

La democrazia radicale che sorge dalle differenze - Guido Liguori

Si è spesso sostenuto che in passato si traducesse in Italia troppa saggistica «di sinistra». Poi con il «riflusso» l'industria editoriale ha bruscamente mutato registro: è diventato difficile pubblicare libri legati alla riflessione marxista, e ancor più tradurli. Nonostante ciò, desta sorpresa il fatto che un libro importante come *Egemony and Socialist Strategy* di Ernesto Laclau e Chantal Mouffe, apparso in lingua inglese nel 1985 e tradotto in molti paesi, esca da noi solo ora, per i tipi del Melangolo (*Egemonia e strategia socialista. Verso una politica democratica radicale*, pp. 284, euro 20) e per merito soprattutto dei due studiosi - Fortunato Cacciatore e Michele Filippini- che lo hanno tradotto, firmando anche una impegnata introduzione, utile guida al testo e alla comprensione dei suoi rapporti con la French School. **Gramsci rivisto e corretto.** Se il «post-marxismo» ha un atto di nascita, esso è in quest'opera, famosa ma anche molto controversa, originale mistura di influenze derridaiane, di althusserismo e di una lettura di Gramsci che, allontanandosi consapevolmente dall'autore dei Quaderni, ne segnò paradossalmente la grande diffusione (anche se distorta e frammentaria) nel mondo anglofono, almeno per quel che concerne l'indirizzo dei cultural studies divenuto da allora predominante, nonché per i subaltern studies nella loro versione statunitense, molto influenzata da Gayatri Chakravorty Spivak. Ma cosa vuol dire «post-marxismo»? Secondo i due autori, la «riappropriazione di una tradizione intellettuale e allo stesso tempo il suo superamento», nella convinzione che «molti antagonismi sociali, molte problematiche cruciali per la comprensione delle società contemporanee, appartengono a campi di discorsi esterni al marxismo, e non possono essere riconcettualizzati nei termini delle categorie marxiste». Tre gli elementi principali che hanno «surdeterminato» questa convinzione: la crisi del peso (numerico e politico) della classe operaia in Occidente; l'emergere dei «nuovi movimenti» in lotta per obiettivi parziali, per quanto avvertiti come vitali da porzioni più o meno larghe di popolazione (minoranze razziali, sessuali, soggetti in cerca del riconoscimento dei rispettivi diritti); e il tema del superamento dello strutturalismo, nella convinzione che non vi sia alcuna struttura sottesa alla realtà storico-sociale, e men che mai un insieme dialetticamente concepibile, ma «differenze» ognuna impegnata nei propri percorsi. Prendendo le mosse dalla tradizione marxista, di cui venivano criticate non solo le versioni più economicistiche, ma anche le teorie basate sulla «determinazione in ultima istanza» dell'economico (vizio nel quale sarebbe caduto alla fine lo stesso Althusser), gli autori vedevano nella categoria gramsciana di egemonia quanto meno la consapevolezza delle difficoltà del marxismo di spiegare la «contingenza» sulla base della struttura e il tentativo di trovare una soluzione all'impasse teorico sul terreno dell'azione politica. Una convinzione a cui non è estranea la riflessione sul peronismo (esperienza difficilmente catalogabile in chiave marxista) dell'argentino Laclau. E un esito che in qualche modo può essere accostato alla tradizione del comunismo nostrano: non a caso, l'unico, impegnato tentativo di interlocuzione italiana con le tesi del libro fu compiuto al suo apparire da Nicola Badaloni sulla rivista teorica del Pci *Critica marxista*. **Identità perdute.** Ciò che tuttavia allontana il libro dalla tradizione gramsciano-togliattiana (come dal marxismo tutto) è il rifiuto di leggere la società come segnata dalla lotta per l'egemonia tra «classi fondamentali», soggetti ultimi ineliminabili dell'egemonia per Gramsci. Il problema non è per i due autori quello di legare i «nuovi movimenti» alla classe lavoratrice comunque intesa: anzi, concepire ancora un soggetto come privilegiato nel teatro della lotta per il cambiamento vuol dire cadere nel peccato capitale che il libro, come tutta la cultura post-moderna, denuncia incessantemente: l'essentialismo, ovvero il definire l'identità dei soggetti «ontologicamente», «a priori» - in realtà (per il marxismo) a partire dalle dinamiche sistemiche in cui essi sono inseriti. È invece la «politica» che dovrebbe dar vita - per Laclau e Mouffe - a un «blocco» di soggetti antagonisti, confluenti in un progetto di cambiamento che ha per gli autori i connotati di una «democrazia radicale», che non esclude a priori misure di tipo socialista, ma che di fatto ne prescinde grandemente. Molti gli spunti e le pagine interessanti del libro, come la critica al «carattere fondativo dell'atto rivoluzionario» a favore del carattere processuale del cambiamento (guerra di posizione) o il tema centrale della ideologie, delle identità e dei soggetti, di cui si dà una rappresentazione complessa, dinamica e sfaccettata che non sarebbe dispiaciuta a Gramsci, per il quale i soggetti non sono una pura espressione dell'economico, anche se da esso non prescindono. Certo, gli individui concreti vivono sulla propria pelle più contraddizioni nello stesso tempo, come il libro sottolinea. E in alcune contingenze non è detto che quella di classe sia la contraddizione principale, anche per un/una subalterno/a. Ma - a parte la differenza di genere, che ha uno statuto molto particolare - si è sicuri che queste contraddizioni «non di classe» non siano superabili nell'ambito del sistema sociale dato? **Il blocco delle equivalenze.** In molti paesi la situazione delle minoranze etniche o sessuali, ad esempio, è notevolmente migliorata, ed esse hanno perso radicalità e carica innovatrice. A oltre un quarto di secolo dall'uscita del volume, invece, nonostante tutti i cambiamenti registrati, la centralità del «fattore economico» nella vita degli individui non sembra venuta meno, come il problema del lavoro (o del non lavoro: è lo stesso) continua ad avere una incidenza innegabile. In un progetto socialista la rilevanza di questo «fattore», e la sua decisività sociale e individuale, sembra ancora oggi evidente. Laclau e Mouffe segnalano dunque problemi reali del marxismo, ma non sembrano offrire più avanzati terreni di analisi e di lotta. Disegnano un campo in cui tutte le micronarrazioni e tutte le identità appaiono uguali: da dove nasca la possibilità che esse facciano «blocco», che - per dirla nel linguaggio degli autori - si formi una «catena di equivalenze», ovvero (per capirci) si formi una «coalizione arcobaleno» alla Jessi Jackson fra tutti i movimenti in cerca di diritti, una coalizione capace di cambiare il sistema radicalmente, come il libro auspica, non si capisce.

Immaginario magico. Superstizioni dell'età moderna - Marina Montesano

La storia della stregoneria e della caccia alle streghe affascina e attrae numerosi lettori in Italia, pur non essendo molto praticata a livello scientifico nel nostro paese: nel mondo tedesco come in quello anglosassone le cose vanno diversamente e l'aggiornamento storiografico appare più avanzato. Da noi, per esempio, continua a circolare l'idea che la stregoneria sia un fenomeno scaturito dall'ignoranza dell'oscuro medioevo e non, com'è più corretto, dalla piena età moderna. Lo si evince anche dalla presentazione proposta per due opere recenti che pure presentano spunti di

notevole interesse. «Mentre in Occidente fiorivano Umanesimo e Rinascimento, nei Balcani e nei territori dell'Impero bizantino ormai al tramonto si diffondeva il timore dei morti che uscivano dai sepolcri per perseguire i vivi»: così comincia la quarta di copertina di *Prima di Dracula*. Archeologia del vampiro di Tommaso Braccini (Il Mulino 2011, pp. 270, euro 18). «Un ricco affresco di microstoria, che illustra le contraddizioni tra il sorgere del pensiero moderno e le superstizioni medievali», commenta invece il «New Yorker» a proposito del libro dello statunitense Thomas Willard Robisheaux, ora tradotto in italiano con il titolo *L'ultima strega* (Bruno Mondadori 2011, pp. 346, euro 28). Difficile pensare ad affermazioni più fuorvianti: proprio durante il fiorire del Rinascimento si elaborarono idee e strumenti atti a perseguire le streghe, e fu in piena età moderna che si registrarono in Europa le condanne più gravi e numerose; mentre intellettuali di prestigio, come il teorico dello stato assoluto Jean Bodin, scrivevano opere a sostegno della teologia «moderna» in tema di stregoneria: quella cioè nella quale si affermava la realtà del volo magico e del Sabba, dove invece la teologia medievale si era sempre mostrata estremamente scettica e prudente. **Uno sviluppo in tre fasi.** In linea generale, per la caccia alle streghe si può schematicamente delineare uno sviluppo in tre fasi differenti: un diffondersi sporadico di processi e condanne capitali che terminò intorno al 1550-1560; un incremento notevole tra quest'epoca e il 1660, fase che costituì l'apice della caccia in Europa; dopo questa data e fino alla metà del XVIII secolo si ebbe una diminuzione generalizzata dei processi, ma anche il loro arrivo in aree precedentemente risparmiate. Se è ovviamente impossibile una stima precisa del numero di vittime in Europa, ormai la storiografia è in grado di proporre dati probabili: nell'intero periodo tra metà Quattrocento e metà Settecento le condanne alla pena capitale oscillano tra le 40mila e le 60mila, nonostante la pubblicistica in materia dia spesso cifre palesemente assurde, che arrivano addirittura a parlare di milioni di vittime. Lo studio di Robisheaux prende in considerazione la regione del Langenbourg e propone un'analisi dettagliata, condotta alla luce della ricca documentazione processuale, dell'ultimo processo celebrato e terminato nel 1672 con due condanne al rogo. Siamo dunque all'inizio della fase calante, ma in un'area, quella tedesca del Sacro Romano Impero, comprendente territori cattolici quanto protestanti, in cui la caccia alle streghe mieté il numero maggiore di vittime. È una disparità che colpiva anche i contemporanei, se il gesuita Friedrich Spee poteva scrivere, nella serrata critica alle modalità dei processi tedeschi espressa nella *Cautio criminalis* del 1631, che la Germania sembrava essere «tot sagarum mater»: «madre di così tante streghe». Circa la metà delle condanne capitali europee furono comminate in Germania. Sono soprattutto due i fattori che pesarono maggiormente sulla storia della stregoneria nella Germania del Sacro Romano Impero: la Riforma - con il conseguente conflitto tra cattolici e protestanti - e l'estrema frammentazione del potere politico. Entrambe queste situazioni, seppur in modo diverso, finirono per incrementare e aggravare il fenomeno. Lutero e Calvino non sembrano aver dato molto peso alla stregoneria e nessuno dei due riformatori elaborò una forma di demonologia innovativa, ma il Diavolo esercitava a loro avviso un potere reale nel mondo; i riformatori facevano dunque dell'impegno contro Satana quasi un'ossessione. È indubbio che, essendo le streghe emissarie del diavolo e complici nei suoi misfatti, nel mondo riformato si ponevano le premesse per una «caccia» intensa e determinata. Inoltre la frequente compresenza in molte aree di gruppi cattolici e riformati creava gravi situazioni di tensione, e l'accusa di stregoneria poteva essere la conseguenza - cosciente o meno - di tali situazioni, spingendo membri di una comunità a scagliare accuse contro gli esponenti dell'altra. **L'influenza del clima.** Tuttavia, non è il caso di stabilire un nesso troppo rigido tra l'affermarsi della Riforma, con i conseguenti conflitti, e l'incremento della caccia alle streghe. Per esempio, nella Germania meridionale cattolica il fenomeno fu più intenso rispetto all'area settentrionale protestante; bisogna quindi considerare il secondo fattore, e cioè l'estrema frammentazione politico-amministrativa, per l'appunto più presente a Sud che a Nord. La scarsa concentrazione del potere ne causava la debolezza, e questo faceva sì che ogni città potesse comportarsi verso il problema con un certo grado di autonomia, e soprattutto con la quasi assoluta certezza di non dover poi render conto del proprio operato, dando luogo ad abusi e all'uso di procedure di coercizione e di tortura sovente smodate, tali da non consentire altro se non confessioni e denunce a catena. Inoltre, un incremento dei processi si avverte in occasione di peggioramenti climatici e cattivi raccolti o carestie come quelli della cosiddetta «piccola era glaciale» del Seicento: per esempio in molte aree in cui la viticoltura era un elemento importante per l'economia, ma era allo stesso tempo praticata in condizioni di difficoltà climatica, grandinate e gelate improvvise portavano alla ricerca di capri espiatori, e streghe e stregoni accusati di magia tempestaria ne facevano le spese. Il caso studiato da Robisheaux presenta molte di queste caratteristiche standard: la crisi economica che colpiva l'area, un uso della coercizione fisica molto pesante, la marginalità dell'imputata emergono quali fattori essenziali per comprendere come si potesse passare da un'accusa iniziale di avvelenamento alla costruzione di un'accusa di stregoneria con il suo corollario di patti con Satana e di volo magico. Il paragone tra la Germania e la Spagna è istruttivo: nella penisola iberica, vittima di una secolare «leggenda nera», si ebbe in realtà un uso giudiziario della tortura assai moderato e un numero di vittime molto basso, se paragonato all'Europa centro-settentrionale; i tribunali erano infatti restii a comminare la pena capitale, preferendo generalmente condanne più blande. Inoltre, le accuse erano più simili a quelle tradizionali di magia, piuttosto che di stregoneria per così dire «moderna», cioè corredata di patti e omaggi demoniaci, volo magico, infanticidi e via dicendo. Nel 1526 un concilio svoltosi a Granada dichiarò impossibile il volo magico e affermò che secondo la maggior parte dei giuristi le streghe non esistono. Quando a Barcellona, nel 1549, l'inquisizione locale e le autorità civili condannarono al rogo alcune streghe, la Suprema (ossia il supremo concilio dell'Inquisizione, che dipendeva dalla Corona) reagì punendo i giudici. La Catalogna, tuttavia, in diversi periodi mostrò un'attitudine indipendente e pronunciò condanne alla pena capitale: una recrudescenza si ebbe tra 1618 e 1622, in concomitanza con una sequenza di cattivi raccolti. Quante furono le streghe condannate a morte in Spagna? Non è possibile una stima complessiva; più di cento in Catalogna nei soli anni 1610-1625, ma venti-trenta sotto l'Inquisizione negli oltre cento tra 1498 e 1610. In totale le condanne a morte dovrebbero aggirarsi intorno alle 300. **Linciaggi e ordalie.** La presenza di un'autorità centralizzata e in grado di incidere sulle realtà locali sembra essere stata spesso, come si è detto, il deterrente al proliferare di persecuzioni antistregoniche. Tribunali e comunità locali chiedevano sovente a gran voce la messa a morte di streghe e stregoni, e quando l'autorità si mostrava tenera, succedeva che provvedessero da soli. In Danimarca, dopo un

periodo di tumulti politici e di guerre civili, a partire dal 1540 diversi testimoni danno notizia di violente persecuzioni organizzate dai contadini, impegnati a cacciare le streghe «come se fossero lupi», secondo le parole di un consigliere del sovrano; nello Jutland, nel solo anno 1543, i contadini linciavano 52 donne per la stessa ragione; tre anni dopo, in seguito ad altri casi, il sovrano decise di intervenire per porre fine alla mattanza. Quando il Parlamento di Parigi rifiutava di approvare le condanne a morte, capitava che nelle campagne i linciaggi ponessero fine al dibattito. Nell'Olanda che dal 1608 non celebrava più processi per stregoneria, linciaggi di streghe sono segnalati persino nelle città. Nell'Ungheria sotto il dominio ottomano, che non prevedeva processi per stregoneria, i linciaggi avviavano al problema. Senza contare che alcune pratiche come l'ordalia, comune in diverse regioni europee, che consisteva nell'immergere le presunte streghe nell'acqua (se colpevoli, l'elemento le avrebbe rifiutate, se innocenti sarebbero rimaste sott'acqua), erano generalmente ritenute illegali dalle autorità, ma attestate a livello popolare. **Sete di sangue.** Le credenze popolari hanno dunque avuto un ruolo importante, non solo per quanto concerne le persecuzioni, ma anche perché ad esse ci si deve volgere per comprendere alcune fra le tradizioni che tra tardo medioevo ed età moderna confluirono nell'elaborazione del fenomeno stregonico. È a queste che guarda Prima di Dracula di Tommaso Braccini: più che di una Archeologia del vampiro, però, si tratta di un ricco assemblaggio di notizie inerenti un tema molto più ampio, quello dei revenants, ossia dei non-morti, che si intreccia spesso con la questione stregonica. C'è infatti un curioso errore di logica nel chiamare «vampiri» tutte queste creature, dal momento che, come lo stesso Braccini nota, a esse manca la caratteristica fondamentale del vampiro «letterario»: l'ematofagia, che deriva proprio da una commistione con le tradizioni stregoniche, nelle quali il dissanguamento delle vittime e in particolar modo dei bambini era invece tratto comune. Ulteriore conferma di quanto il tema della stregoneria sia stato importante nell'immaginario e nella storia europei.

Autodenunce in Navarra

Le regioni iberiche in cui vi furono più episodi di stregoneria furono quelle basche. Un episodio celebre ebbe luogo nella Navarra pirenaica, iniziato nel 1610 con l'arrivo in Spagna di rifugiati che scappavano dall'infuriare di una caccia oltreconfine. Diverse streghe furono condannate, tanto da attirare l'attenzione della Suprema, che nel 1611 inviò nella regione l'inquisitore Alonso de Salazar Frías. Al suo arrivo, circa 1800 persone si autodenunciarono come streghe e stregoni; 1384 erano bambini sotto i quattordici anni. I risultati dell'indagine furono racchiusi in un rapporto nel quale si chiamavano in causa ragioni di sanità mentale e si consigliava estrema cautela perché, sostanzialmente, non vi era traccia di stregoneria nella regione, se non da quando si era cominciato a parlarne. L'istruttoria si concluse riaffermando le posizioni del concilio di Granada e la caccia ebbe fine.

Bellezza e paura di un salto nel vuoto – Gianni Manzella

PARIGI - Provo vergogna a presentare un'opera d'arte protetta da misure di sicurezza, dice la scritta che appare sul fondale quando lo spettacolo sta per cominciare. La firma è del regista Rodrigo Garcia. Per arrivare all'interno della sala del Théâtre du Rond-Point gli spettatori hanno dovuto superare una serie di controlli successivi. Documenti, perquisizioni, metal detector come in un aeroporto. E attorno al teatro le strade sono bloccate da una sorta di cordone di sicurezza, con i blindati della polizia e centinaia di gendarmi in tenuta antisommossa. È inevitabile partire da qui, dalla cronaca di qualcosa che sta apparentemente a margine, per raccontare di Golgota picnic, la più recente creazione dell'artista argentino. Dalle manifestazioni ostili che di nuovo hanno accompagnato l'andata in scena di uno spettacolo teatrale nella capitale francese, ma anche altrove, dopo quelle che avevano investito il lavoro di Romeo Castellucci. E questa volta a mobilitarsi non sono solo pochi integralisti cattolici o qualche prete legato ai movimenti dell'estrema destra, come quell'Alain Escada che propugna una sorta di nazional-cattolicesimo e dal sito del suo istituto Civitas chiama a raccolta per la restaurazione del regno sociale di Gesù Cristo sulla società civile. Anche i vescovi hanno alzato la voce; la sera della prima l'arcivescovo di Parigi ha indetto una veglia di preghiera nella cattedrale di Notre Dame, come riparazione per quelle che ritiene offese gratuite alla fede cristiana. E la rete fa da moltiplicatore dell'indignazione, rilanciando le immagini dello scandalo. Simboli religiosi vilipesi, nudità... Si può rispondere facendo appello alla libertà della creazione. La libertà dell'artista di provocare, di fare scandalo. Il delitto di blasfemia non esiste in Francia, e nessuno può pretendere di intervenire sul contenuto di un'opera, di vietarla o di impedire al pubblico di accedervi. Tutto vero. Ma si sfugge così, in nome di una astratta libertà, alla sostanza della cosa. Ciò di cui parla questo spettacolo, la narrazione che ci sta dietro. L'uso che fa della materia biblica su cui lavora. Il teatro di Rodrigo Garcia è molesto, lo sappiamo bene. Spesso sporco e sgradevole, nell'apparente disordine della scena, nella mancanza di attrazione dei corpi. (Kantor avrebbe parlato della realtà di rango più basso). E politicamente scorrettissimo, infatti può piacere a destra e a manca, alla sensibilità degli animalisti come all'opportunismo degli amministratori pubblici. Ma la provocazione non appartiene al suo registro, né una volontà di fare scandalo. Dobbiamo ricordarcene, adesso che si è arrivati all'interno della sala, e ci troviamo di fronte un vasto palcoscenico coperto da uno strato uniforme di panini rotondi, già tagliati a metà per diventare hamburger. E un odore dolce nell'aria. Derisoria reminiscenza eucaristica, come qualcuno ha letto, o piuttosto ennesima polemica contro la civiltà industrializzata simbolizzata da supermercati e McDonald's? Ogni spiegazione rischia di essere fuorviante. Conviene restare a quel che si vede. Sul fondo, un angolo è apparecchiato per il picnic promesso dal titolo. Le tovaglie stese al suolo, seggioline e sedie a sdraio, una borsa termica, insalata e altri ortaggi che spuntano dai contenitori. Quando entrano i cinque interpreti - giacche a vento, felpe col cappuccio, zaini - con quegli ortaggi prendono a farsi delle maschere, mentre a turno uno di loro con una videocamera esplora i corpi, ne riprende le azioni, infilandosi anche là dove non dovrebbe, e quelle immagini insolenti si dilatano sul grande schermo. Mani costruiscono una babelica torre di panini popolata di vermi. Della carne viene macinata a vista per farne una parrucca. Un uomo è inchiodato in croce sulla distesa di pane che lentamente si guasta sotto i passi, i salti, le corse degli attori. Una donna porta un casco ornato da una corona di spine e una maglietta che simula una fittizia nudità, la vedremo anche in un video, lanciata in un lungo

volo in caduta libera prima che si apra il paracadute. E alle azioni si intrecciano l'esplosione della musica suonata dal vivo, perché tutto si fa fragorosamente lì in scena, e le paradossali tirate su cui Rodrigo Garcia costruisce la propria drammaturgia. Una sorta di pedagogia negativa, si è detto altre volte. L'attacco al dizionario delle idee correnti, ai luoghi comuni che transitano nel linguaggio e si fanno associazioni inevitabili, alle ideologie pacificanti con se stessi. Punto di partenza è questa volta l'iconografia terrorizzante delle rappresentazioni della crocifissione, esemplificata da Giotto a Mantegna, e con una vera e propria lezione di storia dell'arte quando descrive il cane che Rubens ha dipinto in primo piano nell'innalzamento della croce che sta nella cattedrale di Anversa. Ma l'attacco al sistema di produzione delle immagini è globale, dalle esposizioni dei grandi musei come il Prado o gli Uffizi agli opportunisti che stanno ai piedi della croce per scattare una fotografia. E da lì per digressioni progressive si toccano il brunch domenicale, i cibi biologici, i ricchi capaci di capire come va il mondo meglio di un filosofo... Certo, molte delle immagini sono assai forti. Come la lunga sequenza in cui tre attori si dibattono e si attorcigliano sotto gli spruzzi di una vernice colorata che resta poi impressa sul telo mortuario steso a coprire un corpo rimasto immobile. Molte parole possono colpire, se estratte dal contesto in cui sono dette. Ma davvero si può vedere una volontà blasfema in un lavoro che affronta il linguaggio e la rappresentazione e non certo la persona del Cristo? C'è in questo spettacolo, come in tutto il teatro di Rodrigo Garcia, qualcosa che urla contro la violenza e l'ingiustizia che dovrebbe assai di più colpire chi in quella figura ha fede. Golgota picnic ci parla di paura e bellezza. La paura del bambino davanti all'immagine della divinità. La bellezza intrisa di violenza del linguaggio biblico. A un certo punto gli attori lasciano il posto a un pianoforte a coda. Un pianista, Marino Formenti, si spoglia degli abiti e si mette alla tastiera. Comincia suonare una musica di Haydn. Sono i nove movimenti delle «Sette ultime parole di Cristo sulla croce». Per un'ora ascolteremo questa musica sacra, cui nessuna immagine può accostarsi se non quella dell'uomo inerme che la suona in un deserto rosso. Interrogandoci sulla sua bellezza. Sul terremoto che chiude insieme il pezzo musicale e lo spettacolo ritorna l'immagine della paracadutista in volo. E non possiamo fare a meno di pensare che il teatro è davvero un salto nel vuoto.

I Mille e la storia d'Italia nei «cunti» dei pupi e dei pupari – Gianfranco Capitta

ROMA - Il respiro epico dello sbarco di Garibaldi in Sicilia servi probabilmente a rilanciare e rafforzare motivazione e affetto per le gesta dei paladini di Francia, che già il pubblico palermitano da sempre prediligeva nel racconto di pupi e pupari. Addirittura lo stesso arrivo dell'eroe dei due mondi fu annunciato a Palermo da Orlando che nel mezzo di un cunto si presentò con la fascia tricolore a tracolla. Il grande maestro nazionale, del cunto e dei pupi, Mimmo Cuticchio, aveva pensato di festeggiare l'anno scorso, 2010, i 150 anni dello sbarco dei Mille a Marsala, con un racconto fatto con le sue miracolose creature. Le disfunzioni della regione Sicilia, che prima aveva promesso il proprio intervento poi si è impantanata nelle sue burocrazia, hanno fatto sì che Cuticchio presenti solo con il proprio impegno produttivo, e solo ora, la sua creazione, che risulta per altro una «coda» sfolgorante al centocinquantesimo dell'unità italiana. O a Palermo o all'inferno (al Teatro studio dell'Auditorium al Parco della Musica) diviene così una nuova epica avventura per Cuticchio, un modo per avvicinare dai Paladini di Francia all'ottocento le sue narrazioni, che si prestano così a proiettarsi ancor più nitidamente sull'oggi. Lui, con l'abituale modestia che lo rende ancor più autorevole, è sempre al centro della scena: ma qui, oltre al teatrino dei pupi, soffia il respiro di un teatro all'italiana con tanto di sipario; vi aprono squarci e scenari come fossero sequenze di un film; entrano in scena altri «opranti» a muovere quelle meravigliose creature di legno e stoffe preziose, alla cui fattura collabora l'intera genia dei Cuticchio, una vera patriarcale radice del teatro italiano. La narrazione procede sul binario della musicalità, che ogni tanto si impenna nei toni del cunto; Cuticchio fa le diverse voci e basta un suo gesto del braccio a cambiare scenario. Perché mentre monta l'epica della battaglia di Calatafimi e dell'ingresso a Palermo, non mancano gustose controcene su quanto si dicono i preoccupati Cavour e Vittorio Emanuele II, oppure le reazioni a ritmo di valzer alla corte napoletana dei Borbone (che pare la citazione «a rovescio» del ballo viscontiano del Gattopardo). Sono oltre 60 i pupazzi che in scena prendono vita, e una decina i loro misteriosi operatori, in un percorso che va a chiudersi trionfalmente, con tutte le contraddizioni che il racconto non ha nascosto, nelle struggente inno di Mameli suonato da una fanfara di paese. Una grande chiusura emotiva, dopo una bella lezione sui fondamenti del nostro paese, attraverso il teatro.

«Procurati la foto», la sfida del reporter – Federico Cartelli

Solo nell'estate appena trascorsa è uscita la ristampa in lingua italiana, per i tipi di Contrasto, di Get the picture la cui prima edizione risale al 1998. L'autore John G. Morris, classe 1916, è un giornalista americano che, sebbene non abbia quasi mai fotografato, per oltre 50 anni si è attorniato di fotografi e di foto da pubblicare. «Procurati la foto» (traduzione del titolo del libro), è stata la raccomandazione essenziale che rivolgeva ai fotoreporter in partenza per missioni lontane e spesso rischiose. In inglese è chiamato photo editor, il redattore responsabile della gestione di foto che finiscono sulle pagine dei giornali. Morris comincia con «Life», passando da «Magnum Photos», poi il «Washington Post» e il «New York Times». Cerchiamo di capire da subito lo spessore di questo operatore dell'informazione: il genere di reportage in cui inciampa, ai principi di carriera, gli viene quasi imposto dalla frequentazione che ha con due giganti della fotografia. «Fu con la guerra civile spagnola - scrive nella postfazione - vista attraverso gli occhi di quelli che sarebbero stati due cari amici, Robert Capa e 'Chim' Seymour, che iniziò il mio coinvolgimento nel reportage di guerra». Da allora, seconda metà degli anni trenta, un lungo seguito di esperienze giornalistiche per un'autobiografia (375 pagine, con foto e copertine d'epoca, euro 21.90) così avvincente da sembrare un romanzo di avventure. Invece, si entra nelle vicende reali del 20° secolo. Di certo d'alto profilo, perché è un libro di storia quello di Morris. Con guerre, dal conflitto mondiale al Vietnam fino all'Iraq, ma anche con scenari civili, in situazioni ora problematiche ora mondane. Mai banali. Nelle quali compaiono e svaniscono gallerie di personaggi, alcuni mitizzati dalle stesse cronache di giornali. Man mano che li incontra e li decifra, oltre alla rievocazione dell'episodio di ampio respiro, Morris dedica loro puntuali schede biografiche che illuminano retroscena di vita. Ritratti di prima mano, insomma, confezionati da un giornalista che «c'era» e ritenuto oggi, 95enne, ultimo testimone del

secolo. Già per questo, il suo libro sarebbe da tenere a portata di mano. Ci sono dentro coloro che hanno fatto fotogiornalismo al massimo livello: da George Rodger a Gene Smith, da Lee Miller a Cartier-Bresson, da Gjon Mili a Margaret Bourke-White, da Eve Arnold a Bob Landry, Werner Bischof, Douglas Duncan, Hernst Haas, Marc Riboud, Gloria Emerson, Michel Lauret... La prima parte è dominata dalla figura affabulatrice di Robert Capa. Quando uscirà di scena in Vietnam nel '54, finendo su un campo minato nei pressi di Hanoi, sarà Morris curarne il funerale. Città mondiali come New York, Parigi, Londra sono gli scenari abituali da cui si parte e poi si torna. Per lavorarci, nelle redazioni di giornali e negli uffici di agenzie; ma anche per rimpatriate fra colleghi-amici improvvisando serate di memorabili bevute. Alle quali partecipano non di rado intellettuali, scrittori e personaggi del cinema: Hemingway, Steinbeck, Miller, Edward Steichen, Huston, Marlene Dietrich, Bogart, Alfred Hitchcock ... Parigi nel dopoguerra è la capitale del fotogiornalismo, ma anche di feste e di bella vita. Morris è il classico «americano a Parigi» che la sceglierà per viverci. Fra i giornalisti italiani, uno che sta nel giro dell'agenzia Magnum è Alberto Mondadori. Morris capita più volte in Italia. A Milano fa visita alla redazione di «Epoca», a Roma con l'amico reporter David 'Chim' Seymour, co-fondatore di «Magnum Photos», e il corrispondente del «New York Post» Leonard Lyons, sono ospiti per un cocktail nella villa di Gina Lollobrigida. Sul finire degli anni '60, per il «New York Times», Morris metterà a segno due scoop: nel 1968 è testimone diretto dell'assassinio di Robert Kennedy all'Ambassador hotel di Los Angeles; nel 1969 brucia la concorrenza con l'uscita di un inserto fotografico che riporta le prime immagini dell'uomo sulla Luna. Ma il reportage di guerra entrato nella storia, e che tratta con riguardo nel libro, appartiene alla giovinezza, quando si trova a dirigere dall'ufficio di Londra di «Life» la copertura fotografica del «giorno più lungo». Per lo sbarco in Normandia, ha costituito una squadra di sei fotoreporter (Bob Landry, George Rodger, Frank Scherschel, Robert Capa, Ralph Morse e David Scherman) pronta da mesi a entrare in azione. Saranno i fotogrammi di Bob Capa, soltanto 11 recuperati dopo un infortunio tecnico e spediti in tutta fretta a New York, a salvargli il posto di 'photo editor' a «Life»: si era «procurata la foto».

Bellocchio. Il divieto preventivo non è democratico

«Io, quando faccio un film, sono abituato a dire ai miei interlocutori: 'Giudicate voi, fatevi una vostra idea. Ma ostacolare un film prima ancora che sia fatto mi sembra davvero poco democratico». Lo ha detto Marco Bellocchio, intervenendo per la prima volta nella polemica esplosa con il rifiuto del Consiglio regionale del Friuli Venezia Giulia di concedere finanziamenti al suo nuovo film «Bella addormentata» - protagonisti Toni Servillo e Alba Rohrwacher - ispirato alla storia di Eluana Englaro, la donna morta nel 2009 in una clinica udinese per interruzione dell'alimentazione artificiale dopo avere trascorso 17 anni in stato vegetativo. »Il Consiglio regionale del Friuli - dice Bellocchio - ha detto no al finanziamento senza avere neppure un copione: è stato un no preventivo, perchè i consiglieri hanno pensato che fosse un film pro-eutanasia e anti-cattolico. Ma non è così. E non è neanche un film 'su' Eluana Englaro. È un'opera di fantasia, che sullo sfondo del dramma di Eluana racconta storie diverse, ispirate in diverso modo alla sua». Ma il regista è comunque fiducioso sull'arrivo del finanziamento (tra i 100 e i 150mila euro) : «Abbiamo tutti i requisiti previsti dalla normativa regionale per ottenerlo: buon senso e la legge sono dalla nostra parte».

La Stampa – 31.12.11

Quel bambino (non) andava ucciso - Andrea Camilleri

Il nuovo anno porta con sé una nuova collana di narrativa Mondadori: si chiama «Libellule» e propone piccoli libri di qualità, una serie di racconti lunghi e romanzi brevi firmati da autori di successo, di prestigio letterario riconosciuto o dal futuro promettente, italiani e stranieri, per dare a tutti i lettori il piacere della lettura a un costo contenuto (10 euro). Quattro le uscite previste in gennaio: Il diavolo, certamente di Andrea Camilleri, L'amore quando c'era di Chiara Gamberale, Il vagone di Arnaud Rykner e Esercizi superficiali di Raffaele La Capria, a cui seguiranno in febbraio Francesco Guccini, William Vollmann, Alberto Cavanna. Il primo titolo (che richiama un celebre film di Robert Bresson, Il diavolo, probabilmente...) è quello di Camilleri, in libreria dalla prossima settimana: una raccolta di 33 brevi racconti («33 perché è meglio avere a che fare con mezzo diavolo che con uno intero», spiega l'autore nella Nota finale), uno dei quali anticipiamo in questa pagina.

Homer, sicario rinomato per l'infallibilità della mira e per la scrupolosità nel lavoro, venne assoldato per uccidere un bambino di dieci anni. Aveva una lunga carriera alle spalle, e mai gli era capitata una richiesta simile. Come era suo costume, non ne domandò il perché, chiese soltanto una cifra più alta della tariffa usuale. Gli diedero la metà del denaro pattuito, il nome e l'indirizzo della vittima designata e una sua foto. Precisamente di quando aveva sei anni, vestito con l'abito della Prima Comunione. La prima cosa di cui Homer si rese conto fu che i genitori del bambino, che era figlio unico, non erano ricchi, come aveva immediatamente pensato. Il padre aveva un dignitoso impiego in una società di trasporti, la madre faceva la sarta e le sue clienti, in gran parte, erano vicine di casa. La famiglia viveva al quarto piano di un caseggiato popolare e tutte le finestre dell'appartamento davano sul grande cortile interno. Quando raccolse le notizie che gli erano necessarie, Homer, restituita la foto, prese contatto col portiere dello stabile spacciandosi per un rappresentante di commercio in cerca di casa. Ebbe un colpo di fortuna, il portiere gli disse che c'erano due appartamenti liberi e glieli fece visitare. Incredibilmente, uno dei due, che Homer scelse, si trovava al quarto piano, esattamente di fronte a quello dove abitava il bambino, ed era ammobiliato. I due appartamenti erano solo separati dal grande cortile. Nel giro di tre giorni Homer firmò il contratto, ebbe la chiave e si trasferì nella nuova abitazione assieme a un vecchio baule che, oltre a qualche vestito smesso e alla biancheria di ricambio, conteneva una valigetta con una carabina ad alta precisione. Siccome si era qualificato col portiere come rappresentante di speciali pomate e pillole in grado d'aumentare la potenza virile, era più che naturale che di giorno se ne stesse a casa, dato che il suo lavoro si svolgeva di notte, in night e ritrovi particolari. Così ebbe modo di studiare le abitudini del bambino, il quale, reduce da una seria malattia, non frequentava la scuola, ma, grazie agli amorevoli sacrifici dei

genitori, aveva due insegnanti privati che gli facevano lezione nella sua cameretta, il primo dalle nove alle dieci, il secondo dalle undici a mezzogiorno. Assai spesso, in quell'ora d'intervallo tra le due lezioni, il bambino usava starsene affacciato alla finestra per una diecina di minuti a prendere il sole. Homer decise di sbrigare in fretta l'incarico, aveva ricevuto altre proposte interessanti. Il giorno stabilito per l'azione, prese la valigetta, montò la carabina, e aprì un poco la finestra. Avrebbe sparato seminascolato dalle ante. Il cielo era coperto, ma la visibilità, attraverso il cannocchiale, era perfetta. Poi il bambino comparve alla finestra e appoggiò i gomiti sul davanzale, probabilmente stava in piedi sopra uno sgabello. Homer prese la mira accuratamente ma, una frazione di secondo prima che premesse il grilletto, il sole, di colpo, inondò la facciata di fronte e un raggio, riflesso da un vetro, andò a infilarsi, dritto come un laser, dentro il cannocchiale della carabina. Accecato, Homer non poté far fuoco. Quando riacquistò in pieno la vista, il bambino non era più alla finestra. Il giorno seguente aveva appena imbracciato la carabina mirando alla fronte del bambino, quando bussarono alla porta. Buttò l'arma sotto il letto e andò ad aprire. Era un tale che doveva controllare il contatore dell'acqua. Il terzo giorno stava per sparare quando un sipario bianco s'interpose tra lui e il bambino. La signora del piano di sopra aveva steso un lenzuolo appena lavato, ma una molletta non doveva aver fatto presa e il lenzuolo era quasi tutto scivolato a coprire la finestra di sotto. Homer era un uomo assai superstizioso, badava a certe sue regole scaramantiche, per nessuna somma al mondo avrebbe ucciso un uomo di venerdì. E dato che il giorno seguente era proprio un venerdì, Homer interpretò il tutto come un chiaro avvertimento: quel bambino non andava ucciso. E così rinunziò all'incarico. Homer aveva un solo amico, François, che faceva il suo stesso mestiere. Nell'ambiente, François era quotato appena un gradino più sotto di Homer. Una sera, in casa di François, fecero bisboccia con due donne che poi mandarono via alle cinque del mattino. Homer, mentre si rivestiva, notò che dalla tasca della giacca di François, che era rimasto a letto, era caduta una foto. La raccolse. Era quella del bambino col vestito della Prima Comunione. I due sicari non avevano mai parlato del loro lavoro. Ma Homer decise di fare un'eccezione e mostrò la foto all'amico. «Attento» disse. «Perché?». Gli raccontò tutto. François si mise a ridere, non era superstizioso. «In tre giorni me la sbrigo, vedrai» disse. La tecnica che François adoperava era opposta a quella di Homer. Lui lavorava di sveltezza. A bordo di un motorino truccato, seguiva la vittima, gli sparava col revolver a distanza ravvicinata e poi si dava alla fuga. Il terzo giorno François vide uscire dal portone il bambino con la madre. Li seguì fino a uno studio medico. Nell'attesa che ricomparissero, si studiò il luogo migliore per far fuoco e la più sicura via di fuga. Poi, dopo un'ora d'attesa, madre e figlio uscirono in strada. François montò sul motorino, ma il motorino non partì. Bestemmiando, François provò e riprovò inutilmente. Madre e figlio intanto erano spariti, tuttavia François non se ne preoccupò, sapeva la strada che avrebbero percorso per tornare a casa. Ma stava perdendo troppo tempo, tra poco i due avrebbero sorpassato il posto da lui scelto per portare a termine l'incarico. Si levò il casco, armeggiò con un cacciavite e finalmente il motorino partì. Si rimise il casco, non l'allacciò, partì a tutto gas. Nell'attimo in cui s'immise nell'altra strada, assorto com'era a tentare di scorgere i due sul marciapiedi, prese la curva troppo larga e non s'avvide dell'auto di grossa cilindrata che veniva in senso opposto leggermente fuori carreggiata. Per l'urto violento, il casco volò via, la testa di François andò a spaccarsi sul selciato. Appresa la notizia della morte dell'amico, Homer ritenne suo dovere mettere discretamente in guardia i suoi colleghi su piazza e fuori piazza: il bambino era da quel momento in poi da considerarsi come un suo protetto, quindi ci pensassero bene prima d'accettare l'incarico d'eliminarlo. Homer, che all'epoca era quarantacinquenne, morì a settant'anni. Nello stesso anno della sua morte, il bambino che avrebbe dovuto ammazzare si diede alla politica. Così Homer non seppe mai d'aver risparmiato dalla morte il futuro, sanguinario dittatore che avrebbe mandato davanti al plotone d'esecuzione decine e decine d'avversari politici, riempito le carceri di migliaia di dissenzienti, e in ultimo, in seguito a una guerra rovinosa, provocato la distruzione di intere città e la morte di oltre tre milioni di esseri umani.

Kissinger, la Cina è vicina ma non troppo – Vittorio Emanuele Parsi

L'etichetta adatta a definire le relazioni sino-americane è più «coevoluzione» che «partnership». «Coevoluzione» significa che entrambi i Paesi perseguono i loro imperativi nazionali, cooperando quando possibile e regolando le loro relazioni in maniera da ridurre al minimo i conflitti. Nessuna delle due parti sottoscrive tutti gli obiettivi dell'altra, né presuppone una totale identità di interessi, ma entrambe cercano di individuare e sviluppare interessi complementari». Sono sintetizzabili in queste poche righe le oltre cinquecento pagine del bel libro che Henry Kissinger dedica alla Cina e al futuro delle relazioni tra il gigante asiatico in ascesa e la superpotenza globale in affanno (Mondadori, pp. 514, e22). Si potrebbe osservare che una simile visione dei rapporti sino-americani non è poi così diversa da quella che guidò il riavvicinamento tra Pechino e Washington tra il 1971 e il 1972, in piena Guerra Fredda, di cui proprio l'ex Segretario di Stato di Richard Nixon fu il principale artefice. Quella straordinaria intuizione che surclassò per conseguenze strategiche globali la sconfitta americana in Vietnam consentì che, cinque anni dopo, l'inizio dell'era Deng anticipasse di quasi un decennio le conseguenze della fine della Guerra Fredda in Asia orientale. Ciò che trasformò la potenza che più di ogni altra si era proposta di rivoluzionare l'ordine internazionale nella sua più strenua sostenitrice prese cioè avvio proprio da un'attenta valutazione dei propri rispettivi interessi nazionali e nella individuazione di un'opportunità strategica favorevole per due regimi che pur restavano divisi su un'infinità di temi e valutazioni. Conoscere e capire, non necessariamente condividendo, gli obiettivi cinesi all'interno del nuovo sistema internazionale è il passo necessario per poter evitare che Cina e Stati Uniti si possano ritrovare in rotta di collisione. Apparentemente non potrebbero esistere due attori più differenti di Cina e Stati Uniti. Da un lato «uno Stato già fondato che richiede di essere restaurato e non ricreato di sana pianta», espressione di una civiltà «che sembra non avere alcun inizio», che «compare sulla scena della storia non come un tradizionale Stato-nazione, ma come un fenomeno naturale permanente». Dall'altro una comunità di coloni immigrati che si fa Stato per diventare una nazione creata dalle sue leggi. Da una parte un Paese che esiste senza soluzione di continuità da migliaia di anni e che ha scelto di disinteressarsi del mondo esterno per la più parte della sua esistenza. Dall'altra la potenza che nel corso dell'ultimo secolo ha contribuito più di ogni altra a plasmare il mondo in cui viviamo. Due potenze simili nella loro eccezionalità,

ma diverse nel modo di declinarlo. «Come gli Stati Uniti, la Cina era convinta di avere un ruolo speciale, ma, diversamente da loro, non ha mai seguito il principio universalistico di diffondere i propri valori in tutto il mondo». Occorre porsi nella prospettiva di questo unicum rappresentato dalla Cina, una prospettiva nutrita dalla sua continuità più che bimillennaria, per poter afferrare come l'ascesa cinese non ponga di necessità una sfida all'ordine internazionale e agli Stati Uniti paragonabile a quella generata dalla crescita della potenza tedesca all'inizio del secolo scorso, che costituì una minaccia oggettiva (quasi preterintenzionale) alla «pax britannica». Anche in questo parallelismo, il libro di Kissinger testimonia ancora una volta dello spostamento dell'interesse strategico americano dall'Atlantico al Pacifico (e, in prospettiva, dal Medio all'Estremo Oriente), espresso con chiarezza in uno dei suoi passaggi conclusivi: «Uno dei grandi successi della generazione che fondò il nuovo ordine internazionale alla fine della Seconda guerra mondiale fu di delineare il concetto di "comunità atlantica". Non potrebbe, un concetto analogo, sostituirsi alle potenziali tensioni tra Stati Uniti e Cina, o almeno mitigarle? Esso si accorderebbe perfettamente con una realtà concreta: gli Stati Uniti sono una potenza asiatica, e molte potenze asiatiche auspicano che così sia; inoltre risponderebbe all'aspirazione della Cina a un ruolo internazionale».

Sicilia, i luoghi del mito diventano galleria del contemporaneo

Palermo - I siti dell'antichità siciliana come una galleria d'arte contemporanea. Accade fino al 28 febbraio 2012, tra Taormina, il suo Teatro Greco, l'ex cattedrale e la famosa Piazza IX Aprile con il Corso Umberto, il Castello di Lipari nell'Eolie, Aidone-Morgantina da alcuni mesi nuovamente il centro del mondo dopo il ritorno della Dea di Morgantina e il Teatro Politeama di Palermo, dove «Il Mito Contemporaneo», la Rassegna Internazionale di Scultura e Pittura, è riuscita a sfatare anche l'ultimo dei tabù: far incontrare il Mito ed il Contemporaneo. Un gioco di contrasti affascinante ed ardito, un percorso dentro la storia e l'espressione più profonda dell'arte per esaltare la visione di quattro artisti di livello internazionale - Kan Yasuda, Alfredo Sasso, Girolamo Ciulla e Raffaele De Rosa - che con le loro opere, in tutto 100 tra grandi e medie sculture in marmo e bronzo, pitture su tela, mosaici ed altri materiali, interpretano la storia e la sua preistoria, il terreno e la mitologia esaltando la bellezza dei luoghi che le ospitano. Prodotte da Athena Communications, le mostre rientrano nell'ambito delle iniziative de «Il Circuito del Mito» promosso dalla Regione siciliana. A Taormina, Kan Yasuda, giapponese, fonde arte e spazio in un unicum spontaneo e naturale. La sua arte senza tempo si cimenta in una prova di forza con la storia: le sue sculture si confrontano, senza scontrarsi, con le antiche vestigia del Teatro Greco Romano di Taormina che per la prima volta ospitano il linguaggio contemporaneo dell'arte. Le sue imponenti ed armoniose sculture in bronzo e marmo che si rifanno alla conoscenza Zen e all'origine della vita sono esposte lungo Corso Umberto, Piazza IX Aprile. Le opere più piccole in marmo e bronzo sono invece esposte nella ex Chiesa di San Francesco di Paola e all'Hotel Metropole. A Lipari, le mura del Castello con il Museo Archeologico Luigi Bernabò Brea, la Chiesa di Santa Caterina, sono gli efficaci spazi espositivi per Alfredo Sasso, poliedrico artista, italiano di nascita, ma newyorkese di adozione, che guida «un viaggio oltre il ricordo». L'Area Archeologica accoglie le grandi tele, i mosaici e le piccole sculture dedicate appositamente al luogo e al Mito. A Palermo, Raffaele De Rosa, il pittore del Mito, ligure, nato ad un passo dall'antico porto romano di Luni, fa rivivere antiche gesta e singolari tenzoni. L'ottocentesco Teatro Politeama Garibaldi, è il luogo deputato alla «resurrezione» di un mondo onirico fatto di castelli e luoghi incantati, cavalli e cavalieri, miti e leggende che il pittore fa rivivere sue grandi tele ad olio. A Morgantina-Aidone, Girolamo Ciulla, scultore siciliano trapiantato in Toscana, stupisce con le sue divinità ancestrali.

Repubblica – 31.12.11

Così Maria Rosaria Omaggio porta Oriana Fallaci sullo schermo – Silvia Fumarola

ROMA - Per interpretarla l'ha studiata nei minimi dei dettagli, dal movimento delle mani allo sguardo. "Mi hanno sempre detto che le somiglio, che abbiamo la voce simile: è una sfida e un onore portarla sullo schermo. Comunque la si pensi, è stata una grande donna. Non voglio tradirla". Maria Rosaria Omaggio interpreta Oriana Fallaci in "Walesa", il nuovo film di Andrzej Wajda sulla vita del fondatore di Solidarnosc ed ex presidente della Polonia. "Il più difficile della mia carriera", ha detto il regista, premio Oscar alla carriera nel 2000. Primi ciak a Danzica, dove Lech Walesa, all'epoca elettricista disoccupato, lanciò Solidarnosc nel 1980. Vinse il Nobel per la Pace nel 1983 ma fu la moglie Danuta a ritirarlo, perché temeva che le autorità comuniste non gli avrebbero permesso di rientrare in patria. Nel film Walesa ha il volto di Robert Wieckiewicz, Agnieszka Grochowska interpreta la moglie. Fallaci intervistò il leader polacco nel 1981; nel libro "Intervista con il potere" l'incontro. "... Lei ha uno stile autoritario, tipicamente dittatoriale, e siccome ce l'ho anch'io, qui si pone un problema. Il problema di trovare un modus vivendi, venire a patti insomma. Facciamo un accordo: d'ora innanzi io sarò gentile con lei, lei sarà gentile con me. Sennò ci si sbrana, va bene?". In un primo tempo era circolato il nome di Monica Bellucci per il ruolo dell'inviata del Corriere della sera, poi Wajda è rimasto folgorato da una foto della Omaggio. "Nel sito della Fallaci ha trovato quella scattata in occasione della lettura di "Un cappello pieno di ciliege" racconta l'attrice, che ripartirà per Varsavia il 2 gennaio: "la Sala Buzzati era strapiena, furono costretti ad aprire quella a fianco. Ero dietro il leggio, la gigantografia di Oriana alle spalle. L'incontro con Wajda è stato magico. Com'è vero che le persone grandi sono semplici, è un uomo di un rigore e di una gentilezza. Finito di girare aspettavo indicazioni: mi ha baciato la mano. Nel suo ufficio ci sono tutti i post-it attaccati, prende sempre appunti". Regina del box office con le commedie negli anni 80, tanta fiction, il teatro, la Omaggio, ambasciatrice dell'Unicef, dice di essersi presa la rivincita. "È il mio anno: Woody Allen, Wajda. Con la Fallaci è come se ci fossimo rincorse da tempo, ero stata candidata per una fiction. Questo film che è un documento storico - si chiude con l'arrivo dei carri armati sovietici - è un regalo. Wajda è perfezionista, il direttore della fotografia è Pawel Edelman che fu candidato all'Oscar per il pianista. Per interpretare la Fallaci non puoi improvvisare: ha scritto per 60 anni, era una donna difficile, aveva scelto la solitudine. Il dolore t'indurisce. Mi ha sempre affascinato. Ho registrato per Radio Vaticana l'intervista che fece a Golda

Meir, le ho dato la voce e ora il volto. Sono credente: forse l'ha voluto lei". Una personalità complessa. "Era dura anche con se stessa e aveva stile, ho studiato il trucco e gli abiti - continua l'attrice -. Il costumista Massimo Cantini Parrini, che è venuto sul set, è rimasto colpito. Il nipote Edoardo è stato prezioso, mi ha dato la sua pelliccia di visone, il registratore che usò per l'intervista a Walesa e il cameo. Un'emozione. Con l'aiuto di mio nipote ho trovato su Internet le Lark rosse che fumava. A Varsavia tutto doveva essere come quel giorno: le sigarette, il pullover nero a coste". La Omaggio è protagonista della stagione: ha girato con Anna Negri la fiction di RaiUno A fari spenti nella notte e ha comprato i diritti del Balcone di Golda, ultimo testo di William Gibson (l'autore di Anna dei miracoli) sulla vita di Golda Meir, in scena dal 20 marzo al Piccolo Eliseo di Roma. "Curo la regia, la protagonista è Paola Gassman. Mi è sembrato doveroso, Golda Meir è un'altra donna entrata nella Storia e se chiedi in giro i ragazzi non sanno chi sia".

Corsera – 31.12.11

Se il restauro tradisce il genio di Leonardo – Carlo Alberto Bucci

Il solvente del restauro scioglie il sorriso e lo sfumato di Leonardo da Vinci. È l'allarme lanciato da due studiosi francesi per la pulitura della Sant'Anna al Louvre ammirata da Freud. Se il tampone del solvente va troppo a fondo nella pittura, il rischio è che insieme all'acqua sporca venga buttato via anche il bambino. È una delle paure sollevate da sempre per gli interventi su tavole, marmi, affreschi: rimuovere le vernici posticce, ingiallite e annerite dal bitume, mette a rischio la "pelle" originaria dell'opera. Che può venire scalfita. O distrutta per sempre. È su questo fronte che si sono combattute le battaglie tra studiosi per il Cenacolo e per la Sistina. Ora la querelle è arrivata al punto di rottura. Con la scuola francese che punta il dito contro quella anglosassone. Jean-Pierre Cuzin e Ségolène Bergeon Langle hanno abbandonato la commissione scientifica nominata per il restauro della Sant'Anna, la Vergine e il Bambino di Leonardo al Louvre, il quadro sul quale Freud si lanciò nella sua discutibile interpretazione psicanalitica dell'omosessualità del genio di Vinci: la pulitura rischierebbe di far svanire dal viso della Madre e del Figlio il celebre, irripetibile sfumato leonardesco. E secondo il Guardian, le dimissioni sono state presentate in polemica con altri due esperti del comitato, Larry Keith e Luke Syson. "Già Cesare Brandi, padre della scuola italiana, criticava negli anni '50 i restauratori inglesi per la radicalità dei loro interventi" racconta Gianluigi Colalucci, che con la sua équipe ha condotto con successo uno dei restauri più complessi e contestati di sempre, la Volta e il Giudizio universale. "Brandi aveva un rispetto maniacale per la patina del tempo - prosegue il maestro -. E noi, suoi allievi dell'Istituto centrale di Roma, negli anni '60 facevamo dei passi in avanti rispetto al suo dogma. Ma da qualche tempo mi accorgo che si è andati troppo avanti su questa strada: adesso le puliture le forzano alla morte". Colalucci, che di Leonardo ha restaurato il San Gerolamo della Pinacoteca Vaticana rimuovendo vernici alterate ma senza sollevare polveroni, racconta di "quadri irriconoscibili che ormai saltano agli occhi ogni volta che si va nei musei". È la sindrome della diapositiva. Nel circo delle mostre e dei musei acchiappa visitatori, nessuno vuole più toni smorti. E via con puliture radicali alla ricerca dell'originale "full color". "Il San Sebastiano di Dresda di Antonello da Messina nel 2006 alle Scuderie del Quirinale era un quadro irriconoscibile" denuncia Colalucci. "L'illuminazione non mi permise di capire se era troppo pulito o troppo ritoccato. Ma appariva di una crudezza paurosa". Gisella Capponi dirige l'Icr da due anni ed è meno preoccupata: "Anche a me i quadri appaiono a volte molto puliti, ma questo è perché gli strumenti sono migliori. Adesso i solventi gel riescono a seguire le irregolarità della superficie e a rendere più omogeneo l'effetto totale. Inoltre, oggi è possibile un controllo preciso su cosa rimuovere e cosa no: l'originale non corre rischi". E ricorda le polemiche sollevate per il restauro della Pala Pesaro di Giovanni Bellini. "Brandi sosteneva che le vernici ambrate erano del maestro veneziano. Poi Michele Cordaro dimostrò che erano state stese anni dopo per ravvivare i toni della tavola dipinta". La restauratrice Anna Morcone, ora alle prese al San Michele di Roma con il Lazzaro di Caravaggio, cita il caso delle sculture lignee policrome. "Sono oggetti di culto e i committenti non vogliono saperne quando gli riporti alla luce, togliendo strati di ridipinture, i colori e le forme del Duecento". Fedeli e parroci preferiscono quelle bambole rosa e celeste che sono le Madonne dipinte e ridipinte per secoli.