

Il natale di Renzi chiude la biennale - Gianfranco Capitta

Oggi è l'ultimo giorno, purtroppo, per ammirare a Firenze due iniziative artistiche davvero straordinarie, che meriterebbero da sole un viaggio, o almeno una sosta di un paio d'ore anche da parte di chi, in viaggio per altri motivi, si trovasse a passare in treno per la stazione di Santa Maria Novella. Si chiude infatti *Florens*, la Biennale internazionale dei beni culturali e ambientali e chiudono anche i segni più vistosi e emozionanti che *Florens* ha lanciato, non solo ai fiorentini. Il sindaco Renzi metterà al loro posto, le bancarelle di Natale. Chiude la megamanifestazione che per dieci giorni ha riunito nel capoluogo toscano centinaia di esperti, studiosi e intellettuali (oltre a un pubblico di curiosi). Si tratta della «croce» di marmo di Carrara che Mimmo Paladino ha steso sul pavimento di piazza Santa Croce, il cuore pulsante di oggi e della memoria della città; e a poche decine di metri, sotto le volte dorate del Battistero, l'ostensione dei tre crocifissi lignei di Donatello, Brunelleschi e Michelangelo, per dirli in ordine di esecuzione. Tutto nasce dalla ricorrenza quest'anno di quel 312 d.C. in cui Costantino sbaragliò a Ponte Milvio i nemici che gli disputavano Roma in nome del paganesimo, e raccontò il sogno (entrato nella leggenda come nella storia dell'arte) che gli avrebbe annunciato la vittoria la notte precedente, con il famoso vessillo sulla croce, *In hoc signo vinces*. In tempi in cui la religione torna a essere pretesto di guerre e di stermini, Mimmo Paladino ha pensato di allargare, moltiplicare e insieme «umanizzare» quel sogno, dandogli la concretezza e il suo peso. Su un tappeto di marmo sminuzzato ha disposto, a forma ovviamente di croce, una cinquantina di giganteschi blocchi ottenuti da una cava storica di Carrara. Alti tra i 2 e i 4 metri, si estendono per 80 metri in lunghezza e 50 in larghezza. Manon sono composti e uniformi, perché la mano dell'artista (e ora le mani dei visitatori che vi lasciano la propria impronta) ha lavorato alacremente, quasi intensivamente, a dare vita ad ogni frammento di quel marmo: lasciandovi i segni del proprio cammino artistico che lo hanno reso famoso, facilmente riconoscibili e che pure, in quel contesto evocano intrecci esistenziali, storici e mitici che possono parlarsi e moltiplicarsi tra loro. Un esempio per tutti le scarpe che costellano più di una parete, inventate per un famoso Edipo a Colono (dall'originario problema ai piedi del re di Tebe) realizzato con Mario Martone all'India di Roma. Oppure il grande cerchio sollevato che sta in asse col rosone della facciata della basilica, o i massi più alti che idealmente portano l'occhio dritto ai portali. Ma i segni sono infiniti, e soprattutto pronti a sottoporsi alla verifica del passaggio dei visitatori che a loro modo completano la creazione artistica. Che va attraversata, calpestata, scavalcata, assunta fisicamente dal visitatore, senza per altro che questi possa mai vedere la forma a croce di quei massi, rilevabile solo dall'alto (dei palazzi circostanti o di un eventuale elicottero), occasione del resto di una fede davvero marmorea. Cotanta grazia di intelligenza e bellezza, chiude improrogabilmente oggi, assieme a *Florens*. Pare che il sindaco Renzi, pur così impegnato col suo camper, sia stato tassativo: Paladino con la sua Croce deve sloggiare in fretta, per non impedire alla piazza di essere occupata da bancarelle e palloncini del natale imminente. Una vera, e complicata, questione di fede. Allo stesso modo, torneranno alle loro dimore, a molti metri di altezza, lontano dagli occhi e in parte dal cuore, i tre fantastici crocifissi lignei che d'abitudine risiedono rispettivamente a Santa Croce, Santa Maria Novella e Santo Spirito. L'ingresso è gratuito, ma c'è da affrontare una lunga fila davanti al Battistero. Ma si viene ripagati da una gioia davvero rara. Quei tre Cristi, esposti a distanza ravvicinata e quasi ad altezza d'uomo, attorno ai quali si può girare scoprendo anche le spalle del dolore, compendiano ogni possibile ragionamento, sapienza, amore e fede nell'arte. Che scopre in modo trasparente il suo stretto e imprescindibile legame con l'umanità e con la vita. Nel corso di ottant'anni che cronologicamente ne comprendono l'esecuzione lungo il XV secolo, si passa dal Cristo «plebeo», quasi contadino e forzuto pur nella sua tragica sofferenza, di Donatello, a quello armonico oltre ogni pudore di Brunelleschi: tondo e ammaliante nella sua carnalità classica che esprime nella torsione del corpo il suo grido evangelico di allontanare da lui quel calice. Fino al michelangioloefebico dell'ultimo corpo crocifisso, umanità essenziale che non distingue più tra maschile e femminile, e rende davvero universale il coinvolgimento in quella croce. Vien voglia di chiedere a Giorgio Risaliti, uno dei curatori, di scrivere un nuovo racconto dell'arte attraverso la mano diversa di quei geni. Purtroppo *Florens* chiude, e chissà quando occhio umano di visitatore potrà rivedere, dal vivo, un processo così vitale di «ostensione» dell'arte.

Vittime e carnefici, la memoria interrotta - Cristina Piccino

Che cosa accade se da adulte si scopre all'improvviso che il padre amatissimo, idolo eroico dei sogni infantili, rimasto tale perché scomparso, non è la «vittima» che si è creduto fino a allora ma sta dalla parte dei «carnefici»? E questo, inevitabilmente, fa sì che anche i figli, le figlie in questo caso, fino allora vittime passino dall'altra parte. Ma quale? È su questa oscillazione ambigua che poggia *La scoperta dell'alba*, il film di Susanna Nicchiarelli ispirato all'omonimo romanzo di Walter Veltroni, nelle Prospettive italiane del festival di Roma e in sala a gennaio. Ispirato appunto. Perché molto è cambiato, a cominciare dal personaggio protagonista, nel romanzo un uomo, qui una donna, anzi due sorelle in una triangolazione tutta femminile che le unisce e insieme le oppone alla madre. Ed è proprio la morte di quest'ultima che obbliga Caterina a riaprire le «scatole» del passato, e a tornare nella casa al mare messa in vendita, che era stata testimone di molta felicità ingenua e di tragedie. Erano lì, infatti, quando nel lontano 1981, il padre era arrivato sconvolto: sulle scale dell'università, a Roma, le Brigate Rosse avevano sparato al suo collega e amico giurista del lavoro di sinistra - non viene detto esplicitamente ma lo si intuisce dalle conversazioni tra la figlia adulta e i vecchi colleghi del padre. Poco dopo, sempre al mare, era accaduto qualcos'altro, erano partiti di corsa, il padre furioso perché non trovava più la sua borsa ... Quella sera era sparito, non lo avrebbero mai più rivisto, rapito dalle Br aveva detto l'inchiesta senza comunque permettere a figlie e moglie di elaborare il lutto. Mentre svuota la casa Caterina, (Margherita Buy) che ha seguito le orme professionali paterne - la sorella invece ha un gruppo rock scopre che il telefono in disuso manda un suono: compone il numero dell'appartamento in cui abitavano da piccole ed è lei stessa bambina a rispondere, un dialogo impossibile ma necessario che piano piano le permette di ricomporre quel vuoto arrivando a «altra verità...». A chi non è capitato desiderare di poter intervenire con la consapevolezza del «poi» in

gesti, parole, accadimenti del «prima»? Ma non si può, possiamo al più rimettere insieme la memoria, e l'esperienza forse aiuta a interrogarla nelle sue sfaccettature. Cosa hanno sepolto le sorelle? L'immagine del padre insieme a un'altra donna, era un seduttore dice di lui il vecchio amico ... Però qui non è solo una «questione privata», ma una storia collettiva italiana che ha subito anch'essa una rimozione. Il terrorismo, gli anni Settanta, di fronte ai quali l'immaginario nostrano è per lo più paralizzato o peggio ancora (Rulli e Petraglia insegnano) piegato alle esigenze del presente. Ci sono due punti interessanti in questo film: il primo riguarda la generazione, la regista è nata nel '75, ha probabilmente la stessa età della sorella più giovane nel film, che difatti ha scelto di interpretare. Nicchiarelli è tornata agli anni Settanta anche nel precedente film, *Cosmonauta*, quasi che la distanza al di là un non-vissuto possa permettere un approccio a soggetti irrisolti. Il secondo è una considerazione inaspettatamente forte sulla posizione delle vittime, i figli specialmente, quasi prigionieri a loro volta di una memoria vintage, assunta e non propria - il fidanzato cartoonist di Caterina (Sergio Rubini) non può tollerare che sulla copertina del libro scritto dall'amico di Caterina, figlio del professore ucciso dalle Br, mentre si parla dei mondiali ci sia il simbolo di quelli dell'82. Un errore non da poco che soprattutto però ci dice quanto anche questa memoria, da sé, senza confronti, rimanga anch'essa monca, come quel rapporto di trasmissione che sembra essersi interrotto, nel bene e nel male, nella nostra storia recente. I personaggi femminili di Nicchiarelli non sono il figlio critico verso il padre estremista di Gianni Amelio in *Colpire al cuore*. E il padre fuggito non somiglia al figlio terrorista di *La tragedia di un uomo ridicolo* di Bertolucci. Ma certo gli anni Settanta di questo mancato confronto rimangono il terreno più vuoto, sul quale si è esercitata una costante sottrazione (e poco servono anche le riconciliazioni nell'abbraccio destra/sinistra veltroniane se prima non si cerca di mettere a fuoco le ragioni della Storia). Nel film le figlie rimuovono il tradimento, l'altra donna che gli rivela anche l'appartenenza del padre alla lotta armata, ma questo tradimento non è anche il loro strabismo rispetto al passato, e alla sua natura conflittuale e per questo anche dolorosa? La scommessa del film era alta, e purtroppo non la sostiene il cinema. E non è solo la scelta «realistica», rivendicata dalla regista rispetto al tono fantastico della storia, ma una libertà nelle immagini e nei dialoghi che corrisponda al desiderio di «liberare» questa memoria, al coraggio che comunque c'è, e di cui va dato atto, di cercare un confronto. Ali ha gli occhi azzurri, primo dei tre film italiani in gara, comincia da un documentario di qualche anno fa che Claudio Giovannesi ha girato a Ostia: *Fratelli d'Italia*. Uno dei protagonisti dei tre episodi, era Nader, il ragazzo egiziano nato a Roma e cresciuto a Ostia che ritroviamo anche qui. E anzi il film si nutre del vissuto e dei racconti di Nader traducendoli in una dimensione narrativa. E anche se il ragazzo è il protagonista, nel ruolo di Ali, insieme ai «veri» genitori, e amici ognuno di loro diventa un personaggio della sceneggiatura scritta da Giovannesi insieme a Filippo Gravino. Siamo a Ostia, di nuovo, una periferia romana di immigrazione, rumeni, magrebini che vivono lì da molti anni, i loro figli sono quella seconda generazione che in molti casi vive con più forza l'attrito tra le tradizioni familiari e quelle del posto in cui vivono e sono nati. Ali (Nader Sarhan) è uno di loro, ha sedici anni, i genitori non vogliono che frequenti una ragazza italiana, lui si ribella, fugge ma poi non tollera che la sorella esca con i ragazzi, confusamente geloso e macho protettivo. Ali ha un amico Stefano (Stefano Rabatti) con cui divide tutto, una rapina, una rissa, la fuga da casa, le chiacchiere in bagno davanti allo specchio. I due fanno i «maschi duri» come in un film (brutto) niente scuola, gelosi delle ragazze, vola una coltellata e i rumeni li inseguono per farli fuori, Ali si mette le lenti blu sugli occhi scuri. «Sono proprio arabi» dice dei genitori, E tu cosa sei? Gli chiede il padre dell'amico. «Io sono italiano». Il film è una settimana nella vita di questi ragazzi, che si muovono molto come sempre gli adolescenti nei rituali necessari del gruppo, e nelle loro impossibili sfide sullo sfondo di una periferia espansa, un paesaggio italiano che è cambiato, in cui Giovannesi (con la fotografia di Daniele Cipri) sa entrare e muoversi con attenzione. In questo senso il film racconta anche una «tendenza» italiana più giovane, spesso di cineasti legati anche al documentario, che cercano un confronto fuori dalle due camere e cucina di un certo cinema italiano con una realtà attuale senza classificazioni - penso anche a Claudio Noce. E dentro ne ripercorrono l'aspetto «cinematografico» quella forma di autorappresentazione che appartiene soprattutto agli adolescenti attraverso la quale si definiscono nel mondo, uno strano miscuglio di rabbia, orgoglio, fragilità modelli planetari, contraddizioni. Ali - che sarà in sala il 15 - è infatti un film tutto al maschile, perché in fondo è la storia di un'amicizia profonda, e la sua fine quando arrivano le donne. Come in un western classico, come in un duello tutto contemporaneo.

Le follie di famiglia? Si sfogano in giardino... - Roberto Silvestri

ROMA - Un tranquillo week end affollato. Le sale sono piene, almeno questo sabato. Ma già nasce qualche piccolo problema, al Riff 7. Fuori dall'Auditorium Raidue fa una trasmissione live molto, molto «giovane», interpreta cioè il servizio pubblico come una animazione da club mediterranee che vorrebbe essere 'alla Spring Breaker'. Insomma un fracasso infernale. Nessuno ha spiegato a Raidue che i festival servono anche per fare affari, firmare contratti, sedurre produttori, pianificare progetti seduti al bar. Con questo baccano scapperanno tutti i buyers del mondo. Ma anche dentro l'auditorium. Tra pubblico e accreditati nascono non pochi litigi sull'assegnazione dei posti, perché, nelle sale zeppe, molte coppie che hanno pagato 24 euro, e hanno prenotato due posti, se li vedono portare via dalla stampa, che a volte non ha proiezioni esclusive (come nel caso dell'atteso *Steekspel* di Paul Verhoeven) e devono sedersi giù per terra. Anche il costo dei biglietti è stato criticato (25-30 euro), perché, si è detto, è raddoppiato rispetto alle serate di gala del 2011, ma ci sono repliche a prezzi più che decenti, 5 o 7 euro. È un serio problema quello dei festival metropolitani (come Londra, Tokyo, New York, Berlino, Torino), ma va risolto con razionalità e buon senso, non scatenando risse. O riservando parte della platea agli accreditati o aumentando le proiezioni stampa o costringendo anche la press a prenotare i posti con un giorno d'anticipo creando non pochi problemi di fluidità a chi lavora. Fuori concorso per l'Australia, e ricco di star da tappeto rosso come Toni Collette, Liev Schreiber, Kerry Fox (Un angelo alla mia tavola) e Anthony LaPaglia, *Mental* (Pazzo), saggio richiamo e analisi spietata della preoccupante salute mentale collettiva nelle famiglie degli antipodi, diretta da P.J Hogan, 50 anni, cineasta di Brisbane famoso per *Le nozze di Muriel* che lo catapultarono a Hollywood alla corte di Julia Roberts. *Chasing Vermeer*, il mystery per bambini tratto dal best seller del 2004 di Blue Balliett su cui Paul John Hogan lavorerà prossimamente, ci fa capire che è la psicologia

dell'età evolutiva - il viaggio adolescenziale negli orrori, la paura dei sentimenti, l'attrazione per il salto negli abissi, l'ansioso flipper ormonale, l'angoscia della solitudine e gli istinti suicidi - al centro delle sue preoccupate elaborazioni mentali e visuali. Non a caso la sua biografia di teenager lo ricorda come oggetto di continui atti di bullismo... E tutto questo forma la struttura non superficiale di una commedia di formazione finissima e educativa, tra *Lo squalo*, *Mary Poppins*, *Piccole donne crescono* e *Sound of Music*. La famiglia Moomore, cinque figlie adolescenti ipersensibili, il papà, sindaco, e in campagna elettorale, molto assente in casa e donnaiolo, e la mamma, troppo buona e troppo ingenua, adoratrice dei musical di *Julie Andrews*, è assediata, nei burbs di un piccolo centro middle class in cui vivono, dal conformismo, dall'ipocrisia e dalle sindromi psicotiche e nevrotiche più facilmente etichettabili come normalità dei vicini inamidati e dei parenti invidiosi: pettegolezzi, cattiverie, razzismi, sadismi, feticismi vari sfogati sull'erba dei giardini. Un'ossessione per l'ordine e la pulizia (casa, aiuole, pulsioni) che rimuove e devia verso le zone più dark, gli istinti e la sessualità imbavagliati dei wasp aussie. Nella famiglia Moomore, invece, i freni saltano tutti. E sembrano pazzi loro, non gli altri. Ma Shaz, misteriosa autostoppista armata di cane assassino e di coltello, che sa tutto di come funziona la mente umana perché a forza di farsi analizzare la sua, traumatizzata, ne sai più di qualunque psichiatra, capovolgerà vita e valori di quel piccolo centro marino. Come se Tarantino avesse riscritto un copione di *Jane Campion* ossequioso di tutte le sottolineature femministe. Paul Verhoeven invece fa il contrario, perché il suo spirito è sarcasticamente gay e dunque un tantino distaccato dalla costellazione etero che muove, come avviene in *Sex in the city*. E ha presentato *Steekspel* un piccolo geniale film olandese «partecipato», nella sezione Cinemaxxi. Ha mandato in rete la prima scena e ha chiesto ai webnauti: continuate voi. Sono arrivati 2000 copioni e 700 microvideo. Lui ha scelto snodi narrativi e dialoghi migliori seguendo - ha svelato nell'incontro col pubblico - la linea heideggeriana della massimizzazione ludica. Ed ecco un «mostro» di film realizzato da un cervello collettivo. La forza della rete. Anche qui guai in famiglia. Un magnate immobiliare di Haarlem, Remco, scarica il suo stress aziendale, trascurando moglie e figli semitossici, con una donna nuova ogni due mesi, meglio se amica della figlia. Ma la sua festa di compleanno (ecco l'incipit) metterà nei guai Remco. Gli si presenta col pancione un'ex amante ricattatrice...E dietro i famelici acquirenti cinesi di prammatica...

Alias – 11.11.12

Virgilio è urgente - Roberto Andreatti

È ancora in grado di spiazzarci comparando in forme e luoghi imprevedibili che ne decretano, anche simbolicamente, la rinnovata necessità. Autunno del 2010, manifestazioni degli studenti della «Sapienza» contro i tagli di Tremonti e la Riforma Gelmini. In piazza uno dei libri-scudo di gommapiuma colorata recanti i titoli di alcuni classici 'a difesa della cultura', insieme all'*Odissea*, al *Satyricon*, al *Principe*, al *Conte di Montecristo*, a *Ragazzi di vita* e a molti altri, è l'*Eneide* di Virgilio: testo tradizionalmente estraneo all'immaginario politico giovanile – o almeno così era per la mia generazione. Fa un certo effetto perciò vederlo levare 'contro' il ministro della Pubblica Istruzione e gli agenti di polizia con l'elmetto. Roma, un anno dopo. Alla Galleria d'Arte «L'Attico» di via del Paradiso Fabio Sargentini allestisce una staffetta teatrale dell'*Eneide* in cui diversi attori si danno il cambio nella lettura integrale del poema (la performance viene registrata dal vivo per essere riversata in audiolibro). Se ci si mette in una prospettiva generazionale «L'Attico» è una location quasi provocatoria. Negli anni sessanta ci esponevano Kounellis, Pascali, Patella, Mattiacci, De Dominicis, mentre Franco Angeli a Piazza del Popolo anneriva Lupe capitoline, aquile legionarie e *Res gestae* per obliterare, con la tecnica della velatura, la segnaletica della romanità. (Dopo il '68 nei licei non pochi insegnanti di storia e filosofia avrebbero volentieri messo all'Indice Virgilio come autore di regime, infiammando i ragazzi che spedivano in soffitta il latino «nozionistico e reazionario»). La scena-madre di Heaney «Innumerevoli sono i volti che il poema presenta, e tuttavia resta come fasciato di mistero», confessa un Alessandro Fo non si capisce se più stordito o invasato dall'*Eneide* con cui ha convissuto e combattuto per anni (ne parla qui a fianco Raffaelli). Mistero non è un termine consueto ai latinisti e non ci si aspetta di trovarlo nel corpo di una edizione erudita e filologica, per quanto non propriamente scientifica, la quale – ulteriore Anchise sulle spalle – non si sottrae neppure al censimento critico di tutta la bibliografia dal dopoguerra a oggi. Sono dunque i diversi, contraddittori volti del poema, il segreto della sua inesauribile vitalità duemila anni dopo? Restiamo sulle cronache culturali, quasi l'*Eneide* fosse una notizia d'agenzia – ma senza addentrarci nella giungla di blog e social networks. Mantova, Teatro Bibiena, ottobre 2011. Consegna del Premio Virgilio a Seamus Heaney. «Acceptance Speech», uscito da una tasca della giacca: il poeta irlandese racconta il suo primo incontro con l'*Eneide*, grazie a un'antologia scolastica con, subito, il celebre inizio *Arma virumque cano*, invero familiare a un orecchio inglese a causa del titolo di una commedia di G.B. Shaw, tratto a sua volta dalla canonica traduzione di John Dryden. Poi passa a ricordare l'ultimo anno di liceo col malcelato rammarico dell'insegnante di latino, un sacerdote sensibile alla poesia, costretto dai programmi a spiegare in classe il IX Libro (inizio della guerra in Italia) quando avrebbe desiderato di gran lunga il VI, in cui Enea scende agli Inferi per incontrare l'ombra di suo padre. Il VI Libro 'proibito' dell'*Eneide* avrebbe alimentato una predilezione privata di Heaney, e infatti nell'ultima raccolta, *Catena umana*, ha dato vita a una potente allegoresi, per cui la catabasi dell'eroe troiano rivive come interiore discesa del poeta ormai vecchio nei suoi anni verdi, al tempo della guerra irlandese. È abbastanza chiaro, credo: la sopravvivenza di un grande classico, la cui lingua, essendo morta, sempre meno lettori sono in grado di comprendere, passa soprattutto attraverso questa Human Chain di mediatori e di lettori, i quali non necessariamente si pongono il problema professionistico della tutela culturale (come trasmetterlo intatto a chi verrà dopo?) ma, si potrebbe dire con un paradosso, nel manipolarlo e trafficarlo soprattutto esistenzialmente riescono a mantenerlo in vita. Infatti Sargentini per la sua lettura non stop ha deciso di adottare, fra le tante disponibili, la versione italiana di Cesare Vivaldi (1962), da lui conosciuto in gioventù nella galleria del padre, come del resto Emilio Villa traduttore dell'*Odissea*. Le biografie si riallacciano anche se si è trapassati. Che Vivaldi, altro poeta-artista, scrivesse testi per le mostre degli anni sessanta dell'«Attico», fa sorprendentemente urtare oggi l'*Eneide* con una stagione febbrile romana, tra sperimentazione

poetica, vernici acriliche e collages polimaterici, ignota alla maggioranza dei virgilianisti: e cinquant'anni dopo probabilmente ancora la ignorano. Non certo Alessandro Fo, come dimostra il davvero singolare saggio, scritto con dottrina ed Erlebnis, a introduzione della sua nuovissima Eneide in versi 'barbari'. È un testo dai frequenti squarci, sommersi o trattenuti ma sempre pressanti, di personal criticism, su cui incombe il mitologema Virgilio, che tradizionalmente, come del resto quello di Enea, seduce poeti e scrittori più che filologi (tranne i grandissimi). Basterebbe l'incipit. Fo prende le mosse non dalla Vita Vergiliana di Elio Donato ma dal romanzo-mostro di Hermann Broch, uno dei Moderni che più di altri ha sentito l'urgenza implacabile di Virgilio durante gli anni dell'oppressione nazista e del carcere, sino a trasformare l'immaginazione della sua morte a Brindisi con la propria stessa incombente morte, quasi venti secoli dopo. Questa rete di mediatori virgiliani prosegue e agisce sotto i nostri occhi. Sul web si recupera facilmente, anche in italiano, il bellissimo saggio che Durs Grünbein – poeta di Dresda un po' più giovane del collega Fo –, ha scritto qualche anno fa per un'edizione illustrata in folio del capolavoro «maniacal-patetico» (parole sue) di Broch. Nel finale Grünbein confessa di essersi sentito, alla lettera, «scelto» dalla Morte di Virgilio, dopo averla incontrata la prima volta a diciott'anni e poi sempre custodita «come un tesoro segreto dall'invitante sovraccoperta verde». Fili sottili, addirittura invisibili ma forti come gomene, collegano le generazioni zioni dei lettori di Virgilio o, come in questo caso, dei lettori dei lettori di Virgilio lungo i secoli, con scale di proporzione ovviamente variabili ma proprio per questo in grado di stimolare sempre inedite possibilità di rappresentazione del Classico. Limitiamoci qui ai libri, alle vite e all'eredità del Novecento, il secolo che per molti di noi è, almeno in parte, un vissuto di cui possiamo ricordare i palpiti. La rinascita moderna dell'Eneide e del suo autore, è bene ricordarlo, si deve in massima parte allo speciale touch, capace di dare forma a un Everest filologico, di un latinista tedesco, Richard Heinze, il cui libro rivoluzionario sulla Tecnica epica di Virgilio (1903, edizione definitiva 1915) rimane ancora insuperato. È di Heinze l'aver restituito all'Eneide tutta la potenza e l'originalità sottratte per molto tempo da canoni e pregiudizi egemonici: non una poesia fredda o stanca, solo debitrice di Omero, tutt'al più 'sentimentale'; ma, all'opposto, mai vista prima perché drammatica, cioè tesa al/dal «pathos» (nell'accezione aristotelica). Come sintetizza sull'ultimo numero di «Quaderni di storia» Alessandro Schiesaro, risalendo ad alcune trascurate ma decisive fonti della Tecnica epica – da Racine a Schiller a Chateaubriand (fonti assorbite durante gli anni di formazione a Strasburgo) –, lo stesso Heinze sta godendo di un revival fuori stagione dovuto probabilmente alla traduzione inglese e poi italiana del suo libro, negli anni novanta. Non è mai troppo tardi. Su estensione e intelligenza dei contributi forniti all'esegesi virgiliana dal metodo 'positivo' dello Heinze fa fede la migliore letteratura dal dopoguerra in qua; e da ultimo, per tornare agli oggetti che sono sotto i nostri occhi, la frequenza con cui Fo è 'costretto' a convocare Heinze nel corpo minore di questa nuova Eneide della «Nue»: a lui, o allo sviluppo di sue intuizioni, quasi sempre risalgono le linee interpretative portanti del poema. Due virgilianisti in simultanea Se apriamo l'angolo del compasso di una generazione e ci spostiamo a Monaco da Werner Suerbaum, o a Heidelberg da Michael von Albrecht, vediamo per esempio che i virgilianisti tedeschi della seconda metà del Novecento hanno coltivato Heinze, ciascuno nel proprio specifico campo d'indagine, in un modo più intimo: molto in profondità, quasi assorbendone con la lingua madre anche la visione strutturale dell'Eneide. Merita senz'altro soffermarsi sul secondo dei due professori emeriti di Filologia classica, Von Albrecht, che resta tra i maggiori latinisti viventi, perché Vita e Pensiero ha di recente pubblicato nell'impeccabile traduzione dal tedesco di Aldo Setaioli la sua magnifica Einführung a Virgilio: Virgilio. Un'introduzione, Bucoliche Georgiche Eneide (pp. X-300, € 25,00). Semplice «introduzione» o non piuttosto monografia tout court? Introduzione suona ai nostri orecchi, avvezzi ormai a titoli fantasmagorici e pretenziosi, come parola dimessa, un po' anni cinquanta; ma va senz'altro premiata nel senso scolastico e didattico-filologico, in quanto garanzia di solidità, di padronanza assoluta della materia e della bibliografia, di chiarezza espositiva, di completezza. All'interno di questo impianto tradizionale, universitario se si vuole (ma di un'università che oggi ci sogniamo), Von Albrecht affronta tutte le questioni dirimenti delle tre opere di Virgilio: dalla officina (tecniche compositive, generi, predecessori e fonti, lingua e stile) all'esegesi dei passi cruciali, dall'interpretazione concettuale – su cui le diverse scuole di studi potrebbero mettere mano alla pistola –, al Fortleben, sino alle singole espressioni da secoli «passate in proverbio». Come le partite in simultanea dei maestri di scacchi, ho alternato la lettura di Von Albrecht con quella del citato «Profilo di Virgilio» di Alessandro Fo. Si tratta, è chiaro, di due generi letterari non omogenei, anche se per la verità, e limitatamente all'Eneide, un utilizzo più scolastico ed esegetico del secondo appare garantito dalle fitte note di Filomena Giannotti a corredo della traduzione (con testo latino a fronte di Geymonat 2008), alle quali lo stesso Fo rimanda con insistenza nel saggio, quasi en abyme. Naturalmente accanto alle divergenze di indirizzo e di generazione molte sono le coincidenze – si è già detto di Heinze, il capostipite. A una prima impressione per così dire sinottica, rispetto alla limpida ed elegante prosa di Von Albrecht, che tiene sempre al centro la comprensione del testo e non il proprio io critico, l'«invito a Virgilio» di Fo fa pensare a una fuga di finestre contemporaneamente aperte sulla scrivania del pc: dalla biografia del poeta mantovano sino alle 'confessioni di un traduttore', le diverse cornici si intersecano dando luogo a interferenze talvolta imprevedibili, anche 'in verticale' quando ci si inabissa nelle onnivore note. Orchestra questa fuga, insieme enciclopedica e sentimentale, il consueto stilismo, con doratura crepuscolare da finale della prima egloga.

Corpo a corpo con la ricchezza imprevedibile dell'«Eneide»: una versione generazionale - Massimo Raffaeli

Non è consueto che un poeta oggi si misuri con un autore classico come non è consueto si dedichi a un poema che esige il corpo a corpo assoluto e il pieno possesso del repertorio tecnico. Lo è ancor meno se si pensa a Virgilio e ad una Stimmung così imprevedibile, nella sua ricchezza come nella sua sensibile delicatezza, da riuscire disarmante nell'epoca che predilige gli estremi, o la nettezza oltranzista del segno o la sua trasecolata evanescenza. È un fatto che il poeta (ed eccellente latinista, beninteso) Alessandro Fo ci dia ora la sua Eneide (note di Filomena Giannotti, «Nuova Universale Einaudi», pp. CVI-926, € 38,00), un'impresa non solo encomiabile per la sua compiutezza, e si dica pure la coerenza del risultato, ma che tutto lascia presagire corrisponda a un vero e proprio testo generazionale e cioè

a un'effettiva mutazione del senso comune. Non che mancassero alcuni immediati precedenti di pregio e d'autore (come la versione in versi liberi di Luca Canali, uscita per la Fondazione Valla-Mondadori fra il 1978 e il 1983, e quella fornita purtroppo solo per excerpta, in endecasillabi esclusivi, a firma di Giovanna Bemporad da Rusconi nel 1983), ma il doppiaggio di riferimento, l'ultimo capace di produrre un senso comune e persino un proprio gergo, risale a Rosa Calzecchi Onesti, la cui Eneide, edita dall'Istituto Editoriale Italiano nel '62, si trasferisce al catalogo Einaudi nel '67 e, a beneficio di almeno due generazioni di lettori e studenti, approda agli «Oscar» Mondadori nel novembre del 1971. Qui va aperto un inciso nei riguardi di una studiosa benemerita (mancata novantacinquenne a Milano nel 2011 e Fo ne fa cenno commosso nella sua introduzione), il cui lavoro di traduttrice dai classici (solo per Einaudi una Iliade nel '50 e un'Odissea nel '63) corrisponde in Italia all'avvento di un codice deliberatamente modernista. Allieva di Mario Untersteiner che la mette in contatto con Cesare Pavese, lettrice di Lavorare stanca e dei Dialoghi con Leucò, il suo lavoro viene presto allineandosi a quello condotto dalla quasi coetanea Fernanda Pivano su Spoon River. Che si tratti delle pentapodie giambiche degli angloamericani o di esametri dattilici, la resa sarà sempre il verso lungo e prosastico, vagamente esametrico solo nell'andatura, su cui poggiare quei tre o quattro accenti forti che non lo distanzino troppo dagli endecasillabi sciolti che si legano agli automatismi del lettore. (Tant'è che da Einaudi, già agli esordi su Omero, più d'uno è perplesso se Pavese, il 7 giugno del '48, è costretto a rispondere stizzito alle cautele classiciste del collega Carlo Muscetta – in Officina Einaudi: Lettere editoriali 1940-1950, a cura di Silvia Savioli, introduzione di Franco Contorbia, Einaudi 2008 –: «Che il verso resti almeno come struttura mentale se non come cadenza. (...) Non credo alla tua teoria dell'endecasillabo. Non credo nemmeno all'esametro. Non credo in genere a nessuna metrica»). Vale a dire a nessuna metrica che non sia dissimulata in prosa o che in prosa riscriva un suo ritmo. Ecco per esempio come Rosa Calzecchi Onesti traduce l'attacco del II libro dell'Eneide, il racconto delle vicissitudini di Enea che innamora Didone, luogo proverbiale che la tradizione vuole fra quelli redazionalmente più arcaici e addirittura letti al cospetto di Augusto da Virgilio in persona, in una specie di anteprima, nel 21 a. C.: «Tacquero tutti e intenti il viso tendevano. / Dall'alta sponda il padre Enea cominciò: / 'Dolore indicibile tu vuoi ch'io rinnovi, o regina...'. La traccia in prosa tende alla atonalità, il verso si asciuga in un disegno ellittico. D'altro lato, l'incipit nella soluzione di Alessandro Fo: «Tacquero tutti, e tenevano intenti su lui i loro sguardi / Quindi dall'alto giaciglio così incominciò il padre Enea: / 'Chiedi, regina, che io ripercorra un dolore indicibile...'. Stavolta, non solo c'è un metro più riconoscibile (qualcosa che duplica, alla maniera della metrica «barbara», il tempo lungo o la dilatazione un poco sonnambolica dell'esametro originale), ma c'è anche e soprattutto un'onda fonica che insieme scandisce e unisce (si potrebbe dire in un continuo fonosintattico) ciò che nell'originale presenta una tessitura tanto intramata da apparire cangiante e, alla lettera, versicolore. Fo intuisce che la intimità dei colori emotivi, in Virgilio, così come il perpetuo décalage dei toni poetici (una grandiosa partitura dove confluiscono e infine si identificano lirica e drammaturgia, ci ha insegnato un maestro quale Antonio La Penna), non sono entità duplicabili a specchio. Pertanto Fo rigetta sia l'ambigua modestia del mimetismo sia la esibita superbia, o la comoda scorciatoia, dell'inventiva. Semmai opta per un gesto ambivalente che, rispetto all'originale, è tanto di distanza quanto di convergenza: da un alto decide infatti di chiudersi in una gabbia metrica che non gli lascia scampo e anzi gli impone durissimi vincoli (tutti ricordati nella sua nota introduttiva, specie l'esatto corrispettivo delle unità frastiche e lessicali), dall'altro invece si concede la massima libertà, sia per omologia sia per analogia, nella riconversione della trama fonica. Poeta di fisionomia da tempo definita (e di limpido segno, come sanno i lettori di Corpuscolo, Einaudi 2004, o di Vecchi filmati, Manni 2006), firmatario di un'altra versione a suo tempo memorabile, il De Reditu suo di Rutilio Namaziano (Il Ritorno, Einaudi 1992), l'attuale impresa di Fo è nell'aver restituito a Virgilio una musica, dentro una partitura che non richiamasse più l'acustica sospettosa, trattenuta in sordina, dei modernisti, ma neanche, o tanto meno, il fragore stereofonico dei postmodernisti. Una petite musique, questo è ovvio data la grandezza schiacciante dell'originale, ma pur sempre una musica. Lì del resto si è sempre giocata la grandezza dei traduttori virgiliani a partire da colui che per secoli ha tenuto banco, esattamente dal 1581 fino agli anni della nostra scuola media, quando l'Eneide di Annibal Caro ancora resisteva come terza corona fra l'Iliade del Monti e l'Odissea di Pindemonte. E coi ritmi mossi di un «moderno tramato sull'antico» (nota Giulio Ferroni in 'Per fuggir la mattana'. Annibal Caro e la scrittura, Andrea Livi Editore 2009), così comincia il suo II libro dell'Eneide, lo stesso, sia qui detto soltanto di volata, su cui il giovane filologo Giacomo Leopardi darà una prima prova di scrittore: «Stavan taciti, attenti e disiosi / d'udir già tutti, quando il padre Enea / in sé raccolto, a così dir da l'alta / sua sponda, incominciò: 'Dogliosa istoria/ e d'amara e d'orribil rimembranza,/ regina eccelsa, a raccontar m'inviti'... ». È una musica di endecasillabi, gli eterni endecasillabi italiani, tuttavia così esatti e scanditi che li sentiamo giustamente datatissimi. Ma Annibal Caro, mentre traduce l'Eneide, può sentire Virgilio alla stregua di un suo contemporaneo, mentre per i moderni, appena due secoli dopo, è già questione di un autore antico tout court (tanto che Leopardi nello Zibaldone, circa l'impresa del Caro, ne rileva la «scioltezza che la fa apparire un originale non una versione»). Oggi, nell'età cosiddetta postmoderna, la presenza dei classici può soltanto essere paradossale, perché remotissimi ma sempre incombenti come possono essere soltanto gli spettri. Sia lode dunque ai temerari che sanno captarne l'abbrivo musicale con cui, di volta in volta, costoro si annunciano.

Le Bucoliche e la crisi della Storia - Bruna Pieri

«Chi conosce soltanto l'Eneide non conosce Virgilio (...). Dal I secolo dell'Impero fino all'epoca di Goethe, lo studio del latino è sempre cominciato con la lettura della I Egloga; non si esagera affermando che manca una chiave della tradizione letteraria europea a chi non abbia presente questo piccolo poemetto. Inizia così: Tityre tu patulae...». Vogliamo aprirle con le parole di Ernst Robert Curtius queste Bucoliche con traduzione e commento che Carocci Editore propone nella sua collana «Lingue e Letterature» (Publio Virgilio Marone, Le Bucoliche, introduzione e commento di Andrea Cucchiarelli, traduzione di Alfonso Traina, pp. 533, € 48,00). Un prodotto dell'eccellenza della scuola italiana di filologia classica, frutto com'è della sinergia fra un grande maestro degli studi di latino, Traina (emerito dell'«Alma Mater Studiorum» bolognese), e un giovane professore formatosi nella Normale pisana e ora in

servizio alla «Sapienza» di Roma, Cucchiarelli. Un prodotto dell'eccellenza italiana che andrà a raggiungere – e in molte occasioni a superare – i due moderni (anche se il più nuovo ha già quasi vent'anni) commenti scientifici alle Bucoliche, quelli di R. Coleman e di W. Clausen. Traina, cui si devono pagine determinanti su Virgilio e che aveva già commentato in proprio tre egloghe, stavolta veste i panni del traduttore. Non è mai semplice tradurre, tradurre un classico antico, tradurre un testo poetico, tradurre verso a verso; ma qui egli aggiunge l'obiettivo di «conciliare semantica e ritmo», di evocare «il respiro del testo virgiliano», di rendere, insomma, quella che nel suo diario del 1894 Gide definiva l'inafferrabile «armonia di versi, colori, forme e musica» che fa delle Bucoliche un testo a suo dire mai veramente posseduto dalla memoria, ma sempre nuovo, a ogni lettura. Un obiettivo che la consapevolezza del filologo – provare per credere – non rende certo più facile. Ad Andrea Cucchiarelli, già studioso di Orazio e della satira, si devono l'introduzione e le quasi quattrocento pagine di commento. Commento 'perpetuo', come si dice fra gli addetti ai lavori, a indicare quell'interpretazione che non è costretta in poche note a piè di pagina, ma gode di uno spazio autonomo, che le consente di seguire il testo verso per verso, parola per parola. Scriveva Károly Kerényi, a proposito di Virgilio, che «i poeti antichi non hanno bisogno tanto di una introduzione, quanto, piuttosto, d'una guida (...) che richiami l'attenzione su quanto di insostituibile ci è rimasto di loro». Perché «a cosa servono mai i poeti, se non vengono letti?». Ecco, il commento di Cucchiarelli ci fa leggere le Bucoliche, senza mai sottrarsi ai numerosi problemi che questo testo, con le sue altrettanto numerose chiavi di lettura (letterale, allegorica, intertestuale, simbolista, storica, metapoetica...), via via propone; è un commento che sa guidare ogni volta il lettore – sia egli esperto, o meno – a riconoscere una forma linguistica, uno stilema, un mitologema, un modello: quanto, insomma, di insostituibile ci è rimasto di Virgilio. D'altra parte, diceva ancora Kerényi, «presentare Virgilio al lettore moderno, conquistargli un pubblico, non è compito facile». Verissimo. Ed è ancora meno facile offrirgli le Bucoliche. Si fa presto a dire 'poesia pastorale', snocciolando categorie da manuale di letteratura. Inutile negarlo, smaltiti da secoli i fasti del dramma pastorale, dimenticati gli Aminta e i Mopso, le Silvie e le Filli – impensabili, certo, senza Virgilio – suona quasi una provocazione proporre al lettore moderno, anzi, di più, al lettore giovane, dei licei e delle università, questi curiosi pastori che cantano in gara i tormenti dell'amore e della guerra. Ma forse era una provocazione già ai tempi di Virgilio, non a caso bersagliato da famigerati obtrectatores, critici che ne contestavano quel latino così ammiccante al registro popolare, e ripreso bonariamente persino dall'amico Orazio, che in una satira pare rimproverare alle Bucoliche il tono ora scanzonato, ora malinconico, e mai veramente forte, definitivo. D'altronde Virgilio lo sapeva: non omnis arbusta iuvant humilesque myricae («non piacciono a tutti gli arboscelli e le basse tamerigi », traduce Traina). Così l'effetto straniante delle Bucoliche ha fatto nei secoli vittime illustri. La trovò, di primo acchito, «un po' puerile, con strani pastori poeti che praticano strane storie d'amore» persino uno dei più suggestivi traduttori della raccolta, quel Valéry che vi seppe cogliere – per citare ancora Kerényi – l'uso virgiliano della «lingua come luogo della rappresentazione del mondo attraverso il suono e null'altro». E Huysmans, nei panni di Des Esseintes, aveva giudicato le Bucoliche vertice della pedanteria e della noiosità virgiliane. Esempio di poesia che riflette su se stessa e sul potere della propria dimensione simbolica, che è poi il potere di isolare dalle aggressioni della storia un mondo ideale che da Virgilio in poi si chiamerà 'Arcadia', le Bucoliche potrebbero sembrare prodotto quanto mai stonato in tempi come i nostri, che chiamano a un realismo spesso un po' cinico. E invece questi 'idilli' latini non ignorano i pericoli della fuga dalla realtà (l'ombra che avvolge, rassicurante, Titiro all'inizio della prima egloga diventa nociva nell'ultimo verso della raccolta), sanno anzi sin troppo bene come la storia, quand'anche abbia il volto 'positivo' dei «nuovi dèi» di cui parla Cucchiarelli nella sua prefazione, costringa sempre la letteratura a un frustrante arretramento. E proprio perché descrivono la dolorosa perdita di ogni regno di pace, piccolo o grande che sia, di uno o di tutti, e nascono da una crisi della repubblica che partorirà con dolore l'età augustea, le Bucoliche propongono una vena di canto ad oggi non ancora esaurita e a cui ricorrere negli estremi della Storia; lo ha scritto di recente Seamus Heaney, pensando al poeta ungherese ed ebreo Miklos Radnóti, traduttore delle egloghe virgiliane e autore di egloghe in proprio. Le ultime le scrisse in campo di concentramento, nel 1944, pochi mesi prima di essere fucilato, a trentacinque anni. Dei sessanta discussi quesiti per gli esami di accesso al TFA della classe di concorso A052 (per intenderci, quella che consente di insegnare Italiano, Latino e Greco nei licei), l'unica domanda virgiliana non riguardava l'Eneide, ma la chiusa della I egloga. Un riconoscimento alle citate parole di Curtius? A smentirlo, indirettamente, le vicende editoriali che accompagnano opere come quella che qui si presenta: le Bucoliche, nelle edizioni per la scuola, sono destinate all'antologia, che di rado va oltre Titiro seduto all'ombra del faggio, e le profezie della IV che ne fissarono la fortuna nell'era cristiana. Edizioni integrali e annotate di fatto mancano; né va meglio ai testi destinati all'università. È significativo, ad esempio, che il curatore dell'ultimo commento italiano all'intera raccolta (uscito in seconda edizione per CUEM nel 2005), Massimo Gioseffi, si sia visto obbligato a limitarsi a brevi note esegetiche e grammaticali, rinunciando ad altri approfondimenti. E che l'editore stesso di queste nuove Bucoliche, Carocci, le abbia riservate non alla collana «Classici», che edita appunto testi destinati a un auspicabilmente largo pubblico di studenti, bensì a quella che raccoglie saggistica, spesso di nicchia. Ma qui non si tratta più della fortuna moderna delle Bucoliche, quanto della fortuna moderna dei classici, anzi degli studi classici, in Italia. Anche a dispetto degli eccellenti risultati che, come in questo caso, essi raggiungono.

Edizioni, traduzioni, saggi in libreria

Il Ponte del Sale (Rovigo) sta completando la traduzione delle Georgiche con testo a fronte: è in arrivo Il canto d'api. Georgiche libro quarto, traduzione di Gianfranco Maretti Tregiardini & Marco Munaro, prefazione di Giorgio Bernardi Perini e tavole di Vittorio Bustaffa. Ancora sulle Georgiche: Pàtron, l'editore universitario di Bologna, ha pubblicato Intacti saltus, una serie di studi sul III Libro di Bruna Pieri, recentemente premiata a Mantova. Da Liguori è uscita una raccolta di ricerche di Crescenzo Formicola (Virgilio. Etica Poetica Politica) che ruotano sul ruolo paideutico del poeta augusteo, da sempre sottoposto ad anacronismi interpretativi e ideologizzazione. Infine Marco Fernandelli, che lavora

da tempo sulle forme dell'epos ellenistico, ha consegnato al tedesco Georg Olms Verlag il suo Catullo e la rinascita dell'epos. Dal carne 64 all'Eneide.

Niccolò Tommaseo traduttore (e ritraduttore) virgiliano: una lingua che preconizza il Carducci - Raffaele Manica

Lasciamo stare la solita domanda, che arriva ogni volta che s'incappa in un'opera del Tommaseo (l'articolo ci vuole come ormai, fuori delle abitudini scolastiche, per pochi altri): dove egli abbia trovato il tempo per redigere tanti volumi, solenni dizionari, romanzi, raccolte e via elencando. Il tempo Tommaseo l'ha trovato. Chino sullo scrittoio, ha riempito anche gli spazi bianchi dei suoi fogli metaforici e no, spargendo qua e là, all'occasione, dentro l'opera sua, qualche non occasionale benché intermittente ritaglio di traduttore di Virgilio. Sparsa attività ora composta in forma di libro col seguente frontespizio: Niccolò Tommaseo, Bucoliche e Georgiche di Virgilio. Traduzioni edite e inedite, a cura di Donatella Martinelli, Fondazione Pietro Bembo / Ugo Guanda Editore (pp. LXX-321, € 38,00). Ma questa sparsa attività regge però su una devozione ininterrotta verso Virgilio, tornante in vista tra Leopardi e Manzoni, e informante di sé parte vitale del grande Dizionario. Non solo; secondo quanto mostrano le note della curatrice oltre che l'introduzione, c'è un andirivieni tale di Virgilio che egli sembra proprio passeggiare a tutto agio nell'opera di Tommaseo, come un possidente nelle sue terre. Prendiamo un breve frammento, tre versi, dalle Bucoliche: «Malo me Galatea petit lasciva puella; / et fugit ad salices, et se cupit ante videri». Una prima volta Tommaseo traduce così, con un eccessivo toscanismo: «Galatea la briosa mia fanciulla / la mi tira una mela: e fugge a' salci; / fugge, ma vuole esser veduta pria»; poi, superbamente, così ritraduce, sempre accantonando «lasciva» per «briosa», e soprattutto lasciando cadere il possessivo freudiano «mia» della prima versione: «Galatea, la briosa giovanetta, / d'una mela mi coglie, e a' salci fugge, / e, fuggendo, ama ch'io di lei m'avvegga». Dice la nota che Tommaseo tradusse o ritradusse avendo nella testa un canto popolare greco dedicato alle mele: «Ed ella coglie mele, e me le avventa». Virgilio ritorna sulle mele («Sepibus nostris in parvam te roscida mal [...].vidi») e diventa sintomatico che Tommaseo, di tanti passi, proprio su quelli finisca per soffermarsi: «Nelle mie siepi te vid'io fanciulla / coglier le mele sul mattin roranti»: lui non ha ancora dodici anni, non arriva ai ramoscelli più bassi, ma la vede: «e il cor mi fu rapito e morto». Col che, quel possessivo che sopra si diceva trova altri risvolti, ben coperti. Il movimento, anche interiore, dice come Virgilio fosse per Tommaseo un'immaginazione che continuamente si reinventa, rimanda la propria immagine, lievemente a volte modificandone i tratti, ma tenendone ferme sembianze e sostanze. Certo, la consonanza con lo spirito virgiliano è mirabile. Si veda ad esempio un distico delle Georgiche, del Virgilio più tipico, se solo si sta a quell'aggettivo, «mollissima», che può essere agguato dei più insidiosi («Tum pingue agni, et tum mollissima vina: / tum somni dulces, densa eque in monti bus umbrae»), così volto: «Pinguì gli agnelli allor / soavi i vini, / e dolci i sonni, e fitte al poggio l'ombre»: dove il linguaggio della poesia è già in vista di certi esiti del Carducci: dunque, a quell'altezza, modernissimo. Così questo libro «involontario» – come lo avrebbe etichettato un gergo critico non più in voga ma utile –, scritto nel trascorrere, si immagina, di piccoli ma intensi ozi e passioni, e che prende adesso forma, è un capitolo insieme culturale e intimo nella storia di quel «barbato» (Debenedetti), che nascose se stesso dietro la scienza, e viene fuori, da qui, con una sensibilità non propriamente remota.

Così Pierre Bayle salvava Virgilio dalle accuse di oscenità e magia - Mario Mancini

Una delle sezioni più suggestive dell'Enciclopedia Virgiliana (1984-1991) è certo quella costituita dalle voci sulla fortuna, che ci portano, come se fossimo su un tappeto volante, da Leopardi a Chateaubriand, da Petrarca a Puškin, da Góngora a Purcell. A questa magnifica serie possiamo ora aggiungere il nome di Bayle. Nella collana «La città antica» di Sellerio è da poco uscito Pierre Bayle, Virgilio nel «Dizionario» (a cura di Maria Evelina Malgieri, con una nota di Luciano Canfora, testo francese a fronte, pp. 188, € 13,00). In questa voce del suo Dictionnaire historique et critique (1697-1702), che la critica considera il grande antecedente dell'Encyclopédie di Diderot, Bayle si confronta con imponente erudizione e con gaia spavalderia con i giudizi che il Grand Siècle aveva espresso su Virgilio offrendo una sua originale interpretazione. Per Jean Regnault de Segrais, traduttore e commentatore dell'Eneide (1668-1681), per Gilles Ménage, l'ira di Enea alla vista di Elena durante la terribile notte della caduta di Troia, fino al desiderio di ucciderla, la sua freddezza nell'abbandono di Didone, e soprattutto l'uccisione di Turno ormai inerme, nel libro XII, peccano contro la bienséance. Segrais, piuttosto che presentare al lettore un'azione non conforme alla «magnanimità francese» e ai «costumi del nostro secolo» sceglie di modificare la traduzione: Turno non morirà più per un secondo colpo infertogli da Enea che chiude le orecchie alla sua supplica, ma per il primo colpo infertogli dal troiano. Bayle percorre un'altra strada. Con un'analisi serrata e impeccabile vuole liberare Virgilio dalle incrostazioni che nei secoli si sono accumulate sulla sua figura: le accuse di oscenità e le leggende sulla sua magia. Ebbene, se Virgilio aveva composto in giovinezza dei versi lascivi – «Non possiamo dubitarne dal momento che Plinio, che ne aveva composti di simili, si giustificava attraverso un gran numero di illustri predecessori, e specialmente tramite il nostro Virgilio» –, questo punto non ha una grande incidenza negativa sulla valutazione di costumi. Dopotutto san Crisostomo leggeva Aristofane, san Girolamo frequentava assiduamente Plauto, grandi critici e filologi moderni, non certo dissoluti, come Giuseppe Scaligero, come Daniel Heinsius, hanno scritto carmi priapei, hanno commentato Petronio. «Quando si teme che un altro non sappia entrare in contatto con tali oggetti senza infettarsi lui stesso non si fa altro che rendere troppo manifesta la propria debolezza di fronte a cose di tal genere». E qui Bayle, beffardamente, cita Molière: Tartuffe che offre il fazzoletto a una ragazza perché si copra il seno, per evitare «colpevoli pensieri». E gli «amori sconvenienti» delle Ecloghe, il «crimine» che indignava Gilles Ménage e tanti altri? Si tratta, come in Apuleio, come nell'imperatore Adriano, di un mondo di finzioni poetiche: «allietarsi scrivendo dei versi non coincide con il far mostra dei propri costumi». Quanto alle leggende di magia fiorite intorno a Virgilio – la creazione di una mosca di bronzo che teneva lontane tutte le mosche dalla città di Napoli, il suo giardino incantato nel quale non pioveva mai, difeso da un muro di

aria, l'evocazione degli spiriti per mezzo di ossa o parti di cadavere – qui la confutazione di Bayle è radicale, in sintonia con la polemica dei libertini contro le superstizioni, anche e soprattutto religiose, con la loro campagna per rintracciare e inventariare gli errori umani che impediscono una vera conoscenza. Appoggiandosi sull'Apologie pour tous les grands personnages qui ont esté faussement soupçonnez de magie (1625) del libertino Gabriel Naudé, Bayle individua il primo «inventore» del mito della magia virgiliana (Gervasio di Tilbury) e ne segue le successive, acritiche ramificazioni, quanto basta perché l'edificio si mostri da se stesso infondato. Se il procedere di Bayle, in questa sezione sulla presunta magia e in tutta la voce, potrebbe sembrare a prima vista quasi farraginoso, l'Introduzione e le preziose note della Malgieri ci consentono invece di cogliere la peculiarità del suo stile: una asistematicità quasi strutturale – uno dei suoi autori è Montaigne – e insieme un magnifico rigore teorico. Liberare Virgilio dalle accuse di oscenità e di magia, oltre a essere in sintonia con la precisa distinzione tra libertinismo di pensiero e libertinismo di costumi, per Bayle fondamentale, permette di recuperarlo pienamente dentro la Repubblica delle Lettere. Alquanto diverso sarà il Virgilio come nobile e un po' accademico campione dell'umanesimo della parola che il liberale Settembrini, nella Montagna magica di Thomas Mann – ricordata da Canfora nella nota introduttiva – difende contro i vertiginosi, rivoluzionari teoremi del suo antagonista Naphta (che è figura del giovane Lukács).

Le impronte di un amico sul nostro io - Francesca Borrelli

Se c'è una ragione, e non può non esserci, per la quale Jonathan Franzen ha deciso di nascondere (almeno un po') il racconto in cui finalmente si concede di dedicarsi all'amico suicida, David Foster Wallace, quella ragione deve chiamarsi pudore. Non è una certezza, è una interpretazione. Ma non si vede quale altra strategia se non quella suggerita dallo speciale understatement che accompagna i sentimenti molto forti debba averlo guidato nella scelta di non aprire l'ultimo volume dei suoi scritti, *Più lontano ancora* (Einaudi, trad. di Silvia Pareschi, pp. 300 € 19,50) con quel pezzo così intenso, così saturo di commozione e per lui tanto coinvolgente in cui evoca l'autore di Infinite Jest. Evitando di isolare quel racconto e dunque di esibirlo, Franzen ha scelto di inframezzarlo insieme a conferenze, discorsi d'occasione, recensioni, omaggi ai classici e, soprattutto, a lunghi esercizi di devozione verso romanzi misconosciuti. Per quanto diversi, questi scritti in qualche modo aiutano a configurare il carattere di Jonathan Franzen, la sua indifferenza alle leggi dell'opportunità, la sua mancanza di cinismo, una intrattenibile generosità verso gli autori che gli hanno restituito il piacere un po' adolescenziale del testo, e anche la sua congenita mancanza di radicalità, che si esprime tanto nei contenuti quanto nello stile in cui scrive. Cominciamo dalla sua estraneità all'opportunismo: non che dichiararsi tendenzialmente nemici della tecnologia, peraltro maneggiando con disinvoltura e-mail, BlackBerry, Gpse altri oggetti ai quali non pochi scrittori, benché americani, si rifiutano, sia un gesto eroico; certo, invita a mettersi dalla parte del passato, il che per un autore mainstream non equivale al massimo. Nella prima tra le conferenze raccolte nel libro, quella intitolata «Il dolore non vi ucciderà», Franzen ragiona ironicamente sullo scopo ultimo della tecnologia, ossia allearsi con il nostro narcisismo per farci fare bella figura, e dunque sostituire il mondo indifferente ai nostri desideri, alle nostre tensioni, ai nostri cuori fragili, con un mondo «così sensibile a quegli stessi desideri da diventare, in pratica, una mera estensione dell'io». La logica del technoconsumismo – dice – ha sviluppato una straordinaria abilità nel creare prodotti corrispondenti al nostro ideale di relazione erotica, quella in cui l'oggetto amato non chiede nulla e concede tutto, evitando scenate quando lo si accantona in un cassetto per sostituirlo con uno più bello. La chiusa del ragionamento è funzionale a introdurre Franzen a quanto gli sta a cuore: a volte – dice – tra gli zombie che passeggiano per Manhattan digitando messaggi sul telefono o blaterando sulla organizzazione del prossimo evento, c'è qualcuno che litiga con la persona amata, la accusa, la supplica, la insulta. «Queste sono le cose che mi danno speranza». E dunque, non per la prima né per l'ultima volta, passa a evocare quella intollerabile sofferenza che da un certo punto in avanti si installò nel suo matrimonio e lo fece precipitare. Alla resa dei conti, però, quanto intende depositare in questo discorso indirizzato a studenti alla vigilia della laurea è che «il dolore fa male, ma non uccide». Naturalmente non ha del tutto ragione, ma andiamo oltre. È il momento di illustrare la sua mancanza di cinismo: tutto quanto Franzen ha scritto fino a adesso torna utile a dimostrarla, ma forse ciò che in questo ultimo libro meglio la esemplifica è l'impossibilità di aggiungere alla distanza indispensabile all'ironia altra distanza ancora, fino a perdere i contatti con l'emotività che si sprigiona dall'oggetto via via osservato e riparare in quell'approdo massimamente difensivo che è il disincanto. Il fatto stesso di concepire la narrativa come «una specie di sogno volontario» e, a dispetto della raffinata strumentazione teorica che Franzen possiede, abbandonarsi alla voluttà dell'immersione in romanzi estranei a qualsiasi canone che non sia quello del puro intrattenimento depono, semmai, a favore di un invidiabile infantilismo senza perversione. Quanto alle sue dichiarazioni di poetica, o almeno di ciò che intende evitare, i bersagli principali sono il sentimentalismo, l'autoindulgenza, l'eccesso di lirismo, il solipsismo, gli sterili giochetti letterari e i feticismi informativi. Coerentemente intrecciata con queste premesse, la generosità di Franzen si esprime in una sorta di travolgente esigenza di rendere pubblico il suo debito di riconoscenza con gli autori che ha amato, viventi e non, specie se misconosciuti. Anche della sua mancanza di radicalità e di un certo relativismo ostentato con orgogliosa modestia Franzen ha dato non poche prove nel corso del tempo; ma, se non altro, la passione per il birdwatching e la conseguente battaglia per la salvaguardia dei volatili, lo ha reso più intransigente verso gli abusi subiti dalla natura. Ciò non toglie che, come racconta tra le pagine del suo report intitolato «Cieli silenziosi», nel pieno di una missione finalizzata a combattere in varie geografie la strage di uccelli perpetrata a dispetto della legge, lui e i suoi compagni abbiano acconsentito a mangiare, non senza un colpevole gusto, i tordi serviti in un ristorante di Cipro. Come a dire che è l'eccezione ciò che fa di una regola una regola. «Per me – ha scritto Franzen – andare in cerca di nuove specie volatili significa inseguire le tracce di una autenticità quasi perduta». Con questa premessa, una volta conclusa la estenuante tournée per la promozione del suo ultimo romanzo, Libertà, prossimo a sentirsi un automa e ormai profondamente immerso nella sensazione di essere stato privato di ampie porzioni della sua vita personale, Franzen parte alla volta di una piccolissima isola dell'oceano Pacifico al largo del Cile. La speranza è di avvistare nuove specie di uccelli canori, e in particolare il rayadito, che conta non più di

cinquecento esemplari, difficilissimi da vedere se non altro perché è davvero molto arduo raggiungere il loro habitat naturale. Franzen ha con sé il minimo indispensabile, e di questo minimo fa parte una copia di Robinson Crusoe, il primo grande documento dell'individualismo radicale, che Ian Watt disse essere nato dalle ceneri della noia. È probabile che il romanzo fosse stato ispirato a Defoe dalla vita di un avventuriero scozzese chiamato Alexander Selkirk, e proprio a lui venne intitolata l'isola verso la quale Franzen ora si dirige, una isola che gli indigeni ribattezzarono Masafuera, ovvero la «più lontana». Prima di partire, lo scrittore americano fa visita alla vedova di Foster Wallace che, inaspettatamente, gli mette tra le mani un minuscolo cassetto in forma di libro, depositandovi un po' delle ceneri del marito. «Le piaceva pensare, disse, che una parte di David avrebbe riposato su un'isola remota». Ma fece quel gesto «anche per me», scrive Franzen, finalmente consapevole di non essersi ancora concesso «qualcosa di più di un dolore fugace e una rabbia persistente» per la morte dell'amico. D'ora in avanti, nel racconto di Franzen si alterneranno grazie a un montaggio meravigliosamente intonato alla sua commozione, le esplorazioni dell'isola, le riflessioni su Robinson Crusoe, e i tentativi di ricongiungere nella sua mente il David che conosceva meglio con quello che gli sfuggiva, l'uomo impegnato a strappare all'ansia e al dolore una base più solida per il suo lavoro e per la sua vita, e lo stratega della propria distruzione, che progettava la sua vendetta finale contro chi più lo amava. Sarebbe stata quella parte di lui a vincere la battaglia, e perciò David Foster Wallace si impiccò in casa, coerente a «un insensato desiderio di onestà». Quella onestà che gli impose di meritarsi la sua condanna eseguendola nel modo più lesivo per chi gli stava vicino, a ulteriore e definitiva dimostrazione del fatto che non meritava di essere amato. Per quanto dolore gli costasse la progettazione del suo suicidio, questo divenne – scrive Franzen in una delle sue intuizioni migliori – «una specie di presente». Da quelle lontananze esistenziali, da quel disancoraggio dalla vita che permette a Franzen di paragonarlo a un'isola virtuale, ogni tanto Foster Wallace componeva e poi mandava «dispacci solitari» in forma di scritti in prosa. Finché lo strappo definitivo dal suo investimento nella narrativa lo sottrasse per sempre a chi lo amava e lo consegnò alla consacrazione tardiva di persone che, perlopiù, non lo avevano mai letto. L'approdo di Franzen all'isola sperduta nel Pacifico era stato tutt'altro che romantico: le mosche, la musica proveniente dalle baracche dei pescatori di aragoste, un boschetto di grandi alberi calcificati, quantità scoraggianti di escrementi di mulo e poi la noia erano quanto gli sarebbe bastato, da lì a poche ore, per rimpiangere la metropolitana operosità dalla quale era fuggito. Sparse le ceneri dell'amico, Franzen lascia sull'isola la sua rabbia e se ne va con il solo carico del dolore finalmente liberato. Ne trarrà quello che è, probabilmente, il suo racconto più bello; ma prima di scriverlo, quando è ancora sulla rotta del ritorno, prende di nuovo in mano il romanzo di Defoe e riflette sulle pagine dell'incontro di Robinson Crusoe con la prima impronta di un uomo sulla spiaggia, dopo quindici anni di perfetta solitudine. Quel che ne deduce vale per Robinson come vale per se stesso, ancora empaticamente immerso nel suo legame con l'amico di cui ha appena disperso i resti: «Possiamo difenderci dal nostro io finché vogliamo, ma basta una sola impronta di un'altra persona in carne e ossa per ricordarci i rischi eternamente interessanti delle relazioni autentiche».

Njegosh-Scacchi, il carattere costruito del concetto di razza tra Italia e Usa

Valerio Massimo De Angelis

Nel pieno di una campagna presidenziale americana in cui il tema della razza è stato confinato ai margini del dibattito ed è però risultato determinante nella cruda «materialità» demografica di scelte di voto orientate sulla base della collocazione «razziale», è uscito un importante volume sui diversi «colori» e valori dell'identità in Italia e in America, e sulle censure e amnesie che sia su questo sia sull'altro lato dell'Atlantico (anzi, assai di più sul nostro) hanno ostacolato l'edificazione di una articolata consapevolezza dell'intrecciarsi delle differenze nelle due società, sostituita dalla brutale stereotipizzazione semplificatoria che di esse viene proposta nei luoghi deputati in cui si dovrebbe elaborare una qualche forma di «coscienza collettiva». In tutti i contributi raccolti da Tatiana Petrovich Njegosh e Anna Scacchi in *Parlare di razza. La lingua del colore tra Italia e Stati Uniti* (Ombre Corte, pp. 318, € 25,00) l'assunto di partenza è appunto la sottolineatura del carattere costruito, non-naturale e non-biologico, del concetto di razza, assieme alla (amara) constatazione che ancora oggi è necessario ribadirlo di continuo. Il libro infatti non si limita a giustapporre una serie di studi ravvicinati di alcuni particolari fenomeni socio-culturali contraddistinti dal ruolo centrale che in essi giocano la lingua e l'immaginario della razza, negli Stati Uniti come in Italia, ma ambisce a tracciare la mappa dell'intricata rete di relazioni e interferenze che si è andata stabilendo nel corso dei secoli, a partire dall'evento storico che innesca i processi di definizione del razzismo moderno: la scoperta dell'America – e già il termine «scoperta» inaugura una distinzione e una gerarchia tra un protagonista attivo che svela un nuovo mondo e un antagonista passivo che lo abitava senza evidentemente essere mai stato capace di «scoprirlo». Nei densi contributi delle due curatrici, posti all'inizio e alla fine del volume, si delinea una cornice di riferimento, a livello tanto teorico quanto di storia culturale, cui tutti gli altri saggi in un modo o nell'altro si rapportano, seguendo secondo le varie prospettive (inter-)disciplinari una serie di motivi ricorrenti che, anche quando abbiano già trovato acuti indagatori nel campo della ricerca accademica e non, ben poca risonanza sembrano aver suscitato nella cultura diffusa. Il primo e più importante di questi motivi è probabilmente quello del distorto adeguamento dei discorsi americani sulla razza al contesto italiano. Petrovich Njegosh ricorda come nei processi di costruzione e consolidamento (o deterioramento) del simulacro della nostra identità nazionale tra la nascita dello stato italiano e la fine del fascismo le modalità di autorappresentazione (ricostruite in dettaglio nel saggio di Stefano Luconi) abbiano oscillato tra la necessità di distanziarsi da una scomoda posizione di «quasi negri» (nella codificazione dal Censo statunitense a cavallo tra Otto e Novecento) e il desiderio di «sbiancarsi» (anche letteralmente, con l'ossessione igienista del periodo fascista e del primo consumismo postbellico studiata da Cristina Lombardi-Diop) o addirittura ergersi a paladini di una nobile missione civilizzatrice nei confronti delle razze «inferiori», non dissimile dall'americanissimo «Manifest Destiny». A distanza di più di un secolo, l'inversione della polarità tra emigrazione e immigrazione che sta trasformando la demografia italiana, rendendola più simile a quella statunitense, si traduce nella cattiva imitazione delle pratiche di razzializzazione dell'altro che allora venivano impiegate negli USA, o meglio, secondo quanto Scacchi puntualmente

rileva, nella loro (pessima) traduzione, di cui molti protagonisti del dibattito pubblico paiono essere inconsapevoli (l'«abbronzatura» di Obama amorevolmente elogiata da Berlusconi ne è il caso più esemplare, ma anche la stampa progressista ha inanellato le sue perle, individuate da Nadia Venturini), oppure condividono senza alcuna remora, sorprendendosi di essere criticati per l'uso secondo loro etimologicamente corretto e politicamente neutro del termine «negro» – in più di un contributo si rimarca come l'espressione «politicamente corretto», soprattutto per le questioni relative alla razza, sia ormai stata ribaltata dal senso comune in un'accezione eminentemente negativa, al punto che chi si gloria impavido della propria scorrettezza, immaginando chissà quale ostracismo popolare, si ritrova invece protetto da branchi affollatissimi di lupi per nulla solitari. Del resto, basta leggere il saggio di Antonio Soggia per capire come all'irresponsabile superficialità del razzismo quotidiano corrispondano precise scelte di politica sociale. Oppure si può andare alla ricerca del precipitato ultimo delle più o meno buone intenzioni italiane di «invisibilizzazione» dei «colori» americani (di solito il nero, ma anche il rosso dei native Americans, assimilati e riciclati nelle più improbabili contestualizzazioni «bianche» esaminate da Giorgio Mariani), dalle rappresentazioni della razza nei fumetti americani tradotti durante il fascismo (Caterina Sinibaldi) alle edulcorate versioni della poesia del maggiore poeta afroamericano, Langston Hughes (Simone Francescato), e dalle strategie di «esoticizzazione» forzata della letteratura chicana adottate dall'editoria nostrana ai doppiaggi che normalizzano, anestetizzandola, l'alterità della lingua afroamericana nelle serie TV (Leonardo Buonomo e Anna Belladelli). Di contro, anche la cultura statunitense può almeno in parte «tradire» il testo razzializzato italiano che vuole tradurre, come nella affascinante ma controversa installazione di Fred Wilson per la Biennale di Venezia del 2003, che nella lettura di Jeffrey C. Stewart tende a rendersi complice della vittimizzazione del nero nella civiltà del Rinascimento, sottovalutandone il fecondo ruolo ispiratore, incarnato come meglio non si potrebbe da Alessandro de' Medici, il «Moro», probabile figlio naturale del cardinale Giulio e della domestica di origini africane Simonetta da Collevecchio, e primo capo di stato nero del mondo occidentale (ma anche, andrebbe ricordato, primo responsabile della trasformazione di Firenze da repubblica in principato autoritario). Una volta di più, quando si parla di razza, in America quanto in Italia, in fondo de te fabula narratur, perché è nella complessità anche ambigua delle differenze che si radica l'appartenenza all'unica razza esistente, quella umana.

Ipernarrativo per lettori e ascoltatori - Niccolò Scaffai

Leggere Gadda: restava da fare questo. Non dico rileggerlo, per darne nuove interpretazioni (comunque ben accette, se non altro come prova della vitalità dell'opera gaddiana: penso, ad esempio, all'analisi del Pasticciaccio alla luce di Freud e Schrödinger, proposta di recente da Gabriele Frasca in *Un quanto di erotia*); intendo proprio dire: leggerlo, seguendone il passo, la cadenza, come se fosse la prima volta. E, per molti, le nuove uscite di questo periodo potrebbero in effetti rappresentare la prima occasione per avvicinarsi a un autore indiscutibilmente canonico, ma che del canone fa parte proprio per la sua 'illeggibilità'. Può sembrare un controsenso o una provocazione, e in parte lo è; ma proviamo a chiedere agli studenti di un corso di Lettere se conoscono il nome di Gadda e se lo hanno letto: alla prima domanda molti risponderanno di sì, alla seconda di no – in larghissima maggioranza. Non solo: domandiamo a chi insegna letteratura italiana, magari all'estero, se pensa che Gadda sia un autore proponibile, per di più a un pubblico di non italofoeni. Parecchi sorriderebbero scoraggiati al solo pensiero. Non si può negare che Gadda sia un autore difficile; ma il punto, messo a fuoco dalla critica specialmente negli ultimi anni, è che la straordinarietà della lingua gaddiana – tale da giustificare l'invenzione del paradigma storico-stilistico che chiamiamo, con Contini, «funzione Gadda» – fa ombra alla consistenza narrativa della sua scrittura. Credo occorra ripartire da lì per leggere (e probabilmente anche per insegnare) Gadda, da quella consistenza o meglio stratificazione, perché dietro a ogni scarto lessicale – arcaismi, dialettalismi, forestierismi, solecismi – si intravedono storie: della società in cui si inquadrano le vicende e dei personaggi coinvolti anche per un solo istante, un rigo o meno, nella macchina mimetica del narrare gaddiano. La complessità della lingua non è perciò la causa, ma la conseguenza della bulimia conoscitiva dello scrittore, che divora l'esperienza e ne restituisce i frammenti: brandelli di dialoghi, scorci descrittivi, cronache di fatti e persone. Per questo Gadda non è uno scrittore poco narrativo ma, all'opposto, è uno scrittore ipernarrativo; nelle sue opere, infatti, la moltiplicazione delle voci e delle prospettive serve a esprimere e quasi a rincorrere i mille rivoli reconditi attraverso cui le cause imponderabili sfociano in quell'effetto frastagliato che è il reale. Contini, che pure ha fabbricato le lenti formali con cui siamo abituati a leggere Gadda, l'aveva compreso da tempo: «Il Gadda narratore rischia perfino di essere più temerario del Gadda stilista» (così scriveva nell'85, alla fine della sua Introduzione ad «Accoppiamenti giudiziari»). Proprio dagli Accoppiamenti ha preso avvio l'anno scorso, per Adelphi, la nuova edizione delle opere gaddiane, diretta da tre filologi di scuola pavese (Paola Italia, Giorgio Pinotti, Claudio Vela), che proseguono il lavoro già compiuto da Dante Isella. A quel volume si aggiunge ora *L'Adalgisa Disegni milanesi* (Adelphi «Biblioteca», pp. 432, € 24,00). A curarla è Claudio Vela, un'autorità gaddiana, che fornisce una Nota al testo rigorosa e al tempo stesso arguta (si legga la divertente Microazione grammaticale-redazionale a tre personaggi, nella quale il Curatore immagina di dialogare con il Perché, accento acuto, e il Perché, accento grave, l'un contro l'altro armati in difesa delle rispettive soluzioni grafico-editoriali). Soprattutto, Vela ci permette di leggere (in questo senso, come dicevo prima, quasi per la prima volta) *L'Adalgisa* così come il libro è stato originariamente concepito dall'autore: l'opera viene infatti riproposta secondo il testo della princeps del 1944, che aveva visto la luce per i tipi di Le Monnier. Quell'uscita, al culmine della Seconda guerra, era apparsa intempestiva allo stesso autore, che quasi se ne scusava in una lettera a Carlo Linati: «Io mi rendo conto altresì che il libro è uscito in un momento poco propizio: cure gravi occupano l'animo dei miei concittadini: mentre gli scritti pubblicati risalgono ad anni relativamente sereni, in cui lo scherzo era esteticamente lecito». Ma, come spiega Claudio Vela nella Nota al testo, *L'Adalgisa* più che un frutto fuori stagione era «un libro che chiudeva un periodo di Gadda ma guardava avanti». Al momento della sua uscita, infatti, la stagione milanese dell'autore, così ben descritta nei tipi e nei costumi (memorabile il catalogo dei notabili «coniugati fra loro, imparentati fra loro, associati fra loro»: «i Lattuada, i Perego, i Caviggioni, i Trabattoni, i Berlusconi...»), aveva già lasciato il posto a quella fiorentina. Anche l'idea di un romanzo che rappresentasse quella stessa società – Un fulmine

sul 220 – era stata accantonata a favore di una narrazione frammentata nei dieci brani o ‘disegni’ che formano L’Adalgisa (la raccolta prende il titolo dall’ultimo, collocato a suggello di un progetto macrotestuale che l’edizione Vela contribuisce ora a chiarire e valorizzare). Anche in questo senso, il libro «guadava avanti», al futuro: perché, facendo di necessità virtù, dava forma alla narrazione propagginata e senza trama tipicamente gaddiana. Una narrazione in cui il fatto, se non scompare, viene dislocato fuori cornice: esemplare è il terzo disegno, Claudio disimpara a vivere, costruito intorno a un evento tragico, eppure (o proprio per questo) raccontato solo nelle note che l’autore aggiunge al testo: il crollo o «drammatico e anzi addirittura ferale mancamento di ponte verificatosi negli anni tra il 1920 e il 1930 in una laboriosa città della pianura padana», che provocò la morte di sette ragazzi. Se l’edizione dell’Adalgisa presuppone un gruppo di lettori coltivato (e filologicamente attrezzato, nel caso voglia accedere pienamente alla Nota del curatore), un’altra recente uscita gaddiana potrebbe rivolgersi addirittura a un pubblico di non-lettori, o di lettori potenziali: si tratta infatti dell’audiolibro di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* letto da Fabrizio Gifuni e pubblicato in formato CDMp3 nelle edizioni Emons di Roma (€ 18,90). Una lettura nel vero senso della parola, condotta da un attore che vanta già un’esperienza gaddiana di grande rilievo (il monologo teatrale *L’ingegner Gadda va alla guerra* o della tragica storia di Amleto Pirobutirro, nato da un’idea dello stesso Gifuni per la regia di Giuseppe Bertolucci). Ma diciamo chiaramente, a scanso di equivoci, che il supporto digitale non autorizza in alcun modo il disimpegno intellettuale: il Pasticciaccio di Gifuni è una vera, pregevole interpretazione del romanzo che Gadda pubblicò in volume più di cinquant’anni fa, nel 1957, e mette voglia, ascoltandolo, di accedere al libro e leggerlo per la prima o per la centesima volta. La performance vocale di Gifuni è fuori dal comune: durante le 13 ore e mezzo della lettura, alterna le pose mimetiche (da imitatore d’alto rango, o meglio ri-creatore di timbri e dialetti quale sa anche essere) al tono di grisaglia di una studiatissima voce autoriale. Certo, il camaleontismo tra una calata regionale e l’altra, dal veneto al romanesco, diverte e ‘funziona’ anche se inevitabilmente carica di colori vivaci quelle che nel libro sono sfumature delicate tra discorso diretto e indiretto libero, tra le parole e i pensieri del narratore e quelli dei personaggi. Ma la lettura dà ai caratteri un corpo ed è come se riuscisse a tradurre in movimenti e posture quasi fisiche, sensibili, anche i tratti psicologici più sottili dei protagonisti o le allusioni meno esplicite del coro di figure vociferanti sulla ‘scena’ della pagina.

La Stampa – 11.11.12

Finché c’è vita c’è fotografia - Rocco Moliterni

TORINO - Nella scorpacciata di fiere e manifestazioni nate quest’anno intorno ad Artissima, l’oggetto più misterioso era Photissima, la nuova kermesse dedicata alla fotografia, diretta da Telemaco Rendine. Già il nome, che faceva il verso alla fiera maggiore, non invogliava più di tanto, così come la campagna pubblicitaria con uno scimmione in camicia a scacchi a significare che oggi con le nuove tecnologie anche una scimmia può realizzare immagini. A visitarla tra i muri scrostati dell’ex Manifattura Tabacchi conferma le perplessità della vigilia. Sembra un’occasione in gran parte mancata, anche se nella sezione «Festival», curata da Carlotta Petracci, qualche spunto interessante si trova. Ad esempio il progetto «Adolescence», un’esplorazione collettiva del mondo per molti versi misterioso degli adolescenti (notevole la serie *A girl and her room* della 28 enne libanese Rania Matar). O la sezione «Captives» dove hanno forza i ritratti del cinese Wang Gang, già vincitore di un World Presse Photo. C’è anche la chicca dell’antologica del Festival di Fotografia europea di Reggio Emilia, al museo di Scienze Naturali, con maestri come Ghirri, Scianna, Basilico, Plossu, Parr. Per il resto Photissima sembra mettere troppa carne al fuoco con molto déjà-vu (che senso hanno tre foto dall’archivio dell’Europeo e tre da quello del Borghese?). Tra la ventina di gallerie presenti spiccano quelle veneziane: divertente l’archivio Camera Photo Epoche con le immagini in bianco e nero dei divi del cinema in laguna e anche, nel 1954, il cammello d’un circo su un ponticello mentre si sta dragando un canale. Da Biasiutti c’è una personale di Maurizio Galimberti e sembra una Woodman a colori la Cristina Alaimo alla galleria Casa della Renna. In questo periodo di crisi, la fotografia con i suoi prezzi abbordabili sembra risvegliare l’interesse di un numero sempre maggiore di collezionisti, inoltre ormai sono anche più numerosi gli artisti contemporanei che cavalcano il genere (pensiamo a Vanessa Beecroft, solo per fare un esempio): questo spiega perché anche in Artissima e in The Others abbondassero lavori fotografici. E se in cucina oggi sono i cuochi scandinavi a farla da padrone, anche in fotografia sembra il momento di una nouvelle vague nordica, guidata dalla Scuola di Helsinki. Ne fanno parte ad esempio Annie Leppala e Pertti Kekkarainen (entrambi da Photology): la prima presenta un intenso lavoro realizzato durante una residenza d’artista in Sicilia, in cui sguardi e atmosfere nordiche contaminano stanze e natura mediterranea; il secondo immagini più concettuali in cui il tema è lo spazio. E della stessa scuola è Susanna Maiur (Mc2 gallery) con le sue piscine in cui ricrea fondali da favola. Ma anche molti autori del Medio Oriente (in gran parte lavorano in Occidente) sembrano avere delle cose da dire: il siriano Harir Sarkissian (ha studiato ad Amsterdam e vive a Londra, lo espone la galleria greca Kalfayan) ha realizzato a Istanbul una serie «algida» sugli archivi e le biblioteche inaccessibili, mentre in Egitto si era cimentato con volti e ritratti. Dall’Iran arriva invece Maziar Mokhtari che ha creato un grande polittico a dominante gialla con frame da video, su palazzi e muri dove il governo di Teheran ha esercitato la censura cancellando scritte o graffiti. Non è poi da dimenticare l’Estremo Oriente. Da Photo&Co. ci sono scatti ormai quasi classici come quelli di Liu Bolin, che nelle sue performance si mimetizza quasi fosse un camaleonte su monumenti e città d’arte. Coreano è Daewong Kim, vincitore del concorso O/open Pics, i cui partecipanti dovevano ispirarsi a un romanzo. Lui ha scelto Seta di Baricco, nei suoi scatti ha giocato sulla sensazione di attesa: persone (ragazzi, donne, uomini) abbandonate in stanze più o meno arredate. Non incantano, troppo belle per essere vere (tranne forse la Senza tetto di Elena Tullo) le foto del concorso Talents Nikon, perfette e laccate, pronte per riviste patinate. Molto meglio (dalla Dafna di Napoli) l’imperfezione della cubana Ana Gloria Salvia con i suoi paesaggi neri e cupi, quasi biasiucciani. Due le sorprese di autori non proprio giovani: Mario Daniele (galleria Paola Sosio) con la sua serie dedicata alla gente nei musei. Su un tema molto trattato riesce a trovare spunti originali. C’è da dire che Mario

Daniele ha insegnato per anni in istituti tecnici coltivando la passione per la fotografia e in pensione vi si è dedicato a tempo pieno vincendo premi come il LuccadigitalPhoto. Un altro pensionato è lo svizzero Arnold Odermatt cui dedica una personale la galleria Springer di Berlino nella sezione «Back to the future» di Artissima. Odermatt ha lavorato per decenni nella polizia elvetica documentando con la sua Rolleiflex gli incidenti automobilistici. Ne sono nate immagini che colpiscono per la loro asettica drammaticità (piacerebbero a Ballard, il romanziere di Crash). Per Daniele e Odermatt finché c'è vita c'è fotografia.

Keith Christiansen: “I vostri musei non raccontano tutta l'Italia” - Alain Elkann

Keith Christiansen, lei che è curatore d'Arte Europea del Metropolitan Museum di New York, come giudica la situazione all'interno del museo per il quale lavora? «Negli ultimi due anni abbiamo superato i sei milioni di visitatori. Siamo in attivo e i nostri progetti fortunatamente vanno tutti avanti». **È vero che ha preparato un nuovo allestimento per il dipartimento dei quadri antichi?** «Sì, una serie di gallerie utilizzate per le mostre negli ultimi 30 anni torneranno ad essere spazi di esposizione permanente. Quasi tutte le collezioni saranno riallestite e il lavoro sarà portato a termine a maggio del 2013». **E avrete più opere esposte?** «Sì, con nuovi itinerari. Il Nord Europa comincerà con Van Dyck e finirà con Rubens. Per l'Italia vi sono due spazi separati: da una parte da Giotto a Tiziano, dall'altra da Caravaggio a Tiepolo. Stiamo pure lavorando ad un catalogo on-line per i quadri antichi, con oltre 500 schede su Internet: mettendo un iPad davanti alla tela si ottiene in un attimo la scheda e la bibliografia del quadro». **Il Metropolitan sta facendo nuove acquisizioni?** «Negli ultimi dieci anni abbiamo inserito altrettante opere importanti: alcune sono veri e propri capolavori, altre riempiono dei vuoti. Tra i capolavori, ad esempio, il ritratto di Talleyrand del 1808 donatoci ad agosto dalla signora Wrightsman». **Come mai gli americani donano tante opere ai musei?** «Si tratta di una grande tradizione di filantropia che non sostiene solo i musei ma anche l'Opera, l'Università, gli ospedali». **C'è concorrenza tra i musei?** «Il mio lavoro è mantenere rapporti costanti e produttivi con l'universo dei collezionisti: oggi i prezzi delle opere d'arte sono sempre più alti e i capolavori sempre più rari, quindi abbordabili esclusivamente da pochi collezionisti d'élite». **Perché investite anche in arte moderna, visto che a New York c'è già un museo a ciò dedicato?** «Dal momento che la più grande attività dei collezionisti consiste oggi nell'acquistare soprattutto opere d'arte contemporanea, non interessarsene equivarrebbe a distrarli dal dare il loro sostegno alla nostra realtà. In ogni caso vedere la pittura contemporanea in un museo universale come il Metropolitan è molto diverso rispetto ad altrove: noi cerchiamo una continuità nella storia, mentre il MoMA si occupa soltanto di arte contemporanea». **Sono cambiati i visitatori negli ultimi anni?** «Senz'altro. Ad esempio ci sono molte più persone provenienti dall'Oriente». **Qual è oggi lo spirito delle vostre mostre?** «Noi desideriamo che rappresentino tutte le varietà presenti al nostro interno: un modo per valorizzare le diverse collezioni». **Quali sono i musei comparabili al Metropolitan?** «Senz'altro il Louvre o il complesso dei Musei di Berlino o ancora il British Museum». **E quali i suoi preferiti?** «Senz'altro la Pinacoteca di Monaco di Baviera e poi il Prado a Madrid. Ma sono molto affezionato anche a Vienna e a tutti i suoi musei». **E in ambito italiano?** «Credo non ci sia nulla di paragonabile al Prado, alla National Gallery di Londra o al Louvre di Parigi. Per di più nessun museo italiano rappresenta interamente l'Italia. Gli Uffizi, i Musei Romani, Brera, Capodimonte a Napoli e la Sabauda a Torino, anche se statali, sono realtà di livello regionale. Il Prado, invece, rappresenta l'identità del Paese e in quanto tale ha un occhio privilegiato da parte dei governanti e dello Stato. Nessuna persona di cultura lascerebbe mai cadere il Prado nel degrado che talvolta accomuna i musei italiani per mancanza di sostegno appunto dello Stato». **Perché l'Italia non dà soldi alla cultura?** «La cultura è cambiata, perchè sono cresciuti gli investimenti necessari. Basti pensare che un tempo la Madonna del Parto la si visitava con un custode part-time a cui bisognava chiedere una chiave... I costi della cultura sono molto aumentati e il bilancio per mantenere i luoghi ad essa deputati ne soffre irrimediabilmente. Oggi, del resto, si paga un biglietto anche per entrare nelle chiese, e questo è un cambiamento incredibile rispetto alla mia gioventù». **Crede che l'arte oggi conti più di una volta?** «L'apporto del turismo è in merito certamente determinante». **Negli Stati Uniti si trovano impieghi nel mondo dell'arte?** «È sempre più difficile, ma meno che in Europa. Ci sono alcune possibilità specie per i più giovani». **Che cosa si studia di più oggi?** «Senz'altro l'arte moderna e contemporanea. La storia dell'arte è diventata una disciplina femminile in tutti i Paesi. La qualità dei funzionari attualmente in carica è buona, sono competenti ma c'è un livello medio: all'orizzonte non si vedono delle star».

Veladiano, nel pianto del bimbo il dolore del mondo - Lorenzo Mondo

Mariapia Veladiano ha sviluppato il suo romanzo (Il tempo è un dio breve) affrontando arditamente un tema che ha assillato nei millenni filosofie e religioni. E' il problema del male, tanto più incomprensibile e inaccettabile quando colpisce gli innocenti, in primo luogo i bambini: «Una sera ti giri perché senti tuo figlio piangere e senza che nulla lo abbia annunciato scopri il dolore del mondo». E' il Leitmotiv del romanzo, che trova varia esemplificazione nella sorte di piccole creature indifese e che innesca un doloroso conflitto nell'animo della protagonista. Ildegarda deve confrontarsi con il pur amatissimo marito Pierre. Questi, in seguito a un'infanzia travagliata, ha maturato un cupo pessimismo che lo induce a ritenere imperdonabile l'assunzione della paternità, la responsabilità di mettere al mondo un figlio. E' così infelice che non sa abbandonarsi «anche solo per poco, un'ora, un minuto, all'andare confuso e gagliardo della vita». A questo spirito negativo (estremizzato con qualche inverosimiglianza in funzione simbolica) si contrappone la dedizione della moglie per il piccolo Tommaso, un amore capace di dissipare ogni sofisticato o lacerante presagio. Ma ecco che una subdola malattia minaccia di strapparle il figlioletto. E allora Ildegarda ingaggia un'altra contesa, non più con il suo uomo, irrecuperabile e fuggiasco, ma con un Dio invisibile che sembra non darsi pena per le sue creature. Ha studiato teologia, ha confidenza con la mistica e sa bene come metterlo spavalamente alle strette. Fino a contestargli, per larghi giri, la pervasività di un male che ha inquinato la Storia ben prima della sua salvifica venuta sulla terra. Travolta dalla disperazione, arriva a stringere un patto con Dio, a offrirgli la propria vita, scambiandola con quella di Tommaso. Mi astengo, doverosamente, dall'indicare le conseguenze del patto e il minuto

percorso della trama. Segnalo soltanto il fascino delle lunghe vacanze compiute da Ildegarda tra le nevi dell'Alto Adige, dove una natura incorrotta sembra propiziare le frequentazioni dell'Assoluto. Là conosce Dieter, un pastore luterano che, dopo avere perso un figlio, ha rischiato di perdere la fede. Nasce tra loro, nel parallelismo sbilenco di una disgrazia avvenuta o temuta, un forte legame affettivo. Ma l'affinità intellettuale e spirituale si irrobustisce e quasi si illimpidisce nel fisico abbandono. Senza imbarazzi o rimorsi, perché Ildegarda, nella sua fedeltà alla vita, è persuasa che, se esiste resurrezione, ha bisogno anche del corpo per renderci felici. Si sarà inteso che il romanzo di Mariapia Veladiano procede sul filo di roventi interrogazioni, animate da una fede ostinata ma non corriva. Si manifesta qui il talento definitorio ed aforistico della scrittrice al quale, si direbbe, fanno da supporto le concrete realtà fattuali, la trama propriamente intesa. Il doloroso silenzio di Dio? «Se ami una persona non la lasci perché qualche volta o molte volte non la capisci o ti fa soffrire». La disperazione di Gesù sul Calvario? E' una protesta, come la nostra davanti alla morte, rivolta tuttavia a un Dio che esiste anche nel buio. Che senso ha una felicità così breve, compromessa dal dolore e dalla consunzione? «Anche più lunga non ci basterebbe. E' la promessa di un tempo in cui ci verrà restituito tutto per sempre». Il romanzo, in questa prospettiva, non si conclude, si prolunga nell'infinito; per Ildegarda che, chiamata all'ultima prova, trova gli accenti della mistica tedesca di cui porta il nome: «Quello che bisogna fare è non desiderare nulla, amare tutto. Tutta la vita. E sperare. Io spero che questa non sia l'ultima parola. Spero nell'ultima parola di Dio». E' una soluzione provvisoria che sigilla un percorso capace di turbare e coinvolgere, per il suo affondo esistenziale, reso con una passionata eppur limpida scrittura, anche l'animo di un non credente. Un libro che fa comunque spicco tra tanto spreco di parole mentite e futili.

La "Leggenda" di Jude Law è dare voce all'uomo nero - Fulvia Caprara

ROMA - Difficile immaginare un Uomo Nero con le fattezze di Jude Law, divo-play-boy inseguito dai paparazzi del mondo e immortalato, nell'arco della scintillante carriera, con alcune fra le bionde più avvenenti della scena internazionale. Il miracolo poteva avvenire solo nel mondo meraviglioso dei cartoni Dreamworks, tra le splendide immagini in 3D delle 5 leggende, in arrivo sui nostri schermi il 29, dopo l'anteprima al Festival di Roma. Lì, tra fatine dei denti e Babbi Natale in assetto di guerra, tra sogni dorati e incubi neri come l'inchiostro, l'Uomo Nero (Pitch) sfodera la voce vellutata e suadente dell'attore inglese: «Jude - dice il produttore esecutivo Guillermo Del Toro - porta fragilità, raffinatezza e intelligenza al suo personaggio. In più riesce a far trasparire il senso di isolamento che lo caratterizza». **Quanto si è divertito a fare un cattivo a tutto tondo come Pitch?** «Come tutti sono cresciuto con i cartoni animati, e i cattivi delle favole, si sa, hanno sempre lasciato impronte indelebili su generazioni di bambini, quindi il mio compito, in questo caso, era veramente importante. Il male totale è difficile da rappresentare, inoltre, quando si lavora nell'animazione, si può contare solo sull'espressività della voce e non di tutto il corpo come avviene negli altri film». **Qual era, da bambino, la sua favola preferita?** «Le amo tutte, ma se devo individuare un ricordo in particolare mi viene in mente Pierino il Porcospino con quel bambino che si succhiava il pollice...». **Che cosa le faceva più paura quand'era piccolo?** «Non avevo troppe paure, tranne quelle classiche, tipo che correvo sempre velocissimo per le scale perché temevo ci fosse qualcuno alle spalle, e poi mi spaventava il buio...I mie figli, invece, sono indomiti, non temono nulla». **I cartoni animati di oggi sembrano pensati molto anche per il pubblico degli adulti. Che cosa ne pensa?** «Il cinema si rivolge a tutti, senza dividere il pubblico in categorie. personalmente, quando porto i bambini a vedere un film, sono contento se vedo che loro si divertono». **Hanno visto Le 5 leggende?** «Sì, in genere sono critici feroci, ma stavolta sono rimasti soddisfatti. Credo che il segreto stia nel fatto che la storia contiene, per una volta tutti insieme, personaggi della nostra infanzia a cui viene data una realtà storica che non conoscevamo. Anche per noi attori il gancio per entrare nel film è stato questo». **Come sceglie i suoi ruoli?** «Mi piace avventurarmi su terreni sconosciuti, fare cose nuove, diverse, rischiare, mettendomi alla prova con personaggi di cui non ho esperienza, con caratteristiche anche fisiche diverse dalle mie». **La vedremo presto nell'Anna Karenina di Joe Wright accanto a Keira Knightley, nel ruolo del marito tradito.** «Il mio conte Karenin è molto diverso da quello stereotipato che siamo abituati a conoscere. È un uomo introverso, difficile da capire. Più che un cattivo incapace d'amare, appare come un marito che avrebbe dovuto comportarsi in modo più maturo. Credo che il film sia molto fedele al libro che, a sua volta, è molto fedele alla vita come succede alla migliore letteratura». **Ha un temperamento competitivo?** «Non credo, ho imparato presto, fin dai tempi in cui dividevo la casa con Ewan McGregor e Johnny Lee Miller, che, se ti metti a gareggiare, sei destinato a perdere. Ci capitava di andare a fare i provini insieme per lo stesso ruolo e una volta prendevano l'uno, un'altra l'altro, dipendeva da quanto fossimo giusti per i personaggi richiesti. Accettare tutto questo, aiuta a crescere». **In palcoscenico è stato a lungo Amleto, lo sarà di nuovo?** «No, basta con Amleto. Nel prossimo autunno, a Londra, sarò invece Enrico V».