i libri più venduti

ansa

1- **Il sangue dei vinti Quello che accadde in Italia dopo il 25 aprile**
di Giampaolo Pansa
Sperling&Kupfer

2- **Cento colpi di spazzola prima di andare a dormire**
di Melissa P.
Fazi

3- **La presa di Macallè**
di Andrea Camilleri
Sellerio

4- **Il regno del drago d'oro**
di Isabel Allende
Feltrinelli

5- **Lo strano caso del cane ucciso a mezzanotte**
di Mark Haddon
Einaudi
ex aequo

5- **Harry Potter e l'Ordine della fenice**
di Joanne K. Rowling
Salani

novità

Donne di Sangue Blu

Ritratti di signore
di L. Oddi Baglioni
Rita C. Foti
Guerini Studio
pagg. 254
euro18,50

È indagine sociologica sul campo, quella che due studiose dell'università «La Sapienza» hanno compiuto per questo libro. Trentadue donne dell'aristocrazia romana raccontano come dal loro mondo separato hanno incrociato il grande cambiamento dell'Italia e della condizione femminile dopo gli anni Sessanta: Sessantotto, divorzio, aborto. Nell'introduzione Maria Immacolata Macioti scrive: «Nessuno ci ha mai spiegato che saremmo state proiettate in un mondo totalmente diverso... dove a noi sarebbe stato certamente più utile essere preparate a muoverci in ambienti permeati di aggressività, caratterizzati dal carrierismo».

Parole per l'Amore

C come Cuore
di Gabriele La Porta
Pratiche Editrice
pagg. 221
euro 14

Nigredo, Albedo, Citrinitas, Rubedo: nella simbologia alchemica sono le tappe della trasformazione dell'individuo, dalla notte più profonda, all'alba, allo zenith, al tramonto. Ed è lo schema col quale Gabriele La Porta ha composto questa sua nuova antologia di brani e versi. Keats ed Einstein, Montaigne e l'Eloisa di Abelardo, per consolare la malinconia e il rimpianto di chi soffre per la fine di un amore. Perché, spiega La Porta, l'unica cura, si sa, è il tempo, e leggere può aiutare a trascorrere il tempo necessario al distacco e alla metamorfosi con più serenità

Italia & Italie

Patrie smarrite
di Corrado Stajano
Garzanti
pagg. 191
euro 7,50

Torna in edizione tascabile questo libro di Corrado Stajano, un saggio-racconto che ha radici autobiografiche. Stajano è figlio di padre siciliano e di madre lombarda e, risalendo lungo il filo di vicende privatissime, costruendo un diario di una ricerca, ripercorre il corso del nostro Novecento.
Attorno a Noto (e allo sbarco degli anglo-americani durante la Seconda guerra mondiale) e a Cremona (e al fascismo agrario di Farinacci) intreccia architetture, paesaggi, vicende, caratteri diversissimi eppure tutti «italiani».

Sebald, la musica dell'immanenza

Quattro storie con figure nella raccolta dello scrittore tedesco morto due anni fa

Beppe Sebaste

Si è parlato, anche in queste pagine, del prendere le parole sul serio, portare i propri discorsi fino in fondo, e quindi un'etica della coerenza valida anche nella letteratura. Credo che lo scrittore W. G. Sebald, tedesco trapiantato in Inghilterra e morto cinquantasettenne nel 2001 (in realtà un apolide *flâneur*), corrisponda in pieno a quella tensione etica e letteraria, e proprio per questo desti inquietudine (per lo stesso motivo riscuote in Italia uno scarso successo commerciale). Se poi il «nuovo» (non a caso un tempo sinonimo di «mostro») è ancora considerato un valore ai nostri giorni, i libri di Sebald sono quanto di più importante sia apparso dopo i tortuosi, ipnotici monologhi di Thomas Bernhard.

Abbiamo scritto «libri», e non romanzi o altri generi, perché la prosa di Sebald non solo mescola le forme discorsive in qualcosa, appunto, di inedito, dove è indistinto o abolito il confine tra ragionamento e finzione (o tra critica e romanzo); ma al suo fraseggio sempre oscillante tra infinito e incompiuto aggiunge un'iconografia parallela, inserti visivi che interagiscono con le parole - foto sgranate, mappe, disegni, biglietti di treni o musei. Così anche nei quattro «racconti» sul tema del viaggio raccolti in *Vertigini* (del 1990), tradotto da Ada Vigliani per Adelphi. Partiamo dal secondo, il più lungo: *All'estero*.

Vertigini
di W.G. Sebald
Trad. di Ada Vigliani
Adelphi
pagine 229
euro 15,00

Nel 1980, durante un viaggio che assomiglia a una fuga a vuoto, un girovagare petrarchesco che dall'Inghilterra lo porta a Vienna, e da lì a Venezia e a Verona, il narratore si dedica a delle ricerche sul Pisanello, «la ragione per cui avevo deciso di raggiungere Verona». E quindi a stazionare nella chiesa di Sant'Anastasia, dove si può ammirare l'affresco su San Giorgio e il drago terminato nel 1435. Vedremo tra poco perché questo pittore è così importante. In realtà nulla della narrazione di Sebald fa presagire questo esito, tra il vagabondare solitario e opprimente a Vienna (l'ultima passeggiata è nei sobborghi, in compagnia di un amico lungodegente di un asilo psichiatrico) e i fantasmi più o meno letterari che vanno e vengono nel suo silenzioso ozio veneziano. Punto culminante del soggiorno a Venezia sarà, tramite la lettura del *Diario del viaggio in Italia* (1819) di Grillparzer (che paragona il Palazzo Ducale prima a un «coccodrillo», poi a un informe «enigma di pietra»), e con una serie di coincidenze letterarie e associazioni di idee, l'accorgersi di essere in contemplazione della prigione dei Piombi lo stesso giorno della fuga di Casanova: il 31 ottobre.

Così, il giorno dei Morti decide di ripartire, e al buffet della stazione di Santa Lucia i clienti che affollano il bancone gli sembrano «una vasta cerchia di teste mozze» addossate sul marmo. A Verona si rifugia al Giardino Giusti, dove si sdraia su «una panchina di pietra all'ombra di un cedro». Seguono frasi colme di quella tenera suspence che ricorda il primo Peter Handke (quello di *Breve lettera del lungo addio*, per intenderci), dove la poetica dell'idillio («il mondo interno dell'esterno dell'interno»), chissà perché fa sempre presagire il peggio: «Udivo l'aria affluire e defluire attraverso i rami, e il lieve rumore che il giardiniere faceva rastrellando i viottoli di ghiaia fra le siepi di bosso, il cui delicato profumo riempiva persino quell'aria già autunnale...» Invece no, «da un pezzo non mi sentivo più così bene». Il fatto è che l'ansia, nella prosa di Sebald, non viene mai da quello che racconta, ma da come lo racconta, in un basso continuo e quasi senza puntuazioni. Ed ecco quindi perché è importante la pittura di Pisanello: «Davanti alla pittura del Pisanello - scrive Sebald - già anni prima mi ero detto pronto a rinunciare a tutto, fuorché alla vista. Ciò che mi affascinava in lui non è solo la sua arte realistica, eccezionalmente sviluppata per quell'epoca, ma anche il modo in cui gli riesce di far germogliare quest'arte su una superficie di fatto inconciliabile con il realismo pittorico e nella quale viene accordato a ogni cosa - ai protagonisti e alle comparse, agli uccelli in cielo, all'inquieto bosco verdeggiante e a ciascuna singola foglia - il medesimo diritto all'esistenza, da nulla sminuito».

Disegno di Vanna Vinci

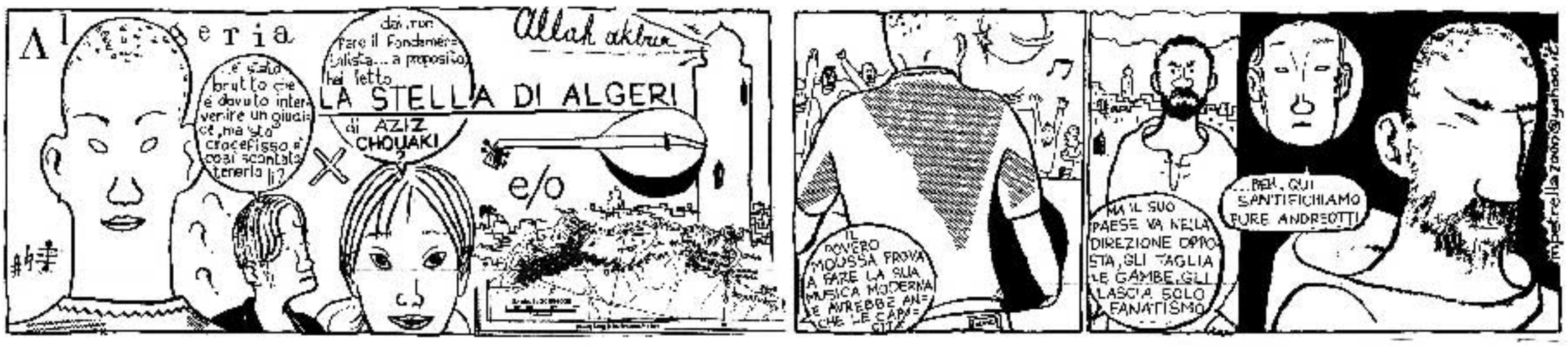
Rileggete questa frase. In essa il «particolareggiamento» del Pisanello richiama per effetto di riverbero - *mise en abîme* o autoreferenzialità - la scrittura di Sebald. La saturazione narrativa e l'attenzione panica (che conosciamo nei suoi bellissimi romanzi: *Migranti*, *Austerlitz*, *Gli anelli di Saturno*) si fa qui poetica esplicita, progetto: «tutto è presente e immanenza» - come scrive Sebald sul Pisanello. La concatenazione quasi ossessiva dei dettagli e dei pensieri, con parentesi che si aprono e chiudono inanellandosi tra loro in una sintassi infinita, è la fonte primaria di quelle vertigini che evocano il titolo e il contenuto del libro: quattro testi apparentemente referenziali, uno dedicato a Stendhal, due autobiografici, un altro a Kafka.

Se le vertigini si moltiplicano nel viaggio di Sebald in Italia (che sarà ripetuto nel 1987), la vertigine italiana di Stendhal viene descritta al momento della visita alla radura dove si svolse la mitica battaglia di Marengo. Al posto del diciassettenne Henri Beyle, che seguì entusiasta e quasi festoso l'esercito napoleonico su per il Gran San Bernardo, fino alla vittoria di Marengo, a distanza di pochi anni un disilluso Stendhal prova lo smarrimento di contemplare, nello stesso luogo, una distesa di ossa sbiancate di cadaveri a perdita d'occhio. Qualche anno dopo, l'autore di *De l'Amour* proverà un'altra vertigine della condizione umana nella forma di una disperata rassegnazione all'impossibilità di trovare «una donna in sintonia con il suo mondo interiore». E se il viaggio in Italia di Sebald si conclude sul lago di Garda, è per un'impossibile rincorsa dell'analogo viaggio che un afflitto Franz Kafka vi fece nel 1913 (cui è dedicato uno dei racconti di *Vertigini*), quando lo scrittore praghese provava un'unica gioia: «quella che nessuno al momento immaginasse dove egli si trovava».

Ci si potrebbe chiedere se è giusto chiamare i testi di Sebald «racconti». Noi siamo sicuri di sì. Non solo perché (è banale dirlo) nessuna filosofia (e nessun esperimento scientifico) è possibile senza il ricorso a tecniche di enunciazione narrativa. I racconti di Sebald, i suoi «protocolli di esperienze» (come Deleuze chiamava quelli di Kafka) non sono soltanto un tributo al metodo zig-zagante di Walter Benjamin (del quale molti lettori hanno accostato alla prosa di Sebald i *Passagen Werke*). I racconti di Sebald pongono in maniera che di rado è così convincente la questione dello statuto della letteratura oggi, della sua identità an-archica, nell'epoca in cui la rivincita dei «generi» è la punta di un iceberg linguistico mondializzato in cui dominano la pubblicità e il collage delle merci culturali. Di che cosa sono fatti i libri? Che cosa è importante raccontare? Che cosa è vero? Quali esperienze sono più importanti di altre?

Fu Michel Foucault a parlare (a proposito di Flaubert) di un genere nuovo, non la passione dell'archivista, ma il «fantastico da biblioteca» (che potrebbe raccogliere una vasta produzione, da Borges a Philip Dick). Letteratura che si ispira alla letteratura come a uno stato del mondo, libri che parlano di altri libri, in un continuo cortocircuito tra i libri e la vita. È questo nomadismo, crediamo, che giustifica la domanda che un paio d'anni fa, in un suo articolo dedicato proprio a W. G. Sebald, poneva Susan Sontag: se interessi ancora a qualcuno, oggi, la «grandezza della letteratura». È una buona domanda, e anche piuttosto capziosa.

stripbook



Capricci italiani

Metafisica surreale o surrealismo metafisico?

Edoardo Sanguineti

Ferrara, 1918. Qualcuno spedisce una poesia, destinata (ma non pubblicata, allora) al primo numero di *Valori plastici*. Il titolo è *L'ora inquietante*. Il testo dice, in apertura: «Tutte le case sono vuote / risucchiate dal cielo ispiratore./ Tutte le piazze deserte./ Tutti i piedistalli vedovi./ Le statue - emigrate in lunghe / carovane di pietra / verso porti lontani./ Strane iscrizioni sorgono a ogni quadrivio./ Avvertimenti funebri di *non andar più oltre*». Non credo che nessuna antologia lirica accolga questi versi, né il loro autore. Ma non è difficile indovinare chi abbia scritto tali parole, se appena si ha un po' di gusto, prima che letterario, figurativo, piuttosto. Nel dubbio, possiamo continuare ancora un po', comunque: «Pericolo di morte'/ Ma anche l'immortalità è morta / in quest'ora senza nome sui quadranti / del tempo umano./ Che sia rimasto io solo con / un resto di tepore vitale sulla / sommità del cranio?». Per depistare chi legge, si potrebbe ridurre il tratto, questa volta conclusivo, di una poesia del 1922, firmata da Eugenio Montale, che qui citiamo nella sua prima redazione: «Sotto l'azzurro fitto / del cielo qualche uccello di mare se ne va,/ e non sosta mai: ché su tutte le cose pare sia scritto:/ 'più in là...».

Ora, né Giorgio de Chirico aveva letto quel che Montale non aveva ancora scritto, e che sarà *Maestrale*, negli *Ossi*, né Montale aveva letto quel che in de Chirico era rimasto, per il momento, affatto inedito. Ma, se le immagini possono bene recare opposti messaggi, è evidente che rispondono, in un medesimo clima culturale, a una identica problematica, scissa tra un divieto di andare «più oltre» e un incitamento a procedere «più in là». Infine, in quei medesimi anni, ecco farsi innanzi questi due tra gli innumerevoli nipotini di Schopenhauer e di Nietzsche. Lettera di Marianna Montale, 1915: «Eugenio *sente* talmente quello che *pensa*! Tutto ciò che egli dice, ha vissuto così intimamente, con lui! E ha letto, senza riguardo, intellettualmente, un po' di Nietzsche, un po' di Schopenhauer, un po' tutti i filosofi più scettici e pessimisti...»

Ma torniamo a de Chirico. È il 1918, e si esibisce alla Galleria dell'Epoca di Roma la «nuova pittura metafisica». E de Chirico, allora: «Possiamo finalmente dire di aver anche noi un'arte nuova che non sia una scimmiottatura idiota della moderna pittura francese, né una ritortura isterica di monoforme futurismo». È un'arte «che non è tentativo effimero o andazzo pretenzioso, come idiotamente crede quella tal schiatta di bipedi vivipari che Nietzsche con malizia definiva: la plebaglia istruita». Il de Chirico 1918 confida sommamente in Carrà e in Soffici (e, ben presto, in Morandi). Ma nelle tarde *Memorie*, è ovvio, evangelicamente si narra: «In quel tempo capitò a Ferrara Carlo Carrà». Il quale Carrà, quando «mi vide fare i quadri metafisici», subito «si mise a rifare, ma alquanto stentamente, gli stessi soggetti che facevo io, e tutto ciò con una spudoratezza e un *sans-gêne* veramente ammirevoli». Ma nel 1962 il maturo *pictor optimus* può dire di sé, con assoluta tranquillità, che «il caporale Giorgio de Chirico», che «allora era l'inventore della pittura metafisica», è ormai «lo scopritore della grande pittura, sepolta e dimenticata nel mondo da circa un secolo». È quel tale che racconta, insomma, di un certo «gruppo di degenerati, di teppisti, di figli di papà, di sfaccendati, di onanisti, di abulici che pomposamente si erano autobattezzati *surrealisti* e parlavano anche di «rivoluzione surrealista», di «movimento surrealista». E proclama che «questo gruppo di individui poco raccomandabili era capeggiata da un sedicente poeta che rispondeva al nome di André Breton e il quale aveva come aiutante di campo un altro pseudo-poeta di nome Paul Eluard, che era un giovanottone scialbo e banale, con il naso storto e una faccia tra di onanista e di cretino mistico. André Breton, poi, era il tipo classico del somaro pretenzioso e dell'impotente arrivista». È vero che costoro acquistarono una quantità di quadri di de Chirico, ma speravano che l'ottimo artista se ne morisse in Italia, possibilmente in guerra, onde rivendere le sue tele a prezzi altissimi, e monopolizzare quella sua «pittura metafisica, che essi naturalmente chiamavano surrealista». È tutta una faccenda di «castrati» e di «vecchie zitelle».

Orene, chi visita la mostra dedicata alla «Metafisica» e curata da Ester Coen, nelle Scuderie del Quirinale, può facilmente pensare che, se i surrealisti hanno surrealizzato i metafisici, o più precisamente il solo metafisico verace, l'eccellente Giorgio, occorre rovesciare la prospettiva. E qui, in effetti, si metafisicano, non soltanto i suoi vecchi sodali (autentici o abusivi), con il fratello Savinio e l'amico De Pisis, ma, uno dopo l'altro, e per la povera gioia dei neonazionalisti nostrani, gli Ernst e i Dalì, i Magritte e i Tanguy, e si arriva (non è la prima volta, e non sarà l'ultima, temo) ai Mirò e ai Picasso, ai Giacometti e ai Brancusi, ai De Kooning e ai Gorky.

È meglio scappare via di corsa, allora, verso la Ferrara 2003, a vedersi «Degas e gli italiani a Parigi», al Palazzo dei Diamanti. Che è tutto un altro paio di maniche, come tenterò di spiegare alla prossima puntata.