SUPPLEMENTO SETTIMANALE
DE «IL MANIFESTO»

ALIAS
DOMENICA

11 NOVEMBRE 2012
ANNO II, NO° 45

Una rappresentazione «romantica» del VI Libro dell'«Eneide»: William Turner, «Il lago d'Averno: Enea e la Sibilla Cumana», part., 1814-'15, Yale Center for British Art

NUOVE TRADUZIONI E ALTRI TITOLI PER GIOCARE OGGI, NELL'ORIZZONTE POLITICO-CULTURALE, UN CLASSICO RISCOPERTO DAL NOVECENTO E PIÙ CHE MAI NECESSARIO

VIRGILIO È URGENTE

di ROBERTO ANDREOTTI

●●●È ancora in grado di spiazzarci comparendo in forme e luoghi imprevedibili che ne decretano, anche simbolicamente, la rinnovata necessità. Autunno del 2010, manifestazioni degli studenti della «Sapienza» contro i tagli di Tremonti e la Riforma Gelmini. In piazza uno dei libri-scudo di gommapiuma colorata recanti i titoli di alcuni classici 'a difesa della cultura', insieme all'*Odissea*, al *Satyricon*, al *Principe*, al *Conte di Montecristo*, a *Ragazzi di vita* e a molti altri, è l'*Eneide* di Virgilio: testo tradizionalmente estraneo all'immaginario politico giovanile – o almeno così era per la mia generazione. Fa un certo effetto perciò vederlo levare 'contro' il ministro della Pubblica istruzione e gli agenti di polizia con l'elmetto. Roma, un anno dopo. Alla Galleria d'Arte «L'Attico» di via del Paradiso Fabio Sargentini allestisce una staffetta teatrale dell'*Eneide* in cui diversi attori si danno il cambio nella lettura integrale del poema (la performance viene registrata dal vivo per essere riversata in audiolibro). Se ci si mette in una prospettiva generazionale «L'Attico» è una *location* quasi provocatoria. Negli anni sessanta ci esponevano Kounellis, Pascali, Patella, Mattiacci, De Dominicis, mentre Franco Angeli a Piazza del Popolo anneriva Lupe capitoline, aquile legionarie e *Res gestae* per obliterare, con la tecnica della velatura, la segnaletica della romanità. (Dopo il '68 nei licei non pochi insegnanti di storia e filosofia avrebbero volentieri messo all'Indice Virgilio come autore di regime, infiammando i ragazzi che spedivano in soffitta il latino «nozionistico e reazionario»).

La scena-madre di Heaney

«Innumerevoli sono i volti che il poema presenta, e tuttavia resta come fasciato di mistero», confessa un Alessandro Fo non si capisce se più stordito o invasato dall'*Eneide* con cui ha convissuto e combattuto per anni (ne parla qui a fianco Raffaeli). *Mistero* non è un termine consueto ai latinisti e non ci si aspetta di trovarlo nel corpo di una edizione erudita e filologica, per quanto non propriamente scientifica, la quale – ulteriore Anchise sulle spalle – non si sottrae neppure al censimento critico di tutta la bibliografia dal dopoguerra a oggi. Sono dunque i diversi, contraddittori volti del poema, il segreto della sua inesauribile vitalità duemila anni dopo? Restiamo sulle cronache culturali, quasi l'*Eneide* fosse una notizia d'agenzia – ma senza addentrarci nella giungla di blog e social networks. Mantova, Teatro Bibiena, ottobre 2011. Consegna del Premio Virgilio a Seamus Heaney. «Acceptance Speech», uscito da una tasca della giacca: il poeta irlandese racconta il suo primo incontro con l'*Eneide*, grazie a un'antologia scolastica con, sùbito, il celebre inizio *Arma virumque cano*, invero familiare a un orecchio inglese a causa del titolo di una commedia di G.B. Shaw, tratto a sua volta dalla canonica traduzione di John Dryden. Poi passa a ricordare l'ultimo anno di liceo col malcelato rammarico dell'insegnante di latino, un sacerdote sensibile alla poesia, costretto dai programmi a spiegare in classe il IX Libro (inizio della guerra in Italia) quando avrebbe desiderato di gran lunga il VI, in cui Enea scende agli Inferi per incontrare l'ombra di suo padre. Il VI Libro 'proibito' dell'*Eneide* avrebbe alimentato una predilezione privata di Heaney, e infatti nell'ultima raccolta, *Catena umana*, ha dato vita a una potente allegoresi, per cui la catabasi dell'eroe troiano rivive come interiore discesa del poeta ormai vecchio nei suoi anni verdi, al tempo della guerra irlandese.

È abbastanza chiaro, credo: la sopravvivenza di un grande classico, la cui lingua, essendo morta, sempre meno lettori sono in grado di comprendere, passa soprattutto attraverso questa *Human Chain* di mediatori e di lettori, i quali non necessariamente si pongono il problema professionistico della tutela culturale (come trasmetterlo *intatto* a chi verrà dopo?) ma, si potrebbe dire con un paradosso, nel manipolarlo e trafficarlo soprattutto *esistenzialmente* riescono a mantenerlo in vita. Infatti Sargentini per la sua lettura *non stop* ha deciso di adottare, fra le tante disponibili, la versione italiana di Cesare Vivaldi (1962), da lui conosciuto in gioventù nella galleria del padre, come del resto Emilio Villa traduttore dell'*Odissea*. Le biografie si riallacciano anche se si è trapassati. Che Vivaldi, altro poeta-artista, scrivesse testi per le mostre degli anni sessanta dell'«Attico», fa *sorprendentemente* urtare oggi l'*Eneide* con una stagione febbrile romana, tra sperimentazione poetica, vernici acriliche e collages polimaterici, ignota alla maggioranza dei virgilianisti: e cinquant'anni dopo probabilmente ancora la ignorano.

Non certo Alessandro Fo, come dimostra il davvero singolare saggio, scritto con dottrina ed *Erlebnis*, a introduzione della sua nuovissima *Eneide* in versi 'barbari'. È un testo dai frequenti squarci, sommersi o trattenuti ma sempre pressanti, di *personal criticism*, su cui incombe il mitologema Virgilio, che tradizionalmente, come del resto quello di Enea, seduce poeti e scrittori più che filologi (tranne i grandissimi). Basterebbe l'incipit. Fo prende le mosse non dalla *Vita Vergiliana* di Elio Donato ma dal romanzo-mostro di Hermann Broch, uno dei Moderni che più di altri ha sentito l'urgenza implacabile di Virgilio durante gli anni dell'oppressione nazista e del carcere, sino a trasformare l'immaginazione della sua morte a Brindisi con la propria stessa incombente morte, quasi venti secoli dopo. Questa rete di mediatori virgiliani prosegue e agisce sotto i nostri occhi. Sul web si recupera facilmente, anche in italiano, il bellissimo saggio che Durs Grünbein – poeta di Dresda un po' più giovane del collega Fo –, ha scitto qualche anno fa per un'edizione illustrata *in folio* del capolavoro «maniacal-patetico» (parole sue) di Broch. Nel finale Grünbein confessa di essersi sentito, alla lettera, «scelto» dalla *Morte di Virgilio*, dopo averla incontrata la prima volta a diciott'anni e poi sempre custodita «come un tesoro segreto dall'invitante sovraccoperta verde». Fili sottili, addirittura invisibili ma forti come gomene, collegano le genera-

SEGUE A PAGINA 3

ALESSANDRO FO

Corpo a corpo con la ricchezza imprendibile dell'«Eneide»: una versione generazionale

di MASSIMO RAFFAELI

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

Non che mancassero alcuni immediati precedenti di pregio e d'autore (come la versione in versi liberi di Luca Canali, uscita per la Fondazione Valla-Mondadori fra il 1978 e il 1983, e quella fornita purtroppo solo *per excerpta*, in endecasillabi esclusivi, a firma di Giovanna Bemporad da Rusconi nel 1983), ma il doppiaggio di riferimento, l'ultimo capace di produrre un senso comune e persino un proprio gergo, risaliva a Rosa Calzecchi Onesti, la cui *Eneide*, edita dall'Istituto Editoriale Italiano nel '62, si trasferisce al catalogo Einaudi nel '67 e, a beneficio di almeno due generazioni di lettori e studenti, approda agli «Oscar» Mondadori nel novembre del 1971. Qui va aperto un inciso nei riguardi di una studiosa benemerita (mancata novantacinquenne a Milano nel 2011 e Fo ne fa cenno commosso nella sua introduzione), il cui lavoro di traduttrice dai classici (solo per Einaudi una *Iliade* nel '50 e un'*Odissea* nel '63) corrisponde in Italia all'avvento di un codice deliberatamente modernista. Allieva di Mario Untersteiner che la mette in contatto con Cesare Pavese, lettrice di *Lavorare stanca* e dei *Dialoghi con Leucò*, il suo lavoro viene presto allineandosi a quello condotto dalla quasi coetanea Fernanda Pivano su *Spoon River*. Che si tratti delle pentapodie giambiche degli angloamericani o di esametri dattilici, la resa sarà sempre il verso lungo e prosastico, vagamente esametrico solo nell'andatura, su cui poggiare quei tre o

SEGUE A PAGINA 6

CUCCHIARELLI • ENEIDE MP3 • TOMMASEO • BAYLE • VON ALBRECHT • FRINGS • RAZZISMO USA/ITALIA • FRANZEN • GADDA • REGIA TEATRALE • VOLLARD

«VIRGILIO È URGENTE»

MATERIALI VIRGILIANI

Le Bucoliche e la crisi della Storia

Una ricca edizione commentata (A. Cucchiarelli) rilegge con forza la vena di canto a cui sempre si ricorre negli estremi della Storia

di BRUNA PIERI

●●●«Chi conosce soltanto l'*Eneide* non conosce Virgilio (…). Dal I secolo dell'Impero fino all'epoca di Goethe, lo studio del latino è sempre cominciato con la lettura della I *Egloga*; non si esagera affermando che manca una chiave della tradizione letteraria europea a chi non abbia presente questo piccolo poemetto. Inizia così: *Tityre tu patulae…*».

Vogliamo aprirle con le parole di Ernst Robert Curtius queste *Bucoliche* con traduzione e commento che Carocci Editore propone nella sua collana «Lingue e Letterature» (Publio Virgilio Marone, **Le Bucoliche**, introduzione e commento di Andrea Cucchiarelli, traduzione di Alfonso Traina, pp. 533, € 48,00). Un prodotto dell'eccellenza della scuola italiana di filologia classica, frutto com'è della sinergia fra un grande maestro degli studi di latino, Traina (emerito dell'«Alma Mater Studiorum» bolognese), e un giovane professore formatosi nella Normale pisana e ora in servizio alla «Sapienza» di Roma, Cucchiarelli. Un prodotto dell'eccellenza italiana che andrà a raggiungere – e in molte occasioni a superare – i due moderni (anche se il più nuovo ha già quasi vent'anni) commenti scientifici alle *Bucoliche*, quelli di R. Coleman e di W. Clausen.

Traina, cui si devono pagine determinanti su Virgilio e che aveva già commentato in proprio tre egloghe, stavolta veste i panni del traduttore. Non è mai semplice tradurre, tradurre un classico antico, tradurre un testo poetico, tradurre verso a verso; ma qui egli aggiunge l'obiettivo di «conciliare semantica e ritmo», di evocare «il respiro del testo virgiliano», di rendere, insomma, quella che nel suo diario del 1894 Gide definiva l'inafferrabile «armonia di versi, colori, forme e musica» che fa delle *Bucoliche* un testo a suo dire mai veramente posseduto dalla memoria, ma sempre nuovo, a ogni lettura. Un obiettivo che la consapevolezza del filologo – provare per credere – non rende certo più facile.

Ad Andrea Cucchiarelli, già studioso di Orazio e della satira, si devono l'introduzione e le quasi quattrocento pagine di commento. Commento 'perpetuo', come si dice fra gli addetti ai lavori, a indicare quell'interpretazione che non è costretta in poche note a piè di pagina, ma gode di uno spazio autonomo, che le consente di seguire il testo verso per verso, parola per parola. Scriveva Károly Kerényi, a proposito di Virgilio, che «i poeti antichi non hanno bisogno tanto di una introduzione, quanto, piuttosto, d'una guida (…) che richiami l'attenzione su quanto di insostituibile ci è rimasto di loro». Perché «a cosa servono mai i poeti, se non vengono letti?». Ecco, il commento di Cucchiarelli ci fa *leggere* le *Bucoliche*, senza mai sottrarsi ai numerosi problemi che questo testo, con le sue altrettanto numerose chiavi di lettura (letterale, allegorica, intertestuale, simbolista, storica, metapoetica…), via via propone; è un commento che sa guidare ogni volta il lettore – sia egli esperto, o meno – a riconoscere una forma linguistica, uno stilema, un mitologema, un modello: quanto, insomma, di insostituibile ci è rimasto di Virgilio.

D'altra parte, diceva ancora Kerényi, «presentare Virgilio al lettore moderno, conquistargli un pubblico, non è compito facile». Verissimo. Ed è ancora meno facile offrirgli le *Bucoliche*. Si fa presto a dire 'poesia pastorale', snocciolando categorie da manuale di letteratura. Inutile negarlo, smaltiti da secoli i fasti del dramma pastorale, dimenticati gli Aminta e i Mopso, le Silvie e le Filli – impensabili, certo, senza Virgilio – suona quasi una provocazione proporre al lettore moderno, anzi, di più, al lettore giovane, dei licei e delle università, questi curiosi pastori che cantano in gara i tormenti dell'amore e della guerra. Ma forse era una provocazione già ai tempi di Virgilio, non a caso bersagliato da famigerati *obtrectatores*, critici che ne contestavano quel latino così ammiccante al registro popolare, e ripreso bonariamente persino dall'amico Orazio, che in una satira pare rimproverare alle *Bucoliche* il tono ora scanzonato, ora malinconico, e mai veramente forte, definitivo.

D'altronde Virgilio lo sapeva: *non omnis arbusta iuvant humilesque myricae* («non piacciono a tutti gli arboscelli e le basse tamerigi», traduce Traina). Così l'effetto straniante delle *Bucoliche* ha fatto nei secoli vittime illustri. La trovò, di primo acchito, «un po' puerile, con strani pastori poeti che praticano strane storie d'amore» persino uno dei più suggestivi traduttori della raccolta, quel Valéry che vi seppe cogliere – per citare ancora Kerényi – l'uso virgiliano della «lingua come luogo della rappresentazione del mondo attraverso il suono e null'altro». E Huysmans, nei panni di Des Esseintes, aveva giudicato le *Bucoliche* vertice della pedanteria e della noiosità virgiliane.

Esempio di poesia che riflette su se stessa e sul potere della propria dimensione simbolica, che è poi il potere di isolare dalle aggressioni della storia un mondo ideale che da Virgilio in poi si chiamerà 'Arcadia', le *Bucoliche* potrebbero sembrare prodotto quanto mai stonato in tempi come i nostri, che chiamano a un realismo spesso un po' cinico. E invece questi 'idilli' latini non ignorano i pericoli della fuga dalla realtà (l'ombra che avvolge, rassicurante, Titiro all'inizio della prima egloga diventa nociva nell'ultimo verso della raccolta), sanno anzi sin troppo bene come la storia, quand'anche abbia il volto 'positivo' dei «nuovi dèi» di cui parla Cucchiarelli nella sua prefazione, costringa sempre la letteratura a un frustrante arretramento. E proprio perché descrivono la dolorosa perdita di ogni regno di pace, piccolo o grande che sia, di uno o di tutti, e nascono da una crisi della repubblica che partorirà con dolore l'età augustea, le *Bucoliche* propongono una vena di canto ad oggi non ancora esaurita e a cui ricorrere negli estremi della Storia; lo ha scritto di recente Seamus Heaney, pensando al poeta ungherese ed ebreo Miklos Radnóti, traduttore delle egloghe virgiliane e autore di egloghe in proprio. Le ultime le scrisse in campo di concentramento, nel 1944, pochi mesi prima di essere fucilato, a trentacinque anni.

Dei sessanta discussi quesiti per gli esami di accesso al TFA della classe di concorso A052 (per intenderci, quella che consente di insegnare Italiano, Latino e Greco nei licei), l'unica domanda virgiliana non riguardava l'*Eneide*, ma la chiusa della I egloga. Un riconoscimento alle citate parole di Curtius? A smentirlo, indirettamente, le vicende editoriali che accompagnano opere come quella che qui si presenta: le *Bucoliche*, nelle edizioni per la scuola, sono destinate all'antologia, che di rado va oltre Titiro seduto all'ombra del faggio, e le profezie della IV che ne fissarono la fortuna nell'era cristiana. Edizioni integrali e annotate di fatto mancano; né va meglio ai testi destinati all'università. È significativo, ad esempio, che il curatore dell'ultimo commento italiano all'intera raccolta (uscito in seconda edizione per CUEM nel 2005), Massimo Gioseffi, si sia visto obbligato a limitarsi a brevi note esegetiche e grammaticali, rinunciando ad altri approfondimenti. E che l'editore stesso di queste nuove *Bucoliche*, Carocci, le abbia riservate non alla collana «Classici», che edita appunto testi destinati a un auspicabilmente largo pubblico di studenti, bensì a quella che raccoglie saggistica, spesso di nicchia. Ma qui non si tratta più della fortuna moderna delle *Bucoliche*, quanto della fortuna moderna dei classici, anzi degli studi classici, in Italia. Anche a dispetto degli eccellenti risultati che, come in questo caso, essi raggiungono.

Thomas Eakins, «Arcadia», ca. 1883, New York, Metropolitan Museum of Art

EDIZIONI, TRADUZIONI, SAGGI IN LIBRERIA

●●●Il Ponte del Sale (Rovigo) sta completando la traduzione delle *Georgiche* **con testo a fronte: è in arrivo** *Il canto d'api. Georgiche libro quarto*, **traduzione di Gianfranco Maretti Tregiardini & Marco Munaro, prefazione di Giorgio Bernardi Perini e tavole di Vittorio Bustaffa. Ancora sulle** *Georgiche*: **Pàtron, l'editore universitario di Bologna, ha pubblicato** *Intacti saltus*, **una serie di studi sul III Libro di Bruna Pieri, recentemente premiata a Mantova. Da Liguori è uscita una raccolta di ricerche di Crescenzo Formicola (***Virgilio. Etica Poetica Politica***) che ruotano sul ruolo paideutico del poeta augusteo, da sempre sottoposto ad anacronismi interpretativi e ideologizzazione. Infine Marco Fernandelli, che lavora da tempo sulle forme dell'epos ellenistico, ha consegnato al tedesco Georg Olms Verlag il suo** *Catullo e la rinascita dell' epos. Dal carme 64 all' Eneide*.

L'ENEIDE IN MP3

Elsa Agalbato e gli altri: una maratona di letture vive all'«Attico» di Sargentini

di ROBERTO M. DANESE

●●●Parlare di *audiobook* per un testo fondante dell'antichità come l'*Eneide* può forse sembrare curioso, non tanto per la coniugazione (ormai assodata) fra cultura classica e nuove tecnologie, quanto per il recupero di una dimensione di consumo aurale, forse storicamente più adatta alla poesia greca e latina di quanto non lo sia una silenziosa lettura mediata dalla pagina scritta. Il grande poema virgiliano, sulla cui imprescindibilità a tutti i livelli per la nostra civiltà evitiamo di soffermarci per orrore dell'ovvio, torna sui nostri lettori CD, MP3 e simili, grazie a un'edizione dell'ormai ineludibile Emons, che riveste un ruolo di primissimo piano nel mercato italiano dell'audiolibro (**Eneide Live**, € 19,90). Così possiamo riascoltare i versi del grande mantovano in una nuova, sontuosa versione audio, interessante *in primis* per le circostanze e i modi in cui è stata prodotta, mentre nel 2009 appariva un ancor 'classico' *audiobook* per la collana *Gli Ascoltalibri*, con la lettura di Silvia Cecchini, basata sulla traduzione di Francesco Vivona.

Emons ci propone adesso qualcosa di sensibilmente diverso, anche rispetto alle non poche produzioni straniere, anzitutto perché affida la direzione del progetto a un'attrice di grande esperienza (vuoi pure per lo specifico lavoro a Radiotre in *Ad alta voce*) come Elsa Agalbato e a Fabio Sargentini, fondatore e gestore della galleria romana «L'Attico», ma anch'egli attore e regista. Proprio nei locali della galleria diretta da Sargentini si è tenuta la maratona di lettura dell'*Eneide* il 22 e 23 ottobre 2011, che ritroviamo in questo prezioso cd dunque in versione live.

Il secondo motivo di originalità è il ricorso a più voci narranti, scelte fra grandi professionisti del teatro come la stessa Agalbato, Francesco Biscione, Lucia Poli, Valentina Carnelutti, Alberto Di Stasio, Gianluigi Fogacci, Viola Pornaro e Edoardo Siravo. Questo ovvia in modo deciso al rischio di monotonia per una lettura della durata media di nove ore e rende accattivante quella che, grazie alla registrazione live, è invece una vera performance con tensioni e vibrazioni impossibili da trovare in un lavoro totalmente realizzato in studio. Il testo adottato è quello della forse troppo dimenticata traduzione di Cesare Vivaldi, poeta e critico d'arte, che pubblicò questa *Eneide* nel 1962 per Guanda, accompagnata da una bella e fulminea presentazione del suo maestro Giuseppe Ungaretti. Un'ultima notazione dobbiamo riservarla all'elegante packaging, che può sicuramente intrigare gli appassionati della ricezione del mito troiano ai nostri giorni: sulla copertina e sullo sfondo della foto di gruppo degli attori campeggia l'intenso dipinto *Enea eterno* di Stefano di Stasio (2011), che raffigura l'eroe troiano in vesti attuali (elegante completo rosso e camicia bianca), ma munito di un grande scudo bronzeo, mentre incombe gigantesco su una Roma incrostata dei segni dei quei secoli 'postantichi' che non hanno più saputo fare a meno dell'immensa parola poetica virgiliana.

BUCOLICHE/GEORGICHE

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

di RAFFAELE MANICA

●●●Lasciamo stare la solita domanda, che arriva ogni volta che s'incappa in un'opera del Tommaseo (l'articolo ci vuole come ormai, fuori delle abitudini scolastiche, per pochi altri): dove egli abbia trovato il tempo per redigere tanti volumi, solenni dizionari, romanzi, raccolte e via elencando. Il tempo Tommaseo l'ha trovato. Chino sullo scrittoio, ha riempito anche gli spazi bianchi dei suoi fogli metaforici e no, spargendo qua e là, all'occasione, dentro l'opera sua, qualche non occasionale benché intermittente ritaglio di traduttore di Virgilio. Sparsa attività ora composta in forma di libro col seguente frontespizio: Niccolò Tommaseo, **Bucoliche e Georgiche di Virgilio. Traduzioni edite e inedite**, a cura di Donatella Martinelli, Fondazione Pietro Bembo / Ugo Guanda Editore (pp. LXX-321, € 38,00).

Ma questa sparsa attività regge però su una devozione ininterrotta verso Virgilio, tornante in vista tra Leopardi e Manzoni, e informante di sé parte vitale del grande Dizionario. Non solo; secondo quanto mostrano le note della curatrice oltre che l'introduzione, c'è un andirivieni tale di Virgilio che egli sembra proprio passeggiare a tutto agio nell'opera di Tommaseo, come un possidente nelle sue terre. Prendiamo un breve frammento, tre versi, dalle Bucoliche: «Malo me Galatea petit lasciva puella; / et fugit ad salices, et se cupit ante videri». Una prima volta Tommaseo traduce così, con un eccessivo toscanismo: «Galatea la briosa mia fanciulla / la mi tira una mela: e fugge a' salci; / fugge, ma vuole esser veduta pria»; poi, superbamente, così ritraduce, sempre accantonando «lasciva» per «briosa», e soprattutto lasciando cadere il possessivo freudiano «mia» della prima versione: «Galatea, la briosa giovanetta, / d'una mela mi coglie, e a' salci fugge, / e, fuggendo, ama ch'io di lei m'avvegga». Dice la nota che Tommaseo tradusse o ritradusse avendo nella testa un canto popolare greco dedicato alle mele: «Ed ella coglie mele, e me le avventa». Virgilio ritorna sulle mele («Sepibus nostris in parvam te roscida mal […vidi») e diventa sintomatico che Tommaseo, di tanti passi, proprio su quelli finisca per soffermarsi: «Nelle mie siepi te vid'io fanciulla / coglier le mele sul mattin roranti»: lui non ha ancora dodici anni, non arriva ai ramoscelli più bassi, ma la vede: «e il cor mi fu rapito e morto». Col che, quel possessivo che sopra si diceva trova altri risvolti, ben coperti. Il movimento, anche interiore, dice come Virgilio fosse pel Tommaseo un'immaginazione che continuamente si reinventa, rimanda la propria immagine, lievemente a volte modificandone i tratti, ma tenendone ferme sembianze e sostanze. Certo, la consonanza con lo spirito virgiliano è mirabile. Si veda ad esempio un distico delle Georgiche, del Virgilio più tipico, se solo si sta a quell'aggettivo, «mollissima», che può essere agguato dei più insidiosi («Tum pingue agni, et tum mollissima vina: / tum somni dulces, densa eque in monti bus umbrae»), così vòlto: «Pingui gli agnelli allor / soavi i vini, / e dolci i sonni, e fitte al poggio l'ombre»: dove il linguaggio della poesia è già in vista di certi esiti del Carducci: dunque, a quell'altezza, modernissimo. Così questo libro «involontario» – come lo avrebbe etichettato un gergo critico non più in voga ma utile –, scritto nel trascorrere, si immagina, di piccoli ma intensi ozi e passioni, e che prende adesso forma, è un capitolo insieme culturale e intimo nella storia di quel «barbato» (Debenedetti), che nascose se stesso dietro la scienza, e viene fuori, da qui, con una sensibilità non propriamente remota.

IL «DICTIONNAIRE» 1697-1702 ■ **DA SELLERIO**

Così **Pierre Bayle** salvava Virgilio dalle accuse di oscenità e magia

di MARIO MANCINI

●●●Una delle sezioni più suggestive dell'*Enciclopedia Virgiliana* (1984-1991) è certo quella costituita dalle voci sulla fortuna, che ci portano, come se fossimo su un tappeto volante, da Leopardi a Chateaubriand, da Petrarca a Puškin, da Góngora a Purcell. A questa magnifica serie possiamo ora aggiungere il nome di Bayle. Nella collana «La città antica» di Sellerio è da poco uscito Pierre Bayle, **Virgilio nel «Dizionario»** (a cura di Maria Evelina Malgieri, con una nota di Luciano Canfora, testo francese a fronte, pp. 188, € 13,00). In questa voce del suo *Dictionnaire historique et critique* (1697-1702), che la critica considera il grande antecedente dell'*Encyclopédie* di Diderot, Bayle si confronta con imponente erudizione e con gaia spavalderia con i giudizi che il Grand Siècle aveva espresso su Virgilio offrendo una sua originale interpretazione.

Per Jean Regnault de Segrais, traduttore e commentatore dell'*Eneide* (1668-1681), per Gilles Ménage, l'ira di Enea alla vista di Elena durante la terribile notte della caduta di Troia, fino al desiderio di ucciderla, la sua freddezza nell'abbandono di Didone, e soprattutto l'uccisione di Turno ormai inerme, nel libro XII, peccano contro la *bienséance*. Segrais, piuttosto che presentare al lettore un'azione non conforme alla «magnanimità francese» e ai «costumi del nostro secolo» sceglie di modificare la traduzione: Turno non morirà più per un secondo colpo infertogli da Enea che chiude le orecchie alla sua supplica, ma per il primo colpo infertogli dal troiano. Bayle percorre un'altra strada. Con un'analisi serrata e impeccabile vuole liberare Virgilio dalle incrostazioni che nei secoli si sono accumulate sulla sua figura: le accuse di oscenità e le leggende sulla sua magia.

Ebbene, se Virgilio aveva composto in giovinezza dei versi lascivi – «Non possiamo dubitarne dal momento che Plinio, che ne aveva composti di simili, si giustificava attraverso un gran numero di illustri predecessori, e specialmente tramite il nostro Virgilio» –, questo punto non ha una grande incidenza negativa sulla valutazione di costumi. Dopotutto san Crisostomo leggeva Aristofane, san Girolamo frequentava assiduamente Plauto, grandi critici e filologi moderni, non certo dissoluti, come Giuseppe Scaligero, come Daniel Heinsius, hanno scritto carmi priapei, hanno commentato Petronio. «Quando si teme che un altro non sappia entrare in contatto con tali oggetti senza infettarsi lui stesso non si fa altro che rendere troppo manifesta la propria debolezza di fronte a cose di tal genere». E qui Bayle, beffardamente, cita Molière: Tartuffe che offre il fazzoletto a una ragazza perché si copra il seno, per evitare «colpevoli pensieri». E gli «amori sconvenienti» delle *Ecloghe,* il «crimine» che indignava Gilles Ménage e tanti altri? Si tratta, come in Apuleio, come nell'imperatore Adriano, di un mondo di finzioni poetiche: «allietarsi scrivendo dei versi non coincide con il far mostra dei propri costumi».

Quanto alle leggende di magia fiorite intorno a Virgilio – la creazione di una mosca di bronzo che teneva lontane tutte le mosche dalla città di Napoli, il suo giardino incantato nel quale non pioveva mai, difeso da un muro di aria, l'evocazione degli spiriti per mezzo di ossa o parti di cadavere – qui la confutazione di Bayle è radicale, in sintonia con la polemica dei libertini contro le superstizioni, anche e soprattutto religiose, con la loro campagna per rintracciare e inventariare gli errori umani che impediscono una vera conoscenza. Appoggiandosi sull'*Apologie pour tous les grands personnages qui ont esté faussement soupçonnez de magie* (1625) del libertino Gabriel Naudé, Bayle individua il primo «inventore» del mito della magia virgiliana (Gervasio di Tilbury) e ne segue le successive, acritiche ramificazioni, quanto basta perché l'edificio si mostri da se stesso infondato. Se il procedere di Bayle, in questa sezione sulla presunta magia e in tutta la voce, potrebbe sembrare a prima vista quasi farraginoso, l'Introduzione e le preziose note della Malgieri ci consentono invece di cogliere la peculiarità del suo stile: una asistematicità quasi strutturale – uno dei suoi autori è Montaigne – e insieme un magnifico rigore teorico.

Liberare Virgilio dalle accuse di oscenità e di magia, oltre a essere in sintonia con la precisa distinzione tra libertinismo di pensiero e libertinismo di costumi, per Bayle fondamentale, permette di recuperarlo pienamente dentro la Repubblica delle Lettere. Alquanto diverso sarà il Virgilio come nobile e un po' accademico campione dell'umanesimo della parola che il liberale Settembrini, nella *Montagna magica* di Thomas Mann – ricordata da Canfora nella nota introduttiva – difende contro i vertiginosi, rivoluzionari teoremi del suo antagonista Naphta (che è figura del giovane Lukács).

ANDREOTTI DA PAG. 1

Da Richard Heinze a Von Albrecht, quella catena di lettori moderni

zioni dei lettori di Virgilio o, come in questo caso, dei *lettori dei lettori* di Virgilio lungo i secoli, con scale di proporzione ovviamente variabili ma proprio per questo in grado di stimolare sempre inedite possibilità di rappresentazione del Classico.

Limitiamoci qui ai libri, alle vite e all'eredità del Novecento, il secolo che per molti di noi è, almeno in parte, un vissuto di cui possiamo ricordare i palpiti. La rinascita moderna dell'*Eneide* e del suo autore, è bene ricordarlo, si deve in massima parte allo speciale *touch*, capace di dare forma a un Everest filologico, di un latinista tedesco, Richard Heinze, il cui libro rivoluzionario sulla *Tecnica epica di Virgilio* (1903, edizione definitiva 1915) rimane ancora insuperato. È di Heinze l'avere restituito all'*Eneide* tutta la potenza e l'originalità sottrattele per molto tempo da canoni e pregiudizi egemonici: non una poesia fredda o stanca, solo debitrice di Omero, tutt'al più 'sentimentale'; ma, all'opposto, mai vista prima perché *drammatica*, cioè tesa al/dal «pathos» (nell'accezione aristotelica). Come sintetizza sull'ultimo numero di «Quaderni di storia» Alessandro Schiesaro, risalendo ad alcune trascurate ma decisive fonti della *Tecnica epica* – da Racine a Schiller a Chateaubriand (fonti assorbite durante gli anni di formazione a Strasburgo) –, lo stesso Heinze sta godendo di un revival fuori stagione dovuto probabilmente alla traduzione inglese e poi italiana del suo libro, negli anni novanta. Non è mai troppo tardi. Su estensione e intelligenza dei contributi forniti all'esegesi virgiliana dal metodo 'positivo' dello Heinze fa fede la migliore letteratura dal dopoguerra in qua; e da ultimo, per tornare agli oggetti che sono sotto i nostri occhi, la frequenza con cui Fo è 'costretto' a convocare Heinze nel corpo minore di questa nuova *Eneide* della «Nue»: a lui, o allo sviluppo di sue intuizioni, quasi sempre risalgono le linee interpretative portanti del poema.

Due virgilianisti in simultanea

Se apriamo l'angolo del compasso di una generazione e ci spostiamo a Monaco da Werner Suerbaum, o a Heidelberg da Michael von Albrecht, vediamo per esempio che i virgilianisti tedeschi della seconda metà del Novecento hanno coltivato Heinze, ciascuno nel proprio specifico campo d'indagine, in un modo più intimo: molto in profondità, quasi assorbendone con la lingua madre anche la visione strutturale dell'*Eneide*. Merita senz'altro soffermarsi sul secondo dei due professori emeriti di Filologia classica, Von Albrecht, che resta tra i maggiori latinisti viventi, perché Vita e Pensiero ha di recente pubblicato nell'impeccabile traduzione dal tedesco di Aldo Setaioli la sua magnifica *Einführung* a Virgilio: *Virgilio. Un'introduzione, Bucoliche Georgiche Eneide* (pp. X-300,€ 25,00). Semplice «introduzione» o non piuttosto monografia *tout court*? *Introduzione* suona ai nostri orecchi, avvezzi ormai a titoli fantasmagorici e pretenziosi, come parola dimessa, un po' anni cinquanta; ma va senz'altro premiata nel senso scolastico e didattico-filologico, in quanto garanzia di solidità, di padronanza assoluta della materia e della bibliografia, di chiarezza espositiva, di completezza. All'interno di questo impianto tradizionale, universitario se si vuole (ma di un'università che oggi ci sogniamo), Von Albrecht affronta tutte le questioni dirimenti delle tre opere di Virgilio: dalla officina (tecniche compositive, generi, predecessori e fonti, lingua e stile) all'esegesi dei passi cruciali, dall'interpretazione concettuale – su cui le diverse scuole di studi potrebbero mettere mano alla pistola –, al *Fortleben*, sino alle singole espressioni da secoli «passate in proverbio».

Come le partite in simultanea dei maestri di scacchi, ho alternato la lettura di Von Albrecht con quella del citato «Profilo di Virgilio» di Alessandro Fo. Si tratta, è chiaro, di due generi letterari non omogenei, anche se per la verità, e limitatamente all'*Eneide*, un utilizzo più scolastico ed esegetico del secondo appare garantito dalle fitte note di Filomena Giannotti a corredo della traduzione (con testo latino a fronte di Geymonat 2008), alle quali lo stesso Fo rimanda con insistenza nel saggio, quasi *en abyme*. Naturalmente accanto alle divergenze di indirizzo e di generazione molte sono le coincidenze – si è già detto di Heinze, il capostipite. A una prima impressione per così dire sinottica, rispetto alla limpida ed elegante prosa di Von Albrecht, che tiene sempre al centro la comprensione del testo e non il proprio io critico, l''invito a Virgilio' di Fo fa pensare a una fuga di finestre contemporaneamente aperte sulla scrivania del pc: dalla biografia del poeta mantovano sino alle 'confessioni di un traduttore', le diverse cornici si intersecano dando luogo a interferenze talvolta imprevedibili, anche 'in verticale' quando ci si inabissa nelle onnivore note. Orchestra questa fuga, insieme enciclopedica e sentimentale, il consueto stilismo, con doratura crepuscolare da finale della prima egloga.

GERENZA

Il Manifesto
direttore responsabile:
Norma Rangeri
vicedirettore:
Angelo Mastrandrea

Alias Domenica
a cura di
Federico De Melis
Roberto Andreotti

redazione:
via A. Bargoni, 8
00153 - Roma
Info:
tel. 0668719549
0668719545
email:
redazione@ilmanifesto.it
web:
http://www.ilmanifesto.it
impaginazione:
ab&c - *Roma*
tel. 0668308613
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. 06397621 30
abbonamento ad Alias*:*
euro 70,00 annuale
versamenti
sul c/cn.708016
intestato a Il Manifesto
via A. Bargoni, 8
00153 Roma
specificando la causale

«L'ULTIMO COMUNISTA», ROMANZO BIOGRAFICO DELL'AUTORE TEDESCO PER VOLAND

FRINGS

Un recente ritratto di Matthias Frings, giornalista, autore televisivo e scrittore tedesco. Sotto, Barack Obama nell'ultima campagna elettorale

Parabola di un gay a est del Muro

Un Giano bifronte, colto e infantile: lo scrittore Ronald Schernikau si presenta così a Matthias Frings, che ne racconterà la storia, dopo la morte per aids

di RAUL CALZONI

●●●Fondatore nel 1974, con alcuni compagni di università, di un gruppo di attivisti gay nella propria città natale, Helmut Matthias Frings si è trasferito a Berlino nel 1977 e ha riscosso, negli anni ottanta, un certo successo con il saggio *Amori. Maschi – Manuale per chi è gay e per chi vuole diventarlo.* Alla Fiera del Libro di Lipsia, nel 2009, **L'ultimo comunista,** appena pubblicato dalla Voland, (trad. it. di Chiara Marmugi, pp. 560, € 18) venne accolto come una rivelazione: definito dalla critica «una biografia a tratti romanzata», il libro si apre con l'approdo nella Berlino dei tardi anni settanta di Helmut – allora Frings non aveva ancora rinunciato al primo nome di battesimo con il quale oggi si firma – e restituisce al tempo stesso il vissuto dell'autore fino ai primi anni novanta e la vita del collega e amico Ronald Schernikau, scomparso a causa dell'aids nel 1991.

Schernikau si era trasferito a Berlino ovest circa dieci anni prima, quando aveva pubblicato con enorme successo *Romanzo di una piccola città*, un'opera di matrice autobiografica in cui si racconta il *coming out* di un giovane omosessuale. Quando Frings lo incontra per la prima volta a Berlino, Schernikau è all'apice del successo ed è già «un Giano bifronte, un letterato esperto, colto, che pretende molto dal proprio intelletto», ma anche un'anima infantile, propensa all'adorazione, che non si fa scappare l'occasione per provare piacere. «Con la stessa forza con cui desiderava il giovane sportivo, esigeva la letteratura e il comunismo»: così dice la postfazione all'*Ultimo comunista* che, firmata dallo stesso Frings, sottolinea la duplice personalità di Schernikau e ripercorre la genesi del romanzo, svelando come mai per ricostruire la vita dell'amico attraverso la narrazione della propria, Frings non si sia limitato ai ricordi ma ne abbia interrogato le lettere, i documenti, gli appunti e il suo intero lascito di scrittore. Il grande respiro corale e sociale del romanzo nasce, perciò, dalla sinergia fra questi *realia* e i ricordi di Frings, degli amici e degli amanti dei due scrittori, ma anche di Ellen, la madre di Schernikau fuggita a occidente nel 1966 per inseguire il sogno impossibile di una vita matrimoniale con il padre già sposato del piccolo Ronald. Le biografie di Frings e Schernikau, ricostruite con precisione, parlano quindi delle due Repubbliche tedesche senza rinunciare a descrivere le sensazioni, le riflessioni e le emozioni che questi contesti sociopolitici e culturali suscitano nei due amici. In effetti, *L'ultimo comunista* offre due spaccati riuscitissimi del clima delle due Germanie nel periodo che precede e segue la caduta del Muro, mentre le emozioni e i sentimenti di Frings e di Schernikau sono costantemente amplificati da una Berlino nella quale i due autori si muovono, fra l'impegno politico-letterario e l'affermazione della propria identità di genere.

La metropoli degli anni ottanta è il luogo ideale per inseguire il successo di cui va in cerca l'allora emergente Frings ed è il palcoscenico ideale, di cui gode Schernikau, per farsi celebrare in quanto star del momento. Berlino è, inoltre, il posto giusto per dare fondo all'espressione delle proprie istanze identitarie, in particolare per chi come Schernikau «da un certo punto di vista … era una regina». È una definizione che dell'amico diede lo stesso Frings, in una intervista rilasciata a *Die Tageszeitung* nel 2009, e il romanzo la traduce nel racconto delle performance *en travesti* e della quotidianità dei due amici, fra i locali gay e quelli «alternativi» di Berlino ovest, arrivando a restituire un'immagine della collettività omosessuale berlinese non priva di una sua *routine*, scandita da un linguaggio in codice e dalla *mise en abîme* del proprio sé.

L'ultimo comunista ci riconduce, così, sulle tracce della sensibilità *camp* che a Berlino regnava già durante la Repubblica di Weimar: quella temperie di cui ha testimoniato, tra l'altro, Christopher Isherwood in *Goodbye to Berlin*. Se il fondale della gran parte del romanzo è la città divisa dal Muro, quello degli ultimi capitoli è la Berlino troppo presto riunificata; ma in entrambi i casi, in perfetta sintonia con la letteratura della metropoli più riuscita della Repubblica di Weimar, il romanzo innalza la vita del singolo a *exemplum* di una collettività e di un collettivo politico. Tra le pagine di *Lo Spirito dell'epoca naturalistica*, Alfred Döblin – che nel 1929 con *Berlin Alexanderplatz* avrebbe pubblicato il primo romanzo metropolitano della letteratura tedesca – aveva d'altronde già definito la città come un «banco corallino che cementa l'individualità in socialità». Vale lo stesso per *L'ultimo comunista*, in cui il dato documentario e quello della finzione si fondono in un racconto del vissuto individuale e di quello collettivo, anche grazie alle descrizioni plastiche delle manifestazioni organizzate nella Berlino occidentale degli anni Ottanta dalle cellule di sinistra, alle cui attività Schernikau partecipa attivamente.

Berlino è, in altri termini, lo sfondo ideale sul quale Ronald può mostrare il suo volto bifronte, esibendo la propria omosessualità e entrando prima nel partito comunista tedesco di Lehre, a metà degli anni '70, poi nel partito socialista unificato di Berlino ovest. Intanto cova un gesto clamoroso: quando cade il Muro, mentre i tedeschi orientali si affrettano a raggiungere l'ovest, Schernikau segue il percorso inverso e, dopo avere ottenuto l'ultimo passaporto emesso dalla ddr, si trasferisce nella parte est. Si spiega così il titolo del romanzo, in cui la parabola *queer* di Schernikau nella letteratura e nella società tedesca degli anni ottanta ha fornito a Frings la possibilità di raccontare, da un'inedita prospettiva, le due Germanie al culmine estremo della loro esistenza.

Si potrebbe, sulla scia della critica tedesca, considerare *L'ultimo comunista* un romanzo gay, documentario, *camp*, sociale e persino «ostalgico», e lo si potrebbe anche descrivere come una autobiografia all'interno di una «biografia in parte romanzata». Eppure, l'opera sfugge a qualsivoglia definizione, perché come i suoi protagonisti si avvale di quella «lingua altra» che, secondo Roland Barthes, «si parla da un luogo politicamente e ideologicamente inabitabile: luogo dell'interstizio, del margine, dell'obliquità e del passo claudicante, luogo *cavaliere* perché si pone attraverso, a cavallo, apre una prospettiva panoramica».

COMPARATISMI

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

di VALERIO MASSIMO DE ANGELIS

●●●Nel pieno di una campagna presidenziale americana in cui il tema della razza è stato confinato ai margini del dibattito ed è però risultato determinante nella cruda «materialità» demografica di scelte di voto orientate sulla base della collocazione «razziale», è uscito un importante volume sui diversi «colori» e valori dell'identità in Italia e in America, e sulle censure e amnesie che sia su questo sia sull'altro lato dell'Atlantico (anzi, assai di più sul nostro) hanno ostacolato l'edificazione di una articolata consapevolezza dell'intrecciarsi delle differenze nelle due società, sostituita dalla brutale stereotipizzazione semplificatoria che di esse viene proposta nei luoghi deputati in cui si dovrebbe elaborare una qualche forma di «coscienza collettiva». In tutti i contributi raccolti da Tatiana Petrovich Njegosh e Anna Scacchi in **Parlare di razza** *La lingua del colore tra Italia e Stati Uniti* (Ombre Corte, pp. 318, € 25,00) l'assunto di partenza è appunto la sottolineatura del carattere costruito, non-naturale e non-biologico, del concetto di razza, assieme alla (amara) constatazione che ancora oggi è necessario ribadirlo di continuo. Il libro infatti non si limita a giustapporre una serie di studi ravvicinati di alcuni particolari fenomeni socio-culturali contraddistinti dal ruolo centrale che in essi giocano la lingua e l'immaginario della razza, negli Stati Uniti come in Italia, ma ambisce a tracciare la mappa dell'intricata rete di relazioni e interferenze che si è andata stabilendo nel corso dei secoli, a partire dall'evento storico che innesca i processi di definizione del razzismo moderno: la scoperta dell'America – e già il termine «scoperta» inaugura una distinzione e una gerarchia tra un protagonista attivo che svela un nuovo mondo e un antagonista passivo che lo abitava senza evidentemente essere mai stato capace di «scoprirlo».

Nei densi contributi delle due curatrici, posti all'inizio e alla fine del volume, si delinea una cornice di riferimento, a livello tanto teorico quanto di storia culturale, cui tutti gli altri saggi in un modo o nell'altro si rapportano, seguendo secondo le varie prospettive (inter-)disciplinari una serie di motivi ricorrenti che, anche quando abbiano già trovato acuti indagatori nel campo della ricerca accademica e non, ben poca risonanza sembrano aver suscitato nella cultura diffusa. Il primo e più importante di questi motivi è probabilmente quello del distorto adeguamento dei discorsi americani sulla razza al contesto italiano. Petrovich Njegosh ricorda come nei processi di costruzione e consolidamento (o deterioramento) del simulacro della nostra identità nazionale tra la nascita dello stato italiano e la fine del fascismo le modalità di autorappresentazione

«PIÙ LONTANO ANCORA», SAGGI, PROSE D'OCCASIONE, REPORTAGE DELL'AUTORE AMERICANO PER EINAUDI

FRANZEN

Fra gli ultimi scritti di Jonathan Franzen, il suo racconto di viaggio verso una isola remota per spargervi le ceneri di David Foster Wallace e ritrovare se stesso con l'aiuto del birdwatching

Le impronte di un amico sul nostro Io

di FRANCESCA BORRELLI

●●●Se c'è una ragione, e non può non esserci, per la quale Jonathan Franzen ha deciso di nascondere (almeno un po') il racconto in cui finalmente si concede di dedicarsi all'amico suicida, David Foster Wallace, quella ragione deve chiamarsi *pudore*. Non è una certezza, è una interpretazione. Ma non si vede quale altra strategia se non quella suggerita dallo speciale understatement che accompagna i sentimenti molto forti debba averlo guidato nella scelta di *non* aprire l'ultimo volume dei suoi scritti, **Più lontano ancora** (Einaudi, trad. di Silvia Pareschi, pp. 300 € 19,50) con quel pezzo così intenso, così saturo di commozione e per lui tanto coinvolgente in cui evoca l'autore di *Infinite Jest*. Evitando di isolare quel racconto e dunque di esibirlo, Franzen ha scelto di inframezzarlo insieme a conferenze, discorsi d'occasione, recensioni, omaggi ai classici e, soprattutto, a lunghi esercizi di devozione verso romanzi misconosciuti. Per quanto diversi, questi scritti in qualche modo aiutano a configurare il *carattere* di Jonathan Franzen, la sua indifferenza alle leggi dell'opportunità, la sua mancanza di cinismo, una intrattenibile generosità verso gli autori che gli hanno restituito il piacere un po' adolescenziale del testo, e anche la sua congenita mancanza di radicalità, che si esprime tanto nei contenuti quanto nello stile in cui scrive.

Cominciamo dalla sua estraneità all'opportunismo: non che dichiararsi tendenzialmente nemici della tecnologia, peraltro maneggiando con disinvoltura e-mail, BlackBerry, Gps e altri oggetti ai quali non pochi scrittori, benché americani, si rifiutano, sia un gesto eroico; certo, invita a metterti dalla parte del passato, il che per un autore *mainstream* non equivale al massimo. Nella prima tra le conferenze raccolte nel libro, quella titolata «Il dolore non vi ucciderà», Franzen ragiona ironicamente sullo scopo ultimo della tecnologia, ossia allearsi con il nostro narcisismo per farci fare bella figura, e dunque sostituire il mondo indifferente ai nostri desideri, alle nostre tensioni, ai nostri cuori fragili, con un mondo «così sensibile a quegli stessi desideri da diventare, in pratica, una mera estensione dell'io.»

La logica del tecnoconsumismo – dice – ha sviluppato una straordinaria abilità nel creare prodotti corrispondenti al nostro ideale di relazione erotica, quella in cui l'oggetto amato non chiede nulla e concede tutto, evitando scenate quando lo si accantona in un cassetto per sostituirlo con uno più bello. La chiusa del ragionamento è funzionale a introdurre Franzen a quanto gli sta a cuore: a volte – dice – tra gli zombie che passeggiano per Manhattan digitando messaggini sul telefono o blaterando sulla organizzazione del prossimo evento, c'è qualcuno che litiga con la persona amata, la accusa, la supplica, la insulta. «Queste sono le cose che mi danno speranza». E dunque, non per la prima né per l'ultima volta, passa a evocare quella intollerabile sofferenza che da un certo punto in avanti si installò nel suo matrimonio e lo fece precipitare. Alla resa dei conti, però, quanto intende depositare in questo discorso indirizzato a studenti alla vigilia della laurea è che «il dolore fa male, ma non uccide». Naturalmente non ha del tutto ragione, ma andiamo oltre.

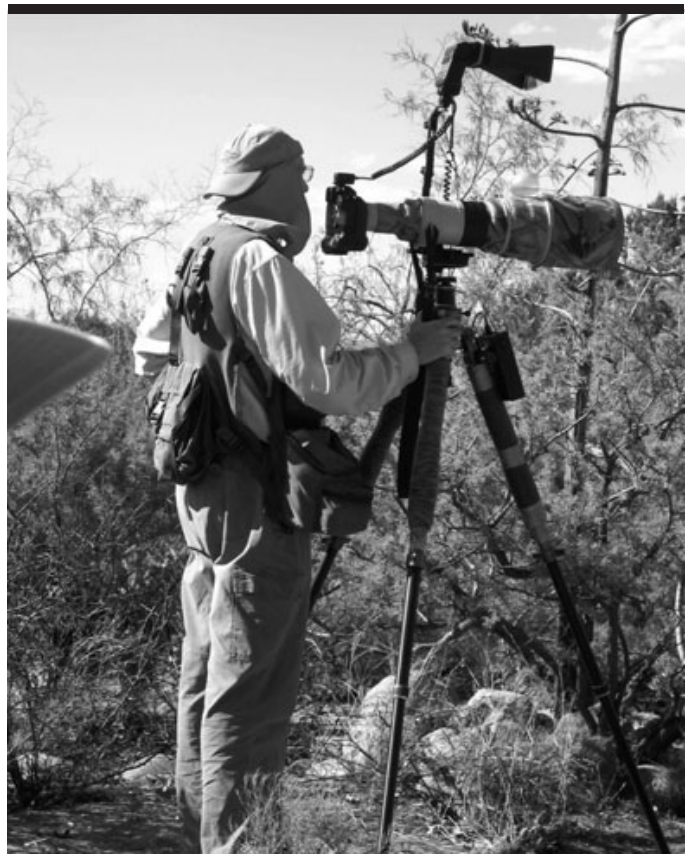
È il momento di illustrare la sua mancanza di cinismo: tutto quanto Franzen ha scritto fino a adesso torna utile a dimostrarla, ma forse ciò che in questo ultimo libro meglio la esemplifica è l'impossibilità di aggiungere alla distanza indispensabile all'ironia altra distanza ancora, fino a perdere i contatti con l'emotività che si sprigiona dall'oggetto via via osservato e riparare in quell'approdo massimamente difensivo che è il disincanto. Il fatto stesso di concepire la narrativa come «una specie di sogno volontario» e, a dispetto della raffinata strumentazione teorica che Franzen possiede, abbandonarsi alla voluttà dell'immersione in romanzoni estranei a qualsiasi canone che non sia quello del puro intrattenimento depone, semmai, a favore di un invidiabile infantilismo senza perversione. Quanto alle sue dichiarazioni di poetica, o almeno di ciò che intende evitare, i bersagli principali sono il sentimentalismo, l'autoindulgenza, l'eccesso di lirismo, il solipsismo, gli sterili giochetti letterari e i feticismi informativi. Coerentemente intrecciata con queste premesse, la generosità di Franzen si esprime in una sorta di travolgente esigenza di rendere pubblico il suo debito di riconoscenza con gli autori che ha amato, viventi e non, specie se misconosciuti. Anche della sua mancanza di radicalità e di un certo relativismo ostentato con orgogliosa modestia Franzen ha dato non poche prove nel corso del tempo; ma, se non altro, la passione per il birdwatching e la conseguente battaglia per la salvaguardia dei volatili, lo ha reso più intransigente verso gli abusi subiti dalla natura. Ciò non toglie che, come racconta tra le pagine del suo report titolato «Cieli silenziosi», nel pieno di una missione finalizzata a combattere in varie geografie la strage di uccelli perpetrata a dispetto della legge, lui e i suoi compagni abbiano acconsentito a mangiare, non senza un colpevole gusto, i tordi serviti in un ristorante di Cipro. Come a dire che è l'eccezione ciò che fa di una regola una regola.

«Per me – ha scritto Franzen – andare in cerca di nuove specie volatili significa inseguire le tracce di una autenticità quasi perduta». Con questa premessa, una volta conclusa la estenuante tournée per la promozione del suo ultimo romanzo, *Libertà*, prossimo a sentirsi un automa e ormai profondamente immerso nella sensazione di essere stato deprivato di ampie porzioni della sua vita personale, Franzen parte alla volta di una piccolissima isola dell'oceano Pacifico al largo del Cile. La speranza è di avvistare nuove specie di uccelli canori, e in particolare il rayadito, che conta non più di cinquecento esemplari, difficilissimi da vedere se non altro perché è davvero molto arduo raggiungere il loro habitat naturale. Franzen ha con sé il minimo indispensabile, e di questo minimo fa parte una copia di *Robinson Crusoe*, il primo grande documento dell'individualismo radicale, che Ian Watt disse essere nato dalle ceneri della noia. È probabile che il romanzo fosse stato ispirato a Defoe dalla vita di un avventuriero scozzese chiamato Alexader Selkirk, e proprio a lui venne intitolata l'isola verso la quale Franzen ora si dirige, una isola che gli indigeni ribattezzarono *Masafuera*, ovvero la «più lontana».

Prima di partire, lo scrittore americano fa visita alla vedova di Foster Wallace che, inaspettatamente, gli mette tra le mani un minuscolo cassetto in forma di libro, depositandovi un po' delle ceneri del marito. «Le piaceva pensare, disse, che una parte di David avrebbe riposato su un'isola remota». Ma fece quel gesto «anche per me», scrive Franzen, finalmente consapevole di non essersi ancora concesso «qualcosa di più di un dolore fugace e una rabbia persistente» per la morte dell'amico. D'ora in avanti, nel racconto di Franzen si alterneranno grazie a un montaggio meravigliosamente intonato alla sua commozione, le esplorazioni dell'isola, le riflessioni su Robinson Crusoe, e i tentativi di ricongiungere nella sua mente il David che conosceva meglio con quello che gli sfuggiva, l'uomo impegnato a strappare all'ansia e al dolore una base più solida per il suo lavoro e per la sua vita, e lo stratega della propria distruzione, che progettava la sua vendetta finale contro chi più lo amava.

Sarebbe stata quella parte di lui a vincere la battaglia, e perciò David Foster Wallace si impiccò in casa, coerente a «un insensato desiderio di onestà». Quella onestà che gli impose di meritarsi la sua condanna eseguendola nel modo più lesivo per chi gli stava vicino, a ulteriore e definitiva dimostrazione del fatto che non meritava di essere amato. Per quanto dolore gli costasse la progettazione del suo suicidio, questo divenne – scrive Franzen in una delle sue intuizioni migliori – «una specie di presente». Da quelle lontananze esistenziali, da quel disancoraggio dalla vita che permette a Franzen di paragonarlo a un'isola virtuale, ogni tanto Foster Wallace componeva e poi mandava «dispacci solitari» in forma di scritti in prosa. Finché lo strappo definitivo dal suo investimento nella narrativa lo sottrasse per sempre a chi lo amava e lo consegnò alla consacrazione tardiva di persone che, perlopiù, non lo avevano mai letto.

L'approdo di Franzen all'isola sperduta nel Pacifico era stato tutt'altro che romantico: le mosche, la musica proveniente dalle baracche dei pescatori di aragoste, un boschetto di grandi alberi calcificati, quantità scoraggianti di escrementi di mulo e poi la noia erano quanto gli sarebbe bastato, da lì a poche ore, per rimpiangere la metropolitana operosità dalla quale era fuggito. Sparse le ceneri dell'amico, Franzen lascia sull'isola la sua rabbia e se ne va con il solo carico del dolore finalmente liberato. Ne trarrà quello che è, probabilmente, il suo racconto più bello; ma prima di scriverlo, quando è ancora sulla rotta del ritorno, prende di nuovo in mano il romanzo di Defoe e riflette sulle pagine dell'incontro di Robinson Crusoe con la prima impronta di un uomo sulla spiaggia, dopo quindici anni di perfetta solitudine. Quel che ne deduce vale per Robinson come vale per se stesso, ancora empaticamente immerso nel suo legame con l'amico di cui ha appena disperso i resti: «Possiamo difenderci dal nostro io finché vogliamo, ma basta una sola impronta di un'altra persona in carne e ossa per ricordarci i rischi eternamente interessanti delle relazioni autentiche.»

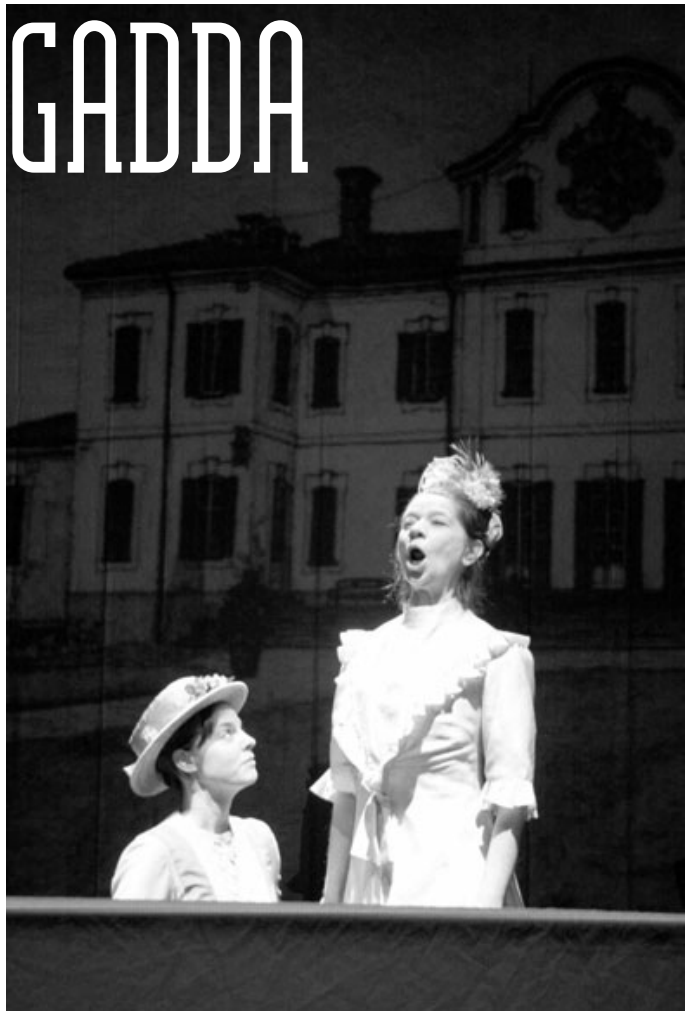


Birdwatcher con la tipica attrezzatura mimetica

(ricostruite in dettaglio nel saggio di Stefano Luconi) abbiano oscillato tra la necessità di distanziarsi da una scomoda posizione di «quasi negri» (nella codificazione dal Censo statunitense a cavallo tra Otto e Novecento) e il desiderio di «sbiancarsi» (anche letteralmente, con l'ossessione igienista del periodo fascista e del primo consumismo postbellico studiata da Cristina Lombardi-Diop) o addirittura ergersi a paladini di una nobile missione civilizzatrice nei confronti delle razze «inferiori», non dissimile dall'americanissimo «Manifest Destiny». A distanza di più di un secolo, l'inversione della polarità tra emigrazione e immigrazione che sta trasformando la demografia italiana, rendendola più simile a quella statunitense, si traduce nella cattiva imitazione delle pratiche di razzializzazione dell'altro che allora venivano impiegate negli USA, o meglio, secondo quanto Scacchi puntualmente rileva, nella loro (pessima) traduzione, di cui molti protagonisti del dibattito pubblico paiono essere inconsapevoli (l'«abbronzatura» di Obama amorevolmente elogiata da Berlusconi ne è il caso più esemplare, ma anche la stampa progressista ha inanellato le sue perle, individuate da Nadia Venturini), oppure condividono senza alcuna remora, sorprendendosi di essere criticati per l'uso secondo loro etimologicamente corretto e politicamente neutro del termine «negro» – in più di un contributo si rimarca come l'espressione «politicamente corretto», soprattutto per le questioni relative alla razza, sia ormai stata ribaltata dal senso comune in un'accezione eminentemente negativa, al punto che chi si gloria impavido della propria scorrettezza, immaginando chissà quale ostracismo popolare, si ritrova invece protetto da branchi affollatissimi di lupi per nulla solitari. Del resto, basta leggere il saggio di Antonio Soggia per capire come all'irresponsabile superficialità del razzismo quotidiano corrispondano precise scelte di politica sociale. Oppure si può andare alla ricerca del precipitato ultimo delle più o meno buone intenzioni italiane di «invisibilizzazione» dei «colori» americani (di solito il nero, ma anche il rosso dei *native Americans*, assimilati e riciclati nelle più improbabili contestualizzazioni «bianche» esaminate da Giorgio Mariani), dalle rappresentazioni della razza nei fumetti americani tradotti durante il fascismo (Caterina Sinibaldi) alle edulcorate versioni della poesia del maggiore poeta afroamericano, Langston Hughes (Simone Francescato), e dalle strategie di «esoticizzazione» forzata della letteratura chicana adottate dall'editoria nostrana ai doppiaggi che normalizzano, anestetizzandola, l'alterità della lingua afroamericana nelle serie TV (Leonardo Buonomo e Anna Belladelli). Di contro, anche la cultura statunitense può almeno in parte «tradire» il testo razzializzato italiano che vuole tradurre, come nella affascinante ma controversa installazione di Fred Wilson per la Biennale di Venezia del 2003, che nella lettura di Jeffrey C. Stewart tende a rendersi complice della vittimizzazione del nero nella civiltà del Rinascimento, sottovalutandone il fecondo ruolo ispiratore, incarnato come meglio non si potrebbe da Alessandro de' Medici, il «Moro», probabile figlio naturale del cardinale Giulio e della domestica di origini africane Simonetta da Collevecchio, e primo capo di stato nero del mondo occidentale (ma anche, andrebbe ricordato, primo responsabile della trasformazione di Firenze da repubblica in principato autoritario). Una volta di più, quando si parla di razza, in America quanto in Italia, in fondo *de te fabula narratur*, perché è nella complessità anche ambigua delle differenze che si radica l'appartenenza all'unica razza esistente, quella umana.

«L'ADALGISA» A CURA DI CLAUDIO VELA E IL «PASTICCIACCIO» INTERPRETATO DA FABRIZIO GIFUNI

GADDA



Ipernarrativo per lettori e ascoltatori

Dietro ogni scarto lessicale di Gadda si intravvedono storie: occorre ripartire da qui per apprezzarne la consistenza narrativa «oltre» la lingua

di NICCOLÒ SCAFFAI

●●●Leggere Gadda: restava da fare questo. Non dico *rileggerlo*, per darne nuove interpretazioni (comunque ben accette, se non altro come prova della vitalità dell'opera gaddiana: penso, ad esempio, all'analisi del *Pasticciaccio* alla luce di Freud e Schrödinger, proposta di recente da Gabriele Frasca in *Un quanto di erotia*); intendo proprio dire: *leggerlo*, seguendone il passo, la cadenza, come se fosse la prima volta. E, per molti, le nuove uscite di questo periodo potrebbero in effetti rappresentare la prima occasione per avvicinarsi a un autore indiscutibilmente canonico, ma che del canone fa parte proprio per la sua 'illeggibilità'. Può sembrare un controsenso o una provocazione, e in parte lo è; ma proviamo a chiedere agli studenti di un corso di Lettere se conoscono il nome di Gadda e se lo hanno letto: alla prima domanda molti risponderanno di sì, alla seconda di no – in larghissima maggioranza. Non solo: domandiamo a chi insegna letteratura italiana, magari all'estero, se pensa che Gadda sia un autore proponibile, per di più a un pubblico di non italofoni. Parecchi sorriderebbero scoraggiati al solo pensiero.

Non si può negare che Gadda sia un autore difficile; ma il punto, messo a fuoco dalla critica specialmente negli ultimi anni, è che la straordinarietà della lingua gaddiana – tale da giustificare l'invenzione nel paradigma storico-stilistico che chiamiamo, con Contini, «funzione Gadda» – fa ombra alla consistenza narrativa della sua scrittura. Credo occorra ripartire da lì per leggere (e probabilmente anche per insegnare) Gadda, da quella consistenza o meglio stratificazione, perché dietro a ogni scarto lessicale – arcaismi, dialettalismi, forestierismi, solecismi – si intravedono storie: della società in cui si inquadrano le vicende e dei personaggi coinvolti anche per un solo istante, un rigo o meno, nella macchina mimetica del narrare gaddiano. La complessità della lingua non è perciò la causa, ma la conseguenza della bulimia conoscitiva dello scrittore, che divora l'esperienza e ne restituisce i frammenti: brandelli di dialoghi, scorci descrittivi, cronache di fatti e persone. Per questo Gadda non è uno scrittore poco narrativo ma, all'opposto, è uno scrittore ipernarrativo; nelle sue opere, infatti, la moltiplicazione delle voci e delle prospettive serve a esprimere e quasi a rincorrere i mille rivoli reconditi attraverso cui le cause imponderabili sfociano in quell'effetto frastagliato che è il reale. Contini, che pure ha fabbricato le lenti formali con cui siamo abituati a leggere Gadda, l'aveva compreso da tempo: «Il Gadda narratore rischia perfino di essere più temerario del Gadda stilista» (così scriveva nell'85, alla fine della sua *Introduzione ad «Accoppiamenti giudiziosi»*).

Proprio dagli *Accoppiamenti* ha preso avvio l'anno scorso, per Adelphi, la nuova edizione delle opere gaddiane, diretta da tre filologi di scuola pavese (Paola Italia, Giorgio Pinotti, Claudio Vela), che proseguono il lavoro già compiuto da Dante Isella. A quel volume si aggiunge ora **L'Adalgisa** *Disegni milanesi* (Adelphi «Biblioteca», pp. 432, € 24,00). A curarla è Claudio Vela, un'autorità gaddiana, che fornisce una *Nota al testo* rigorosa e al tempo stesso arguta (si legga la divertente *Microazione grammatical-redazionale a tre personaggi*, nella quale il Curatore immagina di dialogare con il *Perché*, accento acuto, e il *Perchè*, accento grave, l'un contro l'altro armati in difesa delle rispettive soluzioni grafico-editoriali). Soprattutto, Vela ci permette di leggere (in questo senso, come dicevo prima, quasi per la prima volta) *L'Adalgisa* così come il libro è stato originariamente concepito dall'autore: l'opera viene infatti riproposta secondo il testo della *princeps* del 1944, che aveva visto la luce per i tipi di Le Monnier. Quell'uscita, al culmine della Seconda guerra, era apparsa intempestiva allo stesso autore, che quasi se ne scusava in una lettera a Carlo Linati: «Io mi rendo conto altresì che il libro è uscito in un momento poco propizio: cure gravi occupano l'animo dei miei concittadini: mentre gli scritti pubblicati risalgono ad anni relativamente sereni, in cui lo scherzo era esteticamente lecito».

Ma, come spiega Claudio Vela nella *Nota al testo*, *L'Adalgisa* più che un frutto fuori stagione era «un libro che chiudeva un periodo di Gadda ma guardava avanti». Al momento della sua uscita, infatti, la stagione milanese dell'autore, così ben descritta nei tipi e nei costumi (memorabile il catalogo dei notabili «coniugati fra loro, imparentati fra loro, associati fra loro»: «i Lattuada, i Perego, i Caviggioni, i Trabattoni, i Berlusconi…»), aveva già lasciato il posto a quella fiorentina. Anche l'idea di un romanzo che rappresentasse quella stessa società – *Un fulmine sul 220* – era stata accantonata a favore di una narrazione frammentata nei dieci brani o 'disegni' che formano *L'Adalgisa* (la raccolta prende il titolo dall'ultimo, collocato a suggello di un progetto macrotestuale che l'edizione Vela contribuisce ora a chiarire e valorizzare). Anche in questo senso, il libro «guadava avanti», al futuro: perché, facendo di necessità virtù, dava forma alla narrazione propagginata e senza trama tipicamente gaddiana. Una narrazione in cui il fatto, se non scompare, viene dislocato fuori cornice: esemplare è il terzo disegno, *Claudio disimpara a vivere*, costruito intorno a un evento tragico, eppure (o proprio per questo) raccontato solo nelle note che l'autore aggiunge al testo: il crollo o «drammatico e anzi addirittura ferale mancamento di ponte verificatosi negli anni tra il 1920 e il 1930 in una laboriosa città della pianura padana», che provocò la morte di sette ragazzi.

Se l'edizione dell'*Adalgisa* presuppone un gruppo di lettori coltivato (e filologicamente attrezzato, nel caso voglia accedere pienamente alla *Nota* del curatore), un'altra recente uscita gaddiana potrebbe rivolgersi addirittura a un pubblico di non-lettori, o di lettori potenziali: si tratta infatti dell'audiolibro di **Quer pasticciaccio brutto de via Merulana** letto da Fabrizio Gifuni e pubblicato in formato CD Mp3 nelle edizioni Emons di Roma (€ 18,90). Una lettura nel vero senso della parola, condotta da un attore che vanta già un'esperienza gaddiana di grande rilievo (il monologo teatrale *L'ingegner Gadda va alla guerra o della tragica istoria di Amleto Pirobutirro*, nato da un'idea dello stesso Gifuni per la regia di Giuseppe Bertolucci). Ma diciamo chiaramente, a scanso di equivoci, che il supporto digitale non autorizza in alcun modo il disimpegno intellettuale: il *Pasticciaccio* di Gifuni è una vera, pregevole interpretazione del romanzo che Gadda pubblicò in volume più di cinquant'anni fa, nel 1957, e mette voglia, ascoltandolo, di accedere al libro e leggerlo per la prima o per la centesima volta. La *performance* vocale di Gifuni è fuori dal comune: durante le 13 ore e mezzo della lettura, alterna le pose mimetiche (da imitatore d'alto rango, o meglio ri-creatore di timbri e dialetti quale sa anche essere) al tono di grisaglia di una studiatissima voce autoriale. Certo, il camaleontismo tra una calata regionale e l'altra, dal veneto al romanesco, diverte e 'funziona' anche se inevitabilmente carica di colori vivaci quelle che nel libro sono sfumature delicate tra discorso diretto e indiretto libero, tra le parole e i pensieri del narratore e quelli dei personaggi. Ma la lettura dà ai caratteri un corpo ed è come se riuscisse a tradurre in movimenti e posture quasi fisiche, sensibili, anche i tratti psicologici più sottili dei protagonisti o le allusioni meno esplicite del coro di figure vociferanti sulla 'scena' della pagina.

RAFFAELI DA PAGINA 1

L'«Eneide» di Fo: un'onda fonica che insieme scandisce e unisce

quattro accenti forti che non lo distanzino troppo dagli endecasillabi sciolti che si legano agli automatismi del lettore. (Tant'è che da Einaudi, già agli esordi su Omero, più d'uno è perplesso se Pavese, il 7 giugno del '48, è costretto a rispondere stizzito alle cautele classiciste del collega Carlo Muscetta – in *Officina Einaudi: Lettere editoriali 1940-1950*, a cura di Silvia Savioli, introduzione di Franco Contorbia, Einaudi 2008 –: «Che il verso resti almeno come struttura mentale se non come cadenza . (…) Non credo alla tua teoria dell'endecasillabo. Non credo nemmeno all'esametro. Non credo in genere a nessuna metrica»). Vale a dire a nessuna metrica che non sia dissimulata in prosa o che in prosa riscriva un suo ritmo.

Ecco per esempio come Rosa Calzecchi Onesti traduce l'attacco del II libro dell'*Eneide*, il racconto delle vicissitudini di Enea che innamora Didone, luogo proverbiale che la tradizione vuole fra quelli redazionalmente più arcaici e addirittura letti al cospetto di Augusto da Virgilio in persona, in una specie di anteprima, nel 21 a. C.: «Tacquero tutti e intenti il viso tendevano. / Dall'alta sponda il padre Enea cominciò: / 'Dolore indicibile tu vuoi ch'io rinnovi, o regina…'». La traccia in prosa tende alla atonalità, il verso si asciuga in un disegno ellittico. D'altro lato, l'*incipit* nella soluzione di Alessandro Fo: «Tacquero tutti, e tenevano intenti su lui i loro sguardi / Quindi dall'alto giaciglio così incominciò il padre Enea: / 'Chiedi, regina, che io ripercorra un dolore indicibile…'». Stavolta, non solo c'è un metro più riconoscibile (qualcosa che duplica, alla maniera della metrica «barbara», il tempo lungo o la dilatazione un poco sonnambolica dell'esametro originale), ma c'è anche e soprattutto un'onda fonica che insieme scandisce e unisce (si potrebbe dire in un continuo fonosintattico) ciò che nell'originale presenta una tessitura tanto intramata da apparire cangiante e, alla lettera, versicolore.

Fo intuisce che la intimità dei colori emotivi, in Virgilio, così come il perpetuo *décalage* dei toni poetici (una grandiosa partitura dove confluiscono e infine si identificano lirica e drammaturgia, ci ha insegnato un maestro quale Antonio La Penna), non sono entità duplicabili a specchio. Pertanto Fo rigetta sia l'ambigua modestia del mimetismo sia la esibita superbia, o la comoda scorciatoia, dell'inventiva. Semmai opta per un gesto ambivalente che, rispetto all'originale, è tanto di distanza quanto di convergenza: da un alto decide infatti di chiudersi in una gabbia metrica che non gli lascia scampo e anzi gli impone durissimi vincoli (tutti ricordati nella sua nota introduttiva, specie l'esatto corrispettivo delle unità frastiche e lessicali), dall'altro invece si concede la massima libertà, sia per omologia sia per analogia, nella riconversione della trama fonica.

Poeta di fisionomia da tempo definita (e di limpido segno, come sanno i lettori di *Corpuscolo*, Einaudi 2004, o di *Vecchi filmati*, Manni 2006), firmatario di un'altra versione a suo tempo memorabile, il *De Reditu suo* di Rutilio Namaziano (*Il Ritorno*, Einaudi 1992), l'attuale impresa di Fo è nell'avere restituito a Virgilio una musica, dentro una partitura che non richiamasse più l'acustica sospettosa, trattenuta in sordina, dei modernisti, ma neanche, o tanto meno, il fragore stereofonico dei postmodernisti. Una *petite musique*, questo è ovvio data la grandezza schiacciante dell'originale, ma pur sempre una musica. Lì del resto si è sempre giocata la grandezza dei traduttori virgiliani a partire da colui che per secoli ha tenuto banco, esattamente dal 1581 fino agli anni della nostra scuola media, quando l'*Eneide* di Annibal Caro ancora resisteva come terza corona fra l'*Iliade* del Monti e l'*Odissea* di Pindemonte. E coi ritmi mossi di un «moderno tramato sull'antico» (nota Giulio Ferroni in *'Per fuggir la mattiana'. Annibal Caro e la scrittura*, Andrea Livi Editore 2009), così comincia il suo II libro dell'*Eneide*, lo stesso, sia qui detto soltanto di volata, su cui il giovane filologo Giacomo Leopardi darà una prima prova di scrittore: «Stavan taciti, attenti e disiosi / d'udir già tutti, quando il padre Enea / in sé raccolto, a così dir da l'alta / sua sponda, incominciò: 'Dogliosa istoria/ e d'amara e d'orribil rimembranza,/ regina eccelsa, a raccontar m'inviti'…». È una musica di endecasillabi, gli eterni endecasillabi italiani, tuttavia così esatti e scanditi che li sentiamo giustamente datatissimi. Ma Annibal Caro, mentre traduce l'*Eneide*, può sentire Virgilio alla stregua di un suo contemporaneo, mentre per i moderni, appena due secoli dopo, è già questione di un autore antico *tout court* (tanto che Leopardi nello *Zibaldone*, circa l'impresa del Caro, ne rileva la «scioltezza che la fa apparire un originale non una versione»). Oggi, nell'età cosiddetta postmoderna, la presenza dei classici può soltanto essere paradossale, perché remotissimi ma sempre incombenti come possono essere soltanto gli spettri. Sia lode dunque ai temerari che sanno captarne l'abbrivo musicale con cui, di volta in volta, costoro si annunciano.

«L'Adalgisa» di Carlo Emilio Gadda nella trasposizione di Lorenzo Loris

«IL POSTO DEL RE», UNA RICOGNIZIONE DI ANNALISA SACCHI (BULZONI)

ARTE DELLA REGIA

Dialettiche sceniche dai moderni a oggi

Una scena dell'«Hedda Gabler» di Ibsen diretta da Thomas Ostermeier, foto Arno Declair

di GIANNI MANZELLA

●●●Al centro di un celebre dipinto di Velázquez conservato al museo del Prado, *Las meninas*, sta l'infanta Margarita circondata dalle sue damigelle d'onore. Ma su un lato del quadro, quasi emergendo da una zona d'ombra, è rappresentato lo stesso pittore all'opera. Si sporge dalla grande tela per guardare il suo soggetto, lo sguardo fisso a un punto invisibile, e nello stesso tempo si rende visibile agli occhi dello spettatore di oggi, che occupa il posto verso cui si dirige lo guardo del pittore. E a questo incrocio di sguardi non ci si può sottrarre. Guardiamo la scena e ne siamo guardati, in un enigmatico gioco rappresentativo su cui non a caso si sono moltiplicate interpretazioni letterarie e variazioni pittoriche, aprendo uno squarcio nel rapporto fra il linguaggio e il visibile, fra *Le parole e le cose*, per seguire un fondamentale titolo di Michel Foucault, pubblicato a metà degli anni sessanta. E doveva averlo ben presente Pasolini che, negli stessi anni, faceva del dipinto di Velázquez la cornice del suo *Calderón*.

Da lì, dalla lettura che Foucault dà delle *Meninas*, prende le mosse anche Annalisa Sacchi nel volume che ha dedicato alle «estetiche della regia teatrale nel modernismo e nel contemporaneo», intitolato significativamente **Il posto del re** (Bulzoni, pp. 368, € 28,00). Il riflesso di uno specchio, sul fondo del dipinto, restituisce visibilità alla figura a cui guardano il pittore al lavoro e gli altri personaggi del quadro, la principessa e la sua corte. Il posto che abbiamo un po' abusivamente occupato, ora ce ne accorgiamo, è quello del sovrano. Assente dalla scena ma nondimeno presenza che organizza intorno a sé tutta la rappresentazione. Ma questo posto regale è anche quello occupato, davanti alla scena teatrale, dal regista. È lui a muovere la rappresentazione rimanendone assente, in una invisibilità che può essere svelata solo da un riflesso catturato in uno specchio.

Si parla dunque di regia, della sua funzione nella scena contemporanea. Funzione che sfugge a una facile definizione. Nessuna sembra soddisfacente, cioè in grado di contenere tutto ciò che si collega a questa parola. Che cosa sia la regia (e il regista) lo si sa fino a che non la si *pensa*, a dispetto di tutte le possibili teorie. Il regista è di volta in volta il compositore dei materiali scenici, il garante dell'interpretazione del testo, colui che è chiamato a dare unità al lavoro artistico o si assume la responsabilità del fatto scenico... Ma quali siano le forme e i contenuti in cui si esprime la funzione registica è impossibile circoscriverlo. Del resto quella registica è una pratica ancora recente e sfaccettata, ha poco più di cento anni giacché la sua nascita si può far coincidere con l'imporsi del modernismo nelle arti. E tuttavia facciamo fatica a pensare a un teatro senza regia, seppure qualcuno già teorizzi l'avvento della non-regia. Da Stanislavskij in poi il teatro di regia ha accompagnato il Novecento, malgrado taluni tentativi di restaurare il primato dell'attore. E pazienza se le evoluzioni di una storiografia soprattutto nostrana ci hanno raccontato di una involuzione o di una inarrestabile decadenza della pratica registica, del suo scadere in un mero esercizio formale. Quasi che nella «età di mezzo» fra le esperienze delle avanguardie storiche e il contemporaneo si sia creato il deserto.

Altra cosa è affermare che le pratiche sceniche fondate su una centralità registica cambiano inevitabilmente con i tempi e col mondo, laddove si confrontano chi parla i linguaggi dei padri in maniera nuova e chi invece lavora per far sorgere nuovi linguaggi capaci di scalzare quegli altri. Ovvero una dialettica che può rivelarsi feconda fra le esperienze più «sperimentali» che rivendicano una totale estraneità rispetto al lascito della tradizione e altre che affermano la necessità di «riattivare» le acquisizioni della regia primonovecentesca. Non siamo in questo caso di fronte a un teatro di regia post-modernista ma un teatro che intrattiene rapporti complessi col modernismo. Da cui si distacca per il polverizzarsi in una galassia di voci quanto nel modernismo confluiva in un «movimento», cioè per il venir meno della nozione stessa di un universo collettivo. La scena registica contemporanea, è la tesi della giovane studiosa che oggi insegna a Harvard, accoglie ciò che il modernismo aveva scartato, lavorando sul residuo come forma di minorazione delle forme maggiori, ad esempio affermando nell'opera scenica il valore dell'informe.

A dare testimonianza delle pratiche registiche contemporanee Annalisa Sacchi convoca tre artisti all'apparenza assai lontani l'uno dall'altro: Romeo Castellucci, Thomas Ostermeier e Jan Fabre. Non c'è in questa scelta una gerarchia di valori, la prefigurazione di un canone del contemporaneo (al di là della coincidenza, forse però non casuale, che in anni recenti sono stati tutti invitati come direttori associati al festival di Avignone). Per quanto ovviamente la scelta non sia *innocente*, esprima cioè una voluta parzialità. Si tratta piuttosto, nel caso dei tre eccellenti artisti, di paradigmi utili a dar conto della differenza che Sacchi introduce, sulla scorta di una suggestione di Alain Finkielkraut, fra moderni e sopravvissuti. Moderno è l'uomo al quale il passato pesa, ed è dunque felice di superarlo; al sopravvissuto il passato manca, e dunque vorrebbe farne tesoro. Il regista *sopravvissuto* è colui che si incarica di un ruolo testimoniale nel presente, come l'Angelus novus di Benjamin, con lo sguardo rivolto al passato e le ali impigliate nella tempesta che lo spinge verso il futuro.

Moderno è Romeo Castellucci, l'artefice della Societas Raffaello Sanzio, che pure non sollecita una rottura totale con la tradizione ma sembra viverla come luogo delle forme resistenti, che corrono sotterranee per emergere con inattesi baluginii. Al contrario Ostermeier, il regista tedesco giunto assai giovane alla guida della prestigiosa Schaubühne berlinese, mantiene un confronto continuo soprattutto con le origini della regia novecentesca, non a caso considera Brecht determinante non solo per la sua formazione ma anche per i successivi orientamenti del suo lavoro. Quella di Jan Fabre è invece una sorta di terza via che sfugge a ogni tentativo di clausura disciplinare, giacché l'artista fiammingo usa il linguaggio teatrale al pari di altri, dalle arti visive alla performance. Ma proprio Fabre serve forse a verificare una mutazione che ha fatto della pratica registica un luogo in cui si danno convegno artisti di provenienza diversa.

Questo polverizzarsi dell'esperienza artistica porta tuttavia con sé una analoga pluralizzazione dello spettatore. Viene cioè meno l'utopia di uno spettatore «modello», alla cui capacità *compositiva* fa appello lo spettacolo. Lo spettatore contemporaneo si sottrae alle grandi ipotesi del Novecento, da Artaud a Brecht, che lo volevano partecipante attivo della performance anziché osservatore passivo. Chiamato a *completare* l'opera (non a caso «aperta») ma allo stesso tempo a esserne testimone, garante della vita postuma dello spettacolo. Ecco invece che la moltitudine di spettatori si fa comunità proprio nel momento in cui lascia la sala. Facendosi carico della responsabilità di garantire al teatro, esperienza artistica effimera per statuto, una forma differita di esistenza. Non per l'altro ma per avere memoria di sé, di ciò che si sentiva quando la scena si consumava di fronte al suo sguardo di spettatore. Il posto del re è diventato anche quello dello spettatore.

Da Stanislavskij in avanti il teatro di regia ha accompagnato il '900, oscurando il primato dell'attore. E oggi? L'autrice convoca alla verifica tre «paradigmi»: Castellucci, Ostermeier, Fabre

CLASSICI GAY

Michael Nelson, 'Comedy of Manners' anni quaranta, tra Coward e Auden

di LUCA SCARLINI

●●●Nel 1961 sugli schermi inglesi fece sensazione il film *Victim*, di Basil Dearden, in cui Dirk Bogarde interpretava magnificamente il ruolo di un avvocato omosessuale che si trova coinvolto in un giro vorticoso di ricatti. La novità, sensazionale per quel tempo, era che il protagonista, posto alla gogna mediatica di un processo, non perdeva il sostegno della moglie, che mostrava di comprendere la sua esistenza vissuta fino a quel momento nell'ombra. Era ancora in azione la legge cosiddetta del Buggery Act, risalente nella sua prima formulazione addirittura al tempo di Enrico VIII: una norma abolita soltanto nel 1967. Qualche anno prima del film, nel 1958, era comparso sul mercato, sotto le insegne prestigiose della Jonathan Cape, un libro, per prudenza pubblicato anonimo, che aveva fatto scalpore. *Una stanza a Chelsea* era stato tempestivamente presentato in Italia nel 1961 da Longanesi, nel cui catalogo si trovavano non pochi titoli dalla precisa suggestione erotica. L'autore del volume, Michael Nelson, era stato dichiarato assai tardi, nel 1986, quando il libro era diventato un titolo della collana «Gay Modern Classics». Ora Riccardo Reim ripropone opportunamente questo cimelio di un tempo remoto per Castelvecchi (**Una camera a Chelsea**, pp. 190, € 16,50), con una sua prefazione dal titolo *I nuovi garofani verdi*, in cui disegna in modo sintetico i dati storici della vicenda. Il *plot* principale è quello di una seduzione: il ricco e dispotico Patrick, che gioca con gli ambienti culturali e con la mondanità, vuole sedurre il provinciale Nicholas. In cambio gli fa balenare un posto come giornalista, che per l'altro sarebbe il compimento di un sogno. In una società cinica e dove tutti barano, il giovanotto si troverà decisamente scavalcato dagli eventi, rovinato e senza nemmeno una speranza di futuro. Siamo in piena *comedy of manners*, con echi evidenti di Noël Coward, strepitosi drammaturgo e *entertainer*, che giocava spesso con sottotesti gai, su toni evidenti di sarcasmo. Quello che colpisce soprattutto qui è la rappresentazione esatta di un ambiente nei suoi meccanismi: nelle pagine scorrono tutti i nomi del tempo. Una citazione rubata a Auden in una conversazione dopo il letto, va a fianco di un verso, che vuol essere un manifesto esistenziale, di Stephen Spender. La generazione degli anni trenta, che era sfuggita all'Inghilterra geograficamente e politicamente (Auden, Britten e Isherwood presero tutti il largo per gli Stati Uniti nello stesso momento e solo il secondo tornò in patria dopo una residenza di qualche anno), qui viene presentata come modello di possibile rivolta e critica alla società. In questa storia, scritta a fine anni quaranta e che per un decennio aveva ottenuto solo rifiuti dalle case editrici, ha il tono puntuale della parodia di una fiaba. Nicholas, che non vuole sostenere il ruolo di moderna Cenerentola, viene subito scartato a favore di un altro pretendente: Victor, un meno problematico commesso di gioielleria.

DEGAS, RENOIR, CÉZANNE NEI «RICORDI DI UN MERCANTE DI QUADRI», AMBROISE VOLLARD

VOLLARD

di BARBARA CINELLI

●●●Col titolo *Quadri in vetrina* Einaudi pubblicava nel 1959, nella collana dei «Saggi», i ricordi di Ambroise Vollard, la cui prima edizione francese risaliva al 1938, e che la casa editrice torinese traduceva dalla ristampa del 1948. Nella collana dei «Saggi» non molti erano a quella data i titoli di storia dell'arte contemporanea, che sembrano comunque indicare una attenzione a fonti sulla vita degli artisti, sulla loro immagine, sul definirsi di uno spazio professionale: nel 1954 il *Diario* di Delacroix, nel 1953 le *Lettere dei macchiaioli*.

Nel 1978, esaurita quella edizione, Einaudi riproponeva il testo ne «Gli Struzzi», ora col titolo direttamente tradotto dal francese *Ricordi di un mercante di quadri*, omettendo la Premessa dell'autore, *La prima volta che mi dissero di scrivere i miei ricordi*, e tagliando dall'Appendice due brani che esemplificavano in modo minimo, ma evidentemente ritenuto significativo da Vollard, la recezione dei *Souvenirs* al loro apparire nel '38. I tagli della nuova edizione Einaudi riguardavano in realtà questioni sostanziali, perché costituivano in apertura e in chiusura un orientamento più che utile per decifrare un testo solo apparentemente facile. L'invito a scrivere sarebbe stato prima rivolto a Vollard nel corso di una conversazione mondana quando il mercante aveva dato prova di una singolare ed eccentrica vocazione all'autopresentazione delle proprie idee; e si sarebbe successivamente confermato, nell'autore, per il casuale incontro con un cliente di una libreria che aveva 'mollato' *I Miserabili* per l'ultimo best-seller *d'après Hugo*. Queste notizie valevano dunque una dichiarazione che il suo libro poteva essere unicamente un collage di aneddoti, ma certamente con modelli e contenuti non banali. E in Appendice si riprendevano questi temi campionando tre tipologie di lettori: un critico astioso lo rimproverava di aver taciuto la parte 'sporca' del lavoro del mercante, che gonfia il mercato per pure ragioni di profitto personale a danno della Storia e dunque del pubblico; un colonnello presuntuoso si sente defraudato da una pubblicità ingannevole non avendo trovato neppure «un briciolo di critica d'arte» in un libro cui si attribuiva, nelle recensioni coeve, «un fascino inimitabile», e dove invece non si raccontavano altro che storie, scritte per di più «come si parla»; e infine una viscontessa si dichiarava deliziata dalle memorie appena lette e chiedeva di avere a uno dei suoi ricevimenti del mercoledì «Cézanne, Renoir, Degas e tutti quei maestri di cui ho tanto sentito parlare».

Dunque Vollard stesso, a cornice del suo libro, forniva le linee guida di una lettura appropriata. La scelta programmatica di una scrittura colloquiale e di un montaggio antiaccademico, nel quale il flusso dei ricordi la vinceva sulla sequenza cronologica, doveva corrispondere all'immagine di mercante che egli aveva ritagliato per sé nella scena della Parigi fin-de-siècle e poi in quella tra le due guerre, un mercante che Soffici ricordava «ritto nella stanza guardando di traverso a testa bassa i visitatori con una sorta di sospettosa diffidenza quasi fossero degli intrusi»; sarebbero bastati i nomi dei suoi artisti, da Cézanne a Picasso, da Degas a Renoir a Redon, a garantire la solidità delle scelte e del mestiere. E l'apparente accantonamento delle più specifiche ragioni mercantili, come il silenzio sulle trattative con gli artisti, a favore invece di gustosi aneddoti sui rapporti con i collezionisti, sempre delineati come bizzarri e imprevedibili, sancivano una delle convinzioni di Vollard: i prezzi dei quadri salgono e scendono per combinazioni di fattori non sempre prevedibili, e l'abilità del mercante non sta nella previsione a lungo termine, ma nella capacità di adattare con la massima velocità possibile le proprie reazioni di fronte alle multiformi psicologie degli acquirenti. Consapevole, comunque, Vollard, di esporsi, con queste scelte, a due estreme tipologie di lettori: i burbanzosi censori che si fingono specialisti e dunque desiderano la gratificazione della 'critica d'arte', e le signore snob e molto ignoranti che considerano possibili decorazioni per i propri salotti artisti defunti da tempo: per ambedue il libro di Vollard era, ed è, muto, inutile e stonato.

Forse nella consapevolezza che l'amputazione di questi brani imponeva un risarcimento, l'edizione Einaudi del 1978 era introdotta da un testo di Mimita Lamberti, allora una delle rare conoscitrici delle questioni legate al mercato dell'arte, un tema che proprio in quegli anni settanta rivelava le connessioni profonde e feconde con la volontà di rinnovamento linguistico degli artisti ottocenteschi. Le indagini sulle committenze e le istituzioni non erano certo nuove nel campo della storiografia artistica, e proprio Einaudi aveva pubblicato nel 1954, nella stessa collana dei «Saggi» dove era comparso *Quadri in vetrina, Artisti principi e mercanti* di Henry Francis Taylor, cui seguirà nel 1960 il famosofamigerato testo di Antal sulla *Pittura fiorentina e il suo ambiente sociale nel trecento e nel primo quattrocento*; ma non si erano ancora estese alla contemporaneità, che restava purtroppo abbandonata alla sociologia, disciplina certo rispettabilissima, ma che non poteva, per suo statuto, procedere negli spinosi e ramificati sentieri di una storia tutta da ricostruire. E fu proprio a partire dai contributi di Bodelsen del 1968 sulle vendite degli Impressionisti e del grande storico John Rewald su Theo van Gogh e Goupil del 1973, nonché da una attenta analisi di letteratura francese di e su l'Ottocento che Mimita Lamberti seppe condensare in poche pagine di Prefazione il quadro nel quale il mercante di nascita creola e naturalizzato parigino aveva mosso i primi passi, e si era poi affermato come il «patron of the avant-garde»: titolo, questo, della versione anglosassone di una mostra itinerante tra gli Stati Uniti e la Francia nel 2006 e 2007.

La fortuna di Vollard, dunque, continua e a ragione; e dobbiamo certo plaudere alla scelta di Johan & Levi di ripubblicare, arricchite ora da un utile repertorio iconografico, le *Memorie di un mercante di quadri* ormai fuori commercio nell'edizione Einaudi '78, rispetto alla quale si restaurano correttamente le espunzioni della Premessa e di parte dell'Appendice; non si ritiene però necessario offrire al lettore alcuna istruzione per l'uso, e questo segnala una sostanziale modifica intervenuta nell'editoria di quelle che chiamiamo fonti, la cui ineliminabile necessità nella ricerca storica non si traduce automaticamente in notizie e informazioni certe e oggettive. Quella particolare categoria di fonti che include le memorie, i diari, i carteggi può risultare molto ambigua; le modalità della scrittura rispondono a convenzioni che devono essere decifrate e interpretate, come pure le allusioni, le apparenti banalità, il rimando ad altri testi, utilizzati in un gioco delle parti che deve essere svelato, e messo a sistema con altre tipologie di fonti. Quello che appunto aveva fatto, nel 1978, Mimita Lamberti, verificando su altri documenti la *tranche de vie* di Vollard. Memorie, diari e carteggi ci restituiscono certo uno spessore storico e di ambiente di cui non disporremmo in loro assenza; ma dovrebbero essere rubricati sotto l'etichetta: «maneggiare con cura», per non incorrere negli abbagli di quei pubblici che già Vollard esemplificava nella sua Appendice.

Ma esiste un rischio ancora più grave, ed è quello di trascurare l'operazione di consapevole travestimento che Vollard compie sugli artisti, travestimento di cui la monografia su Cézanne edita nel 1914 costituisce una spia di grande interesse. In quella lussuosa iniziativa editoriale, alla quale non era certo del tutto estranea una volontà di autopromozione, Vollard ha utilizzato fonti importanti, come il *Journal* di Maurice Denis, gli scritti di Emile Bernard, i ricordi di Guillemet e le stesse lettere del pittore: il confronto con quelle che per Vollard stesso sono state fonti chiarisce che l'immagine di ruvida misantropia corrisponde a una regia sapiente dell'autore, perché nel pubblico la volontà di autosegregazione si saldasse con il mito dell'artista di genio. Anche nelle *Memorie* dovremmo dunque ricondurre gli aneddoti sugli artisti piuttosto sul piano di una plausibile ricostruzione letteraria, che molto ci dice sui meccanismi della mondanità e sulle psicologie dei caratteri, e molto ci illumina sulle vie che conducono alla costruzione dei miti e delle icone di gusto.

Forse in questo aspetto risiede l'ultimo, ma non il minore, dei rischi di questo libro: pubblicato in tempi di corsa al *gossip* non sarà forse consumato come antologia di pettegolezzi cinematografici? Come possibile sceneggiatura per un *sequel* di *Midnight in Paris*?

Ambroise Vollard nel ritratto che gli fece Pierre-Auguste Renoir nel 1917. Accanto, fotografato a Parigi, al 28 di rue Martignac, 1932 ca.

Un libro celebre di aneddoti d'epoca, che però vanno decostruiti: qui le memorie, infatti, si caricano di funzionali valenze mitologiche...

Impressionisti fonti ambigue