

ANTOLOGIA POSTUMA

L'Eta Beta di Asimov

Isaac Asimov, scomparso ormai da quasi cinque anni, è stato un apprezzato professore di biochimica alla Boston University, ma soprattutto una scrittore prolifico e poliedrico. Ritenuto tra i maggiori autori di fantascienza (è suo il celeberrimo ciclo della fondazione),

egli ha praticato senza demeritare anche i terreni del giallo (deliziosi i casi dibattuti e risolti dal club dei «Vedovi neri») e della fantasy e affrontato brillantemente gli scogli della divulgazione scientifica. In questa antologia postuma, sono raccolti nella prima parte alcuni

racconti ispirati al genere fantasy, oltre a un inedito caso dei «Vedovi neri», e nella seconda e terza alcuni scritti teorici e divulgativi che sulle differenze tra fantascienza e fantasy soprattutto s'incentrano.

Ben otto degli undici racconti della prima parte hanno come protagonista Azazel, un minuscolo extraterrestre non più alto d'un paio di centimetri, che ricorda tanto l'Eta Beta amico di Topolino. Costui viene evocato di quando in quando da un certo George per aiutare qualche suo

amico in difficoltà. Generalmente, gli interventi di Azazel ottengono il risultato voluto ma deludono le attese riposte, quasi che anche in questo modo spiritoso e indiretto Asimov abbia inteso distinguere il verosimile e il probabile della fantascienza dall'inverosimile e improbabile della fantasy, la tecnologia che soggiace all'una dalla magia che informa l'altra. E tuttavia, lo scrittore e scienziato americano è tutt'altro che sprezzante verso quest'ultima particolare

declinazione del fantastico letterario, di cui asserisce gradire particolarmente gli esempi che esaltano l'intelligenza, dall'«Odissea» al «Signore degli Anelli» di Tolkien, più che la forza bruta di casuale e spesso immeritata provenienza soprannaturale, dall'«Anello dei Nibelunghi» al «Conan» di Howard. Tutta la letteratura, ritiene Asimov, in quanto tratta generalmente di eventi mai accaduti, è fantastica, ma la fantasy tratta «non solo di cose di cui non

possiamo concepire l'esistenza del nostro universo, ma di cose che secondo noi non possono esistere nemmeno in un universo modificato da un ragionevole progresso scientifico. Se un ragionevole progresso scientifico potesse», conclude Asimov, «renderle plausibili, allora si tratterebbe di fantascienza». Ecco dunque, esplicitato con la sua proverbiale chiarezza e schematicità ciò che distingue questi due generi della letteratura fantastica. Una differenza

che vale come un'aperta definizione di poetica e come una chiave per rileggere la fantascienza razionale e progressiva, ottimista e argomentativa di Isaac Asimov.

□ Aurelio Minonne

ISAAC ASIMOV
MAGIC

BOMPIANI
P. 304, LIRE 30.000

Tullio Pericoli ha un rapporto molto bello con la letteratura. Lo incontriamo per parlare di una impresa particolare avviata da un editore piccolo e appassionato d'arte, Tullio Albieri, che vive e lavora in un paese sul lago d'Orta, Miasino, in provincia di Novara. Albieri ha deciso di inventare la raccolta infinita delle opere di Pericoli. Così ha creato un contenitore, sotto il titolo fascinoso di *Morgana*, una specie di scatola semestrale di quaranta centimetri per trenta, tre centimetri e mezzo di spessore, che racchiude una dispensa di quaranta pagine su cui sono stampati in quadricromia e dal vivo quindici disegni, un testo di Antonio Tabucchi, una tavola sinottica, tiratura limitata, prezzo duecentomila lire (o trecento, se si vuole anche un'incisione originale), costo contenuto se si pensa alla qualità delle riproduzioni. Il primo volume di *Morgana* racconta di natura e paesaggio, il secondo sarà dedicato ai viaggi di Robert Louis Stevenson e di Daniel Defoe. Tra la frutta e le foglie delle nature morte di Pericoli spesso si aprono le pagine di un libro, matite e pennini sembrano alberi che svettano qui e là. Allo stesso modo libri, matite e pennini entrano nei paesaggi rivisti delle colline ascolane, dove Pericoli è nato e dove di tanto in tanto torna a vivere. Poi, appunto, Stevenson e Defoe, *L'isola del tesoro* e Gulliver, poi gli innumerevoli ritratti di scrittori che ancora compaiono sulle pagine dell'*Indice*, così si rivela e si coltiva l'amore per il libro e per la letteratura. I ritratti di Pericoli sono famosissimi: Beckett, Freud, Adorno, Kafka... Mondadori li aveva raccolti in un volumetto pubblicato l'anno scorso. Incontri con i personaggi del passato, soprattutto.

I ritratti nascono così al tavolo da disegno, nella grande stanza-studio che si affaccia su una via stretta, a Milano tra piazzale Loreto e piazza Piola. Pericoli ce lo racconta. Davanti le fotografie e un foglio di carta leggera sul quale la mano tenta la prima traccia di un ritratto, che è sempre un po' interpretazione dell'uomo e della sua opera, poi un altro foglio sopra il primo per distanziare la prima immagine. E così di nuovo in un lavoro di sovrapposizione e di scarto e di ricostruzione. Pericoli usa matita carboncina e china (con vecchi pennini morbidi, non con il «rapido», il cui tratto è uniforme e morto). Racconta Pericoli che la sua attività di ritrattista cominciò prestissimo, ad Ascoli, prima nel giornale del liceo, poi sulle pagine della cronaca locale del *Messaggero*, perché il redattore responsabile aveva pensato per rilanciare le vendite di pubblicare ritratti dei suoi concittadini, dal barista al farmacista, e pensò di affidare il compito al giovanissimo Tullio le cui prove aveva visto sul giornalino scolastico. Ritratti rapidissimi, un minuto per ogni faccia. Per questo dice Pericoli di essere nato sulla carta stampata, da Ascoli a Milano, dove iniziò a collaborare per il *Giorno*, nel 1961, per arrivare a *Repubblica* all'*Indice*. Una vocazione: «Le mie cose stampate sui libri, sui giornali, così le volevo vedere. Non pensavo di diventare un pittore un po' isolato che espone soltanto nelle gallerie. Pensavo di lavorare contando sulla riproduzione dei miei lavori».

Mario Sironi
Tutti i volti
che raccontano
una famiglia

23LIB02AF01
Not Found

23LIB02AF01

Mario Sironi, autoritratto, 1906

Nuova luce su Mario Sironi, una delle personalità più insigni del novecento artistico italiano, viene dal volume ora pubblicato da Bollati Boringhieri e curato da Maria Grazia Messina, «Ritratti di famiglia» (p. 60 più cento tavole, lire 65.000). Sono ottantaquattro disegni inediti (accompagnati da alcuni quadri a essi riferibili), tra i quali spiccano numerosi autoritratti, quasi tutti di proprietà familiare. Rarissimi i paesaggi, una sola natura morta, moltissimi invece i ritratti dei parenti più cari, che compongono una sorta di cronaca familiare, attenta più ai tratti salienti e allo scorrere del tempo che alla precisione del disegno. Accanto ai ritratti, moltissimi gli autoritratti. In essi Sironi, variando pose, tecniche e tratto, attua una impietosa scrittura autobiografica, non immune, come annota Maria Grazia Messina (che si è servita di molti documenti, in particolare lettere di Sironi alla figlia Aglae), dall'assumere identità elettivamente ricercate nella storia della pittura, prova o addirittura autocertificazione di una asserita e manifestata vocazione all'arte. Nell'insieme si delinea l'immagine privata del pittore, in contrapposizione a quella pubblica dell'artista compromesso con il regime. Ma il libro è anche testimonianza preziosa a proposito della formazione romana di Sironi fino al suo arrivo a Milano (uno dei paesaggi coglie i tetti della città dalla casa studio di via Bronzetti) e al suo impegno nel gruppo Novecento, ma anche una dichiarazione progressiva di poetica, che rimanda coerentemente all'opera pittorica più significativa.

23LIB02AF02
Not Found

23LIB02AF02

Tullio Pericoli
Sogni e segni

L'incontro con un artista
che ha scelto la carta stampata
giornali libri riviste per raccontare
con la sua arte la sua realtà
Dai ritratti ai paesaggi della memoria

ORESTE PIVETTA

Pericoli imparò il disegno frequentando la Pinacoteca di Ascoli, osservando le opere esposte e poi seguendo le lezioni del direttore, Ernesto Ercolani, pittore di talento, soprattutto anatomia, i gessi, i marmi, i bronzi, ricopiati mille volte a carboncino. In un angolo dello studio vi sono alcuni quadri, dipinti ad olio, recenti. Paesaggi ancora, le colline ascolane che Pericoli osserva dalla sua casa in campagna riprodotte come se la distanza compensata dalla memoria esprimesse ora l'irrealtà o una realtà utopica. La

pittura ad olio rappresenta per Pericoli, che ha lavorato sempre tra chine, matite, carboncini e acquarelli delicatissimi, un ritorno: dipingere a olio significa dipingere per aggiunte, cancellazioni e aggiunte, un'immagine a cui il bianco a disposizione darà luce dove e quando si vorrà, mentre nell'acquarello l'unico bianco e l'unica luce sono quelli della carta, bisogna pensarci prima di cominciare.

Qui, davanti a quei paesaggi, vien da chiedersi dove sia il realismo della pittura o se il realismo

non sopravviva proprio nello scarto che ci si impone rispetto alla riproduzione fotografica della realtà e se appunto quello scarto, che ha il senso del distacco, non segni di pedagogia anche i racconti più onirici dell'arte. «Gli occhi colgono tante informazioni, ma non sanno decifrarle. Da questa incapacità nasce la nostra inerzia. La pittura è quella lente che ci aiuta a vedere di più, a cogliere le differenze, a esercitare la critica». Nella stagione delle immagini, lo sguardo sembra invece spengersi, fino alla cecità, al consumo passivo della serie di immagini che la comunicazione ci trasmette. C'è un'arte antica che ha saputo interpretare e illustrare i suoi tempi, a partire dalle grandi idee e dai grandi teoremi, della politica, della religione, della società. Era un'arte comunicativa, che doveva parlare al suo pubblico. Poi questa funzione si è esaurita, forse perché altri media «comunicano». Quella pittura -

Tullio Pericoli

Vincenzo Cottinelli

spiega Pericoli - che non aveva bisogno di didascalie adesso deve continuamente spiegare se stessa, è diventata autoreferenziale, ha rinunciato quasi del tutto alla narrazione.

«Ho visto la mostra di Picasso al Grand Palais e devo riconoscerne che mi è piaciuto di più, sento più viva, la sua pittura meno intellettuale, meno espressione di teorie. Diceva Bacon che quanto più la pittura è povera di teoria, tanto più rivela la sua forza. E se vai a New York l'accorgi che la pop art è sparita, mentre si continuano a vedere i disegni di Steinberg». Raccontare una storia è sempre stato l'amore di Pericoli: mettere in scena personaggi, distribuire oggetti nel palcoscenico. Come nel primo numero di *Morgana* il vaso su un tavolo, coltelli e cucchiaini attorno, un vaso che accoglie foglie, frutti e libri, che si allargano in un paesaggio che miracolosamente prende forma fino alle montagne dell'orizzonte, at-

traversato da animali e cavalieri e sul quale sono disposti gli strumenti del lavoro, le matite, i pennelli, la tavolozza e persino i risultati del proprio lavoro, i ritratti accanto alle cattedrali oppure i libri.

I paesaggi di Pericoli, anche negli oli appena realizzati, si guardano sempre da una sorta di balcone, qualche volta può essere un rialzo della terra, qualche volta può essere appunto una balaustra, altre volte il piano di un tavolo. Sempre tra noi e il paesaggio compare un segno, che dichiara la mediazione dell'artista e il gioco della finzione e della reinvenzione. Allo stesso modo vale la distorsione dei ritratti. Tra i tanti personaggi Pericoli ne ama uno in particolare, Beckett, il volto scavato, i capelli mossi, gli occhi luminosissimi. Però, spiega Pericoli, è la bocca che dice più di tutto, perché la bocca anche quando tace è espressione continua e accompagna nei suoi ap-

pena percettibili movimenti ogni articolazione del pensiero. Pericoli ha avuto un'esperienza all'Opera, a Zurigo, con le scenografie dell'*Elixir d'amore*. Ha altri progetti. Per l'editore Hansel di Monaco preparerà le tavole per illustrare un racconto di Jean Giono, *L'uomo che piantava gli alberi*, un formato medio, costi accessibili. Continua così l'esperienza sulla carta stampata, perché nelle gallerie c'è il solito pubblico distratto, per il quale i valori che fanno testo sono quelli commerciali, che crescono ad ogni citazione. Chiedo chi è lo scrittore che lo ha più ispirato. Io dico Cervantes, e lui dice forse sì, per la tenerezza sognante, però mi rimanda a Calvino e a un racconto *Il sangue, il mare*, in *Ti con zero*, una storia di milioni di anni fa, dove il dentro e il fuori dell'umano si scambiano di posto e dove si impara che la vita poggia su due pilastri, uno ben saldo nell'oggi, l'altro nella nostra preistoria.

ESORDI

Immaginario e reale nella prova narrativa di Marisa Bulgheroni

Racconto di una vita attraverso la luce

MARIA NADOTTI

della fanciulla, che colta di sorpresa sorprende chi la osserva? spia ricambiando con fermezza sguardo e interrogazione, pendono due perle a goccia luminescenti, specchianti, piccoli globi che sembrano catturare la luce e le immagini da essa generate, simbolo di quella che dovette essere un'ossessione dell'artista/scienziato Vermeer). Un'indicazione di forma letteraria, il racconto, che fa pensare a una teoria di piccole e autonome narrazioni, ciascuna in sé conclusa, legate tra loro dal polso fermo dello scrivente e da una sua regia distaccata, equidistante, refrattaria a ogni impulso autoanalitico o metadiscorsivo.

L'apprendistato a cui si riferisce Bulgheroni, però, - come capisce ben presto chi si lascia tentare dal

richiamo a doppio taglio della vermeeriana fanciulla in giallo che, schermandosi, chiede complicità e, sottraendosi, invita a restare - è un fluido, unitario processo di auto-svelamento. Un continuum necessario e solo all'apparenza frammentato. Dentro e fuori la scrittura. Dentro e fuori il lucido tempo affettivo della soggettività e le derive nebbiose della storia sociale e politica. Dove la forma/racconto altro non è che tessera, scheggia, improvvisa incurvatura del pensiero. Unite in un rigoroso e dunque indisciplinato percorso associativo, come frammenti di sogno, tali schegge arrivano a comporre la storia di una vita, a dimostrarne non la linearità o la coerenza, bensì il nascosto e incerto senso interno. Come se la narratrice, in-

calzata da «frammenti durissimi» di memoria, sopravvissuti a una sorta di falò delle autobiografiche vanità consumato verso i quarant'anni, fosse approdata a quella fedeltà alla propria vicenda biografica che è di chi non crede che i destini si costruiscano, ma che essi vedano piuttosto, paradossalmente, scoperti a ritroso, rin-venuti, attraverso l'amorosa liturgia della scrittura.

C'è una premessa, in *Apprendista del sogno*, distinta dalle altre pagine del testo sin nella veste tipografica. Si intitola *Autodafé* ed è in corsivo, il carattere delle citazioni, ma anche della soggettiva. Quando chi scrive vuole comunicare a chi legge che ciò che viene detto e mostrato è, senza mediazioni, il frutto di un'autoriale presa diretta, che gli schermi narratologici sono disattivati e spente le maschere della finzione, meglio e più

del dire in prima persona può il corsivo, carattere della confidenza, del segreto condiviso, della confessione. Lì, nel suo incipit fulminante, Bulgheroni dice: «Io non imparai precocemente a distinguere tra l'evento reale, storico, e l'immaginario o sognato. Come potevo essere sognata?... Crebbi divisa, multipla: non una, ma due, o più, autobiografie avrei dovuto scrivere; e non ne scrivevo nessuna. Nell'attesa riempivo diari e diari di una calligrafia a onde precipitose, destinata e forse programmata all'indecifrabilità».

Più avanti, nel corso di un sapiente racconto indiziario dedicato a un'impenetrabile figura materna, *Gli orti della Regina*, l'autrice ci ricorda che «la detective story è il modello di ogni racconto: non dà informazioni che non abbiano uno scopo preciso: e la rivelazione

coincide con la linea che taglia l'orizzonte e lo chiude. Non cerca di al di là». Se le si fa reagire tra loro, queste due indicazioni di scrittura (e di lettura) schiudono una delle infinite porte su cui si affaccia l'autobiografia per racconti di Bulgheroni: il nodo misterioso e inestricabile sta proprio nell'inafferrabilità di una vita che si sente costretta nel puro, documentaristico, non contraddittorio racconto di sé. Il diario raccoglie, registra, accumula, sbarrando alla materia spesso espulsiva del privato la strada dell'oblio e della perdita, ma anche quella della scrittura/racconto pensata per un lettore distante. L'autobiografia invece sceglie, organizza, cataloga, spiega, interpreta. Non è detto, tuttavia, che si faccia racconto, né che sappia saldare storia personale e vicenda collettiva, non è detto so-

prattutto che riconosca alla scrittura la magica libertà di staccarsi da ciò che è stato per inventare una zona che è dentro e fuori dal ricordo del narratore e può pertanto illuminarlo.

Ricordiamo i pendenti dai mille riflessi della fanciulla vermeeriana. È lì che va a incontrarsi ciò che la fanciulla vede e non sa, nel chiaroscuro macchiato d'emozione delle sue percezioni e dei suoi ricordi. I racconti di Bulgheroni sono altrettante rifrazioni. Il suo sguardo cancella al tempo le sue soglie, catturando in un'assoluta, onirica compresenza ciò che non è più o non è ancora stato, ciò che non può essere visto. «La fanciulla che scrive», sognante, accanita, inconsolabile, «è alla ricerca del suo doppio perduto».

MARISA BULGHERONI
APPRENDISTA
DEL SOGNO

DONZELLI
P. 141, LIRE 25.000