat, di cui ha già pubblicato *La fattoria delle ossa* e *Fratello*, sto morendo, anche se con *The Dew Breaker* siamo di fronte a un colpevole ritardo (otto anni dalla sua uscita in inglese). D'altro canto, si tratta di una scommessa sul sicuro, perché Danticat è autrice che sa cogliere la dimensione intima e personale di una vicenda storica tra le più dolorose dell'ultimo secolo, e rappresentarla con un limpido linguaggio narrativo sempre in equilibrio tra l'esigenza di dar voce al trauma e la consapevolezza che cedere a un viscerale sensazionalismo ne tradirebbe il valore. Sarà per questo che la serie di racconti intrecciati tra loro di cui si compone *Il profumo della rugiada all'alba* si apre in qualche modo con la fine, con le ultime conseguenze delle scelte di vita compiute dal dew breaker del titolo, personaggio che compare anche in altri dei nove racconti con funzione più defilata e poi nella storia conclusiva come primo protagonista. Dalla prospettiva di Ka, la figlia scultrice che deve consegnare a una famosa attrice televisiva di origini haitiane la statua che lo ritrae, egli è stato fino a quel momento l'incarnazione vivente delle sofferenze del popolo haitiano, simbolizzate dalla lunga cicatrice che ne percorre il viso e che lei pensa essere il ricordo materialmente tangibile delle torture subite in carcere: come per riacquisire un qualche controllo sull'autenticità della propria esistenza, il padre di Ka le ruba la statua e la getta in un lago, per impedire che la sua effigie ne immortalasse l'ipocrisia e la spietata ferocia che essa cela, ed è quindi costretto a confessare alla figlia quale sia stato il suo vero ruolo, più di trent'anni prima. Forse è qui che la rugiada – con tutto il suo carico metaforico di onirica incertezza tra la notte quasi finita e il giorno ancora nascosto dall'orizzonte, tra una nostalgica memoria dai contorni solo a sprazzi ben definiti e una crudele consapevolezza della incombente realtà pronta a investirci – davvero si spezza, scaraventando Ka nell'incubo della storia da cui ormai non potrà più svegliarsi, e trasformando in un sadico torturatore il tranquillo barbiere di Brooklyn appassionato di antichità egiziane. Gli altri racconti rimbalzano dal presente al recente passato, da Brooklyn a Haiti, dalla vita quotidiana di infermiere e sarte per spose più o meno integrate nella periferia della capitale del mondo ai momenti critici della storia haitiana, percepiti attraverso lo sguardo straniante di bambini e adolescenti. Si potrebbe obiettare che quel che manca, nel dolente panorama dipinto da Danticat, è forse proprio quel che non si vede, la concatenazione di cause e responsabilità che hanno portato Haiti alla sua attuale situazione di uno tra i paesi più poveri e disastriati del mondo, benché a cavallo tra Sette e Ottocento si ergesse come avanzatissima punta del progresso umano, seconda repubblica del nuovo

continente dopo i neonati Stati Uniti e prima a essere interamente governata da neri, sulla base dei principi della Rivoluzione francese: per averne un'idea, forse bisognerebbe leggere i reportages che il maggior poeta afroamericano del secolo scorso, Langston Hughes, scriveva negli anni trenta per denunciare la neocolonizzazione statunitense (e bianca) dell'isola e la rigida organizzazione in classi della sua società. Ma a Danticat interessa appunto immergere chi legge nell'universo di chi ha vissuto in prima persona l'esperienza della dittatura di Duvalier, e di chi cerca di anestizzarla nel fragore delle strade di New York o nell'asetticità dei suoi ospedali e delle sue aule scolastiche o universitarie. L'universo oscuro che emerge dalla rappresentazione diretta di rivolte e torture o dalla loro evocazione nel ricordo delle vittime assume un aspetto ironicamente paradossale nell'ultimo racconto, «Il torturatore» (normalizzazione del titolo originale, omonimo di quello del libro), in cui il carnefice, ovvero il futuro padre di Ka, si trova a dover vivere nel breve volgere di pochi istanti la radicale trasformazione della sua identità in quella di vittima, non tanto per la orrenda ferita che gli viene inferta sul volto dal predicatore da lui arrestato e torturato, ma perché uccidendo d'istinto il prigioniero egli ha violato l'ordine che gli è appena stato impartito di liberarlo, e si è quindi collocato al di là della linea che separa chi impone le regole e chi le trasgredisce: mentre in preda al panico abbandona il suo ufficio, si imbatte nella sorella del predicatore, che lo scambia per un prigioniero fuggiasco e lo porta a casa per curarlo. Tra loro nascerà una dolorosa storia d'amore, tutta fondata sul non detto, o meglio, come sottolinea Tatiana Petrovich Njegosh nel miglior contributo italiano su Danticat, sull'indicibile, su quel che non deve essere evocato se non si vuole infrangere la fragile finzione identitaria faticosamente costruita nella diaspora. In un bel saggio di qualche anno fa, che però non prende in considerazione Edwidge Danticat, Paola Boi sottolineava come nella letteratura caraibica, e soprattutto in quella che mette in primo piano la questione della creolizzazione delle lingue e delle culture, il «soffio dell'identità» corrisponda «al diritto di ciascuno all'opacità». Nel costruire un'identità giocoforza fondata sul confronto e sulla mescolanza con l'altro, esigenze dettate dalla storia e dalla demografia dei Caraibi come delle diaspore che da quelle isole per niente isolate si sono andate disseminando, i soggetti hanno una sorta di diritto inalienabile alla protezione di una parte di sé che deve essere sottratta allo scambio, che non deve assoggettarsi alla logica dell'interazione – e la tortura, spesso esercitata solo per annichilire l'io del torturato piuttosto che per estorcere chissà quali informazioni, è la forma più estrema, e asimmetrica, di apertura forzata verso l'esterno. L'«opacità» della vera storia del dew breaker permette in fondo la nascita di un'altra storia, che poi darà alla luce la creatività di Ka: e nel confessare alla figlia il suo passato, il torturatore sacrificherà il fondamento stesso della propria identità artificiosamente rigenerata, il che forse non gli permetterà di conquistarsi una redenzione, malo restituirà alla condizione delle sue vittime, incapaci di nascondersi al giudizio.

Fallimenti come illuminazione - Cecilia Bello Minciocchi

Una delle doti migliori della scrittura di Enzensberger è la limpidezza, la fluidità di un racconto senza inceppi, la schiettezza delle opinioni, finanche delle singole parole. Ogni cosa è esattamente se stessa, ogni pensiero è espresso in modo logico e semplice. C'è onorevolezza nel dichiarare senza superbia, usando anzi il distacco sottile dell'ironia. Nel suo modo di procedere c'è un candore consumato, potremmo dire, se non suonasse ossimoro a ingrato rischio di astuzia. Scrittura spontanea e diretta, la sua, e piacere di chiamare le cose col loro nome. Difficile dire, nel caso di Enzensberger, se si tratti più di indole o di disciplina, più di spontaneità o di nitidezza d'espressione fermamente voluta e rigorosa. E ciò non implica, per forza, l'adozione di un tono fiabesco: anche *Il mago dei numeri* (Einaudi, 1997) e *Ma dove sono finito?* (Einaudi, 1998) sono libri serissimi, esempi di una narrativa di impianto pedagogico non priva di leggerezza e di intima complessità. Oltre all'esito in bestseller dei due libri «per ragazzi», basta riandare alla sua aurorale e indimenticabile *Difesa dei lupi* del 1957, o pensare al garbato ma denso *Josephine e io* (Einaudi, 2010), o a quell'interessante montaggio sulla vicenda di un rivoluzionario anarchico della guerra civile spagnola che è *La breve estate dell'anarchia. Vita e morte di Buenaventura Durruti* (Feltrinelli, 2007, I ed. 1973). Enzensberger, scrittore poliedrico dalla vena straordinariamente produttiva e recepita con favore dalla critica tedesca e straniera, ha ora raccolto progetti rimasti allo stadio di abbozzo, o procrastinati sine die, o senza mezzi termini falliti, in un libro nuovo, *I miei flop preferiti e altre idee a disposizione delle generazioni future* (traduzione di Claudio Groff e Daniela Idrà, «Supercoralli» Einaudi, pp. 238, 19,50). Titolo e sottotitolo, disincantati e sinceri – tutti i flop raccontati sono cari all'autore, sia pure in modi e per ragioni diverse –, indicano subito uno sguardo che si volge al passato e apre al futuro. Il libro è strutturato in due parti: Flop, che ha amabile sapore memoriale e narrativo, e Magazzino di idee che offre progetti a chi voglia eventualmente servirsene, perché sulle idee «vigono le leggi dell'evoluzione, regnano dunque lo spreco, la selezione e il cambiamento». Le idee sono sovrabbondanti e circolano proponendosi alla libera realizzazione: su di loro «non esiste il copyright». La prima parte, quella che costruisce il carattere dominante del libro e ne fonda autoironicamente il nucleo morale, scopre e annoda alcuni tra i fili più resistenti di una attività intellettuale intensa nei ritmi e varia negli interessi. La seconda parte è potenzialmente costruttiva: «invenzioni» che non hanno oltrepassato «lo stadio di abbozzo» e che a oggi potrebbero essere ancora adottate. Globalmente si ha l'impressione di entrare in un vasto, articolato e compitissimo quaderno di appunti lasciato a lungo decantare, fatto raffreddare, riorganizzato con cura e distanza ironica. Stilando il regesto dei suoi Flop preferiti Enzensberger mette in luce episodi della sua biografia intellettuale e nel contempo delinea atmosfere storico-culturali di respiro internazionale. Che il libro sia improntato a sostanziale piacevolezza è esplicitato – il termine flop è «senza dubbio gradevole già in virtù della proprietà onomatopeica che l'Oxford English Dictionary gli attribuisce» –, e il disincanto nei confronti del mercato editoriale emerge chiarissimo dalla scelta di un termine adeguato e «imprescindibile nello show business». Nessun imbarazzo mostra Enzensberger nel raccontare alcuni dei suoi fiaschi migliori, invita anzi «sorelle e fratelli in Apollo» a fare lo stesso, perché «in ogni circostanza penosa è insita un'illuminazione (...). I trionfi non tengono sottano nessun insegnamento, gli insuccessi, al contrario, favoriscono in vari modi la presa di coscienza. Consentono di farsi un'idea delle clausole produttive, di usi e costumi delle industrie di rilievo, e aiutano l'ignaro a valutare le insidie, i campi minati e gli impianti di sparo automatici di cui deve tener conto muovendosi su questo terreno». L'intento, dunque, attraverso lacerti autobiografici, è al fondo politico: il racconto dei fiaschi ha funzione disvelatrice (oltre a essere «terapeutico» e –

sia detto a voce bassa ma con forte speranza – capace di «mitigare malattie professionali degli autori quali perdita di controllo e mania di grandezza»). Tanto per essere chiari, rispetto alla vocazione d'autonomia di Enzensberger, e rispetto alla frizione spesso posta in rilievo tra fruitori e critici, il libro si apre con un'operazione avventata, la stesura, a metà dei Cinquanta (da principiante, dato l'anno natale 1929), di un poema in prosa che garantisce coesione a un film sperimentale già montato, Giona: entusiasmo della critica, deserto del pubblico tenutosi «cocciutamente alla larga». Numerosi flop riguardano il cinema – a grosso rischio, si sa, per il bisogno di investimenti cospicui –: un film sull'«eccelso» illuminista Lichtenberg che fa parte dei suoi «lari», corposo e fantastico canovaccio sull'enigma dell'attrazione erotica, progetto non fallito, in verità, ma senza fine rinviato; uno su Humboldt, famoso ma poco compreso in patria, cui dedicò un ampio e suggestivo brogliaccio, ma non una sceneggiatura vera perché chi scrive sceneggiature «ha lo stesso peso della quinta ruota del carro» e in più viene considerato «un presuntuoso guastafeste vittima dell'illusione che il film in realtà sia roba sua». Contiguo al mondo del cinema è quello dell'opera lirica. Ecco allora il libretto per un'opera buffa sul Politburo, che continua ad attendere la musica del «celebre» e «spiritoso» Wolfgang Rihm, caduto in «prolungata depressione» alla morte della madre; l'ipotesi di due brevi libretti col titolo «rubato» a Leopardi, Operette morali, per portare «un po' di vita nel trantran» del teatro d'opera, senza arrivare a dargli fuoco, come avrebbe voluto Pierre Boulez, e senza neanche sposare (con sorpresa e sdegno dei critici) «le offerte più stridule della neo-neo-avanguardia». Sorridente, oggi, il racconto di come venne «sotterrata» La tartaruga, suo esordio drammaturgico nel 1961 a una riunione del Gruppo 47: la lettura della sua commedia su un vecchio cancelliere federale ostinatamente aggrappato alla sua carica, allora, non fece ridere nessuno. Ma su tutti brillano i flop editoriali, istruttivi quant'altri mai. Il fallimento di una pregevolissima intrapresa periodica come «Gulliver», un foglio che aveva tra i suoi ideatori anche Uwe Johnson, Ingeborg Bachmann, Martin Walser, Günter Grass, e che avrebbe dovuto rompere l'isolamento della Germania Federale coinvolgendo un'équipe internazionale (Butor, Barthes, Starobinski, Genet, Calvino, Vittorini, Pasolini, Fortini...): sepolta «senza strilli né pianti», commemorata sul «Menabò» nel 1964. E inoltre: l'ambiziosa rivista «TransAtlantik», pensata per colmare la mancanza in patria, negli anni settanta, di una rivista come il «New Yorker»; o l'«Intelligenzblatt», rivista che avrebbe dovuto formare un'opinione pubblica critica, tenendo vivo nella memoria uno sfogo di Hegel contro le «fabbriche di recensioni in cui la mediocrità si protegge e si custodisce a vicenda». Nel Post scriptum Enzensberger offre la sua morale usando un apologo di Wilde. Ma noi possiamo trarre un tutto nostro o mythos delòì: offrire alle stampe questo libro è una virtuosa e didattica ritorsione contro il mercato: dai fiaschi si può trarre impeccabile profitto.

Apologia del gesto interpretativo - Remo Ceserani

Yves Citton è un intellettuale ginevrino cinquantenne, che si è occupato soprattutto del Settecento francese e della tradizione illuministica, ma ha anche coltivato un appassionato interesse per la teoria politica o quello che lui chiama l'immaginario politico della modernità. Legato al gruppo che si raccoglie intorno alla rivista della sinistra critica «Multitudes», fondata nel 2000 da Yann Moulier-Boutang, e anche alla «Revue internationale des livres et des idées», è molto vicino, pur con qualche differenza, a economisti e teorici della società contemporanea come Carlo Vercellone, Maurizio Lazzarato, Christian Marazzi, Franco Berardi, Jérôme Vidal, Paolo Virno; ha come punti teorici di riferimento, anche critico, per l'analisi del capitalismo della conoscenza o capitalismo cognitivo, le tesi di Toni Negri e Michael Hardt e si pone dentro la tradizione di pensiero che va dalla riscoperta di Spinoza (riletto da Toni Negri) e di Bergson (riletto da Gilles Deleuze) alle riflessioni di André Gorz, Gilbert Simondon, Michel Foucault, Bruno Latour, e parecchi altri pensatori contemporanei. È scritto con grande passione il suo ultimo libro: **L'Avenir des humanités** (2010), pubblicato in traduzione italiana da Isabella Mattazzi, autrice di una chiara ed esaustiva postfazione, con il titolo **Future umanità. Quale avvenire per gli studi umanistici?** (:duepunti edizioni, pp. 220, 20,00), dove il titolo italiano cerca di ovviare alla difficoltà di rendere nella nostra lingua il gioco di parole, possibile in francese, fra *humanité* (umanità) e *humanités* (studi umanistici). Bersagli polemici diretti del libro sono i teorici della società dell'informazione e della società della comunicazione (e, in secondo piano, i linguisti e teorici della letteratura di scuola saussuriana e di orientamento semiotico). Bersagli meno diretti ed evidenti sono i teorici dell'economia della conoscenza e in particolare i politici che hanno lanciato lo slogan della «società della conoscenza» nel programma dell'Unione europea lanciato a Lisbona nel 2000. A questi programmi e a queste culture, troppo dipendenti dalle nuove tecnologie nano-genetico-informatiche, Citton contrappone quella che lui chiama la «cultura dell'interpretazione» e che descrive a lungo, contrapponendo molteplicità a semplificazione, conoscenze tacite e intuitive a conoscenze codificabili e digitalizzabili, saperi corporei e precognitivi a saperi formalizzati, tempi lunghi e pausati a velocità e simultaneità globale. Detto con l'efficacia di uno slogan, il programma proposto da Citton è: «sovrapporre alle scienze economiche fondate sui dati di fatto, le arti politiche dell'interpretazione». **Le lezione di Deleuze.** Per descrivere la cultura dell'interpretazione Citton ricorre ad alcuni esempi delle lezioni di Deleuze, quando alla semplice percezione sensoriale il filosofo francese contrapponeva forme di conoscenza più focalizzate, motivate e selettive. A questi esempi Citton aggiunge, ricorrendo alle sue esperienze di studioso, quelli che vengono dall'interpretazione dei testi letterari. Il gesto interpretativo di cui parla Citton, soggettivo, individuale ma al tempo stesso destinato alla condivisione e alla pratica dello scambio e della persuasione, è quanto di più lontano si possa immaginare da modalità di pensiero che si limitano alla semplice computazione di dati o «alla ricognizione di pattern riproducibili su macchine». Questa forma di pensiero ha bisogno di crearsi uno spazio suo proprio, senza limitazioni, e tempi suoi propri che possono includere anche il silenzio. Si iscrive, inoltre, nella vita collettiva, combinando tra loro «tradizione e invenzione all'interno delle diverse evoluzioni culturali». E, infine, può trovare una sua funzione fondamentale, inserendosi in una delle contraddizioni principali del capitalismo cognitivo, descritta chiaramente da Vercellone e ripresa da Citton: la contraddizione fra il carattere sociale della produzione del sapere e il carattere monopolistico della sua appropriazione da parte del sistema, fra le logiche proprie dell'economia della conoscenza (il cognitivo), che favoriscono ed esigono una libera circolazione delle conoscenze, e le logiche proprie del capitalismo che si fonda sull'appropriazione (e dunque sulla segregazione) delle conoscenze più redditizie al fine di privatizzarne il profitto: «La contraddizione è evidente: da una parte è necessario

che tutto circoli liberamente per produrre ricchezza; dall'altra il capitalismo erige delle barriere allo scopo di trarre profitto da questa ricchezza in maniera monopolistica». Il discorso mira, e questo è il tema principale del libro, a rivendicare, anche in chiave politica, la funzione indispensabile dell'educazione umanistica e la necessità di battersi contro i sempre più forti e disastrosi interventi per limitarne la centralità nelle nostre istituzioni educative, dalle scuole elementari all'Università. (Sono le scelte, a quanto mi par di capire, anche del ministro Profumo, allineato con i programmi neo-liberistici e tecnocratici diffusi in tutto il mondo occidentale). Solo se si riconosce l'importanza delle scienze umane, che utilizzano ampiamente la cultura dell'interpretazione, si può sperare di interrompere l'evoluzione delle nostre società, destinate a scenari che Citton non ha difficoltà a descrivere in termini apocalittici. **Di tutte le scienze un fascio.** Farei solo due appunti a questo discorso così appassionato e che mi pare nell'insieme convincente. A me pare che Citton, nel condurre la sua battaglia in favore delle scienze umane, le contrapponga troppo semplicisticamente alle scienze in generale, senza distinguere fra le scienze forti, come quelle naturali, fisiche, e biologiche, che hanno molto in comune nei loro procedimenti con le scienze umane, e usano correttamente gli strumenti dell'interpretazione, senza semplificarli, e tutta una serie di discipline (non propriamente scienze) che hanno preso il sopravvento nelle gerarchie accademiche e hanno assorbito e assorbono in misura crescente le risorse finanziarie delle scuole e delle Università: sono le applicazioni tecniche delle conoscenze, le vecchie Technische Hochschulen, le scuole di business, di management, di comunicazione, di psicologia pratica, di conduzione aziendale, di pubblicità, che sono totalmente al servizio di quella che Citton chiama la società dell'informazione o società della comunicazione. Inoltre, impegnato com'è a esaltare la ricchezza e profondità dei saperi basati sull'interpretazione, mi pare che Citton tenda ad attribuire un valore forse eccessivo a modi di pensiero intuitivi, non solo diffusi, collettivi, antropologicamente fondati, ma addirittura quasi, secondo la sua definizione, allucinatori: «Non c'è assolutamente bisogno – scrive – di risalire alla lettura di una statua umida come miracolo della Vergine che piange, da secoli largamente condivisa, per misurare la prossimità fra conoscenza e allucinazione. Da sempre appartiene all'essenza di ogni cultura il potere di 'magnetizzare' i suoi membri per far percepire loro un certo cibo come disgustoso (carne umana, di maiale, di gatto), una certa attività come desiderabile (far arrivare un pallone di cuoio in fondo a una rete) o per far prendere una certa lucciola (un diploma) per una certa lanterna (la capacità intellettuale)». Tutto sommato, preferisco che nelle nostre culture e nelle nostre scuole circolino discorsi fondati sul ragionamento, la persuasione e il dialogo e non su magnetismi.

Manifesto – 17.6.12

Il dolce rumore della vita al cinema – Roberto Silvestri

«In quanto a pittura, pitta abbastanza bene... L'importante è che non si sporchi i calzoni». Così dopo questo parere illustre e spietato dell'amico di famiglia, il critico d'arte Roberto Longhi, Giuseppe Bertolucci - figlio di Attilio e fratello minore di Bernardo - lasciò i pennelli e scelse la poesia e il cinema per raccontare «nel suo tempo reale, il dolce rumore della vita». Ma anche per sporcarseli, quei calzoni, ancora di più, perché la vita è anche misteriosa, buia, dark... Nella sua breve magnifica vita - interrotta ieri, a Diso, in provincia di Lecce, a 65 anni, per un maledetto cancro improvvisamente fulminante - il cineasta parmigiano sarà dunque sempre un artista ibrido e un intellettuale in stato d'allarme: presidente della Cineteca di Bologna e responsabile della fondazione Pasolini; documentarista e insegnante; cineasta e esploratore dell'inconscio; militante "surreal-comunista" e regista teatrale; "profanatore" di Dersu Uzala (assieme a Kim Arcalli lo tagliano, per la versione italiana, di 15 minuti) e cavaliere della repubblica; psicanalista della scena e compagno da sempre di avventure spirituali e politiche con una delle più lucide e non riconciliate storiche e teoriche del cinema, Lucilla Albano. Certo quel papà poeta e cinefilo raffinato di Attilio Bertolucci non fu certo un macigno facile da scavalcare, ancorché meraviglioso... Bisogna incorporarli i «genitori», però anche superarli, "annientandone" limiti e pregiudizi di classe. Così, a livello di costituzione di immagine/tempo, Giuseppe procederà per sedimentazioni che s'intersecano in film ricchi e generosi, a significazioni plurime e a immagini "aperte". Il metodo, poetico, è quello "geologico-emozionale" del fratello e del padre. Raccontare sempre sul bordo dell'abisso, ai limiti di ciò che si conosce... Ma, coinvolto più in profondità di Bernardo dal '68, non si accontenterà di rielaborare l'epopea poetica di Attilio La camera da letto, nella sceneggiatura, scritta con il fratello in chiave di kolossal storico, di Novecento, le lotte contadine della prima metà del secolo scorso in Emilia. Infatti al più costoso film della nostra storia (fino al 1976), 4 miliardi di lire, affiancherà un suo making off in 16mm piuttosto particolare, ABCinema. E ribalterà, da situazionista gentile, quel set superbo e quel cast stellare (che Gianni Amelio invece solca con lo stupore cinephile, in Bertolucci secondo il cinema) indagando cos'è il cinema, e come funziona il suo linguaggio, attraverso chi, dal cinema, è stato soltanto usato, come una muta comparsa. Così affida le indagini al furbo contadino Afro che, come il tenente Colombo, interroga (cos'è il carrello? il dolly? una panoramica?) senza complessi di inferiorità tutti, dal grande regista alla costumista snob, che lo ha vestito come uno straccione, dall'ispettore di produzione all'inebriato "mago del sole" Vittorio Storaro, che non dimentica di prendere in giro: «Che vuol dire che la luce deve avere un'energia "quasi" divina?». Come aiuto di Bernardo in Strategia del ragno (1970) anche Giuseppe ruba sul set tutti i trucchi del mestiere e nel 1971 realizza il mediometraggio I poveri muoiono prima seguito dal film tv Andare e venire. Ma sarà con la scoperta nelle salette teatrali off della capitale, di Roberto Benigni, con cui scriverà il monologo del sottoproletario toscano Cioni Mario di Gaspare fu Giulia, tutto casa, casino e casa del popolo, che "pitterà" di insolita, terragna e sublime volgarità il migliore cinema (al grido di «mai più commedia all'italiana!») e la migliore televisione di quegli anni, che infatti ne censurerà un turpiloquio tanto elegante quanto mai annacquato e dunque pericoloso per le orecchie sporche del funzionario Rai (la bellezza non appartiene ai pulciosi), dirigendolo poi o scrivendo i soggetti e le sceneggiature dei classici dell'umorismo Berlinguer ti voglio bene (un film doc del '77), Televacca, Tu mi turbi, Non mi resta che piangere e Tutto Benigni (1986). L'altrettanto seria parte drammatica della sua carriera, la seconda, incrocia un paese dai motori gravemente inceppati e senza speranza, - finirà con Pasolini prossimo nostro (2006) ritroverà momenti di comicità sarcastica e tragica con Sabina Guzzanti (Troppo sole, 1994) e con Diego Abatantuono/Laura

Betti/Paolo Rossi (I cammelli , 1986), affogati da un affresco non riuscito sul terrorismo, tutto femminile, Segreti segreti (1984), e poi sempre più colte dall'occhio del pittore, dai drammi espressionisti, indocili alla narrazione tradizionale e implacabilmente deviati, disturbati e malati Strana la vita , Amori in corso e Il dolce rumore della vita (1999). Molto più interessante il documentario commissionato da un Pci che poi non seppe che farsene, Panni sporchi (1980), sul popolo che abita le stazioni. Ecco qui né sguardo populista (il povero è l'eletto da dio) né lo spettacolo della miseria. Bertolucci filma gli umili come fossero grandi star. In spazi sontuosi come la hall di Shining . Anche se avevano i calzoni sporchi. Anticipando il miglior documentarismo contemporaneo. Quello di Pedro Costa.

L'invenzione di Benigni – Marco Giusti

Se non ci fossero stato Cioni Mario e i suoi monologhi, Onda libera , Berlinguer ti voglio bene , capolavoro comico del nostro cinema così pieno di bestemmie e scurrilità poetiche da essere considerato intrasmittibile da qualsiasi emittente (sarà per questo che lo so quasi a mente?), non ci sarebbe stato Roberto Benigni. Ma se non ci fosse stato Giuseppe Bertolucci a modellare, a ricucire, a costruire prima a teatro, poi in tv e infine al cinema il personaggio, non avremmo mai visto né Cioni Mario né, probabilmente, Roberto Benigni. Giuseppe Bertolucci ha scoperto prima di tutti e ha dato una forma scenica, una forma spettacolare, all'incredibile vitalità del Benigni degli anni '70. Un Benigni che naturalmente esplodeva da tutte le parti senza prendere una direzione precisa. Già divertentissimo, ma ancora grezzo, quasi parte della terra da dove proveniva. Giuseppe ha avuto l'accortezza di fargli fare i monologhi con le mani in tasca, per non farlo esplodere, gli ha messo accanto i suoi amici, prima di tutti Carlo Monni, poi il partito, il Pci di Berlinguer, poi le donne, lo ha fatto parlare con il proprio pisello («Oh gommone!») e con la televisione, e lo ha riportato nel suo ambiente naturale, la stalla di Televacca e la Vergaio di Berlinguer ti voglio bene al cinema. Magari allora Benigni non piaceva a tutti, troppo pesante, troppo politico, troppo antifemminista, troppo tutto. Non era ancora il critico cinematografico di Arbore o il regista che arriverà all'Oscar con La vita è bella , ma era così divertente e scatenato nell'Italia già difficile degli anni '70, tra oscuri anni di piombo, eroina, femminismo, fine del comunismo. È in quell'Italia, oggi così lontana, che abbiamo amato Benigni come fosse stato il nuovo Totò, popolare e nobile, il solo in grado di farci uscire da qualsiasi crisi. Nel suo primo grande tour in giro per l'Italia, scritto e ripreso da Giuseppe Bertolucci con grande pazienza e affetto, e che diventerà film qualche tempo dopo, ci sono già le grandi invenzioni del Benigni monologhista di oggi, le canzoni più famose, gran parte delle battute. Negli anni successivi, Bertolucci continuerà a essere amico di Benigni, in parte a seguirlo come sceneggiatore (Tu mi turbi , Non ci resta che piangere), ma lascerà spazio alla voglia registica del compare. Una carriera che porterà lontano Benigni, ma che ci lascerà per sempre il rammarico che, forse, insieme avrebbero potuto sviluppare sia Cioni Mario sia altre possibilità comiche dell'attore. Dimostrando così che il suo apporto e il suo controllo sul personaggio e sulla costruzione dei racconti e delle messe in scena era più importante di quanto si potesse pensare. Purtroppo Giuseppe non è riuscito se non a sprazzi a seguire con altri grandi talenti comici, penso alla Sabina Guzzanti di Troppo sole , il percorso intrapreso con Roberto. Dimostrando che quella che si era formata negli anni '70 era una grande e importante coppia comica. Importante, oltre che per noi spettatori, soprattutto per la loro amicizia.

Monologhi d'autore, nuovi comici e un'attrice speciale – Gianfranco Capitta

Con un padre grande poeta e un fratello maestro del cinema, proprio al teatro Giuseppe Bertolucci deve la sua prima clamorosa notorietà a fianco di Roberto Benigni, negli anni gloriosi del romano Alberichino. Il locale di Borgo fu la palestra di molti nuovi artisti, alla fine degli anni '70: lì si confrontavano talenti sconosciuti quanto dirompenti, provenienti dalla provincia profonda eppure in grado di rinnovare la patina polverosa dei teatri romani; lì nacquero i nuovi comici e i monologhi d'autore, e molti nomi importanti del futuro spettacolare d'Italia. Con diversi di loro Bertolucci collaborava, anche se chiaramente il sodalizio con Benigni arrivò dall'irresistibile personaggio del Cioni Mario fino al film Berlinguer ti voglio bene . Una unione feconda di esperienze, saperi, autoironia, radicalità intellettuale e consapevolezza politica. Non meno fruttuoso fu, sempre sulla scena, il sodalizio di Giuseppe Bertolucci con un'attrice straordinaria e incontentabile come Marina Confalone: il loro Raccionepeccui , un successo che si prolungò negli anni, era un racconto paradossale e irresistibile che si esprimeva nel postitaliano in cui confluivano radici dialettali, ambizioni sociali e disordine del paese. Negli ultimi anni il teatro per Bertolucci era forse diminuito di quantità rispetto al cinema e all'attività culturale che aveva il centro nella cineteca bolognese. Ma a fianco all'impegno nel premio Reiter per una giovane attrice (ne fu presidente della giuria e direttore artistico), c'era l'antica passione per Petrolino di Pasolini che aveva conosciuto da ragazzo nella casa paterna. Era sua la regia del monologo che ne interpretava Fabrizio Gifuni, per il quale aveva curato anche il recente spettacolo su Gadda, mentre per Sonia Bergamasco aveva la sua regia il percorso di avvicinamento a Anna Karenina.

La Stampa - 17.6.12

Manlio Cancogni: "Il Grande Torino quello era un romanzo" - Bruno Quaranta

Novantasei anni il 6 luglio. Più tre rispetto ai gol segnati in serie A da Valentino Mazzola, il capitano di Torino delle meraviglie, la favolosa cronaca che Manlio Cancogni ha da poco scodellato (come un cross, nel linguaggio d'antan...). A Marina di Pietrasanta, l'amico di Cassola giorno dopo giorno si avvicina al secolo, ordinando le trascorse, mai ingiallite carte, di tanto in tanto estraendo dal baule un bagliore: come il granata esercizio di ammirazione, come (usciranno in autunno per Elliot) gli elzeviri «leopardiani», investigando il carattere degli italiani, apparsi su «La Fiera Letteraria» che lo ebbe come direttore. E' un'energia vivissima, Cancogni, contemporaneo di mille stagioni, cocciuto come un fanciullo, il remoto eppure mai tramontato se stesso di un racconto di chissà quando: «Avevo un gran bisogno di quella palla. Era inutile che il babbo e la mamma mi facessero altri regali. Ciò di cui avevo bisogno era quella palla di gomma, color vino, che costava due lire e cinquanta». Rievocando il Grande Torino, Cancogni dribbla Sivori e Borges.

Che meraviglia. Non manifestava forse, Jorge Luis, di avere in gran dispetto il football? Non gli replicava a gamba tesa Omar: «Ma che cosa può capire un orbo?». Il testimone versiliano li disorienta «ritrovando» il cieco di guerra in tribuna, tifoso del Torino, a cui l'accompagnatore, «con la precisione di un radiocronista», raccontava la partita: «... e lui, fissando gli occhiali neri sul campo, pareva non perdesse una fase». **Il calcio. Sono in corso gli Europei...** «Ricordo altri Europei. Di atletica. Stoccolma 1958. Mi capitava allora, d'estate, verso mezzogiorno, di incontrare il direttore de La Stampa Giulio De Benedetti. A metà strada, tra Fiumetto, dove abito, e Le Focette. Gli dissi dell'intenzione di andare in Svezia. Mi commissionò alcuni articoli. Osservai che le svedesi iniziano prestissimo a essere belle, a tredici, a quattordici anni, creature già complete e perfettamente consapevoli di sé. A mancare sono invece le belle donne. Le fanciulle in fiore intorno ai vent'anni si impastano, smarriscono ogni attrattiva. De Benedetti pubblicò le corrispondenze facendole precedere da un distico. Avvertiva che le mie erano opinioni personali. Pure sulle svedesi La Stampa aveva una sua linea...». **E gli Europei di atletica?** «Un trionfo, per noi. Gli inglesi, i miei inglesi, vinsero sette medaglie d'oro». **Torniamo al football? Sono scarse le prove narrative che ispira. «Azzurro tenebra» di Giovanni Arpino...** «Arpino, ne ho ammirato l'indipendenza. E Gianni Brera. I suoi colleghi lo adoravano. Era un letterato, certo, che a volte si atteggiava a letterato. Quando era in viaggio si immergeva in Verlaine o in Rimbaud». **Quando lo conobbe?** «A Torino, nel 1951. Eravamo seduti accanto, sotto il ring dove Sugar Ray Robinson, il più grande pugile di sempre, abbatté Delannoit». **La boxe. Da Orio Vergani, «lo povero negro», a Hemingway, a Norman Mailer, cronista del match 1976 Clay-Foreman, ha calamitato numerosi scrittori...** «Vero. E' lo sport più artistico e più drammatico. Praticato da gente destinata alla rovina. E' l'unica disciplina il cui obiettivo è far male. Il pugile eccelso vuole uccidere l'avversario. Lo stesso istinto criminale alligna negli spettatori. Forse io stesso una volta incalzai: "Uccidilo!"». **Hemingway ripreso con i quantoni, che predilige il romanzo sulla boxe di Heinz «Il professionista», che scrive «Cinquanta bigliettoni»...** «Hemingway, durante il Ventennio bandito dall'Italia, anche se le maglie della censura non erano così strette. Potemmo quindi leggere il magistrale racconto Gatto sotto la pioggia, ambientato, non ho dubbi, a Viareggio. Inviso al regime perché? A Losanna aveva intervistato Mussolini, offrendone un ritratto qua e là caricaturale. Indugiando ad esempio sul détail che il Duce teneva in mano un libro alla rovescia. Magari un'invenzione d'autore...». **Il suo Hemingway?** «Addio alle armi, Fiesta, un ventaglio di racconti, come L'invitto, storia di toreri (la corrida a cui mai ho voluto assistere). I suoi temi, infine, erano limitati: il coraggio, la verità, la sfida alla morte, consapevole che la vita di ognuno è l'attesa di questa inesorabile conclusione. Scema quando diventa manierista, quando, ecco, scrive alla maniera di Hemingway». **Il tennis. Giorgio Bassani, «Il giardino dei Finzi-Contini». Bassani che nel «Toro delle meraviglie» brilla come calciatore, le vostre partitelle a Villa Borghese...** «Sì, bravo con il pallone nonostante fosse, volesse fortissimamente essere, un letterato totale. Di questa urgenza improntando nettamente il fisico. No, Il giardino dei Finzi-Contini non è la sua prova migliore: a difettare sono l'intensità, la drammaticità. I capolavori? Una notte del '43 e Gli occhiali d'oro. Ne avevo apprezzato Una città in pianura, inizialmente. Ci conoscemmo nel 1943, a Firenze, alle Giubbe Rosse. C'erano i soliti, Montale, Ca' Zorzi, fondatore de La Riforma Letteraria, Rosai..., il loro linguaggio cifrato, oscillante fra il dire e il non dire. Landolfi? Era asserragliato nel castello di Pico. Lo lascio - si seppe - per calarsi in una bisca romana, nudo sotto un mantello...». **Il tennis. Proust con la racchetta, in ginocchio nel club del boulevard Bineau...** «Proust. Scovai la Recherche da un antiquario, a Roma. E, in Svizzera, un'antologia della monumentale opera. E' il leitmotiv della memoria ad esercitare su di me un richiamo possente. Non a caso apprezzo un filosofo come Bergson. E la liaison Bergson-Proust è nitida. Ma la pagina di Proust è pasta scotta, mentre a me piacciono gli spaghetti al dente». **Il suo romanzo sportivo è «La carriera di Pimlico», storia di un purosangue.** «L'ippica, che passione. Me la trasmise un compagno di ginnasio, Pirzio Biroli, figlio del generale. Una data a svettare: 1938, le Capannelle. In pista i maggiori cavali di ogni epoca: Donatello e Nearco (Nearco, con De Gaulle e Churchill l'ulteriore mio nume). Vincerà Nearco, con cento metri di vantaggio. Nello stesso anno conquisterà il Grand Prix di Parigi. Elegantissimo, gli riusciva tutto con straordinaria facilità. Di sicuro superiore a Ribot». **Cavalli e scherma. Nell'«Innocente» si ode «il tintinnio e il luccichio delle lame», si stagliano «le varie pose incomposte o eleganti degli schermatori»...** «D'Annunzio. L'ho detestato. In primis per ragioni politiche, lui emblema dell'interventismo, e Fiume, e il volo su Vienna. Odioso. Epperò è un lirico maiuscolo. E tra i romanzi il piacere è il ritratto egregio della Roma decadente, dell'esteta amorale, Andrea Sperelli al di sopra del bene e del male. Ma elogerei inoltre Giovanni Episcopo, di respiro dostoevskijano». **Il ciclismo. Quante penne per le due ruote. Da Gatto a Pratolini, a Buzzati... Lei rammenta: «Nel 1926 scoprii il Giro d'Italia che fu vinto da Brunero, mentre io parteggiavo per Binda...».** «E poi parteggiavi per Bartali, ragioni anagrafiche. Ma Coppi era di gran lunga più forte. Bartali più intelligente. Coppi era nevrotico, malinconico, aveva la morte addosso». **Quando Coppi muore, Orio Vergani poeticamente lo saluta: «L'Airone ha chiuso le ali».** «Lo celebrai anch'io, due pagine sull'Espresso. Muovendo da un'impresa sull'Appennino toscano. Venne un nubifragio, il cielo si oscurò, pareva d'essere di notte. Raggiunsi con un collega Pistoia, ci rifugiammo in un sottopassaggio, attendendo. D'improvviso schiarì e apparve, in fuga, sulla strada lucida di pioggia, lui, Coppi...». **Noi attendiamo i suoi elezeviri, per capire che ne sarà dell'italiano...** «Li ho intitolati L'evasivo Signor Carpendras, un omaggio a Antonio Delfini, attingendo in un suo racconto. Per fortuna siamo irredimibili. Identificare la moralità con il buon cittadino è un retaggio nordico, protestante. Grazie a Dio, non si ha il senso dello Stato. Viceversa non saremmo riusciti ad attraversare le bufere della Storia, dalla Rivoluzione francese, di una sanguinosità e terrificità senza eguali, in avanti. La salvezza è individuale o non è». Dal Cinquale gli fa eco Maccari: «Salvatico è colui che si salva!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!».

L'uomo che sceglie le tracce della Maturità - Flavia Amabile

ROMA - Sono in tre a conoscere le tracce della Maturità, lui è uno dei tre. Si chiama Luciano Favini, classe 1946, ad un passo dalla pensione dopo decenni di servizio - prima nelle scuole poi nel ministero - è il custode di uno dei segreti meglio conservati d'Italia: i testi delle prove più temute. Dal 2008 coordina la struttura tecnica per gli Esami di Stato, un'area quasi nascosta nei sotterranei del ministero dell'Istruzione, mostrata per la prima volta in un trailer sulla maturità realizzato dal ministero in collaborazione con Skuola.net e la Polizia Postale che nelle prossime ore sarà in

rete. Delle tracce sa tutto, Luciano Favini, era il 1986 quando iniziò a far parte dei collaboratori del team. Altri tempi, allora erano decine gli ispettori che proponevano i testi per le varie prove. Ora è sono molti di meno, la struttura è composta da 8 persone, agli ispettori decisamente calati nel tempo, si è aggiunto un team di una trentina di professori con un punto in comune rispetto al passato: tutti sempre e solo volontari. «Mai nessuno ha percepito un centesimo», conferma Favini. Si fa perché «si vuole farlo, perché ci credi». Proporre una traccia sembra una corsa ad ostacoli. «L'autore deve essere noto: se è poco famoso tutti protestano perché potrebbero non averlo studiato. Ma non può trattarsi di un brano troppo conosciuto altrimenti la prova degli studenti si riduce ad una ripetizione di quanto studiato». Dunque, ricapitolando, bisogna aspettarsi un brano poco noti di un autore molto famoso del Novecento. Altra regola da rispettare: l'alternanza tra poesia e prosa. Ultima condizione: l'autore deve essere del Novecento. Luigi Berlinguer, quando era ministro, provò a chiedere un autore dell'Ottocento ma fu fermato, non si poteva: «Molti professori iniziano il programma dalla fine dell'Ottocento, e poi il segnale da mandare ai professori è che bisogna studiare il Novecento», ricorda Favini. È impossibile invece che capiti una traccia su argomenti delicati come ad esempio i genocidi o le questioni mediorientali. Questo nessuno dei collaboratori della Struttura lo ammetterebbe ma tutti lo sanno, da alcuni argomenti è meglio stare lontani: le polemiche sono quasi una costante di ogni maturità. Ne sa qualcosa Favini, che deve il suo ruolo ad un errore della dirigente che lo precedeva, quindici anni di onesta e competente guida della Struttura spazzati via dalla ministra Mariastella Gelmini nello spazio di un attimo per via di un errore nella traccia del 2008 su Montale. Non era colpa sua, e Favini lo sottolinea più volte, la proposta era di un altro ispettore ma l'ordine è stato netto e la dirigente non ha protestato, ha abbandonato - probabilmente anche senza troppi rimpianti - viale Trastevere ed è andata ad insegnare all'università. Il fatto è che le tracce sono profondamente legate ai ministri e loro lo sanno, alcuni anzi tentano anche di inviare in questo modo messaggi. «È un modo dei ministri di interpretare la cultura del momento», spiega Favini. E quindi, ad esempio, secondo Letizia Moratti, nel 2004 la traccia sull'amicizia nel mondo artistico-letterario descriveva bene quell'epoca, mentre Mariastella Gelmini ha puntato sui giovani. Fu Favini a preparare la traccia pensando al ruolo dei giovani nella politica prevedendo riferimenti a vari livelli, fra cui anche un discorso di Mussolini insieme con brani di Aldo Moro, Giovanni Paolo II e Palmiro Togliatti. «Il ministro era perplesso. La convinsi. Le dissi che "Il discorso sul delitto Matteotti" era un pezzo di storia italiana, e non si può censurare la storia. Oltretutto quel brano voleva dimostrare come Mussolini strumentalizzava i giovani». Era il 2010. Le critiche furono feroci, si parlò di sdoganamento del fascismo alla maturità e altro. Favini quell'anno aveva proposto anche una traccia su Primo Levi, anche quella bombardata da più parti: un autore di secondaria importanza fu il senso delle critiche. Andò molto meglio con la traccia scientifica. La traccia «Siamo soli» sulla nostra presenza nell'Universo piacque, la scelsero in tanti. «Ci criticarono perché non era vera scienza. L'anno seguente abbiamo scelto Enrico Fermi ma non l'ha scelta quasi nessuno», ricorda Favini. Alla fine il ministro più esigente di tutti è stato Tullio De Mauro. «I ragazzi capitati durante il suo anno ancora ricordano le sue scelte. Difficilissime». Quell'anno, insomma, a protestare furono i ragazzi. E quest'anno?