

**Zeitschrift:** Quaderni grigionitaliani  
**Herausgeber:** Pro Grigioni Italiano  
**Band:** 86 (2017)  
**Heft:** 1: Identità, Territorio, Cultura

**Buchbesprechung:** Recensioni

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 25.02.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## Recensioni

MANUELA BALANZIN SAYEGH, *La bicicletta rossa*, Balerna, Edizioni Ulivo, 2014

La guerra. La follia dell'uomo che si ripete dalla notte dei tempi con crudeltà, sofferenza e dolore. Analizzando le vicende umane a posteriori, non sono mai come appaiono nei libri di storia. Dopo, a chi resta, oltre a piangere, tocca mettere assieme brandelli di vicende non per perdonare o dimenticare, ma per tentare, dopo aver saputo, di mettere una pietra sulla tomba, spesso vuota, e andare avanti. Le lacerazioni attraversano le generazioni senza pietà né consolazione e si può solo tentare, cercare risposte per colmare vuoti e ricordi frammentati.

È un lavoro doloroso, ma necessario per fare combaciare le tessere del mosaico e riappropriarsi della propria vicenda personale.

Raramente sono i sopravvissuti alla barbarie che trovano la forza per raccontare, e ciò per diverse ragioni: l'impossibilità di rivivere l'orrore, a volte la vergogna, il pudore, la paura di non essere creduti. Altri non riescono a trovare le parole per descrivere l'abominio patito, nemmeno alle persone più care. E allora tocca a loro, ai famigliari, scavare e diventare testimoni, per portare alla luce lo strazio patito e metterlo nero su bianco, dare forma a una simbolica lapide con un fiore, per chi, non solo ha avuto una morte atroce, ma neppure una tomba degna di tale nome.

Un lavoro doloroso del quale ha sentito la necessità Manuela Balanzin che ha cercato e trovato dentro di sé il coraggio e la determinazione per scoprire la vicenda umana dello zio Silvano, morto giovanissimo in un lager della Baviera. E lo ha fatto con tenacia. Ha cercato, intervistato, parlato, visto e saputo ciò che in parte riporta nel libro. Conoscendo la sensibilità dell'autrice, sono sicura che alcune terribili verità rimarranno solo sue, troppo crude e personali per esporle al lettore. Se non possiamo conoscere lo strazio di quel ragazzo, possiamo però immaginare il dolore dei famigliari e soprattutto del fratello, il padre della scrittrice, pure lui incarcerato.

Il libro inizia con il ricordo delle belle estati in Istria con la famiglia, il padre fu medico in Mesolcina, "el dottor Balanzin" di grata memoria. Ed è laggiù che Manuela, da ragazzina, scopre il nome dello zio su una targa in ricordo dei caduti, ma i genitori evitano l'argomento. Pure della dura prigionia patita dal padre saprà solo dopo la sua morte. In seguito il bisogno di sapere e ricostruire la storia della propria famiglia spingerà Manuela Balanzin a cercare risposte che deve alle sue radici istriane, al sangue della sua famiglia.

Il libro con note puntuali che inquadrano il momento storico, citazioni nella lingua locale, fa emergere la breve vita dello sfortunato ragazzo.

Toccanti ed efficaci le lettere che Manuela immagina scritte dallo zio, talmente vere che sicuramente saranno stati i pensieri di Silvano nel suo triste viaggio verso la morte.

Un libro è sempre un viaggio in compagnia dell'autore, in questo caso dell'autrice, la condivisione del vissuto dei personaggi che suggeriscono al lettore empatico ricordi e pensieri.

Un grazie speciale a Manuela Balanzin Sayegh per questo libro che parla certamente di dolore e sofferenza, ma che, scritto con tratto delicato e pieno di rispetto, offre qualcosa in più oltre agli accenni inevitabili e noti dell'ultima guerra; un lato

e un volto meno conosciuto alle nostre latitudini della grande tragedia vissuta dagli istriani.

Come epitaffio vale la poesia forte e bellissima di Ketty Daneo, poetessa triestina, che dedica al fratello recluso alla Risiera di San Sabba.

Annamaria Pianezzi Marcacci

RETO R. BEZZOLA, *Studi danteschi*, a cura di Martina Albertini e Johannes Bartschat, Coira-Locarno, Pro Grigioni Italiano - Armando Dadò Editore, 2015

Per chi, come me, nei primi anni Sessanta è stato allievo del professor Bezzola, è difficile leggere queste pagine di studi danteschi senza cedere un momento alla commozione. La prima impressione è stata quella di una grande familiarità con la materia qui riproposta, poiché così, in questi termini, Bezzola spiegava a noi studenti la *Commedia* di Dante e la letteratura italiana dei primi secoli. Specialmente di due lavori suoi serbavo vivissima memoria: della conferenza su «Dante», poi ripresa in *Das Trecento. Italien im 14. Jahrhundert* (1960), e del saggio «L'eredità della cultura antica nel Medioevo», confluito nel volume *Das Erbe der Antike* (1960). Ho ritrovato con piacere anche la sua lettura della *pastourelle* di Guido Cavalcanti, che egli non mancava mai di presentare nel suo corso sullo Stilnovo. Altri studi di Bezzola fra quelli qui raccolti erano forse meno noti a noi italianisti: personalmente non conoscevo né la sua rassegna degli studi danteschi apparsi nel volume XII del *Deutsches Dante-Jahrbuch*, dove egli prende garbatamente le distanze da Bassermann, Hatzfeld e altri studiosi tedeschi, né il contributo più antico fra quelli qui riuniti, risalente al 1929, su «Il comune e la letteratura italiana del Duecento». L'idea di pubblicare in volume tutti gli scritti di Reto Bezzola su Dante e la cultura del Medioevo è stata certamente felice, e colgo quindi l'occasione di congratularmi con chi si è preoccupato di raccogliere questi interventi e di tradurli con cura. Perché questi *Studi danteschi* sono costituiti per lo più da traduzioni: sei dei nove testi sono stati redatti originariamente in tedesco e uno in francese, mentre due, entrambi destinati alla pubblicazione in Italia, sono stati concepiti dall'autore nella lingua di Dante. Che la maggior parte di questi saggi si rivolga a un pubblico colto ma non esclusivamente accademico, quello insomma che frequentava le *Ringvorlesungen* dell'Università di Zurigo e leggeva le riviste *Trivium* o *Schweizer Monatshefte*, potrà essere un vantaggio per questo libro, che intende rivolgersi anch'esso a un'ampia cerchia di lettori.

Oltre la metà degli studi qui raccolti ha un orientamento storico-culturale. A volerli rileggere in ordine cronologico, si direbbe che Bezzola abbia cominciato da sociologo della letteratura. Il suo primo contributo sul ruolo della civiltà comunale nella formazione dei poeti del Duecento descrive l'ideologia e le abitudini civili di quella società, caratterizzata da una forte mescolanza delle classi. Già fra i rimatori della scuola siciliana solo una parte proveniva dall'alta aristocrazia, mentre i talenti maggiori erano giudici e notai. Anche il maestro bolognese dell'*ars dictaminis*, Guido Fava, esercitava la professione di notaio, e giurista fu il precursore dello Stilnovo, Guido Guinizzelli. Quanto al maestro di Dante, Brunetto Latini, è ben noto che faceva il



segretario del Comune, mentre Dante stesso, figlio di un cambista, avrebbe tentato la carriera politica, schierandosi con il partito dei Guelfi bianchi.

Più di una volta si è chiesto a Bezzola di pronunciarsi sulla ricezione dei classici nella letteratura del Medioevo. Fra le due civiltà, antica e cristiano-medievale, così scrive, non ci fu mai rottura, sia per l'onnipresenza del latino, di uso corrente non solo in ambito ecclesiastico ma anche negli altri settori della vita civile, sia per la consapevolezza degli autori medievali di essere i continuatori degli antichi, da loro venerati come *authoritates*. Solo a partire da Petrarca si ebbe la certezza di dover risuscitare un'antichità ormai tramontata. Ed è proprio avvertendo il divario fra il pensiero degli antichi e quello dei moderni che gli umanisti del Quattrocento riuscirono a comprendere meglio la diversità del mondo greco-latino. D'altra parte, c'erano stati tentativi di un rinnovamento culturale anche prima, fin dall'alto Medioevo: si pensi alla rinascita carolingia, volta a migliorare il livello degli studi. Né va sottovalutato il risorgimento dell'umanesimo cristiano nell'XI secolo, grazie ai maestri della scuola di Chartres. A uno di essi, Bernardo Silvestre, si attribuisce questo detto: «Gli antichi sono giganti sulle cui spalle noi, nani moderni, sediamo. Ma poiché sediamo sulle loro spalle, vediamo più lontano di loro!» (p. 23). Nel Medioevo, tuttavia, i grandi autori della latinità, specialmente Virgilio e Ovidio, ma anche Stazio e Lucano, vennero adattati al pensiero cristiano. I miti delle *Metamorfosi* ovidiane, a partire dal XII secolo, si trasformarono in racconti allegorici dotati di un senso etico-religioso. Virgilio, famoso per le sue profezie nella IV Bucolica, era ritenuto un antesignano dell'era cristiana, e le vicende narrate nell'*Eneide* apparivano ai lettori medievali come le tappe di un viaggio simbolico dell'anima in cerca della redenzione finale (p. 30). L'affinità spirituale fra un Virgilio che precorre il cristianesimo e Dante, che compie la prima parte del viaggio oltremondano in sua compagnia, è dunque evidente. L'aldilà dantesco, stando a Bezzola, appare infatti come «sintesi di visioni antiche e cristiano-medievali», sia nella sua configurazione cosmica in cerchi e sfere, sia nella compresenza di grandi figure provenienti da entrambe le civiltà: mentre i guardiani delle bolge infernali hanno nomi mitologici quali Cerbero, Minosse o Gerione, fra le anime dannate dell'*Inferno* incontriamo Semiramide, ma anche Tristano, e Farinata degli Uberti, ma anche Ulisse; per non dire di Catone Uticense, diventato il custode del *Purgatorio* nonostante si trattasse di un suicida; ma Dante interpretava quella morte dell'uomo antico come un nobile sacrificio compiuto in nome della libertà. Quando nel 1965, in occasione del settimo centenario dalla nascita di Dante, Bezzola fu invitato dalla Società Dantesca Italiana a dissertare di nuovo sulla presenza dell'antichità nella *Divina Commedia*, non esitò a definire l'opera dantesca come «sintesi poetica dell'antichità e del Medioevo cristiano». Dicendo così, faceva sue le concezioni della scuola storica francese, quella di Augustin Renaudet (*Dante humaniste*, 1952) e di Paul Renucci (*Dante disciple et juge du monde gréco-latin*, 1956), favorevoli all'idea di un Dante debitore del mondo antico, e al tempo stesso prendeva le distanze da chi proponeva l'immagine di un Dante «cieco verso l'evidenza della cultura classica» (p. 137).

Nei saggi in cui Bezzola prova a cimentarsi con le opere di Cavalcanti e di Dante, abbiamo modo di osservarlo alle prese con l'analisi dei testi. Valga come esempio l'esegesi del canto XXVII del *Paradiso*, con cui ha contribuito alle *Lettere dantesche*

curate da Giovanni Getto (1968). Pur essendosi formato sugli scritti estetici di Benedetto Croce, di cui tuttavia non condivideva la tesi dell'antagonismo fra «poesia» e «struttura» nella *Commedia*, Bezzola era sempre più attratto dalle proposte della critica stilistica: è una sua consuetudine quella di passare dalle considerazioni generali sull'opera alla lettura particolareggiata di alcuni versi, per sottoporli a un'analisi minuziosa dal punto di vista metrico, fonico e ritmico. D'altra parte, non gli era estranea la nozione di *struttura*, da lui intesa, però, come principio non concettuale, ma ritmico-musicale, e quindi a sua volta come elemento estetico (p. 118). Leggendo il saggio di uno studioso tedesco influenzato dalla stilistica di Leo Spitzer, Helmut Hatzfeld, Bezzola era stato colpito dall'osservazione secondo cui il contributo specifico di Dante, nella *Commedia*, poteva definirsi «un'ascesa da ciò che è concettuale a ciò che è poetico-creativo» (p. 104).

Nella sua interpretazione di *Paradiso* XXVII, Bezzola cerca di applicare alla realtà specifica di questa unità testuale il suo ideale di «struttura poetica». Proprio a metà del canto, Dante personaggio cambia sfera celeste, passando dal cielo Stellato al cielo Cristallino, ragion per cui tutto, qui, è costruito su un doppio registro. Alcuni critici insistono sulla bipartizione del canto, opponendo l'invettiva dell'apostolo Pietro contro la degenerazione del Papato, nell'ottavo cielo, a quella di Beatrice sulla corruzione dell'essenza celeste nell'umana specie, nel nono cielo. Una lettrice esperta della *Commedia* come Anna Maria Chiavacci Leonardi ha provveduto a correggere questo schema e a mostrare come il canto abbia una struttura tematica non bipartita, bensì alternata, articolandosi in quattro tempi ben definiti: al «coro solenne e glorioso dell'apertura», una delle tante descrizioni del regno dei beati (vv. 1-9), succede, nella prima parte, «la violenta invettiva pronunciata da Pietro» (vv. 10-66); seguono, nella seconda parte, la salita di Dante al Cristallino con la luminosa descrizione di questo cielo (vv. 67-75) e il «lamento di Beatrice sull'umanità disviata» (vv. 77-148).<sup>1</sup> Ai cambiamenti tematici risponderebbe poi quello linguistico-stilistico, alternandosi il linguaggio mistico delle sequenze descrittive a quello *profetico* delle invettive, che si concludono ogni volta su preannunci. Ora, Bezzola non si trova in contraddizione con questa lettura, peraltro di qualche decennio posteriore alla sua. Ma come critico muove da una sua intuizione estetica, in quanto paragona la composizione dell'intera terza Cantica a quella del *cantus firmus*, caratterizzato dalla tecnica del contrappunto, in cui una preesistente melodia, intorno alla quale s'intrecciano le variazioni, costituisce la base della composizione polifonica. Bezzola sostiene che il *cantus firmus* dell'aspirazione del creato a Dio risuona attraverso tutto il *Paradiso*, ma gli sembra poi di poter dire che la tecnica del contrappunto si riflette in modo particolare nel canto XXVII. Alle descrizioni della felicità dei beati (vv. 1-9) e dell'armonia dei cieli (vv. 67-75), si contrapporrebbero non solo le due invettive, ma anche gli sguardi verso la terra che Dante è invitato a rivolgere dall'alto dei cieli. Bezzola non dimentica di segnalare che con il canto XXVII del *Paradiso* si esauriscono i temi relativi alla terra: nelle sfere superiori, d'ora in avanti, le invettive cederanno il posto

<sup>1</sup> DANTE ALIGHIERI, *Commedia. Paradiso*, con il commento di Anna Maria Chiavacci, Milano, Mondadori, 1997, p. 738.

alle preghiere. Né gli sfugge che nei primi nove versi, nei quali Dante sente intonare l'inno di gloria, la sua anima si fonde con l'universo in una sorta di rapimento mistico che poeticamente si esprime attraverso un linguaggio ricco di sinestesie: «Ciò ch'io vedeva mi sembiava *un riso / dell'universo*; per che mia *ebbrezza / intrava per l'udire e per il viso*» (vv. 4-7). Da questa terzina si potrebbero prendere le mosse per una nuova lettura del canto, basata sulla compresenza o sull'alternanza dei verbi della percezione: nei momenti estatici, che consentono a Dante d'intuire la perfezione paradisiaca, egli prova sensazioni complesse, appunto sinestetiche, ma quando è ancora in viaggio, attento all'insegnamento degli spiriti celesti, li vede *prima* «trascolorare», *poi* li sente «parlare». Solo quando guarda gli occhi di Beatrice con amore, prova come un'anticipazione della beatitudine eterna. Con questa osservazione conclusiva vorrei accennare al fatto che l'interpretazione della *Commedia* è un processo destinato a continuare: intere generazioni di critici hanno contribuito, e contribuiranno ancora, a perfezionare la nostra comprensione del testo dantesco. A Reto Bezzola spetta il merito di avere partecipato con contributi sostanziali a questo secolare processo esegetico, illuminando le menti dei suoi allievi e rivelando loro l'intramontabile bellezza del poema dantesco.

Georges Güntert

GIORGIO TOGNOLA, *Pur di magnar la suppa. Due historie d'antan*, Balerna, Edizioni Ulivo, prefazione di Silvano Toppi, 2015

«Pur di magnar la suppa» e «Qui tenet muliere adultera stultus est, et impius» sono due racconti di Giorgio Tognola apparsi recentemente (con il titolo del primo) nelle edizioni Ulivo di Balerna. Sarebbe più giusto dire, con il sottotitolo dato dallo stesso autore: *Due historie d'antan*. Perché «historie» con l'«h» sembra volerci già collocare non tanto in un tempo antico, ma in un mondo di archivi, registi, documenti autografi, processi e sentenze, anime rimaste di quel tempo. Perché quell'«antan» aggiunge qualcosa di personale: o un filo di nostalgia, nonostante tutto, o qualcosa che non è poi così perduto nel tempo («antan», etimologicamente, significa *ante annum*: un anno prima) e che nella sostanza, se non proprio nella forma, tende a ripresentarsi. Diciamo subito che in quest'opera di Giorgio Tognola c'entrano anche i «Quaderni Grigionitaliani». Lo rivela l'autore in una nota finale: il racconto *Pur di magnar la suppa* è nato grazie a loro perché la trascrizione di un documento del 1772, contenuto in un volumetto appartenuto al notaio Luca Maffiolo di Cama, su cui si basa il racconto, era già stata eseguita dal maestro Carlo Zoppi e poi pubblicata sui «Quaderni» (nel 1962-63).

Il primo racconto fa pensare ad alcune battaglie, rese vive e persino irreali, e perciò stesso affascinanti e divertenti, tramandateci dalla letteratura classica. Non è batracomiomachia (la famosa guerra dei topi e delle rane), né la storia della secchia rapita (la battaglia incredibile tra bolognesi e modenesi per una secchia di legno). È storia vera avvenuta nelle nostre contrade, settecentesca. Storia di lotte tra «fratisti» e «pretisti», sostenitori di cappuccini stranieri e sostenitori di preti indigeni, in quella «stri-

scia di terra che, sino alla montagna di San Bernardino, non supera le ventisei miglia di lunghezza», la valle Mesolcina. Storia però altrettanto coinvolgente e affascinante per il susseguirsi degli avvenimenti, per i personaggi in campo, per gli sragionevoli contrasti (visti ora da noi, col giudizio del poi), per gli ambienti domestici o di luogo e le vicende descritti così minuziosamente che sembrano colti sull'istante da un inviato speciale, per la narrazione che scorre a ritmi diversi e non smorza mai l'interesse e non lascia respiro.

Il secondo racconto, con quell'errore di latino (ignora l'accusativo) che è come un segno di autenticità, come capita per i depositi di un buon vino vecchio o per i pentimenti in un affresco, esce pure da antiche carte custodite nell'Archivio a Marca di Mesocco, carte che ricostruiscono le vicende matrimoniali travagliate di un Roveredano. È pure una storia vera, autenticata, ma per certi versi incredibile per l'assurdo contrasto che si crea e che si sviluppa tra una minuscola e locale vicenda familiare di tradimenti e abbandoni, con i protagonisti che sono però risucchiati nel gorgo del gran teatro del mondo in cui sta recitando e scorrazzando dall'Alpi alle Piramidi, sino al crollo a Waterloo, il grande Napoleone. Teatro in cui la Chiesa di Roma, con le sue intransigenti propaggini, è sempre canonicamente presente e dominante, non concede ai poveretti annullamenti di matrimonio e dà la libertà e la speranza quando la morte arriva.

Per uno storico di formazione e di professione come Giorgio Tognola (ma forse anche per uno scrittore senza quella etichetta), una delle operazioni più difficili, più rischiosa e per qualche verso azzardata, sta nel coniugare storia e letteratura. La prima, la storia della realtà passata, ritrovata negli archivi, documentabile, alle volte ancora presente nei segni o nei monumenti visibili e parlanti, può dar spazio alle interpretazioni, ma poco o niente all'immaginazione e tanto meno all'invenzione. La letteratura è invece immaginazione, invenzione, non-conoscenza da rendere conoscenza, contesti non più esistenti da ricostruire, emozioni, passioni che forse trapelano da qualche documento, ma che se vuoi rianimarli devi metterci del tuo, devi essere una sorta di dio che con un soffio torna ad animarli. C'è il rischio di falsare la realtà storica, di nutrirla o gonfiarla con fantasie che fanno combutta con il contesto percepibile dai documenti. C'è l'imprudenza, se sei storico di professione, di cadere nel ridicolo e di finire sbertucciato dai colleghi.

C'è però anche una sorta di passaggio obbligato che ti impone la narrazione. La storia non la esclude la narrazione: se accompagni la storia con la narrazione (o la letteratura) devi supplire con l'immaginazione i vuoti che ti lascia la storia. Sono i vuoti d'ambiente, di tipologia dei personaggi, di rapporti e interrelazioni tra persone, luoghi, momenti, sono le consequenzialità da trovare.

Non so se sia giusto usare il termine «abilità» (che è però sinonimo di maestria, di competenza, di qualità), ma è il termine che rende l'idea. Giorgio Tognola ha sempre l'abilità ormai più volte dimostrata, di coniugare con perfetta armonia, senza dissonanze, e con grande onestà (alle volte ce ne avverte), Storia (con la S maiuscola) e narrazione-letteratura. Costruisce sempre, come nel caso dei due racconti, su documenti ufficiali o personali, notizie, atti notarili, ecclesiastici, non sempre solidi come potrebbero essere le pietre basilari di una casa, compulsati quindi con la fatica e il

rigore richiesti. Nutre quindi il tutto con la sua formazione di storico e le conoscenze più ampie, specifiche, locali o universali, la materia prima che si trova sotto mano. Ricorre poi a quanto ha anche dentro di sé, quasi ereditato geneticamente: la conoscenza del territorio, la topografia, la toponomastica, la cultura contadina fatta di comportamenti e di strumenti agricoli d'uso, le ricorrenze stagionali (è persino significativo come gli capitò di indicare il tempo, per una istantanea immedesimazione nel momento descritto, in «equinozio autunnale», «calende di marzo», «solstizio di primavera»). Alle volte ricorre ai termini dialettali, mai per dare una pennellata ormai alla moda (la moda identitaria), sempre per necessità, perché solo quel termine può essere in quella circostanza giusto e inevitabile (opportunamente alla fine del testo c'è un glossario utile e rassicurante).

È qui che entrano la difficoltà dello scrittore e la sua abilità. Perché si pone una serie di interrogativi. Come colmare i vuoti che ti lascia quella storia documentata? Come metterci l'uomo nella sua interezza, nei suoi sentimenti? Come collegare l'una cosa con l'altra quando i documenti non ti aiutano? Come rendere gli stati d'animo di quel momento cruciale? Come mettere assieme le varie tessere di vicende umane che gli archivi ti offrono in maniera sparsa e disordinata, anche contraddittoria? Giorgio Tognola sa dipanare questi interrogativi. Non manca però di dirci, con semplicità e onestà: guardate, purtroppo il «mosaico è spesso incompleto, molti sono i vuoti difficilmente colmabili, mancano i tasselli femminili, in nessuna carta trovo la voce di lei (qui si riferisce al secondo racconto, più intimo). Ma la voglia di raccontarvi queste vicende è forte, mi prenderò la libertà di modellare e di piazzare i pezzi mancanti. Riuscirò nell'intento? Ci provo! Lasciando a voi, amabili lettori, il giudizio». E il giudizio, a lettura avvenuta, non può che essere positivo. C'è riuscito. Il notevole valore di Giorgio Tognola, in tutta la sua già ampia produzione, è proprio quello di rendere l'immaginazione coesistente alla storia senza profanare o alterare la Storia.

Potremmo rilevare alcune particolarità nel raccontare storico di Giorgio Tognola. In tutt'e due i racconti, soprattutto nel primo, nella lotta tra «pretisti» e «fratisti», ci sono persone che si muovono, che tramano, che imbastiscono situazioni e contrapposizioni. C'è però anche un popolo che qua e là si palesa, senti che sotto c'è una plebe rusticana, con la sua psicologia rudimentale o con i suoi istinti primordiali, che è pure protagonista. In fondo è gente buona, anche pacifica, che dura fatica a campare (tanto che molti devono emigrare in terre lontane) ed è alle volte presa da strani mali, come il «mal mazzucco», e miete vittime la «falce messoria». Ma c'è anche un demonio che sa muoverla: e qui è inteso come una sorta di sobillatore esterno, inafferrabile, per niente amico della ragione o del buon senso, che riesce a scompigliare tutto. Che alle volte si personifica in chi ha la parola seducente. La filosofia è che siamo sì determinati da quel che noi stessi, comunità, ci siamo creati o stiamo creandoci, ma che poi, chi sa come, c'è come una mano invisibile che combina malefatte, distribuisce dicerie e maldicenze, portandole all'esplosione. E così il racconto diventa persino attuale. Non nelle forme, nella sostanza. Qui si impara (se si può ricavare una morale) che il più delle volte (anche sul grande tavoliere mondiale) ci si scanna per delle cose assurde. Per delle quisquiglie. Purtroppo ci si rende conto che erano tali a posteriori, dopo anni o secoli di distanza.



Un'altra caratteristica che pare pure essenziale, sia nel primo sia, soprattutto, nel secondo racconto, è la collocazione nei fatti storici europei in cui si muovono o devono muoversi i protagonisti, con tutto ciò che bolle in quelle epoche; pensiamo in particolare all'epoca napoleonica del secondo racconto. Appare sempre, nel primo racconto (la questione frati-preti) o nel secondo (la disperata ricerca di uno scioglimento di matrimonio), l'incombere dei rapporti con un potere lontano, tuttavia sempre presente, assillante e condizionante: quello della Dieta o ecclesiastico a Coira, quello romano-ecclesiastico con il codice tridentino o le varie istanze ecclesiastiche delegate che non lasciano scampo.

Gli esempi da proporre attorno all'accorta e magistrale incastonatura nella grande storia sono molteplici. Il secondo racconto è di una bravura eccezionale nel collocare, sin dall'incipit, un fatto quasi miseramente locale (un adulterio o una sequenza di adulteri, persino con annessa sifilide per semplificare e... incuriosire), in un contesto internazionale in cui – sempre in rapporto al povero disperato marito che non riesce a liberarsi e neppure a trovare con mille peripezie la fedifraga moglie – giostrano personaggi, situazioni, ambienti, fatti bellici, vicende umane e gran teatro del mondo, con tocchi precisi, coinvolgenti come in un romanzo poliziesco.

La collocazione storica non è però mai sfoggio di conoscenza, è sempre funzionale ai racconti, per capire dove si è e perché così si muovono le persone, perché entra non di sbieco ma di prepotenza nelle vicissitudini dei protagonisti. Quasi a non voler appesantire la struttura del racconto, a se stanti, anche i tre epiloghi e l'appendice che seguono il primo racconto diventano piacevoli, complementari, danno un valore aggiunto.

Ho uno sfizio che vorrei togliermi e che coglie bene una volta tanto quell'atteggiamento ammiccante che qua e là appare in Giorgio Tognola, autore che sembra osservare dietro le quinte le reazioni del lettore. Sta nel titolo curioso latino dato al secondo racconto. Qui, il lettore che sono, faccio mio il libro, andando oltre. Nelle carte «che parlano» e che «disperato compilai», il protagonista, il povero Emanuele T., scrive: «Mi risolsi finalmente d'umiliarmi chiedendo istanza presso il Reverendissimo Uffizio Delegato onde ottenere la separazione quoad thorum». Quel «**quoad thorum**» è intrigante e suona dialettale. Porta al Concilio di Trento (1563); discutendo del matrimonio, affermandone la sacramentalità e indissolubilità. Scogli contro cui continua a sbattere il povero disperato e tradito Emanuele. Si finisce per accettare nel codice canonico la separazione dei coniugi «quoad thorum et mensam» in caso di adulterio e sevizie. Quindi, non si scioglie il matrimonio, non si divorzia, si accetta solo la separazione circa il letto (thorum) e la tavola (mensam, gli alimenti familiari, diremmo oggi). Siamo sinceri, maliziosi e divertiti: **quoad thorum** parlando di matrimonio, oltre tutto fallito, era un capolavoro di «latinorum» che doveva provocare grandi risate tra il volgo e forse pure tra i frati e i preti litiganti. Se la pensiamo così anche noi, senza che ce l'abbia detta, sorride compiaciuto anche il sornione racconta storie Giorgio Tognola.

*Silvano Toppi*

OSCAR PEER, *Il rumore del fiume*. Traduzione di Marcella Palmara Pult, Bellinzona, Casagrande, 2016

Oscar Peer, definito in copertina il «maggiore scrittore di lingua romancia del Novecento», oltre a saper narrare, ha qualcosa da raccontare – giocando sull'effetto sorpresa, nel piccolo e nel grande. Il romanzo si apre con il ritorno del protagonista nel villaggio natio in Engadina Bassa, Carolina: una stazione ferroviaria e quattro case ormai disabitate, che in passato erano affollate da quattro famiglie e numerosissimi bambini. Dei “Müllerini” ricorda per esempio che: “Purtroppo la sala d'aspetto non veniva presa in considerazione come possibile ristorante, tanto che i ragazzi dovevano mangiare al freddo nella rimessa” (13). Il lettore si immerge nelle prime pagine in un piccolo mondo antico in cui detta legge la povertà, fino a quando “qualcuno bussa al vetro della finestra. Escono: davanti alla porta c'è un uomo malconcio, di pelle scura, in una lingua sconosciuta” (13). Si tratta di un fuggiasco africano evaso dalla Francia, che trova aiuto proprio a Carolina, dove la famiglia lo sfama con pane e burro e lo veste con i pantaloni e le belle scarpe da montagna del padre. Fuggendo da quella casa, l'africano si ferisce nascondendosi sotto a un treno e l'incontro si ripete: proprio il padre è chiamato infatti a identificarlo in ospedale. “Papà l'ha riconosciuto subito, (...) gli occhi scuri, con quel luccichio di deserto, lo guardavano con una strana calma” (15). Sono brevi parentesi come questa, disseminate in tutto il romanzo, a rendere vivace e variegata la lettura e a catturare l'attenzione del lettore. Senza lasciare domande aperte. I pantaloni e le belle scarpe? “Lui ha guardato ancora una volta le sue scarpe, avrebbe voluto dire che quelle erano sue, che le avrebbe riprese volentieri – in fondo non le aveva regalate. Ma di fronte a quell'uomo ferito aveva paura di fare una brutta figura e allora ha taciuto” (16).

Il romanzo è autobiografico e la parte sull'infanzia è narrata dal punto di vista di un io narrante a tratti esageratamente infantile: “Mamma ha detto: «Guarda, quello è zio Giusep!». Se ne stava grande e imponente, in uniforme, con guanti bianchi, su un podio. Si girava da tutte le parti gesticolando con mani e braccia; intorno a lui un gran traffico di macchine, biciclette e moto” (36) – insomma, fa il vigile urbano – a cui segue la prospettiva dell'io bambino: “Ero esterrefatto: come diavolo poteva sapere così precisamente dove tutti quei veicoli dovessero andare? O forse decideva lui? Comunque tutti ubbidivano ai suoi ordini” (36). Tempo per un tè, si dice il lettore, o per cambiare libro. Dopo sole altre due pagine, tuttavia, il punto di vista scelto risulta essere vincente: “Avevo sei anni (allora abitavamo già a Zernez) quando ho cominciato a rubare. Rubavo soldi, nient'altro, solo soldi dal borsellino della spesa che si trovava nel cassetto della credenza in cucina” (38). La piccola passione segreta non crea “neanche un'ombra di rimorso” (39) e gli procura presto vantaggi: “Al contrario, in uno slancio di generosità ho cominciato a spartire i miei acquisti con un paio di compagni più grandi. Mi volevano bene” (39). E quando leggendo la frase “solo una volta avrebbe potuto andarmi male” il lettore crede scampato ogni pericolo, dopo solo una pagina, a sorpresa, la sfortuna colpirà il narratore.

Particolarmente virtuosa è la combinazione fra elementi biografici o di storia locale e i richiami alla grande storia, in particolare alla Seconda Guerra Mondiale. Nel

primo terzo del libro è evocata come un evento lontano dalla realtà engadinese. Se ne apprende l'esistenza alla radio, anche se "ogni tanto ci sono dei disturbi, allora il signor Enrico gira una manopola, si sente della musica, qualche parola in francese, poi in italiano, di nuovo sfrigolii da disturbo" (105) e ne parla con entusiasmo il reverendo Wehn, "un tedesco che ha imparato il romancio" (104): questi, lasciata la valle per servire il "Führer" (106), farà ritorno solo a guerra conclusa, e con un braccio solo.

Anche il capitolo dedicato agli 'anni di guerra' richiama il periodo come qualcosa di lontano e di minaccioso: "Intorno al nostro piccolo paese stanno fabbricando fortificazioni e bunker, una cosiddetta «Talsperre», uno sbarramento" (291). Si tratta di costruzioni che creano disagi e vittime anche senza la presenza di forze nemiche, descritti in due episodi rappresentativi: una miccia uccide un operaio e i fili spinati feriscono gli animali. La presenza della guerra tra le pagine del romanzo si fa via via più marcata: l'io narrante elenca le sue conseguenze in Engadina, combinando fatti storici, esperienze familiari e considerazioni personali. In poche pagine si delinea un quadro commovente e, al tempo stesso, un'analisi acuta degli atti criminali e dei retroscena che avevano portato decisioni irrazionali a determinare la politica elvetica. Fra essi, l'entrata in vigore della pena capitale che vide giustiziati soldati di grado subalterno e nessuno di quegli ufficiali "che avrebbero voluto togliere di mezzo i caporedattori antinazisti e che si erano dichiarati pronti a trovare accordi col nemico" (304). Oppure la risposta emblematica del consigliere federale Eduard von Steiger alla domanda di una bambina: perché al confine si rimandano indietro gli ebrei, condannandoli così a morire? "Alla fine ha risposto a quella ragazza spiegando che quegli ebrei non se ne sarebbero andati più via dalla Svizzera, neanche dopo la guerra. Le domandava allora se lei, un bel giorno, avrebbe avuto voglia di sposarsi con un ebreo?" (305).

Il libro si legge tutto d'un fiato perché mantiene alta la tensione narrativa e sorprende il lettore fino all'ultima pagina. L'ultimo capitolo parla della morte della madre: "Un'ultima volta siamo seduti in soggiorno, a tavola, non nell'appartamento sopra la stazione, ma giù, nella casa paterna sulla riva dell'Inn: si sente il mormorare sordo del fiume, lei è seduta di fronte a me e cuce, china sul proprio lavoro" (327). Invece di alludere all'ultimo incontro in vita, l'io narrante racconta di un momento condiviso con sua madre già dopo che il cancro se l'era portata via. Segue poi l'ultimo capoverso che, con l'esordio "A volte capitano cose strane" (327), mantiene il lettore col fiato in sospeso fino all'ultima parola – una qualità che si deve, non per ultimo, all'accurata traduzione di Marcella Palmara Pult.

*Mathias Picenoni*

JEAN SOLDINI, *Alberto Giacometti. Lo spazio e la forza*. Traduzione di Jean Soldini, Milano, Mimesis, 2016

Il volume, che Jean Soldini ha riferito a spazio e forza nel caso di Alberto Giacometti, dedica al concetto di spazio una attenzione specifica. Non si tratta di una tautologia



ma dell'analisi di come, nel caso di Alberto Giacometti, il concetto di spazio viene sviluppato nell'opera e di come si afferma, in ciò, la forza, cioè il motore che porta all'opera. Lo spazio è inoltre, in Giacometti come nel lavoro di un qualunque artista, un modo di essere che è anche del tempo. Lo spazio è tempo e la rappresentazione, così come l'esperienza e l'esistenza dello spazio lo sono anche del tempo.

Il libro racconta come, nella biografia di Giacometti e in quella del suo lavoro, la relazione tra spazio, tempo, forza, forma, figura, immagine, esperienza, acquisiscano consapevolezza e, pur composto spesso di brevi testi che hanno la funzione di tasselli di un mosaico composito, il libro schioppetta di spunti che possono, sì, essere ricondotti a nuclei unitari, ma che sono anche generosi nell'aprire sbocchi a questioni di vario genere. Io ho trovato nelle pagine stimoli per me vivissimi e spero che il mio contributo sia utile nel tentare di esplicitarne almeno qualcuno.

A pagina 20 Jean Soldini evoca una famosa «cordicella bianca in una pozza di catrame liquido e freddo» che ossessiona Alberto Giacometti. Si tratta, scrive Soldini, di una «linea continua» che srotolandosi nel catrame si delinea in un materiale che si solidifica. Srotolandosi, la linea tende all'infinito; arginata nel catrame, resta (de)finita. È, per Soldini, «una continuità illimitata e illimitante, sperperante [che] si trova ugualmente coagulata, arginata, “annerita” dalla limitazione che viene dalla pozza e da quel catrame melanconicamente freddo e oscuro».

Un concetto proposto da Soldini, in questo punto, è la ricerca del contatto tra «continuità limitata e limitante» e «continuità illimitata e illimitante» che è visibile, per esempio, nel disegno *Montagne à Stampa* del 1923-24; costruito con una «ragnatela di segni molto leggeri [...] punti collegati fra loro, accenni di sfaccettature».

Abbiamo dunque che una continuità illimitata / sperperante si trova arginata e coagulata, nell'immagine evocata della cordicella, solidificata in un contesto materiale. Ora noi possiamo considerare il contesto (il catrame) come la rappresentazione metaforica di quello spazio che noi stiamo ricostruendo a livello astratto e teorico e nel quale la linea del segno definito dall'artista si articola (si srotola), sia che si tratti di una scultura, sia di un'opera su una superficie piana. La scultura (nel caso in cui l'opera sia una scultura) si applica alla coagulazione della linea e della figura/forma. Su una superficie piana, invece, la linea procede per «ragnatele» (p. 20), per masse costruite attraverso «matasse» (p. 86).

Del resto, in quel passo della cordicella, Giacometti scriveva: «Je vois [...] comme un trait continu, à travers chaque espace [...]» («Minotaure», 12 décembre 1933, pp. 101-112).

In ogni caso la funzione che la linea, sia essa intesa come tratto su un piano oppure come contorno di un volume nello spazio pluridimensionale, attribuisce al proprio sviluppo, al proprio «srotolarsi», al proprio delinarsi, è di segnare i termini della continuità tra la forma / figura e lo spazio, indipendentemente dal numero di dimensioni di cui lo spazio si compone.

Quel coagulamento della cordicella nel catrame sembra quindi essere la rappresentazione, il trasferimento nella lingua dell'immagine, la traduzione di come ogni forma / figura di Giacometti si mette in relazione con lo spazio, cioè di come la continuità tra forma e non forma si sostanzia, si reifichi nella scultura o si immaginifichi sulla su-

perficie. Più avanti nel libro troviamo uno sviluppo filosofico di tale questione: «l'invisibile del visibile è per Giacometti la profondità temporale e spaziale dell'andare e tornare dionisiaco della manifestazione di una carica [la carica è la forza insita in un oggetto e l'artista attende di coglierla per tradurla in rappresentazione]. Non si tratta dell'esperienza del nulla. Vi è solo l'esperienza dell'essere nella sua sovrabbondanza, nella sua incontrollabilità, nella sua differenza» (pp. 81-82). «Massa di movimenti in continuo cambiamento, matassa di attività, *haecceitas* cui non viene prima attribuito un valore e che è, così, sorpresa senza fine ribelle a farsi oggetto. Senso e assenza di senso sono spazzati via dall'esistente che coincide con la sua carica di visione e visibilità, sul modello di una pietra che coincide con la materia che essa è, che è la materia di cui è fatta» (pp. 86-87).

La stessa caratteristica di indefinizione, il vibrato continuo che noi vediamo quando siamo di fronte a una linea o a una figura / forma nel lavoro di Giacometti, il procedere per cerchi nel disegno della mela, il modo di contattare i polpastrelli con la materia plastica, sembra il risultato dell'esigenza di mantenere traccia dell'originaria esigenza di mettere in continuità la relazione tra forma e non forma. Il segno della linea giacomettiana è vibrato perché rende tributo a un concetto di permeabilità della linea, cioè del confine tra ciò che della realtà è formalizzato e ciò che ne è spazio esterno.

Emerge, se leggo bene alcune implicazioni della ricostruzione di Jean Soldini, un continuismo ideologico di Giacometti che ci si presenta come un dato strutturale, o meglio fondante e connotante la sua poetica. In tale temperie, le modalità di relazione tra l'artista e la realtà (cioè gli oggetti, le teste, i volti, i corpi, il corpo della donna qua e là e anche a Padova e poi anche il corpo di una mela o della figura sessuata) ci appare come una modalità improntata all'esigenza del contatto inteso come superamento e risoluzione dello spazio che intercorre tra i due soggetti (l'artista e la realtà) e quindi contrassegnata dal dinamismo del movimento che porta al contatto.

Il lavoro di Giacometti ci si presenta, se la mia estrapolazione dalla ricostruzione di Soldini non è fallace, più che in termini di essenzialità - nuclearità - absolutezza, come il tributo a una esigenza erotico - percettiva: consolidare la continuità tra argomento, materia, realtà, corpo che si pone e si propone all'attenzione dell'artista e l'atteggiamento di costui. La forma, cioè, la plastificazione (pur se in immagine) della forma è la reificazione della continuità tra l'assenza dell'essere e la sua presenza, nella nostra percezione. Per riprendere l'immagine di partenza del libro di Soldini, la trasformazione del tempo in spazio avviene attraverso una riorganizzazione simultaneistica: Giacometti, o meglio il Giacometti di Soldini cerca uno spazio fluido e continuo, si dispone, si atteggia verso la simultaneità e non l'anacronismo.

È come se l'artista, nel disegnare o nel dipingere o nel modellare, fosse intento a creare continuità, nello spazio, tra il soggetto se stesso (attraverso le proprie mani e i polpastrelli) e il soggetto forma - opera ; come se toccare la materia - forma attraverso il segno, il modellato o il disegno, fosse una traduzione di una sua esigenza di toccare la realtà di riferimento (il corpo o la testa di una donna o una mela o ...). L'immagine utilizzata per la copertina dell'edizione italiana del libro di Jean Soldini mi sembra eloquente a questo riguardo.

Questa precisazione chiarisce al mio pensiero una caratteristica del lavoro di Veronica Branca Masa, molto distante da quello di Alberto Giacometti e a questo proposito decisamente contrario. Nel caso dell'artista ticinese, per la quale lo spazio si configura come un luogo più definito, più abitato, più intimo, non estraneo come in Giacometti, a proposito del quale possiamo rimandare all'immagine di «vaste chambres étrangères» proposta da Michel Leiris nel 1929 ed evocata a pagina 19 (Branca Masa non esclude niente dello spazio alla propria opera, al punto da non avere mai dei volumi esterni all'opera, siano essi fatti di materia o di a-materia), la linea e la forma hanno una funzione di netta divisione, anche di lacerazione tra ciò che sta da una parte e ciò che sta dall'altra; oppure, quando non vogliono separare, linea e forma si articolano come faglie intorno alle quali lo spazio e i volumi tentano di ricomporsi, in un confronto che le componenti dello spazio instaurano con l'elemento di discontinuità.

Faccio cenno all'esperienza di Veronica Branca Masa perché essa ci propone una relazione tra spazio e forza di natura radicalmente alternativa a quella giacomettiana e ci dice così come le riflessioni di Jean Sordini siano utili per affrontare, attraverso l'esperienza di Giacometti, alcune delle questioni che si pongono a qualsivoglia artista in azione.

Alle pagine 26-27 del libro troviamo una possibile articolazione della questione della relazione tra il soggetto artista e il soggetto realtà, con modalità che potremmo riassumere nella sequenza misura - essere - movimenti: «mi sembrarono immense, al di là di ogni nozione di misura e tutto il loro essere e i loro movimenti» (qui Sordini riporta una dichiarazione di Giacometti). Non vedo, qui, solo il movimento delle ragazze ma anche il movimento dell'artista e della sua «difficoltà crescente di gestire in termini positivi l'attrazione per il mondo delle forme con la perdita dei loro confini» (spero che qui si possa cogliere il motivo della mia scelta di utilizzare, poco sopra, il termine «erotico-percettivo»; vi è poi tutta la questione della violenza, evocata dallo stesso Giacometti, sulla quale occorrerebbe tornare in altra sede e sulla quale ho una variegata perplessità: cosa si intende, in Giacometti e nel Giacometti di Sordini, per «violenza»?).

Vorrei ancora indugiare un momento sul modo in cui si articola un altro tema che emerge dal libro: l'atteggiamento dell'artista di fronte alla forza che ogni cosa esprime (ogni cosa è una pila carica), il suo comportamento da segugio, attendista, pronto a trasferire almeno una parte dell'energia emanata dalle componenti della realtà e a tradurle nella rappresentazione. Le ripercussioni filosofiche di questa modalità operativa sono espresse a pagina 81 con il concetto di «invisibile nel visibile» che l'artista riprende con il movimento senza senso e con la strutturazione di una massa matassa per rappresentare l'oggetto (ciò peraltro va a collegarsi con la rete di ragnatela della montagna di Stampa citata all'inizio di questo testo), atteggiamento che è a tal punto concentrato su alcuni aspetti dell'essere da eiettare il concetto di nudità (p. 116) dalla rappresentazione, anche quando essa raffigura un corpo nudo e che «attende una forza capace di prevalere provenendo dall'interno del plasmare che insegue un andare e tornare di moti, l'intrecciarsi dei loro tracciati» (p. 96): «arrivare alla forza moltiplicando segni da segni senza insistenza e foga» (p. 91). Si tratta di una sequenza concettuale che si esplica lungo lunghi tratti del libro, densa, articolata e diramata in molteplici

ulteriori situazioni descritte e da analizzare. Desidero però indugiare un momento su un solo aspetto.

Sono emotivamente e intellettualmente colpito dal modo in cui Jean Soldini mette in relazione l'atteggiamento 'attendista', di segugio passivo alla forza, di Giacometti, con l'interesse che egli raccontò nei confronti di Paul Cézanne, con la ricostruzione del dispositivo cézanniano da parte di Maurice Merleau-Ponty e con il concetto di inumanità, o di inumanesimo (o inumanismo) del lavoro cézanniano e, per certi versi, in conseguenza, di Alberto Giacometti.

La questione è sviluppata nelle pagine 25-29 e poi a pagina 55 ed è interessante come Soldini faccia agire il lavoro di Giacometti in termini di sviluppo dell'atteggiamento di Cézanne, citando tra l'altro parole pronunciate dall'artista svizzero: «le cose non sono né cubo né cilindro né sfera né triangolo, sono una massa in movimento, aspetto, forma che cambia e mai completamente afferrabile» (p. 56).

«Inumano», dice Soldini, «perché quello che conta è lo sfarfallio delle differenze, delle sensazioni che cospira per farsi struttura. Inumano della presenza della cosa, dell'«hier ist es» («ecco questa cosa») e non dell' «ich liebe dieses hier» («mi piace questo»)» (p. 55).

È capitale, nella lettura di Soldini, una citazione da Merleau-Ponty nella quale troviamo che «la pittura di Cézanne rivela il fondo della natura inumana sul quale l'uomo s'installa [...] È un mondo senza familiarità, in cui non ci si trova bene, che vieta ogni effusione umana».

Si tratta di una questione di grande peso specifico e il modo in cui Jean Soldini la riprende e la re-distribuisce sull'asse che da Paul Cézanne va ad Alberto Giacometti è molto interessante. Ma la questione non si esaurisce lungo quell'asse, attinge per esempio al concetto di capolavoro citato a p. 25, alla definizione di opera come risultato della coincidenza di «anonimato, irriducibilità all'uso e rinvio a se stessa» (p. 26); tutte questioni sulle quali occorrerebbe riflettere con il respiro adeguato.

Personalmente vivo il lavoro di Cézanne, nei casi degli ultimi, così rarefatti, *Mont Sainte Victoire* oppure nei casi di inadempienza del colore sulla tela, dove assistiamo a una dialettica tra apporre colore e astenersene quando non si è convinti, che vediamo in tanti casi tra i quali lo *Château* detto *de Marines* che è al Kunstmuseum di Berna, come una forma di fluidità molto umana e ho la sensazione che la tradizione sia scivolata sul disagio di certe situazioni (la «non familiarità») in una presunta disumanità che meriterebbe una riflessione e una discussione nel tempo. Ma si tratta di una sensazione che deve essere forgiata e corroborata e che per il momento non è che una delle tante forme di gratitudine al lavoro di Jean Soldini.

Vito Calabretta

GÖRI KLAINGUTI, *Marcel Dupont e i gemelli criminali*, Mendrisio, Gabriele Capelli, 2016

È un romanzo breve che si legge, ridendo e sorridendo, tutto d'un fiato. Tra i suoi pregi, non c'è solo quello di saper divertire un vasto pubblico, ma di offrire a tutti i

lettori grigionesi un magistrale gioco degli inganni nutrito di tre importanti implicite culturali grigionesi: il governo di Coira, la caccia e il plurilinguismo. La traduzione, fresca di stampa, rende accessibile anche ai lettori di lingua italiana un testo che, dal 1977 (prima edizione in romancio) non ha perso d'attualità.

Un narratore onnisciente ci permette di seguire lo sviluppo della trama *super partes*, ripercorrendo le tappe fondamentali della vita di due gemelli omozigoti dell'Alta Engadina, nati in casa con l'aiuto del medico dell'ospedale, Nuotin. Questi, complice del padre Giachem che vuole sottrarsi alle regole e al controllo degli enti pubblici, dichiara la nascita di un solo bambino, condividendo, lui solo, il grande segreto con i genitori: quel Gian Sulvèr all'anagrafe corrisponde in realtà ai due Gianin e Gianet Sulvèr nella casa natale – l'uno destinato a vivere la vita di qualsiasi altro suo coetaneo, l'altro a vivere in casa e sulle montagne. “Babina si era lasciata convincere. Da un lato, anche lei vedeva i vantaggi di questo segreto: almeno uno dei suoi figli sarebbe stato preservato dal servizio militare, da ambizioni politiche e da altri spiacevoli tormenti. Non poteva però accettare l'idea fissa di Giachem, secondo il quale ogni contatto con libri e altre lingue che non fossero il romancio avrebbe nuociuto al ragazzo” (p. 33). Ed è così che Babina, insegnando a Gianet a leggere e a scrivere mentre il padre lo istruisce alla caccia, condivide un nuovo segreto col figlio. Il lettore ancora non immagina che il gioco dei segreti ha appena preso l'avvio: i gemelli monelli sanno sfruttare la situazione anche per lasciare a bocca aperta i coetanei durante una “gran giornata di magia”: “Si trattava, ad esempio, di gettare il fazzoletto del compagno davanti alla finestra e di ritrovarlo davanti alla porta. Gridava una parola in direzione del bosco e dopo ben mezzo minuto risuonava l'eco chiaro e forte come aveva gridato lui stesso. Se uno dei loro compagni gridava una parola, non tornava neppure l'eco di un sussurro. Ma il trucco più straordinario era quello dei capelli: Gian poteva tagliare tutta la frangia, uscire dal salotto, tornare rapidamente e i capelli erano ricresciuti, lunghi come prima” (pp. 37-38). Per non essere scoperti dai rispettivi ignari, i protagonisti cadono in una moltitudine di situazioni esilaranti che lasciano ogni volta il lettore con il fiato sospeso. Alto è infatti il pericolo di essere scoperti dallo “Stato”, l'antagonista principale – antagonista incarnato da Duri Capunt, vecchio compagno di liceo di Giachem e tuttofare nella cancelleria comunale. A neutralizzarlo è a più riprese il caso, come durante la sua visita improvvisa alla fattoria di Giachem e Babina, quando il piccolo Gianet evita di piangere in cucina mentre in salotto l'impiegato statale discorre con Giachem, oppure quando, anni dopo, Gianin sarà ricercato come disertore dal servizio militare. Duri Capunt, avendolo visto nella casa paterna, corre a far rapporto al militare, senza immaginare che Gianet, nel frattempo, ha preso il suo posto per conoscere la “vera” vita – all'insaputa pure dei genitori. Impossibile, per i militari, credergli: Gian Sulvèr aveva passato la giornata con loro. Duri Capunt, alla ricerca disperata di una spiegazione logica per la paradossale situazione, comincia a credere in un complotto e, disarmato dal suo stesso zelo, finisce in clinica psichiatrica.

La vita di Gianin e Gianet intanto continua serena: “Gianin” (“Gianet”, per i genitori) impara a vivere nei boschi e “Gianet” impara le lingue che suo fratello aveva appreso nei lunghi anni di liceo. Il gioco degli inganni, magistralmente condotto dai



due fratelli, permette infine a entrambi di iscriversi all'università su due continenti diversi e di eccellere nei rispettivi campi di ricerca, pubblicando sotto degli pseudonimi per prudenza. Ora sarà la fama a metterli alle strette. Sia lasciato al lettore scoprire come essa cambierà il destino dei due "fuorilegge" Gian Sulvèr.

Sara Alloatti

ELENA MARIA PANDOLFI, MATTEO CASONI, & DANILO BRUNO, *Le lingue in Svizzera. Analisi dei dati delle Rilevazioni strutturali 2010-12*, Bellinzona, Osservatorio Linguistico della Svizzera Italiana, 2016

Una lettura d'obbligo per tutti coloro che, interessati alla questione del plurilinguismo svizzero, sono alla ricerca dei più recenti dati statistici: il volume edito dall'Osservatorio linguistico della Svizzera italiana si concentra sulle competenze plurilingui della popolazione svizzera – esaminate per cantoni, fasce d'età e contesti d'uso in famiglia, sul lavoro e nel corso della formazione.

I risultati sono sorprendenti: è nei cantoni monolingui di Ginevra, Vaud e Basilea città che si riscontrano le maggiori percentuali di persone plurilingui, mentre i cantoni plurilingui Grigioni e Friburgo sono al settimo e all'ottavo posto in classifica. Gli autori specificano che:

I dati mostrano che i primi posti di Ginevra, Vaud e Basilea Città nella classifica dei Cantoni maggiormente plurilingui sono dati soprattutto da una forte presenza di dichiarazioni di lingue principali non nazionali. Mentre nei cantoni ufficialmente bilingui e plurilingui il peso delle lingue nazionali è decisamente maggiore (48).

Le lingue non nazionali, dunque, assumono un ruolo importante nel quadro del plurilinguismo svizzero: può stupire che il portoghese, l'albanese e il serbo siano le più diffuse (e non invece l'inglese e lo spagnolo). Ciononostante la comunità anglofona, rappresentata da soli 63'000 parlanti, dimostra di essere tra le più plurilingui, con un tasso di 80% di bi- o plurilinguismo. Se consideriamo invece le comunità linguistiche nazionali, si evidenziano competenze plurilingui nel 60% dei romanciofoni e nel 40% degli italofoeni. Nella Svizzera tedesca e francese, di contro, il quadro è meno variegato.

I risultati dello studio di Pandolfi, Casoni e Bruno sono particolarmente interessanti perché sono i primi a basarsi sui dati raccolti dall'Ufficio federale di Statistica successivamente alla revisione della legge sul censimento nazionale: essi sono da una parte rilevati tramite i registri delle amministrazioni e dall'altra tramite inchieste telefoniche o scritte su un campione rappresentativo della popolazione pari a 200'000 unità.

Un'evidente pecca di questo metodo risiede nell'alta granularità dei rilievi, cosa che impedisce di rilevare la presenza delle comunità linguistiche per comune o per quartiere, con conseguenze fatali per la comunità romanciofona. La sua tutela, infatti, si orienta al principio di territorialità, cioè a dati esatti circa le maggioranze linguistiche distribuite nei diversi comuni grigionesi.

D'altro canto, il nuovo e più snello metodo di rilevazione dei dati presenta notevoli vantaggi se si tratta di analizzare mutamenti economici e sociali o quando è necessario scendere nei dettagli. Un esempio riguarda la domanda sulla lingua principale degli intervistati (la lingua che essi valutano possedere meglio): nel nuovo questionario è possibile dare più risposte. I risultati evidenziano una popolazione svizzera monolingue all'84.4%, bilingue al 12.9% e plurilingue al 2.7% (con una predominanza prevedibile, nelle ultime due categorie, di popolazione straniera).

Accanto alla competenza linguistica, i nuovi dati rilevano l'uso della lingua nella famiglia o sul lavoro. Dalle risposte standardizzate, che prevedono una distinzione tra varietà standard e dialettali, si evince che lo svizzero-tedesco è lingua di famiglia per quasi 3.7 milioni di persone di contro alle 270'000 che usano il tedesco, o che l'italiano è lingua di famiglia per quasi 300'000 persone e i dialetti grigioni-italiani e ticinesi per oltre 100'000.

Georges Lüdi fa giustamente notare, nella sua introduzione al volume, che lo studio permette di colmare un'importante lacuna:

*L'équipe tessinoise comble une lacune de recherche importante pour la première décade du troisième millénaire et de son évolution dans un pays caractérisé par la coexistence de quatre langues nationales, la présence de nombreuses langues de la migration, mais aussi par l'importance croissante de l'anglais comme lingua franca de l'économie et des sciences, ce qui n'a pas manqué de susciter des débats, parfois âpres, à propos de la politique linguistique éducationnelle (11).*

La pubblicazione di Pandolfi, Casoni e Bruno è di tale rilievo per la discussione sul plurilinguismo svizzero che ci si chiede se non sarebbe necessario fornire ai lettori una traduzione in tedesco e in francese... oppure possiamo presumere che gli addetti ai lavori recepiscono lo studio anche se redatto nella minoritaria lingua italiana? Ecco in cosa risiede un altro pregio del lavoro dell'équipe ticinese: nell'attitudine sicura di sé con cui pubblica in italiano, lanciando un chiaro messaggio alla comunità scientifica che si asserva (non sempre opportunamente) all'inglese.

*Mathias Picononi*