

Linguae &

Rivista di lingue e culture moderne

2
2018

Nota sugli Autori	7
Roberta Mullini	9
Nota editoriale	
James Krasner	11
Torture, Literature, and History in Arthur Conan Doyle's "The Leather Funnel"	
Jan Marten Ivo Klaver	23
Reporting the Death of Charles Kingsley: The Early Biographical Reaction in Newspapers and Magazines	
Luca Renzi	39
A proposito di alcuni scrittori dell'Alto Adige e non: Joseph Zoderer, Sabine Gruber, Francesca Melandri	
Andrea Carnevali	57
Dialogo intorno alle immagini di Bruno Mangiaterra	
Angela Daiana Langone	83
Brevi riflessioni sull'uso della letteratura nella didattica della lingua araba	

Cristina Solimando	99
Web-Arabic as Lingua Franca (WALF): Variation and Standard in Teaching Arabic as Foreign Language (TAFL)	
Francesco Saverio Sani	113
Va in scena il crack finanziario. La crisi economica del 2008 nella drammaturgia inglese e italiana	
Cristina Pezzolesi	133
Polifonia, uso ironico del linguaggio e 'poetica della relazione' nella poesia di Benjamin Zephaniah	
RECENSIONI	153

In base alla classificazione dell'ANVUR, *Linguae &* è collocata
nella classe A per tutti i settori dell'Area 10.

Questo fascicolo di *Linguae &* è finanziato con fondi di docenti afferenti
al Dipartimento di Scienze della Comunicazione, Studi Umanistici e Internazionali,
dell'Università degli Studi di Urbino Carlo Bo.

Recensioni

Una banda di ladri fortunati

FREDERICK DOUGLASS, *NARRAZIONE DELLA VITA DI FREDERICK DOUGLASS, UNO SCHIAVO AMERICANO*, SCRITTA DA LUI STESSO, A CURA DI MARIA GIULIA FABI, MARSILIO EDITORI, VENEZIA, 2015, PP. 313.

Affrontare l'autobiografia di Frederick Douglass (pubblicata nel 1845) oggi, dopo aver conosciuto le grandi stagioni della letteratura afroamericana (da Ralph Ellison a Toni Morrison a Paule Marshall ecc.), e aver visto film come *Il colore viola*, *Amistad*, *Dodici anni schiavo*, potrebbe sembrare un tuffo nel passato, un *deja-vu* o, alla meglio, un'operazione di approfondimento culturale (lo schiavismo) o letterario (le *slave narratives*) lodevole ma incapace di sorprendere. E invece questo volume conserva ancora tutta l'intensità, la tragedia e la raffinatezza formale che dovette caratterizzarlo all'epoca della sua prima uscita. Merito senz'altro anche dell'ottima traduzione di Marina Mascagni e della rigorosa e al contempo appassionata introduzione scritta da Maria Giulia Fabi, nota studiosa italiana di *African American Studies*. Ma merito, soprattutto, della capacità di costruzione narrativa, della drammatica chiarezza e dei contenuti straordinari di questa *Narrazione* che fin dal titolo esprime da un lato l'orgoglio individuale dell'autorialità ("scritta da lui stesso") e, dall'altro, denuncia la vergogna nazionale implicita nell'ossimoro "schiavo americano". Oggi come allora, chi legge è chiamato/a a soffermarsi a lungo su queste parole, ascoltarne il suono – di solito, infatti, si parla di schiavi "afroamericani", mentre qui non c'è possibilità di equivoco. Sì, nella terra delle opportunità, nata sui principi dell'eguaglianza e della libertà, esistono *americani* schiavi.

La narrazione, che procede con ritmo alterno, ora lento, ora più ansioso, ci porta gradualmente a conoscere i fatti accaduti a persone che, come sotto-linea Fabi, erano ritenute "beni mobili da comprare e da vendere, non esseri

umani” (9); a incontrare leggi per cui insegnare a uno schiavo a leggere e scrivere è un reato, legittimate da teorie pseudo-scientifiche basate su presunte inferiorità biologiche; e ad assistere, pagina dopo pagina, all’esercizio della peggiore violenza fisica e psicologica, giustificata a sua volta – nelle parole dello stesso Douglass – dal “cristianesimo corrotto, schiavista, fustigatore di donne, saccheggiatore di culle, iniquo e ipocrita di questo Paese” (293).

A dispetto della potenza di queste parole (aggiunte dall’autore in un’Appendice “per non dare l’impressione [...] di essere contrario a tutta la religione”, *ibid.*), i toni dell’Autobiografia sono sempre pacati, come se lo stesso linguaggio di Douglass fosse non tanto domato dalla paura quanto ‘educato’ a un autocontrollo dettato da un forte rispetto (di sé e dell’Altro) e dal senso della dignità umana, e orientato all’obiettivo principale: raccontare la propria esperienza per dare voce anche agli altri milioni di fratelli ancora in catene.

Con metodo e determinazione Douglass traccia la storia di sé proprio a partire dalla percezione dei confini tra neri e bianchi, dichiarando nell’incipit: “Non so esattamente quanti anni ho” (63). È questo, infatti, che segna la prima differenza fra lui e i bambini bianchi, i quali conoscono la propria data di nascita. A questo si aggiungerà che non sa chi è il padre, e che la madre è stata separata da lui subito dopo la nascita – e per qualche anno, prima di morire, è riuscita ad andare a trovarlo di notte, in segreto: “Si coricava con me e mi faceva addormentare, ma molto prima che mi svegliassi lei se n’era andata” (67). Lo strazio di questa separazione espressa con sobria semplicità riecheggerà nel racconto in molteplici altri atti di violenza subita in modo sia diretto sia indiretto; in questi ultimi casi, come l’episodio in cui Frederick bambino viene svegliato all’alba dalle urla disperate di una sua zia che viene frustata, spesso il racconto si avvale di un paesaggio sonoro particolarmente efficace dal punto di vista della trasmissione delle emozioni, un mondo di suoni e rumori, canti e silenzi che segnano tutto il percorso della sua vita. Le grida sembrano avere un loro opposto nei canti, ma Douglass ci dice che non è così: il cantare degli schiavi non è “prova della loro contentezza e felicità. Non si può immaginare un errore più grande” (89). Al contrario, “Raccontano una storia di dolore [...] e la protesta di anime che traboccano di amarissima angoscia. Ogni tono era una testimonianza contro la schiavitù e una preghiera a Dio per la liberazione dalle catene” (87). In questo contesto, ogni suono ha un suo significato preciso, che sia un *soundmark* reale della piantagione, come il corno che annuncia la fine della giornata di lavoro, o che appartenga a un immaginario simbolico, come la “tromba argentina della libertà” (143), o che sia semplicemente il silenzio, forma fondamentale di difesa e di resistenza.

Il viaggio percorso da Douglass verso la libertà conosce ostacoli durissimi: fin da ragazzino egli viene più volte venduto, ereditato, affittato (fatico a scrivere queste parole, trattandosi di un essere umano); cambia più volte nome, subisce percosse e torture di ogni tipo (la fame, il freddo), e più si avvicina alla sua meta (la libertà) più capisce che i suoi padroni e tutti gli americani come loro sono “una banda di ladri fortunati, che avevano lasciato le loro case ed erano andati in Africa, ci avevano portato via dalle nostre case e in una terra straniera ci avevano ridotto in schiavitù” (141).

Imparare a leggere, e poi a scrivere, lo accompagna nel lungo processo di formazione/emancipazione: “Da quel momento compresi la via dalla schiavitù alla libertà” (129). Come ricorda Fabi, tuttavia, anche se il tema centrale (la tensione verso la libertà) è intrecciato a doppio filo all’alfabetizzazione, il desiderio e la determinazione di apprendere derivano da strumenti di analisi della realtà di oppressione che Douglass possiede già in partenza. L’alfabetizzazione dunque lo rende capace non tanto di comprendere la propria situazione, quanto di darle voce. E la capacità di leggere e scrivere si inserisce in un più ampio percorso di conoscenza: per fare un esempio, la prima volta in cui si imbatte nel termine *abolizionismo* egli non ha ancora, paradossalmente, gli strumenti per capire che riguarda proprio la sua condizione di schiavo: “Il dizionario mi aiutò poco o niente. Trovai che era l’atto di abolire; ma allora non sapevo cosa dovesse essere abolito” (145).

Un libro, insomma, importante, forse imprescindibile, che vale la pena leggere, rileggere e anche studiare nelle scuole e nelle università. Come gli altri volumi della collana “Letteratura universale”, si tratta di un testo accessibile a tutti/e e al contempo ricco di apparati scientifici (ampie note, notizie sull’autore e sul suo tempo) e di profondo interesse anche linguistico, in quanto include accanto alla traduzione il testo originale. Il volume inoltre, a differenza di una precedente edizione italiana del 1992, è completo dei due “documenti di autenticazione” scritti da bianchi che, all’epoca della sua pubblicazione (ricordiamolo, una decina d’anni prima della Guerra Civile che avrebbe portato all’abolizione della schiavitù), erano indispensabili in narrazioni scritte da persone di colore. Nel complesso, si tratta di un’opera capace di far dialogare passato e presente e di trasmetterci l’eredità, preziosa per il nostro futuro, di una parola – libertà – nel suo significato più autentico, oggi, purtroppo, spesso dimenticato, calpestato e vilipeso.

Alessandra Calanchi

Il cinema: persuasore occulto, ma non troppo

PIER MARIA BOCCHI, *INVASION USA. IDEE E IDEOLOGIE DEL CINEMA AMERICANO ANNI '80*, MILANO, EDIZIONI BIETTI, 2016, PP. 204.

Qualche tempo fa, lasciandomi trascinare dalla corrente televisiva, ho avuto modo di rivedere un film uscito nelle sale tre decenni fa: *Cobra* (Cosmatos, 1986), scritto e interpretato da Sylvester Stallone. Una pellicola che registrò un insuccesso al botteghino ('solo' quindicesimo in classifica), a cui però la TV ha concesso il premio di consolazione di una buona longevità. Il film si apre con una sequenza di grande impatto, in cui la voce cavernosa di Stallone sciorina statistiche allarmanti su rapine, aggressioni e stupri subiti quotidianamente dagli onesti cittadini statunitensi. Nei minuti successivi, lo spettatore è paracadutato nell'apocalittico campo di battaglia metropolitano: uno dei tanti squilibrati (con tratti somatici latini ed espressione pericolosamente inebetita) irrompe violentemente in un normalissimo supermercato e ne prende in ostaggio i clienti. Le forze dell'ordine, prevedibilmente, si rivelano impotenti. Viene così convocato Cobra – poliziotto duro e introverso, i cui metodi rudi ma efficaci non convincono i suoi superiori occhialuti, – il quale penetra nel supermarket e affronta il pericoloso delinquente con sfrontato coraggio. A conclusione del duello, l'assassino, membro di un gruppo di fanatici votati alla violenza verso la civiltà occidentale, urla rauco di ritenersi un eroe che annuncia un mondo nuovo, ma Cobretti (questo il vero nome del protagonista) replica con una battuta fulminante: "You're the disease. I'm the cure", e dunque lo uccide. Appena fuori dal supermercato, un giornalista pedante incalza l'eroe rivolgendogli accuse insensate: sarà legittimo che un poliziotto si trasformi in giudice ed esecutore di una condanna a morte? Cobra dirime con risolutezza la questione di filosofia del diritto: prende il pavido giornalista per il collo, lo mette di fronte al cadavere di un ragazzo appena ucciso dal folle, e gli suggerisce sdegnato di andare a proporre gli stessi inutili scrupoli ai genitori della vittima. L'eroe fa ora ritorno a casa, dove mantiene comunque il ruolo di moralizzatore della società: tampona senza troppi complimenti l'auto mal parcheggiata di un gruppo di sudamericani, e alle loro repliche ne strattone uno, gli strappa la maglietta sporca (non ne sopporta il cattivo odore) e gli toglie la canna di bocca, spiegandogli che gli spinelli fanno male. Finalmente Cobra rientra nel suo appartamento.

In pochi minuti di pellicola, Stallone e Cosmatos ci hanno chiarito la propria visione della società: il mondo è distinto in onesti cittadini e malvagi

aggressori; la fiducia non va riposta nelle (deboli) istituzioni, ma nell'eroismo muscoloso di individui superiori; in un simile stato di emergenza la legge e i diritti sono solo sciocchi fronzoli che ostacolano il ripristino dell'ordine; gli immigrati (soprattutto gli ispanici) non sono particolarmente inclini al rispetto delle regole; le droghe leggere vanno proibite. Verrebbe da pensare che il *ghost writer* di Stallone sia stato Ronald Reagan in persona, che tra l'altro compare in foto in una delle scene del film. Al di là dell'ironia, quel che colpisce di un simile prodotto è che non si tratta di una pellicola di contenuto dichiaratamente politico: *Cobra* è un film d'azione che si inserisce nella linea dei *Commando* (Lester, 1985), *Terminator* (Cameron, 1984), *Indiana Jones (Raiders of the Lost Ark)*, Spielberg, 1981) che hanno riempito gli schermi dell'immaginario collettivo (non solo americano) degli ultimi decenni, pensati per sedurre la personalità infantile-adolescenziale del grande pubblico, attraverso meccanismi di identificazione, eccitazione, sado-masochismo, ecc. Eppure sono proprio simili opere "commerciali" che veicolano discretamente, silenziosamente valori culturali, ideologie, rappresentazioni di sé e dell'Altro, penetrando tanto più profondamente nell'inconscio culturale quanto più essi appaiono come innocui prodotti di puro intrattenimento.

Il pregio di *Invasion USA. Idee e ideologie del cinema americano anni '80*, scritto da un critico cinematografico esperto come Pier Maria Bocchi, risiede proprio nell'intenzione di lavorare sul cinema come strumento di (auto)rappresentazione della società, prendendo in esame tanto i titoli più ricercati, quanto le pellicole destinate al semplice defaticamento settimanale. Uno strumento, il cinema, che consente di portare alla luce elementi culturali di straordinaria rilevanza, ma che attraversano la società come fiumi carsici – contenuto latente di un grande e prolungato sogno collettivo ad occhi aperti.

Bocchi – già autore, tra l'altro, di interessanti monografie come *Woody Allen. Quarant'anni di cinema* (Le Mani), *Michael Mann* e *Mauro Bolognini* (entrambe per Il Castoro), e collaboratore delle riviste *Cineforum*, *Blow Up* e *Marla* – si inserisce così in una tradizione di studi che ci ha regalato saggi che hanno influenzato profondamente la storia della critica cinematografica: si pensi al classicissimo *From Caligari to Hitler*, del 1947, in cui Siegfried Kracauer legge nei fotogrammi del film manifesto dell'Espressionismo tedesco (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Wiene, 1920) i sintomi del tormento che agita la Germania messa in ginocchio dalla Grande Guerra, e il cupo presagio della tragedia del Nazismo. O ancora agli studi di Pierre Sorlin, che attraverso una lettura delle pellicole (non propagandistiche) distribuite in Italia e Germania negli anni '30, individua le significative differenze che distinguono

l'ideologia nazista da quella fascista (*European Cinemas, European Societies*, 1991).

Il cinema statunitense degli anni '80 è l'orizzonte in cui Pier Maria Bocchi sceglie di muoversi, e anche questo è a nostro parere una scelta felice. In primo luogo perché si tratta di un'epoca cinematografica meno trattata di altre, una carenza dovuta probabilmente a un brusco calo del livello qualitativo dei prodotti, fenomeno che ha scoraggiato buona parte dei critici cinematografici. Eppure, come ci ricorda l'autore, l'amministrazione Reagan ha utilizzato il cinema come nessun altro presidente statunitense ha mai fatto prima: ne abbiamo rilevato un esempio fin troppo lampante seguendo i primi dieci minuti di *Cobra*. Uno studio delle modalità di impiego di questo potentissimo strumento politico-culturale, proprio negli anni in cui la Guerra Fredda si avviava alla conclusione, può pertanto rivelarsi utilissimo. Necessario, forse.

In secondo luogo, va riconosciuto che il cinema americano degli anni '80 riguarda profondamente anche noi europei del XXI secolo, in quanto promotore di valori (cinematografici e culturali) che non sono affatto tramontati con la fine di quel decennio: l'eroismo spavaldo e forzuto, il patriottismo fai-da-te, l'esaltazione narcisistica del "me", l'invito al disimpegno edonistico, il recupero di figure tradizionali (la famiglia innanzitutto), il razzismo (più o meno esplicito), i numerosi valori riaffiorati negli Stati Uniti di quegli anni, proprio grazie al faro luminoso del cinema hanno investito l'intera cultura globale, e restano ancora drammaticamente vivi anche a distanza di trent'anni. La sconcertante affinità tra un poliziesco del 1986, che descrive un gruppo di squilibrati che vuole aggredire la società occidentale con metodi terroristici, e le narrazioni che quotidianamente ci sono proposte dai mezzi di informazione deve far riflettere sulle potenzialità rappresentative e manipolative dello strumento cinematografico. Soprattutto nei nostri tempi di identità fragili e conflittuali.

Beninteso, il lavoro di Bocchi è ricco di stimoli anche perché studia gli aspetti più specificamente storico-cinematografici del decennio: il saggio, diviso in cinque capitoli, si muove così lungo varie traiettorie, in un percorso complesso ma organico. Dopo aver rilevato la netta cesura che distingue il cinema degli anni '80 da quello dei dieci anni precedenti, sul piano stilistico, contenutistico e produttivo, l'autore osserva come la scrittura autoriale della New Hollywood degli anni '70 sia poco adatta al decennio reaganiano, più attratto dalla spettacolarità delle saghe alla Lucas e Spielberg. Anche il sistema produttivo subisce profondi mutamenti: chiusura di alcune *major* storiche, fusioni, accorpamenti, avanzata delle cosiddette *mini-major*; e soprattutto la comparsa prepotente dell'*home video*, che stravolge radicalmente le leggi del

mercato cinematografico: un insuccesso al botteghino può essere ribaltato grazie alla circolazione dei VHS o ai passaggi televisivi, in una distribuzione prolungata che, nella nostra epoca di *blu-ray*, *pay-tv* e *streaming*, è divenuta la principale strategia di distribuzione, segnando il (quasi) definitivo tramonto del rito collettivo della proiezione in sala.

Interessanti pagine del saggio sono dedicate alla ricomparsa dei generi – sottotono negli anni precedenti, – sebbene dall’analisi di Bocchi emerga come, a differenza della Hollywood classica, questa New-New-Hollywood degli ’80 sia fortemente attratta dai giochi di ibridazione: l’*action-movie* si contamina con il *road-movie*, il film giovanilista ribelle con il *thriller*, in una sorta di liquidità stilistica che mantiene comunque come filo conduttore l’eccesso, la sproporzione e l’esibizione spettacolare dell’investimento economico.

Nell’ultima parte del libro l’autore analizza dettagliatamente venti film, a suo giudizio rappresentativi dell’intero decennio. Bocchi passa così in rassegna pellicole di qualità e registri differenti: da *Henry – A Portrait of a Serial Killer* (McNaughton, 1986) a *Koyaanisqatsi* (Reggio, 1982), da *9½ Weeks* (Lyne, 1986) a *Invasion U.S.A.* (Zito, 1986). Le considerazioni condotte sui venti titoli permettono di chiarire come il cinema degli anni ’80, al di là delle intenzioni del sistema produttivo, non sia un blocco ideologico compatto e monolitico, tutt’altro. La lezione di Pierre Sorlin (*Sociologie du cinéma*, 1977) si rivela dunque ancora attualissima: nei film si può leggere ciò che una società vuole presentare di se stessa, ma anche – e soprattutto – *quel che vuole nascondere*, contraddizioni, tensioni irrisolte, insicurezze. Scavando al di sotto dell’apparente ottimismo che il cinema statunitense degli anni ’80 vuole esibire, Bocchi ne disseppellisce le zone d’ombra, il risvolto oscuro, le crepe: il culto narcisistico del corpo si accompagna così a un’ossessiva e morbosa attrazione per il disfaccimento corporale (nel genere *new-horror*, ad esempio); il recupero della famiglia come valore fondativo della società è contraddetto dalla presenza costante di nuclei familiari disgregati e in conflitto, tanto nelle commedie quanto nei drammi. E così via, in uno studio attento e accurato che, oltre alle tante informazioni fornite al lettore, vuole spiare dietro la maschera dei supereroi, al di sotto dell’ansia da prestazione, al di là dell’espressione fresca e rassicurante di Tom Cruise che sorride, dopo aver fatto esplodere i MIG sovietici.

In questo nuovo secolo, inaugurato dalla tragica sovrapposizione di spettacolarità e informazione (il crollo coreografico delle Twin Towers), uno sguardo alla memoria cinematografica può risultare utile a rinforzare i nostri anticorpi culturali.

Andrea Laquidara

Poesia = scienza al quadrato?

MARCO PIVATO, *NOVERAR LE STELLE. CHE COSA HANNO IN COMUNE SCIENZIATI E POETI*, ROMA, DONZELLI, 2016, PP. 104.

Scienza e poesia: quale opposizione potrebbe suonare più esemplare? Eppure questo volumetto di Marco Pivato, giornalista e studioso di comunicazione, vuole convincerci del contrario. E gli argomenti che porta in campo – sia sul versante scientifico, sia su quello letterario – sono, lo dico in tutta onestà, assolutamente convincenti. A fugare ogni dubbio basterebbe, da sola, l'ampia bibliografia, che testimonia la varietà di interessi di questo autore eclettico che passa con noncuranza da Yuri Gagarin a Richard D. Feinman, da William Burroughs a Charles Percy Snow, passando per un bel po' di italiani – non solo Fabrizio De Andrè e Giacomo Leopardi, ma anche personalità della scena accademica contemporanea come Gianni Zanarini, Gian Italo Bischi e Vincenzo Fano – e sorvolando a volo d'uccello alcune tappe fondamentali del pensiero scientifico – il principio di Heisenberg, il paradosso di Schroediger, la teoria dei memi.

Tutto nasce dal fatto che la poesia, come la scienza, si nutre di stupore, di meraviglia; e che entrambe sono connotate da un comune obiettivo, la ricerca di senso. Esse procedono dunque su due strade parallele, che si alimentano entrambe di curiosità, intuizione, percezione, riflessione sull'uomo e sulla natura e desiderio ultimo di conoscenza. Punti di vista condivisi, fra i tanti nomi citati, da Eugenio Montale, Italo Calvino ed Ezio Raimondi; ai quali si aggiunge l'utilizzo che fanno entrambe – scienza e poesia – della *metafora* per comunicare, ciascuna col suo proprio linguaggio, i loro contenuti.

Ci sono poi dei campi semantici particolarmente cari a entrambi gli ambiti: per esempio la malinconia, celebrata e vissuta dai poeti di ogni epoca e al tempo stesso oggetto di ricerca scientifica – da un lato si parlava di “umor nero”, dall'altro di “male oscuro”. E vi sono casi in cui il poeta si serve della scienza (Dante) o, al contrario, la scienza si serve di immagini poetiche (il bosone di Higgs, definito “particella di Dio”). In ogni caso, come ebbe a scrivere Leonardo Sinisgalli, scienza e poesia “non possono camminare su strade divergenti”, e forse è per questo che oggi si moltiplicano i libri che incrociano i saperi, in particolar modo *humanities* e matematica che ne contano decine solo nel nostro Paese (per esempio: *Arte e matematica* di Bruno D'Amore, *Matematica e letteratura* di Gian Italo Bischi, *Matematica e letteratura* di Stefano Beccastrini e M. Paola Nannicini, ecc.).

Peccato che a tale incremento di sollecitazioni al dialogo fra scienza e poesia non corrisponda un'analoga spinta da parte delle istituzioni: al contrario, vediamo moltiplicarsi le griglie e gli acronimi che inchiodano gli studiosi nelle rispettive aree disciplinari, quei famosi “campicelli” che sembravano appartenere al passato; cosicché, mentre da un lato si inneggia alla multidisciplinarietà, dall'altro la scure dei valutatori si abbatte impietosa su chi esce – anche solo di pochi passi – dall'area di specializzazione a cui gli si raccomanda di attenersi.

Ma non disperiamo: se Lucrezio scrive il *De rerum natura*, se De Andrè mette in musica Edgar Lee Masters, e se lo stesso Einstein riesce, con la sua rivoluzionaria formula $E = mc^2$, a creare una formula “pop” (come la definisce, forse in modo un po' spregiudicato ma calzante, Pivato), significa che le strade della scienza e della poesia si stanno realmente avvicinando, forse sono sempre state vicine. Non perché “pop” indichi necessariamente la poesia (anzi: un tempo i poeti sarebbero inorriditi al sol pensiero) ma perché in fondo quello che interessa al poeta, come allo scienziato, è arrivare al suo pubblico, parlargli in modo tale che capisca l'importanza di ciò in cui crede (o non crede). E se Einstein è riuscito a far capire al mondo che massa ed energia sono, in fondo, la stessa cosa, qualcosa di molto simile si potrebbe dire per la scienza e la poesia: se la scienza è materia, la poesia è energia.

Con buona pace di Edgar Alla Poe: il quale, pur amando moltissimo la scienza, la metteva su un piano inferiore rispetto alla poesia, perché, diceva, potrebbe limitare il volo dell'immaginazione. Se devo trovare una mancanza in questo libro, è l'assenza di Poe: il grande autore americano di *Eureka* (1848), “poema in prosa” in cui veramente scienza e poesia si mescolano, e del meraviglioso “Sonetto alla scienza” (1829), che consiglierei a tutti di (ri) leggere, oggi. Insieme al libro di Pivato, naturalmente.

Alessandra Calanchi

Un'esperienza a un tempo eretica e religiosa

FINKFEST. LETTERATURA, CINEMA E ALTRI MONDI: GUIDO FINK NEI LUOGHI DEL SAPERE, A CURA DI MAURIZIO ASCARI, ALESSANDRA CALANCHI, ROCCO CORONATO, FRANCO MINGANTI, FANO, ARAS EDIZIONI, 2016, PP 192.

Guido Fink scrisse che, quando era un bambino, entrare nella sala buia di un cinema era “un'esperienza a un tempo eretica e religiosa”. Devo confessare che, anche per me, è la stessa sensazione che provo ancora oggi. Leggere *Finkfest*, omaggio all'intellettuale che ha compiuto ottant'anni nel 2015 e che viene pubblicato nella collana Rewind per le edizioni Aras, è una scoperta significativa per chiunque e a qualunque livello si interessi di letteratura, cinema e teatro. Non a caso il sottotitolo recita *Letteratura, cinema e altri mondi: Guido Fink nei luoghi del sapere*. A scorrere l'indice si incontrano firme più o meno conosciute fra cui spiccano Goffredo Fofi, Roberto Barbolini e Moni Ovadia. Ma tutti gli interventi sono accomunati da una conoscenza diretta di Guido che rimanda ai suoi anni più prolifici e che l'hanno visto insegnare nelle università di Pescara, Bologna e Firenze oppure in quelle statunitensi come Princeton, UCLA, Smith College e Berkeley. È la pressoché unanime opinione degli interventi che lascia attoniti per la vastità delle conoscenze, la complessità, l'eleganza e, allo stesso tempo, la preziosa ironia che hanno sempre accompagnato lo spessore di una figura come quella di Guido Fink.

Colpisce la sua raffinata sensibilità che sondava gli studenti, alla ricerca di quella scintilla culturale che gli permettesse un confronto vivo e sincero con tutti, senza ostentare minimamente la benché minima saccenteria o superbia. Ne scaturisce il ritratto di un insegnante che realizza completamente il sogno di ogni studente che sia a un tempo desideroso di poter apprendere e di poter esprimere le proprie opinioni, senza vergognarsene.

Ermelinda M. Campani cita il soprannome che gli affibbiarono i suoi colleghi, in relazione alle sconfinite conoscenze che generosamente offriva ai suoi interlocutori e ai suoi studenti: *la Bibbia*. Molti interventi di suoi ex studenti hanno sottolineato il fatto che alle sue lezioni era praticamente impossibile prendere appunti perché non c'era il tempo di seguire il flusso affascinante, ininterrotto e denso di collegamenti che le sue affabulazioni procuravano.

La figura di Guido Fink sembra essere nascosta ai più ma chi l'ha conosciuto sembra essersi affezionato alla definizione, da lui stesso raccontata in un'intervista, che gli affibbiò un fornaio nel vederlo fra un gruppo di studenti

di prima media: “Ma chi è quel *bambino vecchio* lì con voi?”. Era il loro giovane professore. Ancora Campani ricorda poi la sua profonda amicizia con Roberto Benigni, che non poté presenziare alla premiazione di Guido Fink, organizzata dalle università americane in Italia, al suo rientro dopo quattro anni nei quali aveva diretto l'Istituto Italiano di Cultura a Los Angeles. E che dire della presentazione che Guido Fink fece, con il suo amico Roberto Benigni seduto di fianco, del film *Daunbailò* (Jim Jarmush, 1986, con Tom Waits e John Lurie) al cinema Roma d'Essai di Bologna?

Ebbene sì, lo confesso: anch'io sono stato uno studente di Guido Fink! Anch'io l'ho conosciuto nei primi anni Ottanta (ahimè, del secolo scorso!) nell'aula gremita della facoltà di Lettere e Filosofia di Bologna. Fu Roberto Barbolini a consigliarmi il professore di letteratura angloamericana in una polverosa sala dell'*Ente bolognese manifestazioni artistiche*. Al contrario di Alessandra Calanchi, che ha ritrovato gli appunti delle sue lezioni, io non riuscivo mai a prendere appunti perché ero letteralmente rapito ed estasiato da quel professore. Mi rimangono solo i vividi ricordi che ho della “grande stagione del *noir made in USA*” o delle sue lezioni su Melville e Poe.

Mi sono laureato con una tesi di storia culturale *Immagini e miti d'America. Riviste italiane e cinema americano dal 1945 al 1950* e sul frontespizio della mia tesi non c'è il nome di Guido Fink anche se lui fu l'ispiratore, il motore e il curatore unico di quella tesi. Non lo dico per piaggeria ma per suggerire una nuova voce nella bellissima bibliografia che trova spazio alla fine di questo volume. Verso la fine del 1983 mi recavo quotidianamente presso la Biblioteca Nazionale di Firenze per consultare (non c'erano microfilm e non si potevano fare fotocopie di quei voluminosi libroni) le annate della rivista *Hollywood*, una fanzine tutta italiana dei primi anni del secondo dopoguerra. C'era una rubrica “Ingresso Libero” che permetteva ai lettori di recensire un film e di partecipare a un concorso con una vincita in denaro e la pubblicazione del migliore “critico” della settimana. Il tenore di quelle critiche cinematografiche era dei più vari ma alcuni vincitori sarebbero diventati esponenti di spicco della critica e della cinematografia italiana come Ernesto Guido Laura e Vittorio Taviani. Se non ricordo male, fu nel 1949 che il quattordicenne Guido Fink vinse la rubrica. Quando, tanti anni dopo, incredulo gli chiesi se *era lui*, annuì sorridendo ma senza aggiungere una parola, quasi vergognandosi di quella vittoria preadolescenziale.

Ha ragione Roberto Barbolini quando si chiede “chissà se Guido vuole davvero sentirsi ricordare da noi quanto è bravo. Da schivo e autoironico campione del basso profilo” quale si è sempre dimostrato. L'idea è proprio questa:

far conoscere la portata di un intellettuale come Fink che è sempre rimasto in secondo piano, per garantirgli un lungo *piano sequenza* delle sue idee a favore degli studenti futuri e a tutti gli amanti dei luoghi del sapere. In questo senso *Finkfest* coglie nel segno e ci si augura che abbia una notevole diffusione.

In fondo Massimo Bacigalupo esprime una grande verità: “È grazie a persone e studiosi come Fink che uno riacquista fiducia nella comprensibilità del mondo”.

Evaristo Lodi
idolsisto58@gmail.com

Il trauma del detective

SARAH TROTT, *WAR NOIR: RAYMOND CHANDLER AND THE HARD-BOILED DETECTIVE AS VETERAN IN AMERICAN FICTION*, JACKSON, UNIVERSITY PRESS OF MISSISSIPPI, 2016, PP. XX + 215.

Una delle tesi principali dell'ottimo saggio di Sarah Trott – una tesi in realtà non del tutto originale – è che i grandi scrittori della scuola *hard-boiled*, Hammett e Chandler su tutti, dovrebbero essere considerati a tutti gli effetti membri della cosiddetta ‘Lost Generation’ di Hemingway, Dos Passos e Fitzgerald. Questa valutazione di Trott muove in primo luogo dalle vicende biografiche degli autori – l'anno di nascita e la comune partecipazione (più o meno attiva: Hemingway e Chandler erano in prima linea, Fitzgerald e Hammett molto meno) alla Prima guerra mondiale – ma soprattutto origina da una riflessione sui temi, sui personaggi e sullo stile dei padri del poliziesco americano. Difficile non essere d'accordo. Al di là delle analogie stilistiche, su cui peraltro ci sono dichiarazioni esplicite di Hammett e Chandler riportate puntualmente da Trott, sono proprio i temi e la caratterizzazione dei personaggi a legare gli scrittori *hard-boiled* a Hemingway e Fitzgerald. Ciò appare piuttosto visibile leggendo uno qualsiasi dei sette romanzi pubblicati da Chandler, la cui biografia viene esaminata nei minimi dettagli da Trott (la studiosa ha il merito non trascurabile di consultare anche le fonti primarie dello scrittore: i Raymond Chandler *papers*).

Secondo l'autrice il romanzo che più evidenzia questa relazione è *The Long Goodbye* (1953). Il lettore della penultima avventura di Philip Marlowe

viene infatti coinvolto, ancor prima che nella *detection*, in quella atmosfera mondana, frivola e superficiale che caratterizza *The Great Gatsby* (1925). Non so se sia stata l'influenza del saggio di Trott, ma rileggendo recentemente *The Long Goodbye* l'analogia con il capolavoro di Fitzgerald mi è parsa non solo cristallina ma quasi clamorosa. In realtà la studiosa raffronta le due opere solo in pochi paragrafi, preferendo indirizzare la sua analisi sui traumi bellici di Chandler mettendoli in relazione con quelli di Philip Marlowe. Proprio su questa relazione – quella cioè tra la biografia dello scrittore e i traumi del detective privato – si dipana l'analisi più articolata e documentata del saggio.

Anche se a tratti può apparire discutibile da un punto di vista metodologico, il lavoro di Trott risulta perlopiù convincente e originale. Infatti, non mi risultano studi precedenti che esaminino i romanzi e la vita dello scrittore attraverso le lenti del trauma bellico e ciò è piuttosto sorprendente, soprattutto rileggendo *The Long Goodbye* o la sceneggiatura di *The Blue Dahlia*, l'unica originale scritta da Chandler, i cui protagonisti sono tutti dei reduci di guerra molto problematici.

Trott è certamente debitrice – debito peraltro affatto celato – dei lavori di Kali Tal, ricercatrice americana e pioniera degli studi sulla letteratura del trauma. In *Worlds of Hurt: Reading the Literatures of Trauma* (1995), il suo lavoro più importante e più citato, Tal aveva approfondito la relazione fra trauma individuale e interpretazione culturale, focalizzandosi su tre casi studio: lo sterminio degli ebrei, la Guerra del Vietnam e il fenomeno della violenza contro le donne, soprattutto nella forma dell'incesto. Lo scopo dei narratori-sopravvissuti è, secondo Tal, di rendere la propria esperienza vivida per coloro che non l'hanno vissuta e di entrare in relazione con i grandi miti nazionali, introducendo un discorso di politica culturale. Trott sembra percorrere la strada aperta da Tal, provando a dimostrare che l'analisi dei romanzi e dell'eroe di Chandler sia stata sempre limitata. Marlowe non è solo un Sam Spade più romantico e con più senso dell'umorismo. Per la studiosa britannica è un personaggio molto problematico che talvolta non riesce a controllare i propri traumi reconditi che hanno la forma dei tipici sintomi dei reduci di guerra, come eccessi d'ira, ansia e incubi ricorrenti.

Sarà dunque opportuno rivedere la periodizzazione della nascita del detective-reduce – figura centrale del poliziesco americano a partire dalla fine degli anni Settanta (si pensi a Sughrue di James Crumley, Robicheaux di James Lee Burke o al detective Bosh di Michael Connelly) – che solitamente si fa coincidere con la conclusione della Guerra del Vietnam (1975). Trott ci

mostra invece che Philip Marlowe è a tutti gli effetti un detective-reduce e che spesso il vero scopo della sua *detection* è risolvere i propri traumi interiori.

Giulio Segato
giulio.segato@unicatt.it

Modi diversi di raccontare una storia: il nostro futuro su Marte

GIOVANNI CAPRARA, *ROSSO MARTE. LA GRANDE AVVENTURA DELL'UOMO NELLO SPAZIO*, NOVARA, UTET, 2016, pp. 263.

Ci sono modi diversi di raccontare una storia: con o senza fronzoli, come una favola o come un'utopia, in chiave comica o horror, in stile documentaristico o propagandistico, e così via. La modalità scelta da Giovanni Caprara, editorialista scientifico de *Il Corriere della Sera*, risente della sua professione – giornalista ed esperto di esplorazione spaziale – e si pone dunque come un testo autorevole, sufficientemente erudito ma senza risultare pedante, brillante q.b.: del resto, l'argomento è intrigante e sta eccitando mezzo mondo, anche se in Italia l'euforia è ancora 'di nicchia'. Finora, infatti, sono usciti solo alcuni articoli e un pugno di libri sull'argomento (tra i più recenti, *Oro dagli asteroidi e asparagi da Marte* di Giovanni Bignami e Andrea Sommariva e *Alieni a stelle e strisce. Marte e i marziani nell'immaginario americano* della sottoscritta, entrambi nel 2015) anche se l'interesse è indubbiamente in crescita, come testimoniano i convegni annuali della Mars Society italiana e la recente mostra *Marte – Incontri ravvicinati con il Pianeta Rosso*, organizzata dall'Agenzia Spaziale Italiana e inaugurata lo scorso 16 dicembre presso il Museo Nazionale Romano alle Terme di Diocleziano.

Ma qual è la storia che ci racconta Caprara? Quella, appunto, suggestiva e affascinante, del nostro futuro su Marte. Nel panorama sopra descritto, egli si pone infatti un obiettivo semplice e ambizioso insieme: gettare le basi scientifiche e culturali per predisporre i lettori – psicologicamente e tecnologicamente – alla conquista del Pianeta Rosso. E senza usare mezze parole, scrive: "La Terra ha risorse limitate e già le consumiamo a un ritmo accelerato. La popolazione cresce in modo inarrestabile cercando di soddisfare al meglio le necessità. Si arriverà a un momento nel quale sarà indispensabile trovare un al-

tro luogo dove abitare e prosperare [...] Marte non è solo il pianeta vicino ma è anche quello su cui tentare un insediamento stabile cercando addirittura una sua trasformazione per renderlo più vivibile tramutandolo in un'altra 'Terra'. Così il sogno potrà diventare realtà scientifica: un ambiente amico dell'uomo in grado di assicurare un futuro per l'umanità al di là della culla terrestre" (8).

Vediamo subito che Caprara, in realtà, sta esponendo non un sogno, ma un vero e proprio progetto, e che si sta rivolgendo non tanto a lettori curiosi quanto ai potenziali 'marziani' di domani. Una volta appurata, infatti, l'assenza di vita intelligente sul Pianeta Rosso (sul concetto di "intelligente" non ci dilungheremo in questa sede), saranno gli umani a potersi fregiare di tale titolo ambito, a cui decenni di fantascienza e di fantasticherie li hanno allenati. Del resto già le *Cronache Marziane* di Ray Bradbury (1950) si chiudevano proprio su questa straordinaria 'scoperta' identitaria, confermata di recente dal romanzo *The Martian* di Andy Weir (2011-2014) da cui è stato tratto l'omonimo film di Ridley Scott (*Sopravvissuto*, 2015).

Se è vero che *i marziani siamo noi* (per ricalcare il titolo di un altro libro del già citato Bignami) sarà dunque opportuno affrettarci a formulare la mitologia e la filosofia di riferimento – quelle che ci consentiranno, secondo percorsi ahimè ben noti, di vestire i panni dei conquistatori con un adeguato bagaglio di giustificazioni morali. In questo ci aiuteranno da un lato la toponomastica marziana, per redigere la quale nell'Ottocento l'italiano Virginio Schiaparelli trasse ispirazione dalla Grecia eroica del mito classico, e dall'altro l'expertise accumulata nel corso di secoli di invasioni, espansione, colonizzazione, egemonia sul pianeta Terra.

Caprara affascina quando ripercorre a grandi linee il mito di Marte e le sue prime osservazioni, quando cita i romanzi e i film più noti dedicati al Pianeta Rosso, quando giustamente ci informa che col passare del tempo "cresceva l'idea di una similitudine sempre più stretta con la Terra" (17), quando parla delle due lune, dei canali, della ricerca dell'acqua, fino al tempo in cui, durante la Guerra Fredda, "il cosmo era diventato improvvisamente un'arena politica" (54). E via a elencare capsule, robot, sonde, rover (questi ultimi diventati curiosamente di genere femminile nel testo di Caprara, tranne in un paio di casi, chissà perché). Essendomi anch'io occupata di Marte, confesso con ammirazione di aver imparato molto, per esempio l'origine del nome del Sojourner, l'importanza della rivista *Collier's* nella divulgazione marziana, e l'esistenza del libro di Donna Shirley *Managing Martians*.

Ho riscontrato una sola mancanza, che mi permetto di menzionare. Mi riferisco alla parte dedicata al famoso astronomo americano Percival Lowell,

vissuto a cavallo tra Otto e Novecento. Caprara ricorda che Lowell scrisse volumi importanti, tra cui *Mars and Its Canals* (1906) e *Mars as the Abode of Life* (1908), e li commenta così: “In entrambi [Lowell] ribadisce e precisa la sua visione di Marte popolato dai marziani”. Tutto qui? Per carità, è verissimo, ma è solo una piccola parte delle importanti constatazioni e riflessioni dell’astronomo, il quale in realtà era molto più interessato alla difesa ecologica del nostro pianeta. Convinto che la Terra stesse iniziando il suo inevitabile declino “to a Mars-like desiccation”, egli sottolineava l’analogia tra i due corpi celesti all’interno della più ampia teoria dell’evoluzione planetaria, in cui Lowell vedeva riflessa “on to Earth his vision of a dying Mars”. Soprattutto in *Mars as the Abode of Life*, tuttavia, il degrado ambientale della Terra e l’inquinamento del cielo vedevano l’uomo come agente corresponsabile: “He has enslaved all that he could; he is busy exterminating the rest [...] Already man has begun to leave his mark on this his globe in deforestation, in canalization, in communication” (cfr. R. Markley, *Dying Planet: Mars in Science and the Imagination*, 2005).

Caprara è estremamente onesto quando scrive: “Questa è la storia e l’affascinante prospettiva che vi racconto con Rosso Marte”. Una storia, appunto: una prospettiva, un racconto. È un punto di vista legittimo, ma non inclusivo: manca l’atto di dolore dell’uomo che ha distrutto il suo stesso habitat, manca una dichiarazione d’intenti di *non nocere* su un piano interplanetario. La scelta di Caprara è di descrivere e raccontare solo una parte della storia; e lo fa, intendiamoci, in modo piacevolmente discorsivo, informato e convincente. Certamente chi leggerà questo libro imparerà molte cose fondamentali su Marte e sarà, spero, stimolato a proseguire le sue ricerche e a valutare se la ricerca di un nuovo “ambiente amico dell’uomo” non debba presupporre che l’uomo diventi finalmente “amico dell’ambiente”, qualunque esso sia. Detto questo, sono convinta che *Rosso Marte* non dovrebbe mancare in nessuna biblioteca, perché, in un modo o nell’altro, ci offre strumenti validi per arrivare pronti al futuro che già è dietro l’angolo.

Alessandra Calanchi

An Interdisciplinary View of Paul Valéry's Production

ANDREA ALLERKAMP UND PABLO VALDIVIA OROZCO (Hg.),
PAUL VALÉRY. FÜR EINE EPISTEMOLOGIE DER POTENTIALITÄT,
HEIDELBERG, WINTER VERLAG, 2017, PP. 374.

The reception of Paul Valéry's work has been until recently a perfect example of an ongoing scholarly *malentendu*. Regarded traditionally as a high-profile poet and *belle-lettrist*, Valéry's writings received much attention in the domain of literary and poetic studies, but have remained largely obscure in other fields. Valéry's more theoretical ideas and insights, which are mostly concentrated in his dense and somewhat inaccessible private notebooks, have been treated almost exclusively in specialized literature, itself limited to a select number of journals and publications. In recent years there have been more systematic attempts to synthesize the various aspects of Valéry's work, to consider his poetic output in light of his theories, and to frame those theories in the broader context of scientific and philosophical discourse.

The aim of this publication is to illuminate the different and highly diverse aspects of Valéry's writings. As such, the volume brings together scholars from Francophone and Germanophone academia, specializing in different fields from philosophy and comparative literature to mathematics and history of science, with each offering an independent exploration using the methodology and vocabulary of their respective fields. The bi-lingual volume is separated into four distinct segments, each dedicated to analyzing Valéry's corpus under a different perspective. As indicated in the volume introduction, those sections deal respectively with the themes of intellect, method, knowledge, and attention ("éveil", which can also be rendered as "wakefulness" or "alertness"), and with the notion of potentiality, which is one of the terms that are most associated with Valéry's vocabulary, acting as an overall unifying concept to the volume. Accordingly, each of the titles of the four sections of the volume follows this term under some variation.

The first section of the volume, entitled "Potentialité" is concerned with the question of creativity and potentiality as it arises in Valéry's theoretical writings. It includes a close reading of Valéry's engagement with philosophy, aesthetics and the relations between them. The contribution by Pablo Valdivia Orozco focuses on the ways in which the idea of potential-

ity is performed in a number of Valéry's more philosophical essays. Thomas Vercruysse analyzes Valéry's conception of space and spatial movement and compares it to two influential 20th-century conceptions, namely the neovitalism of Gilbert Simondon and the idiosyncratic Marxism of Guy Debord. The contribution by Nataniel Christgau assesses the themes of power and potentiality in Valéry's narrative of Monsieur Teste, an experimental quasi-novel dedicated to the question "What is the potential of a person? [Que peut un homme?]". Benedikt Krüger in his contribution takes Valéry's idea of poetry as the interplay between resonance and resistance, and uses it to assess the notion of art and literature as vehicles for the cultivation of human potentiality.

Besides his literary and public engagement, Valéry was also intensely interested in science, especially in the domains of mathematics and physics which informed much of his lyric and essayistic writing. This is explored in the second section of the volume, entitled "Pouvoir". The contributions incorporate novel concepts from those fields in order to illuminate Valéry's own engagement with the sciences. Karin Krauthausen discusses Valéry's interest in physics, primarily 19th-century thermodynamics, while Norbert Schappacher explores Valéry's elusive and somewhat hermetical interest in mathematics, namely in geometry and algebra. Those two contributions are presented in a way that is found accessible and enlightening even to a reader who is by and large illiterate in those fields (such as the author of these lines). Hjördis Becker-Lindenthal's contribution examines Valéry's grand dialogue *Eupalinos* in light of the notion of the anthropocene, a notion which operates at the intersection of natural science and humanities, and denotes the impact of human civilization on natural environment.

Valéry's poetic works come to the fore in the third section of the volume, entitled "Possible". As indicated by the editors, this section is concerned with the means of aesthetic production, in particular as they relate to basic concepts in art and literature. Susanna Hübschmann, in her highly general contribution, examines the notion of the real in some of Valéry's poems, while Sebastian Schönbeck's contribution offers a much more specific discussion as it analyzes the curious yet rich image of the honeybee in Valéry's poetic language. The other two contributions adopt a more historical angle: Erik Martin examines the corollary between Valéry's aesthetic theory and the artistic avant-garde of early 20th-century Eastern Europe, and Sergio Ugalde Quintana examines Valéry's collaboration and correspondence with the Mexican writer and intellectual Alfonso Reyes.

The fourth segment, under the title “Puissance”, caps the volume with three synthetic studies which consider Valéry’s ideas and writings in light of modern day critical thought. Andrea Allerkamp comments on Derrida’s engagement with Valéry’s work, and by doing so ties it into a discussion on potentiality in modern critical theory, following Agamben and other contemporary thinkers. Chiara Caradonna explores the relations between desire and potentiality in Valéry’s work, involving insights from phenomenology and includes a close examination of Husserlian traces in Valéry’s corpus. The contribution of Jean-Christoph Cavallin shifts the discussion back to aesthetics, discusses Valéry’s notion of “pure poetry”, reads it in light of key ideas from German idealism and demonstrates its application in Valéry’s own lyric. This segment is the most constructive of the four, with each of the contributions representing a standalone essay rather than commentary on Valéry.

The volume is immensely rich and covers an exceptionally broad scope of subjects and materials. The heterogeneity of the publication guarantees it would capture the interest not only of scholars of French literature, but also of students of modern literary and intellectual history, and of readers attentive to trends in aesthetic and critical thought. Although the asserted unifying theme of the publication, namely potentiality, is not dealt consistently in all of the chapters of the study, this is understandable considering the large diversity of perspectives and disciplines. The inclusion of high quality contributions by established scholars as well as by early stage academics (including graduate-level students) is also noteworthy, and should be commended.

Daniel Rosenberg
daniel.rosenberg@mail.huji.ac.il

Intrighi tra storie e la Storia

GIADA TREBESCHI, *L'AUTISTA DI DIO*, GÜNZBURG,
OAKMOND PUBLISHING, 2017, PP. 278.

Ho finito di leggere (anzi, di ‘tracannare’) *L'autista di Dio* di Giada Trebeschi in due giorni. E mi è venuta la curiosità di verificare i pareri di altri lettori. Così – è normale oggi, no? – ho cercato sul sito di Amazon e lì ho trovato che molti altri hanno usato metafore simili alla mia per indicare la loro velocità e avidità nella lettura di questo romanzo. È un giallo, o un *noir*, o un romanzo

d'avventure, o un *thriller*? non lo so, non perché non voglia affibbiare un'etichetta a quest'opera di Trebeschi, ma forse proprio perché è tutto questo assieme. Dimenticavo, c'è anche l'amore, ma non è certo un 'romanzo rosa'. È, in altre parole, un romanzo *tout court*, vale a dire un'opera di narrativa che non appartiene a uno specifico genere, ma che ne assume in sé tanti, utilizzando strategie proprie del poliziesco (ci sono delitti su cui indagare), del *noir* (c'è mistero, c'è morte e ci sono ombre nei personaggi), del *romance* (ci sono storie d'amore), della *spy story* (tanto per restare in tema, a un certo punto si cita Mata Hari). E, dimenticavo un'altra possibile definizione, c'è la Storia, quella dei libri, ma anche quella che i personaggi delle storie individuali vivono all'interno di eventi più grandi di loro. Soprattutto, direi, c'è l'abilità della scrittrice nel tenere insieme tutto questo, nel far progredire gli eventi che ci tengono incollati da un capitolo all'altro, nell'andirivieni dei fatti tra due epoche diverse (il 1938 e il 2013). Qui, in particolare, emerge la competenza di Trebeschi-storica, una competenza positivamente maniacale che la porta a presentare dettagli d'epoca non solo verosimili, ma proprio veri, soprattutto quando i personaggi fittizi e gli avvenimenti inventati si ancorano a persone storicamente riconoscibili, quali Gino Bartali e Rodolfo Siviero, entrambi impegnati a difendere da un lato persone dalle leggi razziali che proprio nel 1938 il regime fascista emanò contro gli Ebrei italiani, e dall'altro opere d'arte dalla razza di capolavori che i nazisti volevano (riuscendoci in parte) trafugare verso la Germania.

Un dettaglio da non dimenticare: come specifica l'introduzione a un elenco di autoveicoli vari all'inizio del libro, anche automobili e motociclette fanno parte dei personaggi (ci sono anche i treni e si narra del 'giro della morte' che ricordo essere stato una delle attrattive maggiori delle fiere nella mia città quand'ero bambina). Questo non solo perché il titolo del romanzo sembra presupporre un qualche mezzo di locomozione, ma soprattutto perché un grande evento sportivo della fine degli anni '30 – la Mille Miglia – viene spesso citato lungo il testo e addirittura seguito a un certo punto della trama come in una telecronaca. Una trama che, orchestrata benissimo nei suoi intrecci sia logistici che temporali, regge i movimenti in avanti e all'indietro, spronando il lettore a proseguire, ma mai lasciandolo solo a 'indovinare' dove e come collocare la storia.

I personaggi, ben caratterizzati, sono tanti e per questo – immagino anche per l'assidua frequentazione dell'autrice della narrativa di *detection* alla Agatha Christie – ne troviamo un elenco in testa al volume, a volte sostegno imprescindibile al lettore un po' distratto o, poiché preso dagli eventi,

spintosi troppo in là senza soffermarsi su legami familiari, parentele e discendenze.

Il romanzo si è aggiudicato il Premio letterario *Festival Giallo Garda 2017* per la sezione “Romanzi inediti” e nella motivazione della giuria leggiamo, tra i vari elogi circa la “lettura piacevole e incalzante” e i “picchi di lirismo”, anche una sottolineatura speciale per l’abilità di Trebeschi nella costruzione dei dialoghi: “Eccezionali i dialoghi, che raggiungono la completezza di un’opera teatrale”, si dice. Sì, tra gli altri aspetti positivi della sua scrittura, Trebeschi mostra una specifica capacità di rendere il parlato dei suoi personaggi del tutto plausibile, naturale si potrebbe dire, pur nell’artificialità della finzione. E, si noti, l’autrice non scade mai nel tentativo di far parlare, magari a sproposito, i personaggi storici presenti nel romanzo: questi sono lì per ancorare gli eventi fittizi alla Storia, ma mai Trebeschi fa dir loro frasi e parole di cui non c’è testimonianza documentale (la ricerca preliminare alla sua scrittura elegante deve essere stata particolarmente accurata e meticolosa in questo senso).

La storia (ma il lettore lo scoprirà leggendo il romanzo) si svolge principalmente tra Lumezzane, nel Bresciano, Bologna, il confine del Brennero, Lucerna e altri luoghi focalizzati e resi funzionali di volta in volta a seconda del momento storico in cui si colloca lo specifico capitolo (in testa al quale l’autrice fornisce coordinate spaziali e temporali che impediscono di perdersi e nel tempo e nei luoghi). L’intrico si risolverà grazie a un diario della fine degli anni ’30 lasciato da Anna, la protagonista femminile di quegli eventi, e verrà dipanato dall’altra protagonista femminile, Alba, che lo leggerà nel 2013. Donne protagoniste, assieme a corpose presenze maschili, legate – tra l’altro – non solo da eventi passati/presenti, ma anche dalla passione per la guida (a volte spericolata) di autovetture.

E si torna così al ruolo del titolo. Una delle note di lettura che ho visto su Amazon, pur estremamente positiva, sosteneva che il titolo del romanzo non sia azzeccato. Non penso sia così: nel suo essere maschile e femminile, il nome *autista* conserva il mistero della identificazione (almeno sino a un certo punto) di chi vi si nasconde sotto, del suo ruolo nelle vicende narrate e, in fondo, della soluzione della storia.

Roberta Mullini