

Un atelier segnato dall'usura del tempo – Stefano Petrucciani

È un peccato, almeno a mio modo di vedere, che la bizzarra vicenda politica di Lucio Colletti (il suo transitare dal Partito d'Azione al comunismo di sinistra, poi al craxismo e infine al centro-destra) abbia fatto passare in secondo piano l'interessante contributo intellettuale che egli ha dato in quanto studioso e interprete di Marx e del marxismo. Un'occasione per tornare a rifletterci è data oggi dalla pubblicazione, a poco più di dieci anni dalla sua morte, delle lezioni che egli dedicò al Primo Libro del Capitale (Il paradosso del Capitale. Marx e il primo libro in tredici lezioni inedite, a cura di Luciano Albanese, prefazione di Giancarlo Galli, Liberal edizioni, Roma 2011, pp. 210, euro 13,00. Per quanto riguarda il metodo, la lettura collettiana di Marx si qualifica per alcune caratteristiche che la rendono difficilmente comparabile con altre: le tesi che Colletti propone sono sempre molto nette e prive di sfumature (come era nel suo carattere); e soprattutto sono presentate con una non comune nitidezza e lucidità di esposizione. Un pregio, questo, che caratterizza anche le lezioni ora pubblicate, risalenti all'inizio degli anni Settanta e cioè al periodo immediatamente precedente la svolta verso una radicale critica del marxismo, che Colletti consegnò alla famosa Intervista politico-filosofica, apparsa prima sulla «New Left Review» e poi nel '74 da Laterza in un volume che comprendeva anche il saggio Marxismo e dialettica. **Tra Francoforte e Jena.** Le interpretazioni filosofiche di Marx nel Novecento (una discussione riaperta, nel 1923, da Storia e coscienza di classe di Lukács) si sono disposte fondamentalmente secondo due assi di divisione: dialettici e antidialettici (cioè più o meno simpatetici nei confronti del nesso tra Marx e Hegel) e continuisti e discontinuisti (cioè più o meno propensi a vedere una frattura tra il Marx giovane e quello della maturità). Incrociando le due opzioni, vengono fuori quattro possibilità di lettura, nessuna delle quali è stata trascurata dagli interpreti e dagli studiosi, che in questo campo non si sono fatti mancare nulla. Tra gli interpreti filodialettici, quelli di scuola francofortese hanno privilegiato la continuità, mentre studiosi come Roberto Finelli hanno privilegiato la discontinuità, sostenendo che il vero Marx dialettico si trova solo nel Capitale. Il più deciso sostenitore della rottura tra il Marx giovane e il Marx maturo è stato un interprete antidialettico come Louis Althusser, mentre Galvano Della Volpe, il maestro di Colletti, ha sostenuto la continuità ma nel segno dell'antihegelismo, che sarebbe già acquisito da Marx con la critica che egli rivolge nel 1843 al filosofo di Stoccarda. All'interno di questo schema, la posizione di Colletti si caratterizza per la sua originalità e per il suo interno trasformarsi: Colletti, che è rimasto sempre su posizione antihegeliana, parte dalla tesi dell'avolpiana di un Marx fondatore della scienza positiva della società, dove la dialettica non ha cittadinanza. Ma, più approfondisce lo studio del Capitale, più si convince che la lettura dell'avolpiana non funziona: la tesi alla quale egli perviene infatti (ben esposta in queste lezioni e illustrata da Albanese nell'Introduzione) è che, anche e proprio nel Capitale (l'opera che avrebbe dovuto rappresentare il compimento del marxismo nel segno della scienza positiva), un ruolo centrale spetta alla questione del feticismo; la marxiana teoria del valore, distinta e inassimilabile a quella di Smith e di Ricardo, non è separabile da quella del feticismo. Il tema del feticismo, però, a sua volta, non è disgiungibile da quello dell'alienazione (sviluppato nel giovane Marx e nei Grundrisse) e questo non è comprensibile senza inquadrarlo in una concettualità di tipo dialettico-hegeliano. Marx dunque si rivela, diversamente da quello che aveva sostenuto Della Volpe, come un pensatore che in tutto il suo itinerario vede dialetticamente il capitalismo come una realtà alienata, capovolta, rovesciata. E per concludere, proprio in quanto è tutto leggibile nel segno della dialettica, Marx viene infine interpretato come un teorico che, per l'antihegeliano Colletti, esce dalla scienza positiva e si colloca in un orizzonte speculativo che, per quanto affascinante, con essa non ha nulla a che fare. Il Capitale contiene certamente molte preziose analisi dello sviluppo capitalistico (questo punto, Colletti lo ribadirà fino alla fine) ma il suo impianto generale deve essere abbandonato. E il percorso esegetico collettiano si compie dunque con l'abbandono del marxismo. La situazione (come spesso accade in Colletti) ha del paradossale: proprio quando lo ha finalmente decifrato, Colletti capisce che da Marx si deve congedare. Ma, lasciando per un momento da parte le conclusioni cui Colletti giunge, va detto che la sua lettura (di cui ora ripercorreremo i passaggi essenziali) è decisamente precisa e convincente. Il vero punto di partenza di Marx, mostra molto bene Colletti, è che il lavoro umano è sempre sociale. Ma questo nesso sociale (che della vita e del lavoro umano è la condizione primaria) può presentarsi storicamente in due modalità opposte: gli individui possono coordinare i loro lavori attraverso un progetto comune, oppure possono porsi come produttori indipendenti che soddisfano i loro bisogni solo incontrandosi a posteriori e scambiandosi sul mercato beni e denaro. **Una società dei produttori.** La società è sempre una cooperazione lavorativa; ma quando la cooperazione non è posta coscientemente dagli individui, ma è realizzata solo a posteriori attraverso lo scambio dei loro prodotti, accadono alcuni fenomeni strani. Solo in questo caso i prodotti assumono la forma di merci, alle quali viene attribuito un valore, e ciò è possibile in quanto i diversi lavori individuali vengono tutti eguagliati come porzioni di astratto lavoro umano. I beni che gli uomini producono e usano diventano merci dotate di un valore (questo è il punto che l'economia classica non ha visto) solo in quanto vengono prodotti attraverso una forma di relazione molto specifica, quella di produttori indipendenti che instaurano relazioni reciproche solo a posteriori. Questa situazione, nella quale gli individui si trovano senza averla scelta coscientemente, genera secondo Marx (e secondo Colletti) alcune conseguenze rilevanti. Presentandosi come un dato di fatto, essa nasconde ciò che effettivamente è (una possibilità rispetto alla quale si danno delle alternative) e produce quelle illusioni ideologiche che Marx chiama anche feticismo: gli individui appaiono come indipendenti dalla connessione sociale (e su questo si costruisce tutta l'ideologia liberale); la scambiabilità e il valore appaiono come qualità che appartengono alle cose per natura (e non come qualità conferite da uno specifico e storicamente determinato contesto sociale); e soprattutto (Marx, e dunque Colletti, insistono molto su questo) gli individui apparentemente indipendenti diventano in realtà dipendenti, per la soddisfazione dei loro bisogni, da una dinamica degli scambi che nessuno ha programmato né controlla. «Il carattere sociale della loro attività - come scrive il Marx dei Grundrisse ripreso da Colletti - si presenta qui come qualche cosa di estraneo e oggettivo di fronte agli individui, non come loro relazione reciproca ma come loro subordinazione» a una potenza aliena che li sovrasta.

«Dove tutti sono indipendenti gli uni dagli altri, diventa indipendente da tutti gli individui anche il loro reciproco rapporto» (Colletti, *Marxismo e dialettica*). Il punto di fondo si può riassumere così: il lavoro individuale è sempre lavoro sociale, l'individuo è sempre dipendente dalla società. Ma, dove vige la mediazione mercantile, la dipendenza è negata, assume la forma dell'indipendenza, diventa, come scrive Colletti, «simultaneità di indipendenza e dipendenza»; dove la dipendenza resta comunque realissima (se non riesci a scambiare, non puoi mangiare), anzi è tanto più dura quanto meno è compresa e conosciuta. Questo, scrive Colletti (ed è divertente ricordare che anche il da lui deprecato Adorno l'avrebbe sottoscritto) «è il tema centrale di tutta l'opera di Marx», perché non è solo il fulcro dell'analisi sociale, ma anche della critica alla teoria politica del liberalismo atomistico, che ha al suo centro proprio la rimozione della società come necessaria cooperazione produttiva (alla quale sostituisce il lavoratore isolato proprietario di se stesso di John Locke o l'uomo naturalmente scambista di Adam Smith). Fin qui dunque Colletti interpreta in modo ineccepibile, anche più accuratamente dei francofortesi che pure vanno esattamente nella stessa direzione. Peccato che poi si rifiuti di proseguire. La ragione è semplice: questa peculiare natura del legame sociale mediato dal mercato (l'indipendenza-dipendenza) è qualificata da Colletti come una «contraddizione dialettica» (*Marxismo e dialettica*, p. 110), e ciò significa per lui che qui siamo usciti dalla scienza. D'altra parte, della contraddizione dialettica, secondo Colletti, Marx non può fare a meno perché solo la tensione in essa racchiusa ha la capacità di sprigionare una spinta verso la trasformazione rivoluzionaria: la contraddizione è che gli individui siano separati dalla loro socialità, ed è appunto questa contraddizione a spingere verso il superamento, cioè verso la riappropriazione da parte degli individui del legame sociale che si è trasferito fuori di essi, nel denaro. La conclusione ha una sua ragionevolezza, ma ad essa obietterei con tre osservazioni molto rapide. **Fallimento del mercato.** Primo: appiccicare alla sofisticata analisi di Marx l'etichetta di «contraddizione dialettica» è certamente possibile, ma non è detto che sia necessario, anche perché per farlo bisognerebbe prima capire bene cosa significa contraddizione dialettica (su questo oscurissimo punto è da ricordare l'acuta polemica che contro Colletti sviluppò Emanuele Severino). Secondo: se è vero che la contraddizione dialettica serve a costruire una visione finalistica e salvifica della storia, pensata secondo il ritmo neoplatonico-hegeliano di unità originaria, rottura e ricomposizione comunista, si sarebbe potuto dichiarare fallito questo aspetto del pensiero di Marx, ma non l'impianto generale della sua analisi. Infine: il vero problema che la teoria marxiana del mercato e del feticismo pone non è la «contraddizione dialettica» (che ci sia ognuno lo dice, cosa sia nessun lo sa) ma l'idea che ci siano due modalità contrapposte e reciprocamente esclusive di nesso sociale (apriori o aposteriori, programmazione cosciente o mercato). In realtà (come ha dimostrato J. Bidet ne *Il Capitale. Spiegazione e ricostruzione*, manifestolibri 2010) il mercato da solo non ha la potenza di costituire il nesso sociale, e ciò significa che un nesso puramente mercantile non può esistere e non è mai esistito, ma che c'è società solo in quanto il mercato è da sempre strutturato dallo spazio del potere, della politica e dello Stato. È a partire da questa consapevolezza che tutta la concettualità marxiana andrebbe smontata e rimontata, per misurarla sul problema dei nessi e dei rapporti di dominanza tra economia e politica, tra «mercati» e democrazia.

Lo «smart power» di Joseph S. Nye

«Soft power». Un'espressione fortunata, ma fuorviante perché usata per indicare un potere imperiale che si presenta come amichevole. Uno dei suoi massimi teorici è lo studioso Joseph S. Nye Jr., esponente del pensiero «liberal» statunitense che ha contrapposto il «potere soffice» alla teoria imperialistica dei teorici neocon. Ad anni di distanza, esce un aggiramento di quella tesi. Il titolo è «Smart Power» (Laterza, pp. 322, euro 22), indicando una mutazione indispensabile della sovranità imperiale in un mondo multipolare che vede tuttavia emergere realtà nazionali con volontà egemoniche. Lo «smart power» indica una via d'uscita agli Stati Uniti dalla sua crisi di egemonia. Tuttavia, una possibile via d'uscita, dalle mille incognite e insidie, che non aiuta certo gli Stati Uniti a risolvere la loro crisi politica.

Gli spazi siderali di una vita ignota – Amedeo Balbi

Un giorno di aprile del 1960, Frank Drake, un astronomo trentenne che lavorava al National Radio Astronomy Observatory a Green Bank, nella Virginia Occidentale, decise di puntare il suo radiotelescopio in direzione di Tau Ceti, una stella simile al Sole, distante circa 11 anni luce. Drake non stava facendo un'osservazione astrofisica di routine. Voleva invece capire se, confusa tra la varietà di onde elettromagnetiche che la lontana stella riversava nello spazio, ci fosse anche la traccia di segnali emessi da una civiltà tecnologicamente avanzata. Insomma, Drake si era messo in testa di intercettare eventuali comunicazioni radio extraterrestri. L'idea gliel'aveva data un articolo uscito un anno prima sulla rivista *Nature*. Lo avevano scritto due scienziati di solida reputazione, Philip Morrison e Giuseppe Cocconi, suggerendo che gli strumenti a disposizione degli astrofisici dell'epoca avrebbero permesso, per la prima volta, di investigare in modo rigoroso una delle questioni più complesse e affascinanti che l'umanità si sia mai posta, ovvero: siamo soli nell'universo? Oltre a Tau Ceti, Drake tenne sotto controllo anche un'altra stella simile, Epsilon Eridani. L'osservazione delle due stelle andò avanti per qualche mese, e alla fine Drake concluse che da quei due sistemi non arrivavano segni di vita intelligente. **La vita dell'ignoto.** La breve campagna di osservazioni di Drake si concluse dunque con un insuccesso, ma segnò l'inizio del progetto di ricerca scientifica di intelligenze extraterrestri che divenne noto come Seti («Search for Extraterrestrial Intelligence»). Nonostante i finanziamenti altalenanti e l'assenza di risultati positivi, il progetto Seti è andato avanti con una certa continuità per i decenni successivi a quelle prime osservazioni, e prosegue tuttora grazie a donazioni private. Ed è proprio la finora completa assenza di segnali intelligenti nei radiotelescopi del SETI a dare il titolo al libro di Paul Davies *Uno strano silenzio*, appena pubblicato in Italia da Codice Edizioni (pp. 256, euro 19). Davies - fisico teorico, cosmologo, astrobiologo, ma soprattutto divulgatore di fama mondiale - fa il punto sulla situazione della ricerca di vita intelligente fuori dalla Terra, e si interroga sulle prospettive per il futuro, in quello che si potrebbe definire un saggio «fantascientifico»: partendo dal quadro delle attuali conoscenze in biologia, astrofisica, informatica, fisica, Davies finisce per passare in rassegna ipotesi e congetture estremamente stimolanti, inoltrandosi con maestria in territori ancora largamente inesplorati dalla scienza moderna. Si parte dalla

domanda fondamentale per chiunque voglia avventurarsi nell'universo, sulle orme di Star Trek, «alla ricerca di nuove forme di vita e di civiltà», ovvero: cosa sappiamo dell'origine della vita? Possiamo affermare che il passaggio che ha portato, sulla Terra, dalla materia inanimata agli organismi viventi, sia parte di un processo in ultima analisi inevitabile, codificato in qualche modo ancora non compreso nelle leggi fondamentali della natura (una sorta di «imperativo cosmico», secondo la definizione del biologo Christian De Duve)? Oppure si è trattato di un evento fortuito, assurdamamente improbabile e quindi avvenuto soltanto una volta in tutto l'universo? Al momento entrambe le possibilità sono aperte, e i pessimisti possono a buon diritto affermare che la ricerca di vita fuori della Terra sia una perdita di tempo. Ma Davies propone una verifica scientifica che potrebbe dirimere la questione senza andare troppo lontano. Infatti, se l'origine della vita fosse un fenomeno quasi ineluttabile, essa potrebbe essere avvenuta più di una volta proprio qui sul nostro pianeta. La Terra potrebbe allora ospitare una «biosfera ombra»: forme di vita microscopiche completamente diverse da quelle che conosciamo, basate magari su meccanismi biochimici indipendenti da quelli in base ai quali operiamo noi stessi. Se si trovassero evidenze in tal senso, la cosa avrebbe implicazioni importanti anche per la ricerca di vita altrove nel cosmo. In effetti, Davies è stato uno degli autori di uno studio, pubblicato su Science qualche tempo fa, che sembrava dimostrare l'esistenza di batteri in grado di metabolizzare l'arsenico: risultato accolto però dalle polemiche e dal forte scetticismo dalla comunità scientifica. **Il mondo biotecnologico.** Anche se non abbiamo ancora nessuna prova che la vita abbia avuto origine più di una volta sulla Terra, Davies argomenta in modo convincente che dovremmo mantenere una mentalità aperta quando cerchiamo tracce di organismi viventi in altri pianeti dell'universo. E se la vita potrebbe aver seguito strade diverse da quelle percorse sulla Terra, allora anche l'evoluzione dell'intelligenza, della civiltà e della tecnologia potrebbe aver portato, altrove, a esiti completamente diversi. La cosa, naturalmente, avrebbe conseguenze per il Seti. Chi ci dice, ad esempio, che cercare segnali elettromagnetici sia la cosa più sensata da fare? A circa un secolo dalla scoperta e dallo sfruttamento massiccio delle comunicazioni radio, la nostra specie sta già abbandonando quasi completamente l'etere, per riversare le sue informazioni nelle autostrade informatiche e nelle reti ad alta velocità. Probabilmente, tra qualche decennio, la Terra apparirà completamente muta per un osservatore che la osservi da un pianeta lontano - a meno che non decidessimo di rendere manifesta la nostra presenza volontariamente, installando potenti radiofari cosmici. Le stesse vie dell'evoluzione biologica potrebbero diventare troppo strette nell'immediato futuro. Davies si dice convinto - e con valide ragioni - che l'esplosione dell'intelligenza artificiale e un'integrazione uomo-macchina sempre più spinta siano scenari altamente probabili per il nostro futuro. E allora, se ci sono altre intelligenze nell'universo, è molto probabile che la loro natura sia di tipo non-biologico: supercomputer intelligenti, cervelli ramificati fino a coprire la superficie di un intero pianeta, capaci di sfruttare risorse di calcolo e di energia che a noi sembrerebbero praticamente infinite. È difficile immaginare come potremmo rapportarci con organismi di questo tipo. In effetti, le pagine più affascinanti di Uno strano silenzio sono forse quelle in cui Davies, cercando nuove prospettive per il Seti, esplora le possibilità che si aprono quando si abbandona il nostro provincialismo di specie. Il libro diventa allora una dettagliata riflessione sulla tecnologia presente e futura, sulla scienza, sulla civiltà, e in definitiva anche sul nostro avvenire sulla Terra e, chissà, al di fuori. Alla fine della sua interessante analisi, Davies - che tra l'altro presiede il gruppo di lavoro del Seti che dovrebbe fornire indicazioni per la gestione delle fasi successive a un eventuale contatto con una civiltà aliena - si mostra piuttosto scettico sulla possibilità che esistano altre forme di intelligenza nell'universo. È del tutto possibile che il nostro pianeta sia l'unico dove la materia è riuscita ad autorganizzarsi fino a diventare cosciente. Questa consapevolezza, se non altro, dovrebbe rendere ancora maggiore la nostra responsabilità nei confronti di questo sasso umido su cui ci è capitato di vivere.

In bilico tra partito e movimento – Marco Piccinelli

La storia di Democrazia Proletaria attraversa gli anni Settanta, Ottanta e Novanta sempre in bilico tra forma partito e forma movimento. Sembra una vicenda di altri tempi. Eppure un giovane ricercatore, Matteo Pucciarelli, si è interessato a quella vicenda nel libro *Gli ultimi moichani. Una storia di Democrazia Proletaria* (Edizioni Alegre, pp. 192, euro 16). L'autore è figlio di due ex-militanti «demoproletari» che hanno scelto di far scendere «una fitta coltre di mistero» su quell'esperienza umana e politica. La ragione per la quale Pucciarelli ha scritto questo libro sulla storia di Dp, però, è presto detta: «Per me oggi Dp mi sa tanto di nostalgia di anni mai vissuti, quando c'era una generazione intera che aveva l'ambizione di cambiare il presente, piuttosto che subirlo». Democrazia proletaria, in fondo, cos'era inizialmente se non un contenitore di militanti provenienti da Avanguardia operaia, Movimento dei lavoratori per il socialismo e Pdup (partito di unità proletaria - per il comunismo). Era un cartello elettorale nel 1975, era realtà organizzata nel 1978. Movimentisti, trotskisti, femministe, studenti, operai, questo era Democrazia Proletaria, questa era la sua peculiarità: per metà movimento, per metà partito. Alla domanda sulla natura quasi camaleontica, a metà tra movimento e partito, Pucciarelli risponde così: «Provò ad essere davvero una via di mezzo e all'inizio si dotò di uno Statuto molto dinamico, rispetto a quelli classici della sinistra. Poi, anche lì, si dovette scendere a compromessi e dotarsi di regolamenti meno "utopici". Sicuramente, seppur partito, Dp si contaminò e influenzò a sua volta altri movimenti e associazioni, come quelle ambientaliste, pacifiste e, sul finire della propria storia, come quello studentesco della Pantera». Le associazioni ambientaliste: è anche da lì che inizieranno il loro percorso i Verdi in Italia; i Verdi Arcobaleno di Capanna dell'89, le liste verdi in tutt'Italia e infine, finalmente, la Federazione dei Verdi. Sarebbe riduttivo affermare che DP ha influenzato solo il movimento ambientalista ed ecologista italiano. Non ci si può infatti dimenticare che anche l'esperienza di «Rifondazione comunista» deve molto a militanti provenienti da Dp, al punto che nel 1991 Dp confluisce all'interno di Rifondazione: l'attuale segretario del Prc, Paolo Ferrero, è un ex-demoproletario. Lo stesso autore del libro, riguardo Democrazia Proletaria nel Prc, afferma come: «Io, che non ho né convenienze né storia da difendere, posso dire quello spirito dentro il Prc ci è entrato e ha trovato una sua dimensione trasversale. (...) Se penso alla Rifondazione vicina ai movimenti per la pace, a quella no-global di Genova nel 2001, a quella che ha promosso il referendum per allargare l'articolo 18 anche alle aziende più piccole e per ultima la sinistra che si è battuta contro il

nucleare e adesso contro la Tav, per un altro modello di sviluppo, se vedo tutte queste cose nella vasta area a sinistra del Pd, è segno che l'esperienza di Dp a qualcosa è servita». Come a dire che il movimentismo non è solo chiacchiere e giri di parole senza arrivare mai al punto focale della questione anche perché: «I movimenti servono a focalizzare l'attenzione su dei temi specifici, mentre i partiti servono a dare delle risposte globali ai problemi della società. Forse ai partiti adesso manca un po' questo: essere considerati dei portatori di idee forti e credibili, di progetti alternativi per una società diversa. È anche per questo che, se si va a vedere l'età media delle platee congressuali, è sui 40 anni e oltre. Ai tempi di Dp era, a dire tanto, di 25». Ecco come l'amore per un periodo storico ben preciso si possa benissimo tramutare in considerazione sulla politica attuale e sul ruolo che hanno i partiti, sulla loro inadeguatezza o settorialità, rendendoli quasi dei movimenti col simbolo «a formato vettoriale». L'esperienza, fatto noto per i giovani di quei tempi, di Dp passa da Avanguardia operaia, segnata da una eccentrica presenza «emme-elle» (marxisti leninisti), all'incontro di alcuni compagni di strada provenienti da Lotta Continua, il manifesto per poi approdare, come già specificato, a Rifondazione, Verdi e quell'arcipelago di partiti comunisti che costellano la sinistra radicale italiana (Partito comunista dei lavoratori, Sinistra Critica, Partito D'Alternativa comunista, e via dicendo). L'esperienza di Democrazia Proletaria ha tuttavia segnato, a suo modo, il corso della politica italiana «radicale» e dei suoi «riflessi» nelle varie forme politiche che si rifanno alle tradizioni comunista, ambientalista o pacifista.

Dall'Egitto con furore – Roberto Silvestri

È piuttosto spiazzante imbattersi, nella serata inaugurale del 22° festival del cinema africano dell'Asia e dell'America latina di Milano (che domenica scodellerà i suoi premi), in *El Shooq* (Lussuria), un film egiziano del 2010. Siamo infatti riempiti, in altre sale del festival e in tv, da estasiati immagini di maghreb e mashreq insorgenti. Rouge Parole, di Eyes Baccar, ha appena raccontato, in forma di documentario, e utilizzando molto girato amatoriale, il tumulto popolare (18 gennaio-fine febbraio 2011) che, dopo il suicidio di Mohamad Bouazizi, ha costretto alla fuga il dittatore tunisino Ben Ali aprendo una fase conflittuale più trasparente e avanzata. Siamo poi entrati, assieme a Stefano Savona, nel cuore stesso della rivolta popolare del Cairo, quando la moltitudine si fa potere costituente e, non senza contraddizioni interne, impone alla storia di voltare pagina comunque... Ed ecco che questo film-incubo ci riporta invece indietro nel tempo, anche se l'abolizione dello stato sociale, con relativa perdita, per i cittadini, dei diritti fondamentali (casa, scuola, acqua e cure mediche, vero diritto di voto) è così moderna e «global» che forse costerà a Obama la rielezione... Lussuria è infatti il titolo, piuttosto ironico, di un melodramma popolare old fashion, come se ne facevano negli anni 50 e 60 nasseriani, girando spesso sadicamente tutt'attorno alla disperazione di una donna come questa - truccata in modo da esasperare tutto il suo potenziale lamentoso e stregonesco - impotente all'inizio di fronte alle calamità maligne e circondata da figlie adolescenti scervellate e gioconde, orride e avide sorelle di campagna, mariti impotenti e pavidetti, mentre il figlioletto sta morendo di una grave malattia, curabile con la dialisi facilmente, se non costasse, il trattamento, cifre sovrumane... Ovvio che la mamma, Fatma (Sawsan Badr)- solo chi cade può risorgere - erede di quelle popolane alla Dalidà capaci di sconvolgere il mondo, si rivelerà un osso piuttosto duro, se avrà solo modo di creare una rete di solidarietà dal basso che la porterà dall'elemosinare come scienza della sopravvivenza (ma il piccolo è ormai spacciato) allo strozzinaggio e all'usura più crudele... I modelli di questo film erano metafore populiste costrette a propagandare, incredule, il «socialismo panarabo» come soluzione. Meglio spingere sul miserabilismo, costruendo perfette macchine lacrimogene che utilizzavano «merce spettacolare» per produrre industrialmente compassione, in barba a ogni etica neorealista. Il regista, Khaled El Hagar, cinquantenne, cinque film alle spalle, predilige invece la svolta grottesca - non è più tempo di Tariq Salah e Yussef Chahine (loro almeno trasformavano il mélo in urlo di rivolta) - e ambienta il suo dramma negli stessi quartieri poverissimi di Alessandria d'Egitto, a un passo dal mare, che sono stati il set della nuova onda rivoluzionaria egiziana, anticipazione heavy metal dei fatti di piazza Tahrir (le opere «giovannilistiche e ribelli» di El Batout e Abdallah, si svolgono proprio nei vicoli limitrofi...). Però, invece di abbandonare la sua eroina nelle mani del destino e di Allah, qui si indica, con orrore, come il precedente regime si incorporava, come demone, perfino nei sotterranei più derelitti: la sua avidità era l'avidità lumpen. Si tocca inoltre, e in anticipo, un punto chiave della vicenda egiziana, la salute. O meglio la mancanza di ogni prevenzione epidemiologica e di assistenza sanitaria pubblica garantita per tutti. Le statistiche parlano chiaro. Il numero di morti (tra i proletari e sottoproletari) causato dal disinteresse totale di Mubarak per la situazione igienica del paese era agghiacciante. Un orrore che gli organismi sanitari mondiali tacevano e che è stato non solo uno dei motivi che hanno spinto al tumulto le masse più diseredate e coscienti, ma anche la spiegazione della impotenza dell'esercito nel domare, da subito, la rivoluzione. Una percentuale altissima di egiziani è infatti falciata da epidemie mortali. Non ha nulla da perdere. Si va incontro ai carri armati quando si sa che da spezzare ci sono solo le catene e che, forse, la nostra vita ci è già stata scippata. E che c'è chi intanto fa soldoni sia coi virus che con la disperazione.

«17 ragazze»: bebè e rivolta – Cristina Piccino

Lanciato allo scorso festival di Cannes, dove era nella Semaine de la critique, l'esordio delle due sorelle, registe e sceneggiatrici, arriva in Italia preceduto dal divieto ai minori di quattordici anni che paradossalmente lo priva di quel pubblico giovanissimo a cui il film sembra essere dedicato. Le registe si sono ispirate a un fatto di cronaca, poche righe sul giornale che dicevano di un gruppo di ragazze della stessa scuola, in una cittadina americana, rimaste incinte insieme. Nella narrazione hanno adattato la provincia americana a un loro paesaggio personale, non si tratta infatti di una semplice «trasposizione» geografica, siamo a Lorient, cittadina francese sull'Atlantico, ma lo spunto originario si riempie di una sensibilità anche cinematografica molto caratterizzata. La storia ci offre così una variazione, bella e delicata, sull'adolescenza, il racconto di un'età sospesa, che ha affascinato gli immaginari di ogni tempo nel mondo, e che il cinema d'oltralpe predilige più di altro. In *Camille* e le sue amiche, che hanno l'intensità delle loro splendide interpreti, tutte bravissime, ritroviamo il sentimento selvaggio in cui desiderio, erotismo, ribellione, scoperta del corpo si mescolano con l'impeto ostinato che solo una volta nella vita accade. Non c'è però nostalgia nello sguardo di Muriel e

Delphine, che anzi cercano nella «mitologia» adolescenziale (fatta anche dei ricordi in prima persona) una distanza contemporanea. E in questa la dimensione da fiaba diviene più forte con la scelta di un io narrante al passato, ciò che vediamo è scivolato già nella memoria, mito di un sogno collettivo perduto. Camille, la ragazzina che per prima scopre di aspettare un bambino, è la bella della scuola, quella che tutte vorrebbero essere come lei - ma a chi non è capitato di incontrarne una almeno una volta? Consapevole del suo fascino, sa che può lanciare la sua provocazione: fatelo anche voi un bimbo, dice alle amiche. Sarà il modo per vivere insieme, per rompere la monotonia di quella cittadina grigia come le vite che le aspettano, e che prima di loro hanno imprigionato i genitori. Abiteranno in una grande casa, cresceranno i bambini in comune. Le ragazzine si buttano in quell'avventura che sconvolge gli adulti, genitori e insegnanti si scoprono (con molta riluttanza) inadeguati, non riescono a capire, non sanno come agire. Scatta la repressione, il rimprovero, l'analisi sociologica, la televisione. Le ragazzine sono le star del momento, spavalde e allegre anche se la pancia pesa, fa male, le fa sentire goffe talvolta, strane... Ma anche questo guardarsi riporta all'adolescenza, al rapporto col corpo che cambia ... Ci sono dettagli molto belli, come le camerette, ognuna diversa eppure così simili l'una all'altra. Nella solitudine delle pareti tra le quali sono cresciute, e hanno nascosto i loro segreti, le ragazzine lasciano libera la paura, e le indecisioni, i sentimenti fragili che si riconcorrono nelle pareti pastello o tra le calze, le cuffie con la musica. Ma poi eccole uscire e ritrovare l'energia di una festa, di una fuga in spiaggia nella notte, dei baci «rubati» ai loro amici/amanti maschi. L'unica che non le ha seguite, osserva e sarà poi lei a raccontare nel tempo... Ma: cercare di sfuggire alla saturazione familiare con un'altra «pianificazione familiare» è bizzarro, se non folle e persino un po' autodistruttivo. Le registe non chiudono il racconto con un giudizio, ma certo il finale (abbastanza nero, ma le fiabe lo sono no?) delle ragazze in piazzetta con le carrozzine tutte uguali, ci dice che quell'utopia forse non è mai esistita. Come Camille, scomparsa per sempre chissà dove, rimanendo però circondata della sua ineffabile aura. La stessa che rischierà un quotidiano (il loro), stretto di bebè e onnipresenti nonne.

17 RAGAZZE, DI DELPHINE E MURIEL COULIN, CON LOUISE GRINBERG, ESTHER GARREL, ROXANE DURAN, FRANCIA 2011

Quella donna di cinquanta chili che tiene in scacco una dittatura – A.Catocchio

La storia di Aung San Suu Kyi è nota, o almeno dovrebbe esserlo. Figlia di un generale birmano, di sinistra, che a suo tempo guidò la lotta per l'indipendenza contro gli inglesi (e che venne assassinato) e di una diplomatica, si è ritrovata a contrastare con le armi della nonviolenza la feroce dittatura dei militari birmani. Per oltre venti anni è stata confinata in casa. Ha ottenuto un Nobel per la pace, ma ha dovuto rinunciare a molte cose per tenere fede alla sua battaglia. In primis gli affetti. Sposata con un docente universitario, inglese per ironia della sorte, per molto tempo ha dovuto vivere lontano da lui e non ha potuto raggiungerlo neppure quando un tumore lo ha stroncato. Anche per i due figli della coppia la vita è stata intensa ma affettivamente dura. Besson parafrasa dicendo che dietro ogni grande donna c'è un grande uomo. Per sottolineare come a lui sia importata proprio la vicenda personale, la battaglia di una donna di 50 chili che tiene in scacco una dittatura sanguinaria (e che a breve dovrebbe celebrare la sua vittoria con le elezioni). La sceneggiatura del film, di Rebecca Frayn, giunta nelle mani di Michelle Yeoh è poi finita a Luc Besson che ha cominciato a lavorarvi. Se per un'attrice orientale si tratta della parte di una vita, per Besson è invece una sfida per raccontare una storia presa dalla realtà dopo tante fiction e fantasy con protagoniste femminili. Riprese clandestine in Birmania come turisti, riprese in Thailandia con copione tarocco per evitare interferenze o eventuali boicottaggi. Inevitabile quando si affronta una questione scottante anche se il taglio del racconto non è quello politico bensì quello umano. E allora si sprecano lacrime e sangue perché la vicenda è un cocktail di questo tipo. Tra Rangoon dove è relegata Aung e Oxford dove risiede la sua famiglia, sono rare telefonate e molta tensione emotiva. Ma non sono solo emozioni legate ai sentimenti famigliari, sono anche ricostruzioni fedeli della vicenda. La casa sul lago di Aung è ricostruita sulla base dell'originale sin nei minimi dettagli, compresa l'interferenza dei militari che l'hanno barricata come se fosse una sorta di caserma con guardie all'ingresso, torrette e cancelli per poter accedere. Scuote nel profondo la storia di questa donna sottoposta a un trattamento odioso eppure dignitosissima nel suo sopportare tutto e supportare un intero popolo dando speranza anche ai disperati. Michelle Yeoh e David Thewlis sono calati nella parte e partecipano oltre che al film al progetto, al tentativo di dare voce e corpo a una delle più straordinarie figure del nostro tempo. The Lady, così la chiamavano i militari che non la volevano neppure nominare, è uno di quei film doverosi, forse non siamo di fronte a un'invenzione cinematografica di livelli inarrivabili, ma la commozione che provoca il film è sincera. E questo è un valore in tempi racconti solo pretestuosi.

THE LADY, DI LUC BESSON, CON MICHELLE YEOH E DAVID THEWLIS, FRA/USA 2011

Così ti affetto il critico. L'incubo di Allan Poe – Marco Giusti

«Sono solo un critico!», urla un povero critico stroncatore di professione prima di essere affettato da un pazzo maniaco che si sente Edgar Allan Poe e manovra il marchingegno ideato dallo scrittore per il pozzo e il pendolo e da lì riciclato in decine di film. È la battuta migliore di The Raven diretto da James McTeigue, il regista dell'importante ma noiosetto V come Vendetta e del meno riuscito Ninja Assassins, ma anche co-responsabile del disastro di Invasion, grosso film di fantascienza con Nicole Kidman ricordato negli annali del cinema come un totale flop. Stavolta, aiutato da Aaron Ryder, il produttore di Memento e Donnie Darko, e dagli sceneggiatori Hanna Shakespeare e Ben Livingston, tenta la strada del thriller di ambientazione storica riammodernato, un mischione di Seven e dei nuovi Sherlock Holmes con Robert Downey, ricostruendo tra Budapest e la Serbia la Baltimora del 1849 e seguendo lì gli ultimi misteriosi giorni di Edgar Allan Poe, interpretato da John Cusack, che si ritrova alle prese con un maniaco omicida che ricostruisce dal vero i clamorosi fatti di sangue e d'orrore che avevano reso famoso lo scrittore e i suoi racconti. Aiutato dal prestante ispettore Fields, Luke Evans, già visto nei Tre Moschettieri, lo svogliatissimo Poe, ormai più interessato alla bottiglia che alla letteratura, è anche costretto a scrivere un racconto al giorno nel suo giornale, The Patriot, per tenere in vita la fidanzata, Alice Eve, che il maniaco minaccia di uccidere. Certo, da noi un giornalista ucciderebbe non solo la fidanzata

per pubblicare articoloni in prima pagina. Siamo, insomma, nel mondo della fantasia e l'assassino, ve lo diciamo subito, non è il De Benedetti di turno che vuole far scrivere a tutti costi il suo pupillo. Lo sforzo di McTeigue e dei suoi collaboratori è tutto nella ricostruzione dark della Baltimora dell'800, nel gioco letterario dei delitti legati ai singoli racconti e nella messa in scena di un Edgar Allan Poe credibile. E alla fine lo è, anche se più grazie a John Cusack che alla sceneggiatura. Certo, neanche questo *The Raven* brilla per originalità, visto che è dal 1912, cioè da un secolo esatto che il cinema tratta Poe e il suo corvo, per non dire dei suoi racconti che trovarono nella grande serie diretta da Roger Corman il regista ideale. Ma uno dei Poe più folli e giusti lo interpretò nei '60 Klaus Kinski in un horror di Antonio Margheriti (*Nella stretta morsa del ragno*). Il film esce oggi da noi e in America il 27 aprile. Più che i tanti corvi che si vedono nel film, si segnala invece il procione Carl, che divide casa col vecchio Edgar.

THE RAVEN DI JAMES MCTEIGUE, CON JOHN CUSACK, LUKE EVANS, USA 2011

Corsera – 23.3.12

Klimt, estetica senza confine – Giovanna Dal Bon

Klimt e Venezia. Trasfusione immediata ed empatica. Collisione piena e inevitabile. Oro e Bisanzio: binomio irresistibile per colui che riporterà l'oro al centro della pittura europea. Ci arriva una prima volta nel 1899 assieme al pittore Carl Moll e alla sua figliastra Alma (colei che a breve sposerà in successione accelerata il trittico Mahler-Gropius-Werfel polarizzando attorno a sé le intensità creative del secolo) che all'epoca di quell'incontro è ancora la giovane figlia del paesaggista austriaco Emil Schindler, ben visto dalla monarchia asburgica, ma per nulla innocua. Lo «sgomento» per l'amore nascente per la pericolosa fanciulla e l'incontro con l'emanazione dorata di San Marco, in quel viaggio, gli saranno perturbanti. Gustav si aggira ombroso, sgualcito, e in perpetuo inseguimento, con il Faust di Goethe in tasca. Alma, in fase di bilanci, arriverà a dire: «Devo a Gustav Klimt molte lacrime, ma anche il mio risveglio (...)». Klimt e Venezia, ancora una volta nella faticosa saletta dedicatagli alla Biennale del 1910 allestita da Wimmer in puro bianco abbacinante. Infiltrerà in laguna il morbo «sezession», spirando sui capesarini e oltre. A un secolo da quella presenza «contagiante» in Biennale, una mostra lo ri-scaraventa in laguna «Klimt - nel segno di Hoffmann e della Secessione» fino all'8 Luglio al Museo Correr, curata da Alfred Weidinger, approfondito studioso klimtiano. Una mostra che intende mettere in corto circuito le tensioni di quella Vienna inizio secolo dove il fare arte anelava non senza palpiti e scosse utopistiche alla Gesamtkunstwerk, l'opera d'arte totale. Un racconto sull'incandescente liaison tra «pionieri del moderno» in mescolanza inscindibile di competenze: architettura, pittura, arti applicate. Scandita in sezioni, propone disegni, spille incastonate di pietre lunari, dipinti, schizzi preparatori di progetti architettonici, disegni di tappeti. In un rutilare di talenti e istinti applicati alle arti decorative. Molte le curiosità, e i reperti: l'album di schizzi e appunti a matita con copertina in cuoio rosso di Ernst, fratello di Klimt, meno incline del fratello all'innovazione e troppo avvinto all'accademia. Tra gli oggetti anonimi una foglia d'alloro dalla tomba di Gustav. I volti tra l'onirico e il fantasmagorico di Fernand Khnopff. Lo spiritualismo tra il fluttuante e il demoniaco nell'opera del tormentato Jan Toorop dai titoli indicativi «Fatalisme», 1893 e il programmatico «Anima librantesi verso il cielo». Fondamentale, l'accento sul proficuo sodalizio tra Klimt e l'architetto Josef Hoffmann, in piena condivisione di committenze e ideali compositivi. Basti pensare al fregio di Beethoven composto da Gustav per la mostra Sezession curata dall'amico architetto, o la titanica impresa a quattro mani per concepire la dimora del banchiere Adolf Stoclet. In mostra gli schizzi esecutivi di Hoffmann, i progetti per le tappezzerie in seta, una stupenda scatoletta-scrigno in argento punzonato. Impossibile non segnalare, esposte in abbinata le due icone-simbolo della poetica klimtiana, il condensato feroce della sua concezione di eterno femminile: la Giuditta e la Giuditta II (Salomè), quest'ultima acquistata dal Comune di Venezia in occasione della Biennale del 1910 per 900 lire. A Vienna, in quel primo decennio del Novecento accadeva infatti molto, o quasi tutto. Il corrosivo Karl Kraus si riferisce alla capitale del regno asburgico definendola «il laboratorio di un'apocalisse». Con il trascorrere del secolo è da Vienna che dispiega una convulsa critica della modernità, uno stormo di «uomini senza qualità» sono famelici interpreti dello Zeitgeist. Un giovane Sigmund Freud si accanisce a setacciare nevrosi nell'habitat fertile dell'alta borghesia ebraica, Adolf Loos fa vibrare la linea nell'edificabile, Schiele finisce in carcere per immoralità mentre Wittgenstein elabora disagi in sistema filosofico; Gustav Klimt trascina l'oro nel cuore della Mitteleuropa sull'orlo del baratro del primo conflitto mondiale, con il presentire degli abissi a venire.

Quei ribelli borghesi nella «grigia» Vienna – Francesca Bonazzoli

Mentre a Parigi i simboli della Belle Epoque erano i cabaret, l'assenzio, il can can, le ballerine dai facili costumi, a Vienna ci si divertiva in maniera più sobria, almeno nelle apparenze perché, nel privato, un puritanesimo esasperato generava invece legioni di malati di sifilide, piaga vergognosa dell'epoca, che induceva molti irreprensibili borghesi al suicidio. Allo stesso modo, se a Parigi nel 1874 i giovani impressionisti avevano già lanciato il loro quanto di sfida all'accademismo delle mostre ufficiali dei Salon, Vienna era ancora una società che alla mattina correva ai caffè a leggere le recensioni dell'Opera e alla sera roteava sui valzer di Johann Strauss, ma per il resto era immobile: la monarchia garantiva stabilità e nel culto tutto asburgico per l'ordine, l'obbedienza e la sicurezza, l'energia della gioventù era percepita come una potenziale causa di destabilizzazione. Racconta Stefan Zweig nel suo «Il mondo di ieri. Ricordi di un europeo» che i giovani, per conquistare credibilità, assumevano portamento ingobbito, movimenti lenti, barbe lunghe e abiti da vecchi. La conferma viene da una delle più celebri foto di gruppo dei «giovani» secessionisti, scattata nel 1902: pur rappresentando l'avanguardia contestatrice, appaiono tutti come uomini barbuti e tarchiati, irrigiditi nella divisa da borghesi, tranne Klimt, l'unico senza cappello e cravatta, spettinato e con indosso il suo consueto camicione da guru. «L'autodisciplina e l'autocontrollo, tutte queste qualità sono intrinseche al sentire dell'artista austriaco», scriveva la loro sostenitrice, Berta Zuckermandl. In questo clima artistico «contratto» che il diciannovenne Hugo von Hofmannsthal paragonava a «un arto che perde calore perché non vi circola il sangue» e dove la spensieratezza dei temi e dei colori impressionisti non attecchì mai, alcuni artisti, nel 1897, fondarono la

Secessione chiamandola anche «Ver Sacrum» alludendo al rito dell'antica Roma in cui i nati in primavera venivano destinati a lasciare la propria comunità per andare a fondare nuove colonie. Il loro intento era elevare il gusto e il senso artistico del pubblico, in tutte le arti fra loro connesse, concetto espresso attraverso una parola ancora oggi usata sempre in tedesco: Gesamtkunstwerk, opera d'arte totale. Per la copertina del primo numero della celebre rivista Ver Sacrum (gennaio 1898), manifesto della Secessione, Alfred Roller disegnò un alberello fiorito sulla cui chioma sono appesi tre scudi che simboleggiano l'architettura, la pittura e la scultura, mentre le radici spezzano le doghe del vaso di legno diventato troppo stretto. Roller, fra l'altro, collaborò con Gustav Mahler (che, a trentasette anni, dopo essersi convertito al cristianesimo perché l'origine ebraica gli avrebbe impedito qualsiasi carriera, divenne il più giovane direttore dell'Opera di Vienna) nella creazione di una nuova regia e scenografia operistiche. Vicepresidente del gruppo cui aderirono una quarantina di artisti era Carl Moll, secondo marito di Anna Bergen, madre di quella che diventerà la femme fatale di Vienna: Alma Mahler, anche lei, a suo modo, sostenitrice dell'opera d'arte totale perché sposò il musicista Mahler, l'architetto Gropius, lo scrittore Werfel e si tenne per amante il pittore Kokoschka. Klimt, che frequentava casa Moll per le riunioni della Secessione di cui era presidente, cadde sotto il dominio di Alma, che allora aveva diciassette anni mentre lui trentacinque. A nulla valse la frettolosa partenza dei Moll per l'Italia: Klimt li seguì e a Venezia promise ad Alma di rapirla. Alla fine, però, il pittore preferì non perdere l'amicizia con Carl Moll (che si suiciderà nel 1945 con la figlia e il genero il giorno dell'ingresso a Vienna dei sovietici) e con essa il progetto della Secessione. Uno dei membri fondatori di maggior rilievo fu anche Josef Engelhart: aveva trascorso tre anni a Parigi in un piccolo atelier a Montmartre entrando in contatto con «una cerchia di allegri, autentici bohémiens», fra i quali Toulouse-Lautrec, come scrisse nelle memorie. Fu lui a introdurre nelle mostre della Secessione le novità francesi, ma gli altri secessionisti, come Olbrich, Hoffmann, Moser, guardavano invece soprattutto all'Inghilterra, ai preraffaelliti, ad Aubrey Beardsley e all'Arts & Crafts di William Morris. La scelta di tenersi lontano da Parigi non fu felice. Nel 1907, quando Schiele conobbe il suo idolo Klimt già uscito dalla Secessione, Picasso dipingeva Les demoiselles d'Avignon. Ancora dieci anni e l'Impero austroungarico sarebbe collassato mentre a Parigi si apriva invece una nuova rivoluzionaria stagione artistica.

La confusione delle arti? Colpa di Bernini – Philippe Daverio

La linea di demarcazione fra architettura e pittura, fra architettura e decoro, fra decoro e pittura è stata a lungo ben marcata. Basti pensare a quanto il Giotto (anziano) architetto del campanile fiorentino è lontano dal Giotto (giovane) delle architetture dipinte negli affreschi d'Assisi. Oppure analizzare la qualità formale perfetta dei disegni di Michelangelo legati ai progetti scultorei o all'ambito del disegno puro, caricature comprese, paragonandoli ai disegni d'architettura che sembrano talora addirittura stentati, tanto servono solo a esprimere l'idea, fulcro della creazione neoplatonica. Questa linea invece si scioglie come corollario della Controriforma tridentina, la quale, nel tentativo d'una rifondazione della base sociale cristiana, dà al popolo lavoratore un peso equivalente a quello che prima era attribuito a intellettuali e artisti: l'intagliatore di legni per confessionali, il marmista dei decori d'altare, il cesellatore d'ostensori hanno da quel momento in poi la stessa dignità del pittore o dello scultore. Gian Lorenzo Bernini è figlio prediletto di questa mutazione. Per lui la cornice è figlia del progetto architettonico maggiore, il dipinto convive con la grande scultura e tutto si fonde nel trionfo teatrale dell'Estasi di Santa Teresa. Gian Lorenzo Bernini è padre quindi della mutazione barocca che sboccia nel Gesamtkunstwerk, l'opera d'arte totale, che tanto piacerà a Riccardo Wagner, il quale porterà in scena la coesistenza di parola, ritmo, musica e decoro. Ma a Wagner solo l'onore della definizione teorica, perché i contemporanei di Bernini, da Monteverdi in poi, avevano già capito che la pluralità di Opus non poteva che essere Opera. Il melodramma era barocco senza saperlo e Gesamtkunstwerk senza essere cosciente che stava inventando le basi del design. Per il mondo cattolico asburgico, decadente e fortunatamente non ancora antisemita, era quindi naturale accettare lo scioglimento della linea fra i vari livelli di coscienza, proprio come stava contemporaneamente facendo col lettino Sigmund Freud, e lasciare dialogare Klimt il pittore con Olbrich l'architetto, Kolo Moser l'argentiere con Powolny il ceramista, Kitty Rix la costumista con Dagobert Peche e Josef Hoffmann gli arredatori. La confusione delle lingue e il convivere delle pratiche è quindi essenzialmente prassi italiana emigrata fra chi ci gradiva. Il che getta una luce ben più divertente sul lavoro di Piranesi che passa dalla documentazione delle antichità all'invenzione di caminetti e caffettiere (ottima la mostra appena conclusa alla Fondazione Cini), lasciando in Roma una tale influenza che Marcantonio IV Borghese deciderà di ridecorare integralmente la sua Villa compresa di collezione (mostra da vedere in questi giorni, con il ritorno temporaneo della collezione archeologica dal Louvre) affidandone il concetto di Gesamtkunstwerk agli Asprucci padre e figlio. E la questione diventa intrigante nei giorni recenti, da quando l'architettura è stata troppo spesso eliminata per via di troppa edificazione senza progetto: Aldo Rossi ha costruito di più coi disegni che con il calcestruzzo e i suoi parenti estetici Massimo Scolari e Arduino Cantàfora hanno destinato la loro passione architettonica alla forza del pennello, in modo non dissimile da quello che l'altro grande sognatore, Claude-Nicolas Ledoux, l'esperto degli edifici tondi in epoca Révolution, affidava ai suoi disegni.

Se l'umanesimo italiano fosse suddito dell'inglese – Cesare Segre

È noto quanto sia scarsa in Italia la conoscenza delle lingue straniere. Basta sentire gli annunci fatti nelle stazioni e all'interno dei treni o dei mezzi pubblici, per essere presi dallo sconforto. Il principale cambiamento intervenuto negli ultimi anni sta nel fatto che prima erano tre o quattro le lingue storpiate, ora è una sola, l'inglese. Insomma, un'unificazione linguistica sulla base dell'ignoranza. Perciò non si può apprendere se non con piacere che in qualche facoltà universitaria si faccia già lezione direttamente in inglese, almeno per certi corsi. Questa iniziativa sta diffondendosi, anche in vista di due obiettivi: facilitare gli studenti stranieri e migliorare la conoscenza dell'inglese presso quelli italiani. Si parlerà subito di «eccellenza», anche se sarebbe opportuno fornire parametri per usare quell'attributo. La minaccia della pubblicità incombe sempre. Sarebbe però interessante un'analisi delle modalità di

comunicazione adottate dai docenti e sui loro risultati didattici. Distinguendo, ciò che a quanto pare nemmeno i responsabili attuali dell'istruzione universitaria fanno, tra enunciati di quasi totale traducibilità (quelli delle scienze «dure») e i più complessi enunciati di ambito umanistico. Molte ricerche fatte su studenti dei corsi superiori, o persino di quelli universitari, danno risposte tragiche sulla loro (in)capacità di assimilare un testo (italiano) e di riassumerlo. Quando entra in gioco una lingua diversa da quella materna, cosa cambia in questo esercizio di analisi e di sintesi? Sarebbe bello se queste capacità si affinassero con il ricorso a una lingua straniera: brutti riassunti in italiano, migliori in inglese. Ma, come si vede, siamo sul filo del paradosso. Ci allontaniamo dai paradossi interrogandoci, piuttosto, sul tipo di operazioni attuate dai docenti e dagli studenti al momento di far ricorso a una lingua straniera. Si tratta sempre di traduzioni. Il docente, se italiano, traduce ciò che dice in inglese, e lo studente ritraduce mentalmente dall'inglese all'italiano. In una successiva fase, auspicabile, docente e studente penseranno già in inglese, e il tramite della traduzione sarà evitato. Il riferimento alla traduzione è comunque molto istruttivo. Chi traduce, si pensa comunemente, sostituisce a parole di una lingua parole di un'altra; esercizio che un giorno potrebbe essere demandato a «macchine per tradurre». Però si è subito constatato che le cose non stanno così, e anzi la traduzione è una delle attività mentali più ardue ed esigenti. S'è persino introdotto il termine «traduttologia», di cui non mi prendo la responsabilità. In sostanza, non si traduce da parola a parola, ma da unità discorsive a unità discorsive: diciamo da frase a frase. E, guardando ancora più dall'alto, si traduce da una cultura a un'altra cultura. Ogni lingua porta in sé le tracce della sua storia, della sua sensibilità giuridica, del pensiero filosofico e religioso. Passare da una lingua a un'altra significa mettere puntualmente a confronto il modo di esprimersi di due culture, e il traduttore dev'essere in grado di farlo. Prendete qualche opera italiana, tedesca e francese in cui si parli di cultura, Kultur, civiltà, civilisation, eccetera. Solo con l'aiuto di un linguista come Benveniste si è fatto ordine sullo sviluppo e il significato preciso secondo le epoche, e soprattutto i Paesi, di queste parole apparentemente sinonimiche. Non è che qualcuna delle lingue prese in esame abbia a disposizione parole che un'altra ignora, o viceversa. È che lo sviluppo del pensiero ha portato ogni lingua a esprimere in modo diverso dalle altre i suoi riferimenti all'insieme del sapere. Nozioni, queste, preziose in un momento in cui si cerca di assimilare, tramite le lingue, una piena conoscenza dei Paesi con cui ci rapportiamo. E si noti che in questa prospettiva tutte le lingue vanno considerate, dato che la priorità dell'inglese ha soltanto una validità pratica. Nella furia di pretesa innovazione che sta strozzando il sapere umanistico, viene il timore che non si sappia distinguere fra la traduzione utilitaria, informativa, descrittiva, utile appunto a scopi pratici, e quella ad alta definizione, indispensabile per qualunque approfondimento di ordine culturale e storico-linguistico. Questo possibile errore di prospettiva significherebbe il sacrificio di qualunque ricerca umanistica progredita, e renderebbe l'uso dell'inglese un'esibizione di facciata. Realizzando un altro paradosso: concentriamo i nostri sforzi là dove la nostra soggezione verso l'estero è conseguenza inevitabile di un'inferiorità economica difficile da colmare; ci condanniamo invece a una sudditanza insensata in ambiti, come la ricerca umanistica, dove l'Europa, ma soprattutto l'Italia, godono di una riconosciuta superiorità. Pessimi esportatori, tra l'altro.

Nel mondo di Lowry: «Un futuro da incubo, sembra il Medioevo» - Cristina Taglietti
BOLOGNA - «L'altra sera ero a una festa e una signora mi ha detto: adesso devi scrivere il quinto. E ha cominciato a spiegarmi tutti i possibili sviluppi. Ma io ho risposto: no, basta, ormai sono troppo vecchia». Proprio ieri Lois Lowry ha festeggiato il suo settantacinquesimo compleanno a Bologna. In mattinata ha incontrato circa 130 alunni delle scuole medie, nel pomeriggio, allo stand della Giunti, ha firmato le copie ai suoi lettori. Il fatto che il suo romanzo del 1993 *The Giver* (Il donatore) sia diventato una trilogia (il terzo volume, *Il messaggero*, è appena uscito in Italia da Giunti) e poi una quadrilogia (*The Son* sarà nelle librerie americane a settembre, da noi a febbraio 2013) è dovuto soprattutto alla curiosità dei lettori. «Ho cominciato con il primo senza sapere che sarebbe arrivato il secondo - spiega -. I romanzi non sono pensati come una serie, ma l'intreccio delle storie e dei personaggi offre molti spunti». Nata alle Hawaii da un padre militare, autrice di una ventina di romanzi, vincitrice per due volte della Newbery Medal, importante riconoscimento per la letteratura per ragazzi, Lois Lowry ha trattato nei suoi libri i temi più difficili, dal suicidio all'eutanasia, dalla malattia all'adozione alla diversità. Con la serie di *The Giver* (i primi due volumi solo in Italia hanno venduto 45 mila copie) ha anticipato di quasi due decenni la moda del genere distopico. Il primo volume, ambientato in una comunità del futuro dove non ci sono più guerre, fame, dolore, e dove tutto ciò che riguarda la famiglia, dai figli al lavoro, è deciso dal consiglio degli anziani, è infatti del 1993, (ma in Italia è uscito nel 2010). «Credo che sia il primo libro distopico per ragazzi - dice -. Non so bene spiegare perché oggi il genere piaccia così tanto, forse perché il futuro è qualcosa che ci interessa molto, ma anche che ci preoccupa». Il secondo romanzo, *La rivincita*. *Gathering blue*, ha come ambientazione un villaggio sempre del futuro, ma cupo e arretrato che rievoca atmosfere medievali, dove predominano la rabbia, l'avidità, l'invidia e le persone malate vengono lasciate morire, mentre ne *Il messaggero* una comunità che un tempo accoglieva chiunque, cede all'isolamento e scambia i sentimenti con i beni materiali. Protagonisti dei libri sono sempre dei ragazzini a cui tocca un compito importante, quasi salvifico. Sul fatto che i temi trattati possano essere troppo impegnativi per ragazzini di 11-12 anni, target a cui sono rivolti i suoi libri, Lois Lowry non è d'accordo. «Loro li leggono come una storia, non si preoccupano troppo di quello che vogliono dire, di che cosa c'è sotto. Oltretutto sono scritti in modo semplice, così a volte li leggono anche i ragazzi delle elementari. Non credo che lo scopo di un romanzo sia tanto far capire delle cose, quanto piuttosto far sorgere delle domande. Certo se venissero letti insieme con i genitori sarebbe bello, ma so per certo che questo avviene di rado. Tempo fa ho ricevuto la lettera di due genitori che mi raccontavano di un bambino autistico, che soffriva di quel disturbo chiamato mutismo selettivo, che dopo aver letto un mio romanzo a scuola con gli insegnanti, la sera a cena si è messo a parlarne con i genitori. È stata una cosa che mi ha molto colpito. Comunque gli insegnanti di solito amano i miei libri perché si prestano a essere discussi in classe». Eppure in alcune scuole americane *The Giver* ha suscitato polemiche e in certi casi è stato anche bandito, tanto che, a dispetto degli oltre 5 milioni di copie vendute, compare nella lista dell'American Association Library tra i libri più censurati degli anni Novanta. «È successo che alcuni genitori ultra conservatori

abbiano trovato *The Giver* inquietante. Soprattutto non è piaciuta l'idea che un ragazzino come Jonas, il protagonista, possa mettere in discussione l'autorità. Comunque non è così facile bandire un libro da una scuola: bisogna che il genitore scriva una lettera, che una commissione si riunisca e che si prenda una decisione collettiva. Solo in pochi casi il libro è stato rimosso, la maggior parte delle volte è stato reintrodotta. La cosa interessante è che invece molte scuole religiose hanno messo i miei romanzi nei programmi». Il quarto volume riparte in un certo senso dalla fine del primo: «Molti lettori mi hanno chiesto di Gabriel, il neonato con cui Jonas, il protagonista, fugge alla fine di *The Giver*. Per cui nel quarto libro, *The Son*, ho cominciato cercando di raccontare la storia di Gabriel adolescente, dal momento che non si sa da dove sia venuto, e invece mi sono trovata a raccontare la storia della madre che l'ha dato alla luce adolescente e a cui è stato subito sottratto». Lois Lowry non ama particolarmente il fantasy. «Lo so è strano, visto il genere che scrivo. La verità è che non leggo libri per ragazzi. Preferisco i memoir o i gialli nordici, o autori come Ian McEwan».

Repubblica – 23.3.12

La storia del rock in 12 quadri al Concertone del Primo maggio – Carlo Moretti

La storia del rock in dodici quadri. E' questa la chiave di lettura offerta dagli organizzatori del Concertone per la prossima edizione del Primo maggio in piazza San Giovanni a Roma. Mauro Pagani, il maestro concertatore chiamato a dirigere l'orchestra Roma Sinfonietta e a coordinare il lavoro delle band che saliranno sul palco del concerto organizzato dai sindacati confederali, punta ad offrire alla piazza dei giovani e a quanti seguiranno la lunga diretta su RaiTre "un'idea completa di ciò che è stato il bisogno di musica, più che il consumo di musica, negli ultimi 50 anni: perché la musica ha rappresentato il fiume su cui galleggiavano i sogni di un'intera generazione, mentre oggi il fiume si è allargato e il panorama non è più così chiaro, il bisogno è diventato consumo e la musica si è ridotta a prodotto". Per rappresentare plasticamente un'idea di musica che lo slogan scelto per la manifestazione definisce "Musica del desiderio: la speranza, la passione, il futuro", Pagani ha individuato "con grande difficoltà dodici brani dal grande calderone di una storia condivisa", cercando di sfuggire il rischio della nostalgia "per dimostrare come anche la musica leggera abbia maturato la sua musica classica, un repertorio ormai consolidato come tradizione". Ecco allora una lista ancora in via di definizione che già prevede, però, e non poteva essere altrimenti, Elvis Presley e i Beatles, gli Who e i Rolling Stones, "Kashmir" dei Led Zeppelin accanto a "Shine on You Crazy Diamond" dei Pink Floyd, fino ad arrivare ai Radiohead. "Non mancheranno le formazioni italiane che porto nel cuore" ha detto Pagani, "a cominciare dagli Area, che sono sempre stati un mio punto di riferimento, ma anche la Pfm e il Banco: vedremo come riuscire a render loro il giusto omaggio". Per illustrare con le immagini i dodici quadri musicali sono stati coinvolti altrettanti registi. Il primo di cui è stato fatto il nome è Stefano Sollima, autore della serie tv *Romanzo criminale* e regista del recente *Acab*, il quale ha scelto come campo di azione il brano dei Pink Floyd *Shine on You Crazy Diamond*. Pagani rivela che i brani sono stati selezionati anche pensando alla presenza dell'Orchestra Roma Sinfonietta: "Per i Led Zeppelin si poteva scegliere anche *Whole Lotta Love*, che porto nel cuore sin da quando da ragazzo suonavo nelle cover band, ma certo *Kashmir* si presta molto di più per una sontuosa orchestrazione. Lo stesso discorso vale anche per la scelta del brano dei Pink Floyd *Shine on You Crazy Diamond*: non è stato facile scegliere una canzone che fosse rappresentativa del loro sterminato repertorio ma certo questo è il brano che meglio si offre a un arrangiamento per orchestra". Accanto alla Sinfonietta ci saranno dodici artisti e band del panorama rock italiano, e gli organizzatori puntano a duetti e incontri inediti. Il concerto sarà diviso in quattro parti, e la parte visuale, anche per motivi di luce, sarà concentrata a cominciare dalla prima serata (per dirla con gergo televisivo), tra le 21 e la mezzanotte. La giornata di musica sarà aperta dalle band emergenti, poi il concerto proseguirà tra le 16 e le 19, si interromperà per un'ora per il Tg3 e riprenderà alle 20 con l'anteprima che aprirà le danze per il clou visuale. Un Primo maggio pensato dunque per immagini, molto più "televisivo" delle precedenti edizioni. Tra l'altro, per la prima volta la Rai ha messo a disposizione della produzione la Spider-cam, una telecamera in grado di catturare immagini suggestive muovendosi lungo cavi tirati per tutta l'estensione della piazza. La conduzione del Concertone sarà affidata a un gruppo di attori, in particolare nel segno della comicità. Un filo diretto con quanto avvenuto lo scorso anno con Neri Marcorè, il quale però non bisserà l'esperienza anche se sarà a piazza San Giovanni in veste di ospite: salirà sul palco per presentare un brano dello spettacolo *Eretici e Corsari* su Pasolini e Gaber che lo vede protagonista in questi giorni.

La Stampa – 23.3.12

Sclopis, un arbitro sabardo tra Londra e gli Usa – Edoardo Greppi

TORINO - Sei imponenti oggetti d'argento, donati dal governo degli Stati Uniti e dalla regina Vittoria, dimenticati per oltre un secolo nei magazzini di Palazzo Madama e ora esposti con l'attenzione che meritano, fanno ora tornare alla luce una pagina straordinaria della storia del diritto internazionale: il caso degli Alabama Claims, il primo arbitrato dell'epoca moderna per la soluzione di una controversia tra Stati che ha visto come protagonista un italiano che ha onorato il prestigio internazionale del nostro Paese. Nell'ordinamento internazionale non esiste una giurisdizione obbligatoria e precostituita, e negli ultimi due secoli si è gradatamente affermato un sistema incentrato su organi chiamati a dare soluzione alle dispute sulla base del presupposto dell'esistenza di un accordo tra le parti. Il caso degli Alabama Claims riguarda una controversia sorta all'epoca della guerra di secessione tra la Gran Bretagna e gli Stati Uniti d'America. Gli Stati del Sud avevano avuto il sostegno britannico, e Londra aveva appoggiato la secessione, riconoscendo i confederati come legittimi combattenti, organi di un soggetto belligerante in un conflitto armato internazionale. Il governo federale americano, invece, reclamava il risarcimento dei danni causati da alcune navi, che considerava «corsare», responsabili di atti di pirateria, e riteneva che il Regno Unito fosse venuto meno ai suoi obblighi di potenza neutrale. Molti erano i fatti contestati, ma essenzialmente gli episodi più rilevanti riguardavano tre vascelli,

uno dei quali era l'Alabama. Le forze armate dell'Unione godevano di una palese superiorità sul campo, ma i confederati avevano una marina importante e, con l'aiuto inglese, avevano recato grave pregiudizio al commercio dell'Unione. Le operazioni militari erano tributarie del commercio marittimo e, con una superiorità sul mare, la Confederazione poteva combattere efficacemente gli unionisti, esportare cotone e finanziare la guerra. Una volta persa questa supremazia sul mare, i confederati avevano progressivamente perso la guerra. La tensione diplomatica alla fine degli anni Sessanta era alle stelle, e vi erano fondati timori che gli Alabama Claims potessero condurre a una guerra. Dopo una fase di proteste e di scambio di accuse, una conferenza diplomatica condusse alla firma del trattato di Washington dell'8 maggio 1871, che prevedeva che i Claims (ossia le richieste di indennizzo) fossero sottoposti alla decisione di un tribunale arbitrale, composto da cinque arbitri. Due sarebbero stati nominati rispettivamente dal presidente degli Stati Uniti e dal governo di Sua Maestà britannica. Gli altri tre sarebbero stati designati dal re d'Italia, dal presidente della Confederazione svizzera e dall'imperatore del Brasile. Il re d'Italia, Vittorio Emanuele II, designò il conte Federigo Sclopis di Salerano, già primo presidente del Magistrato d'appello del Piemonte, ministro per gli affari ecclesiastici e di grazia e giustizia nel governo Balbo del 1848, deputato al Parlamento, vice presidente e poi presidente del Senato, presidente del Consiglio del contenzioso diplomatico, cavaliere della SS. Annunziata. Era un giurista di solida formazione, ed era stato uno dei padri dello Statuto del Regno. Figlio di Alessandro, che era stato sindaco di Torino, laureato in Giurisprudenza nella nostra Facoltà torinese nella quale era stato anche professore, nel Regno era un alto magistrato autorevole e rispettato. A posteriori, la scelta dell'ultra settantenne Sclopis si rivelò felice. Uomo di grande cultura politica, storica e giuridica, si preparò con cura e scrupolo a questo compito sicuramente inusuale. La presidenza del tribunale era stata originariamente immaginata per la Svizzera (che ospitava il collegio a Ginevra), ma i rappresentanti delle due parti proposero il conte Sclopis, che fu eletto all'unanimità. Un'osservazione viene spontanea: quando un Paese esprime un candidato autorevole, al tavolo da gioco ha già vinto la prima mano della partita. Il giovane Regno d'Italia - che aveva solo dieci anni! - si trovava proiettato in una posizione di alto profilo, esprimendo un candidato di statura tale da indurre le grandi potenze (e l'Italia non lo era) a dare un tale aperto riconoscimento. Il 14 settembre 1872 si arrivò alla sentenza, redatta dal conte Sclopis con estrema chiarezza, precisione e rigore di argomentazione giuridica. Solo l'arbitro inglese di astenne, ma con grande garbo e in clima di profondo rispetto per la sua posizione. Esponenti dei governi americano e britannico ebbero espressioni lusinghiere per il ruolo del conte Sclopis. Il lodo stabilì essenzialmente i profili della responsabilità britannica per violazione di norme consuetudinarie in materia di neutralità nell'ambito di un conflitto armato internazionale tra uno Stato e un governo insorto (il governo confederato del Sud), da considerare come soggetto belligerante. Il Regno Unito era venuto meno ai suoi doveri, permettendo che nei porti posti sotto la sovranità britannica le navi private sudiste fossero trasformate in navi da corsa, armate, rifornite e equipaggiate con larghezza di mezzi. In tema di responsabilità dei funzionari britannici, il collegio arbitrale rilevò l'assenza di due diligence, cioè la grave negligenza del Regno Unito e delle sue autorità, che avevano mancato di esercitare il dovuto controllo sui porti posti sotto la sovranità britannica, sulle attività di trasformazione di imbarcazioni in navi da guerra, sui movimenti delle navi nelle colonie inglesi dei Caraibi e per avere tollerato il sostegno e l'aiuto dei mercanti inglesi alle navi accusate di atti di pirateria. Anche la dimensione finanziaria non fu da poco: il governo di Sua Maestà britannica fu condannato a pagare 15 milioni di dollari oro dell'epoca. Per avere un'idea oggi occorre moltiplicare per 400. Il lodo relativo agli Alabama Claims è ancora oggi considerato un pilastro nel diritto internazionale volto alla soluzione giudiziaria delle controversie internazionali, ormai codificato nella Carta dell'Onu. La fortuna dell'arbitrato fu crescente, con l'intensificazione degli arbitrati ad hoc, fondati su compromessi, e con l'inserimento di specifiche clausole nei trattati. Dopo l'istituzione di una Corte permanente di arbitrato (una lista di giudici a disposizione degli Stati), i mezzi non diplomatici hanno trovato infine il più elevato grado di istituzionalizzazione nella creazione della Corte internazionale di giustizia, la Corte dell'Aja, anch'essa in misura rilevante figlia dell'arbitrato sugli Alabama Claims. I personaggi di statura elevata sanno esprimere il meglio di sé con modestia, semplicità, all'insegna di un piemontesissimo esageruma nen! . Commentando il suo ruolo nell'arbitrato Alabama, Federigo Sclopis si limitò a affermare: «Nell'arbitrato di Ginevra io non ebbi veruna parte preminente. Fui eletto presidente perché ero stato delegato da S.M. il Re d'Italia, che era stato il primo nominato tra i Sovrani esteri richiesti dal Trattato di Washington di nominare Arbitri. Ho lavorato di buona voglia, sì, e coscientemente, insieme con colleghi più di me valenti in un'opera di pacificazione. Dio ha voluto che si compisse felicemente; ed ecco tutto». Il tribunale presieduto da Sclopis nel 1872 aveva soltanto evitato una guerra potenzialmente devastante. «Ecco tutto», appunto!

Selfpublishing che futuro – Bruno Ventavoli

Anche Mondadori lancia una piattaforma di selfpublishing, affidandola a un uomo prezioso per Segrate, come Edoardo Brugnattelli, l'editor che ha creato la collana e scoperto Saviano. E lì, nelle distese infinite dell'autopubblicazione digitale, tutti, grandi e piccoli, si stanno lanciando. Sarà uno dei possibili futuri dell'editoria? O è solo una riproposizione, mutatis mutandis digitalis, della vecchia vanity press? Quanto gli editori saranno ancora filtri e demiurghi del gusto letterario? Il servizio di Mirella Appiotti apre il numero di Tuttolibri. Per la narrativa italiana, il di Alessandro Zaccuri, un giallo in seminario (Lorenzo Mondo). La scoperta di , di Raffaella Romagnolo, la storia di una donna che cerca rifugio nell'immaturità, ed è diventato un piccolo caso in libreria con il passaparola (Giovanni Tesio). Il '68 visto dalla parte della gioventù nera, nel romanzo generazionale di Alberto Garlini, <la legge="" dell'odio=""> (Sergio Pent). Lo scrittore Christian Frascella recensisce <maltempo> del francese David Fauquenber, un viaggio nei bassifondi e nelle palestre pugilistiche dell'Avana alla fine del castrismo. Il giallista Marco Malvaldi racconta l'ultimo romanzo del giallista berlinese Jakob Arjouni, Denny il Santo. La lente critica di Angelo Guglielmi si posa questa volta sul romanzo di Piperno, in odore di Premio Strega, "Inseparabili". Dagli inesauribili cassette della Mitteleuropa, emergono brevi racconti inediti di Joseph Roth, con storie di sconfitti e di bizzarre capriole del destino. Luigi Forte presenta la nuova scoperta del grande cantore dell'Austria-Ungheria. Qualche decennio dopo, in Colorado, John

Williams, tranquillo professore universitario con moglie e figli, pubblicava un romanzo sulla malinconica esistenza di un professore universitario folgorato dalla letteratura, ma sabotato dalla vita e dagli esseri umani. Insomma un eroe della normalità. "Stoner" uscì per la prima volta nel 1965 quasi inosservato. Nel 2006 la "New York Review of Books" l'ha riscoperto, ed è diventato un caso editoriale in America. Masolino d'Amico lo presenta. Elena Loewenthal racconta la nuova scoperta nel campo del poliziesco, l'israeliano Yishai Sarid, "Il poeta di Gaza". Il giallista Marco Malvaldi racconta l'ultimo pirotecnico romanzo di Jakob Arjouni, "Denny il Santo", in una Berlino di allegri truffatori e malefici industriali. Il giurista Carlo Federico Grosso, rilegge "Diario di un giudice" di Dante Troisi, un sofferto j'accuse sulla magistratura anni '50. Per la poesia, un ritratto di Maria Luisa Spaziani, mentre esce un Meridiano sulla sua opera.

La biografia di Salgari raccontata in un fumetto "d'autore" – Stefano Priarone

I grandi narratori di storie vivono in mondi diversi. Nel mondo «normale» possono avere problemi di debiti, essere sfruttati da editori senza scrupoli, poco considerati dalle compagne. Ma nei mondi che creano, tutto è differente: ci sono eroici corsari, intrepidi pirati malesi che lottano contro il potere coloniale inglese, arditi avventurieri indiani. È il caso di Emilio Salgari, il grande scrittore avventuroso italiano (generazioni di giovani sono cresciuti leggendo i suoi libri), nato nel veronese e morto suicida a Torino, il 25 aprile 1911, pieno di debiti e vessato, appunto, dagli editori (doveva scrivere tre pagine al giorno, tutti i giorni, per contratto). Sweet Salgari (Coconino Press, 156 pagine 17,50 euro), bellissimo graphic novel di Paolo Bacilieri è qualcosa di più di una biografia a fumetti del più grande narratore avventuroso italiano. È un omaggio alla capacità di sognare, anche se la realtà è difficile. Bacilieri utilizza pagine salgariane come didascalie di immagini dei luoghi nei quali Salgari è vissuto (Torino, Verona, Genova): il Po ad esempio diventa il Gange, Piazza San Carlo una ricca regione indiana, gli slums torinesi gli isolotti noti come *sunderbunds*. Vediamo Salgari al museo Egizio (nato solo nel 1824 ma arricchitosi di moltissimi reperti pochi anni prima a fine Ottocento) mentre contempla la mummia della regina Hatshepsut. Compare anche la «Stampa»: nel 1908 la moglie gli cita un articolo del giornale su Rudyard Kipling che ha appena vinto il Nobel per la Letteratura dicendogli: «Ha la tua età, ti somiglia pure, ma è cento volte meglio di te! Lui l'India l'ha vista veramente, ci è nato, addirittura!», rimarca il fatto che il marito non sia stato un vero viaggiatore, che abbia descritto posti esotici basandosi solo sui libri. Alla morte, i ragazzi di Torino che hanno gli stessi cognomi di «Cuore», in una citazione del classico di Edmondo De Amicis, altro libro che ha fatto gli italiani come quelli di Salgari, «marinano» (come si diceva allora) per rendere l'estremo omaggio alla salma di un narratore che li ha fatti sognare. Si sprecano le donazioni fatte alla famiglia, come capita spesso chi è dimenticato in vita diventa un (innocuo) simbolo da morto. E il dramma di Salgari è quello di un Paese che non ama i suoi veri Grandi, invidioso del talento e del genio. Autore che spazia agevolmente fra fumetto cosiddetto «seriale» e cosiddetto «d'autore» (mostrando l'artificiosità di certe definizioni) Bacilieri dedica il volume a Sergio Bonelli, il grande editore-sceneggiatore di fumetti scomparso lo scorso anno. E non solo per omaggiare un personaggio eccezionale, ma anche perché il fumetto seriale italiano è stato fortemente influenzato da Salgari: salgariani erano Sergio Bonelli e il padre Gianluigi (creatore di Tex) e lo stesso Sergio non solo aveva fatto affrontare da Zagor (suo celebre personaggio) i feroci Thugs ma in una storia di Tex da lui scritta aveva messo il ranger a confronto con il nipote di Lord Brooke, il rajah bianco di Sarawak acerrimo nemico di Sandokan. Del resto, i nati fino agli anni Sessanta sono tutti cresciuti leggendo i suoi libri (e i nati nei Settanta hanno almeno visto in televisione le repliche del Sandokan con Kabir Bedi e il suo deplorabile sequel negli anni Novanta). Salgari è la testimonianza che un'altra letteratura italiana è possibile, lontana dal dramma borghese che tanto piace a certi critici.

Il fenomeno Hunger Games sfida i vampiri di Twilight – Alice Castagneri

Schiere di ragazzini seduti per terra occupano il marciapiede aspettando di entrare al cinema. Fuori dalle sale ci sono code che non si vedevano dai tempi del primo Harry Potter o di Twilight. Ma stavolta non si tratta di un'altra avventura del maghetto, né della saga di vampiri più amata di tutti i tempi. L'attesa è tutta per "The Hunger Games", primo capitolo della omonima trilogia letteraria di Suzanne Collins. Difficile non averne mai sentito parlare, dato che il film è diventato un vero tormentone Web. In queste ultime settimane, soprattutto grazie a una particolare e rischiosa campagna pubblicitaria - che nei trailer non ha mai mostrato le sequenze cult - "The Hunger Games" si è trasformato in un fenomeno pronto a battere ogni record. In Rete è scattato un conto alla rovescia fino a oggi, giorno di uscita in molti Paesi del mondo. I numeri sono da capogiro. In America il film di Gary Ross ha guadagnato 15 milioni di dollari ancora prima del debutto. Secondo l'Hollywood Reporter, che ha raccolto i dati delle prevendite, il film potrebbe arrivare a incassare 20 milioni di dollari solo nelle anteprime di mezzanotte. E si tratta di una delle cifre più alte di sempre. Ma se per qualche fan l'attesa è finita, per altri c'è ancora da attendere. In Italia, infatti, arriverà soltanto il 1 maggio. Record dopo record la saga potrebbe superare in popolarità Harry Potter e Twilight, diventando l'ultima «ossessione» dei ragazzini. E proprio la protagonista, la bella Jennifer Lawrence, potrebbe riuscire nell'impresa di essere eletta paladina delle adolescenti. Le caratteristiche per farcela non le mancano. E il suo personaggio Katniss, arciera e pasionaria, disposta a lottare fino alla fine per salvare la sorella minore, la aiuterà di sicuro. Il film è ambientato in un non lontanissimo futuro dispotico, nella terra di Panem, dove un tempo sorgevano gli Stati Uniti. I ragazzi sono obbligati dal regime a partecipare a una battaglia in cui i concorrenti, provenienti dai dodici distretti che compongono il territorio, si sfidano fino alla morte. Una trama già nota, almeno agli appassionati di cinema giapponese. Il lungometraggio di Gary Ross a prima vista somiglia nettamente a "Battle Royale". Su forum e blog, infatti, in molti hanno notato la "coincidenza". Il regista, però, ha detto di non aver mai visto il lavoro di Fukasaku Kinji, mettendo a tacere così tutte le polemiche. I fanatici delle trilogie hanno trovato di che sfamarsi. Format che funziona non si cambia. Battaglie epiche, sentimenti esasperati, onore e coraggio. Un richiamo per i ragazzini di tutto il mondo. Il progetto "The Hunger Games" è stato studiato nei minimi dettagli. Chi teme di restare orfano della saga dopo il primo episodio può stare tranquillo. Il secondo capitolo, *Catching fire* - che è in lavorazione - uscirà nel 2012, mentre il terzo approderà nelle sale nel 2015. Insomma, i giochi sono fatti.