



MELVILLE • LA ROCHEFOUCAULD • MENGESTU • LISZT • RONCHI • YIYUN LI • SU TONG • MAZZONI • FERRONI • KRÜGER • HANDKE • TANZI • MENGALDO

Il lettore di «Alias-Domenica», che il 25 gennaio scorso ha pubblicato la mia recensione della recente biografia dell'editore-poeta James Laughlin (1914-'97), non ha difficoltà a riconoscerlo in Sterling Wainwright, tanto anglosassone (ancorché irlandese d'origine) quanto ebraico è Stern, né a vedere che il suo grande e maledetto autore A.O. che grida «make it new» è E.P., alias Ezra Pound, un E.P. non mussoliniano ma staliniano.

Galassi strizza ulteriormente l'occhio inserendo nel racconto i personaggi allusi con il loro vero nome: «Da Londra Outerbridge, così come Pound da Rapallo, aveva manovrato i fili delle sue giovani marionette a Oxford, New York e San Francisco, e Sterling gli si era consegnato spontaneamente». Come sanno i lettori delle poesie di Laughlin, *Una lunga notte di sogni*, pubblicate anche queste da Guanda (e da me tradotte), il giovane James, come il suo alter ego Sterling,

subì definitivamente l'ascendente di Pound fin da ragazzo (quando lo visitò a Rapallo) e poi ne fu per decenni il principale editore e campione. La casa editrice di Laughlin, che vanta nella sua scuderia il

gotha del modernismo oltre al poeta del palcoscenico Tennessee Williams, si chiama New Directions ed è tuttora fiorente a diciotto anni dalla morte di Laughlin. Lo Sterling Wainwright di Galassi è il capo

della Impetus, termine che in fondo dice bene l'originaria propulsione poundiana. Impetus vs. H&S, cioè ND vs. FSG (come le chiamiamo oggi).

Come Laughlin, Wainwright ha avuto una lunga serie di amori e almeno tre mogli, e si divide fra l'ufficio newyorkese e la sua residenza nelle remote colline di Hiram's Corners (Hiram Handspring era uno degli pseudonimi di Laughlin), che in tutto tranne il nome replica Norfolk nel Connecticut, la cittadina dove Laughlin viveva e pubblicava.

Amico e pressoché discepolo sia di «Homer» che di «Sterling» (cioè di Straus e Laughlin), Galassi in *La musa* ci racconta questi due grossi e accattivanti personaggi, ciascuno coi suoi lati sfuggenti e magari sgradevoli. Sterling è molto amico del giovane Paul (per quanto detesti, ricambiato, il suo capo Stern), paternamente lo intrattiene raccontandogli le sue mille avventure con gli idoli di Paul. Le avventure che Laughlin racconta nelle sue poesie: «Brancusi non aveva molto da dire ma sapeva / fare un ottimo stufato rumeno e dopo pranzo / gli piaceva dondolare testa in giù attaccato con / le ginocchia a un trapezio da scimmie mentre il / suo grammofono strepitava il Bolero di Ravel» (*Una lunga notte di sogni*, p. 209).

L'italiano di origine Galassi diviene dunque Paul Dukach (altro nome non anglosassone) e *La musa* è il racconto delle sue passioni e iniziazioni, dovute soprattutto ai suoi due possenti Chironi. D'ogni tanto ci parla anche di qualche suo poco risolutivo amore gay (Galassi fece un *coming out* anni fa e ha pubblicato nel 2013 una raccolta di poesie, *Left-handed*, che dice questa sua crisi personale avvenuta in età ormai matura – è del 1949 – e costata non poco in termini affettivi, poiché aveva moglie e figlie).

Ma l'amore principale di Paul Dukach è riservato ai libri e a quei mostri impossibili che sono i Grandi Autori, quelli che in effetti cambiano il mondo con le loro parole. E qui emerge la vicenda che in *La musa* tralascia il rispecchiamento ironico-affettuoso che è uno dei suoi punti forti. C'è la più grande poetessa americana del ventesimo secolo, Ida Perkins, cugina e amante da giovane di Wainwright, che ha fatto una carriera luminosa, un misto di Plath, Dickinson, Szymborska, Millay (la bella e promiscua poetessa del Greenwich Village). Quando Ida muore a Venezia ultraottantenne il giorno del suo compleanno, Obama lo dichiara festività nazionale...

Galassi forse esagera un po' con questa fantascienza letteraria. Ma ci fornisce anche qualche scampolo non male delle poesie di questo presunto genio universale, un po' alla H.D. (Hilda Doolittle): «Mnemosyne ricorda. È il suo mestiere. / Il caldo immobile, / lo splendore, la trance, / il lob / senza potere; e poi la sera: / il fresco, il cardigan / sulle spalle tese, / il miopo sguardo accusatore / sul prato / dove le pecore del grand'uomo / brucano come in un sogno sommerso».

Il grand'uomo è ovviamente l'alampinato Sterling, accanto alla cui gran casa, come accanto a quella di Laughlin a Norfolk, brucano le pecore. Ma qui non è lui l'amante, bensì... Non si può dire, pur avendo io conosciuto il presunto oggetto d'amore di Ida, e posso testimoniare che la trovata è improbabile se commisurata al personaggio reale ma abbastanza felice.

La musa è un ritratto vivacissimo del mondo editoriale e una storia di libri collocata consapevolmente in un momento di crisi del sistema, in cui i vecchi editori-patroni e le loro imprese talvolta ancora nobili stanno scomparendo, con quei loro bellissimi doni (l'editoria americana ha una speciale tradizione di eccellenza nella fattura del prodotto). Paul Dukach, dopo aver ereditato da Homer Stern la P&S, la lascia quando viene acquistata dal gigante delle vendite online Medusa e diventa... scrittore. E sono belle le ultime pagine in cui contempla dalla finestra un paesaggio americano, senza storia e senza libri. Ma intanto scrive, cerca di lasciare una parola sua accanto a quelle di A.O. e la meravigliosa e purtroppo inesistente Ida.



«LA MUSA» DI JOHNATAN GALASSI, DA GUANDA, CI PORTA NELLA STANZA DEI BOTTONI DELLA GRANDE EDITORIA AMERICANA, TRA POUND E LAUGHLIN

di MASSIMO BACIGALUPO

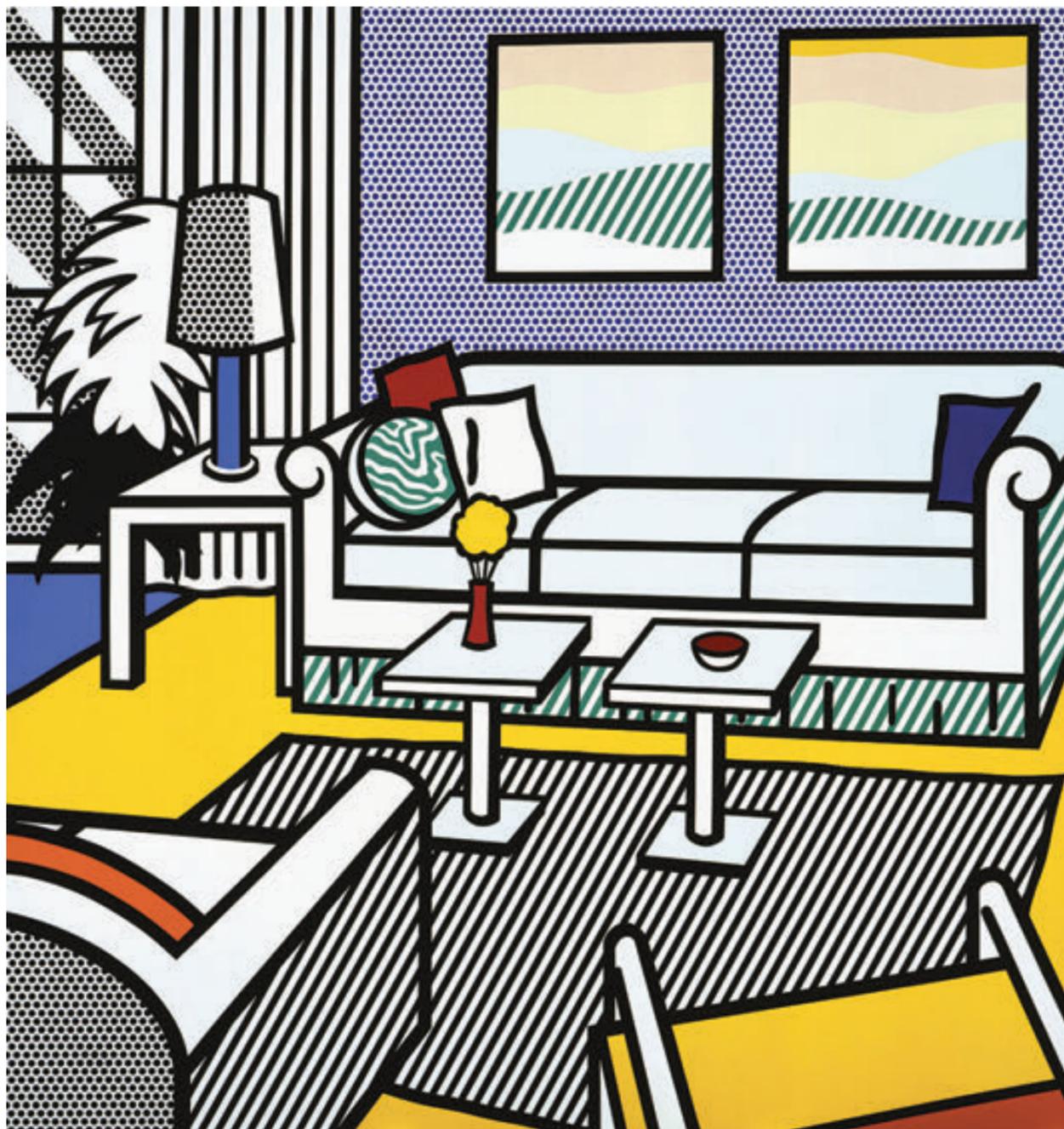
●●●«*Fuck the peasants!*» – comincia così il primo divertente romanzo di Jonathan Galassi (*La musa*, Guanda «Narratori della Fenice», pp. 247, € 18,00). «Maledetti contadini!», traduce Silvia Pareschi, forse i lettori potranno supplire qualcosa di più volgare. «Quell'antico grido della steppa russa – continua Galassi-Pareschi – era il brindisi caratteristico di Homer Stern, fondatore, presidente e proprietario dell'elegante e squattrinata casa editrice indipendente Purcell & Stern. Lo pronunciava spesso alle cene ufficiali, alzando il bicchiere per festeggiare le vittorie oppure, meglio ancora, le sconfitte dei suoi autori, dopo le numerose cerimonie di premiazione che costellano l'anno editoriale».

Stern, grosso editore che si dà molto tono, litiga, disprezza, vociferava, se la fa con tutte le donne disponibili che gli capitano a tiro, è «la quintessenza della volgarità» (come avrebbe detto una delle Sirene di Joyce). Ma è anche un gran signore nella vita e nell'editoria, e per quanto discenda presumibilmente da contadini ebrei-tedeschi, invecchia conto *hoi polloi* (come li chiamano gli angloamericani), cioè tutti coloro (lettori, autori, agenti ecc.) che non fanno parte della sua scuderia di scrittori d'eccezione o non li tengono nel dovuto conto. E i miseri che non sanno vivere, e che non tutti i giorni si regalano una gita in motoscafo per i canali di Venezia come il suo aiutante Paul Dukach cui presto cederà le redini della venerata P&S di Union Square, New York.

Ora, Jonathan Galassi è da anni al timone di una casa editrice fra le più prestigiose, la Farrar, Straus & Giroux, ed è subentrato al suo capo Richard Straus, noto internazionalmente per le sue maniere becere-raffinate e per il suo fiuto in materia di autori insieme grandi e capaci di vendere, come i suoi «Tre Assi», i tre poeti premiati a Stoccolma (Farrar Straus, detta FSG, pubblica Heaney, Brodskij e Walcott; sotto la direzione del capace e gentile Galassi ha acquisito Franzen, Eugenides ecc.). Galassi elenca tutti questi pezzi forti cambiandone i nomi in modo più o meno immaginoso (Brodskij diviene l'esule Dmitry Chavchavadze), ma li rappresenta suppergiù come in effetti erano, cioè spesso narcisisti e settari, eppure naturalmente il loro papà-editore li ama e li coccola.

La musa è dunque una satira affettuosa, dove una parte del piacere della lettura sta nell'identificare i personaggi che un lettore forte è orgoglioso di riconoscere a prima vista e nel godere il gioco dei travestimenti e delle strizzate d'occhio del tranquillo Galassi. Ma Galassi è anche un intimo di queste stan-

ze dei bottoni editoriali e soprattutto dei due giganti che sono i suoi inimitabili maestri, cioè appunto «Homer Stern» della P&S e il suo avversario più squisitamente letterario e avanguardista (e poeta egli stesso), «Sterling Wainwright» della Impetus, fra i cui principali autori è il notorio Arnold Outerbridge («A.O.»), che ha avuto guai a causa delle sue odi staliniste ma ha cambiato il modo di scrivere poesia, e sta trascorrendo gli ultimi anni silenziosi a Venezia con una bella famosissima poetessa, Ida Perkins.



PASSIONI E IRONIE DI UN EDITOR

RIPROPOSTO DA MEDUSA «PIERRE O LE AMBIGUITÀ», DEL 1851

→ MELVILLE

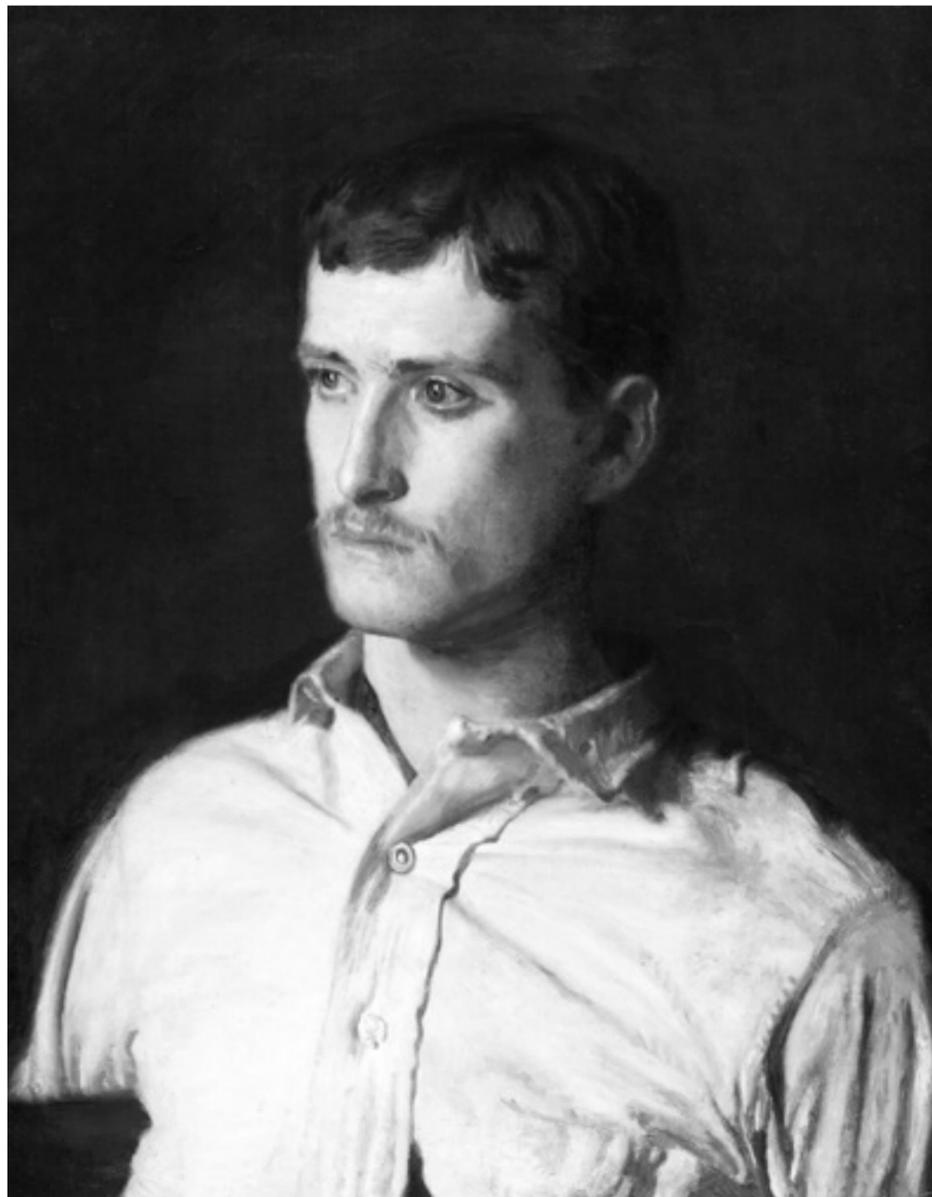
Dramma familiare in cerca di successo

di GIORGIO MARIANI

●●●Herman Melville iniziò la stesura di *Pierre o le ambiguità*, il suo settimo romanzo in sette anni, nell'agosto del 1851, alla vigilia della pubblicazione di *Moby-Dick*. Mentre era al lavoro sulla nuova opera, ebbe modo di leggere le recensioni, in generale assai poco lusinghiere, dedicate dalla stampa americana e britannica a quello che solo parecchi decenni più tardi sarebbe stato consacrato come il suo capolavoro. Allo stesso tempo, poté rendersi conto del fatto che *Moby-Dick* si avviava a essere un nuovo insuccesso commerciale e che la sua ambizione di guadagnarsi da vivere come scrittore continuava a scontrarsi con la natura del pubblico e del mercato editoriale dell'epoca. Non per nulla, un paio di anni prima, in una lettera al suocero Lemuel Shaw, giudice della Corte Suprema del Massachusetts, Melville aveva affermato che «il mio più grande desiderio è scrivere quel genere di libri di cui si parla come "fallimenti"».

Con questo Melville non intendeva suggerire di essere indifferente alla popolarità. Quando le reazioni negative a *Mardi*, il suo terzo romanzo, ne avevano sensibilmente incrinato l'immagine di astro nascente della letteratura americana – una considerazione guadagnata col successo dei romanzi «polinesiani» *Typee* e *Omoo* – Melville aveva accettato di tornare al più vendibile «realismo» delle prime opere. Pur lamentandosi in privato che *Redburn* e *Giacchetta Bianca* – i due romanzi che precedono *Moby-Dick* – altro non erano senon «due lavori, che ho fatto per soldi – essendoci costretto, così come altri sono costretti a segare il legno», Melville si rendeva conto della necessità di un compromesso tra gli impulsi della sua immaginazione unita all'esuberanza del suo stile, da un lato, e le aspettative del pubblico, dall'altro.

Con *Moby-Dick* Melville aveva cercato un punto di equilibrio tra una trama avventurosa (la caccia di Ahab alla Balena Bianca) e le speculazioni filosofiche e pseudo-scientifiche affidate a Ishmael, il narratore. Una volta constatato il fallimento del progetto in cui aveva investito febbrilmente



➔ **Amareggiato dal fallimento di *Moby Dick*, Melville tentò la strada sentimentale, affidandosi a un protagonista disorientato dalla ambivalenza di ogni suo gesto e di tutti i valori in cui crede**

CLASSICI

L'ozio di Seneca ritiratosi dalla politica: fuga dal mondo o attivismo contemplativo?

di MARIA PELLEGRINI

●●●La poltrona sulla copertina del *De otio* di Seneca a cura di Stefano Costa (La Vita Felice, pp. 60, € 6,00), indurrebbe a pensare al significato dispregiativo che comunemente diamo alla parola «ozio». Quello di cui parla Seneca – difficile tradurlo con un unico termine – è il disporre del proprio tempo per la meditazione, per la conoscenza di sé, la ricerca della verità e della saggezza; è attività dello spirito, spazio dell'anima, libertà interiore. Punto di riferimento per pensatori di ogni età, soprattutto per anime inquiete, che hanno trovato nelle sue parole sollievo al sopravvenire del pensiero della morte, Seneca affronta qui il problema della scelta tra *otium* e *negotium*, cioè tra vita

contemplativa e attiva, come opposizione tra la dottrina stoica e quella epicurea. Secondo Epicuro il sapiente non deve partecipare alla vita pubblica, a meno che gravi condizioni non lo obblighino a intervenire per evitare mali ancora peggiori. Lo stoicismo invece prevede la partecipazione del saggio alla vita politica per operare in prima persona a favore della collettività; ma pur ribadendo il valore del *negotium* come scelta del cittadino romano, riconosce la legittimità dell'*otium*, inteso come vita dedicata alla riflessione, al perfezionamento morale, soprattutto qualora lo si voglia obbligare a tradire la virtù. Seneca cerca di conciliare le due scuole filosofiche: l'epicurea aspira alla vita ritirata per principio, la stoica per una qualche causa che

impedisca la vita attiva. Nel *De otio*, accusato dal suo interlocutore di essere diventato epicureo, Seneca si difende citando lo stoico Zenone: «Il saggio si occuperà dello Stato a meno che qualcosa lo impedisca», e rafforza il concetto con un'affermazione pienamente coerente con le massime fondamentali della morale stoica rispetto all'impegno politico: «Se non si trova quello Stato che noi ci prefiguriamo, la vita ritirata comincia a essere obbligatoria per tutti». La rinuncia di Seneca all'impegno politico è dovuta alla necessità di allontanarsi da un potere iniquo, il suo ritiro dalla vita pubblica avviene dunque per una causa esterna: «se lo Stato è più corrotto di quanto dovrebbe essere per potervi collaborare, se è invaso dai mali, il saggio non si sforzerà

tutto se stesso, Melville dovette sentirsi ancor più motivato nella sua decisione di abbandonare il romanzo di ambientazione marina per cimentarsi con il genere di successo dell'epoca, la narrativa sentimentale.

Pierre rappresentava dunque il tentativo di fare breccia in un mercato editoriale dominato da quella che Nathaniel Hawthorne, cui *Moby-Dick* era stato dedicato, aveva descritto come «una maledetta marmaglia di scribacchine». Offrendo al pubblico non un'ennesima «ciotola di acqua salata» bensì «una ciotola di latte campestre» – come scrisse in una lettera indirizzata proprio alla moglie di Hawthorne, Sophia – Melville pareva mosso dal sincero desiderio di conquistarsi nuovi lettori. Eppure, lungi dal confezionare un testo che andasse incontro ai gusti di un pubblico che non gradiva speculazioni ardite su temi di natura morale e religiosa, Melville produsse un'opera che non solo sollevava un tema torbido come l'incesto, ma sparava a zero sui critici, i lettori e gli stessi scrittori dell'America contemporanea.

Il dramma familiare del giovane Pierre, che da rampollo di agiata famiglia precipita verso la miseria e una fine tragica per venire in soccorso alla misteriosa Isabel, che egli è «intimamente convinto» sia la figlia illegittima del defunto padre, è difatti intrecciato al racconto del suo disperato tentativo di affermarsi come scrittore. Ma le sue ambizioni artistiche sono così titaniche da sfiorare il ridicolo. «Offrirò al mondo un nuovo vangelo», proclama Pierre invasato, «mostrandolo agli uomini segreti più profondi dell'Apocalisse!».

Per quanto, sin dalla riscoperta di Melville negli anni venti del secolo scorso, il romanzo sia stato sovente letto in chiave autobiografica, il narratore ironizza pesantemente sulle aspirazioni artistiche del protagonista, pur ricorrendo ripetutamente a un linguaggio altrettanto esagerato e grottesco. Non sorprende dunque che più di un critico abbia suggerito che Melville, frustrato dal sostanziale insuccesso di *Moby-Dick*, sarebbe stato colto da una *cupio dissolvi* poi sigillata dalle recensioni dei contemporanei. Il «New York Day Book» titolò il suo pezzo su *Pierre* «Herman Melville impazzito», e il tono era tutt'altro che scherzoso. Che il libro fosse ributtante, indecente, spazzatura, venne ripetuto da un commentatore dopo l'altro. Tranne rare eccezioni, è solo nel secondo dopoguerra che la discussione sul romanzo assumerà contorni seri, fermo restando che ancora oggi i giudizi restano discordi, soprattutto per quanto concerne la struttura e lo stile dell'opera.

La ripubblicazione della versione italiana di *Pierre o le ambiguità*, da parte di Medusa, in un'edizione assai ben curata da Vincenzo Fidomanzo (pp. 443, € 28,00) va dunque salutata come un atto coraggioso e degno di plauso. Con una breve prefazione di Claudio Gorlier e una postfazione nella quale il curatore ricostruisce il dibattito critico intorno al libro, l'edizione ripropone la storica traduzione di Luigi Bertì per Einaudi del 1942, che Fidomanzo non ha ritenuto di rivoluzionare, pur proponendosi «con piccole, ma numerose modifiche, di rendere la traduzione più adatta al lettore

Thomas Eakins, «Portrait of Douglass Morgan Halb», 1889 ca.

del XXI secolo, tentando nel contempo di non dissolvere il sapore letterario di uno scritto concepito nella metà del XIX».

L'obiettivo è pienamente raggiunto, nonostante le difficoltà linguistiche che il romanzo pone, non solo per ricchezza lessicale e per l'ampiezza di registri e di tonalità di non sempre facile decifrazione, ma per la presenza di un sensibile numero di neologismi. Forse in qualche frangente le revisioni del curatore avrebbero potuto andare più a fondo: per esempio il «sono molto dispiacente» di Bertì avrebbe meritato di essere ritoccato, così come il termine «sacerdote» riferito a un pastore protestante. Ma sono dettagli che nulla tolgono a una curatela appassionata e puntuale, impreziosita da una nota che ricostruisce il carteggio tra Bertì e Giulio Einaudi su *Pierre*.

Oltre a fornire uno spaccato assai interessante del mondo editoriale di quegli anni, il carteggio getta luce sui rapporti complessi, e a tratti molto tesi, tra un editore curioso e ambizioso come il giovane Einaudi e un traduttore assillato da preoccupazioni di ordine economico, ma risoluto nel difendere la bontà del proprio lavoro, anche di fronte a un misterioso revisore (forse Cesare Pavese, ipotizza il curatore) che per conto dell'editore aveva sollevato più di una perplessità sulla versione di Bertì.

Nel discutere della (s)fortuna critica di *Pierre*, Fidomanzo mette giustamente in guardia dall'attribuire eccessiva importanza al tema dell'incesto. Certo, il matrimonio del protagonista con quella che ritiene sia la sorellastra, pur presentato come un formale quanto bizzarro e scellerato «atto riparatore» volto a salvaguardare il buon nome del padre, non smentisce l'attrazione magnetica tra Pierre e Isabel, ma è il sottotitolo del romanzo a segnalare limpidamente le sue principali preoccupazioni.

Sono le ambiguità e la contraddittorietà di ogni gesto, ogni valore, ogni segno a disorientare il protagonista e a essere costantemente chiosate da un narratore che, se attacca la società grezza e ipocrita, capace di distruggere le mire estetiche di Pierre, non esita a prendersi gioco del suo sogno «evangelizzatore». Non sorprende che il testo abbia trovato i suoi più intelligenti interpreti tra quei critici capaci di coglierne le suggestioni proto-nietzscheiane e anti-metafisiche, come Giuseppe Nori (nel suo *La scrittura sconfitta*, Bulzoni, 1986), e tra i decostruzionisti, abili a sottolineare la rete di segni cui restano impigliati protagonista, narratore e lettore, senza speranza alcuna di approdare a una Verità ultima. Difatti, «non è dell'uomo seguire le tracce della verità» nelle regioni iperboree, «perché così facendo egli perde del tutto la bussola che lo dirige e, una volta arrivato al Polo, di cui essa segna solo la desolazione, l'ago si volge indifferentemente verso tutti i punti dell'orizzonte».

ribattere che l'*otium* dello stoico non può essere inazione (i maestri stoici Zenone e Crisippo, nel loro ritiro, furono più utili all'umanità che se si fossero impegnati come comandanti militari o politici), Seneca, osserva Costa, «non riesce a spiegare come sciogliere il nodo paradossale dell'attivismo contemplativo, ma dimostrerà di aver risolto tale paradosso nei suoi scritti seguenti o contemporanei al *De otio*». Riuscirà a medicare i mali dell'anima e si mostrerà profondo conoscitore delle debolezze umane e austero maestro di precetti etici. (il «Seneca morale» di Dante). Pregio del libro è l'accurata traduzione del testo filosofico, che viene presentato al lettore con una chiara introduzione e alleggerito delle consuete note filologiche e interpretative.

LA STORIA TESTUALE DELLE «MASSIME», FINO ALL'EDIZIONE DEFINITIVA DEL 1678, NEI MILLENNI

→ LA ROCHEFOUCAULD

Distillati per i salotti secenteschi, gli aspri e ironici succhi del vivere di un autore fin da ragazzo esperto di intrighi e cabale di corte, partecipe della Fronda e dei complotti contro Richelieu

di FAUSTA GARAVINI

●●●C'è una frase, resa nota in Italia da Giulio Andreotti, che suona: «A pensar male (degli altri) si fa peccato ma ci si azzecca». Secondo alcuni la battuta non sarebbe di Andreotti, che si limiterebbe a citare il cardinal Mazzarino oppure, secondo altri, La Rochefoucauld. In realtà la frase non si trova nel *Breviario dei politici* attribuito al diabolico cardinale, e neppure nelle *Sentenze e massime morali* del duca di La Rochefoucauld, ora curate con l'abituale acribia da Carlo Carena (Einaudi, «I Millenni», pp. 417, € 80,00). Ma potrebbe trovarci. Anche un'altra nota massima andreottiana, «Il potere logora chi non ce l'ha», sarebbe accostabile del resto a questa o quella massima di La Rochefoucauld (poniamo: «La fortuna non sembra mai così cieca come a coloro che non beneficia», 391). Quanto dire la sintonia del nostro presente con lo spirito dell'epoca di Luigi XIV – quel «teatro della dissimulazione» indagato a più riprese da Giovanni Macchia – e, constatazione scontata, la possibilità per noi di riconoscerci nella cancrena cachettica d'una società dove non scorrono più stimolanti flussi vitali.

Al limite, quella frase avrebbero potuto firmarla anche il cardinal de Retz, o Saint-Simon, o La Bruyère, autori compresenti nel pantheon dei «moralisti classici» (si veda, ancora di Macchia, l'antologia dello stesso titolo e, indietro nel tempo, le celebri e fondamentali *Morales du grand siècle* di Paul Bénichou, 1948) sulla cui soglia vediamo indugiare il nostro fine politico. Ma se tutti costoro lavorano impietosamente sulle contraddizioni dell'animo e dei rapporti umani, soltanto La Rochefoucauld sfaccetta in perfidi, taglienti cristalli, luci e colori del secolo del Re Sole. Un secolo che sarebbe più giusto definire il secolo dell'eclissi, uno dei periodi più oscuri della storia di Francia: l'assolutismo monarchico schiaccia la vita socio-economica (carestie, mortalità, tasse pesantissime, coscrizione) come la vita intellettuale (le élites messe al passo, gusti e coscienze sorvegliati, disciplinati, plagiati). Quel che si eclissa è la morale eroica di Corneille, la morale rigorosa di Pascal; è la fiducia nel genere umano, nella virtù stoica, nelle gesta sfolgoranti, nell'autenticità dei sentimenti, oscurata dalla lucida coscienza che ogni agire è doppiatezza, che l'interesse per altrui è copertura del proprio. Si eclissa anche la morale mondana di Molière, che stornando in amara pagliacciata le artritiche contorsioni dei sudditi di Luigi XIV, decreta la qualità di Alceste nel rifiuto di adeguarsi al corrente istrionismo.

Esperto fin da giovanissimo degli intrighi e delle cabale di corte, partecipe dei complotti contro Richelieu e della Fronda, La Rochefoucauld sapeva di cosa parlava esordendo come scrittore a quarant'anni passa-



Tra dritto e rovescio, ogni apparente virtù nasconde una magagna

ti, prima con le *Memorie* relative al periodo della Reggenza, poi – calmati gli spiriti e godendo della vaga protezione del re – con le *Massime* in cui distilla, nei e per i salotti di Madeleine de Sablé, di Madame de Sévigné, di Madame de La Fayette, i succhi aspri e ironici della sua esperienza del vivere. Niente a che vedere, ovviamente, con i vari manuali di saper vivere che pullulano all'epoca, a partire dal *Cortegiano*, comune modello, e di cui nella pratica – stando ai giudizi dei contemporanei – La Rochefoucauld sembra l'incarnazione.

Se alcune sue massime trattano

delle convenienze sociali e insegnano le buone creanze, fra il Castiglione e La Rochefoucauld è passato Gian-senio, la cui visione negativa dell'uomo ha contagiato gli ambienti parigini. E anche senza Gian-senio, lo spettacolo della corruzione circostante non poteva che persuadere della vacuità di qualsiasi ideale. L'opera, consentanea al contesto in cui nasce, viene accolta con favore, anzi con un entusiasmo che indurrà poi l'autore a rilavorarla a più riprese, sfogliando atteggiamenti e sentimenti e mostrandone la faccia nascosta. È tutto un gioco di dritto e rovescio,

ogni apparente virtù rivela la sua fondera di magagna: «La clemenza dei regnanti spesso non è che una politica per conquistare l'affetto dei popoli» (15); «L'attaccamento o l'indifferenza dei filosofi per la vita non era che una propensione del loro amor proprio» (46); «La sincerità è un'apertura del cuore. La si trova in pochissime persone; e quella che si vede abitualmente non è che un'astuta dissimulazione per attrarre la fiducia degli altri» (62); «Ciò che sembra generosità spesso non è che un'ambizione dissimulata che disprezza i piccoli vantaggi per raggiungere i più grandi» (246).

Non sempre le massime sono geniali, alcune sono banali, ma quel che colpisce è il compatto pessimismo del prontuario, oggetto in prosieguo di tempo di reazioni diverse, spesso ostili: specchio perfetto dell'uomo secondo La Fontaine (a Rochefoucauld è dedicata la «favola» *L'uomo e la sua immagine*), ma «triste libro» secondo Rousseau, frutto di «miseria» mentale per Alain, puro esercizio matematico agli occhi di Camus.

Eppure Roland Barthes, che le ha lungamente frequentate, sfuma nelle *Massime* il loro carattere ambiguo e benefico. Ambiguo in quanto la massima si situa su una friabile frontiera: è la stessa società mondana che delega l'intellettuale La Rochefoucauld a contestarla, concedendosi attraverso di lui lo spettacolo della propria contestazione. Benefico poiché la forma lapidaria, definitiva della massima, per quanto negativa, è più rassicurante dell'insopportabile duplicità del tutto.

A poco servono le attenuazioni (spesso, quasi sempre) e le strategie di compensazione (su cui hanno insistito vari studiosi francesi, e da noi Corrado Rosso) messe in opera nella formula stessa della massima, tramite l'uso di subordinate concessive («Per quanto...»), se poi la proposizione principale cade come una ghiottina eliminando ogni incertezza: «Per quanto impegno si metta nel coprire le proprie passioni con apparenze di pietà e di onore, esse traspiano sempre attraverso questi veli» (12); «Per quanta diffidenza abbiamo verso la sincerità di chi ci parla, crediamo sempre che dica la verità più a noi che agli altri» (366).

Denunciando la doppiatezza ma frequentando i salotti più eleganti dell'epoca, in perfetto ossequio alle norme del vivere cortese, La Rochefoucauld praticerebbe allora una morale sostitutiva, assumendo consapevolmente una maschera, come vorrebbe Starobinski? La questione, a dire il vero, è oziosa. Questo scrittore è un signore, e la morale è un'estetica. Ma non si tratta qui di spiatellare la mia visione del personaggio (secondo il vezzo ormai inesorabile di alcuni recensori, quando si tratti di edizioni/traduzioni di classici), ancor meno di riassumere rozzamente quanto altri ne ha scritto, bensì di render conto della curatela di questo «Millennio» (che contiene anche, in appendice, le postume ma affini Riflessioni diverse).

CONTINUA A PAGINA 7

MUSICISTI ROMANTICI ■ IL RITRATTO DI «CHOPIN» SCRITTO DA LISZT

Raffinatezze armoniche e immaginario patriottico

di MARCO GATTO

●●●Scritto a due anni dalla morte di Chopin, avvenuta a Parigi nel novembre del 1849, il ritratto che Franz Liszt ci consegna del compositore polacco ha un enorme valore testimoniale e si lascia apprezzare, nonostante la prosa eccessiva e mirabolante. *Chopin* (Castelvecchi, pp. 140, €16,50) – come non manca di notare l'estensore della prefazione, il pianista Michele Campanella, raffinato interprete e conoscitore del mondo lisztiano – contiene giudizi illuminanti e utilissime notizie sul contesto psicologico nel quale l'immaginario sonoro di Chopin andò dispiegandosi. Frutto di un'ammirazione sincera, dietro la quale si nasconde, qua e là, la rivalità tra due giganti della musica romantica, il ricordo del musicista schivo, lontano da qualsivoglia ideologia estetica e culturale, dedito alla causa patriottica, confinato negli affetti familiari (al di là della tumultuosa storia d'amore con George Sand, cui Liszt dedica non poche pagine accorate), ha il merito di non consegnarci facili mitologie. Si

intuisce come Chopin, anzitutto per via della sua precaria salute fisica, fosse estraneo allo scoppettare delle discussioni romantiche in materia di musica: a differenza di Schumann, che, dopo aver esordito come poeta, si era impegnato nell'attività di critico musicale e di chiarificatore di certe istanze estetiche, e a differenza dello stesso Liszt, che in sé sommava il concertista, il compositore, il direttore d'orchestra e l'organizzatore culturale, Chopin – che si esibiva raramente e preferiva l'intimità del lavoro compositivo – restò fedele a una «volontaria rinuncia ai successi folgoranti», che certo nascondeva «un malcontento interiore». Si sarebbe dovuto attendere Alfred Cortot per vedere chiarite le intuizioni di Liszt, e per ragionare meglio sulla costruzione del personaggio di Chopin, spesso dipinto come massimo esemplare romantico: a quella stagione, e a quel contesto culturale, il musicista polacco assistette da spettatore periferico, preferendo la strada della ricerca individuale, che certo gli permise un'evoluzione singolare, persino ostile a certe convenzioni (delle

quali pure si nutriva, specie nell'attività didattica) – ostilità che Liszt non manca di riconoscere (Chopin è autore di «raffinatezze armoniche inaspettate, e fino ad allora mai sentite»). Il libro di Liszt, del resto, sembra avere come obiettivo l'individuazione del carattere musicale di Chopin e il suo legame con quella particolare psicologia, che solo un sodale poteva conoscere. Invano il lettore troverà una sorta di guida all'ascolto o una parabola del carattere progressivo dell'opera di Chopin: non è un caso che, insistendo sulla centralità dell'immaginario patriottico (Chopin, lo ricordiamo, era un esule, seppure adottato da una cultura che, per ragioni familiari, conosceva bene), Liszt si fermi di più sulle mazurke e sulle polacche, a volte lasciando trapelare un giudizio poco accomodante sulle opere più formalmente vicine alla tradizione, come le sonate per pianoforte (ma davvero così prossime a un linguaggio blasonato, verrebbe da chiedersi?). Il motivo di queste scelte sta nel fatto che poco tempo separa la stesura di questo commosso ricordo dalla morte dell'amico. Significative, infine, le considerazioni che il compositore ungherese svolge a partire dalla musica di Chopin. Liszt (se è davvero l'unico autore di questo testo: Campanella, nella prefazione, avverte della vicinanza di Carolyne Sayn von Wittgenstein) dimostra una versatilità culturale sorprendente: il discorso tocca argomenti di estetica, considerazioni musicali profondissime, lievissime analisi psicologiche che legano il vissuto alle opere, la poetica alle ragioni del corpo. Il ritratto prende vita e offre utilissime chiavi di lettura, mentre la cronaca delle ultime ore di vita del musicista polacco chiudono, con devozione e ammirazione, il cerchio di un ritratto certamente sincero e sentito.

Dal film per la tv
«La presa del potere
da parte di Luigi XIV»
di Roberto Rossellini,
1966

GERENZA

Il manifesto
direttore responsabile:
Norma Rangeri

a cura di
Roberto Andreotti
Francesca Borrelli
Federico De Melis

redazione:
via A. Bargoni, 8
00153 - Roma
Info:
tel. 0668719549
0668719545
email:
redazione@ilmanifesto.it
web:
http://www.ilmanifesto.info

impaginazione:
il manifesto
ricerca iconografica:
il manifesto

concessionaria di
pubblicità:
Poster Pubblicità s.r.l.
sede legale:
via A. Bargoni, 8
tel. 0668896911
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)
Quadrotto
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 Bornago (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 «Alias-D»,
uno degli «interiors»
dell'artista pop
Roy Lichtenstein;
nella foto,
Jonathan Galassi

«TUTTI I NOSTRI NOMI» DI DINAW MENGESTU PER FRASSINELLI

→ DIASPORA / AFRICA

Obbligati a cancellare il proprio background per far fronte alla vita

di DANIELA FARGIONE

●●●La copertina nera, di carta ruvida, che la casa editrice Frassinelli riserva all'ultimo romanzo di Dinaw Mengestu, riproducendo mimeticamente la versione originale della Alfred A. Knopf, è già una dichiarazione di intenti. La mano infantile che col gessetto scrive sulla lavagna il nome dell'autore e tira una riga sul titolo in stampatello maiuscolo - *Tutti i nostri nomi* - si ripropone con altrettanta assertività sulla quarta di copertina: *siamo tutti prigionieri di un nome*. A prima vista potrebbe sembrare un ammiccante esercizio estetico, ma a ben pensarci la pelle nera e granulosa che riveste il libro è l'indizio più eloquente del filtro attraverso cui le storie ci vengono raccontate.

I romanzi di Dinaw Mengestu, nato ad Addis Abeba nel '78 e cresciuto alla periferia di Chicago dopo la fuga dal Terrore rosso, si inseriscono nella cosiddetta «letteratura della diaspora» accanto a opere quali *Americanah* di Chimamanda Ngozi Adichie (Einaudi 2014), *Città aperta* di Teju Cole (Einaudi 2013), *Il prezzo di Dio* di Okey Ndibe (Edizioni Clichy 2015), *La bellezza delle cose fragili* di Taiye Selasi (Einaudi 2013), scrittrice, quest'ultima, alla quale si deve anche il neologismo «Afropolitan» per definire questa brillante e dinamica generazione di afroamericani o afroeuropei. Vivere nel flusso di una dimensione transnazionale e transculturale - talvolta per scelta, spesso per necessità - significa affrontare svariate questioni di appartenenza, e dunque di identità, a cui Mengestu si dedica con stile e risolutezza nei primi due romanzi, *Le cose che porta il cielo* (Piemme 2008), e *Leggere il vento* (Piemme 2011), riscuotendo consensi tanto immediati e unanimi da essere segnalato dal *New Yorker* tra «i 20 migliori scrittori sotto i 40 anni» e tributato di un «Genius» Grant dalla MacArthur Foundation.

Addestrato all'osservazione da anni di militanza giornalistica nell'Africa subsahariana, lo scrittore non si limita a riportare «storie di immigrazione», bensì si adopera a sviscerare la complessità di quell'esperienza, affrancandola dai consolidati discorsi letterari sull'alterità e sul postcolonialismo, e tentando invece di decifrare il modo in cui l'Occidente si mette in relazione con l'Africa: «Lasciamo i nostri paesi, ci spostiamo in posti nuovi, diventiamo padri, mariti, mogli, madri. E ogni volta che ci adattiamo a una nuova condizione, si espandono le possibilità rispetto a chi siamo o a chi possiamo diventare». **Tutti i nostri nomi** (Frassinelli, traduzione dall'inglese di Mariagiulia Castagnone, pp. 280, € 16,00) è un'acuta e spietata perlustrazione



di queste possibilità.

I due narratori, Isaac e Helen, alternano le loro diversissime voci per raccontarci più di una storia d'amore: quella interrazziale che li unisce e che viene consumata in silenzio («il modo più semplice per limitare i danni» che la parola potrebbe scatenare); quella di Isaac verso il grande amico (Isaac Mabira) da cui erediterà il nome, «il dono più prezioso»; e quella di entrambi

➔ **Arrivato negli Stati Uniti dalla natia Addis Abeba, Mengestu racconta una storia di amicizia e di separazione indotta dai regimi politici africani**

per le rispettive madri che, più verranno rifiutate, più torneranno a rammentare le loro radici e i loro percorsi.

«From roots to routes» recita la nota espressione della lingua inglese per illustrare, giocando sull'omofonia delle due parole, una nuova e necessaria prospettiva interculturale: il recupero delle radici (*roots*) che riconducono a una patria originaria (intesa come entità geografica, politica, storica) si fa sempre meno rilevante dei percorsi (*routes*), ovvero della memoria della diaspora, la cui dimenticanza sarebbe un «crimine contro la nazione», uno dei tanti che Isaac Mabira annota sulla pagine di un taccuino come estremo at-

to d'amore per l'amico etiope.

«Quando sono nato», dichiara il protagonista, «avevo tredici nomi, uno per generazione (...) eravamo gli unici a essere nati e morti in quella terra». Ma, lungi dall'essere una ricchezza, quel patrimonio è piuttosto un peso insostenibile: «avevo la sensazione di essere nato in una prigione»; così il ragazzo implora il padre di lasciarlo partire, di liberare il suo «Uccellino», nomignolo che ricevette quando era poco più di un bimbetto. Cancellare i propri nomi, azzerare la storia personale, è un necessario atto di svestizione per poter indossare un nuovo habitus, per poter reinventare una nuova identità: «Quando arrivai a Kampala non ero nessuno: proprio come desideravo» e la città, a sua volta, si dimostra un luogo ideale perché «non apparteneva a nessuno, come me, e ognuno poteva accampare delle pretese su di lei». Sicché, ispirato da un famoso convegno di scrittori africani e inseguendo il sogno di entrare a far parte di quella categoria, si spaccia per studente di letteratura e ciondola per il campus dove incontra Isaac Mabira, «cane randagio» e «impostore» come lui, riconoscendolo dalle scarpe malconce come *son semblable, son frère*. Sarà Mabira ad affibbiargli tutta una serie di nomi nuovi e con essi di nuove potenzialità: Langston (omaggio al poeta Hughes), il Professore, Ali, chiamandolo una sola volta - l'ultima, prima della loro separazione - con il nome che il padre gli aveva dato in origine e di cui noi lettori conosciamo solo l'iniziale «D».

Sono gli anni settanta e l'innocenza e l'idealismo che i due condividono all'inizio dovranno presto scendere a patti con la crescente brutalità della «rivoluzione di carta». E poco importa se la storia - tanto dell'Uganda quanto quella letteraria - si presenta nel romanzo con contorni frastagliati: Mengestu non cita mai il nome del presidente, ma lo spettro del «macellaio» Idi Amin Dada è inequivocabile; l'università non è mai nominata, ma Makerere è il nome che possiamo attribuirle con certezza; il convegno è solo distrattamente citato, eppure non sfugge l'eco rimbombante delle parole di Ngugi Wa Thiong'o che in quello storico incontro del 1962 insisteva sull'urgenza di una definizione di «letteratura africana» e sullo spinoso dilemma della lingua: «Le pallottole sono state il mezzo dell'assoggettamento fisico. La lingua è stata lo strumento dell'assoggettamento spirituale», ha scritto in *Decolonizzare la mente* (Jaca Book 2015). La lingua di Isaac, non a caso, è quella letteraria appresa dai romanzi di Dickens dal quale, a sua insaputa, riceverà anche il soprannome.

Il tema della carta percorre anche il racconto di Helen, l'assistente sociale che per prima accoglie Isaac in una cittadina rurale del Midwest americano dove «lo straniero» in questione non è esattamente un *sans papier* ma è come se lo fosse: il dossier a lui destinato «non conteneva quasi niente, tranne un foglio con il nome e la data di nascita», seguiti da un breve paragrafo in cui si dichiarava che era venuto in America grazie a uno scambio culturale; «quanto al luogo, c'era scritto Africa, senza lo Stato o la città di provenienza. L'unica cosa precisa era il suo nome, Isaac Mabira, ma persino questo avrebbe potuto essere falso». La solitudine di Helen incontra la disperazione di Isaac e l'intensità della loro relazione si fonda sulla dipendenza reciproca per sfociare, infine, in una possibilità di redenzione per entrambi.

Certo non sarà affare di poco conto. Persino Helen, nonostante il suo impulso rivoluzionario, dovrà scendere a compromessi con le preclusioni di una comunità bigotta e razzista che non fa mistero della sua ostilità: «Adesso lo sai. È così che ti fanno a pezzi, piano piano», afferma Isaac laconico durante una penosa scena di discriminazione in un ristorante locale. E nemmeno un paio di scarpe adeguate o un nome nuovo avrebbero potuto rivelare ciò che sarebbe stato percepibile soltanto in filigrana.

EXTRACONFINI

Un saggio di Rocco Ronchi sugli «Zombi», paradigmi dei migranti senza volto

di FRANCO LOLLI

●●●Il filmato in cui la *Gendarmerie* francese - opponendosi fisicamente - respinge un gruppo di migranti che tenta di varcare il confine con l'Italia mette in scena, in maniera simbolicamente insuperabile, la conflittualità tra due posizioni sociali apparentemente inconciliabili: una collettività organizzata che intende preservare la propria condizione di benessere e una moltitudine che preme per accedere finalmente a quella dimensione esistenziale privilegiata. Da un lato, la legge, l'ordine, il progresso: dall'altro, la massa scomposta, disordinata, impetuosa. Una scena di questo tipo non può non richiamare alla mente certe sequenze (più o meno riuscite sul piano stilistico) dei film del genere *Zombie-movie*, nelle quali, per l'appunto, una molteplicità informe di morti-viventi assedia le comunità dei sopravvissuti all'epidemia apocalittica, nella compulsiva ricerca di carne umana con cui sfamare la

propria insaziabile voracità. Una associazione, questa, che può apparire politicamente scorretta, azzardata, addirittura razzista: come si può concepire, infatti, che esseri umani - per quanto disperati, affamati e, per questo, disposti a tutto - possano essere paragonati a *zombie*, a morti viventi che, inconsapevoli, si aggirano nel mondo come automi diretti da una volontà inconoscibile, inarrestabile e priva di sentimenti? La lettura del libro di Rocco Ronchi, *Zombie outbreak La filosofia e i morti-viventi* (Textus Edizioni, pp. 96, €8,50) può aiutarci a comprendere l'audacità del nesso che, come le ultime vicende dimostrano, una ideologia gretta e intransigente, penetrata nei programmi di numerosi movimenti politici europei, opportunisticamente alimenta, a vantaggio del consenso popolare che assicura. L'atmosfera emotiva generata dall'importante flusso migratorio che sta investendo l'Europa sembra, in effetti, una replica - drammatica nel suo inaspettato

realismo - di quella che avvolge le storie della maggior parte degli *zombie-movies*: un senso di paura, un bisogno di sicurezza, di affermazione della propria identità minacciata, di chiusura ermetica rispetto al possibile contagio. Tutto ciò che abbiamo mille volte visto svilupparsi negli scenari catastrofici della *fiction*, oggi sembra tragicamente concretizzarsi, dando luogo a un processo di «zombizzazione» del migrante. La raffinata e originale riflessione di Rocco Ronchi esemplifica la sua capacità di esprimere una serie di tratti fondamentali della mitologia contemporanea, ormai infiltrata nell'immaginario collettivo e che nutre, tra l'altro, le derive xenofobe. «L'immaginazione extrafilosofica - scrive Ronchi - ha cercato di aprire la porta su ciò che c'è dopo l'uomo, dopo il *Dasein*», su ciò che accadrebbe in una eventuale apocalisse che la rappresentazione cinematografica colloca in un tempo futuro ma che, per certi versi, è già presente, già avvertibile come potenziale

scontro tra due mondi: il mondo di un occidentale opulento, che si è ingrossato depredando il pianeta (a spese di una porzione di esso) e il mondo che è stato vampirizzato, impoverito, sfruttato, il mondo abitato da milioni di persone condannate alla povertà, all'ingiustizia, alla guerra. Il sentimento che la fantasia cinematografica proietta nel futuro più o meno lontano - trasformandolo in uno spettacolo che oscilla tra l'horror e il comico - sarebbe dunque già attivo nelle società contemporanee, in qualità di sottofondo intollerante nei confronti della massa dei poveri che spinge alle frontiere dei paesi più ricchi. Ecco, allora, che l'analisi di Ronchi sulla figura dello *zombie* consente di isolare alcuni tratti tipici della

Una foto di Aida Muluneh, dall'opera «99 Series», 2013; nella pagina a destra, Wang-Yidong Yi, «Rivers», 1993

«PIÙ GENTILE DELLA SOLITUDINE» DI YIYUN LI PER EINAUDI

→ DIASPORA / CINA

Tra la Cina dell'89 il boom economico e l'approdo amaro in America, i destini incrociati di quattro giovani, dopo un delitto accidentale

di NICOLETTA PESARO

●●●Una scrittura non più cinese e solo in parte americana, che non tollera appartenenze identitarie e trova nella saggezza narrativa la propria forza segna le pagine di Yiyun Li, nata a Pechino nel 1972 ed emigrata negli Stati Uniti quasi vent'anni fa, dove si è ricavata uno spazio importante proprio parlando, in lingua inglese, «della sua gente e del suo tempo», con uno stile saturo di psicologia raffinata e segnato da una sintassi esistenziale che la rendono assai diversa da ogni altro autore (cinese) contemporaneo. La dialettica tra le origini della autrice e la sua tradizione letteraria (legata alla «diaspora» in Europa, in America e nel sud est asiatico) del tutto indipendente da una identità in termini rigidamente spaziali e linguistici, non scalfisce il nitore assoluto di un linguaggio narrativo apparentemente *naturale* eppure di grande intensità emotiva e riflessiva, che esula appunto da ogni definizione identitaria.

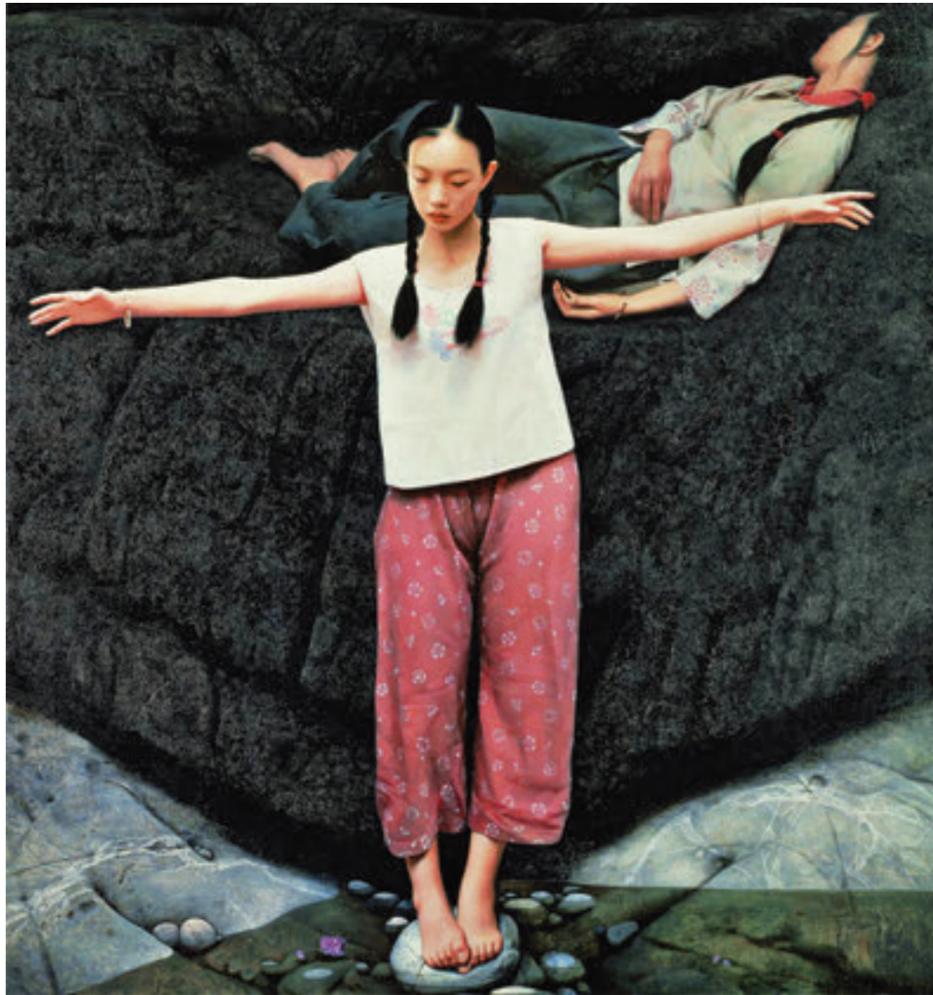
Nell'ultimo romanzo di Yiyun Li, **Più gentile della solitudine** (traduzione di Laura Noulhan, Einaudi, pp. 319, € 20,00), il personaggio di Ruyu definisce così lo spietato isolamento che si è costruita intorno: «(C)ome poteva spiegare che essere sola – e non la proprietà di qualcuno – era l'unica cosa che avesse mai desiderato?». E il personaggio di Moran, avvolta nella rete di bugie con cui sopperisce alla scarsa narratività della propria esistenza, è definito da queste parole: «Quelle storie non riguardavano lei. Non parlavano del suo tempo o della sua gente, eppure ciò che vi aveva

trovato – l'evasione – aveva finito col diventare la sua saggezza».

Nel romanzo, i temi legati alla sofferenza e alla memoria sono scavati, meglio: incisi a piccoli colpi di cesello, nei destini incrociati di quattro giovani, tra la Cina del tragico anno zero, il giugno del 1989, la Cina dell'odierno successo economico e l'orizzonte americano. Un delitto fortuito o deliberato incrina per sempre questi destini, interrogando i protagonisti e il lettore stesso sul senso delle relazioni umane e della responsabilità di ciascuno nella vita altrui e, soprattutto, nella propria.

Sta forse proprio in quel disegno sagace e meticoloso delle personalità, dei tratti e dei tormenti interiori dei personaggi ciò che distingue Yiyun Li dagli scrittori della Cina, avvicinandola – senza del tutto identificarla – ai narratori americani. A caratterizzare la sua scrittura difficilmente riducibile a determinazioni etniche è forse la minuziosa profondità dei suoi ritratti: l'intransigente autoalienazione di Ruyu, orfana cresciuta asetticamente da due prozie cristiane, la ribellione acerba e autolesionista di Shaoai, ambiziosa quanto inquieta studentessa universitaria, l'ingenuità tradita di Moran,

appena quindicenne, in una Cina incerta e ruvida nelle sue disattese speranze di democrazia. A queste figure di pungente sebbene silenziosa tragedia, si aggiunge Boyang, compagno di adolescenza rimasto in Cina dopo l'evento mai chiarito e funesto che ne ha per sempre mutato il carattere e la sorte. A distanza di vent'anni, immobiliare di successo apparentemente integrato nella cinica e rapace società pechinese contemporanea, nasconde il medesimo senso di perdita tagliente che ha marchiato le amiche, oltre a un disprezzo equamente rivolto a sé e agli altri.



La natura umana di là dalle frontiere

demagogia dei movimenti populistici e della retorica del pensiero nazionalistico più spinto: anzitutto, l'attribuzione del potere «infettivo» del migrante, la sua capacità, cioè, di attaccare l'organismo (socio-culturale, nella nostra trasposizione all'antropologia contemporanea) nel quale si infila e di disgregare l'intero (la parte sana) attraverso una proliferazione illimitata delle sue cellule; la trasformazione delle masse dei diseredati in *onkos*, in massa tumorale, che si riproduce all'infinito, in cui i singoli elementi brulicano come «in un verminaio che si produce con la decomposizione di un organismo». Lo *zombie*, ci spiega Ronchi, è in questo senso un resto, un avanzo, un rifiuto del mondo «civile»: è ciò che non rientra nel piano rassicurante dell'*olos teleios* (del tutto compiuto), è ciò che, sfuggendo all'armoniosità del modello dominante, fa ribrezzo per il suo essere fuori posto, in eccesso, di troppo. Privato di questa dimensione immaginaria («senza volto», aggiunge l'autore) che lo

renda riconoscibile come unità, lo *zombie* (e noi potremmo aggiungere, il rifugiato, secondo la rappresentazione che l'attuale ideologia xenofoba ha costruito su misura) è condannato al non essere un individuo, pur somigliandogli da lontano. Come il proletario di fine ottocento, come l'extracomunitario clandestino di oggi, lo *zombie* «visto da lontano è come un uomo, da vicino fa orrore». In quanto resti (e non individui) i migranti (come accade ai morti-viventi nei film) vanno pertanto «stoccati», smaltiti, internati in campi (discariche dell'umanità di serie B), privati di un progetto, ridotti a nuda vita, viventi biologicamente ma socialmente morti, «viventi ma non esistenti». Il migrante contemporaneo – alla stregua dello *zombie* cinematografico – viene presentato dal discorso cripto-razzista come la presentificazione di un reale inquietante e disturbante, che animato da una pulsione acefala si spinge a rischiare la vita pur di accaparrarsi la possibilità di accedere a un godimento

fino ad allora interdetto: viene così vissuto come espressione di una forza che sfida l'autoconservazione (mettendosi a rischio di morte in viaggi sempre più pericolosi), per assicurarsi una quota di quel benessere che l'occidente teme di perdere. È dunque manifestazione di una pulsionalità tanto minacciosa quanto irrefrenabile, votata, in fondo, alla distruzione e dalla quale, di conseguenza, bisogna difendersi a ogni costo. Rifiutare l'ingresso al «virus sociale» bloccandolo alle frontiere o alzando un muro è, pertanto, non più il frutto della fantasia di uno sceneggiatore visionario alle prese con la creazione di nuove storie *zombie*, ma la politica di paesi democratici che formano l'Europa. La constatazione è desolante e rende conto della tendenza alla ripetizione (del peggio) che anima la psicologia collettiva e che solo la forza di lucide analisi di critica sociale (quale, implicitamente, il prezioso pamphlet di Rocco Ronchi è) può aiutarci a demolire.

La Cina di oggi, che si specchia senza vedersi nella società americana dei tanti consumi e delle grandi possibilità, e l'abortita ipotesi di una via più plurale e libera al benessere economico, sono rese metaforicamente dal fallimento umano dei quattro personaggi; tuttavia, l'elemento sociologico e il fattore storico, pur decisivi, non marcano le analisi meditate di Yiyun Li, cui sembra interessare piuttosto – e sta qui la sua alterità rispetto alla scrittura della madrepatria – il tortuoso e insoluto mistero della natura umana, ripercorso con paziente profondità nei temi più alti intrecciati alla vita quotidiana: la fede, l'amore, il dolore, la morte, la solitudine. La ventennale prigionia di Shaoai nel proprio corpo contaminato infligge anche agli altri – Boyang in Cina, Ruyu e Moran emigrate negli Stati Uniti – una analogica segregazione nelle proprie anime. Morte, malattia, solitudine sono fili grigi che uniscono tra loro i personaggi anche nello iato psico-spaziotemporale che li separa, nel loro presente, da una terra e da un passato di non-detti: in questo più vicina alla tradizione culturale cinese, Li riproduce emozioni e pensieri delle sue figure facendone emergere i vuoti piuttosto che i pieni, le ombre più della luce.

Aveva già affrontato con dolorosa precisione il tema dell'esclusione nei *Girovaghi* (Einaudi, 2010), potente romanzo su una comunità di diseredati sociali e politici alla fine del maoismo; qui, invece, assume una visione più equilibrata, resa lucida dalla distanza e dalla maturazione, in cui padroneggia con maggior forza i personaggi cinesi, sapendo tuttavia anche restituire con delicata ricettività le figure minori, di ambito americano. Al centro della storia restano però solo i tre cinesi e l'ombra onnipresente dell'inferma che su di loro si proietta anche da morta: in netto contrasto con lo spirito americano del riscatto individuale a tutti i costi, le vite di questi personaggi restano fatalmente impigliate a un'impercettibile condanna, comminata non da una legge esterna e oggettiva, ma dalla soggettiva responsabilità cui ciascuno si sente inesorabilmente vincolato, negandosi per sempre, sin da quel terribile '89, una vita di relazioni aperte e piene.

La sensibilità introspettiva di Li irretisce, senza mai risultare invadente, portando a quella che Yeats aveva chiamato «fonda intimità del cuore», in un senso di privatezza, d'inaccessibile e tutelato spazio personale e psicologico la cui mancanza, nella Cina della propria infanzia e adolescenza, è stata spesso lamentata dalla scrittrice. Il fluire del tempo, più in movimenti a spirale che in progressione lineare (altro elemento di sinicità), lega tra loro – nell'avvicinarsi delle diverse prospettive – eterogenei ma condivisi «mali di vivere», tra gli opposti esistenziali del distacco e della intimità, dell'amore e della solitudine. La ricerca dell'uno non fa che espandere a dismisura le dimensioni dell'altra: le scelte amorose di Boyang inaridiscono sulla superficie gelida della sua corazza interiore, la sete di corrispondenza emotiva che Moran, dopo averla invano coltivata da ragazza, smarrisce nel suo dolente rapporto con Josef rispecchia il rifiuto o l'incapacità che Ruyu prova nel tessere relazioni, perché «(S)ia l'intimità che il distacco richiedevano un impegno».

L'esperienza delle due donne negli Stati Uniti, in cui si alternano estraneità e accoglienza, una esperienza simboleggiata dalle incomplete vicende matrimoniali di entrambe, implica la necessità di riflettere sul tema dell'integrazione, che tuttavia va oltre le consuete dinamiche interculturali presenti nella letteratura sino-americana, alludendo piuttosto a un'indagine profonda, una ricerca etica sulla difficoltà intrinseca a una reale e mutua accettazione, con l'abbandono delle riserve identitarie, non tanto etniche quanto caratteriali. Ma in tanta emarginazione psicologica indugia un lieve, forse ancor più crudele spiraglio, ciò che rende aspro e commovente il romanzo: se c'è egoismo in Boyang e nelle altre coprotagoniste, non è altro che l'egoismo di «qualcuno ostinato nel rifiuto di soffrire, ma non abbastanza cieco alle sofferenze altrui».

SU TONG

Raffinati e crudeli, i Racconti fantastici ma ordinari

di BARBARA LEONESI

●●●Donne farfalla, bambini giganti, angeli a caccia di lacrime e vecchi in attesa della gru bianca per volare nei paradisi occidentali: la nuova antologia dei **Racconti fantastici** di Su Tong, curata da Rosa Lombardi per le edizioni Eir (€10,00) raccoglie sette storie composte dall'autore cinese in un arco di tempo di dieci anni, dal 1989 al 1999.

L'operazione editoriale è interessante e per certi versi coraggiosa, perché seleziona da diverse riviste letterarie racconti per lo più trascurati dalla critica per intrecciarli lungo il fil rouge di un tema caro alla tradizione novellistica cinese: il fantastico, i fatti strani e straordinari. Ne viene fuori il volto nuovo di uno scrittore già noto al pubblico italiano fin dal 1992 quando, sulla scia del successo del film di Zhang Yimou, *Lanterne rosse* venne tradotto il suo romanzo breve *Mogli e concubine* da cui il film è tratto. Come accade con tutti gli scrittori di grande talento, la critica fatica nel tentativo di incasellare Su Tong in una corrente ben definita, e le etichette si moltiplicano: avanguardia, neorealismo, nuovo romanzo storico. La scrittura sincopata dei suoi esordi, che rompe continuamente il flusso narrativo con flashback e montaggi in stile cinematografico, è approdata nel tempo a una narrazione fluida e di ampio respiro, che riprende il ritmo tradizionale dei cantastorie.

Ormai cinquantenne, fra gli scrittori cinesi più famosi, tradotto in molte lingue, Su Tong ama descriversi come un uomo ordinario che conduce una vita qualunque. I suoi ritratti femminili spietati, carichi di perfidia nei confronti degli altri e di se stessi, che capovolgono l'archetipo classico della donna-madre, rimangono nella memoria dei lettori, insieme ai suoi affreschi storici così vividi e reali, sebbene mai ancorati a precise coordinate spazio-temporali: il passato rimane per Su Tong un magma indistinto, in cui la Storia è in primo luogo storia individuale e personale. E sospesi nel tempo sono anche i racconti di questa antologia, là dove i confini fra passato e presente, fra realtà e fantasia si confondono. Apparizioni, presagi, sogni tracciano la strada di un destino che qui, come spesso nei romanzi più famosi di Su Tong, appare ineluttabile.

Numerosissimi i riferimenti alla tradizione popolare così come a quella letteraria colta: leggendo della donna farfalla protagonista di uno dei racconti, si ripensa al celeberrimo passo del *Zhuangzi* in cui il filosofo dichiara di non distinguere più, al risveglio, se sia lui, Zhuangzi, che sogna di essere una farfalla o se sia una farfalla che sogna di essere Zhuangzi. Proprio la fluidità fra mondi diversi, fra realtà e fantasia, fra realtà e irrealtà costituisce l'elemento originale di queste storie: il fantastico non è in opposizione, in antitesi con il reale, non cozza contro di esso, bensì fluisce, si trasforma in reale mentre questo si muta in fantastico. Divelto ogni barriera, l'osmosi fra i due mondi è così naturale da privare quasi il fantastico della sua principale caratteristica, la straordinarietà. Il dialogo fra realtà e fantasia, ordinarietà e eccezione entra così a far parte della vita comune.

«I DESTINI GENERALI» DI GUIDO MAZZONI PER LA COLLANA SOLARIS DI LATERZA

→ TEMPI PRESENTI

Veduta di Berlino di Gabriele Basilico, dal sito OverExposure

Verifiche dei poteri ormai tramontati della politica, tra due viaggi a Berlino, capitale simbolica del secolo breve

di ROCCO RONCHI

●●●Dedicata a raccogliere saggi di letterati italiani che si misurano con la mutazione antropologica intervenuta alla fine del mondo bipolare, la collana «Solaris» della Laterza assume il disorientamento come punto di vista privilegiato e come chiave di lettura della contemporaneità. Ne fa fede il volume intitolato **I destini generali** di Guido Mazzoni (pp. 122, €14,00) brillante storico e teorico della letteratura, autore, tra l'altro, di una *Teoria del romanzo*, che è tra i contributi più innovativi sull'argomento, e di notevoli libri di poesia.

Nato nel 1967, Mazzoni appartiene alla generazione che si è formata a cavallo dei due secoli: è dunque un testimone ideale, che ha sperimentato il tramonto del «secolo breve», raccontato nella forma di resoconto del suo primo viaggio a Berlino all'inizio degli anni novanta. Di quel secolo, segnato da una memoria tragica e diviso tra narrazioni contrapposte e in competizione tra loro (il *western way of life* dell'ovest e l'est che si pretendeva comunista), Berlino è stata indubbiamente la capitale simbolica. Ma la generazione di Mazzoni è anche quella che è stata travolta dalle trasformazioni indotte da un capitalismo trionfante e senza avversari - almeno senza avversari «credibili» per «noi buoni Europei», per dirla con Nietzsche, dal momento che il fondamentalismo islamico rappresenta proprio uno degli aspetti, certamente quello più mostruoso, del cambiamento globale.

È un altro viaggio, ancora a Berlino, questa volta nel 2013, a fornire a Mazzoni la necessaria cartina di tornasole per verificare l'avvenuta mutazione. Nella città che descrive, pacificamente convivono le memorie istituzionalizzate di un passato recente (il comunismo) e più lontano (il nazifascismo) e la glorificazione della merce, padrona assoluta dei nostri destini generali. Commentando una foto da lui stesso scattata, scrive: «In Potsdamer Platz sono stati reinstallati, a beneficio dei turisti, alcuni pezzi del Muro. Sono circondati da pannelli che spiegano il significato di quei blocchi di cemento. Quando però li si mette nel contesto, l'immagine che si ottiene è sovrastata da un'enorme pubblicità dell'iPad» (Mazzoni avverte il lettore che quella stessa emblematica fotografia è stata scattata con il suo iPad...).

In mezzo, tra la fine del vecchio mondo e l'ascesa irresistibile del nuovo, ci sono tutti quegli «eventi», dall'attentato alle due Torri di New York all'invasione degli ultracorpi berlusconiani in una Italia dalla memoria azzerata, che hanno segnato il nostro presente e che hanno la caratteristica, tipicamente post-moderna, di coglierci sem-

pre di sorpresa, lasciandoci attoniti, privi degli strumenti intellettuali necessari alla loro comprensione, sguarniti insomma di una filosofia - perché è proprio questa che manca - capace, come l'hegeliana nota di Minerva, di alzarsi in volo per concepire il mondo in cui siamo gettati.

Il filosofo comunista Ernst Bloch, in pieno Novecento, aveva individuato come tratto costitutivo del presente l'«oscurità» essenziale. Troppo vicino per essere visto, il

presente che stiamo vivendo ci sfugge e come neve si scioglie nelle mani di chi vorrebbe afferrarlo.

Bloch faceva appello alla dialettica come a quell'arte che permette di «ruotar fuori» dal presente per oggettivarlo e produrne un concetto critico. A questa esigenza di distanza critica da un presente troppo ingombrante sembra corrispondere l'urgenza che muove la collana in cui è ospitato il libro di Mazzoni. Agli intellettuali convocati si chiede che svolgano il compito lo-

ro affidato almeno dalla stagione eroica dell'illuminismo: devono «rischiare» il presente, dissipare le nebbie che lo rendono impalpabile.

L'autore vi fa fronte in due modi, che scandiscono i due tempi del suo discorso. Da un lato, soprattutto nel primo capitolo, disegna una teoria del contemporaneo che costituisce una efficace sintesi di quella che ormai si può definire la critica italiana della cultura. Sotto il segno di Pasolini e della sua nota

teoria della «mutazione antropologica», la nuova epoca che viviamo è presentata come il tempo dell'ascesa delle masse atomizzate, emancipate dal dominio della Legge trascendente e di tutti i suoi succedanei mondani (famiglia, partito, sistemi valoriali e cpsi via), obbligate dal consumismo dilagante a un godimento compulsivo e mortifero, incapaci di costruire nuovi legami sociali e intergenerazionali che vadano oltre l'immediatezza del presente (fine della Storia), indifferenti se non addirittura ostili alla dimensione del progetto e del sacrificio (dopo la politica).

All'origine di questa mutazione - ancora una volta Pasolini docet - ci sarebbe l'evento 1968, il quale, come un Giano bifronte, sarebbe tanto l'ultimo episodio della Storia con la maiuscola, in catena con le altre date che hanno scandito il sogno rivoluzionario di una umanità redenta dall'oppressione (il 1789, il 1848, il 1871, il 1917), quanto il laboratorio di quegli *homines novi* che in nome di una malintesa liberazione avrebbero inaugurato, già a partire dai fatidici *eighties*, l'epo-

ca dell'individualismo sfrenato e dell'edonismo generalizzato. È nel primo volume di *Capitalismo e Schizofrenia* di Gilles Deleuze e Felix Guattari, *L'anti-Edipo*, che Mazzoni individua il testo manifesto di questa svolta epocale: una filosofia dell'immanenza radicale, quale è quella sostenuta dai due francesi, una filosofia che contesta sistematicamente ogni trascendenza, finché quella che si riproduce nel seno della famiglia, porterebbe inevitabilmente a una atrofia generalizzata dell'esperienza, che Mazzoni descrive con le parole profetiche (e assai «pasoliniane») di Alexandre Kojève, il grande commentatore di Hegel, maestro di un'intera generazione di intellettuali, il quale, alla vigilia del '68, poco prima di morire, prospettava per l'Europa spirituale, dominata dall'«americanismo» (secondo lui, non faceva eccezione nemmeno la Russia sovietica) una sorta di regressione al «regno animale dello spirito».

Per Kojève a venire messa radicalmente in questione dalla «mutazione antropologica» in corso era, in ultima analisi, la forma stessa dell'Uomo, la sua differenza specifica dall'animale. Tutte le grandi distinzioni concettuali che, da Cartesio in poi, hanno costituito l'orgoglio della modernità - natura/cultura, spirito/materia, coscienza/estensione, qualità/quantità - ne verrebbero investite e dissolte. Il '68 prima (almeno nella *incriminata* versione fornita da Deleuze e Guattari), l'ascesa del capitalismo finanziario poi, con la sua smaterializzazione della realtà, avrebbe assecondato questa trasformazione fino a renderla senso comune presso le nuovissime generazioni (gli «adolescenti» già stigmatizzati in tempi non sospetti di «post-modernismo» dal Pasolini «corsaro»), ormai incapaci di operare le più elementari distinzioni di senso e di valore (al punto da inserire, come documenta Mazzoni, con spensierata allegria, l'hashtag #feelgood nei messaggi twitter inviati agli amici da un viaggio della memoria a Aushwitz).

I destini generali, però, non si esaurisce in questa denuncia morale dei guasti della contemporaneità. Se si limitasse a questo, costituirebbe soltanto un ulteriore capitolo di quella critica di un presente senza Dio e senza Valori, senza Storia e senza Trascendenza, che, dopo Pasolini, tanto successo ha avuto presso gli intellettuali italiani, indipendentemente dalle loro opzioni politiche, filosofiche o religiose (e sarebbe tempo di interrogarsi sulle ragioni di questo consenso generalizzato). Con grande onestà intellettuale, Mazzoni, nel secondo capitolo, dà voce anche al lato meno frequentato di questo diffuso e condiviso atteggiamento teorico. Chiamato dalla *mission* stessa della collana che ospita il suo bel saggio a prendere posizione sull'epoca che giudica, Mazzoni non esita infatti a confessare l'impotenza politica di una tale critica morale. Alla luce di questa analisi non ci sono alternative praticabili e, soprattutto, «credibili». Dalla teoria critica non consegue insomma nessuna prassi trasformatrice del reale, con buona pace del Marx dell'XI tesi su Feuerbach («Il filosofo ha finora soltanto diversamente interpretato il mondo. Si tratta di trasformarlo»).

All'intellettuale che ha aderito al paradigma pasoliniano come al solo modello capace di spiegare il presente, non resta che riconoscerne, come fa Mazzoni nelle righe magistrali che chiudono *I destini generali*, di non aver «nulla di politico o di reale da opporre a tutto questo». «Ho solo - scrive - una forma di disagio».

Nel disagio di Mazzoni una forma attuale di resistenza critica



DIDATTICA

Le istruzioni di Giulio Ferroni per trasformare in possibile «La scuola impossibile»

di PAOLO LAGO

●●●Il filosofo belga Raoul Vaneigem così scriveva nel 1995 in un significativo *Avviso agli studenti*: «La prospettiva di una redditività a tutti i costi è la cortina di ferro di un mondo chiuso dall'economia. (...) Resta da sapere se allievi e professori, dal momento che la gestione di un universo in rovine alla quale li si invita non promette nulla di buono, si lasceranno ridurre alla funzione di meccanismi lucrativi senza scommettere sull'ipotesi di imparare a vivere anziché a economizzarsi». La scuola è al centro di una nuova riforma che continua a sollevare proteste nell'universo degli insegnanti e degli studenti e che sembra trovare il suo fulcro in dinamiche di carattere economico e aziendale, basate su «meccanismi lucrativi». Nel testo diffuso online dal Ministero dell'Istruzione, ad esempio, la storia dell'arte dovrebbe ricevere maggiori impulsi per creare una «capacità di produrre bellezza», sulla quale si dovrebbero «formare giovani capaci di ripartire dal Made in Italy inteso nella sua accezione più ampia». («Made in Italy?» - viene spontaneo chiedersi - si tratta della scuola o del marchio aziendale di

uno stilista?). Il mondo della scuola è quindi tornato oggi alla ribalta, chiamato in causa da questo calderone riformistico promosso da una nuova classe politica rampante, che si autoproclama «rottamatrice» e sembra invece guardare molto a quegli anni ottanta del secolo scorso definiti da Paul Ginsborg come «l'età d'oro del miracolo economico». Capita a proposito, perciò, l'uscita di un illuminante volumetto di Giulio Ferroni: **La scuola impossibile** (Salerno editrice, pp. 123, € 9,50). L'autore, critico e storico della letteratura, è sempre stato un acuto e lucido osservatore non solo della «repubblica delle lettere» ma anche della cultura e della società italiana *tout court*. Al mondo della scuola e alle sue prospettate riforme, infatti, già aveva dedicato un altro testo uscito nel 1997, *La scuola sospesa. Istruzione, cultura e illusioni della riforma*. Al centro della nuova analisi di Ferroni c'è la critica al modello economico dominante in ogni settore della vita sociale e culturale, applicato anche al mondo della scuola: «Tutto deve mirare all'utile, e l'utile viene necessariamente concepito in termini puramente economici». In questo quadro rientrano anche le formulazioni che

impongono di sezionare il sapere in obiettivi e competenze, nonché la diffusione dell'utilizzo dei test per sondare le capacità degli studenti. Anche l'eccessiva digitalizzazione della scuola rimanda a un modello economico imposto dall'alto, in un contesto sociale in cui la rete contribuisce all'evaporazione della democrazia, mentre sempre di più vengono a mancare luoghi fisici di incontro e di confronto diretto: la scuola appare così schiacciata dalle «esigenze di grandi organismi economici, che impongono di essere all'altezza di un presente disposto secondo le leggi del marketing, dei modelli di vita da esso definiti». Diversi sono i suggerimenti per sfuggire a questo «meccanismo lucrativo»: la produzione di un pensiero «lento» e problematico contro la velocità imperante, una nuova educazione alla parola, una difesa dall'eccessiva «colonizzazione» dell'inglese, una rinnovata conoscenza dello spazio, una riscoperta dei classici antichi, nonché, naturalmente, una decisiva rivalutazione della figura dell'insegnante. È solo con una passione viva per il sapere e con fortissime basi culturali che si potrà ottenere, finalmente, a una scuola «buona» davvero.

«SPOSTARE L'ORA» DI MICHAEL KRÜGER, MONDADORI «LO SPECCHIO»



KRÜGER

Tra piante e animali che non sanno di sé

di CAMILLA MIGLIO

●●●«Ci vuole un tempo così disperatamente / lungo per arrivare a intuire chi siamo. / L'indistruttibile amore per i meli, / la storiografia delle nuvole, lo studio delle erbe, non destinato / alla stampa, l'acqua stregata, / appuntamenti in un buio accessibile. / Propriamente nulla per gli dèi. / Respirare per sottrarsi alla maledizione, / per un pezzo senza speranza, un pezzo molto breve. / Troppo breve». Così Michael Krüger in «Specchio», dalla raccolta *Spostare l'ora* (Mondadori «Lo Specchio», pp. 242, € 18,00). Un uomo arriva, forse, ripensandosi nel tempo, a individuarsi: nella relazione con la natura, nelle sue diverse forme, per vie non razionali, in assenza di dèi, tra silenzio e parola, ispirazione ed espirazione, per fuggire l'anatema della fine, nel rimpianto che il tempo concesso sia un soffio.

Krüger si racconta autore, editore, girovago a volte postromantico e mai classico, filosofo della natura e contadino, etologo e botanico. Ha preso distanza dal mondo che corre e consuma il tempo, attraverso

so viaggi, incontri. In una prospettiva quasi postuma, prende atto della nostra superfluità, tra piante e animali che non sanno di sé. Misura la vita sul ritmo della natura. E non è solo autobiografia. Il ritratto di sé che abbiamo letto in apertura, in tedesco è giocato sull'impersonale *Es braucht hoffnungslos lange* («ci vuole un tempo così disperatamente lungo»), *bis man ungefähr ahnt, wer man ist* («per arrivare a intuire chi siamo»). Possiamo vagamente intuire chi siamo, osservando merli, gabbiani, corvi, vespe e farfalle, ricci e conigli. Pronunciando lentamente nomi di piante, città, paesaggi, amici.

Il più simile, tra gli amici umani, pare Erich Auerbach, evocato attraverso titolo del suo grande libro: «Mimesis, un'opera / senza note a piè pagina: la salvezza». Così Krüger in «Hotel Europa», variazione sul tema della disgregazione. Ma perché *Mimesis* salva? Auerbach lo scrisse in esilio, in fuga dal nazismo. Non aveva con sé molti libri, e la biblioteca di Istanbul (luogo più volte citato da Krüger) non bastava. *Mimesis*, scritto *par coeur*, è di per sé una stanza europea della memo-

ria, procede nel nesso tempo-realtà e lavora alla sua ri-costruzione. Un'opera di autobiografia intellettuale, sul ciglio di perdite e morte. *Spostare l'ora* di Michael Krüger è anch'esso un discorso sul tempo e sulla realtà «senza note a piè pagina», nel *sermo humilis* biblico e dantesco, ripreso da Auerbach, e ben congeniale al poeta e alla sua traduttrice, a sua volta poetessa, Anna Maria Carpi.

Spostare l'ora: «L'ora legale è l'unico intervento che ci è dato fare sul tempo. Ben altri ne invoca il desiderio di non morire di questo poeta che si è autodefinito vecchio amico della morte», scrive Carpi. E non c'è differenza tra la nostra presenza nel mondo e quella di un albero, che anzi probabilmente ci sopravvivrà. Si pensi al melo «come me venuto al mondo durante la guerra». Del resto la morte di certi alberi (si veda la «Morte della betulla») ha lo stesso impatto emotivo della morte degli amici.

Il tempo ha le sue scansioni: stagioni, fioriture. I ritmi della storia sono cancellati dalla vegetazione (in Polonia guardando le mucche al pascolo nessuno penserebbe di

trovarsi in quello che fu il granaio della Prussia). Ma cippi mnestici umani restano, e sono le morti degli amici, le vite altrui ricapitolate. Il momento generatore di senso è però solo l'infanzia: è lì che la dimensione umana si allaccia al tutto, attraverso il suono di parole, come piccole *madeleine* da gustare. *Zimt* (cannella) ha il calore di una nonna sopravvissuta alla guerra stringendo ancora quattro stecche della spezia profumata. L'infanzia è il piacere degustato in parole e cose, persino nei ciottoli, del tutto ignari delle leggi di natura o cultura. Ma il poeta sgombra ogni sospetto regressivo: «Troppo tempo ci vuole / perché ci rimandino / nell'infanzia, quando le parole avevano tempo / di mostrare la loro bellezza». E noi lettori rischiamo di essere fuori tempo massimo. Occorre «Una tarda cognizione / acquisita in debolezza». Niente di eroico, né sacro, né sublime.

Non ingannino le date liturgiche e profane: Pentecoste, Capodanno, Primo dell'anno, Le Palme, Pasqua. E le stagioni, tutte e ripetute. Il libro finisce con la 'seconda' mietitura, e un risorgere tardivo di

Intuire chi siamo osservando merli, farfalle, ricci... Il poeta tedesco si racconta in una prospettiva quasi postuma, fra tempo e realtà

germogli, quasi possibilità di seconda vita, a sfidare la grande Falcia-trice. Stagioni e liturgie incrociano le latitudini, in un canto della terra vista da lontano, nel tempo lungo di chi si ripensa, non come «Io» allo specchio, ma come occhio, orecchio attento.

Accade così lo «sgombero» delle parole inutili. Scrivere, tradurre, pubblicare, sarà davvero questo l'essenziale? Detto da un editore, poeta, scrittore, suona sconfitta. E invece no: accanto ad animali e piante, fantasmi di cari scomparsi, storie bibliche, leggende e fiabe dei boschi, si impara dagli uccelli a vivere di briciole, dal melo a rifiorire, insomma, ad «amare la vita» (con un illustre precedente, Fellini): «Tutto si comprende facilmente / se si ama la vita. / Tutto è facile sotto le nuvole / che se la battono / al primo vento che capita».

Nonostante gli sforzi di distacco, Krüger si porta dentro un poeta come lui mai fuggito dalla *vita activa*: Heinrich Heine. E non solo per i titoli di alcune poesie: «Maggio» fa pensare all'«Intermezzo lirico»; «Io non so che vuol dire» per qualunque tedesco fa scattare le note della «Lorelei». Né solo per i versi su dèi in congedo mimetizzati con la folia, che ricordano molto da vicino le situazioni degli heiniani *Dei in esilio*. Come Heine, Krüger affida alle chiuse delle sue poesie una *gnome* amara, che rovescia la dolcezza di accenti e pensieri in cui il lettore già si culla. Ma proprio pensando a Heine, non dobbiamo prendere questo canzoniere sul tempo in modo troppo filosofico. Siamo al volgere del giorno verso il tramonto (ovvero tarda estate, mietitura, ora azzurra della vita). È in questa luce, e senza note a piè pagina, che Krüger ci offre le sue immagini riflesse, persino quando parla di «illuminazioni» sui ciottoli di una costa del sud: «Ma è ovvio che anche gli specchi possono sbagliare».

Gerhard Richter, «Hirsch», 1963, collezione privata

GARAVINI DA PAGINA 3

La Rochefoucauld e le sue massime rese in un eccesso di perfezionismo

Il volume rispecchia con esemplare probità la storia testuale delle *Maximes*, quanto meno complessa: tre redazioni manoscritte, cinque edizioni in vita dell'autore (la prima, 1665, particolarmente travagliata per interventi in corso di stampa, sicché, come peraltro accadeva spesso all'epoca, nessun esemplare è uguale a un altro), via via rimaneggiate, con addizioni, soppressioni, correzioni, fino a quella definitiva del 1678, qui riprodotta con limpida traduzione italiana a fronte. Sono inoltre offerte al lettore le massime dei manoscritti non pubblicate dall'autore, le massime soppresse e una tavola delle concordanze. Il testo è corredato da un apparato critico che riporta le varianti di manoscritti e edizioni, e segnala l'assenza nei manoscritti di questa o quella massima o di una parte del testo antecedente.

Se un appunto si deve fare a quest'ottima edizione è di peccare per eccesso di perfezionismo (e anche nella virtù, l'eccesso è un difetto, diceva Montaigne). Se infatti l'apparato è utile, anzi indispensabile, a chi voglia seguire l'assiduo lavoro di rifinitura a cui La Rochefoucauld ha sottoposto il suo libro, è dubbio l'interesse della traduzione italiana dell'apparato medesimo. Le traduzioni con testo a fronte non si rivolgono evidentemente a lettori del tutto ignari della lingua originale, impossibilitati ad accedervi, ma a quelli che, senza possederla, la conoscono abbastanza per rendersi conto della qualità del testo stesso e magari delle scelte del traduttore. Poiché qualsiasi traduzione è sempre una scelta fra diverse possibilità di rendere quel termine, quella sfumatura di senso, quel costrutto, e la scelta dipende, oltre che dalla competenza, dalla sensibilità e dal gusto di chi traduce. Va da sé che anche nelle varianti la traduzione non può essere che una scelta.

Ora, se le varianti sono la rappresentazione delle esitazioni dell'autore, che cosa può rappresentare la traduzione delle varianti? Nient'altro che le scelte del traduttore: il quale, dovendo render ragione dell'opzione adottata nel testo, non potrà che regolare su quella la versione della variante. Il ragionamento può apparire capzioso. Cerco, per spiegarmi, un esempio minimo (senz'altro insufficiente, ma la sede non consente altre addizioni di prove). Nella massima 12 citata sopra («Per quanto impegno si metta...»), impegno traduce il francese *soin*, che però potrebbe anche rendersi con *cura* o *studio* o magari altri sinonimi; il traduttore ha optato per quella che gli sembra la soluzione più adeguata, e come tale la si accetta. La variante porta *industrie*, che viene tradotta *ingegnosità*; ma perché non *industria* o *abilità* o *destrezza*? Insomma, l'opzione è ineluttabile nel testo, che deve presentarsi definitivamente; ma la variante, nel suo rapporto col testo, significa un fluttuare di approssimazioni che è problematico trasporre in un'altra lingua. La traduzione dell'apparato, insufficiente per definizione a restituire, non solo il preciso cesello stilistico del francese, ma neppure la formulazione letterale, rischia di apparire, nonché superflua, filologicamente discutibile.

Per chiudere in bellezza: l'iconografia del volume è pregevole, particolarmente curata, dalla copertina su cui figura la splendida Vanità di Nicolas Régnier, alle illustrazioni interne che isolano particolari di dipinti coevi.

PETER HANDKE

Scovare i funghi come forma di eternità: un saggio che stinge nel fiabesco

di STEFANO GALLERANI

●●●Tutt'altro che marginale all'interno della sua produzione letteraria, nel corso degli anni la rivisitazione, da parte di Peter Handke, del genere «saggio» (*Versuch*), è arrivata a costituire, piuttosto, una sottile filigrana tra le maglie più fitte intessute dai romanzi e dai testi teatrali; pure, si tratta di una filigrana estremamente resistente che la costanza dello scrittore di Griffen ha reso più che familiare, nella forma e nei modi in cui è stata declinata, ai suoi lettori. Dopo *Saggio sulla stanchezza* (1989), *Saggio sul juke-box* ('90), *Saggio sulla giornata riuscita*, *Sogno di un giorno d'inverno* ('91) e *Saggio sul luogo tranquillo* ('12) è ora il momento di *Saggio sul cercatore di funghi* (traduzione di Alessandra Iadicicco, Guanda «Narratori della Fenice», pp. 174, € 15,00) che, così come i primi costituivano un vero e proprio trittico, forma con il penultimo una trasfigurata riflessione ancipite sul rapporto che intercorre tra lettura e scrittura. Protagonista esplicito delle considerazioni e dei fatti riportati in *Versuch über den Pilzwarren* (così in originale, nel 2013) è un amico del narratore posseduto dalla smania di

cercare funghi: sin dall'infanzia è stato questo il suo scopo nella vita, sebbene gli sfuggisse il senso o il perché, e niente, nemmeno le occupazioni professionali dell'età adulta (in specie, la carriera di avvocato penalista di caratura internazionale), ha potuto distoglierlo da questa forma di stregoneria che la natura sembra avere esercitato sulla sua coscienza. Poco importa dunque l'occasione (fosse, in gioventù, il desiderio di procacciarsi i primi soldi vendendo i funghi raccolti nel bosco ceduo ovvero, più grande, la brama di scovare l'esemplare più raro da mostrare in famiglia, o, ancora, il progetto di stendere il primo vero libro sui funghi che sia mai stato scritto); poco o nulla conta, insomma, il perché il cercatore di funghi si metta in cammino fuori e dentro la società degli uomini. Quello che davvero ha importanza è come la sua attenzione si sposti gradualmente dalla ricerca in quanto tale al cammino, dall'oggetto alla caccia, al sentiero imboccato per giungere a scovare la preda agognata, il tanto ambito premio («una forma di eternità»), elevando a regola «il fatto di cercare anche dove già altri erano andati in cerca». Attraverso la storia dell'amico (*una storia a sé*), e con i toni della letteratura

ipotetica che negli anni ha spostato dal piano estetico-ideologico a quello poetico, Handke compila un peculiare trattato euristico caratterizzato da un ipernaturalismo fin quasi artificioso e da una dimensione fantastica che solo all'apparenza elude tema e contenuto. Tutto si ricongiunge, difatti, nel finale, quando la figura dell'amico - ormai il prototipo dell'*artista* - si ripresenta a quella del narratore recluso nel suo «povero» giardino per consegnargli la storia di un demone individuale sì, ma esemplare, perché ne faccia, probabilmente, quel libro definitivo che lui stesso non ha potuto terminare e che l'altro, probabilmente, ancora attende di scrivere. Magari un libro a venire, come un tesoro ancora da scoprire. O questo stesso libro, che da saggio diventa fiaba perché «l'elemento fiabesco, all'occorrenza, è l'ingrediente più importante, il più necessario. Se aria, acqua, terra e fuoco sono i quattro elementi, il momento fiabesco valga come il quinto, come l'elemento aggiuntivo»; e affinché in questa, come in ogni altra storia, quanto viene narrato esca dal mondo di chi narra ed entri in quello di chi ascolta, «alla fin fin, come si è detto, un pizzico di fiabesco ci sta».

MARCO TANZI, «LA ZENOBIA DI DON ÁLVARO», DA OFFICINA LIBRARIA

→ ARTE LOMBARDA

Così Tanzi identificò Genovesino a Cremona in una casa buia

di SIMONE FACCHINETTI

●●● Sono molti i motivi che rendono interessante *La Zenobia di don Álvaro* e altri studi sul Seicento tra la Bassa padana e l'Europa, l'ultimo libro di Marco Tanzi (Officina Libraria, pp. 224, 51 illustrazioni a colori, € 19,90). Già dal titolo si intuisce che non si tratta di una comune - e accademica - antologia di saggi di storia dell'arte dedicati al Seicento lombardo. Di sicuro gli studiosi e gli eruditi di argomenti padani troveranno infinite ragioni per considerarlo un testo utile, se non addirittura necessario. Tuttavia il cuore del libro non sta proprio qui.

Sulla copertina appare un *Cupido che incocca la freccia*, un'opera mai vista prima d'ora, riconducibile a Luigi Miradori detto il Genovesino. L'immagine è attraente e dispettosa, il Cupido appare come una insopportabile e magnifica canaglia. Anche questo è un secondo indizio, esterno, per mettere sull'avviso il lettore curioso.

L'autore del libro, cioè, non nasconde qualche legittima ambizione letteraria (facendo il verso, nel titolo, all'universo gaddiano) e non rinuncia a identificarsi con una specie di castigamatti della disciplina (tramite la foto di copertina). In realtà Tanzi, che insegna Storia dell'Arte all'Università del Salento, in questa precisa circostanza indossa gli abiti, non abituali, della pacifica moderazione.

La Zenobia di don Álvaro si legge in poco meno di quattro ore, all'incirca la durata di un viaggio in treno che va da Roma a Milano. Alla fine della lettura le cose che rimangono impresse nella memoria possono essere tante, ma nessuna forte come il sentimento di un luogo. L'ombelico del libro è Cremona e la Bassa padana, bagnata dal suo grande fiume, il Po: «Da ragazzo non sapevo remare alla veneta, rito in piedi a guardare sicuro davanti, con il ritmo lento e costante del remo a solcare la corrente; con la iole invece si danno le spalle alla meta e vedi la scia della barca tagliare a mezzo l'acqua, con piccoli gorgogli e mulinelli». Qua e là saltano fuori ricordi autobiografici, intarsiati da rari brani di Danilo Montaldi, come quello - magnifico e singolare - sulla matàna del Po, la malattia che colpisce le popolazioni che abitano nei dintorni del fiume: «la matàna (...) è come una febbre leggera, è una specie d'influenza che esercita il fiume sugli abitanti della riva».

Ecco, una volta capite le ragioni della matàna del Po, diventa più facile intuire perché l'autore abbia deciso di scandire la sequenza dei saggi con tre fotografie in bianco nero, solo apparentemente fuori contesto. La prima è l'immagine visionaria, scattata nel 1940, di un funambolo che si incammina, sospeso per aria, verso la facciata della Cattedrale di Cremona (non è Arturo Strohschneider, il migliore ascensionista del mondo, come si potrebbe credere). La seconda, solo a prima vista, somiglia a un fotogramma tratto dal celebre film di Charlie Chaplin, *Modern Time*. In realtà è - meno comunemente - l'istantanea degli ingranaggi che costituiscono l'incredibile meccanismo dell'orologio del Torrazzo a

Una raccolta di saggi centrata sull'intreccio tra arte e letteratura: Malosso e Marino, fino alla scoperta avventurosa della «Zenobia»...

Cremona. Infine la terza - una Casa di via Bertesi 8 a Cremona - confesso di non essere stato in grado di decodificarla. L'unica spiegazione plausibile è che sia un'immagine tratta dall'album di famiglia dell'autore, ma è solo un'ipotesi.

Queste tre piccole fotografie precedono l'introduzione (intitolata «Sul filo») ma soprattutto la prima sezione di saggi, tutta giocata sull'incrocio tra testi e immagini, e la seconda, più corposa, intitolata «Barocco nella Bassa (tra memorialistica e shorter notices)».

Il libro è composto, quindi, da oltre una ventina di articoli, raggruppati in due sezioni, cinque dei quali scritti per l'occasione. Anche quelli vecchi (via via apparsi in riviste scientifiche, in cataloghi di mostre o in plaquettes fuori commercio) sono stati ritoccati e aggiornati con utili note bibliografiche.

Nella prima parte del libro Marco Tanzi si confronta con il tema dell'intreccio tra arte e letteratura: Malosso e Marino ecc., fino alla *Zenobia* di don Álvaro, la scoperta che dà anche il titolo al volume.

Ho conosciuto personalmente la *Zenobia*. Ricordo che l'incontro è avvenuto in una stagione calda, afosa. Ero stato a Cremona per esaminare un dipinto creduto di Evaristo Baschenis, in casa Cavalcabò. Le stanze dell'abitazione che lo custodivano erano piuttosto buie. A un certo punto, prima di uscire, tutti delusi per il presunto Baschenis (che infatti non lo era), sostammo davanti a un quadro scuro e poco illuminato, appeso molto in alto. Tanzi chiese un po' di luce e apparve quella che poi si sarebbe scoperta essere Settimia Zenobia, seconda moglie del re di Palmira, ovvero Settimio Odenato. All'epoca dell'istantanea identificazione attribuita (quasi il tempo di una fucilata) era solo un'opera inedita di Genovesino. Da quella prima conoscenza superficiale Tanzi ha decodificato il soggetto del dipinto, grazie all'inventario dei beni di don Álvaro de Quiñones, governatore e castellano di Cremona dal 1639 al 1657. L'indagine si sarebbe potuta fermare qui, con l'identificazione del soggetto: un'aggiunta al catalogo di Genovesino e l'ipotesi che l'opera sia stata commissionata dal nobile spagnolo, particolarmente appassionato di opere del pittore.

La ricerca è proseguita attraverso l'inseguimento delle vicende personali del de Quiñones, giudicato all'epoca «un uomo al quale i molti anni di servizio non lasciarono

altro che la gran vanità di avere servito molto». Poi l'indagine si è spostata sulla prole femminile del de Quiñones, solo in un'apparente e spassosa divagazione sui riti e le liturgie che fissavano le precedenti e l'esibizione degli onori nel Seicento spagnolo. Infine l'investigazione ha certificato la conoscenza diretta - oltre che la comune consuetudine - tra Álvaro de Quiñones e don Pedro Calderón de la Barca, il maggiore scrittore spagnolo del tempo. Ultimo tocco, in un zigzagare curioso tra fatti artistici e fatti letterari, l'ipotesi che il committente abbia suggerito al pittore di ispirarsi a un'opera drammaturgica scritta da Calderón de la Barca, intitolata *La gran Cenobia*, appunto. «Saremmo dunque nel bel mezzo di un cortocircuito tra la Lombardia e la Spagna intorno alla metà del XVII secolo, che coinvolge, sia pure indirettamente, uno dei più grandi geni della letteratura universale, un militare spagnolo di stanza a Cremona e il suo pittore prediletto».

La seconda parte del libro si snoda intorno al Barocco nella Bassa: dai Procaccini ai Nuvoletti. In mezzo si legge un affondo su Giuseppe Caletti e ancora vari contributi dedicati al Genovesino, compreso un pezzo nuovo sulle sue celebri e replicate *Vanitas*. Domina, sopra tutti, il saggio «Casalmaggiore primo amore», scritto originariamente nel 1999.

«DUE RICOGNIZIONI IN ZONA DI CONFINE»

Passioni artistiche di Mengaldo

di LUCA ZULIANI

●●● Pier Vincenzo Mengaldo si concede ogni tanto un'incursione al di fuori del suo territorio consueto, lo studio dello stile e della lingua dei testi letterari italiani. Nel caso di *Due ricognizioni in zone di confine*, (Monte Università Parma Editore, pp. 76, €10,00) l'oggetto di studio è la critica d'arte, non solo italiana, e non è la prima volta: questo libretto è infatti una appendice a un suo testo precedente, *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica*, uscito nel 2005. L'interesse di Mengaldo per i temi trattati in questi saggi non deriva soltanto dalla sua passione per la pittura. C'è anche la convinzione che il momento più alto della critica d'arte, quello «jakobsonianamente «poetico» sia la descrizione dell'opera, ossia l'*ècfrasis*; e Mengaldo ha ben presente che nell'arte più che altrove - citando Rudolf Wittkower - «ogni descrizione implica giudizi di valore». La critica d'arte riproduce, quindi, su un diverso piano, ciò che la buona critica letteraria dovrebbe fare: non a caso, *Giudizi di valore* è anche il titolo di un libro di



Luigi Miradori detto il Genovesino, «Cupido che incocca la freccia», part., 1650-'55 ca., collezione privata; in basso, Roberto Longhi



Mengaldo del 1999, un libro di scritti sulla letteratura. Ma c'è dell'altro. Analizzare questo tipo di testi è un modo per far risaltare un principio più generale: «la critica d'arte, e la critica in generale, eredita i procedimenti che caratterizzano ogni letteratura che abbia a combattere con l'ineffabile, quella religiosa in particolare». Il tentativo di rendere tramite parole una bellezza che di parole non è fatta ha un fascino particolare per chi, invece, scrive testi che parlano di testi. Traspare spesso, in queste pagine, un'ammirazione innanzitutto professionale per come lo stile dei grandi critici d'arte rincorre l'immagine, per il modo in cui le parole aggiungono qualcosa all'immagine, tramite le conoscenze, il gusto e le capacità letterarie del critico. Questo può bastare per introdurre il primo dei due saggi che compongono il libretto, *La critica d'arte moderna e il suo linguaggio*; ma per la seconda parte del libro bisogna aggiungere altro: come aveva già fatto in un libro precedente, Mengaldo dedica un saggio al *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, un'opera di Roberto Longhi uscita nel 1946. Il volume

originale si può ancora recuperare in una buona biblioteca: è un libro di formato un poco più grande del normale, occupato quasi tutto da tavole, quasi tutte in bianco e nero, e da note alle tavole, in corpo minore, di carattere soprattutto storico e materiale; mentre la sezione discorsiva attraversa cinque secoli in sole trentotto pagine. Il libro è nato in seguito a una mostra di cui è un commento e un ampliamento: sembra dunque un vecchio catalogo, uno di quei volumi che si trovano fra i libri usati e costano davvero poco, specialmente se le illustrazioni sono in bianco e nero. Com'è inevitabile, molte delle informazioni sono ormai superate e anche i giudizi critici, netti e ostentatamente idiosincratici, sono spesso indeboliti da queste lacune. Ma ciò che più importa è che per un lettore odierno la magnificenza della prosa stride con il suo contenitore. Sembra esserci, innanzitutto, un tipo di

sprezzatura, la coscienza noncuranza di chi è sicuro che comunque verrà letto, perché lo merita. Mengaldo premette di considerare il *Viatico* «capolavoro assoluto dell'autore»; poi ne prende in esame il contenuto, anche obiettando su certi giudizi troppo drastici e alcune comparazioni troppo ardite; e infine torna alle sue usuali vesti di critico e ne studia con la consueta maestria la lingua e lo stile, che sono «sulla soglia del terzo stile di Longhi», quello più sobrio e «sedato», secondo la definizione di Contini. L'ammirazione per l'autore traspare di continuo e il *Viatico* è trattato come un'opera letteraria, con minime informazioni sulla sua forma materiale e sul suo contesto. Anche questo, a ben vedere, è un tipo di sprezzatura: significa essere sicuri che c'è chi capisce bene il senso dell'operazione. Ma se si vuole restituire rilievo al contesto bisogna ricordare che Roberto Longhi fu non solo un critico d'arte eccelso, fu molto di più. Se da un lato la sua scuola fu essenziale per la critica dell'arte del Novecento, dall'altro il suo stile di scrittura, e il suo magistero nel senso più ampio, formarono molte figure essenziali per le lettere del secolo scorso: una linea che dal futurismo, da «La Voce», da Emilio Cecchi conduce a Giorgio Bassani, Pier Paolo Pasolini e Attilio Bertolucci, oppure a Gianfranco Contini, Cesare Garboli e Luigi Baldacci, e a molti altri. Si può notare che nel culto della sua opera c'è inevitabilmente molto elitarismo, c'è l'aura di un ristretto *milieu* ormai quasi scomparso. Ma come si fa a non sentire la mancanza?