

**Padura e la revolución** - Antonio Domenico Trivilino

L'AVANA - Il taxi abbandona i luoghi di L'Avana turistica e ci porta attraverso le case coloniali del Cerro, arranca sulla collina della Vibora e continua tra le migliaia di villette, quasi tutte uguali e tutte immerse tra i banani, le bouganville e le palme di cocco della strada principale Calzada de Managua di Mantilla. Alle 16,30 abbiamo un appuntamento con uno degli scrittori cubani viventi più interessanti e il più amato, Leonardo Padura Fuentes. Arrivati a casa sua un signore sulla sessantina con barba e capelli brizzolati mi accoglie con un sorriso smagliante e un benvenuto: «Antonio, la porta è aperta, i cani non sono pericolosi, abbaiano solo». Lo scrittore de L'uomo che amava i cani ama anche lui i cani. Uno è seppellito nel suo giardino, racconta. Ma non sono cani di razza quelli che mi abbaiano e scodinzolano festosi. La villetta piena di alberi e di fiori è simile alle altre che abbiamo visto lungo la strada. Con un'ospitalità tutta cubana mi prepara un ottimo caffè prima di iniziare la nostra conversazione. La prima domanda prende spunto da un saggio di Padura dove afferma che «lo scrittore è espressione di una cultura e la cultura è una lingua». Padura si colloca tra gli scrittori di lingua spagnola, nella variante dei Caraibi e segue la norma linguistica habanera, una delle maggiori componenti del suo lavoro è la ricerca delle origini, tanto che la sua tesi di laurea aveva come argomento Inca Garcilaso de la Vega, figlio di una principessa e un conquistatore spagnolo, con lui inizia la creazione di una cultura ibero-americana. L'interesse abbraccia naturalmente la storia cubana con le sue molteplici componenti culturali e razziali. Spagnoli, africani, cinesi e franco-haitiani che dopo la rivolta e l'instaurazione della repubblica negra (Padura usa l'aggettivo «negro») haitiana si trasferirono in massa a Cuba. Alla domanda se ci sia uno scrittore che abbia influenzato il suo modo di scrivere risponde che tutti gli scrittori iniziano scimmiettando un altro autore fino a quando non trovano il loro modo di scrivere. Il suo modello è stato per molto tempo lo scrittore nordamericano Ernest Hemingway, anche per motivi politici e per la turbolenta vita che conduceva, famosissimo e amatissimo in tutta Cuba. Inoltre Padura, come Hemingway, ha iniziato la sua carriera come giornalista. Ha collaborato infatti con le riviste El Caimán Barubo, Juventud Rebelde e con La Gaceta de Cuba. Possiamo scorgere nelle descrizioni dei paesaggi quella bellezza che contraddistingue la descrizione di quello veneto del libro Addio alle armi di Hemingway. Padura aggiunge che è ancora un grandissimo amatore dello scrittore Ernest Hemingway, ma molto meno dell'uomo. Leonardo continua con il parlare della musica cubana di cui è profondo conoscitore. Afferma che la musica è sicuramente l'arte più significativa dei Caraibi e in essa si sono fuse le varie componenti culturali creando un unico. La musica cubana è stata influenzata dall'interscambio con la musica jazz nord Americana, favorita da una forte presenza cubana a New York durante il periodo dagli anni 20 agli anni 60. La salsa è un movimento musicale che contiene un nucleo ed è aperta a esperimenti come il jazz. Gli europei, compreso gli spagnoli, non hanno capito la salsa. Il famosissimo gruppo Buena Vista Social Club è solo una riuscitissima operazione commerciale, secondo lui i componenti del gruppo non facevano parte dei musicisti più rappresentativi della tradizione cubana. Rispondendo alla domanda se la musica cubana abbia agevolato qui la diffusione della letteratura la risposta è negativa, sono i libri del cosiddetto realismo magico latinoamericano, le opere di Gabriel García Márquez e di Isabel Allende che hanno aperto la porta agli scrittori cubani. Il suo libro più famoso, L'uomo che amava i cani, è stato pubblicato a Cuba quest'anno con una tiratura di 2000 copie, ridicola se si considera che gli è stato assegnato il premio della critica dall'Istituto Cubano dell'Arte. Padura sottolinea che un libro a Cuba vale un piccolo tesoro. Infatti, costa l'equivalente di una giornata lavorativa di un salario medio se si riesce a comprarlo in peso cubano, e l'intero salario mensile se acquistato in peso cubano convertibile (a Cuba ci sono due monete, una per i cubani, il peso cubano, e una per gli stranieri, il peso cubano convertibile). Ogni copia di un libro, grazie anche all'altissimo tasso di alfabetizzazione esistente in Cuba, viene letta da 20 a 25 persone. Uno dei rapporti più alti del mondo. Abbiamo assistito, durante la bellissima presentazione de L'uomo che amava i cani tenuta dallo stesso Padura nel Padiglione di Cuba in occasione della Fiera del Libro 2013, a un fatto strano: oltre la metà degli spettatori sono spariti in un attimo. Alla nostra domanda del perché ci hanno spiegato che si era aperta la vendita del libro al prezzo di 30 pesi cubani e molti desideravano accaparrarsi una copia. Ci hanno spiegato che il prezzo sale di 24 volte se acquistato in peso cubano convertibile nelle librerie private. Ho visitato personalmente sei librerie e ho ricevuto sempre la medesima cortese risposta: «Ci dispiace, tutto esaurito. Provi alla libreria in via...». Naturalmente non mi è stato difficile comprare una copia de L'uomo che amava i cani per 30 pesi cubani convertibili (circa 25 euro, l'equivalente del salario mensile di un medico cubano). Il romanzo narra la parabola di Ramon Mercader, da militante comunista e combattente nella Guerra civile spagnola ad assassino, e il racconto fatto dall'assassino stesso a uno scrittore cubano mentre era in cura a Cuba. Nonostante conosciamo già il fatto storico, la morte di Trotskij, il libro mantiene una tensione tipica dei libri gialli. Non a caso Padura è uno dei più famosi scrittori di libri di genere in lingua spagnola. I suoi romanzi sono ambientati nella città che l'autore ama, cioè L'Avana. Per un attimo mi parla di Leonardo Sciascia e de Il giorno della civetta, dice che gli ha dedicato un ottimo saggio dal titolo «Sciascia mira al mundo desde una colina siciliana» («Sciascia guarda al mondo da una collina siciliana»). Durante la presentazione del libro Padura ha ricordato che, per motivi politici, la figura e il ruolo svolto da Trotskij durante la rivoluzione d'ottobre sono completamente sconosciuti a Cuba e pertanto la sua descrizione, storicamente documentata, può apparire troppo meticolosa a lettori di altri paesi che ne conoscono già l'opera. Il libro è stato scritto per il pubblico cubano, e ripropone in maniera magistrale il dilemma morale legato al fine che giustifica i mezzi. Descrive il regime di terrore scatenato da Stalin nella sua scalata al potere e ancora di più per mantenerlo, parla della degenerazione di un'oligarchia rossa che si appropria di tutti i privilegi. Questo viene descritto da uno dei personaggi del libro stesso che in un passo dice: «Quando ti rompono il culo lo fanno per il tuo bene e per il bene dell'umanità...» Il tema della libertà dell'arte rispetto alla politica non poteva mancare nell'opera di Padura. Viene presentato come un colloquio tra Trotskij e André Breton. Dopo lunghe discussioni si ribadisce la piena libertà dell'arte. La conclusione non è inventata, la si può leggere negli scritti di Trotskij e di Breton. Questo tema ricorda il discorso di Fidel Castro agli intellettuali cubani: «Dentro la rivoluzione tutto è permesso, fuori niente». Questo discorso apre un

periodo buio nella letteratura cubana, spalancando le porte alla censura e, forse, alla ancor più dannosa autocensura e alla paura. Naturalmente questo periodo appartiene oggi alla storia passata, e la pubblicazione del libro di Padura, i premi da lui vinti, sono una prova evidente del cambio avvenuto a Cuba specialmente negli ultimi 10 anni. Infatti Padura conduce una crociata nel cercare di far pubblicare nell'isola gli scrittori cubani che vivono in esilio. Secondo lui tutti gli scrittori cubani fanno parte di diritto alla letteratura cubana indipendentemente dal loro credo politico. Alla domanda se condivide il sogno di moltissimi giovani cubani cioè quello di trasferirsi all'estero la risposta è chiara e precisa: «No, amo Cuba». E poi, con un sorriso: «Inoltre, sono già vecchio». Una Cuba che secondo Padura gli europei non riescono a capire perché vengono condizionati dalla loro visione politica. Per esempio gli alunni nelle loro uniformi sono espressioni del diritto allo studio per quelli di sinistra mentre è un indottrinamento precoce per quelli di destra. Un povero che raccatta lattine e bottiglie vuote nelle pattumiere è il simbolo del fallimento del sistema per quelli di destra. Invece quelli di sinistra dicono che a Cuba lo possono fare in pace mentre negli altri paesi latinoamericani vengono scacciati e picchiati dalla polizia. Per capire Cuba, a detta di Padura, bisogna vivere per sei mesi a Alamar (un quartiere costruito dopo il trionfo della rivoluzione con casette che si ripetono all'infinito e strade mancanti) con 600 pesi cubani al mese. Allora si riesce a capirla davvero e, aggiungiamo noi, ad ammirare il popolo cubano.

**Alias – 23.6.13**

## **In Grecia e a Roma panorama mobile** - Federico Condello

Cosa fa un filosofo? Sì: cosa fa, non cosa pensa o dice. È questa la domanda a cui ha cercato di rispondere, per una vita intera, muovendo da Platone, da Epitteto o da Agostino, Pierre Hadot: studioso ben noto al di là degli specialisti, anche per suoi rapporti – stretti ma talora conflittuali – con Michel Foucault. La convinzione di Hadot, esemplarmente espressa in *Che cos'è la filosofia antica?* (1995), è netta: i filosofi antichi non sono teoreti e tantomeno «professori»; non sono, kantianamente, «artisti della ragione»; non sono meditativi se non a patto di recuperare l'etimo profondo di «meditazione»: che è nel latino *medeor* o nel greco *medomai*, e che risuona ancora in «medico» e «medicina». «Meditare» è «occuparsi», è «prendersi cura». Di se stessi, innanzitutto. E dei propri allievi. Al centro della filosofia antica è dunque la vita, il *bios*: la pratica e non la teoria; l'esercizio (spirituale) e non la spiritualità astratta. Con mossa davvero foucaultiana – nella misura in cui fa emergere l'effetto positivo e produttivo di ciò che è in apparenza mera negazione, mera repressione – Hadot invita a riconoscere nella *askesis* dei filosofi non la «rinuncia» o il «ritiro» evocati dal nostro «ascesi», bensì la pratica quotidiana, il quotidiano lavoro che mira a trasformare la sostanza stessa dell'esistere. I filosofi antichi possono ben cadere nei pozzi perché distratti dalle stelle, e le servette di Tracia possono ben riderne (complice Platone, che perpetua l'aneddoto); ma se i filosofi osservano le stelle è per cambiare la vita, non per distrarsene. Così Hadot ha potuto leggere l'intero arco della filosofia antica come un continuum reso coerente dalle nozioni di «esercizio spirituale» e di «vita filosofica». Certo, la teoria, anzi le teorie diverse e contrapposte, divengono marginali. Emarginale diviene il nesso della filosofia con la coeva politica. È un Aristotele senza il suo Alessandro, l'Aristotele di Hadot; così come il suo Socrate muore, si direbbe, per ispirare apologie, non per aver contribuito a minare le fondamenta istituzionali della democrazia ateniese. E, intorno alle scuole e intorno ai filosofi, pare che la società non muti mai: non tanto, almeno, da interrompere una tradizione lampadis che, magari carsica e invisibile, può congiungere Empedocle a Cartesio, a Husserl o a Wittgenstein. Poco rimane di quello che Luciano Canfora, anni fa, definiva «un mestiere pericoloso»: appunto il mestiere dei filosofi antichi, nel contesto reale della società antica, nella quale – come ovunque – «lo Spirito non soffia dove vuole, ma dove può». Il modello di Hadot è un modello semplice e perciò forte. Ed è, intrinsecamente, un modello apologetico: non sarà un caso se una sua lezione inaugurale di trent'anni fa, al Collège de France, si intitola con franchezza *Elogio della filosofia antica* (essa è stata meritoriamente riproposta in Italia dal melangolo, nel 2012). Noli foras ire, «non uscire», suggeriva Agostino. E Hadot, allievo del grande agostiniano Pierre Courcelle, sembra averne seguito il consiglio anche nello studio della filosofia antica, programmaticamente avulsa dai suoi contesti sociali. Rispetto a tale modello, è da intendersi come radicalmente alternativo – anche se non frontalmente polemico – quello ora proposto da Giuseppe Cambiano nel suo *I filosofi in Grecia e a Roma Quando pensare era un modo di vivere* (il Mulino «Le vie della civiltà», pp. 280, € 24,00). Dove, si può credere, un sottotitolo così platealmente à la Hadot sarà trovata dell'editore più che sintesi dell'autore, visto che tutto il volume dimostra l'irriducibilità della filosofia antica a un modo di vivere; e visto che esso si intitola sintomaticamente ai filosofi, non alla filosofia. Ad Hadot, in effetti, Cambiano rimprovera fin dall'introduzione un prospettiva «evanescente ed edificante»; e fallace gli pare, non a torto, «la patina di uniformità che Hadot tende a proiettare sulla vita filosofica antica». È una critica che il libro non ripete mai esplicitamente: ma implicitamente, direi, sempre, anche se l'ultimo capitolo difende con convinzione la specificità della filosofia antica («forma di vita» e non «corpo impersonale di dottrine») di contro alle più disparate riappropriazioni contemporanee, da Nietzsche a Croce e agli esistenzialisti. Forma di vita, d'accordo: ma non una, né mai proposta dagli antichi come universalmente valida. Per minare, tacitamente, il modello di Hadot, Cambiano sceglie quattro strategie, ciascuna corrispondente a un capitolo del libro, la cui intima coerenza, se non si va errati, deriva proprio da questo sottile smontaggio e rimontaggio di un modello interpretativo autorevole. Così Cambiano sottolinea prima le metamorfosi cui va soggetta l'autorappresentazione stessa del filosofo, tra la sofistica e il platonismo pagano e cristiano. Quindi si concentra sul rapporto tra i filosofi e le istituzioni politiche che ora ne censurano, ora ne promuovono il ruolo. Infine, si sofferma sui metodi concreti del filosofare, fra oralità e scrittura, e – nella sezione più appassionante – sul modo in cui i pensatori antichi hanno reinventato via via la tradizione stessa del pensiero anteriore: sicché certe forme di continuità fittizia, o di discontinuità pretestuosamente asserite, appaiono eredità moderne di invenzioni già greche, romane o cristiane. Il modello di Hadot ne esce confutato? Ne esce, piuttosto, utilmente complicato, anche se ciò implica talora riaffermare distinzioni scolastiche o cesure prevedibili: come quella, per Cambiano fondamentale, rappresentata dal cristianesimo, la cui novità sta però nella definitiva frantumazione del patrimonio filosofico anteriore in dottrine distinte, ecletticamente

ricombinabili o isolatamente confutabili. Panorama mobile, non riducibile a continuità assolute né ad assolute svolte, la filosofia antica tratteggiata da Cambiano non cerca elogi o apologie: cerca storie, per ora inevitabilmente frantumate. O, piuttosto, ragionevolmente complesse.

## Da Mosca a Hegel: testimoni illustri, e il diario giovanile tedesco '20-'22

Laura Lanzillo

«Alexandre Kojève è una delle figure più singolari del panorama filosofico del Novecento». Inizia così, e non si può che concordare, il volume di Marco Filoni *Kojève mon ami* (Aragno, pp. 78, € 8,00), dove grazie a un sapiente collage di testimonianze di alcuni importanti uomini politici, grand commis di Stato e intellettuali francesi e non (da Eugène Rubin, Léon Poliakov, Allan Bloom, a Raymond Aron e Pierre Hassner, da Edmond Ortigues, Raymond Barre, Robert Marjolin a Bernard Clappier, Olivier Wormser, Rodney Grey) si disegna il ritratto affascinante, di colui che fu il maestro, seducente e perturbante al tempo stesso, di un'intera generazione di intellettuali francesi e una delle eminenze grigie della politica commerciale europea del secondo dopoguerra: Alexandre Kojève. Un'idea originale quella di Marco Filoni: raccontare e far parlare Kojève attraverso le voci e i racconti di chi Kojève ha conosciuto personalmente e con lui ha lavorato fianco a fianco per anni. Ne esce una lettura agile, scorrevole e interessantissima, che contribuisce a gettare ulteriore luce sull'«illustre sconosciuto» – come lo ha definito la sua biografa Dominique Auffret –, vale a dire quel russo, naturalizzato poi francese, nato nel 1902 a Mosca da una famiglia di ricchi commercianti, nipote di Wassily Kandinsky, emigrato dalla Russia nel 1920, in transito a Varsavia, poi a Heidelberg, allievo di Jaspers, quindi a Berlino a contatto con le avanguardie e infine dal 1926 a Parigi, dove si fermerà fino alla morte avvenuta nel 1968 a Bruxelles durante una riunione. Pagina dopo pagina, scopriamo aspetti del carattere, del modo di agire e di pensare di colui che è stato riconosciuto come il più geniale interprete di Hegel nel ventesimo secolo e l'acuto studioso della filosofia classica pagana; il conoscitore delle antiche lingue orientali e della fisica dei quanti e della matematica; il consigliere per gli affari economici dello Stato francese, impegnato sulla scena internazionale quale lucido artigiano dell'Europa, ai suoi occhi il nuovo soggetto politico della post-storia; la stessa persona che fu poi accusata di essere stata per più di trent'anni una spia al servizio del Kgb, secondo i documenti del contestato Archivio Mitrokhin. Un personaggio da romanzo, lo definisce Filoni, ma di un romanzo di Queneau (e non a caso il titolo del volume è un omaggio esplicito a uno dei romanzi più belli dello scrittore francese, *Pierrot mon ami*), perché Kojève ci appare come un antieroe ironico e bonario alla ricerca della saggezza. Una figura di filosofo e funzionario statale particolarissimo, come personalissimi sono lo stile e il contenuto dei suoi scritti e interventi; un filosofo e un funzionario che non rinunciò mai, come ci ricordano i suoi amici, a essere ironico e spiazzante, poiché giocava ogni mossa (fosse l'interpretazione della Fenomenologia hegeliana o la trattativa per il sistema doganale) sempre sul paradosso e la contraddizione. Spiazzante, appunto, eppure uomo di grande intensità e acutezza, teso a riflettere per tutta la vita, come emerge dai suoi molteplici scritti, su un unico grande tema: il rapporto tra filosofia e politica, tra filosofia e potere. Ma come era arrivato a ciò? Possiamo oggi meglio comprendere quali furono gli inizi del suo lavoro filosofico grazie alla pubblicazione, in prima edizione mondiale, dei quattro quaderni del diario che scrisse fra il 1920 e il 1922 quando studiava in Germania (*Alexandre Kojève, Diario del filosofo*, a cura di Marco Filoni, Aragno, pp. 112, € 10,00). È lo stesso Kojève che definisce queste pagine non un semplice diario, ma «un diario del filosofo», perché, scrive, non ha a che fare con il quotidiano e la vita di Alexandre, ma vuole essere la storia dell'evoluzione del suo pensiero. Pagine stupefacenti, se pensiamo che chi scrive è un ragazzo di nemmeno 18 anni, che ha deciso di andarsene da Mosca a studiare in Germania per diventare filosofo: una passione, quella per la filosofia, che gli è chiara fin dal '17, quando matura l'idea di sviluppare una filosofia dell'«inesistente». Emergono in queste straordinarie pagine i temi delle sue prime opere, il saggio sull'ateismo del 1931 e quello su Vladimir Soloviev del 1932, dedicati all'interrogazione su Dio, la religione, il rapporto fra vita e morte, esistente e inesistente, la possibilità della riflessione filosofica. Quando qualche anno dopo avrebbe incontrato Hegel, il «suo» Hegel, un Hegel ateo e finito, figlio di Dostoevski e di Nietzsche, queste riflessioni giovanili sarebbero allora giunte a coagulo con l'annuncio della fine della Storia. Se infatti la Storia, come Kojève leggeva in Hegel, era finita, si apriva la possibilità di scrivere compiutamente il sistema del sapere, la filosofia assoluta che cercava fin da giovane e a cui continuò a dedicarsi anche dopo l'inizio del servizio presso lo Stato francese. Una trama filosofica che ne avrebbe fatto uno dei maestri del Novecento. Perché dalle lezioni sulla Fenomenologia dello Spirito, svolte negli anni trenta a Parigi, al dialogo con Leo Strauss; dalle recensioni ai romanzi di Raymond Queneau, di Françoise Sagan e di Georges Bataille alle lettere a Kandinsky; dalle riflessioni sull'origine cristiana della scienza moderna al saggio sul rapporto fra Concetto e Tempo nella storia della filosofia; dalla paradossale operazione dialettica compiuta sui concetti di socialismo e capitalismo, che lo portò ad affermare con un coup de théâtre che «Marx è Dio, e Ford il suo profeta», allo scritto tutto politico dell'agosto del 1945 in cui annunciò l'Impero, ultima figura dello Spirito hegeliano, forma politica di superamento degli Stati nazionali, Kojève fu lo specchio fedele del travaglio culturale, politico, storico, in cui la Francia e l'Europa, si dibattevano. E continuano a dibattersi ancora.

## Lo sperimentatore sterniano che depositava sulla pagina la vita - Stefano Jossa

Quante sono le anime di Ippolito Nievo? A Caterina Curti Melzi, forse l'amore nascosto di tutta una vita, lo scrittore diceva nel giugno del 1858 «di averne undici, tutte vive, tutte bollenti, e ribelli come Lei». Di anime effettivamente Nievo ne aveva «più d'una», ci spiega ora Giovanni Maffei, in quella che è la prima vera monografia a tutto campo, tra biografia ed esegesi, a lui dedicata (Nievo, Salerno Editrice, pp. 374, € 19,00): troppo frettolosamente etichettato come scrittore campagnolo, idillico o patriottico, l'autore delle Confessioni d'un Italiano meritava finalmente uno sguardo d'insieme che ne ricostruisse l'attività sullo sfondo della vita e della storia. «Una materia viva e fervente», la sua, come diceva; ma non certo in senso romantico: consapevole che la verità delle passioni è tanto ingannevole quanto la geometria delle architetture, Nievo è da subito scrittore prima di tutto umoristico, nel senso di quella letteratura, rara in

Italia, che già negli anni quaranta e cinquanta dell'Ottocento Giuseppe Torelli e Tullo Massarani indicavano come 'bizzarra' e 'capricciosa', coi suoi campioni in de Maistre, Sterne e Heine. Sterniano Nievo lo era di sicuro, come Maffei aveva già dimostrato e qui ribadisce, se si pensa che fin dalla prima prova narrativa, l'Antiafrodisiaco per l'amor platonico, scritto a soli diciotto anni, «ci fu l'intuizione di una retorica di scarti e devianze, di un necessario dissonare»: demolire l'amore romantico nel riconoscimento che l'amore non è che «carne, ed ossa» non è solo gesto ribelle e disilluso, ma scoperta che la letteratura può giocare con la vita, istituendo un piano doppio e svelando verità altrimenti inaccessibili. Ask my pen, – it governs me, – I govern not it, rispondeva Sterne al lettore che gli chiedeva il perché di tante digressioni: sulla pagina si deposita la vita anziché la scrittura, perché la penna segue gli umori di un corpo in fibrillazione anziché i dettami di una mente che controlla. Se il «vero narratore», giusta il Benjamin del saggio su Leskov, «è persona di "consiglio" per chi lo ascolta», Nievo è sempre narratore, sternianamente, in cerca di lettore, con i suoi appelli continui, le sue indicazioni di regia e le morali ironicamente dislocate «prima di finire la favola»; ma Nievo narratore lo è anche nel senso, quello lukácsiano, di chi sa avvicinare il vissuto individuale all'essenza della vita attraverso la memoria che gestisce il tempo «in un mondo abbandonato da dio». Particolare e universale, se stesso e tutti gli altri, il personaggio nieviano può esserlo perché è sempre, insieme, il massimo d'individualità – nessuno è come lui, e il massimo d'identificabilità – tutti possono essere come lui. In questo senso il saggio di Maffei si fa davvero militante, come ogni saggio storico che sappia leggere il passato sull'orizzonte del presente deve essere: un saggio a favore di una scrittura filosofica, che interroghi la vita nelle pieghe dello stile, che gioca sempre sul confine tra oralità e letteratura. Di qui l'insistenza sulla lingua e la scrittura di Nievo, che passa dal periodare guizzante, rotto in frasi fitte e brevi, delle prime esperienze narrative, al discorso piano e dimesso, sempre complice e pronto ad abbandonarsi alla digressione, delle Confessioni. Grandissimo sperimentatore in soli trent'anni di vita, Nievo non poteva che essere scrittore ultracontemporaneo, sempre attento al dibattito politico e alle sue trasformazioni, sullo sfondo di una modernità che non è più rassicurante e perciò va affrontata sotto la forma della «ciarla»: l'umorismo è una scelta naturalmente, costitutivamente politica, se, come si legge tra i suoi versi, «questo mondo un'infima | bolgia sotto a Lucifero | parve al Signor dell'altissimo canto», quel Dante che non solo risorgimentalmente, ma infernalmente e apocalitticamente affiora qua e là a scandire i ritmi di uno scrittore tanto più grande quanto più ripone nelle increspature nascoste e nei dettagli minuti la sua riflessione filosofica ed esistenziale. Se le Confessioni restano il capolavoro monumentale è solo perché le altre opere, dalla satira antifilosofica del Barone di Nicastro all'impegno politico del saggio su Rivoluzione politica e rivoluzione nazionale alla beffarda profezia della Storia filosofica dei secoli futuri, consentono ora di rileggerle in una luce diversa, al di fuori della categoria troppo costrittiva di «romanzo nazionale» per farsi vera opera-mondo, dove convivono veglie contadine e humour europeo, ambizioni pre-veristiche e fughe autoriflessive, onniscienza e spiazzamento. Il romanzo nazionale, insomma, era possibile, nell'ottica di Nievo, solo ibridando, mescolando popolarizzazione e retorica, autobiografia dimessa e ambizione letteraria, in un dialogo serrato con Manzoni, responsabile di aver dato agli umili e ai poveri una letteratura che li allontana dalla loro semplicità, spingendoli a perdersi, ma anche di aver aperto, forse, un'altra strada, ben lontana dalla compattezza della forma assoluta a favore invece di continui processi, bachtinianamente, di dialogizzazione, cioè d'inclusione della parola altrui nella propria. Ricollocato storicamente – ma senza che sia solo poeta-soldato, come lo chiamò Mantovani, e senza che il soldato prevalga sullo scrittore, come volle, stroncandolo, Croce –, nonché analizzato nelle pieghe di un'attività indefessa e multiforme (dalla poesia ai racconti rusticali, dal teatro ai romanzi, dal giornalismo al conte philosophique), e immesso nel dialogo con gli interlocutori che gli sono propri (da Rousseau a Giusti e Mazzini), Nievo esce da queste pagine come l'autore con cui misurarsi quando si tratta, ancora oggi, di narrare la storia e la contemporaneità, la memoria e l'attualità, come nel dittico di sottotitoli dei suoi primi due romanzi, Angelo di bontà e il Conte Pecorajo: Storia del secolo passato e Storia del nostro secolo. Maffei insiste opportunamente sui rapporti di Nievo con la cultura risorgimentale, coi suoi riferimenti decisivi in Tenca e Gioberti, ma se si trattasse solo di restituirlo al suo tempo – come pure recita, infelicemente, la quarta di copertina, Nievo resterebbe vicino al mito dei Mille, un Garibaldi delle lettere che ha sacrificato la vita all'Unità, preda di facili rigurgiti patriottici. Per fortuna la tentazione è bilanciata da una superiore tensione letteraria, che sposta risolutamente Nievo sul versante di chi trovava la materia viva e fervente nella vita sì, ma solo riletta, rivissuta e interrogata attraverso lo sguardo doppio della scrittura, che smonta, analizza, riflette e ricostruisce: uno strabismo necessario, per evitare di ridurre la storia a referto e la letteratura a feticcio. Certo il dialogo con altri modelli e interlocutori, dal Voltaire pedagogico al Leopardi delle Operette morali, poteva avere più spazio; ma il tradizionalissimo formato della collana (vita e opere) ha tenuto a freno alcuni scatti (con particolare delusione di chi avrebbe voluto una storia della critica). Resta tuttavia il piacere di trovarsi di fronte a un libro che, con tutti i suoi tic, da citazioni troppo lunghe agli insistiti rimandi in nota, è ben più di un saggio accademico: nel corpo a corpo, tesissimo, con la sua stessa scrittura, che lo vede sempre prendere posizione, e nel confronto serrato col suo autore, che gli impone un movimento a spirale tra immedesimazione e distanza, Maffei ci introduce a uno scrittore ambiguo e lunatico, pronto a scandagliare la coscienza per ricongiungere alla storia il tempo dell'individuo e a rendersi conto che «quando l'umanità finirà col soccombere» l'unica cosa veramente importante sarà avere sulla tomba «del tabacco di Spagna essendo io amatissimo di quell'odore».

## **Rompere le barriere dei generi per capire Pasolini** - Paolo Lago

La letteratura su Pier Paolo Pasolini, soprattutto in tempi recenti, si è notevolmente accresciuta: basta scorrere la «Bibliografia pasoliniana internazionale (1996-2006)», in calce alla rivista «Studi pasoliniani» (1, 2007) e curata da Roberto Chiesi, Loris Lepri e Luigi Virgolin, per farsene un'idea: tantissimi sono gli studi fioriti negli ultimi anni sia in ambito europeo che extraeuropeo (Stati Uniti, Brasile, Giappone, Cina e altre nazioni). Si tratta di studi e saggi perlopiù mirati a sondare particolari aspetti della poesia, della narrativa, del cinema e del teatro di Pasolini, oppure indirizzati a singole opere o a singoli 'settori'. Inoltre, è proseguita fino a oggi la fortunata linea critica che presta attenzione soprattutto alla vita: le biografie di Nico Naldini, Enzo Siciliano e Barth David Schwartz, e anche gli studi che tendono a

mescolare, talvolta in modo improprio (per Giuseppe Zigaina, Pasolini avrebbe predisposta e «messa in scena» la propria morte), esistenza e opere. Sono sempre più rari, d'altra parte, i contributi che offrono una visione a trecentosessanta gradi dell'intera opera (compresa la produzione saggistica), sondando in modo competente e rigoroso ogni singolo testo e rompendo la tradizionale barriera che separa l'italianista o lo studioso di letteratura dal critico cinematografico o teatrale. Uno di questi è sicuramente *Pier Paolo Pasolini L'opera poetica, narrativa, cinematografica, teatrale e saggistica. Ricostruzione critica* (Carocci, pp. 591, € 55,00) di Guido Santato, docente di Letteratura italiana all'Università di Padova nonché fondatore e direttore di «Studi pasoliniani». Con questo saggio Santato si riallaccia a un suo precedente volume, *Pier Paolo Pasolini. L'opera*, uscito nel 1980, laddove la specificazione posta nel titolo «intendeva esprimere in modo esplicito la presa di distanza dal biografismo dominante e insieme l'intento di offrire un profilo completo e accuratamente incentrato sui testi dell'intera opera di Pasolini, analizzata iuxta propria principia». Se in quel primo lavoro egli intendeva reagire al biografismo che, a soli cinque anni dalla morte, ancora imperversava nei media e nella critica, adesso, con questo nuovo studio, Santato si propone di illuminare, da una prospettiva inevitabilmente ampliata e attraverso una pluralità di approcci critici, «i diversi momenti e i vari settori dell'opera di Pasolini in funzione di un nuovo inquadramento complessivo». Del resto, un sapiente uso di varie prospettive e diversi approcci critici è proprio ciò che è necessario per analizzare in toto un'opera poliedrica e connotata dalla contaminazione stilistica e dal pastiche come quella di Pasolini, autore 'biologicamente' portato a esprimersi nei campi artistici più disparati. Il volume parte quindi dagli esordi bolognesi di Pasolini per abbracciare, successivamente, il periodo friulano sul quale l'autore si sofferma minuziosamente, dalle Poesie a Casarsa fino a L'Usignolo della Chiesa Cattolica. Delle poesie in friulano Santato offre un'accurata analisi, dalle possibili fonti fino a un minuzioso studio delle loro caratteristiche linguistiche e fonosimboliche; un'ampia sezione è dedicata anche alle raccolte di poesie 'italiane', da *Le ceneri* di Gramsci fino a *Trasumanar e organizzar*, che vengono, ancora una volta, sapientemente analizzate nello stile e nella lingua. Per quanto riguarda la narrativa, passano sotto la lente dello studioso i romanzi 'friulani' (*Atti impuri*, *Amado mio*, *Il sogno di una cosa*) per giungere poi al periodo romano con *Ragazzi di vita*, *Una vita violenta* (nei quali vengono analizzate la disperazione e la violenza legate al mondo sottoproletario) e i racconti e le sceneggiature di Ali dagli occhi azzurri. Si trascorre poi al cinema, analizzato dallo studioso in un capitolo articolato in sei paragrafi: ancora un approccio critico multiforme che mira a scandagliare la produzione pasoliniana sotto diversi aspetti. Il capitolo parte da un'analisi delle sceneggiature e da un confronto fra le sceneggiature stesse e i rispettivi film per approdare – passando attraverso altre acute disamine, come quella dedicata all'interrelazione fra cinema e pittura o alla presenza della poesia nel cinema (cioè le poesie lette o recitate nei film) e della musica nel cinema – a un quadro critico dei film, da *Accattone* a *Salò o le centoventi giornate di Sodoma*. Dopo un altrettanto competente sguardo critico al teatro, la lente di Santato si focalizza sul postumo *Petrolio*, monumentale «Satyricon moderno», romanzo incompiuto e allo stato «magmatico» (l'ultimo capitolo si intitola, non a caso, «Nel magma di Petrolio», dove viene utilizzata una parola molto cara a Pasolini). Di nuovo, l'occhio di Santato si muove con piglio sicuro all'interno del «magma», cercando di racchiudere i diversi «appunti» in un ordo filologico e interpretativo. La pluralità di approcci critici rigorosamente utilizzati permette, alla fine, di scoprire in tutta la sua interezza la poliedricità di un'opera come quella pasoliniana, l'opera di un autore, come ha osservato Tullio De Mauro, «multimediale nel mondo di oggi» (assai presente, nella contemporaneità, anche nel mondo di internet: si pensi, in ambito italiano, alle belle «Pagine Corsare» curate da Angela Molteni). Un autore («forza del passato» ma potentemente innamorato del presente) che, come conclude Guido Santato, «può essere quindi un buon compagno di strada nel nostro insicuro procedere tra presente e futuro del villaggio globale».

## **Nel ventre tumefatto di Roma ci salva il monologo di un cane** - Remo Ceserani

Il nuovo libro di Alberto Asor Rosa (*Racconti dell'errore*, Einaudi «Supercoralli», pp. 220, € 19,50) contiene cinque racconti (più un monologo canino), accomunati dal tema dell'errore: la vita di uno dei personaggi è riassunta da lui stesso sotto forma di «frammenti ormai incomponibili del suo lungo errore»; e un altro, quando prova a tirare, come ci riferisce il suo cane, le somme della sua inutile vecchiaia, pensa agli errori commessi e sostiene che «l'errore è ingenuità nella condizione umana, gli umani sbagliano per natura, solo gli animali ne sono esenti». Ma non solo di errore in questo libro si tratta, bensì di vite sprecate, solitudini estreme, mediocrità umana, temperatura bassissima dei sentimenti, prove di sopravvivenza quotidiana basate sulla propria insignificanza, rinunce alla volontà borghese di affermazione nel mondo. Il narratore (che a un certo punto, in uno slancio di sincerità, si presenta come al tempo stesso «autore e narratore» del racconto) riassume le storie di vita di cinque personaggi: l'impiegato di banca Aristide Galeoto, l'amministratore di farmacia Giovanni Sollicciano, il commesso di un negozio di ferramenta in pensione Tonino Feliciano, un altro impiegato di banca andato in pensione di nome Umberto, tutti cresciuti in un rione romano popolare, e poi il professore di lettere classiche in un liceo Tommaso Ciaramella, detto Trippoli, proveniente da una famiglia di contadini della Ciociaria, che ha scelto di coltivare il melodioso e razionalissimo greco per differenziarsi da un mondo la cui lingua «assomigliava spesso ai grugniti bestiali di un maiale o ai belati compassionevoli di una capretta». Vanno aggiunti il Vecchio, un professore in pensione, nel quale si può riconoscere l'autore, e il suo cane Pepe. Il narratore, in tono un po' professorale, parla alla prima persona plurale e, allegramente ignorando i consigli di Henry James, tratta i suoi personaggi dall'alto in basso: dice, per esempio, di uno di loro: «se qualcuno glielo avesse chiesto, e perciò gli avesse imposto di pensarci, crediamo che avrebbe risposto»; e in altra occasione: «il pensiero di Umberto non era formulato proprio in questo modo, noi lo traduciamo in volgare letterario, per la comodità dei lettori». Parla da grande moralista, come Manzoni, giudica i suoi personaggi e con loro tutto il mondo (che «continua a correre sfrenatamente verso il nulla») e i tempi in cui viviamo (i «nostri squallidi tempi») e le scuole («scuole di nullità»), e le famiglie (quasi tutte dissestate, quasi tutte ridotte alla sola presenza delle madri, essendo la gran parte dei padri scomparsa prematuramente). Poca concessione alla psicoanalisi (ma Asor Rosa scrive «psicanalisi»), se non il riconoscimento dell'importanza dell'eros e del suo legame aggrovigliato con l'istinto di morte. Asor Rosa scrive in uno

stile nobilmente letterario. Si dedica all'analisi precisa e circostanziata di situazioni interiori ed esteriori dei suoi personaggi, all'interpretazione pensosa e prudente di motivazioni che governano le azioni di gente che pare non abbia né inconscio, né coscienza, né capacità di pensiero. È lo stile dei grandi moralisti, più che dei narratori d'istinto, lo stile dei retori antichi, dei poeti satirici come Marziale o Giovenale, dei moralisti europei del Seicento, dei predicatori laici della Modernità. Le caratteristiche di questi personaggi sono «mediocrità, insipienza, ignoranza, rilassatezza mentale e morale». La base della loro vita è lobotomica. Sono frequentemente presi da manie e terrori, sono costretti a «faticose attività cerebrali». Essi non hanno amici («amici? Si conoscevano da quand'erano nati, e questo era tutto»). La loro attività erotica scade spesso in routine e noia, in atonia anticipatrice della morte. Due di loro, Aristide Galeoto e Giovanni Sollicciano, sono addirittura vittime concrete dell'istinto di morte. Il primo vive tutti i giorni in attesa della morte (il racconto si intitola appunto *L'attesa*), è convinto in ogni momento che non potrà arrivare a quello successivo. Il secondo, in momenti cruciali della sua esistenza (durante una partita di pallone da ragazzo o durante un assalto amoroso da grande) mette in scena una morte apparente, cadendo in uno stato di immobilità e temperatura corporea glaciale (il racconto si intitola *La finzione*). La città in cui vivono, Roma, è grande, sporca, anzi lurida, puzzolente, rutilante. I quartieri del centro sono come «un ventre tumefatto», invaso dalle «torme bestiali dei turisti». Il Tevere è «un fiumiciattolo, che da alcune centinaia di migliaia di anni scorre in quell'alveo, indifferente a quanto gli accade sia sopra che intorno». Siamo lontanissimi dalla mitologia pasoliniana della Roma vitale e istintiva delle borgate popolari; lontani anche dagli squarci di corruzione e bellezza cari a Fellini e, recentemente, a Sorrentino. Più vicini, semmai, alla totale e degradante metamorfosi post-pasoliniana del romanzo di Walter Siti *Il contagio*. In tante esistenze virate al nero del pessimismo o al bianco assoluto del nulla si aprono due spiragli: uno nel racconto che ha per protagonista il professor Ciaramella, per l'incontro inaspettato con l'attrazione erotica che il vecchio professore prova per una giovane bellissima allieva, perdendo completamente la testa; l'altro nel racconto *Gilda* per la comparsa, nella vita vuota del protagonista Umbertino, di uno straordinario oggetto d'amore: una cagnetta. In questa piccola storia, come nel romanzo di Erich Segal (professore anche lui di lettere classiche all'università di Yale) che si intitolava appunto *Love Story*, il massimo dell'intensità patetica è raggiunto grazie proprio alla malattia inesorabile e alla morte crudele dell'oggetto d'amore. È interessante, però, e anche paradossale (ma Asor Rosa a suo tempo è stato anche autore di un saggio intitolato appunto *L'ultimo paradosso*) che l'unica vera esperienza d'amore, per questi esseri della specie umana dalla vita svuotata di significato, sia provocata da un essere della specie animale non umana. Così come è interessante che le meditazioni più profonde sull'esistenza, la vecchiaia, la bellezza, l'entusiasmo siano pronunciate, nell'ultimo racconto, da un cane, che in saggezza tende a gareggiare con il cavallo Cholstomér di Tolstoj.

## **Alice Munro, segreti open** - Caterina Ricciardi

Alla «marginalità» che caratterizza il mondo dei suoi racconti si è spesso imputata la mancanza di riconoscimento dovuto ad Alice Munro, un'omissione che sembra derivare da varie cause. Infatti, è sembrato di poter dire che la sua opera risulti collocata a margini regionali di un paese (il Canada) dal passato letterario modesto; essa, inoltre, si limita alla forma del racconto, un genere ritenuto solitamente ancillare rispetto all'abbraccio universalizzante del romanzo; e si circoscrive alla rappresentazione di un'anonima 'normalità', sia pure dai risvolti perturbanti. Di conseguenza, l'imperdonabile ritardo nella 'scoperta' di questa scrittrice ormai ottantenne è stato ammesso, di recente, in modo quasi corale. Tutto giusto, naturalmente, senza dover aggiungere che Munro è una donna, e quindi appartenente a una classe culturalmente e dunque anche artisticamente, per tradizione e pregiudizio, 'marginale'. Lo afferma la stessa Munro in una bella osservazione sulle sue maestre statunitensi (Welty, McCullers, O'Connor): «Avevo la sensazione che solo le donne riuscissero a scrivere di cose marginali, strane, anomale... Sono arrivata alla conclusione che era quello il nostro territorio, mentre il grande romanzo sulla vita reale era territorio degli autori di sesso maschile. Non so come sia nata dentro di me la sensazione di essere ai margini, dato che non vi ero certo stata spinta. Forse perché ero nata in una situazione marginale. Sapevo che c'era qualcosa, qualche modo di vedere il mondo, proprio dei grandi autori, da cui ero tagliata fuori, ma non capivo bene cosa fosse». Insomma, nel suo caso, la marginalità è stata penitenza e riscatto. Ma ha avuto la meglio infine la tenacia di un'arte e di una visione della vita esemplari. Non si dovrebbe tornare su questa storia di giustificazioni editoriali, capricci del gusto e auto-esclusioni: in fondo, la «marginalità» è il grande tema di Munro. Ma ci obbliga a farlo l'ultimo riconoscimento attribuitole, consistente, dopo i vari awards internazionali, nella pubblicazione di un'ottima selezione della sua opera (ormai apparentemente conclusa) in uno dei consacranti «Meridiani» Mondadori: *Racconti*, presentati da una bella introduzione e la cura di Marisa Caramella (traduzione di Susanna Basso, pp. 1840, € 65,00). Tempo di bilanci, benché ancora temporanei, o occasione per inseguire, in una sola lunga tirata, il percorso di una carriera, iniziata con passi incerti, anche a causa della nascita 'rurale' di Munro (ecco un'altra marginalità) da famiglia di vecchia emigrazione scozzese, un'origine 'fondatrice' (sempre di vanto 'aristocratico' in America, a dispetto dei soldi che si hanno in tasca), di cui ella conserva tutto l'orgoglio. Lo prova l'epos genealogico – ricostruito con memorie famigliari, ricerca di documenti, sopralluoghi in Scozia – e assemblato in *La vista da Castle Rock*, quella che, nel 2006, Munro considerava la sua ultima raccolta (la dodicesima sulle attuali quattordici), da lei tenuta nel cassetto («fuori raccolta») perché troppo autobiografica. Ma tutto in Munro sarebbe troppo autobiografico, sebbene si debba parlare più correttamente, come fa Caramella, di «storie inventate dal vero», una formula che la scrittrice condividerebbe, se accettiamo quanto dichiara nell'Introduzione a *Castle Rock*, i cui pezzi, pur «non essendo vere e proprie memorie, restavano più personali degli altri racconti, anche di quelli scritti in prima persona. In quei casi avevo sì attinto al materiale del mio privato, ma poi l'avevo lavorato come mi pareva. Perché il mio intento vero era quello di scrivere una storia. Mentre nei racconti fuori raccolta avevo fatto una cosa diversa. Più simile a quella che si verifica quando si redige un memoir: avevo esplorato una vita, la mia, secondo criteri di non troppa rigorosa attualità. Mettevo al centro me stessa e di quell'io centrale scrivevo, il più meticolosamente possibile. Le figure di contorno però prendevano vita e colore e cominciavano a fare cose che non avevano fatto nella realtà». È proprio ciò che in genere fa un grande scrittore, uno capace di trasfigurare l'esperienza

personale (sempre spunto di partenza) verso sconfinamenti imprevedibili, perché di pertinenza del dono dell'arte, con le sue sorprese visionarie. Munro ha saputo interpretare aspetti di quell'anima canadese generata nella zona del Lago Huron, in Ontario, come nel passato è riuscito a pochi con altri regionalismi. Dunque, non sarà difficile al lettore culturalmente distante condividere il mondo di questi cinquantacinque Racconti, datati 1968-2012 (ma con la memoria che va indietro fino agli anni trenta), perché al loro centro vi è il territorio di una «storia sociale» che è «molto spesso soltanto lo sfondo di vicende umane dolorose» (Caramella), e pertanto universali. Un'impresa – il coniugare sfondo sociale e individuo – di per sé ardua, resa tanto più complessa da un Canada in trasformazione, come, d'altronde, e qui si può notare, in muta è l'identità della tecnica di Munro: il rifinirsi delle sue capacità indagatrici (fino ai limiti consentiti) delle corde più intime di quello che Hawthorne chiamava il «cuore umano»: ciò che, ironicamente, in un suo titolo, della etichetta «segreti trasparenti» («open»), e quindi per nulla svelabili fino in fondo. Le trasparenze bisogna saperle 'vedere', nonostante la grande varietà dei segreti possibili covati in anse imperscrutabili. Sia ben chiaro: con i suoi celebri enigmi, Munro non è scrittrice di gialli. Quale imprevedibile mistero umano, quale rapporto madre-figlia, o maschile-femminile, generazionale, etnico; quale delitto – con l'abisso in cui fa precipitare – è mai 'leggibile' (questa è la risposta che tanto spesso si chiede a Munro: la soluzione dell'enigma; o il rilievo mossole sull'astuzia di tecnica «indeterminabilità»)? Su quel limite dettato dall'indicibile deve fermarsi l'artista con le antenne, che imbastisce intrecci e segnala trasparenze. Complice di tale disegno è la regione in cui Munro si muove – quella dove è cresciuta e, dopo la parentesi di Vancouver, ora vive – con piedi sprofondanti nel substrato roccioso della Huron County e nell'archeologia storico-comunitaria di quei contadini scozzesi (e poi irlandesi) che, a metà Ottocento, rapinarono l'area alla wilderness e agli indigeni. Ma è soprattutto il lago – che sia lastra di ghiaccio invernale o estivo fonte battesimale contro la calura – a restare imperituro nel suo spazio, nonostante le erosioni procurate dagli insediamenti; un lago maestoso e regale che sembra invecchiare via via che il corpus narrativo della scrittrice – che invecchia – lo depriva della verginità originaria. Sin dal primo racconto – più delle sue piccole città – il grande mistero della geografia di Munro resta il lago: sempre riottoso, mai dormiente, pronto a vendette (annegamenti, congelamenti, suicidi) nei confronti degli intrusi colonizzatori. «Scendiamo a vedere se il lago è ancora al suo posto», dice il padre alla bambina narratrice in *Il cowboy della Walker Brothers*. «Dove oggi c'è il lago Huron – egli continua – una volta era tutto piatto. Poi arrivò il ghiaccio... e il ghiaccio si trasformò in quei laghi che erano ancora lì al giorno d'oggi. Erano giovani, per come va il tempo. Io mi sforzo di vedere la pianura davanti a me, con i dinosauri che ci camminano sopra, ma non sono nemmeno in grado di immaginare la riva del lago quando c'erano gli indiani». C'è il momento in cui il narratore si ferma: non sono «in grado». Come suo padre, Munro, sul limite, si ferma, con rispetto e tutta la segretezza della sua arte.

## Neo-scapiagliato a San Siro: Viola - Massimo Raffaeli

E' un libro davvero singolare, sorprendente, quello che Marina Viola ha intitolato *Mio padre è stato anche Beppe Viola* (Feltrinelli, pp. 168, € 14,00). Non una biografia in senso stretto e nemmeno, nel complesso, un libro di memorie in prima persona, perché quando suo padre mancò, a soli quarantatré anni il 17 ottobre del 1982 dopo essersi sentito male negli studi della Domenica sportiva mentre montava alla moviola un servizio su Inter-Napoli, lei ne aveva appena quattordici. Questo libro viceversa è un'inchiesta del tutto personale cui presiedono almeno due intenti, dove l'uno mira a computare un lungo e complesso antefatto (e cioè gli anni della formazione paterna, la famiglia matriarcale – Marina ha tre sorelle –, gli amici e i compagni di via di una sua personalissima neo-scapiagliatura milanese), mentre l'altro, necessariamente intimo, sente l'esigenza di elaborarne il lutto o, prima ancora, di interrogare una presenza postuma tanto più forte e invasiva in proporzione alla violenza improvvisa del suo venire a mancare: in mezzo, c'è il tempo di una generazione e lo spazio di un oceano perché Marina vive e lavora da vent'anni negli Stati Uniti. Della scrittura di suo padre non ha le accensioni sulfuree e i cambi di marcia repentini ma ne mantiene tuttavia il ritmo e la freschezza apportandovi un personale disincanto, si direbbe un tono fermo e chiaro, che non recede neanche nei frangenti più emotivamente arrischiati. La struttura del libro è circolare, nel baricentro si apre un vuoto (trauma, privazione, spaesamento), ma la risonanza di quel vuoto vibra al diapason dilatandosi per cerchi concentrici. Ne risulta non un ritratto in tondo né una ricomposizione a mosaico ma, semmai, il palinsesto esistenziale di un uomo che per il pubblico dei suoi lettori e telespettatori era e resta, letteralmente, un mito. O meglio l'immagine di un individuo che era un esempio di libertà intellettuale e insieme un fuoriclasse della scrittura. Per chi, specie fra i più giovani, ancora non lo conoscesse è consigliabile sia l'antologia degli scritti *Quelli che* (1992, riproposta di recente da Dalai) sia, reperibile in rete, il toccante documentario che Paolo Maggioni e Paolo Aleotti (titolo fatale *Quelli che... Beppe Viola*) gli hanno dedicato nello scorso novembre a RaiTre. Colpisce che anche nella memoria di Marina risuoni costante la parola degli amici ma ciò si spiega con il semplice fatto che Beppe Viola degli amici aveva fatto una privata religione. Amici elettivi, legati allo spazio-tempo della propria vicenda o a un certo modo (generoso, impulsivo) di sentire la vita, mai a un discrimine di classe o di cultura. Il primo e immutabile set è in via Sismondi a Milano, Zona 11, un perimetro di case popolari in cui Viola vive un suo personalissimo Martin Eden: lì conosce Franca che è ancora una bambina, in tutto diversa da lui e a lui perciò complementare, la moglie e compagna di sempre, lì c'è l'amico di tutta la vita (Enzo Jannacci, con il quale firmerà una delle canzoni epiche del secondo Novecento, Vincenzina e la fabbrica), lì ci sono i bar, con le carte, il biliardo e i discorsi infiniti sul calcio e la boxe che soppiantano via via le materie scolastiche. C'è una quota esorbitante di atavismo nel carattere di Viola, che intatti è figlio di un aviatore andato via di casa, incallito scommettitore, e di una donna schietta, ironica, Cicchinina, così in anticipo sui tempi che pare abbia detto una mattina al figlio adolescente: «Fuori c'è una neve mai vista, fa un freddo cane. Fossi io te non andrei a scuola oggi. Meglio un asino vivo che un professore morto». I set ulteriori portano il segno di una intimità e persino di una complicità inderogabile, si chiamino Pasticceria Gattullo, un vero e proprio luogo di appostamento, o il «Derby» cabaret (in cui passavano tra gli altri, amicissimi, Renato Pozzetto e Cochi Ponzoni, ma anche Felice Andreasi, Teo Teocoli, Paolo Villaggio, Diego Abatantuono), alcune agenzie giornalistiche, a partire da quella leggendaria del reporter Vito Liverani,

e infine San Siro, non tanto lo stadio del suo Milan (o il mostro di cemento tuttavia fornitore del pane quotidiano, dirà una volta a sua moglie), quanto e innanzitutto l'ippodromo, perché Viola giocava da sempre ai cavalli e da sempre, come sogliono i veri giocatori, perdeva. È un universo sottotraccia, questo, che allora, fra gli anni sessanta e settanta, chi ne leggeva le short stories su «Linus» (che si dice gli fossero estorte a cadenza implacabile da Oreste del Buono) e chi seguiva il suo lavoro in tv poteva soltanto immaginare. Entrato in Rai nel '61, occupa l'ufficio 341 di Corso Sempione dividendo la stanza con Ivo Fineschi, Adone Carapezzi (che fu un ottimo intenditore di ciclismo), ancora una volta due amici prima che colleghi di lavoro, cui presto si aggiunge Bruno Pizzul, il cui tratto affabile, garbato, è ben presente nelle pagine che Marina gli assegna. Ma quella in cui c'è Viola è la Rai democristiana dove regnano sussiego, autocensura o ipocrisia e Viola vi si sente un pesce fuor d'acqua, non un emarginato ma in effetti un isolato come può esserlo un uomo indipendente che l'azienda abbia bisogno di esibire solo in certe circostanze quale fiore all'occhiello; in proposito resta eloquente, esilarante, una sua Lettera al direttore poi inclusa in Quelli che: «'Ma lo sai che il direttore ti apprezza molto' mi dicono battendomi la mano sulla spalla. 'Ma lo sai che i tuoi servizi sono proprio originali?' Insomma complimenti tanti, soldi nemmeno una lira, promozioni o cose del genere esattamente come prima. (...) Ho quarant'anni, quattro figlie e la sensazione di essere preso per il culo. Pochi giorni fa il segretario di redazione mi ha detto che non ho diritto ai giornali». Che Viola fosse un outsider, che il lessico e la sintassi dei suoi servizi non obbedissero se non alla sua personale inventiva così come a una proverbiale ironia (cioè, secondo l'etimo, alla giusta distanza tra sé e la materia trattata), è tuttora riscontrabile, andando al documentario di Maggioni e Aleotti o direttamente su youtube, in uno dei suoi pezzi d'autore, il ritratto di Gianni Rivera messo in onda dalla Domenica Sportiva la vigilia di Natale del 1978, mezz'ora di grande televisione con le musiche dei Platters e dei Beatles, le bellissime immagini di repertorio, l'intervista fatta in tram e la neve che cade a tormenta sul catino vuoto di San Siro, quasi fosse un'estatica quinta di teatro per il campione ormai giunto al passo d'addio. C'è tutto Viola in queste immagini di repertorio, un certo modo di sentire la vita, la sua laica religione dell'amicizia. E agli amici del padre Marina riserva alcune tra le pagine più intense del suo libro, per esempio quelle dedicate all'operaio Giuliano («campione della strada») e allo scrittore Giorgio Terruzzi che, senza essere l'epigono di Beppe Viola, ha saputo ereditarne la curiosità e libertà inventiva maturando uno stile che se oggi è interamente suo è pur sempre di prim'ordine. Scrive Marina, nel congedo: «Alla fine di questo viaggio intrapreso per lasciarlo finalmente morire in pace, mi sto accorgendo di aver fatto esattamente il contrario: di avergli dato un ultimo soffio di vita, un sospiro di leggerezza e una sembianza di uomo». Anche di questo i vecchi estimatori di Viola, i suoi fedeli lettori, le sono veramente grati.

**Repubblica – 23.6.13**

## **Unesco. Entrano anche le Ville Medicee**

Le 12 ville e due giardini medicei entrano nel Patrimonio Unesco. Dopo l'Etna, anche la seconda candidatura italiana 2013 viene accettata dall'organizzazione Onu. E' accaduto durante l'annuale riunione dell'ente, che si sta svolgendo quest'anno in Cambogia. Entrano così a far parte del patrimonio Unesco il Giardino di Boboli di Firenze e quello di Pratolino, nel comune di Vaglia, e le ville di Cafaggiolo a Barberino di Mugello, Trebbio a San Piero a Sieve, quella di Careggi, di Poggio Imperiale, di Castello e La Petraia nel capoluogo toscano, la villa Medici di Fiesole, la villa di Poggio a Caiano e quella di Carmignano in provincia di Prato, la villa di Cerreto Guidi, La Magia a Quarrata (Pistoia) e il Palazzo di Seravezza (Lucca). Si tratta di un sistema di residenze - inedito per l'epoca - che la Famiglia fiorentina ha costruito fuori le mura fiorentine, al centro di vaste proprietà terrene di sua appartenenza. Utilizzate come luoghi di piacere, hanno visto entro le loro "mura" le battute di caccia dei nobili che hanno governato la città dal XV secolo al XXIII ma anche grandi "esplosioni" d'arte: ad esempio, la Primavera di Botticelli fu dipinta nella Villa in Castello. Gli edifici patrizi si trovano tra la provincia di Firenze e quella di Prato. Si tratta del 49mo sito Unesco italiano: l'Italia mantiene il suo primato mondiale, tenendo a distanza la Cina, a quota 45, con due nuove iscrizioni nel 2013. "Un risultato eccezionale, per la Toscana, per l'Italia e per tutto il mondo della cultura - il commento dell'assessore alla Cultura della Regione Toscana, Cristina Scaletti, in Cambogia per sostenere la candidatura dei tesori toscani -. E' un successo per tutti, soprattutto per chi continua a lavorare costantemente alla conservazione e alla valorizzazione del nostro patrimonio culturale. Il miglior riconoscimento possibile dopo un lungo e impegnativo iter che ha visto lavorare attivamente Regione e ministero, insieme alle amministrazioni locali e ai privati coinvolti". Anche l'ambasciatore italiano presso l'Unesco Maurizio Enrico Serra, esprime soddisfazione, al pari della Soprintendente del Polo Museale Fiorentino, Cristina Acidini (il polo gestisce circa un terzo dei siti premiati, dal Giardino urbano di Boboli alle ville di Castello, Petraia, Cerreto Guidi, Poggio a Caiano). "L'iscrizione rappresenta un riconoscimento che fa onore all'intero sistema delle Ville Medicee e al modo in cui sono gestite. In particolare, sono lieta che abbia portato un decisivo contributo la presenza di Ville e giardini storici gestiti dal Polo Museale Fiorentino. Mi auguro che questo favorisca nuove politiche di valorizzazione, integrate con le competenze degli enti locali, per diffondere un'adeguata comunicazione e agevolare i collegamenti attraverso un efficace sistema di trasporti".

**La Stampa – 23.6.13**

## **Cantami o Mole l'ira funesta** - Bruno Gambarotta

Non esiste solo il fantasma del palcoscenico. C'è anche il fantasma della Mole. Lo evoca Giuseppe Culicchia nel suo Ba-da-bum! (Ma la Mole no), in uscita da Feltrinelli (pp. 144, € 7). Torino, novembre, le tre di notte. Una coppia di turisti si è persa nei meandri della Mole Antonelliana, dopo la festa di apertura del Festival del Cinema. A un tratto una voce potente risuona nell'edificio e declama: «Alta! Io la voglio alta! Ma che dico alta! Altissima!». Appartiene «a un vecchio ingobbito e dall'aria arcigna» che esegue «la canzone della Mole cantata dal suo Architetto», come recita il sottotitolo del libro che ha per epigrafe l'invocazione «Cantami o Mole dell'Alessandro Antonelli l'ira funesta...». Un'ira che 150

anni dopo ancora non si è placata, alimentata dal numero infinito di ostacoli, incomprensioni, ottusi regolamenti che hanno tentato senza riuscirci di sabotare il visionario progetto del grande architetto. A cominciare dal Rabbino capo Israel Levi e dai rappresentanti dell'Università Israelitica di Torino che, avendolo incaricato di edificare la nuova sinagoga, ogni volta che vengono in visita al cantiere scoprono che «il nostro gentile, illustrissimo ed eccellentissimo Cavalier Professor Ingegnere Architetto» è andato ben oltre il progetto pattuito, con la conseguente dilatazione delle spese. Si congedano raccomandandogli: «Soprattutto non allargatevi!». E lui ha buon gioco a replicare: «E chi s'allarga? Io casomai m'innalzo!». I committenti avevano qualche valido motivo per essere inquieti. Chi invece aveva torto marcio erano le cassandre, instancabili nel pronosticare l'inevitabile crollo dell'edificio. Organizzate in quelle che Antonelli elenca, novello Figaro: «Una Commissione di qua! Una Controcommissione di là! Una Supercommissione di su! Una Sottocommissione di qui! E conclusioni e relazioni e dissertazioni e obiezioni e contraddizioni a frotte!». In 150 anni è andato giù di tutto, ma la Mole è sempre lì. Non di sola ira si alimenta la canzone di Antonelli. Ricorda con affetto le fedeli maestranze e la moglie Francesca Scaccabarozzi che gli è stata sempre vicina. Rievoca - lui che, come Filippo Juvarra, era sui ponteggi dal mattino alla sera - il profumo del cantiere: «Il profumo di sabbia e acqua e malta e ghiaia e pietre e ferro e vetro e mattoni e legno e polvere! Ah, quanto mi manca!». I due turisti, unici stupefatti spettatori del pirotecnico monologo del Maestro, si limitano a sussurrare laconici interrogativi: «Certo che sono eccentrici 'sti torinesi. Ma non erano celebri per la sobrietà?». Il fantasma della Mole è anche un canterino e ogni occasione è buona per esibirsi in couplet che ricordano le performance del Quartetto Cetra. Si va da Vasco Rossi («Voglio una Mole edificata / Di quelle moli fatte così») a Paolo Conte («Onta su onta / il Rabbi mi porterà alla deriva») e tanti altri. Ma non si ferma alle canzoni: «Mole, rimembri ancora / quel tempo della tua vita verticale...». Il racconto della Mole procede parallelo alla rievocazione delle vicende della storia patria, dei progressi della scienza delle costruzioni. Antonelli muore novantenne a pagina 90 di un libro che ne ha più di 140. Il racconto prosegue fino ai giorni nostri, con la soddisfazione per aver visto nascere il fantastico Museo del Cinema e il cruccio per aver dovuto subire, per rinforzare la struttura, ripetute iniezioni dell'odiato cemento armato, che gli hanno sottratto il primato di edificio in muratura più alto del mondo. Da notare infine che l'Antonelli, autentico Homo faber, non ha lasciato diari, memorie, lettere, ma solo progetti e calcoli: tanto più grande il merito dell'autore nel costruirgli questo ardito monumento di parole.