

Sergio Givone interroga la peste - Piero Gelli

Nella Mosca di Pirandello, Giurlanno Zarù sta morendo in una stalla, probabilmente di carbonchio, infettato da un comune dittero, come ipotizza il dottore subito accorso; e ora la mosca è lì che s'aggira sulla guancia del cugino Neli, attonito e dolente, pronta a iniettare con la piccola proboscide l'infezione nel taglio del rasoio sul mento. Zarù osserva tutto, e per la cupa invidia, per la sorda gelosia nei riguardi del parente bello e florido, gode al pensiero che quello sia proprio lo stesso insetto che gli sta portando via la vita. E così è, infatti, ché anche il suo giovane cugino è infettato, come avverte dalle urla Zarù, abbandonato da tutti come un cane, nello stabbio, grufando per non sentire il silenzio della campagna, e osservando sul muro la mosca che si netta celermente le zampine anteriori, come soddisfatta. Veicolo dunque di contagio, di peste (qui carbonchio, come altrove colera), figura di morte è, in questa novella paradigmatica di Pirandello, un elemento della natura, il più delle volte innocuo intorno a noi, come l'aria e l'acqua. Può sembrare curioso che io ricordi un autore che indubbiamente non rientra nel canone di Sergio Givone, il quale anche in questo suo ultimo bellissimo saggio, *Metafisica della peste* (Einaudi, PBE, pp. XVII-206, €22), non lo cita mai, pur incrociando spesso temi su cui lo scrittore siciliano ha intessuto ossessivamente la sua fortuna di narratore e drammaturgo. Può parere un atto irriverente, come segnalare una lacuna, quando invece la citazione «a sproposito» vuole solo indicare la capacità e la forza della speculazione di Givone, che sono quelle di provocare suggestioni, convogliare personali agnizioni anche al di fuori dello sterminato diorama che il filosofo ha messo in scena: parte da lontananze remote, omeriche, traversa la nostra bimillenaria cultura per arrivare alla contemporaneità, a sottolineare la permanenza mitica, nonostante le ragioni scientifiche, di ogni pandemia, sotto l'endiade di colpa e destino. Del resto, per concludere con la citazione suddetta, da lui lo stimolo deriva, quando afferma che la peste denuda e smaschera: «Arriva la peste, e la vita non è più vita, ma vita nuda.» Che è, quest'ultimo, «vita nuda», un sintagma per eccellenza pirandelliano, e ricorre spesso pur variato nelle pagine dense del nostro, e pare venire dal deposito della memoria, se ben rammento un suo bellissimo romanzo di quindici anni fa, Favola delle cose ultime, e quel protagonista, l'innocente e «ridicolo» Ranabota e le sue disquisizioni «sullo stato di natura e sulla vita così com'è, nuda vita». Che poi il suddetto Ranabota abbia, nella sua «peraltro modesta» biblioteca, tanti autori che poi ritroveremo come patrimonio delle escursioni filosofiche di Givone – prima nella Storia del nulla, che del resto è precedente al romanzo e poi in questo saggio – non è che la controprova di un rovello ermeneutico coagulato su alcuni snodi «morbosi» della storia e della cultura, le categorie gnostiche del nichilismo, gli eterni perché sul significato del male, della colpa, del nulla infine. Givone li analizza, direi in profondità schizoide, intendendo con ciò che non segue una sinossi diacronica né genealogica, ma come un raddomante capta alcuni segnali e ne cerca le connessioni, le risposte impossibili a quella che è un'unica grande domanda, quella della disperazione, la cosiddetta Grundfrage: «perché c'è qualcosa piuttosto che il nulla?» Quindi una vera e propria «controstoria» che lo studioso aveva già percorso in ampi squarci nel saggio citato, con continue divagazioni estetico-letterarie (e voglio ricordare le bellissime considerazioni su Dürer e sull'Adrian Leverkühn di Thomas Mann), per cui questa Metafisica della peste si presenterà come una sorta di anta alla Bosch, che si muova attorno lo stesso discorso del primo, focalizzandolo però sul grande tema che la letteratura ha da sempre dedicato al flagello pandemico, inteso come una maledizione – colpa e destino, una endiade non una disgiunzione – incubo del cuore e della mente che sovverte ogni ordine etico e civile provocando morte e infamia; tema cupamente affascinante, più della guerra, per le implosioni fantasmatiche, da fine del mondo, e le implicazioni metafisiche. Da Omero a Lucrezio e Tucide, da Boccaccio a De Foe e Manzoni, da Puškin a Poe, da London a Camus, fino al recentissimo Cormac McCarthy con La strada, non manca nessuno o quasi nessuno, nel repertorio di Givone, di coloro che raccontando il terribile morbo hanno cercato di interpretarne la realtà fisica e mitica, anche se lo studioso segue un suo percorso discronico, dedicando il primo capitolo a un romanzo contemporaneo per chiudere sull'Edipo «male generato dal male» e sull'Apollo Lossia (che, nel primo libro dell'Iliade, scaglia le sue frecce pestifere per vendicare un'offesa), asserendo in conclusione che «il più grande dei mali è cosa dell'uomo, non della natura». Così come la peste è Edipo, e cioè «non solo cosa della natura, ma anche, e prima ancora, cosa dello spirito». E se così non fosse, ne andrebbe di mezzo la sua ricerca metafisica, quell'ontologia del nulla omeontologia, in cui Givone può accostare il pessimismo radicale e lucreziano di Leopardi a tante altre voci, non ultima quella certo discorde, e sempre parallela dell'ontologia della libertà di Pareyson, che dello studioso è stato un indimenticabile maestro. Ma se per Pareyson, sappiamo, non c'è indizio più sicuro della presenza di Dio che la realtà stessa del male, l'allievo preferisce, almeno qui, aggirare l'assioma, sorvolare il problema, che comunque accomuna, forse attraverso Heidegger e il suo metafisico «abisso della libertà», il nulla del fondamento al tragico bisogno della libertà, inteso come senso dell'essere. E questo, nonostante il fatto che, seguendo Boccaccio, la peste, ovvero il male senza il bene, «altro non è che la possibilità che Dio ha di non essere Dio, di non dire sì all'essere». Ma Givone, sappiamo, non è Boccaccio, bensì solo il suo interprete, sia pure totalmente compromesso. Così come lo è con tutti gli altri chiamati in causa; ed è per questo che il saggio indubbiamente affascina e turba, fin dall'introduzione, per la sua correttezza, detto in altri termini per la raffinata sapienza che il filosofo, pur non dismettendo gli strumenti speculativi, ha di inscenare la peste, di teatralizzarla per protagonisti, come gli ha insegnato il sublime teatrante gnostico Artaud, in uno dei capitoli più significativi. Che davvero sono tanti e verrebbe voglia di soffermarsi su tutti, se fosse possibile, perché in ognuno di questi capitoli, vere e proprie stanze insieme di narrazione e di concettualizzazione ermeneutica, la domanda che vi si pone risuona pur nelle variazioni e nelle traslazioni, come ultima spiaggia, colpa insieme e destino, e perché sempre la libertà è tragedia. Ricordo allora, dopo l'introduzione, il primo spazio dedicato sia allo scrittore americano McCarthy e al suo romanzo apocalittico, sia al London della Peste scarlatta, anche perché aprono scenari nuovi, perlustrati solo, a parte rarissimi esempi, da una narrativa di genere e ancor più dal cinema: la peste come catastrofe atomica o calamità varie, l'Aids, Ebola, per non citare Chernobyl, Fukushima, o i futuri blackout virali del web. Più «classica», in tal senso, mi pare l'analisi della Peste di Camus – uno scrittore che oggi è più presente di sempre mentre sembra allontanarsi il rivale

Sartre: nella contrapposizione tra Rieux e padre Paneloux, la congiunzione, al di là di fronti incomunicabili e dell'occulta regia della peste, rimane la solidarietà, unica risposta, secondo Camus, all'innammissibilità della sofferenza. «Arriva la peste e la vita non è più vita, ma vita nuda», mentre il male sale dal cuore degli uomini e oscura un'intera epoca, nella cupa visione di Manzoni, che secondo le osservazioni di Givone, sembra consentire, per lo meno in un punto coll'altro grande pessimista del secolo, con Leopardi e la sua istanza antiilluminista, leggendo le pagine splendide che all'uno e all'altro dedica lo studioso. La peste entra nel mondo, il contagio si diffonde e nulla significa più quel che prima significava; ne consegue una grandiosa devastazione, «devastazione del linguaggio prima ancora che della realtà». E sul linguaggio che devasta e appesta lo studioso scrive il suo saggio più eccentrico, più inquietante, e oggi come non mai temibilmente attuale, nato dietro le sollecitazioni di una mostra berlinese nell'autunno 2010, dal titolo epesegetico Die Nazi-Pest. Givone parte dalla «Questione della colpa», dalla Schuldfrage di Karl Jaspers e dai Tagebücher che Victor Klemperer tenne dal 1933 al 1945 (Testimonianze fino all'ultimo, Mondadori, 2000), e ancor più dalla sua disamina sul linguaggio del nazismo, LTI, Lingua Tertii Imperii (La lingua del Terzo Reich. Taccuino di un filologo, Giuntina, 1998). Non è la prima volta comunque che lo studioso affronta il problema, se al filologo tedesco e al suo taccuino aveva già dedicato un paragrafo del suo libro più adornato, Il bibliotecario di Leibniz (Einaudi, 2005). In ogni caso, riprendendo le osservazioni di Klemperer sugli effetti tragici della retorica nazista e dietro anche alla Arendt, Givone dimostra come il male non si annidi in profondità sataniche o formulazioni mistiche, ma si travesta di una disumana quotidianità. Le micidiali asserzioni di Hitler, l'attuazione del Deutschtum, la sua capacità infine di persuasione è tanto più infettiva quanto più la maschera che le formula ha l'aspetto di un uomo insignificante, talvolta isterico, perfino ridicolo. Hitler infetta in quanto già infettato, si fa portare dalle parole, non inventa niente, risveglia e propaganda quello che già c'è. Il suo personaggio, conclude lo studioso, in fondo è quello del servo di scena. E noi sappiamo, oggi che in altre vesti, con altra maschera, un tale personaggio può sempre ripresentarsi e infettarci, quasi inavvertitamente.

Archeologia etica del soggetto - Enrico Redaelli

Abbandonate ogni certezza, voi che entrate. Parafrasando l'incipit del III canto dell'Inferno, potrebbe essere questa l'avvertenza posta all'ingresso di quel viaggio negli abissi che è **Transito Verità** di Carlo Sini (Jaca Book, pp. 1056, € 78,00). Si tratta di un poderoso lavoro di decostruzione dell'enciclopedia dei saperi occidentali, suddiviso in sei libri raccolti in un unico tomo per un totale di oltre mille pagine. Un'operazione mastodontica, tra le più ambiziose nel panorama filosofico degli ultimi anni. Sini ha sempre grande abilità nel prendere il lettore, sfilargli il pavimento da sotto i piedi e farlo sprofondare nel sottosuolo. L'effetto di straniamento è generato dal suo esercizio di smontaggio che mette a nudo i presupposti sempre silenziosamente all'opera in ogni nostra conoscenza e abito d'azione. Questa stessa mossa è ripetuta all'inizio di ognuno dei sei libri, ciascuno dedicato a una «scienza paradigmatica» (metafisica, psicologia, etologia, antropologia, cosmologia, pedagogia) e al coacervo di nodi e problemi che essa nasconde e porta con sé. Ma nel presente volume, rispetto alle precedenti opere dello stesso autore, la posta politica in gioco di questa analisi genealogica dei saperi si fa più chiara ed esplicita. L'opera si presenta sin dall'Avvertenza – dal tono ironicamente esoterico – come un cammino di formazione che intende scuotere dalle fondamenta l'intero edificio della cultura occidentale per produrre un soggetto disincantato. Per indurre, cioè, una «trasformazione etica» nel lettore – una *déprise*, direbbe Foucault – atta a problematizzare tutto ciò che appare vero, ovvio e naturale o istituzionalmente accettato e garantito. Forse per questo *Transito Verità* è stato scelto come primo libro, in ordine di apparizione, con cui inaugurare il piano editoriale delle Opere di Carlo Sini voluto da Jaca Book, a cura di Florinda Cambria, nonostante esso costituisca il quinto volume della serie. A indicare che la riflessione siniana, articolata in oltre trent'anni di insegnamento all'Università di Milano e in una quarantina di libri, è sempre stata, contemporaneamente, teoretica ed etico-politica. Una filosofia come pensiero del limite e pratica di confine, come esercizio di destrutturazione e riconquista di sé. E questo sin dall'inizio. Tra gli anni sessanta e settanta, Sini ha sviluppato le proprie ricerche su un terreno ibrido, all'incrocio tra fenomenologia, ermeneutica e semiotica. La sua «archeologia del segno», che trova una prima sistemazione in *Passare il segno* (1981), contiene già in nuce quell'istanza politica che emergerà in primo piano solo successivamente: la problematica del segno è infatti usata dal filosofo per dissodare il terreno su cui poggiano i concetti della nostra tradizione preparando a un diverso modo di abitarlo. A un diverso ethos. Nel corso degli anni l'autore ha fatto ricorso a tutti i mezzi della filosofia a sua disposizione – mobilitando, di volta in volta, Platone, Hegel, Husserl, Heidegger, Peirce, Nietzsche, Spinoza, per citare solo alcuni «attrezzi» del suo armamentario – toccando anche le discipline e i saperi più disparati, dall'arte alla politica, dall'antropologia all'economia, al confronto con la sapienza orientale. Sempre e solo con un obiettivo: portare il soggetto sul ciglio di se stesso, per mostrargli l'intreccio di abiti, tecniche e verità che lo hanno costituito e assoggettato. Quel «non sapere di sapere», come lo definisce Sini, che gioca costantemente alle nostre spalle disegnando precisi, ma sempre contingenti, rapporti di forza. La genesi dell'autocoscienza, gli effetti della scrittura alfabetica nella costituzione della mentalità occidentale, la genealogia dell'oggettività scientifica sono alcuni dei temi attraverso cui Sini ha sviluppato, a partire dai primi anni novanta, un originale «pensiero delle pratiche», che proprio in *Transito Verità* trova la sua più matura espressione. Questo testo, sicuramente uno dei più importanti di tutta la sua produzione, è il risultato di sei corsi universitari, nati uno dall'altro e pubblicati separatamente tra il 2004 e il 2005. Averli raccolti in un unico tomo permette al lettore di cogliere l'architettura in fieri che li ha articolati e legati tra loro e il disegno complessivo che li sostiene. Al suo cuore, il problema della soggettivazione: si diviene soggetti entro pratiche costituenti che producono, di volta in volta, specifici effetti di verità e corrispondenti forme di vita. Il lavoro del filosofo è dunque volto a dipanare quella concatenazione di pratiche – e la rete di sapere-potere che l'attraversa – che si è venuta stratificando lungo il tragitto storico delle scienze occidentali. L'intento è, in primo luogo, liberare quelle stesse scienze dalle loro superstizioni (emblematiche le pagine, ricche di una verve sarcastica e tagliente, dedite a decostruire gli odierni studi di etologia, alla fine del terzo libro). In secondo luogo, far venire in luce lo statuto politico della scienza in quanto tale, e, ancor più alla radice, dello stesso

linguaggio umano, esibendone gli effetti di soggettivazione. Al fondo dei saperi, e della loro istituzione platonico-aristotelica, si muovono le arcane trame del desiderio (indagate a partire dal quarto libro) e della sua gestione politica, un'«economia della vita e della morte» che sorge sulla soglia dell'umano a partire dalla pratica di parola, quando il grido animale inizia ad articolarsi in una voce. Non si può qui dar conto degli innumerevoli percorsi, spunti e aperture offerti al lettore come strumenti per il proprio esercizio di disassoggettamento. E che fanno di *Transito Verità* un'opera allo stesso tempo compiuta e aperta a nuovi percorsi. Più che un libro, qualcosa di simile a un cubo di Rubik, da manipolare per scioglierne e ricomporne le figure, sino a mescolarle e a crearne di nuove (a ciò invita esplicitamente l'Avvertenza). Nella consapevolezza che il senso di questa operazione non sta nei quadri cui, di volta in volta, si dà vita, ma nell'esperienza che si fa attraversandoli (è questo il transito a cui si riferisce il titolo). Ma tale esperienza non è compiuta finché non si espone al proprio paradosso: anche la pratica critica e filosofica è un dispositivo di soggettivazione (frutto di tutta una serie di prassi materiali di cui l'autore offre un'articolata genealogia). Il che non comporta rinunce nichilistiche o, addirittura, abdicare al compito critico del pensiero, semmai radicalizzarlo portandolo a un ulteriore elevamento di potenza. Di qui la verticalità che attraversa il volume, animato dall'istanza di mettere costantemente in questione la propria pratica: un foucaultiano «distaccarsi da se stessi» non semplicemente teorizzato o suggerito, ma esercitato in atto, là dove la prassi filosofica prende momentaneamente luogo per subito smarcarsi dal terreno su cui viene a poggiarsi. È esattamente questo esercizio di auto-decentramento che è richiesto al lettore, costantemente sollecitato a scrutare il limite di ciò che dal testo viene emergendo e a diffidare del potere incantatorio della parola che su quelle pagine viene disegnando le proprie figure. Una funambolica ginnastica «pedagogica» e «politica», atta a produrre nel soggetto una certa «postura» (privata e pubblica), un certo modo di atteggiarsi verso le pratiche di vita e di sapere in cui si trova coinvolto. È ciò che Sini chiama «rivoluzione etica». Convinto che la filosofia, come scrive Cambria nell'utilissima Postfazione, non può che agire per contagio.

Bartocci, la matematica dell'Ottocento in vivaci racconti di geometria

Marco Pacioni

Nell'Ottocento, nel campo di ricerca dove le certezze sembrano più cristalline e cioè la matematica, si consuma una mutazione radicale del paradigma culturale. Non che prima la matematica non avesse già sperimentato grandi rivolgimenti di pensiero, ma questi avevano soprattutto caratterizzato l'aritmetica, il calcolo, la teoria dei numeri, il rapporto con la logica formale. La geometria, nella sua millenaria versione euclidea, era invece rimasta pressoché permeabile ai cambiamenti. Non a caso, l'espressione esprit de géométrie aveva potuto evocare, sino ad allora, razionalità e certezza per eccellenza. Nel variegato mondo della matematica dell'Ottocento, proprio tale purezza epistemologica della geometria viene intaccata. La crisi e le critiche alla geometria euclidea (ma anche i tentativi di difenderla) portano alla luce una serie di problemi (in alcuni casi anche già soluzioni) che segnano l'avvio di quella più generale rivoluzione scientifica e tecnologica che si svilupperà nel secolo successivo. Nell'accidentato e avventuroso mondo di cambiamenti che caratterizzano la matematica in quel secolo ci accompagna l'avvincente libro di Claudio Bartocci, ***Una piramide di problemi. Storie di geometria da Gauss a Hilbert*** (Cortina, pp. XVIII+387, € 29,00), che, come sempre più felicemente accade nell'ambito delle pubblicazioni matematiche di questi ultimi anni, sa bilanciare il rigore tecnico proprio della disciplina (in questo caso anche con un'imponente bibliografia e annotazione) con una vivace narrazione che indulge volentieri alla digressione e all'aneddoto per far capire che la vicenda della geometria ottocentesca più che una storia è un insieme di racconti. Se un tratto comune c'è tra i molti nomi, i percorsi di ricerca e le opere citate nel libro di Bartocci, questo si può trovare nell'esigenza dei matematici ottocenteschi di dotarsi di sistemi di trascrizione numerica e di visualizzazione geometrica diversi rispetto a quelli tradizionali. Al di là delle singole scoperte, teoremi e dimostrazioni è anzitutto il bisogno di un nuovo linguaggio, di un modo diverso di vedere e rappresentare i problemi e di articolarne le soluzioni che è indicativo del mutamento di paradigma. Da Gauss a Hilbert, da Riemann a Poincaré, da Möbius a Beltrami, da Lobacevskij a Dedekind, da Boole a Cayley, da Grassman a Cantor emerge inoltre, quale fattore comune, quello di integrare (in alcuni casi anche di stabilire distinzioni nette attraverso criteri nuovi) ciò che concerne il numero con ciò che riguarda lo spazio, fino a stabilire nuovi modi d'interazione tra matematica e geometria. L'idea che si possa capire, rappresentare e risolvere una questione geometrica attraverso l'aritmetica o l'algebra (e viceversa) ed eventualmente estendere anche ad altre discipline come la fisica o la cartografia una tale capacità è del resto indicato proprio dai percorsi di Gauss e Hilbert – nomi che infatti compaiono nel titolo del libro quasi a compendiarlo.

La quarta marcia (il romanzo) arriva troppo tardi - Niccolò Scaffai

La generazione di scrittori a cui appartenne Fenoglio ha inseguito il romanzo per gran parte della vita, combattuta tra il bisogno di raccontare quelle grandi esperienze di iniziazione collettiva che furono la Seconda guerra mondiale e la Resistenza, da un lato; la ricerca di una chiave conoscitiva, di una stabilità ideologica, di una tenuta stilistica e strutturale per affrontare la rappresentazione del reale nella sua contraddittoria totalità, dall'altro. Per capire a quale totalità, a quale concetto di 'romanzo' mirassero gli scrittori italiani del dopoguerra, serve ricordare, ad esempio, che per il Calvino di quegli anni il termine di paragone narrativo ricorrente era Guerra e pace; mentre Testori, coi Segreti di Milano, dichiarava di rifarsi alla *Comédie humaine*. La portata degli obiettivi spiega già di per sé l'alternanza dei risultati: rinuncia o ripiegamento, attesa o rielaborazione critica nei confronti dell'ultimo modello narrativo disponibile, quello del neorealismo. Da parte sua Calvino, fallita l'opzione realistica, promosse a valore «il disegno lineare della narrazione, il ritmo, l'essenzialità» della fiaba (*Tre correnti del romanzo italiano d'oggi*, 1959), proseguendo nel solco della narrazione discreta. E non fu certo l'unico: molti dei maggiori narratori italiani, tra gli anni quaranta e i cinquanta, preferirono al romanzo una forma «disossata» (l'espressione è di Moravia) come il racconto, che in cambio della sua fragilità strutturale permetteva di rimandare i conti con la forma più impegnata e impegnativa, e intanto di saggiare il terreno della realtà a piccoli passi, una storia alla volta. Molte altre ragioni, anche estrinseche (come il successo della

collana dei «Gettoni», ben disposta verso la forma racconto), determinarono la fortuna della narrazione breve: non ultima l'influenza delle cronache partigiane, riecheggiate nei racconti di coloro i quali, entrati ragazzi nella Resistenza, ne uscirono adulti, e scrittori. Dire che il maggiore di questi è stato Fenoglio è scontato (ma non per questo meno vero), specialmente dopo il tributo di Calvino nella prefazione del '64 al suo Sentiero dei nidi di ragno: «E fu il più solitario di tutti che riuscì a fare il romanzo che tutti avevamo sognato, quando nessuno più se l'aspettava, e arrivò a scriverlo e nemmeno finirlo (Una questione privata), e morì prima di vederlo pubblicato». Conviene ripartire dal giudizio di Calvino per soppesare il volume che raccoglie Tutti i romanzi di Beppe Fenoglio, a cura di Gabriele Pedullà (Einaudi «ET Biblioteca», pp. LXXXVIII-1184, € 19,00; cospicuo pendant al volume di Tutti i racconti, curato qualche anno fa da Luca Bufano). Fenoglio, si legge nella prefazione calviniana, riuscì a «fare il romanzo... quando più nessuno se l'aspettava». Sull'annuncio di un lieto fine imprevisto, Calvino insinua però anche una nota crepuscolare: il 'romanzo', la forma capace di comprendere e mostrare le contraddizioni del reale, non basta al riscatto di una generazione (i «tutti» di Calvino), perché la sua perfezione è già postuma al tempo che rappresenta, come al suo stesso autore. Ecco, è proprio quest'idea 'miracolosa' ed eroica di Fenoglio, che riesce dove tutti hanno fallito, che cade poco prima del trionfo, ma resuscita il genere e insieme sé stesso, a entrare in crisi davanti alle duemila pagine dei suoi romanzi. Di fronte, cioè, alla testimonianza materiale del lavoro, della scrittura che si stratifica, invade spazi fisici ed esistenziali, è difficile assecondare l'idea di Fenoglio trasmessa da Calvino: più che un artista a cui l'ispirazione ha regalato il capolavoro, si tratta di un artefice, che è arrivato ai capolavori imboccando strade diverse, tornando indietro, cambiando rotta. Non di 'romanzo', del resto, parlava Fenoglio a proposito del suo progetto narrativo maggiore, ma di 'libro grosso', come a voler evitare un'autoinvestitura o respingere il mandato che spetta, volente o nolente, a un romanziere quando prende di petto cronaca, storia, società. Ma l'understatement di Fenoglio è anche la conseguenza di un complesso d'inferiorità verso il romanzo che lo induceva a dubitare dei propri mezzi: «Molto probabilmente – confessava lo scrittore a Vittorini, in una lettera del giugno 1953 – non possiedo ancora, se mai lo possiederò, il fondo del romanziere. Non conosco le 4 marce, per esprimermi con termine automobilistico». Proprio Vittorini, come ipotizza Pedullà nel denso saggio introduttivo, ha una responsabilità nell'insicurezza di Fenoglio verso il proprio status di romanziere: a Vittorini si deve infatti il rifiuto del primo libro, La paga del sabato, e il suggerimento di scomporre la materia per trarne due racconti poi apparsi nella raccolta I ventitre giorni della città di Alba. È qui che si colloca probabilmente il 'trauma' narrativo che ispirerà a Fenoglio la rappresentazione di sé come scrittore di storie brevi. La sua più tenace preoccupazione letteraria fu infatti quella di organizzare la raccolta dei propri racconti, tralasciando di pubblicare in forma completa Il partigiano Johnny e Una questione privata. La parcellizzazione dei romanzi e il travaso di frammenti ed episodi da un libro all'altro, da una forma all'altra, hanno contribuito da un lato alla complessità della situazione testuale (i problemi filologici sono sintetizzati nella nota a quest'edizione), dall'altro forse hanno limitato la leggibilità del percorso narrativo di Fenoglio. La raccolta dei romanzi in un unico volume, davvero «grosso», sì, ma tutt'altro che scoraggiante (la collana è quella dei «Tascabili»), facilita il confronto tra le opere incluse: La paga del sabato, La malora, Primavera di bellezza, Il partigiano Johnny, L'imboscata, Una questione privata, I penultimi. Il volume permette inoltre al lettore di farsi un'idea non dello stile ma degli stili di Fenoglio, restituendogli un'immagine in parte nuova: non tanto quella di un autore che ha riscritto sempre lo stesso libro; o che, da solitario, ha scavalcato i contemporanei, attingendo a fonti originali e creando l'opera assoluta, cioè libera dalle griglie ideologiche e dai canoni letterari del periodo. Il profilo che si delinea è piuttosto quello di uno scrittore che ha sfiorato l'indigenza formale del neorealismo, o il minimalismo enunciativo degli americani, fino a trovare una voce propria e un proprio impasto di lingue e di temi. Infine, se Fenoglio ha temuto sempre di non possedere la 'quarta marcia', ciò non gli ha tolto la sicurezza di cui uno scrittore ha bisogno per incarnarsi in autori impliciti diversi. Forse la costanza e la rilevanza della tematica hanno fatto un po' ombra alla percezione di questa varietà, evidente fin dagli incipit. Per esempio: «Pioveva su tutte le langhe, lassù a San Benedetto mio padre si pigliava la sia prima acqua sottoterra» (La malora); «Johnny stava osservando la sua città dalla finestra della villetta collinare che la sua famiglia s'era precipitata ad affittargli per imboscarlo dopo il suo imprevisto, insperato rientro dalla lontana, tragica Roma fra le settemplici maglie tedesche» (Il partigiano Johnny). Una volta messe a posto le tessere del mosaico testuale che ha impegnato a lungo gli studiosi di Fenoglio, è tempo di occuparsi dei suoi movimenti narrativi e di metterli in relazione (storica, letteraria, biografica). Come ha cominciato a fare una generazione di critici, a cui lo stesso Gabriele Pedullà appartiene. Forse, nonostante il pudore e il riserbo che le biografie ci raccontano, non sarebbe dispiaciuto neanche a Fenoglio.

L'inconscio al di là di ogni misura - Franco Lolli

Il dibattito che si è sviluppato in seguito alla decisione del tribunale di Lille di impedire la diffusione di Le mur (il documentario nel quale la regista Sophie Robert attacca, in maniera ritenuta dai giudici scorrettamente manipolatoria, l'egemonia psicoanalitica nel trattamento dell'autismo in Francia), dopo un inverno di scontri che anche in Italia hanno dato luogo a contrapposizioni alcune volte decisamente scomposte, sembra aver esaurito la propria forza. Psicoanalisti da una parte, storici della scienza e della medicina dall'altra, al termine di quello che è parso un autentico dialogo tra sordi, sono tornati nell'abituale arroccamento delle proprie posizioni. L'invito a pubblicare dati scientifici in grado di validare l'efficacia del proprio metodo nella cura dei disturbi autistici, rivolto da Gilberto Corbellini alla comunità psicoanalitica, non ha avuto seguito. Del resto, la psicoanalisi non ha una grande dimestichezza con le procedure di quantificazione, né con le tecniche di traduzione dell'esperienza trasformativa intrinseca all'incontro tra l'analista e il suo paziente in una griglia fatta di numeri e di statistiche. Tentativi in questa direzione, anche riusciti, ce ne sono stati e ce ne saranno. Ma l'ammissione a pieno titolo della psicoanalisi nel novero delle scienze (Freud la includeva tra le «scienze della natura») resta un obiettivo ancora lontano da raggiungere. Del resto, un ostacolo strutturale interviene a costituirsi come impedimento, ed è un ostacolo rappresentato proprio dall'oggetto di cui la psicoanalisi si occupa. L'inconscio, infatti, non ha lo stesso statuto del comportamento: questo sì che può essere agevolmente misurato. Mentre, infatti, le prestazioni osservabili possono essere registrate e valutate in termini quantitativi, certamente non

può essere misurato ciò che le motiva, ciò che le giustifica, ciò che le rende più o meno congrue per chi se fa protagonista. Si può calcolare l'efficacia di un addestramento a una specifica cognizione (ad esempio, il riconoscimento dei colori) ma non il senso che questo assume all'interno di una economia psichica. Può capitare così, come ben sanno coloro che lavorano nel campo dell'autismo, che l'acquisizione della capacità di distinguere il rosso dal blu risulti inoperante sul piano dell'autonomia personale e che il bambino (di cui è stato accertato il miglioramento cognitivo sulla base dell'acquisizione raggiunta) continui a ustionarsi con l'acqua bollente della doccia, perché resta incapace di inserire ciò che ha appreso in un contesto significativo. L'operazione è riuscita, il paziente è morto. L'esigenza di rendere trasmissibile e replicabile l'esperienza terapeutica, di valutarne obiettivamente l'efficacia, di liberarla dall'ineffabilità e dall'arbitrarietà del giudizio soggettivo, è un'esigenza fondamentale per lo psicoanalista che non si barrichi dietro estetismi linguistici o ideologismi anacronistici e che intenda confrontarsi con lo spirito del tempo. Occorre tuttavia aver presente che una simile aspirazione va incontro a un limite insuperabile, un limite imposto non solo dalla natura dell'oggetto di cui lo psicoanalista si occupa ma anche dal presupposto radicale che anima il suo operato: e cioè che la verità del soggetto trascende il piano del fenomeno visibile. Evitare, però, che un tale presupposto sconfini in una deriva di tipo mistico (ossia, che l'impossibilità di utilizzare gli strumenti di validazione richiesti dal metodo scientifico si traduca in un'implicita autorizzazione a non render conto del proprio lavoro) è, per l'analista, un compito etico di primaria importanza: attraverso la trasparenza del suo agire, e attraverso la comunicazione degli effetti provocati, deve affrancare la propria disciplina da quell'aura di pratica iniziatica – e perciò fastidiosamente misteriosa – che per decenni l'ha caratterizzata e offrire alla comunità scientifica il proprio contributo insostituibile nella cura del disagio psichico. Proprio in questa direzione va la recente pubblicazione di due libri dedicati alla presa in carico di bambini con disturbi evolutivi di varia gravità, costituendosi come una preziosa testimonianza sul modo di intendere l'efficacia di un intervento terapeutico orientato dalla riflessione psicoanalitica. Per un verso Elsa Coriat nel suo *Puoi perdermi? La psicoanalisi nella clinica dei piccoli bambini con grandi problemi* (et al. edizioni, pp 192, € 16) e per un altro verso Doria Knauer e Francisco Palacio Espasa in *Difficoltà evolutiva e crescita psicologica. Studi clinici longitudinali dalla prima infanzia all'età adulta* (Raffaello Cortina Editore, pp. 200 € 21) presentano la propria esperienza clinica all'interno di istituzioni che, in paesi distanti quali l'Argentina e la Svizzera, si occupano del trattamento della psicopatologia dell'infanzia. Ciò che colpisce in entrambi i testi è il riferimento costante alla dimensione fantasmatica del comportamento sintomatico del bambino, ossia il suo venirsi a determinare come risposta a una questione che, pur non negandola, supera l'ambito squisitamente organico-biologico. L'intenzione degli autori è chiara: non si tratta di definire la supremazia di una causa, per esempio quella neurologica, rispetto a un'altra, per esempio quella relazionale ma, al contrario, di comprendere come l'una si articoli all'altra. Ossia, come il livello simbolico possa incidere sulla realtà del corpo e quanto quelle dinamiche complesse che sono intrinseche alla attività desiderante di un genitore condizionino, enfatizzando l'eventuale problematicità della componente organica, lo sviluppo del bambino. Le storie presentate hanno il pregio di coprire un arco di tempo che va dalla primissima infanzia sino all'età adulta, così da mostrare la «stabilizzazione a lungo termine» degli effetti derivati dall'intervento terapeutico. Con due diversi stili narrativi, in due contesti di cura differenti, e facendo riferimento a istituzioni tra loro lontane, entrambi i libri mettono al centro l'interazione fra piccoli pazienti in difficoltà e l'analista, che si prende cura tanto di loro che dell'universo familiare, prestando ascolto a ogni dettaglio della vita e non solo ai sintomi, così da evidenziare la pazienza di un lavoro in cui l'inatteso è sempre dietro l'angolo e che anche perciò richiede una temporalità diversa da quella incalzante della contemporaneità.

Manifesto – 15.7.12

Il respiro del jazz - Luigi Onori

PERUGIA - Non si arrende Sonny Rollins, come un vecchio capo indiano, lui che ha portato scandalosamente i capelli alla Mohicana. Ottantadue anni quasi compiuti - è del settembre 1930 - il saxtenorista afroamericano ha suonato il 13 sera a Umbria Jazz nella sola data italiana, davanti a un pubblico che lo attendeva con la consueta ansia messianica. Saxophone Colossus non ha deluso chi conosce e ama la sua musica e sa quanto importante è stata ed è nella storia del jazz. C'è un nemico, però, implacabile e inarrestabile che sta piegando la sua tempra e la sua forza, già fiaccate negli anni scorsi dalla scomparsa della moglie e manager Lucille, dalla tragedia dell'11 settembre (il suo appartamento era nei pressi del World Trade Center) e dall'abbandono della casa discografica con cui ha inciso per trentacinque anni. Il nemico è la vecchiaia contro cui Rollins, anche sul palcoscenico dell'arena S. Giuliana, ha lottato per non soccombere. Fiaccato nel corpo - era un gigante, cammina ormai con evidente difficoltà spesso incurvandosi - Sonny Rollins sa esattamente cosa pretendere da sé stesso. Negli ultimi anni ha diradato le esibizioni, poche ma ancora esplosive come due anni fa a Perugia e, nell'ultima decade, al teatro dell'Opera e al Parco della Musica di Roma. Ora, però, non può più forgiare con il suo sassofono la materia sonora come se fosse un dio-fabbro, come ha sempre fatto dominando i concerti dalla prima all'ultima nota, quasi schiacciando i suoi partner mentre esaltava - in un vortice di ritmi, melodie ed energia - i jazzfan. Ora, come è stato per altri grandi del jazz - da Ella Fitzgerald ad Oscar Peterson - non vuole rinunciare a ciò che per un jazzista è momento insostituibile (quello dell'esibizione davanti al pubblico) ma è consapevole che, quasi d'un tratto, quell'arte improvvisativa che scorreva a fiotti - metodicamente coltivata - attraverso la sua mente, il suo soffio e le sue mani va, adesso, centellinata. Eppure la registrazione del concerto realizzato a New York per il suo ottantesimo compleanno (10 settembre 2010) lo vedevano in piena forma dialogare con il trombettista Roy Hargrove, con il contrabbassista Chris McBride e con tre (almeno all'apparenza) inossidabili coetanei quali il chitarrista Jim Hall (di due mesi più giovane), il batterista Roy Haynes (classe 1926) e il sassofonista Ornette Coleman (di sei mesi più vecchio di Rollins). Di quel recital (più un paio di brani incisi due giorni prima in Giappone) esiste un album della EmArcy/Doxy che si intitola *Road Shows II* in cui per venti minuti Rollins e Coleman incrociano i rispettivi sassofoni (tenore e alto) per ben venti minuti nel brano *Sonnymoon for Two*. Qui non si vuole esaltare acriticamente i

vecchi artisti o, peggio, unirsi al coro che lamenta - o forse gioisce? - per la fine del jazz. Raccontare, piuttosto, come un jazzista che è tale dal 1947 utilizzi ancora oggi con saggezza e arte le energie che ha, senza nulla nascondere, per affermare la musica afroamericana come un'eredità viva, non musealizzabile. Camicia azzurra, capelli ispidi e bianchissimi come la barba, occhiali scuri e voce ancora chiara, il sassofonista si è aggirato per il palcoscenico andando verso il pubblico e verso i musicisti, ribattendo note mentre con la mano destra dava enfasi al suo fraseggio. Nel primo brano del concerto perugino, Patanjali, è riuscito ad annullare la vecchiaia e a essere il mattatore di sempre, creando variazioni infinite sul breve tema ritmico. Poi ha percorso, in estrema sintesi e con interventi limitati quanti significativi, un patrimonio fatto di ballad, blues, calypso (da They Say It's Wonderful a Dont' Stop the Carnival). Il messaggio? Lo rubo a Maurizio Giammarco, sassofonista e compositore italiano che ha scritto un libro eccellente su Saxophone Colossus: «La sua principale preoccupazione (...) è trasmettere i valori essenziali del jazz in un mondo e in un ambiente che sembrano sempre meno interessati a comprenderne e a salvaguardarne il senso. Egli ha insomma tramutato l'arte della "manutenzione del sax" in arte della manutenzione del jazz» (M. Giammarco, Sonny Rollins. Lo zen e l'arte della manutenzione del sax, Stampa Alternativa 1997, p.134).

Ambrose Akinmusire, è nata una stella – Luigi Onori

PERUGIA - Ambrose Akinmusire quintet, teatro Morlacchi: l'inizio del concerto è bruciante, sola tromba che dopo aver pianto e gioito scatena un rabbioso unisono con il sax tenore mentre la ritmica scandisce un tempo serrato (Marie Christie). La fine sarà cameristica, quasi senza tempo, giocata sui timbri e sul mood dall'ottone e dal piano (Asiam). Quando il jazzista afroamericano Ambrose Akinmusire è nato (1 maggio 1982, ad Oakland) Sonny Rollins aveva alle spalle trentacinque anni di brillante carriera con Art Blakey, Bud Powell, Tadd Dameron, Miles Davis, Fats Navarro, Max Roach, Thelonious Monk. Nella stessa serata a Umbria Jazz mentre Rollins all'arena S. Giuliana si mostrava nel suo lucido crepuscolo, il trombettista e il suo multiculturale quintetto al Morlacchi hanno indicato una possibile via per il jazz d'oggi. Con Walter Smith III (sax tenore), Sam Harris (piano), Harish Raghavan (contrabbasso) e Justin Brown (batteria), Akinmusire è in un tour europeo: Perugia, Varsavia, Bruxelles, Molde, Parigi, Vitoria. La sua biografia è quella di un musicista precoce che, iscritti alla Berkeley High School, si fa strada poco più che adolescente e suona con maestri navigati, Billy Higgins e Joe Henderson, e con i più giovani ma affermati Steve Coleman e Joshua Redman. Coleman lo assume e Akinmusire lascia Oakland per New York dove frequenta, diplomandosi, la Manhattan School of Music. Davvero un primo della classe che si forma imparando da Terence Blanchard, Herbie Hancock e Wayne Shorter non attraverso ingaggi e sedute di registrazione - come accadeva alla generazione di Rollins - ma in titolati istituti, l'University of Southern California e il Thelonious Monk Institute of Jazz, vincendo un paio di prestigiose Competitions. Insomma, sulla carta il trombettista e compositore trentenne sembrerebbe una sorta di nuovo neoconservatore Wynton Marsalis ma la realtà è diversa. Tecnica ineccepibile, alla Freddie Hubbard, suono che serpeggia tra i registri e sa essere tagliente come vellutato, Akinmusire cerca la sua identità attraverso la composizione, l'improvvisazione e la dialettica con un gruppo di coetanei. La musica, erede dei Davis e dei Clifford Brown, si struttura e destruttura con tensione espressionista, allude a tematiche sociali (The Fire Next Time), è inquieta, collettiva, debordante, tensiva come il percussionismo del batterista Justin Brown. Dopo il disco d'esordio (Prelude: to Cora, 2007) e un primo album per la Blue Note (When the Heart Emerges Glistening, 2011) ne è in arrivo un secondo per agosto prossimo. Varrà la pena di ascoltarlo.

La Stampa – 15.7.12

Niccolò Ammaniti "Il momento è delicato: rileggo Cechov" - Giovanna Zucconi

«C'è questa idea della scrittura come artigianato, come vero e proprio lavoro manuale fatto di perizia e di pazienza, costruisci un tavolo e poi vedi se sta in piedi oppure devi mettere un rinforzo, piallare, rifare tutto». **Ammaniti, il mio falegname mentre pialla ascolta musica. Ha tutto, davvero tutto Bob Dylan, bootlegs minimi inclusi, e anche Dylan partecipa al festival Collisioni dove lei oggi terrà un reading dal suo ultimo libro *Il momento è delicato* (il mio falegname, lui no, non ci sarà). Anche lei ascolta musica mentre scrive? E mentre legge?**
«Sì, sempre. Sia leggendo, sia scrivendo. Cose molto diverse fra di loro. Non rock, ecco: quello lo sento quando ascolto musica e basta. Jazz, musica indiana, musica contemporanea...». **Musica contemporanea? Quanto contemporanea? Si spinge fino all'esoterismo, fino all'astruso compositore lettone?** «Lituano sì. Arvo Pärt, per esempio. Scopro un autore su iTunes, poi se mi piace ordino il cd, e quando mi arriva per posta è una soddisfazione. Poi magari lo alterno con Laura Pausini o Tiziano Ferro, ecco. Ascolto molte colonne sonore, per esempio quelle di Hans Zimmer, il soundtrack di Tree of Life a ripetizione... Mi piace l'andamento epico, l'aspetto visivo, immaginare film dal libro che ho fra le mani». **Libro che sta leggendo o che sta scrivendo?** «Mentre scrivo cambio ascolto spesso, a seconda della situazione. Quando leggo invece metto su un disco e lo lascio andare». **Domanda classicissima: quand'è che scrive?** «Di mattina. Sono più produttivo appena sveglio». **Come Moravia.** «Ma in maniera poco moraviana: molto meno precisa e metodica. Questo però accade quando una storia mi sta già prendendo parecchio. Se invece non ho ancora trovato la voce giusta per raccontarla non mi va di scrivere, è quasi un fastidio. Una forzatura. Pesante». **È sempre stato così?** «Sempre. Quando ho una storia, mi sembra sufficiente dirla, raccontarla oralmente. Invece so che avrò necessità di parole, di una vera lingua, scritta, di una tonalità tutta sua, e questa è una fase rognosa. Una forzatura, appunto. Prima, però, la racconto a voce, magari nel corso degli anni, e più la racconto più la raffino nei particolari, sistemo quello che manca, costruisco dinamiche, acquisto consapevolezza». **Ma come fa, mi scusi: va nei bar più malfamati di Caracas, o di Roma, e declama? Cerca un pubblico? E poi, tiene conto o no delle reazioni degli ascoltatori?** «Reazioni troppo dettagliate mi creano problemi, preferisco quelle generiche. Adoro, invece, che mi facciano degli appunti quando ho già scritto e leggo una prima stesura. Antonio Manzini (due dei racconti di *Il momento è delicato* li ho scritti insieme a lui) è un ottimo ascoltatore, aggiunge idee. Mia moglie invece è

più logica, scuote la struttura e così si capisce se tiene o crolla miseramente». **Il famoso artigianato: un testo è come un tavolo, a volte sta in piedi, altre no.** «Quando c'è un intoppo della trama è divertente, magari scopri che il protagonista non è quello che credevi ma un altro e tutto si sistema. È la parte più interessante della scrittura». **Ma questa fase orale (scusi la battuta: detta al figlio di uno psicanalista, poi) quanto dura?** «Ho in testa dieci o quindici storie contemporaneamente. Quella che vorrei scrivere non la sto raccontando più a voce perché sono anni che lo faccio, chi mi conosce già la sa». **Non le chiedo che storia è, tanto non ce lo direbbe. Ma perché, fra le tante che le affollano la testa, proprio questa e non un'altra?** «È come con il cibo. A volte hai voglia di una bistecca, altre volte di una pastasciutta. Chissà perché. In generale, se ho scritto una cosa complicata ne seguirà una semplice, e viceversa». **Nei periodi in cui scrive, legge?** «Sempre. Non ho stagioni preferite, non ho rituali particolari, nel tempo libero leggo e basta. Certo, con il tempo cambia la maniera, ora sono più attento alla scrittura e meno alla trama». **E che cosa legge?** «Amo sempre la letteratura di genere. Fantascienza, thriller. Rileggo anche cose vecchie, perché dimentico tutto o quasi. Da poco, con meraviglia, ho riletto i racconti di Cechov». **Cechov non è precisamente letteratura di genere, mi scusi.** «È il mio genere». **Bella battuta, grazie. Ma che cosa ricorda, dei libri letti?** «I caratteri, le spinte e le necessità dei personaggi. Di Bel Ami, del Conte di Montecristo, di Anna Karenina ricordo questo: i caratteri». **Come è entrato in contatto con i classici?** «Erano in casa. Non sono stato precocissimo, ma a un certo punto ho scoperto la lettura. Per fortuna avevo lunghi periodi di noia, per esempio in campagna d'estate. Poi, nella tarda adolescenza e all'università, quando facevo una vita più stressata, leggere era uno spazio personale, comodo. Una casa. Vai lì e stai. Leggevo tantissimo». **Ma in famiglia imponevano letture al piccolo Ammaniti?** «Chi leggeva, dei piccoli e dei grandi Ammaniti, non veniva disturbato, tutti evitavano di parlarci. Quando leggevo mi lasciavano in pace. Il massimo». **E poi si discuteva, in famiglia, dei libri letti?** «Ma no. Qualcuno per esempio diceva che La linea d'ombra di Conrad era bellissimo, gli altri concordavano, e finiva lì. Nessun approfondimento critico, zero dibattiti. Tutt'al più qualche consiglio: leggi questo, è magnifico». **Massima naturalezza nella lettura. Molto diversa dal fastidio, dalla forzatura di cui parlava a proposito della scrittura.** «L'analisi critica di quello che leggi però è condizione necessaria alla scrittura. Per scrivere, devi chiederti perché un libro ti è piaciuto. Dalle domande, cominci a vedere i nodi del tappeto. Come è fatto, come funziona». **E questo l'ha imparato grazie a qualcuno?** «Tutta roba mia. Dalla scuola, zero. I Promessi Sposi mi facevano schifo, tranne la peste e don Rodrigo. Poi li ho riletti come un libro qualsiasi, senza spiegazioni, senza note a pie' pagina, e mi sono piaciuti moltissimo. L'importante è trovare strade personali. Da Pat Metheny, per progressiva fiducia nella casa discografica che lo pubblicava, arrivai a Keith Jarrett. O da Arvo Pärt vai a esplorare la musica polifonica vocale, fino a Gesualdo da Venosa, o a Couperin». **La fiducia nell'editore vale anche per le letture?** «Difficilmente le case editrici hanno l'organicità per esempio di un'etichetta come la Ecm, quella di Pat Metheny eccetera. Adelphi? Quando pubblicava Kundera non mi interessava affatto, con Simenon o Canetti invece sì. Ma i miei editori di riferimento sono stati, verso al fine degli anni Ottanta, Sperling&Kupfer e Leonardo. Trovavi Stephen King, Dean Koontz, l'horror, il noir... Nella letteratura di genere, il rischio patacca è altissimo. Ma ci sono anche delle meraviglie». **Un italiano contemporaneo che le piace?** «Sebastiano Vassalli, all'epoca, mi folgorò». **Le piace conoscere personalmente gli altri scrittori?** «Viaggiare per l'Italia e per il mondo è una delle cose belle dello scrivere. Fare amicizia con alcuni altri scrittori, certo. E sentire la responsabilità verso i lettori. Se una mamma mi dice che suo figlio ha cominciato a leggere con me, lo stimolo è forte». **Che cosa sta leggendo adesso?** «Sto cercando di finire Murakami, che ho per le mani da mesi. Mi piace, ma a dosaggio limitato. Poi. Mettimi in un sacco e spedisci, racconti brevi ma sempre con gli stessi personaggi di Tim O'Brien: suo è Inseguendo Cacciato, il più grande romanzo sul Vietnam, storia di un soldato che diserta e si incammina a piedi verso Parigi. Sto rileggendo Amico della terra di Coraghessan Boyle, autore che amo molto. E i racconti di Clive Barker, Visi di sangue. Per esempio quello in cui le mani si ribellano e si amputano a vicenda, esercizi di mani amputate... Fa molto ridere».

L'agente che rese piccolo il mondo - Fulvia Caprara

ROMA - Un poliziotto che, se necessario, può uccidere a sangue freddo. Ragazze libere, indipendenti, disposte a tutto, dall'avventura di una notte con uno sconosciuto, al corpo a corpo con paurosi rivali. Il mondo attraversato in lungo e in largo, con una velocità di spostamenti che sarebbe diventata normale solo alcuni decenni dopo. E poi le armi, sofisticate, avveniristiche, mimetizzate, maneggevoli. Pochi, all'epoca, ci avrebbero creduto, anzi, le critiche del tempo furono caute se non del tutto negative, ma nella formula miracolosa di 007 Licenza di uccidere, primo titolo della saga celeberrima, c'era la porzione più edonista, frivola e scapestrata della cultura Anni 60. Da una parte il «free cinema» che descriveva le contraddizioni dell'Inghilterra povera e operaia, dall'altra la fantascienza che si mescola alla vita reale, la guerra dei sessi con le donne per la prima volta in posizione paritaria, la violenza senza scrupoli, il mito della ricchezza e della vita facile. Si disse, allora, che 007 era machista, misogino, e anche un po' fascista, ma quel modello d'uomo ironico e blasé, battuta pronta, fisico atletico, fiuto impareggiabile, incarnava i desideri più reconditi delle future ragazze ribelli. Anche di quelle che, pochi anni dopo, avrebbero sfilato nei cortei femministi. Merito dell'interprete, Sean Connery, attore scozzese di formazione teatrale, proveniente dalla «working class» e ben allenato alle ristrettezze economiche, un «super poliziotto - scriveva Oreste Del Buono - dal barbaglio di gentiluomo a cui era stata conferita forse anche un'anima, ma certo una scintilla inquieta». Ma pure merito, e molto, di quell'apparizione statuaria, di quell'immagine che, giocando con l'idea della Venere botticelliana, garantì in un attimo fama eterna a Ursula Andress, giovane e sconosciuta attrice svizzera, scelta dai produttori perché bella nonché poco costosa. Nel 2001 il suo bikini bianco completo di fodero per il coltello da pesca subacquea è stato venduto all'asta di Christie's per 60mila euro: «è qui per le conchiglie?» chiedeva la ragazza, Honey Rider, emergendo dalle onde del mare giamaicano. E lui, Bond, l'agente segreto James Bond, guardandola bene, rispondeva: «No, sono qui per il panorama». I seni in serie, gonfiati al silicone, non esistevano ancora. Honey era autentica, dalla testa ai piedi, e il suo corpo, osservato oggi, assume per questo un'aria ancor più esotica: «Fui scelta su uno stock di mie fotografie - ha raccontato l'attrice - e grazie a

un'immagine pubblicitaria utilizzata per una marca di cheesecake che metteva in evidenza il mio busto. Avevo 25 anni, e i produttori si erano incuriositi anche per il mio curriculum che comprendeva alcuni film girati a Roma». Per lei la preparazione al ruolo fu abbastanza semplice, se si eccettuano le sedute di trucco senza veli per regalarle un'abbronzatura assolutamente uniforme: «Il mio provino fu girato a Hollywood e fu immediatamente positivo». Non così per il suo partner, definito con malcelato disprezzo dall'autore dei racconti Ian Fleming «un giocatore di calcio», e sottoposto a un lungo processo di trasformazione dal regista Terence Young che, in realtà, era il vero alter-ego del personaggio, elegante, istruito, abituato a frequentare l'alta società. Young spedì Connery dal suo sarto e dal suo camiciario e l'attore riuscì a battere la concorrenza di rivali temibili come David Niven, James Mason, Trevor Howard e perfino Cary Grant che, vicino alla sessantina, meditava di ritirarsi dalle scene: «è vero - ha ammesso Connery anni dopo -, non avevo niente in comune con Bond. Il personaggio era snob, ben vestito, raffinato. Io ero semplicemente scozzese. Cary Grant sarebbe stato uno straordinario 007». Ma la parte del leone, nel successo travolgente del film, a partire dalla sera della prima, il 6 ottobre del 1962 al London Pavillon, con invitati del calibro di Paul Getty, veniva dall'intreccio, dalle trovate geniali, dagli interni lussuosi, dalle rappresentazioni inquietanti come quella del nefasto Dottor No, capo della Spectre, che accarezza un magnifico gatto bianco promettendo ai suoi nemici orribili vendette. Lo interpreta un attore americano, Joseph Wiseman, truccato all'orientale, con mani artificiali, e una giacca con il collo alla coreana destinata a diventare una sorta di divisa dei cattivi dell'epopea 007. I sociologi scriveranno che quell'abito si riferisce al pericolo asiatico, ossessione tipica della politica americana di quegli anni. Non a caso il primo spettatore di Agente 007 Licenza di uccidere fu il presidente John Fitzgerald Kennedy che si era fatto inviare una copia della pellicola alla Casa Bianca. Il pubblico accolse subito l'opera con entusiasmo, Fleming lo definì «terribile, semplicemente terribile», poi fece una lieve marcia indietro e i critici, sulle prime, non furono clementi. La valanga, però, era partita, destinata ad ingrossarsi di film in film, con il protagonista sovrastato dalla fama e infastidito dall'inevitabile sovrapposizione ruolo-persona. Eppure la sequenza «canna di pistola» che, dal primo capitolo in poi, aprì i titoli di testa delle pellicole di Bond, con l'agente che cammina da destra verso sinistra e poi spara riempiendo lo schermo di sangue, conserva ancora oggi il pathos adrenalinico di allora. Tutti gli altri, dagli eroi dotati di armi letali ai killer tarantiani, sono venuti dopo: «La verità è semplice - ha dichiarato il divo Connery nel volume Gremese a lui dedicato -. Bond esiste ed esisterà sempre. Semplicemente perché rappresenta l'Achille, il Sigfrido invulnerabile, che vince sempre».

Partita la Sojuz, nuova missione sulla Stazione spaziale internazionale

Antonio Lo Campo

Vederlo partire, sia dal vivo che in diretta Tv è sempre un'emozione forte. Soprattutto quando in cima ad esso c'è un equipaggio di cosmonauti. La nuova Sojuz, che porta il numero TmA-05M, si è staccata dalla piattaforma di lancio della base di Bajkonur alle 4.40 (ora italiana), mentre in Kazakistan erano già le 10.40 del mattino. Un lancio ancora una volta impeccabile da parte del razzo vettore Sojuz, con in cima quello che è attualmente (e lo sarà ancora per qualche anno) l'unico veicolo spaziale in grado di portare astronauti sulla ISS, la Stazione Spaziale Internazionale, e unico che può riportarli a casa dopo la loro lunga permanenza sulla grande infrastruttura orbitante. L'infaticabile e versatile Sojuz. A bordo della Sojuz TmA-05M c'è il nuovo equipaggio che andrà a completare il team di sei astronauti della "Expedition 32", cioè la missione numero 32 di lunga permanenza sulla Stazione Spaziale, sin da quando la base internazionale viene abitata dal suo primo equipaggio: era il 2 novembre del 2000. A bordo, il comandante della missione e veterano dello spazio, il russo Juri Malenchenko, l'ingegnere di bordo, anch'essa veterana di voli spaziali, la statunitense Sunita Williams, e l'altro ingegnere di bordo, il giapponese Akihiko Hoshide. I lanci Sojuz evocano sempre (specie per chi li ha vissuti) ricordi di momenti d'oro dell'era spaziale. Dal lancio della Sojuz 19, che nel luglio 1975 fu trasmesso per la prima volta in diretta Tv, destinata allo storico aggancio in orbita con l'astronave americana Apollo. E poi altri lanci, in particolare quelli dell'aprile 2002 e 2005, quando a bordo c'era il nostro astronauta, il Comandante Roberto Vittori, e poi lo spettacolare lancio notturno del dicembre 2010 quando in cima alla Sojuz c'era Paolo Nespoli. Emozioni che, da italiani, potremo rivivere ancora con gli astronauti italiani dell'ESA nel maggio 2013 con il lancio della missione di Luca Parmitano, e a fine 2014 con quella di Samantha Cristoforetti, destinata quindi a diventare la prima italiana tra le stelle. Il lanciatore Sojuz, che finora ha lanciato 114 navicelle Sojuz con equipaggio, nel corso degli anni ha subito alcune variazioni e migliorie; è alto 51 metri, ha un diametro, alla base, di 10 metri, e pesa 313 tonnellate. I suoi quattro "booster" a kerosene e ossigeno liquidi, che lo spingono nella parte iniziale del lancio, si staccano due minuti e mezzo dopo la partenza, ed è poi il secondo stadio a garantire l'ingresso in un'orbita iniziale della Sojuz. L'impegnativa agenda degli astronauti fino a settembre Ingresso in orbita che è avvenuto con regolarità anche questa notte. "Congratulazioni per il vostro inserimento orbitale" – ha comunicato da terra il Direttore dell'Agenzia Spaziale Russa, Vladimir Popovkin via radio - "E' andato tutto bene. Spero che confermiatelo ciò che risulta a noi da qui". "Sì, tutto bene. Grazie mille", è la risposta dallo spazio. Ora la Sojuz, che si trova in un'orbita più bassa rispetto alla ISS, di 225 chilometri, inclinata di 51.6 gradi sull'equatore, ai comandi di Juri Malenchenko punta dritta verso la ISS, che dovrà raggiungere nelle prime ore di martedì. Una volta attraccati alla ISS, i tre cosmonauti della TmA-05M vi entreranno e raggiungeranno gli attuali tre "inquilini" della "casa comune dello spazio": i russi Gennadi Padalka e Sergei Revin, e l'americano Joseph Acaba. I tre partiti oggi resteranno per circa quattro mesi sulla ISS, rientrando a Terra il prossimo novembre. Fino al prossimo autunno, avranno (come per tutti gli equipaggi) molto da fare, e riceveranno la "visita" di un modulo di rifornimento giapponese (HTV-3) e la capsula russa, sempre di rifornimento materiali e viveri, Progress M-16M. Andando a "curiosare" nella loro agenda di missione, notiamo che solo fino a settembre sono in programma tutte queste attività: il 22 luglio, distacco dalla stazione della capsula Progress M-15M, per testare la nuova antenna Kurs-NA; il 24 luglio, ri-aggancio al modulo "Pirs" della Progress M-15M; il 27 luglio, arriva il modulo nipponico HTV-3 "Kounotori-3"; il 30 luglio nuovo distacco (definitivo) della Progress M-15M; il 2 Agosto arriva la nuova Progress M-16M che si aggancerà laddove c'era la M-15M; il 16 Agosto, "passeggiata spaziale" esterna di Padalka e Malenchenko; il 30

Agosto, passeggiata spaziale di Sunita Williams e del giapponese Hoshide; il 6 settembre, distacco del modulo HTV-3. Insomma, tenendo presente che lavoreranno anche a decine di esperimenti scientifici, sicuramente non avranno modo di annoiarsi... Un po' di dati e statistiche Concludiamo ancora con qualche cifra per gli amanti delle statistiche "astronautiche". La Sojuz TMA-05M, è il 157° veicolo utilizzato per portare equipaggi nello spazio ed il suo lancio rappresenta il numero 286 nell'intera storia dei voli spaziali orbitali. In questi 286 lanci sono state inviate nello spazio 1.180 persone; questo inoltre è il 27° lancio con equipaggio internazionale, cioè composto interamente da persone di nazionalità tutte diverse. Il comandante russo Juri Malenchenko diventa il sesto astronauta russo ad aver effettuato almeno 5 missioni spaziali, e se la missione avrà la durata prevista salirà così al settimo posto assoluto per tempo trascorso nello spazio (il record è sempre del suo connazionale, il cosmonauta-medico Valerij Poliakov). Uno slogan, tempo fa ricordava che "lo spazio è il quarto ambiente dell'uomo: dopo terra, mare, e cielo, per l'appunto, c'è lo spazio". Non sarà ancora un luogo abitato da colonie di persone per un po' di tempo, ma il numero di coloro che finora l'hanno raggiunto, può già far considerare lo spazio vicino alla Terra come il vero quarto ambiente.