

iLIBRI

Yves Citton

Future umanità

Quale avvenire per gli studi umanistici?

a cura di Isabella Mattazzi

:duepunti, «Posizioni», 2012, 220 pp., € 20,00

Mitocrazia

Storytelling e immaginario di sinistra

traduzione di Giulia Boggio Marzet Tremoloso

prefazione di Wu Ming 1

Alegre, 2013, 271 pp., € 20,00

Il fascino esercitato da Yves Citton deriva dalla combinazione, nei suoi libri più celebri, di questioni di teoria letteraria, che non interessano praticamente a nessuno, con questioni politiche, relative al «cognitariato», che vanno invece di gran moda e riscuotono un ampio interesse di pubblico. Questo discorso vale senz'altro per i suoi due saggi pubblicati in Italia, *Future umanità* e *Mitocrazia*. Anch'io, durante la lettura dei capitoli introduttivi, sono stato catturato dalla pregnanza e dall'originalità dei temi abordati dall'autore. Al fascino, però, è subentrata l'irritazione per il trattamento a cui quei temi venivano sottoposti. Ho avuto presto l'impressione di trovarmi di fronte a una ricca ed eclettica macchina teorica spesso destinata a girare a vuoto. Le componenti filosofiche e politiche di questa macchina sono molteplici, ma ciò che le accomuna è una posizione anticapitalista. Citton convoca con grande disinvoltura, pagina dopo pagina, Toni Negri e Christian Laval, Michel Foucault e Gilles Deleuze, Maurizio Lazzarato e Frédéric Lordon. Il rischio di questo sincretismo concettuale è che ogni analisi e teoria finiscano per divenire equivalenti a ogni altra in nome di una comune lotta contro il capitalismo cognitivo. Da un saggio di un pensatore politico pretendiamo di più: vorremmo articolazione e giudizio, ossia presa di posizione non solo politica ma teorica. Un punto, però, risulta chiaro dopo la lettura di Citton: dopo i tanti innesti filosofici realizzati sul corpo del marxismo nel corso del Novecento è venuto il momento dell'abbinamento Marx-Spinoza (ormai del tutto obsolete le nozze di Marx con fenomenologia, esistenzialismo, strutturalismo, freudismo e niccianesimo).

Si dirà che l'importanza dei libri di Citton non deriva dall'originalità della sua strumentazione filosofica, ma dagli esiti che essa produce nell'ambito della teoria letteraria. Ma è proprio su questo terreno che il giudizio sul suo lavoro si fa più severo. Dopo aver navigato attraverso elaborazioni concettuali estremamente suggestive, continui salti tra ambiti discorsivi diversi, a libro chiuso è difficile constatare un'accresciuta penetrazione di fatti letterari o storico-politici. Non mi è possibile impegnarmi, qui, in una

critica articolata e puntuale dei suoi argomenti. Mi limiterò a individuare alcuni punti deboli, che considero in qualche modo esemplari del suo approccio ai temi trattati.

Prendiamo un esempio tratto da *Future umanità*. Citton insiste più volte su questa antinomia: da un lato ci sarebbe l'aspetto oppressivo del capitalismo cognitivo, che tende a ridurre ogni individuo a membro passivo della «società dell'informazione», ossia ad agente di una circolazione puramente meccanica di conoscenze-informazioni; dall'altro ci sarebbe un versante liberatorio insito in questa stessa forma di capitalismo, allorché consideriamo questo tipo di organizzazione sociale ed economica come frutto di una «cultura dell'interpretazione» non ancora conscia di sé. Tutto lo sforzo teorico di Citton è reso a risvegliare l'interprete che dorme all'interno del riproduttore passivo d'informazioni. Solo l'interprete, consapevole delle proprie prerogative, può infatti rompere le attese sociali, le abitudini produttive, gli automatismi intellettuali che la società dell'informazione gli impone. Per Citton il paradigma dell'interprete «radicale» è l'artista. Ciò significa che, se non tutti gli interpreti sono artisti in senso proprio, vi è creatività (artistica) in ognuno degli interpreti.

E qui emerge il limite dell'analisi di Citton. Non è il capitalismo cognitivo ad aver liberato le potenzialità interpretative (e creative) di ognuno di noi. Esse esistono da sempre e costituiscono il nocciolo di ciò che possiamo definire come ragione pratica, ossia attitudine ad agire all'interno di un quadro di riferimento definito da istituzioni o regole condivise. Citton sembra ignorare completamente tutta la parte delle *Ricerche filosofiche* di Wittgenstein dedicate al concetto di «seguire una regola». Più in generale, in un libro dedicato all'interpretazione, egli dimentica tutta la riflessione che l'ermeneutica ha dedicato all'immaginazione come forma peculiare di conoscenza, da Dilthey a Gadamer. Ne nascono diversi inconvenienti rispetto alle sue tesi. Contrariamente a quanto egli sostiene, gli esseri umani che appartengono all'epoca del «capitalismo cognitivo» non hanno potenzialità «interpretative» maggiori rispetto a quelli che appartenevano alle tribù di caccia-

tori-raccoglitori del paleolitico. (Avranno semmai potenziato alcune forme d'interpretazione a scapito di altre e ne avranno istituite di nuove). Più in generale, poi, il tentativo di portare sul terreno politico le prerogative dell'interpretazione così come si manifestano nell'ambito dell'attività artistica è fuorviante. Luc Boltanski ed Eve Chiapello, ad esempio, hanno mostrato come il paradigma della soggettività «artistica», con tutti i valori a essa associati, è stato ampiamente utilizzato per ridefinire il «nuovo spirito» del capitalismo a partire dagli anni Ottanta del secolo scorso (*Le nouvel esprit du capitalisme*, 1999).

Le amnesie di Citton sono ancora più flagranti in *Mitocrazia*. Il

tema, ancora una volta, è cruciale: quale potere hanno le narrazioni nel plasmare le nostre condotte di vita? Affrontare un simile argomento senza fare alcun riferimento alla filosofia dell'azione e alle riflessioni di autori quali Hannah Arendt (*The Human Condition*, 1958), Alasdair MacIntyre (*After Virtue*, 1981) o Charles Taylor (*Sources of the Self*, 1989) risulta assai temerario. Simili riferimenti, peraltro, avrebbero potuto trarre d'impaccio l'autore in diverse occasioni. Citton si chiede, ad esempio, quale sia l'*origine* delle narrazioni che utilizziamo per ordinare la nostra vita. Fornisce una prima risposta che, subito dopo, definirà una «semplificazione ingannevole»: i racconti nascono nella testa di ognuno silenziosamente. In realtà – si corregge – i racconti sono fissati su supporti esterni, quali libri e film, e io li ricevo quindi *dall'esterno*. Il problema, per Citton, diventa allora il regime televisivo a cui, in quanto spettatori, siamo sottoposti dalla nostra infanzia fino all'età adulta. Se non siamo noi, in piena autonomia individuale, a formare i modelli narrativi, ma li riceviamo da supporti esterni e indipendenti da noi, come le immagini televisive, allora siamo vulnerabili a tutti i rischi di un condizionamento pervasivo.

Ma, tra la narrazione che ha origine nell'individuo e quella che viaggia su supporti materiali esterni, sono proprio le forme condizionate di narrazione che sfuggono all'analisi di Citton. Ogni nuovo venuto, ogni *infante*, s'inserisce in un tessuto di narrazioni che lo precedono e che gli adulti tessono intorno alla sua esistenza *già sociale* seppure non ancora consapevole. Il luogo del mondo dove si manifestano *primariamente* le descrizioni dell'azione e i loro sviluppi narrativi non è quindi la coscienza di un soggetto, né un supporto che le conservi, ma *lo spazio relazionale* tra due o più attori sociali. Tra il paradiso di una narrazione nata nella più autonoma e illibata interiorità, e l'inferno della narrazione fissata su supporto esterno, che si ripete meccanicamente uguale a se stessa, esiste il purgatorio della reciprocità narrativa, a cui siamo esposti così come lo siamo alle reti di relazioni dentro cui emerge la nostra identità. Nel caso di *Future umanità* Citton finiva per tagliare il suo concetto di interpretazione sul modello di soggettività artistica. Accade in *Mitocrazia* un fenomeno analogo: il concetto di narrazione rimane troppo caratterizzato dalla sua variante letteraria. In entrambi i casi vi è il disconoscimento della dimensione *elementare*, in senso antropologico, di due attività umane come l'interpretare e il raccontare. Questo finisce con il limitare enormemente il tentativo, in realtà del tutto condivisibile, di una riconsiderazione in chiave politica delle interpretazioni e delle narrazioni all'interno della nostra esperienza quotidiana del lavoro, del consumo, dei rapporti d'amore o di potere.

Andrea Inglese

Daniele Giglioli

Critica della vittima

Un esperimento con l'etica

nottetempo, 2013, 130 pp., € 12,00

Il nuovo lavoro di Daniele Giglioli non è soltanto un esercizio di critica nel senso più profondo e radicale del termine, ma anche, come suggerisce il sottotitolo, un esperimento con l'etica. Critica, etica e sperimentazione sono termini che illustrano bene il metodo praticato da Giglioli tanto in questo *Critica della vittima* quanto nei precedenti *Senza trauma* e *All'ordine del giorno è il terrore*:

un metodo capace di coniugare, in maniera rigorosa e spregiudicata, analisi letteraria e ricerca genealogica, costruzione concettuale e riflessione sul presente. Con questi lavori Giglioli ha inaugurato un nuovo stile di pensiero.

Il nodo problematico preso di mira in *Critica della vittima* è senza dubbio uno dei più rilevanti del nostro tempo. Come già riconosceva in *Senza trauma*, la logica vittimaria è divenuta il «paradigma attraverso cui l'ideologia contemporanea pensa la storia umana, e spesso anche il destino, la natura stessa della nostra specie». Quello vittimario è un dispositivo duplice attraverso il quale da un lato si elevano la passività e l'impotenza a valori supremi, dall'altro si conferisce solo alla vittima la possibilità di

una rivendicazione legittima (facendo anzi di essa il soggetto di un discorso irrefutabile) – il che ha come corollario la riduzione di ogni rivendicazione autonoma e affermativa, che non sia cioè il risanamento di qualche ferita subita, a pretesa *futile*. Questa elevazione della vittima, così caratteristica del nostro tempo (come Giglioli mostra con una grande varietà di esempi), implica che ciò che sta in basso venga elevato, ma implica anche che esso venga elevato *proprio in quanto è e resta* ciò che sta in basso; la vittima, soggetto di un diritto e di un potere assoluti, è tale *perché e sino a quando* rimane vittima, inerme e impotente. Solo l'impotenza è potente, ovvero la sola potenza consentita è quella che si nutre d'impotenza.

Il lavoro di Giglioli, dopo aver introdotto la questione e aver proposto una dettagliata «sintomatologia» del fenomeno vittimario, si sviluppa stringendo sull'essenziale a partire dal paragrafo intitolato *Vulnerabili* e poi, ancor più profondamente, da quello dal titolo *Inalienabile*. Qui dapprima si mettono in luce con grande perspicuità i limiti di un'antropologia negativa fondata sull'enunciato «l'essere umano è ciò che può essere colpito». Prendendo partito con giusta determinazione contro l'ipotesi (tradizionalmente reazionaria) secondo cui l'umanità si caratterizzerebbe per una «mancanza originaria» che solo un potere forte può tutelare, Giglioli si schiera apertamente in favore dell'idea (antica anch'essa, dato che risale almeno a Pico della Mirandola) per cui la specie umana si definisce per «l'uso sempre indeterminato che può fare della propria costitutiva incompiutezza». Non è questo il luogo per approfondire le ragioni di una tale presa di posizione, ma vale almeno la pena di attirare l'attenzione sulla sua estrema rilevanza etica e politica, e di osservare (come fa Giglioli citando fra gli altri i casi di Derrida, Agamben, Butler) quanto l'antropologia negativa sia dilagata ben oltre i confini del pensiero conservatore. In seguito l'autore inizia a tirare le fila del suo discorso rispondendo alla domanda fondamentale: «Che cosa promette e che cosa vieta un immaginario che fa della passività il suo Nord magnetico?». Giglioli risponde che «la vittima promette identità», un'identità forte, coesa, innegabile; cosicché la mitologia vittimaria si propone come il farmaco che cura la dissoluzione contemporanea della soggettività, dei valori ecc.

Ma, com'è noto, ogni farmaco cura in quanto è anche un veleno. Dunque l'immaginario passivo della vittima inocula al contempo il veleno che vieta, che cancella «l'imperativo tipicamente moderno» sintetizzato da Rilke nel «tu devi cambiare la tua vita». La vittima non può che ribadire se stessa, cosicché la mitologia della vittima rende impensabile una qualunque trasformazione, personale e collettiva. Per questo, in conclusione, «la mitologia vittimaria è

una subalternità che perpetua il dominio».

Ma la conclusione del lavoro torna su una questione più generale. La critica, per quanto radicale, si limita a una genealogia capace di mostrare la contingenza delle formazioni ideologiche e sociali dominanti; la genealogia è certo una condizione della trasformazione, a cui però non può mancare una prassi, un agire collettivo. Ma tra il discorso freddo della teoria e il fuoco di una prassi trasformativa – è questo il dubbio che Giglioli rimanda infine a un supplemento di indagine – esiste forse (come molti sostengono) la necessità di una nuova mitopoiesi non vittimistica né subalterna? Nonostante il dubbio, la risposta mi pare si trovi già come conseguenza del percorso fin qui descritto: non c'è mito non subalterno. Il mito, come l'identità, è «il contrario della rivoluzione». Non vale la pena di ricadere nel circolo – per quanto il dubbio spesso ci assalga che la critica non basti a se stessa.

Paolo Godani

Paolo Bertetto

Microfilosofia del cinema

Marsilio, 2014, 310 pp., € 25,00

Nella magari limitata biblioteca di un appassionato di cinema (di un cultore della materia, direbbero gli accademici) trova sicuramente spazio un certo numero di libri, prevalentemente degli ultimi dieci anni, dedicati al rapporto tra cinema e filosofia. Alla quantità, però, non corrisponde che in modo modesto la qualità; infatti accanto a spinte interessanti troviamo anche, e forse in modo prevalente, rischi o esiti almeno discutibili. È bene allora chiedersi perché. La prima e quasi scontata osservazione riguarda il bisogno della duplice competenza per occuparsi dell'argomento; e qui sta il primo pregio del libro di Paolo Bertetto, uomo di cinema che si muove con strumenti adatti e acuminati anche nell'altro settore. Ed è proprio la duplice competenza che permette in primo luogo di sottolineare il dare e l'avere tra pensiero e linguaggio per immagini. Occorre insomma chiedersi quanto arriva al cinema dalla filosofia, ma anche quanto il cinema porta alla filosofia. Questo percorso a doppio senso vale, o dovrebbe valere, anche tra forme espressive come il cinema e la pittura, o il cinema e la letteratura, o per altre discipline, come la semiologia o la narratologia. Tale movimento però non è molto diffuso nella pratica critica. Proprio questo moto pendolare evidenzia l'equivoco di fondo dello scambio con la filosofia, quello che potremmo definire un *effetto protesì*. Si è propensi a esaminare i film, soprattutto quelli con spessore di significato evidente, come derivazione di un pensiero che si è sviluppato altrove – nel terreno, appunto, della filosofia. Il piano inclinato che si presenta è quello del cinema come parafrasi o illustrazione – riconoscendogli magari il vantaggio dell'allargamento quantitativo degli interlocutori. Siamo, verrebbe da dire provocatoriamente, al dibattito-dopo-film su cui ironizzava Nanni Moretti. Non si riconosce insomma al cinema la capacità di produrre pensiero con mezzi diversi dalla parola. «L'immagine pensa», ha scritto Jacques Aumont partendo dalla considerazione che «l'immagine non rinvia direttamente, e soprattutto non rinvia esclusivamente, a ciò di cui è immagine». Ed è proprio l'analisi della proposta autonoma di pensiero possibile al cinema uno degli assi portanti del libro di Bertetto.

Le cose allora si complicano perché questa autonomia può problematizzare i concetti, può andare a fondo a teorizzazioni (penso alla temporalità della forma narrativa esposta da Paul Ricoeur), può addirittura anticipare modalità del pensiero. Per esempio Bertetto analizza come il Buñuel di *Un chien andalou* e dell'*Age d'or* rinvii apertamente a Freud e per altro verso anticipi gli sviluppi di Lacan circa le tensioni del soggetto e della sua capacità desiderante. In altri casi si può parlare di un *portare a teoria*: la spettacolarizzazione come orizzonte epocale del Novecento, il visibile come apparenza messo in scena da Fellini, sembra trovare una riconfigurazione concettuale nel Debord della *Società dello spettacolo*.

Tra cinema e forme del pensiero si tendono allora trame strette. A conferma di quanto ha scritto Deleuze, «l'essenza del cinema, che non è la generalità dei film, ha come obiettivo più elevato il pensiero, nient'altro che il pensiero e il suo funzionamento». E viene spontaneo ricordare la nota affermazione di Merleau-Ponty secondo la quale il cinema aiuta a capire i meccanismi del pensiero: «la filosofia contemporanea non consiste nel concatenarsi dei concetti, bensì nel descrivere la fusione della coscienza con il mondo, il suo impegnarsi in un corpo, la sua coesistenza con gli altri, e tale argomento è cinematografico per eccellenza». Siamo vicini all'Ejzenštejn che mostra come il «lavoro» del cinema assomigli al «lavoro» del pensiero. Sono citazioni che fanno decisamente uscire il linguaggio dei film dalla supposta posizione ancillare di cui si parlava sopra.

Sul versante, ancora, della pratica autoriale vale la pena di ricordare lo sforzo di Jean-Luc Godard di dar luogo a un film-saggio, oltre i vincoli della narrazione: in un'intervista a proposito di *Vivre sa vie* ha detto che voleva filmare «un pensiero in movimento». E torna allora opportuna la sottolineatura di Bertetto (a proposito di Deleuze ma non solo) per cui «il cinema è il corrispettivo sensibile del movimento della filosofia». In questa *sensibilità* sta la novità del processo mentale dello spettatore cinematografico: all'intersezione tra carattere emozionale e dimensione intellettuale. Come non ricordare l'idea di *choc* teorizzata da Benjamin?

Ma, non dimentichiamo, c'è anche un altro piano: quello ermeneutico. Decifrare il retroterra di un autore è sempre operazione necessaria; se, come vuole Ricoeur, un testo è un insieme di *istruzioni* fornite al lettore (o allo spettatore, viene da dire), la filosofia può diventare un'articolazione essenziale, diretta o indiretta, del processo interpretativo: Dreyer o Antonioni o Ozu, per citare esempi su versanti assai diversi. Ma Bertetto va oltre, cercando altre interferenze non esplicite. Non è azzardato allora trovare assonanze o connivenze tra i modi di *formazione* godardiani e la decostruzione di Derrida; o tra la struttura del viaggio nelle opere di Wenders (ricerca fluttuante e dispersa di identità) e il concetto di «linee di fuga» di Deleuze e Guattari; o tra il cinema americano recente e l'indicazione benjaminiana della fantasmagoria (in quel cinema il mondo e la storia «esistono per diventare immaginario, schermo, cinema»). Siamo sul piano dei significati, ma anche oltre: su quello della costruzione di un'opera. Il rapporto tra cinema e filosofia è più complesso di quanto non pensino molti filosofi.

Giorgio Tinazzi

Stefano Catucci

Imparare dalla Luna

Quodlibet, 2013, 206 pp., € 19,00

Simon Winchester

Atlantico

traduzione di Jacopo M. Colucci
Adelphi, 2013, 484 pp., € 32,00

Con grande sottigliezza Stefano Catucci esamina le più rilevanti foto della Luna e della Terra, frutto di un ventennio d'esplorazioni spaziali, per spingersi a ispezionare le stesse immagini dei «resti» lasciati dagli astronauti sopra il suolo lunare: risultato di quella tecnica aeronautica e di quei mass media che sono riusciti a portare l'uomo sulla Luna, e a fotografarla e a inquadrare la Terra da un

punto d'osservazione esterno. Ora la qualità di questa documentazione fotografica appare, al suo interno, assai diversa. Le foto lunari restano la testimonianza di un'impresa tecno-scientifica che, pur nella sua eccezionalità, è consegnata ormai al passato e, se si aprono al domani, è a un domani fatto di rivisitazioni estetiche e, addirittura, di curiosità turistiche e museali. Mentre le immagini della Terra si presentano estremamente produttive, coinvolgono il nostro presente e si sporgono sul nostro futuro. Questa diversità è anche l'esito di un confronto, dove alla visione della Luna come un astro «povero» e chiuso all'esperienza umana si contrappone la visione della Terra come un astro largamente disposto all'esperienza, alla dinamica dell'andata e del ritorno e della sosta. E intanto indica agli astronauti il luogo del ritorno. Sono reazioni contenute già nelle parole degli astronauti. La Terra valutata come «la cosa più importante che abbiamo scoperto». Oppure la veduta della Terra mentre sorge sull'orizzonte lunare, percepita come «il momento più intenso ed emozionante dell'intero viaggio». Una storia dunque di rivelazione epifanica. Sorpresa, novità, rivelazione «palpabile» del «chi è» della Terra come corpo cosmico proiettato nello spazio infinito; riconoscimento della sua medesima bellezza. Sono tutte scoperte capaci d'apprestare il trampolino di lancio per una rinnovata coscienza di ciò che è l'astro terrestre, della sua preziosità e della sua vulnerabilità.

Prima di tutto, è l'arte che ha registrato questo cambiamento. Più ancora della «moon art», su cui si sofferma con eguale acutezza Catucci, e che equivale all'assunzione dell'iconografia spaziale in chiave pop, è la «land art» degli anni Ottanta a esprimere questa nuova consapevolezza planetaria. L'intero movimento ha finito per assumere l'aspetto di un approdo alla Terra e di una sua esplorazione. Imprimendo tracce, segnando figure sulla superficie del suolo, ha riconfermato la Terra come il luogo dell'esperienza (della vita) dell'uomo.

Nel settore letterario, soprattutto creativo, direi che non si è verificato nessun fenomeno parallelo, solo manifestazioni sporadiche e solitarie. Ne è un documento recente *Atlantico* di Simon Winchester. Per quanto l'autore non sembri averne piena coscienza, il suo libro acquista il suo significato proprio all'interno della nuova ottica planetaria inaugurata dai viaggi extraterrestri. È una smisurata porzione del pianeta, l'Oceano Atlantico, questo «mare interno della civiltà occidentale», che viene percorso e «riscoperto» con scienza e passione dallo scrittore. Ne ricostruisce la storia avvincente, la scoperta iniziale sotto il segno della mostruosità e dello spavento, la sua traduzione nella poesia e nella pittura, i viaggi di Colombo e degli altri audaci, gli scontri navali, i pirati, la tratta degli schiavi, il trasporto

mercantile, la pesca. Fino al suo stato attuale, nel «nero» capitolo dal titolo *Cambiamento e rovina ovunque del mare*.

Non si tratta soltanto di una ricchissima enciclopedia, ma di un'avventurosa esperienza condotta in prima persona da Winchester, che ci dà le sue pagine più intense nella ricognizione dei luoghi raggiunti sulle opposte sponde dell'oceano. La descrizione delle banchine semiabbandonate del porto di New York impianta una prospettiva sorprendente e inedita dell'intera metropoli americana. Ed è proprio questa esperienza a conferire valore al libro e a farne un testo indispensabile nel recupero attuale della Terra. Per questo ritrovamento è necessario un diretto *experiri* di ogni parte del globo. Sarà anche bene muoversi contro la convinzione che il viaggio sia un esercizio da tempo esaurito. Winchester ci mostra come sia fattibile andare al di là della passività del turista a favore della relazione corporale col vento, le onde, la terribilità delle tempeste, che si compie sempre fra gli estremi della paura e dello stupore.

Alberto Boatto

Elena Cappellini

Corpi in frammenti

Anatomia, radiologia, fotografia e forma breve del narrare

Le Lettere, «Sguardomobile», 2013, 338 pp., € 18,00

«La presenza del corpo non smembrato è monca nel significato»: questi versi di *Terra e acqua*, un testo di Rosa Pierno del 1993, avrebbero ben figurato in esergo al libro di Elena Cappellini, il cui filo conduttore è rappresentato da uno dei temi letterari e artistici più fortunati della contemporaneità, ovvero il tramonto di ogni pienezza anatomica (e insieme psichica, identitaria) del soggetto, cui si accompagna l'impossibilità di percepire il corpo come organismo, insieme organico di parti. La totale reversibilità di interno ed esterno, con la conseguente sovrapposibilità tra immagine e scrittura del corpo (dove il derma diventa superficie d'iscrizione del senso); lo spettro dello smembramento e la conseguente assunzione di dignità estetica della figura dello scorticato; l'ipertrofia del dettaglio anatomico, divenuto esso stesso un tutto autonomo, sono spie di una concezione carnale della scrittura riscontrabile negli autori e nei testi che Cappellini prende in esame, tra i quali il Magrelli di *Nel condominio di carne*, Jeanette Winterson (*Scritto sul corpo*), Shelley Jackson (*La melancolia del corpo*), Tiziano Scarpa (*Corpo*). Portatori di un sapere dissettivo e disgregato, questi autori declinano la loro pulsione scopica nelle forme di uno sguardo che è insieme «caldo», desiderante e pulsionale, «freddo», anatomico-clinico e conoscitivo, ma allo stesso tempo ancora romantico, fantastico-perturbato.

Cappellini lega queste modalità del «vedersi corpo» alla pratica fotografica, dedicando pagine molto originali a quella peculiare declinazione della scrittura con la luce che è la radiografia, tecnica che ha avuto un impatto non trascurabile sull'immaginario contemporaneo, non solo letterario. L'immagine radiografica è caratterizzata, osserva Cappellini, da una disturbante alternanza di riconoscibilità ed estraneità: le lastre sono riproduzioni fedeli del soggetto, «solidali con i suoi mutamenti fisici», il che giustifica la loro ormai secolare fortuna in ambito medico, ma allo stesso tempo «i loro contorni incerti, tremolanti e sfumati rimandano al narratore un'immagine molto più evanescente di sé». Nell'opera di molti narratori contemporanei la disturbante iconicità di quanto i raggi x restituiscono non è che lo specchio di un'identità franta in una congerie di dettagli, di organi fantasmatici che sorgono dal bianco e nero della lastra come le inquietanti presenze spiritiche visibili nelle fotografie medianiche di secondo Ottocento. Simile a uno spettro, la riproduzione ottica di frammenti corporei rappresenta allora soprattutto un terribile memento mori, un presagio della nostra condizione mortale, se pronostico e prognosi condividono lo stesso etimo.

Particolarmente interessante e riuscita risulta in tal senso la lettura «a specchio» che Cappellini propone dell'opera di Magrelli e di quella di Michel Tournier, contrapponendo l'ossessione radiografica del primo alla vocazione fotografica del secondo. La chiusura sul sé magrelliana, in cui la pulsione autoscopica si traduce in un lavoro sull'interiorità e nella pratica letteraria di una scrittura autobiografica, si rovescia negli scritti di Tournier in un'apertura sul mondo, in una scrittura centrifuga che mira alla valorizzazione della superficie e dell'esteriorità, senza tuttavia mai proporre una visione edulcorata dell'immagine fotografica, sui cui risvolti ambigui, mortiferi e perversi s'incentra, viceversa, una parte decisiva della produzione di questo autore.

Riccardo Donati

Vittorio Sereni

Carteggio con Luciano Anceschi 1935-1983

a cura di Beatrice Carletti, prefazione di Niva Lorenzini
Feltrinelli, «Le Comete», 2013, 384 pp., € 20,00

Paul Celan - Vittorio Sereni

Carteggio (1962-1967)

a cura di Giovanna Cordibella
L'Obliquo, 2013, 72 pp., € 11,00

«Ho l'impressione (o mi sbaglio?) che tu sopporti con calma questo periodo di vacanza dalla poesia». Così Luciano Anceschi, nell'estate 1942, all'amico – sottotenente di complemento a Bologna – Vittorio Sereni. Che risponde: «è probabile che tu ti sbagli circa la calma con cui vivo questa assenza dalla poesia». Non vacanza, o assenza, della poesia, ma dalla poesia. Sembra un niente, e invece è in quella preposizione articolata che si chiudono i conti con la prosopopea ermetica: con la poesia-dea che si fa blandire e infine, ineffabilmente, si concede. Una mutazione intellettuale, proprio mentre inizia il percorso di guerra che condurrà Sereni alla prigionia, al «girone grigio»: è la poesia-situazione, la poesia nella quale si abita, si sta. C'è voluto, per farla crescere, un dialogo di

anni, tra lampi di reciproca illuminazione e spigoli di risentimento, la cui testimonianza piena è il volume uscito da Feltrinelli. Un dialogo in cui Anceschi sollecita Sereni a smetterla di fare un po', credendoci, il Tonio Kröger, e a diventare ciò che è: un poeta sul punto di fare chiarezza sul proprio *abitare* la poesia.

Nel 1941 Anceschi progetta l'antologia dei *Lirici nuovi*, dove ogni poeta è introdotto da una dichiarazione di propria mano sul «senso dell'arte». E Sereni nicchia, non ne vuole sapere di inviare nulla; dirotta anzi l'amico su un proprio saggio montaliano, gioca con gli specchi. Lo scossone arriverà nel 1952, in aprile, con una lettera che chiunque voglia rileggere Sereni dovrà appuntarsi, d'ora in poi, accanto agli *Immediati dintorni*.

C'è sempre di mezzo un'antologia: *Linea lombarda*, che include una scelta sereniana nell'eco di quelle *Voci lombarde* che avrebbero potuto essere undici anni prima, per volontà d'autore, il titolo di *Frontiera*, o dell'altra proposta, *Canzone lombarda*, suggerita di rimando da Anceschi per quel libro. Ma il Sereni del '52 quell'aggettivo non lo accetta più. La sua *situazione* della poesia, appunto, è cambiata. Non per assenza, stavolta, ma per volontà di ricostruzione di sé, del proprio tempo proustianamente rivissuto; per una liberazione da quella strana paura postbellica di rimanere intellettualmente solo, tra le «mura smozzicate» e le «case dissestate», come nei versi lungamente meditati del *Tempo provvisorio*. Lo scetticismo sereniano per la «disposizione lombarda» e la «poetica dell'oggetto» di Anceschi è noto; ma qui diventa una dichiarazione di poetica; anzi, meglio, una pragmatica della poesia, e del rapporto poesia-realtà. Così, quando lo sguardo verticale di Anceschi tratterà una sua linea tra Montale, Sereni e i Novissimi – otto-nove anni dopo – quel rapporto rientrerà in gioco, come un nodo da rivedere. Un motivo che ora, grazie alle riconessioni aperte e minuziose delle note di Beatrice Carletti a ogni lettera, a ogni luogo e rimando, fa del volume una «vita attraverso le lettere», il cui soggetto non è un autore, bensì un rapporto, appunto: una situazione dialogica.

Un altro volume – il *Carteggio* tra Sereni e Paul Celan tra il 1962 e il 1967 – esce a cura di Giovanna Cordibella, e testimonia lo sguardo illimpidito, curioso, a modo suo metodico, del Sereni editore e traduttore. Paul Celan lo saluta come «traduttore italiano dei *Feuillets d'Hypnos*» di René Char, e poche righe dopo richiama, in parallelo, le proprie traduzioni da Mandel'stam. Dal contatto si avverte che in Sereni funziona in quegli anni una specie di giunto cardanico, che trasmette movimento a meccanismi lontani. Cordibella ricostruisce infatti, come meglio non si potrebbe, la meccanica intuitiva grazie alla quale il Sereni mondadoriano designa, come traduttore per Celan, Andrea Zanzotto. Che passerà la mano, è vero, a Giuseppe Bevilacqua, non senza però innestare Celan nei propri filamenti psichici così a fondo da trapiantarli in sé, come una radice abissale. Si comincia insomma a capire, ora, quanto potesse prenderci Sereni, con il suo intuito connettivo: l'abitatore di uno spazio poetico che resta per la gran parte, ancora, il nostro.

Stefano Colangelo

Valerio Magrelli

Il sangue amaro

Einaudi, 2014, 149 pp., € 13,00

Ora serrata retinae (1980)

commento a cura di Sabrina Stroppa e Laura Gatti
Ananke, 2013, 159 pp., € 15,00

Federico Francucci

Il mio corpo estraneo

Carni e immagini in Valerio Magrelli

Mimesis, 2013, 160 pp. € 12,00

C'è un'immagine cara al metaforismo sbrigliato di Valerio Magrelli, quella della «clessidra genetica». All'arrivo della paternità tutto, nella vita d'un uomo, si capovolge. E ne emerge, «Grande Mimetismo», lo spettro di *suo* padre: nonché di se stesso-figlio. Diventando così, in un certo assai laico (ma non per questo meno misterico) senso, *figlio di suo figlio*: e padre di suo padre. È questo il diagramma psichico, psicosomatico, sotteso a uno dei libri più densi e folgoranti della letteratura italiana recente, *Geologia di un padre* (Einaudi, 2013; se n'è parlato sul nostro numero 31).

Ma la figura del capovolgimento (cioè, in termini retorici, del chiasmo) è frequente sin dagli esordi di Magrelli; più in generale, tutta la sua storia d'autore si lascia leggere in questa chiave strutturale. Lo mostra icastica l'apparizione quasi simultanea d'una riedizione «speciale» (*minuziosamente commentata, come si trattasse di un classico* – e tale è, in effetti, per un pubblico della poesia non solo italiano –, dalle studiosse torinesi Sabrina Stroppa e Laura Gatti) del suo primo libro, *Ora serrata retinae* (apparso nel 1980, ad autore ventitreenne) e quella della sua sesta raccolta, *Il sangue amaro*. Titolo che evoca un «padre» poetico agli antipodi, rispetto agli esordi (trama citazionale utilmente ricostruita dal commento di Stroppa e Gatti, malgrado qualche rinvio di troppo a Petrarca): il Rimbaud di *Mauvais sang*, seconda prosa di *Une saison en enfer*. E davvero pare, il Magrelli «nero» di oggi, un poeta opposto rispetto a quello «bianco» di trentacinque anni fa. Al nitore asettico e quasi parnassiano, all'imperturbabilità percettiva, al contorno metafisicamente privo d'ombre di *Ora serrata retinae* fanno fronte la frantumazione strutturale (dodici sezioni, qui, contro le due di allora), la messa a giorno delle «occasioni» (in un'efflorescenza di esergo, dediche, glosse e postille), la furia atrabiliare o la melanconia saturnina che del *Sangue amaro* sono *mood* dominante e quasi esclusivo (rare le contropunte, come – vertice del libro – l'«iperendecasillabo» *La lettura è crudele*: amaro a sua volta, ma a diversa gradazione).

Quella che fa il «sangue amaro» a chi scrive è l'«ambianza bugiarda» – per dirla con Gadda – del tempo in cui vive: ed ecco allora sfilare (è il caso di dire) la «Minetti platonica», «composto di carbonio, rossetto, silicone»; il «Tele-Stato» che celebra *Le ceneri di Mike*; i «giovani senza lavoro» in un «eterno presente»; gli «stop-pini di carne votiva» bruciati alla Thyssen; le «larghe offese» combinate dalle «due destre» che «policide» ci governano. In questo paesaggio in rovine, quella vissuta è una semi-morte (più che una «vice-vita») che è un «tradimento» trasmettere, *tradere* alle generazioni a venire: nella cattivissima infinità d'un «anello sisifale». Ma più alla radice quel «sangue amaro» è tabe ereditaria (come per il mostro di Rimbaud, «*toujours été race inférieure*»): «è una specialità della casa» il portato del padre saturnino, del quale il figlio ha appena celebrato esequie non meno infernali.

Proprio l'interscambio di poesia e prosa, all'interno del «sistema

binario» di Magrelli (il «sangue» che «prima va, poi viene» all'*explicit* del *Sangue amaro*), è al centro dell'acutissima *detection* di Federico Francucci. Partendo dalla copertina della «muta», *Nel condominio di carne*: una radiografia del bacino con evidenziate le viti prostetiche inserite dopo l'incidente in moto, nel giugno del '75, da cui tutto mitobiograficamente prese le mosse (con parodica tauromachia sul muso di una Ford Taurus...), intitolata *Autotratto rettificato*. Proprio le «rettifiche» introdotte dall'infiltrazione della prosa vengono analizzate da Francucci con una gelida furia analitica che pare ben congeniale al suo oggetto, ma che non manca di definire la tetralogia delle prose magrelliane, assomma-

tasi nel decennio 2003-2013, «uno degli edifici in prosa italiana più significativi, per ingegno, altezza di pensiero ed elaborazione formale fusi insieme, degli ultimi tempi». Un corpo-corpus strumento musicale, cembalo osseo rettificato – *preparato*, avrebbe detto John Cage.

A ragione Francucci definisce il «corpo», nel secondo Magrelli, «un buco, una caverna oscura, un tunnel semintasato»: e la *terrainera* della prosa ne è stata, in effetti, il più evidente veicolo. Ma leggendo il lavoro di Stroppa e Gatti ci si rende conto che il racconto mitico di un Magrelli passato da un «cielo del cervello», fuoriuscito dalla testa di Giove, alle crepe di un «io fricativo» dove tutto è «attrito», va a sua volta *rettificato*. Nell'archeologia di *Ora serrata retinæ* figurano infatti presenze inquietanti – come la «buia cantina di carne» della serie *Natura morta*, uscita su «Nuovi Argomenti» nel '77 – che il giovanissimo demiurgo provvide ad accuratamente concludere dalla sua polita partitura; e c'è anche la prosa-nutrice, alla genesi del libro d'esordio riletto alla luce dei suoi barlumi autografi. Sicché davvero il «sangue» che «va» e «viene» risulta «sempre lo stesso»: quello che scorre nelle vene di un poeta.

Andrea Cortellessa

Gian Maria Annovi

La Scolta

nottetempo, «poeti.com», 2013, 33 pp., € 4,00

In questo nuovo libro, che conferma la responsabilità del suo sguardo sul mondo, Gian Maria Annovi parla di una realtà da tempo sotto i nostri occhi: le tante badanti che accudiscono i nostri vecchi. Lo fa in modo poetico e politico attraverso la rilettura del *Prologo della Scolta*, la sentinella dell'*Oresteia* di Eschilo che scruta l'arrivo di Agamennone da Troia e non ha nome e viso, ma solo voce e occhi e un letto umido.

Le immagini di Annovi sono forti e sono fatte di corpi. Ci sono due donne, due persone dentro le quali, come suggerisce l'epigrafe da *Persona* di Ingmar Bergman, l'autore prova a diventare, di volta in volta, facendole parlare in blocchi alternati e spezzati tre volte dal Canto di ingresso, dal *Canto delle vicine* e dal *Canto di uscita*. La Scolta è la straniera, assoldata da un figlio per badare alla madre. È lei la sentinella di cui non sappiamo nulla se non, attraverso le parole delle vicine, che è «giovane e slava». Il suo tempo è limitato, legato alla vita della Signora: dunque anche la sua esistenza e la sua sopravvivenza sono appese a un filo. Il suo linguaggio è fatto di sostantivi e verbi infiniti. Annovi mostra la nudità di una lingua appesantita dallo sforzo e dallo spaesamen-

to: «una lingua che pare / calcata da un grosso bue» scrive riprendendo l'immagine dalle parole che Eschilo fa dire alla Scolta: «Un grosso bove calca la mia lingua». È una lingua modificata dalla fatica, modulata dalla pazienza tradotta da un altro alfabeto, un'altra grammatica in cui non esiste l'articolo, con segni diversi in cui entrano vento, gelo e suoni gutturali, suoni sciti, ritmi lontani. Come la Scolta annuncia e aspetta, vede arrivare la catastrofe e la morte ma non può agire.

L'altra donna è la Signora, figura della perdita nonostante la ricchezza. Il suo oro è inutile come un tesoro sepolto in una tomba, la sua cultura è impotente e semmai nutre il suo rancore, la presunzione di un prestigio che appartiene al passato: «io che insegnavo il latino / che traducevo il greco». Annovi ci restituisce il ritmo di questa coppia anomala, facendo sentire a chi legge il loro passo diverso, il loro doversi adeguare l'una all'altra. Non si parlano, ma le loro parole sono sfrangiate dalla solitudine e dalla malattia. Sospetto, dolore, rimpianto attraversano il monologo interiore della Signora che pensa alla Scolta con fastidio: «la sento che striscia / nella notte che non dorme / la segue il rumore delle ciabatte // si ferma in cucina e mi apre / la mia celletta dei surgelati / e ne vedo la luce glaciale / che goccia da tutte le fessure / lei ci resta davanti per mezzora / (è la neve, io penso, che ci vede: / il bianco notturno del suo paese)».

Pochi dettagli: il possessivo: la MIA celletta dei surgelati e la paura – forse legata alla memoria di una fame? – della privazione di ciò che è stato accumulato si incrinano davanti all'intuizione che la sosta prolungata della badante davanti al frigorifero sia anche contemplazione: luce per un paesaggio inventato, visione terrena di neve e notte bianca. Annovi mette in scena, con pudore e senza mai cadere nel patetico, l'inermità dei due personaggi. La Signora è in balia, si sente in balia dell'altra donna, non vuole essere toccata, lavata, espropriata da mani che percepisce estranee, fredde, dure. La Scolta prova a stabilire un contatto attraverso la cura di quel corpo malato e muto e parla, al vuoto, ai muri, con una lingua fatta di necessità fisica, legata alle viscere che Annovi aveva già captato nei suoi *Self-eaters* (Mazzoli, 2007): «...mastica un linguaggio / che abita sul fondo dello stomaco...». In *La Scolta* la fame linguistica percorre tutti gli stadi, anche quelli della rabbia e del desiderio di morte: «penso di togliere il soffio a la donna / con cuscino con / borsa di plastica / forse. / ma c'è icona di vergine in calendario di maggio. dico rosario». Annovi affida la sua pietà laica e la sua riflessione poetica a un errore: «icona di vergine IN calendario», quell'«in» leggermente sghembo, intimo come i calendari sulle pareti, che misteriosamente ci commuove.

L'importanza di questo libro è nell'aver compreso quanto questi nuovi suoni-sensi non solo facciano ormai parte di un nostro orizzonte linguistico, ma stiano scuotendo ciò che è troppo immobile da troppo tempo. La lingua forbita ma spenta della Signora lo sente. La lingua della scolte è nelle nostre cucine. Forse servirà a «innovare», scalciando ed esaltando, il corpo del nostro italiano: «Sento la voce di Dante / quando ascolto che parla / lingua la sua che s'innova e che / scalcia // che s'esalta tra i denti / che scalza dal nostro domani / questo paralizzato italiano».

Antonella Anedda

Gherardo Bortolotti

Senza paragone

Transeuropa, «Nuova poetica», 2013, 60 pp., € 8,00

Alessandro Broggi

Avventure minime

Transeuropa, «Nuova poetica», 2014, 124 pp., € 9,90

Siamo dunque di fronte a due titoli «rematici» – che dicono il proprio genere – e certo non per caso: i *paragoni* di Bortolotti e le *avventure* di Broggi. Ma, attenzione: è un fare similitudini che si nega, un narrare che si vuole rimpicciolito. Tutto va preliminarmente concettualizzato in senso ironico. Del resto, se Broggi racconta solo in alcuni pezzi, ed è difficile definire «narrativa» tutta la sua raccolta, Bortolotti scrive un intero libro composto di para-

goni (115, se non ho contato male). Ma sono similitudini dimezzate, per così dire: nel senso che il testo ci propone i comparanti (il secondo termine di paragone), non però i comparati. Anche nel mondo lillipuziano di Broggi, comunque, a fare macchia è un meccanismo «avventuroso» messo in crisi, in questo caso rovesciato: quello cioè determinato da una serie di racconti *anteriori*, declinati al futuro. Lì si legge all'inizio della sezione *Servizio di realtà*: dove non si sa se il tempo a venire suoni come una minaccia ominosa (vedi il titolo programmatico *Senza utopia*), o se piuttosto non si risolva nella pratica del truismo, così cara a Broggi, solo spostata più in là, ai limiti dello sciocchezzaio degli oroscopi. Chessò: «Non sarai in grado né avrai la necessità di organizzare le esperienze in modo coerente». A cui peraltro Bortolotti potrebbe rispondere con un altrettanto ineffabile «come alcuni episodi di poco conto, coincidenze trascurabili, realmente accadute».

Ma l'ironia risiede soprattutto nei paratesti, nella cornice concettuale – dicevo – che dà senso a queste due scritture (e chiamatele «di ricerca», se proprio volete l'etichetta pronta). In realtà, definita l'installazione, i giochi si fanno serissimi. Bortolotti ha persino il coraggio (a mio avviso, la scelta va elogiata) di praticare con costanza, fin quasi a saturare l'intera superficie del testo, un tipo di enunciazione alla seconda persona, inevitabilmente empatizzante, coinvolgente. Dunque: «come i saluti che ricevi, nel corso della giornata, i cenni che fai dalla porta dell'ufficio a chi passa»; «diverso dal poco che sai dire delle cose che ti capitano, delle vicende dei tuoi viaggi in autobus». Vi trionfa il sentimento dell'infrordinario, l'essere qualunque dell'affettività e della percezione. E, scavando con pazienza dentro i più triti brandelli di discorso, anche Broggi sa trarre dalle sue materie prime linguistiche effetti icastici curiosamente «alti», vere e proprie forme elementari, quasi archetipiche: «Quello che si dicono a proposito: nasceranno nuovi interessi, amicizie. È il meno che si possa dire. Cose così. Attività, faccende».

Non per caso queste prose (nel libro di Broggi peraltro figurano anche testi in versi) suonano spesso fortemente ritmiche, scandite. Il desiderio di costruire coi relitti del dire quotidiano, con i poveri automatismi del sentire comune, conduce quasi inevitabilmente a forme che si fissano in vere e proprie invarianti. Campiture, per lo più frastiche, tanto inattese quanto efficaci; simmetrie insistenti, strutture dotate di un rigore trasparente. La lingua trova la sua misura sotteraneamente (miracolosamente?), ma con esiti visibilissimi.

Quasi cinque anni fa l'esperienza di *Prosa in prosa*, cui anche Bortolotti e Broggi contribuirono, aveva proposto il paradosso di pratiche a un tempo *senza verso* e *senza prosa*, e per di più al limite tanto del narrativo quanto del poetico. Ci si può chiedere, oggi, anno 2014: la «prosa in prosa» sta costruendo una sua norma? una sua «tradizione»? Se la risposta fosse sì, io ne sarei contento.

Paolo Giovannetti

Marietta Čudakova

Michail Bulgakov. Cronaca di una vita

traduzione di Claudia Zonghetti

Odoya, 2013, 476 pp., € 30,00

«Chi ama Bulgakov non può prescindere dalla sua persona e dalla sua *forma mentis*», leggiamo nella dettagliatissima biografia dello scrittore di Marietta Čudakova, ora meritoriamente pubblicata da Odoya nella bella traduzione di Claudia Zonghetti. E in effetti l'autore del *Maestro e Margherita* è personaggio coinvolgente, assoluto, nel suo non lineare cammino creativo e nell'intreccio tra realtà e finzione.

Uscito in Urss nel 1988 e ora aggiornato e integrato per la nuova edizione italiana, il libro di Marietta Čudakova si presenta nella veste di racconto della vita dello scrittore attraverso le parole di

quanti gli furono vicini – specie le tre mogli e la sorella Nadežda – in un approccio che sembra riproporre la linea di ricerca documentaristica della tarda scuola formale (gli allievi di Tynjanov e Ejchenbaum, ma anche le biografie scritte da Viktor Šklovkij) e, allo stesso tempo, con continui rimandi concreti all'opera narrativa e teatrale dello scrittore.

Che il retaggio letterario, oltre che l'esperienza storica ed esistenziale di Michail Bulgakov, necessitassero di un'approfondita analisi delle fonti e di una ricerca testuale accurata risultò chiaro nel 1966, quando sulle pagine del giornale letterario «Moskva» comparve un romanzo, *Il Maestro e Margherita*, di uno scrittore poco valutato in patria ed egualmente poco noto all'estero. Certo, già nel '62 era apparsa la sua biografia di Molière e, di lì a poco, *Gli appunti di un giovane medico* e ancora, nel '65, sulle pagine del «Novyj Mir» di Aleksandr Tvardovskij, il *Romanzo teatrale*. Nello stesso '66 era uscita una cernita della prosa con la prima edizione completa della *Guardia bianca*, ma fu la comparsa del *Maestro e Margherita* a segnare la riscoperta dello scrittore. A farlo pubblicare era riuscita la terza moglie dello scrittore, Elena Sergeevna, anche se la censura tagliò diversi passaggi. Così la vedova, nel diffondere il testo, li reintegrò in foglietti inseriti tra le pagine di ciascuna copia, secondo la miglior tradizione del *samizdat*.

Nella riscoperta dell'opera di Bulgakov, Marietta Čudakova, figura di primo piano nella vita culturale russa, ha avuto da subito un ruolo centrale. Lavorando presso la Sezione manoscritti della Biblioteca di Stato Lenin di Mosca, ebbe l'opportunità di riordinare l'archivio dello scrittore ceduto alla biblioteca dalla vedova. Insieme ad altri giovani critici Čudakova ha contribuito a restituire all'opera di Bulgakov quei tratti di genuinità storica e psicologica che alcuni critici ufficiali, in concomitanza con le pubblicazioni degli anni Sessanta, avevano tentato di addomesticare al fine di disinnescare tutta la forza liberatrice e distruttrice di cui pulsa l'opera dello scrittore.

Ecco dunque le testimonianze della fase kieviana della vita di Bulgakov: la famiglia, gli studi, gli amori, poi l'esperienza di medico al

fronte; e poi le rivoluzioni, tutte così lontane dalle simpatie di un giovane fortemente ancorato alla tradizione storica russa del passato. Dopo la permanenza con i bianchi nel Caucaso e le prime esperienze di penna, seguono gli anni di Mosca. Dapprima i vivaci anni del ritorno alla normalità – «Mosca sta cominciando a vivere» che Bulgakov stempera con la replica «Ma io?» –, gli anni di *Diavoleide*, di *Cuore di cane* e delle *Uova fatali* nella vorticosa attività di gruppi letterari tra rivoluzione e sperimentalismo. Segue il quinquennio teatrale (1925-29), marcato dalla prima perquisizione e poi dalla difficile esperienza di autore teatrale presso lo MChAT di Konstantin Stanislavskij, con lo stagliarsi infine dell'ambiguo ruolo di Stalin: il tiranno che stima la sua opera teatrale, cupo e misterioso interlocutore dello scrittore: a partire dalla lettera al Governo dell'Unione Sovietica e dalla famigerata conversazione telefonica del 1930, fino all'intricato caso della pièce *Batum* (1939), dedicata proprio alle gesta rivoluzionarie del dittatore.

Dagli anni della crisi al ritorno al romanzo e agli ennesimi insuccessi fino alla morte, Marietta Čudakova ripercorre il romanzo della vita dello scrittore arricchendolo di annotazioni documentarie e di preziosi dettagli interpretativi sul *Maestro*, sempre attenta a collegare l'opera col suo contesto, fin quasi a trascinare il lettore dentro la Mosca del romanzo, con un forte, istintivo anelito a ricercare le altre dimensioni temporali e spirituali del mondo artistico bulgakoviano.

Stefano Garzonio

John Barth

L'algebra e il fuoco Saggi sulla scrittura

a cura di Martina Testa, traduzione di Damiano Abeni

minimum fax 2013, 197 pp., € 10,00

Nel 2001, quando **minimum fax** pubblicò *Verso Occidente l'impero dirige il suo corso*, una delle cose più abissali uscite dalla penna di David Foster Wallace, a buon diritto i lettori potevano chiedersi per quale motivo John Barth fosse tanto importante per Wallace da spingerlo, come spiegava Martina Testa nell'introduzione, a riscrivere il racconto di Barth intitolato *Perso nella casa stregata*: a precipitarvi dentro, battendolo spanna per spanna con gesto di vero eroismo letterario, inserendo oltretutto frammenti e topoi di altre opere barthiane.

Chi era mai costui per meritarsi tanto? A inizio millennio, infatti, della cospicua fama di autore seminale – che perdurava oltreoceano per Barth da più di un quarantennio – non rimaneva, sugli scaffali italiani, segno tangibile: dei ben cinque libri tradotti tra fine anni Sessanta e metà anni Settanta, tutti irrimediabili (e vanno ricordati almeno il tour de force traduttorio di Luciano Bianciardi alle prese con *Il coltivatore del Maryland*, Rizzoli, 1968, e quello di Luciano Erba per *Giles ragazzo-capra*, Rizzoli, 1972, entrambi assai complessi e vicini alle mille pagine, ed entrambi, disgraziatamente, mai ristampati: suavia, editori, datevi una mossa), si era persa la memoria. Tra 2003 e 2004 **minimum fax** riempì un angolo di questo vuoto (ri-)pubblicando i primi due romanzi di Barth, della fine degli anni Cinquanta, quelli in apparenza più accessibili: *L'opera galleggiante* e *Fine della strada*; e nel 2010, con l'antologia *La vita è un'altra storia* (dodici racconti tratti dalle

quattro raccolte dell'autore), ha rinverdito un altro piccolo apprezzamento del Deserto della Desolazione Editoriale. Ora, ultima porziuncola strappata al nulla, arrivano questi scritti, di nuovo in numero di dodici, difficilmente reperibili quando già tradotti (è il caso dei due che sono passati per manifesti della narrativa postmoderna, *La letteratura dell'esaurimento*, 1967, e *La letteratura della pienezza*, 1979, che riformula e corregge le tesi del precedente), oppure mai usciti da noi, pescati nei tre collettori saggistici di Barth. Speriamo davvero che con questi due volumi antologici – da leggere possibilmente affiancati – l'editore non consideri esaurita la pratica. Tanto per capirsi, leggere Barth è oggi molto più importante che rileggere Fitzgerald, nonostante che pubblicare il secondo sia più remunerativo del primo.

In queste pagine si trovano molte cose interessanti, istruttive per quanto discutibili e perfino sorprendenti: che mostrano come questo capofila della prima generazione di narratori postmoderni (Barth è del 1930) avesse, di quello che faceva e di quello che gli succedeva intorno, una consapevolezza che molti epigoni – e soprattutto molti critici fustigatori – possono solo sognarsi. E aiuta noi, che veniamo dopo, a discernere con più precisione e a variegare il giudizio su ciò che, a dispetto di liquidazioni un po' troppo giubilanti per non suonare sospette, rimane un oggetto per molti versi oscuro: il «postmoderno» appunto.

Prendiamo solo la coppia di saggi già citati, su esaurimento (*exhaustion*) e pienezza (*replenishment*) in letteratura. Barth parla sempre da scrittore e non da teorico (e da scrittore ex musicista e arrangiatore jazz), ma oltre che ai fondamenti tecnici si mostra molto interessato ai condizionamenti storici della sua attività; e traccia un lucido abbozzo del comune quadro storico-sociale e mediatico-culturale a cui rispondono gli scrittori «postmoderni», ciascuno a modo suo. Barth, insomma, parla di come la letteratura possa fronteggiare una situazione in cui l'arte come istituzione tendenzialmente separata ha subito una delegittimazione sempre più forte, che ha sfumato i confini con oggetti e attività della percezione e della vita quotidiana; di come si possa narrare per iscritto in un orizzonte ormai posttipografico (*Understanding Media* di McLuhan era uscito nel 1964, e Barth lo leggeva affascinato e preoccupato); di come si possa proseguire il progetto artistico del modernismo più titanico in uno spazio culturale e storico saturo facendo dell'«esaurimento», paradossalmente, un mezzo per produrre novità e originalità; di che tipo di eroismo ed esemplarità – ingredienti necessari a ogni narrazione romanzesca – siano rimasti da pensare per dar conto di vite completamente «comuni», senza salti o culmini evenemenziali. La proposta narrativa di Barth – in barbara sintesi: *l'inserimento della materia esistenziale* e di alcune tecniche letterarie quasi archetipiche in una sorta di spazio topologico nel quale risulti impossibile distinguere rigidamente i livelli testuali che quelle tecniche pure costituivano; immaginate le vicende di una giornata qualunque ambientate in un quadro di Escher, nel quale compaia anche il quadro di Escher con le due mani che si disegnano a vicenda: insomma una forma molto dichiarata di *metafiction* – non è l'unica possibile ed è sicuramente datata (come ogni cosa). Ma ha dato risultati così alti, e così ancora potenzialmente utili, che sarebbe doveroso, quanto meno, conoscerla meglio.

Federico Francucci

Louis Wolfson

Mia madre, musicista, è morta di malattia maligna a mezzanotte, tra martedì e mercoledì, nella metà di maggio mille977, nel mortifero Memorial di Manhattan

traduzione di Fabio Montrasi

Einaudi, 2013, XII+284 pp., € 18,00

La prima opera di Louis Wolfson, *Le schizo et les langues* (1970) – di cui la prefazione di Gilles Deleuze ha svelato tanto mirabilmente il congegno da farne ritenere quasi superflua la lettura –, aveva del costernante. E non soltanto perché vi si mostrava come lo schizofrenico erra per categorie, nell'intento di riscrivere senza posa il mondo, emancipandosi da un rapporto di traduzione fra le parole e le cose in favore di un procedimento di purificazione dalla «cattiva materia malata» che deve per forza avvenire per approssimazione. Piuttosto, in quelle pagine si trovava attestazione di come il «giovane psicotico», nel tentativo di rifiutare la propria lingua madre, doveva smembrarla completamente nella scrittura, cadendo nel paradosso. La trascrizione infatti salvava la memoria della lingua che si voleva sopprimere: «Ho davvero dimenticato l'inglese? o tutto questo è forse una specie di difetto cerebrale?». La risposta sembra essere offerta dalla sua seconda opera: pubblicata in francese, come la precedente, nel 1984, e quindi rimaneggiata dall'autore nell'inverno 2011-12. Qui il sistema di decostruzione istantanea delle parole inglesi non appare più come necessario per rifuggire dalla propria lingua madre. La *matrilinearità* della lingua, l'essere non la lingua materna, ma la madre stessa una lingua, una lingua viva: la vita stessa, non deve più rinnegarsi. A distruggere la Madre-Lingua ha provveduto il cancro. Si può soltanto registrare il decorso della malattia, cercando di non rendere l'agonia un'esibizione.

La vicinanza a Céline si rivela manifesta. Se questi ha impietosamente denunciato come «l'uomo sia sempre nonostante tutto in scena» anche al momento della morte, attraverso un'ostentata strafotenza per le condizioni di salute della madre Wolfson vorrebbe evitare di indulgere in qualsiasi retorica dell'egritudine. «Non moriamo perché ci ammaliamo, ma ci ammaliamo perché dobbiamo morire», appuntava Foucault riflettendo sulla nascita del sapere clinico. Wolfson non farebbe altro che applicare il suo procedimento a questo assunto, non già per analizzarlo nei suoi elementi fonetici, onde convertirlo in un altro idioma che vi somigli nel suono e nel senso, bensì per mostrare come esso sia in grado di produrre una visione.

L'ostilità e il disprezzo deliranti che egli mostra per la medicina, per gli sforzi nei quali essa si profonde per impedire che l'anatema «Tu-mori!» si scateni in tutta la sua ineluttabilità, non sono soltanto traccia di un nichilismo cosmico che pure connota il discorso dell'autore americano, ma hanno soprattutto il compito di porre in luce il rimosso – la morte, la follia – della nostra società. Esprimerlo obbliga a un farneticante vaneggiamento, «così come – ha scritto Gianni Celati – farneticano i vivi sui morti che non possono rispondere». Dunque, i sentimenti che Wolfson incarnerebbe non sarebbero unicamente quelli di un figlio degenerato al punto di pensare che la metastasi ombelicale della madre sia la giusta ricompensa per averlo messo al mondo. Essi sarebbero una

più generale attestazione di come la schizofrenia segni «lo scacco dell'ek-sistenza nel suo tentativo di prendere fondo» (Henri Maldiney), rivelando ciò che non era atteso: né possibile né impossibile, eppure *reale*.

Luigi Azzariti-Fumaroli

Annie Ernaux

Il posto

traduzione di Lorenzo Flabbi

L'orma, «Kreuzville», 2013, 114 pp., € 10,00

La vita di un uomo – contadino a dodici anni, operaio a diciotto, proprietario di un caffè-drogheria e di notte turnista – il cui approdo è un modesto benessere: questo l'argomento del *Posto* di Annie Ernaux. Alludendo alla posizione che l'individuo occupa nella collettività, il titolo rimanda ai risvolti del salto di classe e alla ferita della disuguaglianza affrontati in forma di romanzo in *Les armoires vides* con cui, trentenne, aveva esordito nel 1974. Dieci anni dopo, ripresi quei temi, Ernaux si mette in gioco in prima persona: con l'obiettivo di una ricerca della verità che «si situa nel punto d'incontro tra familiare e sociale, mito e storia» (come scriverà nel successivo *Une femme*, incentrato stavolta sulla madre).

Tra cronaca, memoria e confessione si situa *Il posto*: un breve, bellissimo testo che racconta – con scrittura asciutta, quasi neutra, e una costruzione per segmenti inframmezzati da corsivi di citazioni ed espressioni familiari come altrettante voci evocatrici – la fatica e la gioia di vivere del padre dell'autrice, il suo rifiuto della povertà e la voglia di essere libero, «l'irrequietudine di un agio conquistato a fatica» e l'ambizione di un'ascesa sociale col continuo timore di *essere fuori posto*, dalla «vergogna della propria inferiorità». Sullo sfondo scorrono la vita contadina di inizio secolo e quella delle fabbriche, l'arretratezza delle tradizioni paesane e la modernità dell'industrializzazione, le sofferenze delle due guerre e poi il tentativo strenuo di salvare il piccolo commercio soffocato dalle catene di supermercati. Dopo un'infanzia felice si consuma però la presa di distanza della figlia adolescente che, a disagio tra la cultura della famiglia legata a tradizioni e pregiudizi e quella che acquisisce con gli studi, consapevole della sua *inferiorità* rispetto all'ambiente borghese cui i genitori a forza di lavoro e privazioni l'hanno destinata, soffre la stessa vergogna. Una laurea, un *posto* e un matrimonio sanciranno il suo nuovo status, ma anche l'incomprensione e l'allontanamento. Più avanti, una vergogna di diverso segno la spingerà a scrivere, infine, «per vendicare la *sua* razza».

«Da poco so che il romanzo è impossibile», scrive Ernaux nel *Posto*. E prosegue: «per dar conto di una vita sottomessa alla necessità non ho il diritto di prendere il partito dell'arte. [...] Metterò assieme [...] i fatti di rilievo della sua vita, tutti i segni possibili di un'esistenza che ho condiviso anch'io». Ed è proprio questa «condivisione» della «vergogna» legata all'ascesa sociale del padre a spingerla a tentare di risarcirlo, per il tradimento sociale e affettivo consumato nei suoi confronti.

Lavorando sulla memoria, con un procedimento etnografico e un obiettivo di autenticità che ricordano la messa a nudo di Michel Leiris nella *Règle du jeu*, Ernaux mette in scena un rapporto fami-

liare e sociale che supera la sfera individuale mentre, fra rimpianto e rimorso, raggiunge una liberazione. Restituendo al padre un ruolo affettivo e un «posto», cioè una dignità deprezzata dalle regole sociali, la figlia scrittrice che dai genitori ha ricevuto tutto quel che serviva per «essere come gli altri», i veri benestanti che «parlavano in modo appropriato», rivendica le sue origini testimoniando il superamento della «vergogna» e del tradimento di classe. E la sua storia è così autentica, così universale, da non lasciare indifferente il lettore.

Paola Dècina Lombardi

Zachar Prilepin

Scimmia nera

traduzione di Niccolò Galmerini
Volland, 2013, 271 pp., € 15,00

«E tu, chi sei?» È questa domanda ricorrente a interessare come un filo rosso molesto tutto l'ultimo, sulfureo romanzo di Zachar Prilepin. Un interrogativo a cui l'io narrante, significativamente anonimo, non sa rispondere, anche perché altrimenti non sarebbe ciò che è, ovvero un soggetto scisso e smarrito («Quando è che mi sono perso?»: così l'incipit), impigliato in rapporti menzogneri e superflui, perseguitato da innumerevoli sensi di colpa, inclusa perfino l'oscura certezza «di aver ucciso qualcuno in passato». Eppure quest'impossibilità di ricomporre il mosaico della propria esistenza in un quadro univoco e rassicurante non pregiudica in alcun modo la capacità di aderire al flusso inesauribile delle percezioni colte dal proprio instabile io. Anzi, ricostruendo il proprio passato il protagonista si chiede addirittura da quale parte «senziente» di sé cominciare («gli occhi, le orecchie, il fegato, il cuore»), dacché «tutto ha la sua biografia», i propri ricordi e il proprio imperscrutabile futuro. Il risultato è un'immersione panica, a capofitto, nella esulcerata realtà russa di oggi (non a caso evocata attraverso il fumo degli incendi che resero irrespirabile l'aria di Mosca nell'agosto 2010) cui l'eroe prilepiniano, malgrado il suo esibito cinismo, non sa sottrarsi e che avrà ovviamente effetti distruttivi sulla sua fragile psiche.

L'autore si sofferma sul cliché narrativo dell'inchiesta giornalistica «scomoda» (assai ricorrente nella prosa russa contemporanea e sviluppato forse al meglio nel *Ponte di pietra* di Aleksandr Terechov), giusto quel tanto che gli basta per innescare una trama distopica che ha il suo unico referente esterno nelle visioni allucinate dell'io narrante. E, dal momento che la discesa agli inferi per il protagonista ha inizio con la visita a un laboratorio sotterraneo, dove un'équipe di studiosi tiene segregati per ordine del governo bambini sospettati di tendenze violente, è impossibile non rileggere questa caduta libera alla luce dell'armamentario ideologico elaborato da due secoli di cultura russa intorno al tema dell'infanzia – dal monologo di Ivan Karamazov sull'inconsistenza di un dio che ammette la sofferenza dei bambini fino allo slogan-comandamento di Stalin *bud'te kak deti* («siate come bimbi»).

In quest'ottica il romanzo di Prilepin può essere visto anche come una implicita smentita postsovietica all'utopia dei fratelli Strugackij, che nei bambini scorgevano una nuova generazione umana destinata a salvare gli adulti. Al contrario la dannazione dell'eroe di *Scimmia nera* diventa irreversibile con l'infrazione del tabù che vieta all'adulto di ipotizzare nel bambino la presenza di una crudeltà «ingenua», non mitigata da alcun freno di natura morale. La

bontà congenita del bambino – e quindi dell'essere umano in quanto tale –: ecco l'ultima àncora di salvezza cui si può affidare una società che ha altrimenti perso ogni punto di riferimento. E che il protagonista sia in grado di percepire la vanità di questa illusione non solo con il pessimismo della ragione, ma anche e soprattutto con la lacerante pienezza di tutti e cinque i sensi, è solo un'ennesima riprova della sua disperata posizione.

Valentina Parisi

Francesco Pecoraro

La vita in tempo di pace

Ponte alle Grazie, «Scrittori», 2013, 511 pp., € 16,80

Il suo nome è Ivo Brandani: ma forse non «come tutti». È nato con l'Italia repubblicana, nel 1946. Fa l'ingegnere, è perseguitato dal senso della catastrofe e darà il proprio contributo al perenne processo di falsificazione del reale curando la ricostruzione artificiale in plastica dei coralli del Mar Rosso, irrimediabilmente compromessi dall'inquinamento. Nel corso di una lunga attesa in aeroporto, un giorno di un non troppo lontano 2015, si immerge nella propria memoria, e nell'inconscio fluttuante e maledetto di una nazione intera.

Il problema per Francesco Pecoraro, al suo primo vero appuntamento con il romanzo, era gestire l'oscillazione tra la distanza necessaria per non cadere nelle trappole dell'*autofiction* e l'urticante contatto con un mondo fatto di materia troppo concreta, che ossessiona lo sguardo e invade l'io: un mondo colto con furia esplorativa fin dentro il nucleo più urgente del dettaglio, una realtà che va continuamente trasformandosi in peggio, decomponendosi senza remissione. E che in questa deriva trascina ogni ideale e ogni desiderio di ordine e bellezza.

Non può che essere il tempo il vero protagonista in un romanzo che ha l'ambizione di incarnare le mutazioni del carattere italiano (purtroppo sempre fedele alle proprie premesse) usando come reagente un io che subisce la storia illudendosi a volte di poterla cavalcare, più spesso facendosi sovrastare. Lo scopo in questo caso non poteva essere raggiunto senza bruciare ogni illusione ai piedi della dura coscienza del fallimento: da un'infanzia anni Cinquanta vissuta nella morsa della famiglia fino all'impegno dei Sessanta e al riflusso in una vita accomodante e schiacciata sotto un'unica insegna, quella del consumo e dell'imperativo a conformarsi o morire, Ivo Brandani non tace niente: spietato nei confronti di se stesso prima ancora che dei tempi in cui si è trovato a vivere, non fa sconti alla propria viltà. Fino ad affrontare una consapevolezza ultima: «forse le diversità erano apparenti», «la lotta per le idee divenne lotta per il potere»; ogni sforzo di cambiare la realtà era solo un compiacimento verso istinti inconfessabili. E ogni tentativo di stabilire un ordine, di arginare la deriva e trasformare il paesaggio, nascondeva forse incontrollabili energie caotiche pronte a scatenarsi. L'unico modo per tentare di congedarsi dal proprio fallimento è allora esporlo ferocemente prima della fine.

La chiave della potenza di questo romanzo è il ritmo alterno che lo governa: il ricordo ricrea gli incanti e la felicità fisica delle estati d'adolescenza vissute sotto la sferza del sesso, ma poi la mente che narra, dalla specola del futuro prossimo, impone un'autopsia su ogni abbandono, su ogni sogno.

Nipotino furibondo del classico inetto novecentesco, Ivo ha uno

statuto incerto, è un uomo di sensibilità vertiginosa costretto da un mondo che «non si lascia smuovere» a mutarsi in rimuginatore insofferente. La sua competenza è il lutto, la sua musa è il fastidio: non è un combattente ma un *artifex*, uno che doveva restarsene da parte nella lotta silente di tutti contro tutti (perché in realtà è stato questo il «Tempo di Pace»), ma a cui l'epoca ha chiesto comunque di gettarsi nella mischia. È un testimone che non aveva la stoffa dell'uomo d'azione ma ha dovuto comunque aprirsi un varco tra gli ostacoli del mondo. Come negli autori che ci hanno regalato grandi protagonisti renitenti (da Bellow a Bianciardi), qui sul proscenio si agita prima di tutto una voce: risentita, feroce, umorale, ferita e profondamente umana. E capace anche di aprire squarci comici memorabili.

Nell'Italia di Brandani, tragicamente, l'incompiuto è una condizione ontologica. E vivere significa trascinarsi dietro un tempo parallelo, una proiezione fantasmatica: lo spettro di ciò che poteva essere il paese, e che potevamo essere noi, se tutto non fosse stato condannato a impaludarsi nel disprezzo di sé e degli altri. Questa è la ferita incurabile: «la nostra identità è nel caos». Rivomitare la memoria è dunque quanto di più vicino ci sia a scrivere l'autobiografia di una nazione e del suo fallimento. L'unico modo di essere onesti è essere crudeli.

Fabio Pedone