

di NORBERT VON PRELLWITZ

●●● Come ricorderà chi ha letto il *Don Chisciotte*, nel sesto capitolo della prima parte il curato e il barbiere procedono allo spoglio, piuttosto sommario, della biblioteca che sembra essere la causa principale della follia chisciottesca, per riporne alcuni al sicuro e mandare al rogo la maggioranza dei libri dell'anziano gentiluomo di campagna don Alonso, rincasato dopo la disastrosa prima sortita. Poiché la governante procede con entusiasmo a una prima defenestrazione dei volumi, capita che avendone presi troppi, «uno cadde ai piedi del barbiere; il quale allora volle vedere che cosa era, e vide che si diceva *Storia del famoso cavaliere Tirante il Bianco*».

«Che il cielo m'assisti!» gridò il curato. «C'è anche Tirante il Bianco! Qua, barbiere, qua, ché faccio conto di aver trovato un tesoro d'allegria e una miniera di divertimento. Qui c'è Don Chirieleison di Montalbano, valoroso cavaliere, e suo fratello Tommaso di Montalbano, e il cavaliere Fonseca, e il duello che il bravo Tirante ebbe con l'alano e le faccezie della vedova Riposata, e la signora Imperatrice innamorata d'Ippolito suo scudiero. Davvero, caro barbiere, quanto a stile questo libro è il migliore del mondo; qui i cavalieri mangiano, dormono, muoiono nel loro letto, e prima di morire fanno testamento e molte altre cose che non si trovano negli altri libri di questo genere. Tuttavia il suo autore, per tutte le stravaganze che ci mise senza bisogno, mentava che lo mandassero in galera per tutto il resto della sua vita. Portatelo a casa e leggetelo e vedrete se non è vero quel che vi ho detto.»

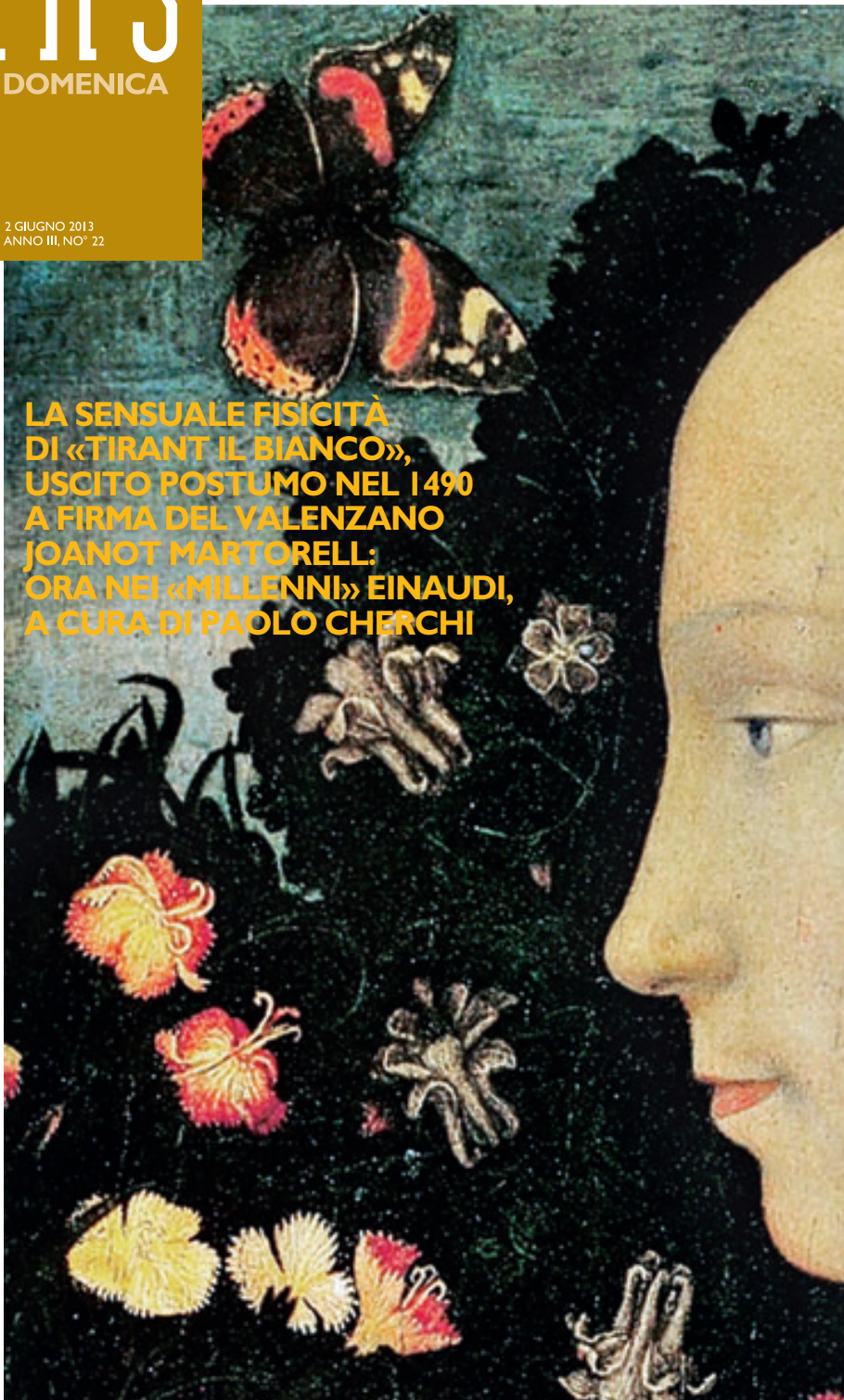
Si può supporre che Cervantes condividesse almeno in parte il giudizio del curato sullo straordinario romanzo quattrocentesco del valenzano Joanot Martorell, *Tirant lo blanch*, pubblicato postumo nel 1490; in particolare per alcune affinità anticipatrici delle scelte sperimentate nel *Chisciotte*, come ebbe a notare Dámaso Alonso: il curato, come si è letto, apprezza soprattutto la maggiore verosimiglianza che distingue il romanzo di Martorell dagli altri del suo genere, vale a dire i romanzi di cavalleria, e in ciò, come sappiamo, condivide il biasimo di Cervantes per i romanzi cavallereschi ancora in voga nella sua epoca. L'interesse principale per la trama delle avventure probabilmente non corrisponde, invece, alle intenzioni di Cervantes, né crediamo che condividesse del tutto il forte ripudio delle stravaganze dello scrittore valenzano, perché sono proprio queste a conferire un'impronta molto personale, per certi versi si direbbe quasi moderna, a questo testo anomalo nel panorama della letteratura tardomedievale.

Sicuramente Cervantes avrà anche apprezzato nel *Tirant* l'intimo nesso tra biografia e romanzo, che rivediamo nel *Chisciotte*, come pure la pluralità di voci dei molti personaggi che consentono la variazione delle prospettive, variazione coadiuvata anche dall'alternanza di più voci narranti. Incuriosiscono alcune somiglianze, come il fatto che Martorell affermi di aver tratto il *Tirant* da un originale inglese, così come Cervantes si diverte a inventare un originale arabo del suo capolavoro.

Il giudizio del curato (e implicitamente quello di Cervantes) farebbe pensare a un libro di grande e duraturo successo, ipotesi che potrebbe essere rafforzata anche dal discreto numero di traduzioni, fra le quali quella italiana del 1531 a cura di Lelio Manfredi (ristampata due volte); ma ci si ingannerebbe, perché la fortuna del *Tirant* fu piuttosto ristretta e episodica (l'accantonamento della lingua catala-

DYER • DAVIS • VOLOS • NEKRASOV •  
MANNUZZU • LETTERE SABA-FERRERO •  
BORGHELLO • LUPERINI • PETRARCA •  
BOCCACCIO • NEVELSON A ROMA

LA SENSUALE FISICITÀ  
DI «TIRANT IL BIANCO»,  
USCITO POSTUMO NEL 1490  
A FIRMA DEL VALENZANO  
JOANOT MARTORELL:  
ORA NEI «MILLENNI» EINAUDI,  
A CURA DI PAOLO CHERCHI



# MARTORELL L'ILLUSIONISTA

na durato in Spagna per vari secoli ha di certo avuto un suo peso), e a ben vedere è stato il Novecento a rivalutarlo pienamente quale capolavoro; soprattutto a partire dalla edizione curata da Martín de Riquer nel 1947, accompagnata da illuminanti valutazioni storiografiche e critiche. Traduzioni recenti in varie lingue occidentali (l'edizione americana ha avuto un inaspettato riscontro favorevole da parte del pubblico) e perfino in cinese hanno ormai riconosciuto al romanzo di Martorell lo spazio che gli spetta nel canone letterario.

Testimone d'eccezione di questo riconoscimento tardivo è Mario Vargas Llosa, che al romanzo di Martorell ha dedicato un libro, vari saggi e interventi a voce, in particolare in occasione del sesantesimo anniversario dello scrittore valenzano nel 2010, definendolo «un romanzo smodato, incommensurabile, cui tutte le definizioni possibili di ciò che un romanzo è si addicono, ma nessuna basta, il *Tirant lo Blanch* è qualcosa di più».

Vale la pena citare l'aneddoto della scoperta del *Tirant* fatta da Vargas Llosa, ricordata come «una delle esperienze più grandi che io abbia avuto come lettore». Fu a Lima, negli anni cinquanta, quando un professore di letteratura «liquidò con frasi sbrigative e sdegnose i romanzi di cavalleria, come letteratura caotica, volgare, e tratti perfino oscena». Il giovane studente Vargas Llosa si sentì pungolato dalla curiosità e spinto dallo spirito di contraddizione si recò alla biblioteca, dove fu travolto dalle letture del *Tirant* nell'edizione di Riquer. «Quella prima lettura – racconta – mi commosse profondamente, non solo perché mi intrattenne, mi fece fantastica, godere, soffrire, divertire con le avventure di Tirant, mi aiutò anche a scoprire lo scrittore che io volevo essere». Cioè, spiega Vargas Llosa, «Mi rivelò la ragione profonda d'essere del romanzo».

Vargas Llosa caratterizza il testo di Martorell come un romanzo ambizioso, ricco di sottigliezze formali, di ironia e di umorismo, con una notevole ampiezza di prospettive, compresa quella geografica, poiché mezza Europa e una buona parte del Mediterraneo sono lo scenario dell'erranza e delle vicende vissute dal protagonista, il quale si sente a proprio agio sia in Inghilterra che in Grecia, in Bretagna come in Spagna. Perciò Vargas Llosa ha definito il *Tirant* un «romanzo senza frontiere», non solo in senso geografico, perché Tirant, fatta eccezione per la religione, non riconosce frontiere tra gli uomini, se non le caratteristiche che separano secondo un'etica cavalleresca l'onore dal disonore, la bellezza dalla bruttezza, il coraggio dalla vigliaccheria.

Letteratura perfino oscena diceva il professore di letteratura di Vargas Llosa, con ciò ribadendo gli strali lanciati dai pulpiti dei predicatori del Cinquecento contro i romanzi di cavalleria, tra l'altro un genere amato dal pubblico femminile. Va detto tuttavia che anche in questo campo il *Tirant* emerge per l'eccesso di fronte alla sensualità tutto sommato moderata dei compagni di genere. Fa parte del realismo del romanzo, che arriva a momenti di grande illusionismo letterario, la fisicità del godimento sessuale, rappresentato dalla scrittura di Martorell senza remore e senza ripensamenti.

Come osserva Paolo Cherchi nella sua utilissima introduzione all'edizione italiana da lui curata, *Tirant il Bianco* (Einaudi, Millenni, pp. CIV-1096, €90,00) di cui ho apprezzato tra l'altro il sommario che costituisce una guida nel labirinto del *Tirant*, in un romanzo che sfugge alle regole e agli inquadramenti la consapevolezza innovatrice di Martorell si manifesta soprattutto nella distanza ironica che mantiene nei confronti dei materiali tradizionali inclusi nel suo romanzo sperimentale, sintomo della non comune autonomia critica dello scrittore.

*Tirant il Bianco* mostra infatti un'ampiezza di vedute che fa pensare all'ambizione di scrivere un'opera mondo, o un romanzo totale, arricchito da prospettive sempre mutevoli, che spaziano agilmente tra il reale e il fantastico, tra il tono comico e quello sentimentale, in un conglomerato di fitti riferimenti enciclopedici ai temi e agli stereotipi dell'epoca, temperati questi da un permanente umorismo scettico. Non ci sorprende perciò che nella sua dinamica narrativa composita e molteplice, il *Tirant* consenta, come ogni buon classico, letture molto diverse.

YOUNG, MONK, POWELL, WEBSTER, MINGUS, BAKER, PEPPER, ELLINGTON, CARNEY

# → DYER

## Immagini sonore dei grandi del jazz

di SILVIA ALBERTAZZI

●●● Ci sono libri che incidono nella memoria tracce indelebili. Dimentichiamo le trame, i personaggi, magari anche i nomi dei protagonisti, non ricordiamo più i finali, ma conserviamo alcune immagini nitide, precise e vivide come fotografie che il tempo non riesce a sbiadire. Chi ha letto alla loro prima apparizione, più di vent'anni fa, i racconti di Geoff Dyer raccolti in *Natura morta con custodia di sax*, che ora Stile libero ripropone nella traduzione di Riccardo Brazzale e Chiara Carraro (X-334, €15), può forse avere dimenticato quali sono i musicisti cui sono dedicate le «storie di jazz» narrate dallo scrittore inglese, ma certo ricorda l'immagine del sassofonista perduto nella notte in una camera d'albergo inondata dal bianco abbagliante della neve, o quella, devastante, del suo collega abbruttito dalla droga, inebetito in una stanza stracolma di rifiuti e imbratta-

ta dal suo stesso vomito. È questa capacità di trasformare musica e racconto, personaggi reali e storie inventate in incisive rappresentazioni iconiche a fare del libro di Dyer un piccolo classico contemporaneo. In *Natura morta con custodia di sax*, in effetti, per raccontare alcuni episodi nella vita di nove tra i più grandi jazzisti americani, Dyer si rifà non solo alla loro musica ma, anche e prima di tutto, alle fotografie che li ritraggono: in questo modo, mentre, come lo stesso autore afferma nella prefazione, il ritmo della scrittura si modella «sulle caratteristiche proprie dell'argomento», le storie raccontate, partendo dal riferimento a una o più foto, acquisiscono una non comune consistenza visuale. Come farà una quindicina d'anni più tardi nel saggio sulla fotografia *L'infinito istante* (Einaudi, 2008), nelle sue «storie di jazz» Geoff Dyer cerca di andare oltre: «l'attimo infinitesimale della realtà congelato dalla e nella istantanea,

per raccontare – o meglio, per immaginare – «ciò che è appena successo e ciò che sta per succedere», oltre il momento dello scatto. Non certo per caso, il libro è dedicato a John Berger, uno dei massimi studiosi viventi di cultura visiva e fotografica. Non solo le miserie, i disastri esistenziali, le ansie e le bassezze dei musicisti ritratti nel libro – Lester Young, Thelonious Monk, Bud Powell, Ben Webster, Charlie Mingus, Chet Baker, Art Pepper, Duke Ellington e Harry Carney – sono rappresentati in immagini indimenticabili: la loro stessa musica è descritta attraverso similitudini e metafore visive.

*Autunno a New York* suonato da Monk è «una melma brunastra di foglie sotto le scarpe, una pioggerellina invisibile. Aloni di foschia attorno agli alberi...»; Ellington è alla ricerca di una sonorità che corrisponda a «colori come il rosso arrovantato di una sera a Santa Fe o lingue gialle di fuoco che lambivano il cielo del-

l'Ohio»; Ben Webster suona una *bal-lad* «come se fosse una creatura così fragile, così infreddolita e prossima alla morte, che solo il calore del respiro può riportarla in vita». E se il modo di tenere le note di Chet Baker fa pensare «al momento in cui una donna sta per piangere, quando la bellezza tra-

Vent'anni dopo, «Natura morta con custodia di sax» torna da Stile libero a riproporre i ritratti di quella «deforme bellezza» inseguita da Geoff Dyer

Un ritratto di Thelonius Monk; a sinistra, in piccolo, Miles Davis. Nella pagina accanto: Alexandr Deineka, «La difesa di Pietrogrado», 1928, Mosca, Museo Centrale delle Forze Armate

bocca dal suo viso come acqua da un bicchiere», per Art Pepper il blues è un uomo solo, in carcere, che pensa alla ragazza che ha perduto, e alla vita che se ne sta andando: tanto dolore, tanta sofferenza, eppure, tanta bellezza, come suggerisce, ponendo l'accento proprio sulla tremenda bellezza di una musica che nasce dalla sconfitta e dalla pena, il titolo originale del libro di Dyer, *But Beautiful* (Ma bellissimo).

Il jazz è una maledizione che incombe su chi lo suona, un susseguirsi di emozioni che si pagano di persona, un incontro ravvicinato con la solitudine, quella che il musicista «si porta dietro come la custodia di uno strumento» e «quella che ognuno sente dentro di sé, quella che si coglie sui volti smarriti degli estranei in una metropolitana mezza vuota». E poiché la fotografia congela l'attimo in cui queste emozioni, queste solitudini si manifestano nella creazione arti-

stica, lo scrittore si mette in relazione con le foto piuttosto che con gli scritti teorici, convinto che le istantanee, molto più e molto meglio della critica, esprimano l'essenza di quella musica, il «preciso momento creativo».

Anche se l'esautiva nota discografica a cura di Luciano Vietto posta in appendice a questa nuova edizione sembrerebbe voler dimostrare il contrario, è evidente che non ci troviamo di fronte a un lavoro rivolto principalmente agli amanti del jazz. Scritto da un autore che ama vantarsi – con le parole del grande fotografo Steiglitz – di essere scrupolosamente impreciso, *Natura morta con custodia di sax* è un audace tentativo di trasformare, attraverso la scrittura, la musica in immagine e le immagini in suoni, raccontando di uomini caduti, fragili e feriti, della loro «deforme bellezza» e del grido di dolore che li accomuna.

ANTIEROI DEL JAZZ ■

## Tutte le anime di Miles Davis

di ANDREA COLOMBO

●●● L'uomo più cool del mondo: questa la definizione che Michael Mann mette in bocca a uno dei personaggi del suo *Callenard*, film che a Miles Davis fa più volte riferimento. Non è una esagerazione. Miles lo era davvero; ma le sue attrattive non finivano qui. Rivolto a una signora che gli domandava cosa avesse fatto per meritare un invito alla Casa Bianca, spiegava senza falsa modestia: «Ho cambiato quattro o cinque volte la musica». Non era una vanteria gratuita: in cinquant'anni di attività, Miles Davis ha cambiato la musica, non solo quella jazz, più e più volte. Non c'è dunque da stupirsi se all'uomo più cool del mondo, che è stato un grande trombettista, un grandissimo leader e in più un talent scout capace di tirare fuori dal mucchio nomi come John Coltrane, Wayne Shorter, Bill Evans e Tony Williams, siano stati dedicati più libri nella storia. Alcuni dei quali, e non dei peggiori, scritti da autori italiani, come Miles Davis. *Lo sciamano elettrico 1969-1980*, di Giancarlo Salvatore, a tutt'oggi uno degli affondo migliori e più completi mai usciti sul fondamentale «periodo elettrico». Altro titolo prezioso è quello di Luca Cerchiari *Miles Davis. Dal bebop all'hip-hop* (Feltrinelli, pp. 348, € 10,00), già uscito una dozzina di anni fa con Mondadori, e ora rieditato nell'Universale Economica. Non è una biografia. È la ricostruzione di un percorso che si snoda attraverso sperimentazioni azzardate, fratture impreviste, slanci inaspettati: la storia di una ricerca instancabile che si articola disco per disco, innovazione per innovazione, e che, attraverso la lente privilegiata offerta dall'opera di Miles riassume anche il quadro complessivo della musica americana, nera e non solo, nel gran secolo della musica popolare, il Novecento. Alla vita del suo personaggio Cerchiari dedica poco spazio, e quasi tutto ripreso direttamente dall'*Autobiografia* del trombettista, scritta in collaborazione



con Quincy Troupe, e anche così tralasciando o quasi i particolari a meno che non possano vantare un riflesso diretto sul vero oggetto del libro, che non è la vita ma l'opera di Miles Davis. Tuttavia, a una interpretazione biografica in senso stretto, a tratti esplicita, sempre presente sottopelle, Cerchiari accenna: l'ipotesi che il segreto di Miles Davis, la dinamo conflittuale e lacerante che lo spingeva avanti, fosse il suo essere uomo di confine tra due mondi e due culture: quello della borghesia agiata nera nella quale era nato, figlio di un affermato dentista di East Saint-Louis, e quello del ghetto che del jazz era la serra e l'ambiente naturale. È una sorta di originaria

La parabola del musicista «più cool»: riproposta da Feltrinelli la biografia di Luca Cerchiari «Miles Davis. Dal bebop all'hip-hop»

contraddizione che si ritrova nella musica, sempre al confine tra attitudini sperimentale, attenzione quasi classica da un alto e vitalità stradaiola dall'altra. Il Miles della buona borghesia nera si lascia intridere come una spugna dalle influenze europee più «colte», riprese dai jazzisti bianchi ma anche da quelli neri provenienti dai campus e dalle scuole di musica come Herbie Hancock e Wayne Shorter. Il Miles del ghetto e dei club notturni affonda la tromba nelle evoluzioni della musica nera della seconda metà del secolo: dal rhythm'n'blues al rock, dal funky all'azzardo finale della fusion tra jazz e hip-hop. La divisione originaria tra il Miles Davis di *uptown* e quello di



*downtown*, tra il figlio del facoltoso dentista e il jazzista tossico e pronto semmai farsi mantenere si ripete per tutto il libro, si amplifica, si allarga in centri concentrici: diventa quella tra il Miles sofisticato che ispira la sua tromba alla voce di Sinatra e alle sperimentazioni modal di Ahmad Jamal e il Miles rapidissimo nel cogliere i nuovi ritmi nati per la strada; e a un livello ancora più profondo, quella tra il Miles esposto all'eco e all'influenza dell'Europa bianca e il Miles africano, che secondo Cerchiari (come secondo Ian Carr, autore dell'unica tra le grandi biografie del musicista tradotta in italiano) prende decisamente il sopravvento nella fase elettrica, fra il

1969 e il 1975. Però, forse, quella condanna a dover cambiare, sempre e comunque, che Miles stesso definiva «una maledizione» si spiega anche con altri argomenti. Davis era deciso a non farsi mai cogliere dove lo aspettavano gli imbalsamatori pronti a trasformarlo in un esangue monumento a se stesso. Fino all'ultimo dei suoi giorni, ha rifiutato la tentazione di adagiarsi nei panni comodi e defanti del gigante del passato. I critici sarebbero impazziti nel vederli ripetere all'infinito i pezzi cool o le intuizioni del periodo modale. Lo avrebbero coperto di medaglie se avesse suonato per pochi e colti intimi sdegnando, secondo il loro concetto d'arte, la pazzia folia e il

volgo vocante. Invece Miles voleva suonare per le masse. Cercava suoni che fossero quel che era stato il be-bop ai tempi dei suoi esordi e deludeva puntualmente i dotti derivati dalla chitarra rock di Hendrix e suonandola nei concerti per il grande pubblico invece che nei locali tradizionali, poi ibridava ancora dal funky di Sly, e da Prince, fino al tentativo, rimasto incompiuto di fondere jazz e hip-hop nel suo ultimo disco, *Dee-Boy*. E alla fine, forse, è proprio per quella determinazione a non farsi collocare in una polverosa teca nel museo del jazz che Miles Davis è stato non solo l'uomo ma anche il musicista più cool.

LA TRASFIGURAZIONE NARRATIVA DI DUŠANBE, CITTÀ NATALE DI ANDREJ VOLOS E CAPITALE DEL TAGIKISTAN

# VOLOS

➔ Romanzo «punteggiato» di racconti, «Churramabad» insegue prima il destino di tre generazioni di russi trasferitisi nel Tagikistan, poi il loro difficile ritorno

di STEFANO GARZONIO

●●●Churramabad è il nome, tra mito e fantasia, con cui lo scrittore Andrej Volos chiama la sua città natale, Dušanbe, capitale del Tagikistan, paese incuneato tra Afghanistan e Cina, ai piedi della catena del Pamir, tra altipiani e strette valli, fin dall'antichità luogo di passaggio delle vie caravanarie. Il termine sta a indicare, a detta dell'autore, la «città della felicità» nelle fiabe del mondo iranico e turanico. Il Tagikistan fu poi ultimo avamposto sovietico, anche se sfigurato nei confini e nella distribuzione di popoli e tribù, e infine, dopo una lunga guerra civile fratricida, è divenuto la repubblica indipendente del Jumhurij Tojikiston, abitata per lo più da tagiki di stirpe persiana e di lingua del ceppo iranico.

Andrej Volos, già noto in Italia per il romanzo *Animator* (*L'Ampolla di cristallo*, Frassinelli, 2005), è scrittore russo appartenente a una famiglia da più generazioni vissuta nel Tagikistan sovietico e giunta, come tanti altri russi, a costruire il socialismo nella lontana repubblica asiatica. Dei destini di quell'ampia schiera di uomini lo scrittore ha vissuto tutto il difficile cammino. Lasciò la famiglia per studiare geografia a Mosca per poi fare ritorno a Dušanbe, e qui si affermò come poeta e traduttore di poesia tagika, fino a abbandonare, infine, il paese infiammato dalla guerra civile e rientrare definitivamente in Russia. Al suo paese Volos ha dedicato un'opera composta e complessa, intitolata appunto **Churramabad**, un romanzo in racconti scritto nel corso di molti anni, «un romanzo punteggiato», come lo ha lui stesso definito, un testo continuamente cresciuto e rivisto, apparso prima parzialmente sulle pagine di importanti riviste, quali «Novyj Mir» e «Znamja», e poi raccolto in volume nel 2000, ma la più recente edizione italiana (Jaca Book, pp. 574, € 22,00), si basa sull'edizione revisionata del 2007 e aggiunge un capitolo pubblicato in rivista nel 2008). Curiosamente un po' della fortuna di questo libro è legata all'Italia. Una prima versione, assai ridotta e contenente solo alcuni capitoli-racconti, con il titolo di *I racconti di Churramabad*, uscì infatti nel 2000 presso l'editore Tracce di Pescara nella traduzione di Sergio Rapetti. E proprio Rapetti ci presenta ora nella sua magistrale interpretazione l'intero volume.

Ad hoc per l'edizione italiana lo scrittore ha preparato una postfazione che costituisce un sicuro vademecum per il lettore che voglia muoversi nella complicata storia del Tagikistan, dei suoi popoli, delle sue tante culture e religioni, dalle origini fino ai terribili anni della guerra fratricida scoppiata al crollo dell'Urss e protrattasi per quindici lunghi anni. Senza dubbio, grazie a queste appassionate pagine la lettura di questo voluminoso romanzo in racconti acquista una prospettiva più genuina e avvincente. La narrazione, tra continui flashback e un complesso intreccio di rimandi letterari e culturali (Rapetti fa seguire la propria traduzione da un preciso e adeguato apparato di note), ricostruisce nel corso dei decenni il destino dei tanti russi da tre generazioni trasferitisi nel Tagikistan, e poi il loro difficile ritorno al luogo d'origine, ormai spaesati e estranei. La scrittura di Volos è sempre corposa e volumetrica nella resa della realtà, precisa nel tratteggiare il rapporto tra gli eventi e il mondo interiore dei personaggi, luminosa, solare nelle immagini e nella ambientazione senza mai indulgere a esotismo o descrittivismo etnografico. Nello svolgimento della narrazione, ora negli anni trenta e poi nel duro periodo bellico, ora nei lunghi anni della stagnazione fino ai crudi rivolgimenti seguiti all'implosione dell'Unione Sovietica, Volos ripropone con la precisione del cronachista, ma con toni e riverberi mitici e nostalgici, tutto il dramma dello sradicamento, della perdita identitaria culturale dei tanti gruppi etnici presenti sul territorio. Allo stesso tempo tende a riflettere i due mondi, quello russo e quello tagico, in un continuo confronto comportamentale e di mentalità nella dura e



## Il travaglio delle etnie sradicate dall'ultimo avamposto sovietico

non ovvia ricerca di un punto di contatto, di umana comprensione, se non fratellanza. È il caso del terzo capitolo che narra della vacanza di un giovane russo di città nell'altopiano dove la sua personalità e il suo comportamento di conquistatore strafottente vengono messi a confronto con

quelli di un ragazzo del luogo vissuto ai margini della periferia della città o di un vecchio pastore, legato al mondo tradizionale tagiko. Se l'armonia sembra raggiunta nel racconto dedicato alla saggia tartaruga, Sangpuštak, che torna all'oasi, alla sua patria, di lì a poco, con un continuo crescendo,

gli echi della guerra, dell'odio, si diffondono e pervadono l'intero sfondo della narrazione, fino ai racconti dedicati all'esodo dei russi dal paese. I toni epici e talvolta favolistici della scrittura si combinano con la spoglia lucidità della registrazione documentaria dell'attualità in un impianto che rima-

ne saldamente nel solco del realismo, come nelle descrizioni della vita dei guerriglieri. Ecco così scorrere davanti agli occhi una galleria di personaggi mossi dal desiderio atavico di vendetta, e di situazioni, di intrighi, segnati dalla cruda insensatezza della violenza. Allo stesso tempo Volos costruisce un vivace ordo di riferimenti simbolici e poetici, legati per lo più alla spiritualità dell'Oriente. Lo si intuisce già da alcuni titoli: *Sangpuštak*, *Palang*, *Rose di Siria*... Lo si comprende bene nei diversi toni del narrate e nei brevi schizzi delle descrizioni. Ma lo si recepisce meglio nella molteplicità degli atteggiamenti dei personaggi nei confronti del mondo circostante e degli eventi. Il serpente, adottato da Anna Valentinovna, creduto un biacco inoffensivo, si rivelerà poi essere una vipera, anche se affettuosa.

Churramabad è così una luminosa metafora della giovinezza, della vita, della fantasia e allo stesso tempo nel vorticoso precipitare degli eventi angosciosi, terribile illusione di fronte al mondo della crudeltà e dell'insensatezza della storia degli uomini. La vipera affettuosa che risplende intorno al braccio di Anna come un monile rarefatto è l'insperato bagliore nel buio della vita. Una lettura che attanaglia e porta il lettore in una dimensione narrativa certamente originale e inusuale che in più di un elemento fa prevedere lo sviluppo della scrittura di Volos verso il genere fantastico e del romanzo anti-tiropico, come poi in effetti avverrà nelle sue opere successive. Se *Animator* ha i tratti del genere fantastico-metafisico, il romanzo *La Mecca di Maskav* (trasposizione in tagiko del toponimo Mosca, 2003) si configura come un romanzo anti-tiropico incentrato sull'idea dell'islamizzazione della megalopoli russa divenuta un coacervo caotico di popoli, da un lato, e della ricostituzione in una regione denominata Gumkraj di un modello di vita riconducibile a quello sovietico del secondo dopoguerra, tra degrado e ottusità totalitarismo, dall'altro.

Come fa ripetuto più volte lo scrittore, *Churramabad* costituisce la sua opera più complessa e significativa. Il fatto che l'autore abbia sentito nel tempo la necessità di tornare ripetutamente, fino a tempi recentissimi, a tratteggiare nuove linee del suo romanzo, lo conferma e, nel contempo, spinge il lettore più curioso a collegare questo testo proprio a *La Mecca di Maskav*, che in forma speculare capovolge la prospettiva spaziale e le funzioni del metodo narrativo applicato in *Churramabad*.

**GERENZA**

**Il manifesto**  
direttore responsabile:  
Norma Rangeri  
  
redazione:  
via A. Bargini, 8  
00153 - Roma  
Info:  
tel. 0668719549  
0668719545  
email:  
redazione@ilmanifesto.it  
web:  
http://www.ilmanifesto.it

impaginazione:  
il manifesto  
ricerca iconografica:  
il manifesto  
  
concessionaria di pubblicità:  
Poster Pubblicità s.r.l.  
sede legale:  
via A. Bargini, 8  
tel. 0668895911  
fax 0658179764  
e-mail:  
poster@poster-pr.it  
sede Milano  
viale Gran Sasso 2  
20131 Milano  
tel. 02 4953339.2.3.4  
fax 02 49533395  
tariffe in euro delle  
inserzioni pubblicitarie:  
Pagina  
30.450,00 (320 x 455)  
Mezza pagina  
16.800,00 (319 x 198)  
Colonna  
11.085,00 (104 x 452)  
Piede di pagina  
7.058,00 (320 x 85)  
Quadrato  
2.578,00 (104 x 85)  
posizioni speciali:  
Finestra prima pagina  
4.100,00 (65 x 88)  
IV copertina  
46.437,00 (320 x 455)

stampa:  
LITOSUD Srl  
via Carlo Pesenti 130,  
Roma  
LITOSUD Srl  
via Aldo Moro 4 20060  
Pessano con Barnago (MI)  
  
diffusione e contabilità,  
rivendite e abbonamenti:  
REDS Rete Europea  
distribuzione e servizi:  
viale Bastioni  
Michelangelo 5/a  
00192 Roma  
tel. 0639745482  
fax 0639762130

In copertina di «Atlas-D»: Pisanella, «Ginevra d'Este», part., 1436, Parigi, Louvre

**VIKTOR NEKRASOV**

## Miserie dei soldati sulle rive del Volga

di VALENTINA PARISI

●●●Nell'Urss del dopoguerra non erano molti gli autori a poter vantare la stessa popolarità di Viktor Nekrasov, cui venne dato nel 1947 il premio Stalin per l'opera prima *Nelle trincee di Stalingrado* su insistenza - a quanto narra la leggenda - dello stesso Iosif Vissarionov Džugašvili. Forse proprio per questo le autorità guardarono sempre con sospetto alle iniziative personali dello scrittore nato a Kiev nel 1911, sia che sostenesse la necessità di erigere un monumento alle vittime dell'occidio nazista di Babij Jar, sia che indicasse l'opportunità di tradurre finalmente in russo le opere «borghesi» di Franz Kafka e Robert Musil. Troppo rischioso era il fatto che l'autore di un celebrato romanzo su una delle

pagine più gloriose della Grande Guerra Patriottica si facesse interprete all'interno dell'Unione degli scrittori di una pur blanda democratizzazione del sistema. Tacciato di cosmopolitismo al rientro della sua tournée letteraria degli anni Sessanta in Italia e negli Stati Uniti, Nekrasov fu costretto a emigrare nel 1974, anno che vide l'espulsione dall'Urss degli ancor meno allineati Aleksandr Solzenicyn e Eduard Limonov. Ma al di là delle contingenze che lo portarono a diventare *malgré soi* una delle personalità più in vista dell'emigrazione (a dir poco irriverente è il ritratto sotto mentite spoglie che un altro esule, Sergej Dovolov, ci ha lasciato di lui in *La filiale*), Nekrasov restò per i suoi connazionali l'autore di quel primo romanzo ampiamente autobiografico in cui aveva saputo dar voce a una intera generazione

bellica, evitando brillantemente il fuoco incrociato dell'enfasi retorica e dell'abbellimento (*lakirovka*) della realtà ideologicamente auspicate. Rileggere oggi *Nelle trincee di Stalingrado* (riproposto da Castelvecchi, pp. 316, € 19,50, nella traduzione alquanto datata di Vittorio Nadai risalente al 1964) equivale a un interessante *labor limae*, indispensabile per scoprire, sotto le inevitabili concessioni al metodo del realismo socialista, un testo assolutamente fresco e vivace. A parte qualche eccessivo schematismo nel carattere dell'immanicabile eroe positivo (il ventottenne sottotenente Jurij Kerencev, io narante e porte-parole dell'autore) e una conversazione vagamente surreale su Stalin, che non ha «nemmeno il tempo di leggere il giornale fino in fondo, perché deve pensare a tutti noi», il romanzo di Nekrasov non

perde mai di vista il «nasosto tepore del patriottismo» di tolstojana memoria, concentrandosi sulla ricostruzione di una dimensione collettiva che si mantiene felicemente lontana da ogni cliché propagandistico. Nelle trincee di Nekrasov non c'è spazio né per le individualità titaniche alla Zajcev (il cechino eroe dell'Unione Sovietica che in tre mesi abbatté con il suo fucile 225 soldati tedeschi), né per una roboante quanto generica deriva verso l'epopea: sulle rive del Volga conviene un'umanità certamente varia, ma descritta con viva simpatia e un'attenzione tutto tolstojana per il dettaglio, anche se poi l'autore indulge un po' sterilmente a polemizzare con il conte di Jasnaja Poljana, laddove cita dai *Racconti di Sebastopoli* l'offerta gastronomica di tutto rispetto che gli ufficiali zaristi avevano a disposizione al ritorno

dalle loro incursioni. Ma rileggere Tolstoj a Stalingrado significa non solo restituire un quadro stranito degli orrori goyani della guerra, ma anche ricontestualizzare alla luce della nuova utopia collettivista il tema eterno dell'incontro sul campo di battaglia tra ceti oppressi e privilegiati. E anche se il rapporto tra l'io narante e il suo attendente Valera resta al livello di una devozione tanto illimitata quanto unilaterale, non priva di sopravvivenze semifeudali (non male per una società che si proclamava senza classi!), difficile non scorgere in quest'ultimo un'attualizzazione della figura di Platon Karataev e della sua comprensione intuitiva del bene e del male. Con leggerezza altrettanto felice Nekrasov sa cogliere l'ebbrezza dei rari momenti di svago e riposo, le gare di nuoto nel fiume, i rituali ingenui di una società maschile ormai irrimediabilmente esclusa sia dalla vita dei civili (significativo da questo punto di vista l'episodio della passeggiata sul Volga con la «signorina» borghese locale Ljusja), sia dal proprio passato. Così, gli eroi involontari di Nekrasov assumono talora la plasticità vitale e al tempo stesso enigmatica dei bagnanti ritratti appena qualche anno prima da Aleksandr Deineka nelle sue tele.

**Tra le pagine dell'autobiografico «Le trincee di Stalingrado» gli eroi involontari dell'autore russo assumono la plasticità vitale delle figure ritratte da Deineka**

DA SABA AL '68, DALLA SARDEGNA AL GIAPPONE, SETTE TITOLI SCREZIATI

# → VARIAZIONI ITALIANE

## Mannuzzu, tutto è perduto e rispunta Dio

In «Snuff o l'arte di morire», il cui titolo è ispirato ai filmati che documentano i suicidi in diretta, lo scrittore di Sassari mette in scena la vecchietta e il fallimento, inseguendo il rovinoso precipitare del tempo

di GIULIO FERRONI

●●● Il quarto atto delle *Nozze di Figaro* di Mozart inizia con una cavatina affidata alla quasi bambina Barbarina (unico caso in cui canta da sola nell'opera), che piange la perdita della spilla consegnatale dal conte, con struggente e disperato abbandono («L'ho perduta, l'ho perduta...»): espressione assoluta, nella sua accente semplicità, nel suo svolgersi da un orizzonte infantile e aurorale, del perdersi delle cose e della vita, dello svanire delle persone e della loro memoria, dell'approdo di ogni esperienza a un dissolversi, a una mancanza. Quest'aria di Barbarina viene evocata due volte nel libro di Salvatore Mannuzzu *Snuff o l'arte di morire* (Einaudi «L'Arcipelago», pp. 216, € 14,50), affidata alla voce di Piero, un vecchio professore d'anatomia in pensione, che ripercorre il dialogo, vero e proprio corpo a corpo, che negli ultimi mesi ha intrattenuto con un vecchio allievo, Toni detto Beau, dopo aver festeggiato con lui il proprio settantacinquesimo compleanno: Mozart è stata una delle passioni di Piero (che proprio per questo i suoi allievi chiamavano scherzosamente Amadé) e *Le nozze di Figaro* riemergono nel dialogo con Beau come un emblema di vita, di una bellezza che afferma una possibilità di senso, una persistenza felice, un paradiso che in se stesso contiene la propria negazione, il proprio finire e dileguarsi.

Quella con Beau è d'altra parte un'amicizia sfasata, segnata da dissidi, ironie, diffidenze e reticenze, in un groviglio di solidarietà e di ostilità: lo rivela la stessa asimmetria della loro interlocazione, in cui al *tu* usato dal più anziano corrisponde il *lei* usato dall'altro. E davvero questo libro (romanzo?) è un libro sulla perdita e sulla sfasatura, una sorta di duetto lacerato, fatto di intoppi, squarci, dislocazioni, in cui Piero insegua tutto ciò che ha perduto, il cumulo di disastri in cui si è risolta la sua vita, di rapporti che si sono variamente dissolti in modi traumatici, di cui egli cerca invano di ricostruire tutte le motivazioni, che gli sono sfuggite o che non ha voluto veramente capire mentre i fatti si svolgevano o si preparavano. Incalzato dall'angoscia e dall'incombenza di una morte che sente vicina, anche per una malattia da cui sa di dover esser presto travolto, Piero, tornato nella sua Sardegna dopo un lungo soggiorno

in California, lontano da tutti coloro con cui aveva condiviso la vita, nel dialogo con Beau ripercorre questi eventi traumatici che hanno segnato la sua esistenza, molti dei quali lasciano su di lui una scia di sensi di colpa, responsabilità date dall'essersi sottratto, da quel non aver visto o capito: il suicidio della madre, il difficile rapporto con la moglie, la scomparsa in India della figlia Vittoria, il proprio contrastato amore con la giovane allieva Nadia, il successivo rapporto e matrimonio di Nadia con il gemello di Piero, Franz, il doppio suicidio di Franz e di Nadia, avvenuto mentre lui era in America (accompagnato da Beau tenta una sorta di personale inchiesta sulle circostanze e le ragioni di questo suicidio).

Su tutto quanto, su situazioni e ambienti che si inscrivono nel mondo consueto della narrativa di Mannuzzu (basta pensare ad esempio a un precedente romanzo come *La figlia perduta*), il confronto con la morte impone una tensione estrema, un ulteriore e più penetrante negatività, tra domande sullo svanire di tutte le cose e sulla configurazione di un «oltre» che a tratti sembra definirsi attraverso l'evocazione di un Dio cercato attraverso il parziale riavvicinamento al proprio originario cattolicesimo. Ma più spesso di questo Dio viene affermata la distanza, l'assenza, il darsi soltanto come affermazione di senso di ciò che si è perduto. Proprio di fronte a luoghi e a momenti in cui affiora l'inafferrabile traccia del passato, sembra per breve tratto annunciarsi la «presenza impossibile» di Dio, «un'ombra minima, vaghissima, incerta...: pronta a svanire, indescrivibile; ma uguala a se stessa, unica al mondo. Perché Dio, se c'è, è questo amore a perdere». E semmai Piero può credere di riconoscerlo nel verme che una volta trova nel cuore di un carciofo, che sembra dirgli che «quando ogni cosa si corrompe, si distoglie dal suo fine, si dannna, lui che è tutto non ci manca: che l'amaro di ogni perdita è il suo sapore».

Questa sfida a Dio, al rovinoso precipitare del tempo, all'esperienza consumata e non compresa, è tanto più lacerante in quanto resa più urgente dall'incombere della morte: Piero sembra aspirare ad accelerarne l'avvento, tanto che, all'avvio del dialogo, Beau, che si occupa di cinema, arriva a formulare la proposta di filmare direttamente il suo eventuale suicidio, secondo il modo a cui allude lo stesso titolo del libro, quello degli *snuff movies*, film che documentano in diretta «la morte, non fingendola artificiosamente sul set, ma esibendola nel suo agghiacciante e disperato avvenire nella realtà di singoli esseri. Nel procedere degli incontri tra Piero e Beau si affaccia ogni tanto, da parte di quest'ultimo, la richiesta sulle

intenzioni dell'amico di realizzare veramente quel suicidio da filmare, da catturare scandalosamente nella macchina da presa. E se comunque questo suicidio non ha luogo, il libro continua fino alla fine a interrogarsi sullo scandalo della morte, sul carattere non naturale dello stesso suo darsi più naturale e consueto, dentro i meccanismi sociali in cui viene controllata, integrata in un orizzonte che sottrae l'individuo a se stesso, lo depriva di quella sua ultima esperienza (così nota Beau, a proposito di quello che oggi è il luogo di morte più consueto, l'ospedale: «Peggio dell'ospedale è vivere sapendo che l'ospedale ci sta aspettando; con le fauci aperte delle sue corsie: senza che gli si possa dire di no»). Un libro davvero estremo, insomma, che si accanisce intorno a un'arte di morire che sovrappone gli scandalosi *snuff movies* alle antiche e cristiane *artes moriendi*: essa si dà come radicale contraddizione, disperato ritorno delle tracce di un vivere che si prolunga solo come perdita, come fine di ogni cosa.

### MIOPIE ITALIANE

## Variazioni sul Giappone di Francesca Scotti e Fabio Viola

di CARLO MAZZA GALANTI

●●●Dagli ancora tiepidi e in fondo rassicuranti legami «organici» di Durkheim, all'onnipervasivo materno fluire della liquidità descritta da Bauman, fino alle volatili forme di espressione «gassose» di Yves Michaud – il destino dell'immigrato occidentale si è consumato in un pugno di atomi slegati, nell'impalpabile sospensione del *clouding*, nella dissoluzione aerea di ogni impossibile stabilità. Siamo sempre più eterei, liberi, immateriali: almeno sul piano metaforico.

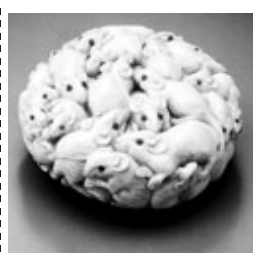
In Giappone esiste un fenomeno sociale che pare abbia ormai assunto forme rilette: riguarda coloro che sono chiamati *johatsu*, letteralmente «evaporati», individui che non ce la fanno più a sostenere la pressione sociale e che decidono di scomparire, darsi alla macchia, «evaporare» appunto. Ne parlano due romanzi italiani usciti di recente: *Sparire* del romano Fabio Viola (Marsilio, pp. 228, € 17,50) e *L'origine della distanza* della milanese Francesca Scotti (Terre di mezzo, pp. 112, € 12,00). Oltre alla coincidenza relativa ai contenuti affrontati, i due giovani autori hanno in comune l'esordio con due libri degni di nota: *Gli intervistatori* (Ponte alle grazie) di Vio-

la è una storia inquietante di misteriosi rapimenti, sospesa in un'atmosfera tra il metafisico e il grottesco, che poteva ricordare certi film di Elio Petri. *Qualcosa di simile* di Francesca Scotti (Itale) è una raccolta di racconti interconnessi: interni borghesi dove alla sensibilità esacerbata dei protagonisti faceva da contrappunto un tratto delicato.

I romanzi appena usciti non sembrano all'altezza dei precedenti, in particolare quello di Scotti, nel quale si fatica persino a riconoscere la mano dell'autrice. Non so se l'ambientazione giapponese abbia una qualche responsabilità nella diversa riuscita di questi libri, di certo, però, è difficile prescindere. Pur diversissimi per tono e stile, i due libri hanno una intelaiatura molto simile: Viola racconta di un giovane alla ricerca della ex-fidanzata scomparsa (o evaporata) in Giappone, dopo avere lavorato a Osaka come insegnante di italiano. Scotti racconta di un giovane che si trasferisce a Kyoto, dove viveva l'ex-fidanzata, anche lui scomparso senza spiegazioni. In entrambi i casi, secondo un noto copione, la ricerca dell'altro diventa una ricerca di sé. Eppure in qualche modo gli esiti sono opposti, e proprio nella visione del Giappone offerta dai due libri possiamo forse trovare un riscontro. Su un percorso umano piuttosto fragile e sbrigliato Scotti innesca una serie di motivi tradizionali: feste e riti, leggende, templi buddisti, abitudini alimentari; proprio quel folklore vagamente cartolinesco contro cui scaglia qualche strale il più avvertito personaggio di Viola.

Ennio, il protagonista di *Sparire* è, al contrario di Vittoria (la narratrice di Scotti), un personaggio duro, impenetrabile, disincantato. Il suo Giappone è l'ipermoderno e metropolitano e il suo mondo implode in un clima di perfetta anomia che presumibilmente corrisponde alla realtà dei fatti (al Giappone reale, quello degli «evaporati») molto più dei ponticelli di Kyoto. Eppure è difficile non interpretare lo sguardo di Viola come una forma *su generis* di «proiezione», sia pure molto più sottile e interessante dell'orientalismo folclorico di Scotti.

Il Giappone di *Sparire* non pare altro che una grande scenografia, un fondale



utile allo scatenarsi dei fantasmi dell'autore, un labirinto claustrofobico e metafisico dove il soggetto si perde nelle proprie ossessioni nel tentativo (fallimentare) di interpretare un modo nuovo di stare al mondo. I riferimenti alla letteratura giapponese disseminati nel libro testimoniano uno sforzo di negoziazione simbolica per un uscire da una impasse che forse, tuttavia, è più psichica che culturale. In effetti non c'è via d'uscita, e l'impressione finale è quella che Ennio si ritrovi nel paese del Sol Levante a fare i conti con un'immagine forse trovata non può evadere: in modo simile, anche se molto più raffinato e complesso, a quello del turista che nel *Canto del Diavolo* (un reportage sugli Emirati Arabi di Walter Siti appena ripubblicato da BUR) va a vedere la Vela di Dubai, cioè va a vedere un albergo, dove «più che attirarlo, si mette in scena il turismo – quel che si mostra è il turismo stesso».

Sono considerazioni che hanno valore anche sul piano delle forme narrative. La claustrofobia si riflette nella costruzione di un personaggio che ci viene consegnato senza istruzioni per l'uso; senza alcuna possibilità dialettica con il lettore, senza sviluppo e senza storia. Ennio racconta burlesco e non sappiamo perché, si nutre sadiamente della propria fragilità e non ne capiamo le ragioni, inganna le persone o si chiude a vivere in un armadio e noi potremmo, al limite, stupirci per la stranezza delle sue azioni. Viene risolto l'enigma del libro (la scomparsa della sua ex), ma pure in quel caso, con grande sprezzatura,

Mario Giacomelli, «Io sono nessuno», 1991-'95; sotto, in piccolo, «netsuke», ornamento dei kimono giapponesi, sec. XIX; a destra, Sergio Ferrero



DAL CARTEGGIO CON FERRERO

Il vecchio Saba e il giovane Almansi, sua musa

di FRANCESCO ROGNONI

●●● Sembra che il vecchio Umberto Saba considerasse il proprio «capolavoro» le lettere che, negli anni quaranta, inviava quasi quotidianamente, talvolta anche due al giorno, al giovane Federico Almansi, sua ultima «musa», tragicamente *maudite*: il «celestescolaro» per le cui fragili poesie (uscite da Fussi del '48, dopo un tentativo con Mondadori) Saba si era prodigato in una sostanziosa prefazione – cosa eccezionalissima per quell'instancabile prefatore e cronista di se stesso, molto restio a presentare il lavoro altrui. Dove siano finite quelle centinaia di lettere – forse distrutte dalla madre di Federico, nei giorni terribili del '52 in cui il marito era sotto processo per aver tentato di soffocare con un cuscino il figlio schizofrenico – non lo sa nessuno, e resta un cruccio per gli appassionati del poeta triestino; i quali probabilmente aspetteranno ancora a lungo quell'edizione «completa» dell'epistolario, più volte annunciata – già negli anni sessanta dalla figlia Linnuccia – e mai realizzata.

Intanto però la figura di Federico Almansi sta riacquistando i suoi contorni. Gianfranca Lavezzi ne sta curando l'opera poetica; assai esigua, è vero, ma comunque molto accresciuta rispetto alla plaquette Fussi. Emilio Jona ha appena finito di scrivere il «romanzo» della sua vita infelice (ché certe infelicità sono inutilmente inasprite da una biografia vera e propria). E Federico è rispuntato di recente, una volta nel carteggio di Saba con Arnoldo Mondadori (*Ti scrivo dalla tua macchina*, Henry Beyle 2011), più insistente in quello con Vittorio Sereni (*Il cerchio imperfetto*, Archinto 2010), e ora la fa quasi da protagonista – è uno dei due angeli – negli *Angeli di Coteau*, l'elegante libretto orlato di viola in cui sono raccolte le lettere che Saba e Sergio Ferrero si scambiarono fra il 1946 e il '54 (a cura di Basilio Luoni e Andrea Rossetti, Archinto, pp. 117, € 14).

Come racconta lo stesso Ferrero nel suo frammento d'introduzione (vi stava lavorando quando gli fu diagnosticato il tumore che in poche settimane lo condusse alla morte), fu proprio tramite Federico che il futuro autore del *Giuvco sul ponte* (e di molti altri romanzi, impazientemente trascurati dalla nostra disorientata editoria) conobbe Saba: il quale nelle sue visite milanesi si stalla da gli Almansi, in un appartamento stipato di libri (il padre di Federico era anch'egli librario antiquario) nei pressi della stazione centrale. E sempre in quella zona, in un grande caffè, un pomeriggio memorabile – e delicatamente rievocato sulla pagina di Ferrero – il vecchio poeta chiese a un Sergio appena ventenne di assisterlo nella correzione delle bozze del *Canzoniere* (il ragazzo leggeva i versi a alta voce, Saba ne assecondava il ritmo col capo, e per ore e ore, e intanto «molti dei giocatori avevano lasciato i bigliardi e a poco a poco si erano avvicinati, ci avevano circondati e stavano ad ascoltare in silenzio»).

Di gradevolissima e malinconica lettura, *Gli angeli di Coteau* (che tali erano apparsi a Saba, la prima volta che li aveva visti assieme, Almansi e Ferrero, entrambi di grande avvenenza) costituisce una testimonianza importante sugli ultimi dieci anni di Saba, imprigionato nella sua «atroce» Trieste. Eppure il tono delle lettere è per lo più lieve,

certo anche perché all'anziano, ostentatamente disperato, tocca comunque stemperare le (non sempre atteggiare) paturnie del ventenne. Anche se Sergio è immancabilmente deferente, resta, in sé e per il suo legame con Federico, un interlocutore «IMPEGNATIVO» (tutto maiuscolo già nel datiloscritto di Saba). Basilio Luoni, nella postfazione, è bravissimo nel tracciare le dinamiche dello sfuggente terzetto in tutta la loro claustrrofobica ariosità, proprio da *enfants terribles*. E Andrea Rossetti, in una lunga nota, forse aggiunge un tassello importante nella ricostruzione delle complicate vicende editoriali del *Canzoniere*, conteso fra Finaudi e Garzanti.

È quasi certo che se il libro fosse stato curato dallo stesso Ferrero, le sue lettere (generalmente più brevi) non sarebbero state incluse; ma credo che, ora, sia stato giusto «tradirne il testamento». Lo stesso Saba, che in fondo le aveva conservate, sarebbe stato il primo a non voler rinunciare al contrappunto, al «dialogo» tra il vecchio e il giovane, tra il poeta in quella stagione soprattutto scrittore di prose e il futuro romanziere che gli faceva leggere poesie «umanamente toccanti» ma incompiute, informi. Non è adombrato ancora alcun progetto di romanzo, in queste lettere; e infatti Ferrero esordirà solo molti anni dopo, nel '66, col notevolissimo *Gloria*. Ma chi ha letto questo e gli al-

Sergio Ferrero interlocutore dell'ultimo Saba, e riferimento principale delle lettere curate da Zacchera

tri otto titoli che seguiranno, dal *Giuvco sul ponte* alla *Farfalla di Voltaire*, magari riconosca, nel sentimento di trovarsi sospeso fra «quello che mi accanisco ad essere e quello che, bene o male, gli anni riusciranno a fare di me» (lettera a Saba del marzo-aprile 1947), quel senso di «impossibilità» e «simulazione» – appunto quell'*accanimento* nella sospensione – che sarà la triste o tragica cifra di quasi tutti i suoi protagonisti.

LETTERE

Paolo Zacchera scrive a Ferrero e Yourcenar

di F. RO.

●●● «Ho avuto un maestro: Sergio Ferrero», comincia, senza mezzi termini, Paolo Zacchera nel suo libretto di «corrispondenza e incontri con Marguerite Yourcenar», *Un'amicizia particolare* (Apeiron, pp. 79, € 8,90). Zacchera, allora diciassettenne, co-



nobbe Ferrero nei primi anni settanta anni, quando lo scrittore viveva a Miasino, sul lago d'Orta, dove la sua villa con ampia biblioteca era frequentata da grandi vecchi come Clotilde Marghieri, Carlo Betocchi, Mario Praz, e dall'astro già nato, Piero Citati. «Chiedeva a Sergio Swift – prosegue Zacchera – e lui, insieme a Swift, mi dava Defoe, gli chiedevo Joyce e mi dava anche Stevenson, gli chiedevo Sartre e mi dava Dickens e Balzac». Come dire: sei giovane, un po' di sperimentalismo non te lo posso negare, sempre che sia corretto da narrazioni più pure; ma Sartre lascio proprio perdere! Chissà che non si ricordasse di quando lui stesso, da ragazzo, aveva confessato a Saba la sua delusione per i *maitres à penser* di quel momento, «rettorici e persino ingenui», e il poeta, lungi dallo scandalizzarsi: «Non so cosa dirti degli esistenzialisti. Nessuna filosofia mi ha mai detto nulla; sono tutti sistemi creati dall'orgoglio, per impiedire all'uomo di prendere coscienza di sé?».

Tutt'altra reazione quando, dopo aver visto il film di Schlöndorff tratto dal *Colpo di grazia*, Zacchera aveva chiesto «a Sergio di Marguerite Yourcenar: gli si aprì il cuore. Dalla Yourcenar aveva anche alcune prime edizioni e una grande stima». Scoppiò la scintilla, Zacchera comincia a guardare il mondo «con gli occhi di Adriano e Zenone» (che certamente l'avevano assistito nell'avviare la grande azienda di florovivismo che ora dirige sul Lago Maggiore), e quando, qualche anno più tardi, nel '78, parte per il classico viaggio post laurea negli Stati Uniti, su suggerimento di Ferrero manda un biglietto alla Yourcenar. E la scrittrice, sorprendentemente, lo riceve nella sua casa sulla Mont Desert Island, conversa, si lascia fotografare: con una certa irritazione di Grace Frick, la sua compagna, la mezz'ora che contava di dedicare al giovanotto italiano s'allunga un bel po'.

È l'inizio di quella che chiamerei, non tanto una «particolare», quanto una bella, semplice amicizia: nella sua trasparenza quasi speculare, verrebbe da dire, al legame così all'insegna di eros e thanatos che la Yourcenar di lì a poco (dopo la morte, nel novembre del '79, di Grace Frick: «era già in una situazione disperata al momento del vostro incontro, ma cercava di nasconderselo») avrebbe intrecciato con l'altrettanto giovane Jerry Wilson. Una trentina di lettere scritte in inglese o francese, talvolta anche in italiano, e diverse cartoline, scelte con cura e alcune giustamente riprodotte (come quella per salutare la nascita del figlio di Zacchera: «per Alessandro / uccelli e papiri / tu che non sanno se hanno / i migliori anni o tre giorni / Marguerite»). Te soggiorni della Yourcenar a Pallanza, e una mezza dozzina di incontri in varie città, fra cui una cena a Parigi, da Ferrero in Rue de Temple, durante la quale, come spesso capita, i due scrittori (Zacchera non lo dice, ma traspare) devono essersi trovati cordialmente antipatici. Marguerite Yourcenar muore il 17 dicembre 1987, un nuovo viaggio in India già tutto programmato: a accompagnarla questa volta sarebbe stato, non più l'amato Jerry, morto due anni prima di Aids, ma il devoto floricultore italiano.

l'evento è lasciato nella totale indeterminazione. Lo Tsunami e il disastro di Fukushima, presenti anche nel romanzo di Scotti, assumono in questo senso un valore emblematico: perché persino un evento di tanta portata scivola via. Scotti sembra citare le radiazioni solo per dovere di completezza, Viola – che vi si sofferma più a lungo – brucia (coerentemente) quello che potrebbe essere un potente generatore di storie nell'indifferenza del personaggio, troppo preso da se stesso per vedere quello che accade. Ennio non empatizza con nessuno ma, ciò che è più grave, noi lettori non empatizziamo con lui. Ci sfugge di mano.

È un personaggio con cui non possiamo entrare in contatto, nel quale non possiamo in qualche modo rifletterci, è un personaggio a metà, una semplice aggregazione di stati mentali senza nessun palpabile valore cognitivo, emotivo, intellettuale. E non basta dire che «era proprio quello che si cercava» («alienazione») perché i grandi alienati o autistici o esseri in fuga della letteratura hanno sempre saputo uscire da sé stessi per virtù dell'autore, e parla-

re di noi, con noi. Qui invece è come se non ci fosse alternativa al confuso mondo interiore di Ennio: siamo costretti a sprofondare nel suo delirio, senza esemmi mai toccati. La sospensione e l'assurdo che funzionavano perfettamente nell'Italia oculatamente burocratica degli *Intervistato* rievandosi in qualche modo a simbolo o allegoria, non giustificano la forma di questo romanzo «esistenziale», centrato su un solo personaggio troppo ombelicale e intransigente.

Il Giappone paranoico di Viola (e quello folclorico di Scotti) sembra stiano lì a confermarci: c'è qualcosa che non va, manca dell'altro, manca un strappo alla propria visione, una reazione, una prospettiva. Manca in entrambi i casi la capacità di uscire da un ripiegamento che rischia di annoiare e soprattutto chiede poco al romanzo: l'Africa di Green, il Messico di Lowry, la Cina di Malraux saranno state visioni parziali (come sempre) ma esprimevano una potenza di sguardo e una ricchezza di esperienza che in questi due libri sembrano davvero per sempre evaporate.

SESSANTOTTO

Documenti raccolti da Borghello e un romanzo autobiografico di Luperini

di REMO CESFRANI

●●● La pubblicazione dell'antologia di documenti e memorie allestite da Giampaolo Borghello con il titolo *Cercando il '68* (Forum, pp. 1250, € 39,50) è uno strumento straordinario, fitto di testi rari, testimonianze dirette, volantini, tatebaos, canzoni, interpretazioni (così fitto che l'editore, sposato, giunto alla pagina 1250 ha preferito rinunciare al pur indispensabile indice dei nomi e delle cose notevoli e si è limitato a una pagina bianca finale prima della controcopertina, così come ha rinunciato a qualsiasi apparato di immagini e fotografie, anche quando, come avviene in molti contributi, si parla esplicitamente di quelle immagini). Con il concerto di voci che lo compongono, il volume sembra fare un passo avanti rispetto alle tante pubblicazioni dedicate negli anni all'argomento e sembra smentire le dichiarazioni di due dei protagonisti: Gianmaria Cazzaniga, che nel corso di una recente discussione a Pisa su questo volume ha dichiarato come finora i tentativi storiografici sul '68 siano tutti, secondo lui, inadeguati, e Adriano Sofri che nell'ormai lontano 1990 dichiarava a Goffredo Fofi: «La ricostruzione della nostra storia di allora secondo la nascita, la crescita e la sconfitta di una linea politica mi è sempre sembrata inadeguata. Utile, ma accessoria». E subito aggiungeva: «La questione di quegli anni è piuttosto quella della

formazione comune di una generazione, dei suoi modi di pensare, di sentire, di agire». E ciò che risulta con grande vivacità dalle pagine raccolte da Borghello: una specie di grande romanzo di formazione, una resa molto calda e intensa di un preciso *Lebensraum* (spazio di vita), che la successiva mitizzazione non è riuscita a svuotare di significato, una *Erelebnis* (esperienza) collettiva vissuta da personaggi grandi e piccoli di una stessa generazione, alcuni divenuti protagonisti della storia successiva e essi stessi interpreti di quel loro pezzo di vita (Luciano Della Mea, Peppino Ortolova, Rina Gagliardi, Marco Crispigni, Bruno Bongiovanni, Mariella Gramaglia ecc.), altri rimasti più in ombra, nel loro angolino dentro la storia generazionale. Alle testimonianze raccolte da Borghello si è aggiunto ora un romanzo autobiografico di Romano Luperini, che fu un altro dei protagonisti di quell'esperienza. Si intitola, riprendendo una formula di Franco Fortini, *L'uso della Vita*. 1968 (Transeuropa, pp. 142, € 12,90) e è notevole per l'equilibrio che riesce a mantenere fra invenzione romanzesca (molto prudente) e rievocazione autobiografica (molto ampia e diretta), fra l'io, che parla in terza persona, e gli amici e le amiche affacciati alla vita delle passioni politiche e delle emozioni private (lo scontro con il padre, le schegemie d'amore). A me pare meglio riuscito delle sue prove precedenti, proprio perché si tiene tutto dentro i confini del *Lebensraum* di quell'anno

fatale. Sofri, con un giudizio riportato con approvazione da Della Mea, ha segnalato, come il sentimento dominante di quel particolare momento fosse l'«amicizia»: «Quella degli anni '60 è soprattutto una storia di generazione e di amicizia». Forse avrebbe potuto usare un termine ideologicamente più carico: «fraternità». Uno dei meriti di Borghello è l'aver saputo organizzare in sezioni ben distinte l'enorme materiale raccolto. Si va dalle premesse dei primi anni sessanta ai vari aspetti del contesto nazionale, dagli incidenti di Piazza Statuto allo scontro Sofri-Togliatti alla Normale nel 1964, dalla scuola di Barbiana alla crisi delle rappresentanze universitarie e via via al contesto internazionale, ai fatti di Berkeley, Parigi, Varsavia, Città del Messico, Cina, Vietnam, allo scontro fra partiti e gruppi, a Piazza Fontana che ha d'improvviso calato una saracinesca cupa e brutale su tante manifestazioni liete e speranzose, e poi alle forme di discussione e di lotta, ai fatti di costume, all'abbigliamento, ai canti, alla nascita del femminismo, all'estensione di istanze di rivolta e rinnovamento ai più diversi aspetti della vita sociale. Un altro merito sta nell'aver mantenuto un efficace equilibrio fra documenti e interpretazioni, memorie personali e ricostruzioni storiografiche, anche diverse fra loro (Olivia e Rendi, Giachetti, Passerini, Giorgio Galli, Lanaro, Paul Ginsborg). Ne è venuto un librone davvero utilissimo.

UN LIBRO DI STUDI SULLA «CANZONE DI PETRARCA», DA ANTENORE

# → PETRARCA

di MASSIMO NATALE

●●● «Le opere d'arte, essendo creazioni dello spirito, non sono qualcosa in sé definitivo. Formano un campo di tensione di tutte le possibili intenzioni e forze, di tendenze intrinseche e di forze contrastanti, di cose riuscite e di cose necessariamente fallite. Da esse si liberano e emergono oggettivamente sempre nuovi strati; altri ancora perdono rilevanza e si estinguono». Così scriveva Theodor Adorno a proposito di Wagner, in alcune righe che miravano a salvaguardare anzitutto la natura complessa, anche contraddittoria, di ogni costruzione artistica, e insieme l'implicito diritto – o meglio la necessità – di una pratica ermeneutica capace di rinnovarsi costantemente. Non è un caso che Marco Praloran apra appunto con questo esergo il volume **La canzone di Petrarca** *Orchestrazione formale e percorsi argomentativi* (a cura di A. Soldani, Antenore, pp. 180, € 22,00), raffinata raccolta di studi che approda alle stampe dopo la scomparsa prematura – poco meno di due anni fa – dello stesso Praloran, maestro di analisi formale e autore fra l'altro di alcuni fondamentali saggi su Boiardo, su Ariosto, sul problema della temporalità nel romanzo e sul ritmo nella versificazione dantesca e petrarchesca.

Complessità e novità sono in effetti, e a più livelli, due parole-chiave per penetrare nel laboratorio dello studioso e cogliere a pieno il significato dello stile petrarchesco, in questa attenta e originale messa a fuoco. Al lettore sarà chiaro da subito che non si tratterà più di fare i conti con la «fioca potenza speculativa» che Gianfranco Contini – insuperato termine di confronto critico per Praloran – riconosceva nell'autore del *Canzoniere*, cioè con l'immagine di un Petrarca cui hanno fatto in qualche modo velo la lunga e non di rado manieristica linea del petrarchismo rinascimentale, e più tardi il parallelo obbligato – da Foscolo allo stesso Contini – col Dante della *Commedia*. Nel Petrarca di Praloran risplende invece una potenza intellettuale che si fa altissima *meditatio amoris*, ragionamento sul proprio sé e su quel desiderio che già il Leopardi dello *Zibaldone* – qui citato – identificava quale centro nevralgico della scrittura petrarchesca. Questo decisivo spostamento di prospettiva si avverte soprattutto nei due saggi inaugurali del li-

## La forma-canzone come coscienza di stile e sintomo psicologico



**Contini, Folena, ma anche Zanzotto e i seminari Lacan: la sostanza formale della lirica petrarchesca sembra «lievitare» sotto lo sguardo di Marco Praloran, scomparso troppo presto**

bro, una sorta di duplice introduzione che tocca dapprima il senso stesso della forma – ovvero della stilizzazione e della logica che organizza l'intera opera – e in secondo luogo, più nel dettaglio, si focalizza proprio sull'impianto della *canzone* lirica e sulla sua, scrive Praloran citando nuovamente Adorno, «forma-orchestrazione». Una forma calcolatissima, dentro la quale si sente tuttavia urgere – per la prima volta nella nostra tradizione con un'intensità di tale impatto, che resterà senza pari fino al già ricordato Leopardi – il fluttuare ed espandersi dell'io, la sua «capacità di dare senso alla forma, piegandola al vacillare del soggetto, alla densità, all'intermittenza della sua elaborazione interiore»: come a dire che è Petrarca il primo a tentare di lavorare plasticamente la forma-canzone, a cercare lo spazio dell'io dentro le architetture tradizionali (in primo luogo dantesche), a far insomma scoprire l'oggettività della forma con la sua grammaticalizzazione interiore da parte del soggetto.

«Ritratto del Petrarca nello studio», part. Sala dei Giganti, Padova, Liviano, foto Lorenzo Capellini; in basso, Ronsard

La seconda parte del volume si incarica di misurare tali premesse, di volta in volta, sul testo poetico, impegnandosi in una serie di notevoli esercizi di lettura che coinvolgono alcuni punti cardinali del *Canzoniere*, dalla cosiddetta «Canzone delle citazioni» a *Se l'pensier che mi strugge*, fino a un capolavoro come *Di pensier in pensier, di monte in monte*, dove il «desiderio intenso» dell'io si rifrange negli elementi naturali chiamati in causa, fra l'«ombrosa valle» e le «selve aspre». Ma il fulcro anche quantitativamente più ingente del libro è la lettura del tritico delle «Canzoni degli occhi», cui è dedicata un'analisi densissima, nella quale la lente dell'osservatore si muove felicemente fra il piccolissimo – il dettaglio stilistico anche minimo – e il panorama in campo largo, fino a toccare nientemeno che le radici ultime della concezione amorosa petrarchesca e della sua «meccanica del desiderio». Perché sondare le armoniche dello stile petrarchesco vorrà dire, in ultima istanza, affrontare i soprassalti inflitti dalle pulsioni dell'eros al soggetto, e guardare alle torsioni che Petrarca imprime alla forma-canzone come a movimenti del desiderio, «continuamente risalenti nell'immaginario»: il lavoro formale, nel *Canzoniere*, è dunque al contempo coscienza stilistica e sintomo psicologico.

Ma per assumere un tale punto di vista questo studio ha bisogno di avventurarsi, come già detto, oltre Contini, oltre la sua attenzione agli aspetti soprattutto «micrologici» dello stile – lessico, ritmo, rima, valori fonici – fondendo il livello melodico con l'aspetto costruttivo del discorso, ovvero con l'analisi delle strutture sintattiche, vera chiave di volta per penetrare la profonda tensione argomentativa di Petrarca e la dialettica che si dà, nella sua poesia, fra tempo della scrittura e tempo dell'«avvenimento-pensiero». La sostanza formale della lirica petrarchesca per così dire lievita sotto lo sguardo di Praloran, al cui ascolto del testo il dialogo con la migliore tradizione critica – Contini, certo, ma anche Folena o Santagata – è indispensabile almeno quanto le pagine di un poeta come Andrea Zanzotto, quello di *Petrarca fra il palazzo e la cameretta* (e il titolo del sesto intervento, *Dentro il paesaggio*, risuona anche come un discreto omaggio al primo libro di versi di un poeta così suo, cui aveva dedicato uno degli ultimi corsi tenuti all'Università di Losanna). O indispensabile quanto le pagine del seminario IV di Jacques Lacan, dedicate alla *Relation d'objet*, sfruttate qui per inseguire proprio l'eros e il suo fantasma, origine ultima dell'ineffabile – ma insieme potentemente intellettuale – eleganza di Petrarca: la stessa eleganza e intelligenza di questo suo irripetibile interprete.

**STORIE LETTERARIE ■ A CURA DI LIONELLO SOZZI, PBE**

## Vertigini di Francia, dal Medioevo a Gracq



di MARIO MANCINI

●●● Più che nelle origini cristiane, tante volte invocare ora per spirito evangelico, ora per ostacolare le battaglie per i diritti civili e della persona, l'Europa trova la sua identità nell'essere stata, fin dalle origini e poi in tutta la sua storia – al di là delle rivalità e delle guerre micidiali che l'hanno lacerata – un crocevia di scambi culturali e artistici, di idee, di immagini, di forme, di spiriti. Anche la civiltà francese, così orgogliosa della sua eccellenza, così fiera della sua peculiare tradizione, non è pensabile al di fuori del contesto europeo. Anche per lo spazio letterario non sono contatti sporadici, ma una vera trama di rapporti, che influisce profondamente sulle poetiche, e sugli scrittori. L'ultima opera dedicata alla Francia letteraria si caratterizza fortemente, rispetto alle precedenti, per mettere questo aspetto al centro dell'indagine, e lo enuncia fin dal titolo: **Storia europea della letteratura francese** (a cura di Lionello Sozzi, Einaudi) «Pbe. Saggistica letteraria e linguistica», 2 voll., pp. 518 e 488, €

30 cad.). È un'opera scritta in *équipe*: a Sozzi dobbiamo il Cinque e il Settecento, a Giovanni Matteo Roccati il Medioevo, a Dario Cecchetti e Michele Mastroianni il Seicento, a Ida Merello l'Ottocento, a Paolo Tamassia il Novecento. In chiusura, a Paolo Tamassia di percorsi tematici di Marina Spadaro: *La letteratura femminista. Il mito del buon selvaggio, Intelletuali e potere*. Il programma è annunciato da Sozzi, nella Premessa, con grande chiarezza: «Il nostro intento non è, o non è soltanto, quello di stabilire particolari e determinate filiazioni, (...) particolari e modesti corridoi di circoscritta comunicazione. Non si tratta di questo, si tratta di dar corpo all'idea della salda unità della cultura europea, della comunanza dei problemi, delle esigenze, delle aspirazioni». Il programma è mantenuto con coerenza e con passione, e al lettore si offre un panorama davvero ricchissimo. Un tratto che colpisce è come nel corso dei secoli questa storia, francese ed europea, sia caratterizzata da influssi seriali, da «mode», da «egemonie», rappresentate di volta in volta, in un vivace cambio di ruoli, da diverse tradizioni nazionali.

Nel periodo medievale è la Francia a condurre i giochi, con il grandioso fenomeno della lirica dei trovatori, che viene ripresa nelle corti tedesche, nella Sicilia di Federico II, con la *chanson de geste* e il romanzo, non solo tradotti e imitati, ma anche «fonti» di grandi opere nuove: la *Tavola Ritonda*, il *Tristan* di Gottfried von Strassburg, il *Parzival* di Wolfram von Eschenbach. Ma già nel Trecento si impone la presenza di Petrarca, come umanista e come modello assoluto di creazione poetica: la *moda petrarchesca* sarà dominante fino alla *Pleiade*. Poi verrà il momento di Castiglione – il profilo francese del *gentilhomme* non si può

intendere senza tener conto dell'influsso del *Cortegiano* – dell'*Orlando furioso* e della *Gerusalemme liberata* – innumerevoli episodi vengono trasposti in forme teatrali, quali la tragicommedia, l'opera in musica, il balletto – della commedia dell'arte. Nel Seicento viene in primo piano la Spagna. Le opere di Lope de Vega, di Calderón, di Guillém de Castro – da cui viene *Le Cid* di Corneille – ma anche il *Quijote* e le *Novelas ejemplares* di Cervantes alimentano il genere della tragicommedia romanzesca. Nel Settecento arrivano dall'Inghilterra, vista anche come paese dell'indipendenza intellettuale e morale e della libertà civile, Hobbes, Locke, Newton, Richardson, Shaftesbury, Mandeville: la prima di tante testimonianze della presenza anglosassone è data dalle *Lettres philosophiques* o *Lettres anglaises* (1734) di Voltaire. La Germania entra tardi in scena, ma è un ingresso trionfale, e *De l'Allemagne* (1813) di Madame de Staël ne celebra con entusiasmo la letteratura e la filosofia. Poi avremo clamorose e durature fortune, quella di Hegel, di Schopenhauer, di Nietzsche, di Freud, di Heidegger (autori decisivi per Gide, Sartre, Camus, Bataille...).

Questa continua e copiosa attenzione alla storia delle idee, ai contatti, alle influenze, contiene in sé un rischio: l'accumulo enciclopedico e dispersivo. Cosa che però, fortunatamente, non accade. Il *Settecento*, per esempio, si apre con dense pagine dedicate ad

*Aspetti del pensiero*, ma si propone anche un sostanzioso capitolo che si intitola *I grandi*, e che ci offre precisi e felicissimi ritratti di Montesquieu, Marivaux, Voltaire, Rousseau, Diderot. Così per l'Ottocento, dove sono particolarmente riusciti i profili di Baudelaire, di Flaubert. Più difficile risulta l'operazione per il Novecento, più vicino a noi e dove il «canone» dei grandi è ancora controverso. Forse più rilievo meritavano autori come Marguerite Duras, Michaux, Gracq, ma le pagine dedicate a Proust, a Beckett sono eccellenti. L'impresa è quasi impossibile per il Medioevo, dove ben tre secoli, Duecento, Trecento e Quattrocento sono schiacciati in un solo capitolo. Si registrano con buona informazione traduzioni e influenze, ma nella massa di materiali, ahimè, scompaiono i grandi autori, che pure non mancherebbero: Chretien de Troyes, Thomas e Béroul con i *Tristani*, il *Roman d'Alexandre*, Jean de Meun, Villon, Charlier d'Orléans...

Alla fine del lungo percorso, in un vertiginoso intreccio di idee, di influenze, di autori, il lettore si trova ad aver raccolto anche tante immagini di letteratura, acute e controcorrente, che è difficile dimenticare. Ecco Ronsard, che assorbe il patrimonio erudito e la grecomania «in un genuino e luminoso fervore di vita». Ecco un bel confronto tra *gloire*, sinonimo di ambizione e come «trionfo gioioso sullo scorrer del tempo» in *Tie et Bénédicte* di Corneille, e *gloire*, «un peso da portare, un dovere crudele da adempierci» nella *Bénédicte* di Racine. Ecco, per Flaubert: accanto all'usata formula dell'«arte per l'arte», si valutano «le emozioni dell'intelligenza». Ecco l'annientante «parler pour ne rien dire» di Beckett, che richiede però la miracolosa «presenza» di persone.

GIOVANNI BOCCACCIO IN UN'EDIZIONE A PIÙ MANI, CON DIVERSE NOVITÀ

# → DECAMERON

di STEFANO JOSSA

●●● Tradotto per l'oggi da Aldo Busi sette anni fa e rivisitato in chiave politicamente scorretta da Dario Fo due anni fa, il *Decameron* sembrava costretto ormai all'alternativa tra classico paludato per aule scolastiche ed elucubrazioni accademiche oppure libro giocoso per narcisismi d'autore, scherzi letterari e letture conturbate. Provano ora a restituirla alla sua dimensione più autentica, mediando tra serietà storica e gusto ludico. Amedeo Quondam, Maurizio Fiorilla e Giancarlo Alfano, in un'edizione che si impone all'attenzione critica per la novità del testo e del commento: Giovanni Boccaccio, *Decameron* (Bur «Classici», pp. 1851, € 18,00).

La prima novità è costituita dal testo, che Fiorilla ha modificato in vari punti rispetto alla vulgata dell'edizione Branca con correzioni meticolose e severe - anche se rispetto a questi interventi filologici resta sempre il dubbio che per un apprezzamento estetico ed esegetico potrebbe essere più utile attenersi al testo diffuso e letto per secoli anziché ricostruire un ipotetico e inverificabile testo originale. Fiorilla fa però dell'operazione filologica uno strumento interpretativo anche a livello grafico, riprendendo la consuetudine tipografica del manoscritto autografo (l'Hamilton 90 della Staatsbibliothek di Berlino, quello su cui è costruita l'edizione Branca), che apriva le giornate con una maiuscola più grande, il racconto introduttivo alle novelle con una leggerezza più piccola e l'inizio vero e proprio della novella con una ancora più piccola, in modo da consentire al lettore di orientarsi nel sistema delle cornici del testo (da quella esterna in cui parla l'autore a quella del narratore che racconta la vicenda della brigata a quella in cui i vari narratori collocano le loro novelle). Si comprendono meglio così i diversi livelli di oralità, che implicano anche un orientamento ideologico del lettore verso i valori cui l'autore intende indirizzarlo: il manoscritto autografo, infatti, sottolinea Fiorilla, rivela un'idea di «libro» rivolto a un pubblico colto, al di là dei proclami autoriali a favore del divertimento narrativo per un destinatario esclusivamente femminile, perché Boccaccio intendeva dialogare con intellettuali esperti, capaci di cogliere i significati riposti e riconoscere la trama di fonti di cui il testo si sostanzia. Perché non pubblicare, allora, anche i curiosi e preziosi mini-disegni d'autore raffiguranti i novellatori e protagonisti delle novelle contenuti nel codice hamiltoniano?

Libro nient'affatto facile e divertente, quindi, a dispetto di una fruizione quasi sempre edonistica, spesso persino pornografica, complici le censure prima inquisitoriali e poi scolastiche, improntate allo stesso moralismo pruriginoso che ha di continuo accomunato cattolici ossessivi e laici compunti. Negli anni settanta, del resto, all'insegna di malintesi paradigmi naturalistici, il libro fu costretto a ispirare un genere cinematografico, il decamerotico, che conta una decina di titoli nel biennio 1971-1972, dal poco riuscito *Decameron* pasoliniano fino agli inguardabili *Decameron proibitissimo* - *Boccaccio mio stiate zitto...*, di Mario Girolami. *Le calde notti del Decameron* di Gian Paolo Callegari, o le *Sollazzevoli storie di mogli gaudenti e mariti penitenti* - *Decameron* n° 69 di Aristide Massaccesi, su un solo che giunge addirittura all'irritante sensualità adolescenziale di *Virgin Territory* dell'americano David Lealand (da noi, purtroppo, *Decameron Pie* - *Non si assaggia... si morde*). Non è certo questa la linea per valorizzare il capolavoro boccacciano, ma nell'introduzione Quondam giustamente insiste sulla «letteratura

che avrebbe potuto esserci», se solo fra le tre corone Boccaccio non avesse avuto sempre il terzo posto, un passo indietro, rispetto a Dante e Petrarca, al punto che persino il riconoscimento come modello linguistico dell'italiano operato da Bembo nel Cinquecento non ha prodotto un «boccaccista» a fronte dei tanti «petrarchisti» che hanno affollato per almeno tre secoli lo scenario della letteratura italiana ed europea: una letteratura non moralistica, affrancata dall'utile, sollazzevole e vitalistica, capace di dar voce agli umori, le curiosità e i bisogni prima che alle ri-

chieste di sofisticazione stilistica ed eleganza linguistica. Quondam si spinge fino a definire Boccaccio «un simpatico pasticcione» e il *Decameron* «uno straordinario fiore che resta sterile perché è debole e fragile», come se il capolavoro boccacciano non fosse anche e soprattutto un capolavoro di letterarietà, il cui fascino sta proprio nella combinazione tra trasgressione ed eleganza, spinte verso il basso e richiami all'ordine.

Quello che a De Sanctis sembrava un «mondo superficiale», «vuoto di forze interne e spirituali», senza «sietà di mezzi e di scopo», a noi sem-

bra oggi una straordinaria occasione di conoscenza e di critica: critica che non si eserciterebbe se non fosse presente una dimensione stilistica, che produce il comico attraverso l'ironia. Quando ser Ciappelletto, nella novella inaugurale, al prete che gli dice di non curarsi di aver sputato in chiesa replica con una paternale, perché «nuna cosa si convien tener netta come il santo tempio, nel quale si rende sacrificio a Dio», capovolgendo il rapporto tra confessato e confessore; oppure quando frate Cipolla, nella novella 10 della VI giornata, racconta il suo viaggio meraviglioso

da Venezia «per lo borgo dei Greci e di quindi per lo reame del Garbo cavalcando e per Baldacca», attraverso Parione, Sardinia, Truffia, Buffa, la terra di Menzogna e gli Abruzzi, fino all'India Pastinaca, dove incontrò «il venerabile padre messer Non-miblasmete Sevoipiace, degnissimo patriarca di Ierusalem», l'obiettivo non è solo quello di far divertire il lettore attraverso il rovesciamento dei valori convenzionali o il funambolismo verbale, ma anche quello di svelare il rapporto tra linguaggio e potere. Libro politico, allora, come mette in rilievo Alfano nelle sue schede al testo, perché Boccaccio è il più grande costruttore di comunità della storia della letteratura occidentale: sostituire a un vecchio mondo corrotto nei costumi e travolto dalla peste un nuovo mondo caratterizzato dalle forze vitali della natura, le donne in primis, senza che ciò significhi anarchia, ma generi un ordine diverso, è il vero grande obiettivo del *Decameron*, che qui viene finalmente riconosciuto in tutte le sue potenzialità. Fondatore, giusta Nancy e Agam-

ben, di una «comunità-che-viene», inoperosamente: Quondam non esita infatti a individuare «la centralità della donna», *domina* del tempo del divertimento e della socialità, salvo rivendicare il «paradigmatico primato dell'uomo» - ambiguità che lo stesso Boccaccio risolveva nella sintesi tra emotività femminile e razionalità maschile, con categorie che oggi potranno sembrarci superate, ma che a livello allegorico definiscono i principi di un buon governo basato tanto sulla natura quanto sulla cultura, tanto sul riconoscimento degli impulsi quanto sul giudizio che sa regolarli e controllarli.

È stata soprattutto la recente critica americana, con gli studi di Bergin, Scaglione, Marcus, Potter, Migiel, Mazzotta e altri, a mettere in rilievo le funzioni retoriche e politiche del testo: è proprio un peccato perché lo sguardo privilegiato sempre e solo la tradizione interpretativa italiana, per troppo tempo ignara delle conquiste del *close reading*, dei *gender studies* e dei *cultural studies*, che hanno immesso il *Decameron* nella prospettiva di un valore diffuso nella società tanto del suo tempo quanto contemporanea, destituito di quell'aura sacrale di tipo estetico e letterario che spetta ai classici per son-darne le maglie di una tramatura ideologica complicata e attualissima. Eppure, proponendo una straordinaria conclusione intitolata a *Le cose (e le parole) del mondo*, che rende conto del linguaggio con cui il libro si fa vera e propria, totale, visione del mondo, *Weltanschauung*, operamondo, Quondam recupera l'idea di «corpo», corpo fisico dei personaggi, corpo sociale della costruzione politica e corpo testuale dell'opera nel suo insieme: idea davvero fondamentale per entrare con uno sguardo impuro, cioè consapevole del nostro tempo anziché solo del suo, in un'opera che è fatta di 269.673 parole, riconducibili a 6550 lemmi, di cui il 30% circa costituisce un apax o unicum nel lessico boccacciano. Prova di varietà e realismo, certo, ma anche di una vocazione a includere piuttosto che selezionare o rastremare, che fa del capolavoro boccacciano un testo da percorrere e ripercorrere, esaminando nessi e corrispondenze interni, usi linguistici e significati allegorici in un inesausto andirivieni. A questo percorso, cavalcando con madonna Oretta alla ricerca di come si racconta una storia, *how to tell a story*, questo volume dà certamente un contributo decisivo.

## Il più grande libro della comunità



**Sostituire al vecchio mondo, corrotto e travolto dalla peste, un mondo nuovo, caratterizzato dalle forze vitali della natura, le donne in primis: per generare un ordine diverso**

Ninetto Davoli nel «Decameron» di Pier Paolo Pasolini, 1970

NOVECENTO ■ UN LIBRO AL PLURALE

## Pirandello operatore multiculturale

di MARIO MINARDA

●●● Deve essere rimasta impressa nella storia della critica letteraria italiana e internazionale la metafora del «grosso artigiano» attraverso la quale Giovanni Macchia descrive il *modus operandi* di uno scrittore come Luigi Pirandello, «viste le continue riconfigurazioni che ancora oggi pongono il premio Nobel di Agrigento in una posizione di rilievo presso gli ambienti accademici e non solo. In quell'immagine viene riflessa la preziosa base poliformica rubricata dai sapienti filtri retorici, disseminati nelle sue pagine: citazionismi, riscritture, accorgimenti letterari, numerosi sostrati e reminescenze letterarie (dal mondo classico di Aristofane ed Euripide fino a Cervantes, solo per citare alcuni) che aggiungono sempre più interessanti canali interpretativi, come quello offerto dagli studi culturali e di genere. Ora il volume *Pirandello*

e la traduzione culturale a cura di Michael Rosner e Alessandra Sorrentino (Carocci editore, pp. 189, € 20,00), seguendo il tracciato teorico del *transnational turn* inteso come «processo di negoziazione tra un contesto d'origine e un contesto nuovo», rilegge il magmatico mondo pirandelliano, soprattutto quello delle novelle e dei drammi, alla luce di una fluida ibridazione tra i generi letterari e di una trasfigurazione mediata da un codice all'altro. Il verbo *trans-ducere*, nell'originario significato di «condurre attraverso - trasportare al di là», implica in questo caso un viaggio esegetico sui testi di tipo interattivo e multiforme, fatto da ri-usi, momenti e soste in campi non abitualmente praticati: la cultura visuale, la prassi socio-economica, la sociologia, un'etica dall'identità complessa, sfilacciata. Ipotesi di ricerca che risulterebbero suggestive se suggerite, con opportune indicazioni di metodo, dall'università al variegato ambito della scuola. Si scoprirebbe, come mostra l'intervento di Paola Casella, un inedito e affascinante Pirandello esperto di comunicazione, di filosofia del linguaggio, di pratiche socio-culturali sfocianti spesso nel conflitto aperto. È il caso della novella *Lottiano* nella quale si assiste a un lento esaurirsi dei rapporti amorosi tra il marinaio norvegese Lars Cleen e la giovane siciliana Venerina in un ambiente stipato da ammiccamenti e malintesi, dove l'estraneità verbale deriva proprio da una non lineare traduzione di emozioni, pensieri e sentimenti, spesso soffocati sul nascere. Le diverse linguistiche presenti nelle novelle (come indica Bart Van den Bossche) oltre a mostrare i tic provenienti dall'interiorità dei

personaggi protagonisti, sono specchio frantumato di più roventi questioni sociali o politiche, tenute forzatamente a freno all'inizio e poi pronte a esplodere con drastica paradossalità. Rapporti iterati di frizioni e rovesciamenti, ascese economiche e speranze di riscatto interrotte, mutamenti di vita radicali. Leggi per traslati: nuove emigrizioni Sud-Nord (anche in Italia) o condizioni lavorative di giovani precari. Contesti culturali percepiti come luoghi antropici pulsanti ed estremi, ma anche spazi di reiterato scontro mentale che ospitano effervescenti coaguli di contraddizioni. Intersezioni silenziose e strappi relazionali resi con viltà iacustica

**Una serie di studiosi riconsidera le novelle e i drammi pirandelliani alla luce dell'ibridazione e della trasfigurazione da un codice all'altro con rotture innovative**

dall'autore nel passaggio dalla prosa narrativa alla scrittura scenica (si veda l'analisi della novella *Lumie di Sicilia* di Domenica Elisa Cicala) grazie a efficaci interventi lessicali o descrittivi. Se è vero d'altra parte che Gramsci parlava di Pirandello come profondo conoscitore critico delle tradizioni siciliane, facendone quasi uno strabiliante etnologo, oggi questa sorta di patina culturale è da riformulare in diramazioni del tutto plurali. Un Pirandello custode di ancestrali memorie popolari che diviene attivo operatore *transmediale* nel mondo globalizzato: «traghettatore», per dirla con Savinio, non di contenuti standard, ma di tangibili giochi di flessibilità e virtualità metaforica implicanti legami conoscitivi a più livelli o differenti orizzonti percettivi. Ciò con evidenza sposta l'asse localistico verso ambienti a prima vista meno noti. Ecco la sorpresa di ritrovare perfino nei fumetti manga «Nanairo Inko» del giapponese Tezuka, le strutture iterative, ironiche, metalettiche, autoreferenziali degli sguardi al quadrato dei *Sei personaggi in cerca d'autore*. Manipolato una rete di *topoi* si perviene infatti all'essenza delle analogie «mondo-teatro» e «attore-essere umano», valide in ogni parte del globo per «svelare la struttura di potere, decostruire le maschere sociali, smascherare i falsi giochi dei potenti» (Monica Schmitz-Ernans). Riproporre oggi una lettura dell'opera pirandelliana in chiave multiculturale significa quindi prendere atto di certe rotture epistemiche, di barriere comunicative e dei pregiudizi esistenti tra gli uomini; significa infatti travalicare con estro irriverente i confini ideologici, sfidare le resistenze sociali.

LOUISE NEVELSON ALLA FONDAZIONE ROMA MUSEO, PALAZZO SCIARRA



Louise Nevelson nel 1931 circa; sotto, «Royal Winds», 1960, Parigi, collezione Gianni Sistu



di PIERO SANAVIO

●●● «L'epifania fu il cubismo» imponente come un samurai della Jisho-Juei no ran incapsulato nella sua corazza, il volto scavato, le false ciglia di visone e il naso aquilino parti anch'essi, inseparabili, della corazza – o magari come un enorme insetto rito sulle zampe posteriori e gli occhi mobili, nerissimi. Erano difese, naturalmente, teatrali mascherature, non scerve da una dose d'ironia, e dietro le difese Louise Nevelson, née Lea Berliawski, figlia di agiati commercianti, venuta al mondo a Perislov, governatorato di Poltava, Russia, il 23 settembre 1899, professione scultrice. Era arrivata negli Stati Uniti a sei anni, la famiglia convinta a emigrare perché la chiusura dei ghetti voluta da zar Alessandro III aumentava i rischi delle persecuzioni, e aveva trascorso l'infanzia e l'adolescenza a Rockland, Maine; avrebbe sposato il ricco, raffinato signor Nevelson, ne avrebbe avuto un figlio, avrebbe divorziato, sarebbe morta alla vigilia dei novant'anni, a D. 1998, a New York.

«Come per Zadkine» replicai: «il cubismo».

Aspirò una boccata dalla sigaretta prima di rispondere. Poi, perentorio, «Zadkine lavora la pietra».

Ripetei, «D'accordo, lavora la pietra».

A Roma, quarant'anni ormai dall'incontro, la casa di Toti Scialoja in piazza Mattei o forse i locali della galleria Marlborough, via Gregoriana, il luogo: Nevelson arrivava da una mostra a Milano e aveva fretta di tornare a casa.

Nessun dubbio sull'importanza del cubismo, a orientare la signora – uno dei più grandi scultori del Novecento come conferma, fosse necessario, la bella mostra (chiude il prossimo luglio) allestita a Palazzo Sciarra dalla fondazione Roma Museo in collaborazione con la fondazione Marconi, la Louise Nevelson Foundation e sotto il patrocinio dell'Ambasciata degli Stati Uniti. Accanto al cubismo, però, c'era anche qualcosa che nessuno le avrebbe potuto insegnare e trovava origine in famiglia – la visionarietà ebraica che si traduceva in lei, come già per Kandinskij e il contemporaneo Mark Rothko, in un senso religioso, mistico, dell'arte e della sua ineludibilità. Fu un'attività che Nevelson non abbandonò mai, neppure dopo la crisi del '29 dalla quale anche la famiglia del marito venne travolta e non era l'arte che poteva aiutarla a sopravvivere nel quotidiano. Un lavoro part-time da commessa in qualche grande magazzino, Macy's, Bonwit and Teller, magari appena due ore al giorno dietro il banco per guadagnare un minimo da tirare avanti? Preferì il rischio della povertà, senza nessun eroismo

ma piuttosto, come avrebbe detto anni dopo, poiché «volevo costruire un impero e non potevo permettermi di frammentare il tempo». Poi, «Nessun ostacolo era grande abbastanza da frapporti permanentemente tra me e la mia arte ed è lì che io ero felice».

Infine un terzo elemento, nella formazione della signora e questo decisamente americano, importante altrettanto dei collage cubisti a orientarla verso gli assemblage di objets trouvés, cifra costante delle sue sculture già nel breve periodo concettuale: la giovinezza trascorsa sulla costa del Maine dove l'Atlantico continuamente trascina a riva relitti di naufragi, pezzi di gomene incatramate, frammenti d'alberi scarificati dall'acqua, ridotti a forme essenziali.

Gli inizi, a giudicare dalle testimonianze della mostra, furono lavori su pietra e gesso con incisi misteriosi graffiti e dipinti di nero, oggetti magici, micro-totem o frammenti d'ossa scuriti dal tempo, dispersi, si direbbe, da qualche cimitero abenaki – i pellerossa che, prima degli europei, avevano abitato i luoghi. Poi venne l'incontro con il cubismo e si tradusse in forme spigolose, grandi pettini di legno, infine porte o pareti composte da frammenti di comici, gambe di tavolo, sedie inchiodate su qualche tavolaccio anch'esso tenuto insieme da chiodi, il tutto dipinto di nero. Non mancarono tentativi di usare il bianco («il colore più gioioso») su totem o dischi anch'essi composti con materiali di recupero, o combinazioni di bianco, nero e oro, o scatole d'oggetti (maniglie, frammenti di modanature) dipinti tutti in oro. Ricordo del prozio paterno Issaye Berliawski, pittore di icone ed edifici pubblici?

«L'oro rappresentava il sole ma era anche l'America delle mitologie popolari russe, le strade delle città lastricate d'oro». E, «Con il bianco e l'oro volevo sperimentare con la luce e le ombre, mi consideravo un architetto delle ombre e della luce». Non sempre apprezzabili, però, i risultati, alquanto cimiteriali anche nel caso di installazioni nuziali – nell'opinione di chi scrive. Fortunatamente, ci fu un ritorno al nero.

«Mi accorsi che conteneva tutti i colori ed era il massimo, il colore più aristocratico, per me».

La matrice cubista è più evidente nei grandi assemblage dove gli og-

getti dipinti di nero sono drammatizzati, a creare un senso prospettico, contro tavolati in legno grezzo, anche qualche inclusione di rosso nelle composizioni, ricordi più che di Braque e Picasso, del più giovane e «naturale» membro del gruppo, il sehorito, come lo chiamava Picasso, geloso dell'abilità dell'allievo, Juan Gris. Sperimentazioni parallele sono i recuperi di ciò che l'artista aveva visto a Parigi negli anni trenta al Musée de l'Homme allora in corso d'installazione – oggetti africani d'uso quotidiano e totem mostruosi dell'area del Pacifico, soprattutto quelle porte di granaio dove dondava la forma sculturale scavata nel lucchetto si confonde nelle venature del legno e, come le pitture dayaki sulle prue delle barche, ha insieme un'utilità pratica e una funzione magica, propiziatoria.

Ci fu anche un periodo di sperimentazioni in fonderia, gli oggetti non inclusi nella mostra, e permise a Nevelson di inserirsi nella scena pubblica americana con grandi sculture metalliche, in primo luogo nella città dove adesso viveva, New York. Si può supporre che sia stato il passaggio all'acciaio a portarla verso le astrazioni di reticoli via via più monumentali che contengono sfere e maniglie tutte della stessa grandezza, in bell'ordine all'interno di scarne, geometriche comici: come libri sugli scaffali di una biblioteca. Analoga l'origine dei totem dove è la struttura interna alla forma, non più le sue componenti, a evocare oggetti famigliari; o di obeliskhi (sempre in legno dipinto di nero) il cui reticolo ricorda coeve costruzioni in acciaio di Arnaldo Pomodoro come *Cono tronca*, 1972, *Doppia porta*, 1979, fino agli *Obeliskhi*, 1988. E tuttavia: mentre in ogni opera di Pomodoro la geometria dell'oggetto è costantemente violata da una lacerazione a esprimere l'impossibilità di costruire un mondo avulso dalle contraddizioni che l'artista scopre dentro e fuori di sé, il dolore implicito in ogni creazione un riflesso dell'impatto delle astrazioni delle forme al contatto con la brutalità del «reale», in Nevelson la scoperta degli equilibri inerenti a ogni struttura sembra suggerire una conquistata pacificazione. Persiste anche nelle costruzioni più drammatiche come nel lungo muro (ancora in legno, ancora dipinto di nero) a ricordo dell'Olocausto, così

# NEVELSON

**Dalla Russia arrivò negli Usa a sei anni. Dietro le sue sculture ci sono il cubismo, il senso religioso dell'arte, le spiagge del Maine con i loro relitti...**

son la ferocia della ricerca. Si tratta semmai (forse) della certezza raggiunta dall'artista di essere nient'altro e soprattutto ciò che in anni di lotte e delusioni e sconfitte finalmente s'era fatta, serrando la passione per l'arte (o il sogno, o la follia) tra i denti come un cane l'osso, ma dubitando che un giorno per quanto remoto, quel sogno si sarebbe realizzato. Ed è questa certezza, insieme alla ferocia e ben più delle liturgie della naturalizzazione, che di questa ebraica russa che non aveva mai scordato le sue origini faceva un'americana. «In America non esistono secondi atti» lamentava Francis Scott Fitzgerald, annaspando tra vortici d'alcol e disperazioni famigliari e identificandosi con il più romantico dei suoi personaggi ma non completava la frase. Più esatto sarebbe stato affermare che il successo del primo atto non è mai permanente, nulla è mai acquisito (o non lo era) in quel paese, tutto doveva essere riconquistato ogni volta che si tornava su scena. E occorre corazzare per accettare le sconfitte e andare avanti, durezza, nascondendo le angosce.

in altre realizzazioni degli anni settanta, *Tropical Landscapes*, *City Series*, che sembrano richiamare il mutevole equilibrio architettonico di New York – continuamente rinnovato ma, non appena distrutto, ricostruito.

Ma forse è improprio parlare di pacificazione perché anche negli «equilibri» formali persiste in Nevel-



## Scaravella, le fasi del giardino

●●● In che misura, per il giardino così come per qualsiasi operazione di creazione artistica, è possibile ripercorrere il processo ideativo che lo informa? Cioè a dire, oltreché illustrarne intenzioni compositive o descriverne specificità tecniche, risalirne il divenire nei sommersi di interrogativi, risposte e scelte che lo impostano e lo improntano? Lo concepiscono e concorrono alla sua realizzazione? Lo conducono a diventare sé? In che modo, almeno, percorrere questa via parallela della comprensione critica? Pur nella consapevolezza della irriducibile riduttività della pretesa di restituire, interpretando, con il filtro della scrittura e il taglio delle immagini fotografiche, quell'esperienza di fruizione-partecipazione polisensoriale e interattiva dell'abitare un ambiente vivo, interpolato, variabile... Se non, anche, proprio a partire da quella dichiarazione in atto che con il suo esistere un giardino propone di sé, ripercorrendo a ritroso le ragioni, le tappe del suo esser diventato tale, proprio così. E quel che tenta di fare Anna Scaravella in *Dal paesaggio al giardino Idea, progetto, realizzazione* (testi di Paolo Camprostri, fotografie di Dario Fusaro, Electa, pp. 200, € 45,00), sorta di sceneggiatura a posteriori degli ultimi giardini realizzati dall'autrice. Osservazione e ascolto dei luoghi e delle ragioni della committenza, analisi dialettica delle coordinate di partenza, risorse disponibili, esterne e interiori, contesto, cultura, sensibilità, esperienze e capacità tecnica; dipanarsi del ragionamento che tiene insieme la trama di piani e considerazioni diverse e poi la sintesi, traduzione in un linguaggio, il segno singolare dell'estro che si fissa, individua. Ed è un contributo di metodo ambizioso, a suo modo provocatorio, che, stretto sul paesaggio e sul contesto delle committenze, procede per interrogativi, associazioni, ricercando risposte, invenzioni che spesso scaturiscono facendo interagire soggetti, elementi, relazioni, con le «loro» domande, sapendo accogliere problematiche, aspettative, suggestioni e vocazioni per come volta a volta si distillano in un codice. Singolarità che condividono una complessiva attenzione ecompattabile al paesaggio (al risparmio idrico, all'impiego di piante autoctone...) con alcune ricorsività che in una poliedrica duttilità mimetica spesso sbalzano dalla filigrana nell'uso di acqua e vegetazione (dalle cesure-conessioni di strette vasche d'acqua lineare alla dissoluzione dei confini o alla sottolineatura di margini, con l'andamento frastagliato degli irrisi spesso a contrasto col segno forte di una sfericità individua, anche quando procede per gruppi o grappoli di cusci di aromatiche o bossi). Sono diversi gli ambiti e le tipologie cui nel volume vengono ricondotti i casi di queste soluzioni intercettate, inventate. Senza perciò farsi catalogo, campionario. Perché questo modo di ritornare a parlare dei propri giardini da parte di chi li ha inventati, questa anamnesi che smontando il meccanismo di progressiva presa di consapevolezza condivide interrogativi, esitazioni e soluzioni, restituisce molteplicità di valenze e spessore a un'idea di giardino solitamente considerato per come, e se, rientra in una collocazione prevedibilmente etichettabile, nel ventaglio del «classico» storicizzato al contemporaneo, inteso perlopiù in una declinazione eminentemente grafica, di segno estetico nel senso riduttivo del termine, complemento di arredo, scenario intercambiabile, decalcomania appoggiata sulla complessità, invece che tentativo di farsene interprete.



L'ARTISTA AMERICANA ■ UN «RITRATTO» IN OCCASIONE DELLA MOSTRA

# Visionarietà ebraica e feroce ricerca di equilibri formali