

## **Avere vent'anni** – Alessandro Portelli

*Il funerale laico per Rosario Bentivegna si è svolto ieri a Roma a Palazzo Valentini, sede della Provincia, che di fatto ha dovuto sostituire il Campidoglio, assente. Durante il rito hanno preso parola le associazioni partigiane, due giovani storici collaboratori di Bentivegna, Zingaretti e Veltroni.*

Era molto difficile non volere bene a Rosario Bentivegna. Le ultime volte che l'ho visto, alle presentazioni del suo libro, mi divertivo a dire che, alla soglia dei 90, Sasà Bentivegna aveva ancora vent'anni. E lui faceva l'imbarazzato ma si divertiva a sentirselo dire. Aveva ancora vent'anni perché aveva mantenuto, della sua adolescenza, la pulizia, la fiducia nei principi e negli ideali, e persino l'ingenuità e il candore che gli si leggeva nel sorriso. Ma aveva ancora vent'anni perché a quell'età aveva fatto la scelta che ha segnato la sua vita. Quando scoppiò la Guerra, raccontava, decise di fare il medico, per salvare vite invece di uccidere. Poi gli è toccato farlo, una necessità imposta da nazisti occupanti e fascisti complici, ma non ha mai fatto delle armi un valore. Una volta gli chiesi se era mai stato alle Fosse Ardeatine e che aveva pensato, e lui mi rispose che era una domanda intrusiva e non gli andava di esibire i suoi sentimenti. Ha fatto due guerre, in Italia e in Jugoslavia, ed era uomo di pace. E poi, aveva ancora vent'anni perché per tutta la vita lo hanno inchiodato a un solo gesto di allora, via Rasella. E lui ostinatamente per tutta la vita ha ribadito le ragioni e il senso di quel gesto, e ha smascherato le falsità e le manipolazioni di interessata ignoranza che abbiamo ancora dovuto sopportare di sentire in questi giorni. In momenti diversi della sua vita ha dato risposte diverse alla provocatoria domanda - se te lo avessero chiesto ti saresti presentato? (inutile ridire che ai nazisti non passò neanche per la testa di cercare i partigiani, decisero subito il massacro e lo portarono a termine in ventiquattrore). Le sue risposte variabili non sono segno di incoerenza, ma del fatto che - sempre fermo nelle sue e nostre ragioni - pure su questa cosa ha continuato a interrogarsi, in silenzio, per tutti questi anni. Aveva ancora vent'anni, ma il tempo se l'è preso. È solo il nostro corpo che ci tradisce alla fine, dice Bruce Springsteen. Le cose per cui ha vissuto il nostro compagno Rosario Bentivegna l'antifascismo, ma anche il suo lungo impegno di medico per la salute dei lavoratori - queste cose restano con noi. Non ci resta che dirgli grazie.

## **Piazza Fontana, la strategia è una** – Piero Scaramucci\*

C'è da chiedersi perché Giordana abbia scelto una strada così tortuosa per far intravedere che in Italia c'è stata una strategia della tensione, sanguinosa e letale per la democrazia, che non fu un complotto ma una politica durata ben più di un decennio. La teoria delle due bombe alla Banca dell'Agricoltura di Piazza Fontana, una piazzata dai servizi segreti (o dai fascisti) e l'altra - di per se inoffensiva - che avrebbe dovuto essere collocata dagli anarchici strumentalizzati (dai servizi o dai fascisti) e che invece sembra piazzata da un fascista infiltrato sosia di Valpreda, il quale Valpreda sarebbe tuttavia in qualche modo coinvolto, ebbene questa teoria assolutamente infondata e un po' cervellotica, complica inutilmente la sceneggiatura del film e francamente inserisce un elemento di depistaggio dell'attenzione in una vicenda che di depistaggi ne ha già tanti. Forse avesse tenuto conto maggiormente di altre letture, Giordana avrebbe trovato un percorso più comprensibile e più coinvolgente anche sul piano emotivo anziché addentrarsi in ricami spericolati suggeriti dal volume di Cucchiarelli (ponderoso libro che è stato letteralmente demolito dal feroce e documentatissimo pamphlet di Adriano Sofri), testo che a quanto pare è stato scelto dalla produzione e non dal regista ma che ha segnato in vari modi il risultato. Non solo per la teoria delle due bombe, ma anche per una dinamica difficile da seguire per chi non conosce già tutto, come se ci fosse la preoccupazione di raccontare tanti tasselli, alcuni storici, altri ipotetici, altri ancora romanzati, al che la narrazione sembra scivolar via dalle non poche certezze che in tanti anni si sono ottenute sulla matrice della strage, sull'esecuzione, sulla valenza politica e sugli schieramenti che si sono scontrati: da un lato i negazionisti del complotto, in buona parte a vario titolo conniventi, e dall'altro giornalisti, militanti, magistrati, movimenti politici e sindacali, intellettuali, famigliari delle vittime che hanno sfondato il muro del silenzio. Nel film Romano di una strage colpisce in particolare quella che appare la santificazione di alcuni personaggi. Aldo Moro, ministro degli esteri, eminente democristiano, che è tratteggiato come pilastro della verità, capace perfino di scuotere l'atlantico presidente Saragat, e scopre il complotto; una scoperta che nelle sue grandi linee era già pubblicata dalle prime controinchieste della sinistra extraparlamentare, il libro *La strage di Stato* esce nel giugno del 1970 e racconta cose che nel palazzo si sapevano, alcune da anni, visto che convegni e proclami sulla guerra non convenzionale anticomunista erano di pubblico dominio, persino patrocinati dagli Stati maggiori delle Forze Armate. E poi il commissario Luigi Calabresi, descritto come paladino, fino al donchisciottismo, di una legalità impraticabile, figura difficile da far coincidere con la verità storica sapendo che aveva avallato la falsa versione di un Pinelli suicida per disperazione e che dopo, anche mesi dopo, la morte dell'anarchico il suo ufficio continua a indagare non sulle sue responsabilità nella strage - che già allora nessuno crede - ma su possibili comportamenti equivoci nel passato che avrebbero potuto in qualche modo comprometterne la figura e forse giustificare l'accanimento poliziesco di cui fu vittima. Anche Giuseppe Pinelli viene santificato da Giordana, ma lo era già stato da anni con un curioso fenomeno (risarcitorio?) persino melenso. Pinelli era un militante anarchico scervo da santificazioni, figuriamoci la sua. Meno indulgente il film con gli altri anarchici, non solo infiltrati (ma chi non è stato infiltrato e spiato in quegli anni, e anche dopo?), ma anche comparse un po' ridicole. Licia Pinelli non ha voluto andare a vedere il film, ha sofferto abbastanza negli oltre quarant'anni di lotta per la verità sulla morte di Pino. Qualche mese fa Giordana le presentò una copia di lavorazione e Licia non fece obiezioni sulla figura di Pino. Non si pronunciò sul resto. Sono andate a vedere il film le figlie Claudia e Silvia, sono uscite turbate anche dall'assoluzione del commissario Calabresi che - ovunque fosse nel momento della defenestrazione - era pur sempre il titolare responsabile del fermo illegale e dell'interrogatorio che avveniva nel suo ufficio. Altri famigliari di vittime della strage e del terrorismo hanno giudicato il film tutto sommato positivo, almeno perché toglie dall'oblio la vicenda e forse stimola dei giovani ad andarsi a leggere qualcosa. Ma è

difficile cancellare la sensazione che il film si sia in qualche modo giostrato, tra buoni e cattivi, tra verità accertate e ipotesi non documentate, tra palazzo e società appena intravista, suggerendo una sorta di accomodamento, forse una revisione - fatta con eleganza e insospettabile onestà intellettuale - nella quale si sfuma la catastrofe che quella strategia ha costituito. La lunghissima lotta del potere contro i movimenti sindacali, politici e studenteschi condotta con spranghe, bombe, denunce, arresti, licenziamenti. Come dimenticare i 350.000 lavoratori schedati dalla Fiat per le loro opinioni politiche? E le stragi che seguirono, per anni. E le battaglie di controinformazione che salvarono il salvabile di una democrazia mutilata. Le decine di migliaia di persone che ai funerali delle vittime bloccarono con la loro imprevedibile presenza i progetti golpisti, convincendo (loro e non certo Aldo Moro) il presidente del consiglio Rumor a non chiedere lo stato di emergenza perché avrebbe trovato un muro nella società. E le clientele che, pur rinunciando a scontri frontali, su quei progetti e su quella violenza hanno contato per pascersi e perpetuarsi? Neanche lontanamente tutto ciò va considerato una critica alla sceneggiatura e tantomeno un'ipotesi alternativa. Ed è ovvio che un film non è un documentario. È solo la constatazione che il respiro altamente drammatico di quella stagione non emerge. Chi si documenterà in proprio riuscirà a coglierlo? E riuscirà a intuire quanto di quegli anni ha determinato la vita del paese fino ai giorni nostri?

*\*giornalista, autore del libro-intervista a Licia Pinelli «Una storia quasi soltanto mia» (Feltrinelli)*

## **Immagini seriali che svelano il reale** - Mario Pezzella

Walter Benjamin considerava la ricezione distratta come una caratteristica decisiva della nuova arte cinematografica; l'opera del regista Aleksandr N. Sokurov potrebbe intendersi - al contrario - come una lotta senza quartiere contro la distrazione, prodotta dal flusso fascinatore e ipnotico del cinema spettacolare. I film del regista russo richiedono una inedita presenza di spirito da parte dello spettatore, inquietato da immagini discontinue, segnate da una specificità irriducibile, attraversate da linguaggi discordi. Sokurov pone costantemente a confronto il movimento labile dei gesti e dei raccordi, che compongono un «piano» cinematografico, con la durata e la consistenza dell'antica immagine figurativa. È come se la contemplazione - il lento calarsi dell'attenzione entro lo spazio immaginario e immutabile di un quadro - dovesse ora esercitarsi sul terreno ad essa inadatto ed ostile dell'inquadratura: applicarsi a ciò che comunque e inevitabilmente è destinato a sfuggire allo sguardo e a dissolversi nel tempo. Questo paradosso o conflitto permanente della percezione inquieta lo spettatore come una nota dissonante e perturbante, e distrugge ogni forma di passiva identificazione con le immagini. **Il fondo della scena.** Il tempo dell'inquadratura può rallentare in Sokurov fino al limite dell'arresto (senza mai poterlo realmente raggiungere): dall'azione quasi sospesa, dal divenire quasi interrotto, nasce l'immagine-quadro caratteristica del suo cinema. Oppure il regista ricorre a un procedimento apparentemente opposto: fotografie e opere figurative sono attraversate e - per così dire - riportate in vita dal movimento della macchina da presa: «Il cinema di Sokurov tende a modificare la registrazione mimetica del paesaggio, per ridipingerlo con le modalità di un quadro, "abitato" dallo sguardo del cineasta». Forse l'esempio estremo di immagine-quadro è il primo episodio di *Voci dello spirito*. Per più di quaranta minuti è inquadrato in piano fisso lo stesso aspro paesaggio, mentre la voce fuori campo racconta la vita di Mozart e udiamo brani della sua musica (e poi di Messiaen e Beethoven). La nostra attenzione è subito chiamata a disporsi in modo inconsueto: non c'è alcuna azione da seguire, non si nota nessun nesso causale tra l'immagine e l'accompagnamento musicale. La relazione tra il suono e il visibile è di natura più indiretta e profonda: come la melodia di Mozart è indissolubilmente legata allo scorrere del tempo, così, nel paesaggio apparentemente immobile, in realtà ogni attimo introduce una variazione quasi impercettibile dello spazio. La sospensione dell'inquadratura intensifica il rilievo di movimenti molecolari, che sfuggirebbero alla percezione abituale: modulazioni della luce, improvvisi voli di uccelli nel cielo, un uomo che attraversa lentamente il fondo della scena. Sembra che la ripresa avvenga in tempo reale, ma è un'illusione; in realtà il regista sovrappone colori e micromovimenti come un pittore dispone le pennellate sulla tela. L'arresto dell'immagine simula l'immobilità di un dipinto, ma lo scorrere lentissimo e costruito dei movimenti interni a quell'immagine mostra il tempo che la anima, oltre a costringere su di esso la nostra attenzione. Ogni singolo fenomeno acquista un'intensità inaudita, mentre nello scorrere rapido di una narrazione resterebbe pressoché invisibile e dimenticato nel fluire delle azioni. L'immagine-quadro inquieta l'attenzione dello spettatore, abituato a perdersi nell'effimero flusso delle immagini del cinema spettacolare, nella sua visibilità immateriale e senza peso. L'arresto tendenziale del movimento gli impone un rallentamento dell'attenzione e lo spinge a considerare la profondità singolare del fenomeno, invece di trascorrere immediatamente ad altro, annientando la sua specificità. Tale arresto è tuttavia paradossale e porta in effetti a percepire il passare infinitesimale del tempo, il suo inerire a ogni esperienza e a ogni spazio. Non senza sofferenza, lo spettatore deve distogliere la sua attenzione da ciò che segue all'inquadratura presente e concentrarsi su quanto avviene in essa e sta passando nell'attimo; del resto, egli può cogliere tale istante solo come già trascorso, sia pure per una frazione minima. Più che la presenza stessa, diviene visibile il suo divenire, la sua sospensione indecisa tra il futuro e il passato. Questa intuizione metafisica corrisponde a una visione storica e politica. Se i totalitarismi del Novecento tendono a irrigidire la storia in un presente statico e inamovibile, se la forma di merce dissolve l'esperienza in una inconsistenza immaginaria e immateriale, l'immagine-quadro riscopre nel singolo fenomeno la densità della memoria e l'apertura del possibile. Al tempo omogeneo e vuoto della modernità, essa oppone l'intensità contraddittoria e irripetibile di un'esperienza spazio-temporale determinata... L'immagine-quadro racchiude la tensione di un quasi-presente, attimo che trascorre, desiderato e inafferrabile. Essa manifesta la presenza sensibile di una realtà che tuttavia ci sfugge. L'immagine si sgrana, si smaterializza, come una pellicola che brucia o un paesaggio in cui i contorni smuovono nella nebbia; la prospettiva centrale si deforma allusivamente, forzata spesso da grandangoli estremi: il visibile diviene traccia o rinvio a un «altro», a un non essere ancora o non essere più, che pure abita nella sua intima profondità, ne costituisce lo strato nascosto e segreto. Così appaiono le figure delle anime, intervistate in *Elegia orientale*: la morte e il non essere non hanno cancellato il loro aspetto umano, semplicemente ne hanno sgranato i contorni. Ogni tratto del viso o del corpo è colto nel mutamento che lo porta oltre il suo stato attuale, nella sua

impermanenza: i morti sono sereni perché hanno accettato questa condizione dell'essere, non lottano più contro di essa, non affermano più il loro io contro la metamorfosi della vita. Come nelle ultime opere di Monet, la figura è colta nell'attimo originante che la compone e simultaneamente già la inclina al nulla, mentre un'altra già accenna a riformarsi sullo sfondo. **Presenze mummificate.** Sokurov crea un rapporto dinamico tra immagine fotografica e inquadratura filmica. Di per sé la fotografia rinvia a una figura del passato; con la sua potenza mimetica essa crea un simulacro di presenza, ma in realtà l'evento o l'esistenza raffigurati non vivono più, sono irrevocabilmente trascorsi. Come aveva notato Bazin, essa garantisce una sopravvivenza in certo senso mummificata, «presente inquietante di vite arretrate nella loro durata». L'essere passato del presente è la base ontologica della fotografia, il grado zero necessario del suo linguaggio. Con un procedimento simile a quello che si usa per la pittura, Sokurov porta alcune inquadrature al limite della fissità fotografica, in lunghissimi piani sequenza che, nel colore e nella disposizione, rievocano una istantanea in bianco e nero o virata in seppia. Se il cinema simula - a differenza della fotografia - una presenza animata e vitale, questa illusione viene drasticamente smentita: del resto, la mia percezione non è mai simultanea all'attimo del movimento che corre sotto i miei occhi, ma già sempre - e sia pure di poco - in ritardo su di esso. L'azione si compone sempre come ricordo, che rinvia all'appena trascorso. È quanto vuole evidenziare il lungo piano sequenza che, in Elegia sovietica, inquadra il volto di Eltsin, una quasi-fotografia che esprime intensamente la sua appartenenza al passato. Poco prima abbiamo assistito alla sfilata delle foto celebrative dei burocrati che nel corso del Novecento hanno governato l'Unione Sovietica. In questo caso, non è difficile associare all'accentuazione malinconica della fissità fotografica un giudizio negativo su un esperimento politico interamente fallito. Può avvenire l'inverso: un documento fotografico d'archivio, dimenticato e ignoto, viene riattualizzato e un movimento inedito sembra animarne le figure, con carrelli, zoom, panoramiche, che fanno della foto una quasi-sequenza cinematografica. È quanto avviene con le istantanee di contadini dell'epoca zarista in Elegia dalla Russia o con quelle del secondo conflitto mondiale in E nulla più. Sokurov sottolinea allora il non morire del passato, il suo ripresentarsi in una memoria vivente, che ricostruisce un legame con gli esseri anonimi e dimenticati del documento fotografico. Il movimento della macchina da presa estrae figure viventi dal nulla del tempo. In Elegia dalla Russia i volti dimenticati degli umili riacquistano individualità, iniziano un dialogo immaginario tra loro grazie a una serie di campo-controcampo, rispondono al nostro sguardo: ci rivolgono una preghiera di riconoscimento, che li salvi dall'oblio. Una tale decostruzione dei materiali documentari ricorda in parte la metafora della lastra fotografica, con cui Benjamin raffigurava il lavoro dello storico critico. Del passato ci restano immagini latenti, «negativi» che l'osservatore presente può «sviluppare» e portare a visibilità. Nessuna fotografia possiede una datità inalterabile, ma ad ogni stampa può essere diversamente inquadrata e subire una indefinita variazione di toni. **Visibili assenze.** Qualcosa di simile avviene nel passaggio ulteriore dal documento visivo alla sua rielaborazione cinematografica, operata da Sokurov. Non è che lo sguardo presente inventi qualcosa che assolutamente non c'era nel dato di partenza; ma - in base al suo punto di vista e all'urgenza del suo interesse attuale - presentifica aspetti e possibilità fino a quel momento invisibili. L'elegia - con questo termine Sokurov titola molti dei suoi film - si riferisce a un essere scomparso o in via di sparizione; la nostalgia per ciò che è perduto si unisce al desiderio di conservarne memoria. L'elegia evoca la mancanza dell'essere amato e la speranza che il suo ricordo non si perda nel nulla e si conservi per tempi migliori. I film di Sokurov mostrano il dissolvimento dell'intera tradizione culturale europea, del più semplice tessuto d'esperienza, della capacità di raccontare e tramandare: tutto soccombe all'energia distruttiva del totalitarismo e della mercificazione. A proposito dello scrittore Platonov, che ha ispirato il film La voce solitaria dell'uomo, egli afferma: «Platonov è l'artista della vita flebile con una luce vaga, diffusa, che solo gli occhi dello spirito riescono a vedere. Con un lenzuolo bianco e la neve caduta per strada egli crea dei giochi di prestigio che raccolgono e trasmettono quella poca energia diffusa, la platonoviana "luce della vita", affinché non vada perduta. Nel suo mondo Platonov genera un'illuminazione interessante, purificando e liberando la luce "pulita e mite", solitamente dimenticata e affiochita, della vita più nascosta». A un'esistenza fioca e dimenticata si rivolgono le elegie di Sokurov, cercando di redimerla dall'oblio. Dalla tensione fra malinconia e memoria derivano le più intense immagini-tempo del regista russo.

## **Nuove chiavi di lettura nelle tre versioni di un classico** - Nando Vitale

La recente edizione di L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Tre versioni (1936 - 39) a cura di Fabrizio Desideri - traduzione di Massimo Baldi - (pp. 198. euro 16,50), mandata in libreria da Donzelli, lungi dall'essere un'operazione squisitamente filologica destinata a studiosi accademici di Benjamin, si rivela, al contrario, uno strumento prezioso nel sottolineare la caratteristica di «laboratorio aperto» dell'opera del filosofo, in particolare per quei testi elaborati negli anni Trenta del Novecento, innervati profondamente e pertanto inseparabili, nella biografia dell'autore e negli eventi storici che gli hanno irrevocabilmente attribuito un carattere di incompiutezza. Si tratta tuttavia di una incompiutezza straordinariamente fertile di interpretazioni, che apre di continuo nuove chiavi di lettura in direzione del presente. In questo testo, Benjamin riflette sulle radicali trasformazioni del rapporto tra pubblico e produzione artistica, come conseguenza della diffusione di quei dispositivi tecnologici - in primo luogo fotografia e cinema, ma anche radio e fonografo - in grado di riprodurre tecnicamente l'evento artistico. L'idea di Benjamin è quella di esaminare il modo in cui l'avvento e lo sviluppo della fotografia e del cinema mutino irrevocabilmente il ruolo e il carattere dell'arte. Egli infatti sostiene che sia giunta l'ora di abbandonare la fuorviante idea del valore artistico della pittura rispetto alla fotografia e ancor di più la futile questione se la fotografia possa essere considerata un'arte. La vera domanda per il filosofo ebreo berlinese è «se attraverso la scoperta della fotografia non si fosse modificato il carattere complessivo dell'arte». Per Benjamin, la fotografia e il cinema sono mezzi di comunicazione radicalmente nuovi che non possono essere realmente compresi e in nessun modo analizzati nei termini delle categorie e dei criteri estetici tradizionali. Interessante riportare la critica che rivolge a Franz Werfel, per il quale il cinema era una forma artistica impoverita in quanto sembrava prediligere soggetti esteticamente sgradevoli: «a bloccare l'accesso del film al regno dell'arte, è la sterile copia del mondo esterno con le sue strade, i suoi interni, le sue stazioni, ristoranti, macchine

spiagge. Il cinema potrebbe trovare il suo posto fra le arti solo quando si rivolgesse a temi autenticamente artistici: ciò che è magico, meraviglioso, sovrannaturale». Benjamin confuta decisamente quest'idea: «Le nostre bettole e le vie delle nostre metropoli, i nostri uffici e le nostre camere ammobiliate sembravano chiuderci irrimediabilmente. Poi è venuto il cinema e con la dinamite dei decimi di secondo ha fatto saltare questo mondo simile a un carcere; così noi siamo ormai in grado di intraprendere tranquillamente avventurosi viaggi in mezzo alle sue sparse rovine». Nella puntuale e articolata prefazione al volume, Fabrizio Desideri mostra come ciascuna delle versioni, per quanto non differisca in maniera radicale dalla precedente, offra l'opportunità di uno spostamento di senso che, in più di un passaggio, consente di ipotizzare un «Benjamin oltre Benjamin», quasi in maniera analoga alla lettura del «Marx oltre Marx» tentata da Antonio Negri e dal pensiero post-fordista, a partire dalla lettura dei Grundrisse. Tuttavia, nell'interpretare la profetica visione di Benjamin, Desideri, in modo formalmente corretto, non osa oltrepassare il testo, spingendosi certamente «oltre l'estetica», come è plausibile con un autore fortemente e totalmente politico come Walter Benjamin, ma fermandosi sulla soglia dello sguardo critico di Tempi moderni di Charlie Chaplin, film che si caratterizza sostanzialmente nel rappresentare la disumanizzazione dei ritmi di produzione della fabbrica, restando compiutamente dentro i confini di una «critica del moderno». Ma nella distanza con Adorno, che persiste nel considerare reazionario il film di Chaplin, insieme alle risate del pubblico, emerge lo sguardo più acuto e lungimirante di Benjamin, che legge «nell'espressione ferocemente allegra e colma di pietas il volto barbaricamente moderno dell'inumano».

## Frammenti d'autore per Sarajevo - Valentina Parisi

«La democrazia vive o muore a Sarajevo». I vent'anni trascorsi dalle manifestazioni per la pace su cui il 4, 5 e 6 aprile 1992 piovvero i primi proiettili dei cecchini serbi hanno privato la sentenza del poeta Abdulah Sidran di ogni sfumatura apodittica a favore della sua scomoda profeticità. Difficile infatti non rileggere alla luce di quanto sarebbe successo poi in Iraq o in Libia le parole dell'imam Spahic Hafiz Ismet che già nell'agosto di quell'anno, all'indomani di una strage di donne musulmane in coda per l'acqua, constatava: «questa Europa cinica non starebbe ferma se per le strade di Sarajevo scorresse il petrolio invece che il sangue dei miei figli». Lungi dall'esaurirsi in quei «problemi politico-esotico-comunisti» in cui nel 1980 Danilo Kis intravedeva ironicamente il fardello che impediva a lui e ai suoi corregionali di partecipare alla beata astoricità dell'homo poeticus occidentale, la tragedia di Sarajevo è quella di una più che auspicabile prefigurazione del futuro che, di colpo, si rivela condannata dalla barbarie a sfumare nel passato. Un'esperienza non circoscritta a un preciso contesto storico-geografico - o preferibilmente alienabile al «selvaggio» est - ma destinata a ripetersi ogni qualvolta la coesistenza delle differenze venga criminalmente portata in rotta di collisione con i deliri ciclici delle grandeur etnico-territoriali. «Prima della guerra pensavo che Sarajevo con il suo multiculturalismo fosse una proiezione del futuro», scriveva Dzevad Karahasan, «che con l'avvento dell'Europa nazionalismi e sciovinismi sarebbero rimasti senza forze (...) che si sarebbe andati alla ricerca del melting pot e invece...». La cronaca dolorosa di questo «invece» che a distanza di vent'anni coinvolge l'Europa tutta più che mai è contenuta nell'intenso Sarajevo. Il libro dell'assedio, progetto editoriale italo-svizzero che per i tipi di adv publishing raccoglie accanto alle immagini del Diario fotografico di Danilo Krstanovic frammenti dalla produzione scritta - in versi e in prosa - di cinque scrittori, Tvrko Kulenovic, Izet Sarajlic, Abdulah Sidran, Marko Vesovic e lo stesso Karahasan, che hanno documentato dall'interno la condizione dell'intellettuale assediato, spossato dei punti di riferimento fino ad allora creduti immutabili, privato delle certezze più care. Prima tra tutte la consapevolezza di vivere all'interno di uno spazio unico, dove la piena uguaglianza tra i popoli sancita dalla carta costituzionale di Jaice si rispecchiava nell'intreccio interetnico e nella civile convivenza che già nel Cinquecento, a nemmeno un secolo dalla sua fondazione, caratterizzava la città di Sarajevo. Centro del mondo e microcosmo, in grado di concentrare in sé come in un prisma i raggi di luce dispersi, nella visione colta e intrisa di esoterismo di Karahasan Sarajevo si rivela fragile organismo ripiegato sulla propria interiorità, in virtù di un'introversione dettata in primo luogo dalla sua posizione geografica, dal suo fiducioso sprofondare nella valle del fiume Miljacka. Un modello topografico costruito idealmente sul concetto di centro che nella poesia dalle cadenze solenni di Abdulah Sidran assume connotazioni fatali, man mano che la regressione tribale va trasformando quella che era «una società di cittadini in abitanti di grotte e camminamenti», come scrive Karl Schloegel in un saggio dedicato alla città. Per Sidran (sceneggiatore dei primi film di Emir Kusturica) l'introspezione di Sarajevo si incarna visivamente nell'immagine del tabut, la bara musulmana dal coperchio aperto che diventa metafora di una città esposta al tiro dell'artiglieria, eppure protetta paradossalmente dalle proprie rovine che le permettono di «sopportare in qualche modo tutto questo con autocompiacimento», come osservava nel suo caratteristico stile trasognato Karahasan. Un inferno «addomesticato» dalla consapevolezza della superiorità intellettuale e morale degli aggrediti sugli aggressori - un tema questo che attraversa tutto il libro dell'assedio, assumendo ora i toni dell'invettiva (come in Tvrko Kulenovic che definisce quella di Bosnia una «guerra della barbarie contro la civiltà, di un posto sperduto e sfigato contro la città»), ora quelli dell'invocazione, come nella splendida poesia dello stesso Sidran La preghiera di Sarajevo. Se dunque le parole di Kis - che già in Clessidra osservava come sia preferibile stare con i perseguitati e non con i persecutori, perché tra i primi «ci sono le persone migliori» - si rivelano a distanza di anni un prezioso viatico per Kulenovic, la certezza della propria superiorità morale non salva tuttavia l'intellettuale assediato dalla tormentosa esigenza di «essere contemporaneamente a Sarajevo e altrove». Da qui l'invidia per l'uomo morto mentre era in fila per l'acqua, che è riuscito ad andarsene da Sarajevo pur senza abbandonarla e che Karahasan immortala in uno dei passaggi più dolenti del libro. Oppure lo sconforto di fronte all'esodo della comunità ebraica, avvenuto proprio nel cinquecentesimo anniversario del suo arrivo in Bosnia e definito da Karahasan con la consueta sobrietà come «la fine di qualcosa di troppo bello». Se il poeta Izet Sarajlic il crollo del progetto jugoslavo corrisponde a un fallimento personale al quale - a differenza del vecchio Tolstoj - non ci si può sottrarre fuggendo in una qualche remota Astapovo, per altri invece come il montenegrino Marko Vesovic l'esperienza dell'assedio si accompagna alla conquista della piena cittadinanza sarajevese, al definitivo radicamento in quell'"urbe"

che negli anni Sessanta-Settanta era divenuta patria elettiva di studenti e intellettuali critici verso il regime. Nell'ottica formativa, quasi ermeneutica di Vesovic il «privilegio della vittima» già enucleato da Kis non consiste dunque in un diritto per nascita, bensì nella dolorosa, progressiva scoperta di «quanto puoi / sopportare senza andare in pezzi» o, più ironicamente, in un monumento elevato a se stessi nell'atto di abbaiare contro il male infinito del mondo, un monumento che si ergerà - promette l'autore - «finché puzzerà la Miljacka». Collage in cui la forma del frammento assume inevitabilmente la durezza acuminata della scheggia, il libro dell'assedio non di rado lascia decantare lo strazio per sé e gli altri in considerazioni filosofiche, amari aforismi o riflessioni più o meno imbarazzate sui moti spontanei dell'animo. Se la guerra è «quando / ti dispiace che dio non esista e di non poterlo chiamare a / rispondere di questo macello» (Vesovic), in un simile stillicidio gratuito del senso all'intellettuale non resta che farsi aruspice e tentare di interpretare i segni del caso. Così, di fronte ai volumi della sua biblioteca trapassati da una scheggia di granata, Karahasan commenterà: «Per Nadezda Mandel'stam tutto a posto (...) ma per Gottfried Keller ancor oggi non mi è chiaro che cosa abbia fatto di male ai generali dell'esercito popolare jugoslavo». Altrove invece il «privilegio della vittima» si risolve in un rovesciamento di prospettiva solo all'apparenza paradossale. Come, ad esempio, nel messaggio inviato da Abdulah Sidran dal cuore dell'assedio all'Europa, che a tutt'oggi non ha perduto il suo caustico significato: «Tenetevi forte, resistete, noi siamo con voi!».

## **Babel Med, fonte di suggestioni etno** – Paolo Ferrari

MARSIGLIA - Si è conclusa sabato notte a Marsiglia l'ottava edizione del Babel Med, fiera - festival della musica del Sud del Mondo. Circa 2.500 operatori del settore tra artisti, agenzie, case discografiche e giornalisti, 260 strutture pubbliche e private distribuite in più di 160 stand, tutto spalmato ai Dock De Suds su una superficie di oltre 2.000 metri quadri; con l'irrinunciabile contorno di una dozzina di conferenze e oltre 30 showcase. Tutto dentro una Marsiglia che cambia pelle, in vista di una ridefinizione del suo ruolo di leadership portuale del Mediterraneo, come pure del titolo di Capitale Europea della Cultura che l'attende nel 2013. Tra le mutazioni epocali, la pedonalizzazione del Vecchio Porto. Ma i cantieri sono ovunque, e anche i Dock sono chiusi a tenaglia dai lavori che faranno dell'ex degradato Quartier d'Arenc il polo del business in città. In questo contesto, Babel Med resiste e rilancia. Sempre con quell'aria alla mano da convention ruspante, dove gli artisti si mescolano con naturalezza al pubblico. Per quanto concerne gli showcase, liete sorprese e relative delusioni, inevitabilmente, si alternano tra Chapiteau, Cabaret e Salle des Sucres. A brillare sono Dudu Tassa, ebreo di radici irachene e passaporto israeliano che si muove con agilità tra analogico e digitale, est e ovest, post punk e vocalità mediorientale, con voce di grandi risorse e appeal indie rock. Così come ben figura una Yiddish Twist Orchestra da crociera d'un tempo, che affida il microfono a Natty Bo degli Ska Cubano; i suoi passi da tiptap, il portamento vocale alla Belafonte e l'approccio da navigato crooner dei Caraibi accendono la sala. Buone vibrazioni anche sull'asse tra Occitania e Anatolia creato dai Forabandit, dall'inossidabile chansonnier angolano Bonga, dall'hip hop samoano del neozelandese King Kapisi, dal Maghreb franco digitale di Teménik Electric e dagli eloquenti Electro Bamako. Stanno in Francia, e suonano venerdì in chiusura. Quel che non riesce sabato a Khaira Arby: «annullato per i problemi politici in Mali», taglia corto il laconico volantino affisso sulla porta della sala. Il resto scorre tra le banalità «bossa - muffin» di Flavia Coelho, molti progetti trasversali e un Mory Kante di ritorno con La Guinéenne dopo otto anni di silenzio. Che ha fatto, in tutto questo tempo? «Mi sono occupato di Morykantea, il quartiere nella banlieue di Conaky che porta il mio nome. Si è sviluppato dal Nongo Village, ora funziona a pieno regime: hotel, sala concerti da 2.400 persone, due studi di registrazione, sale prova, residenza per gli artisti forestieri, la sede della casa discografica, più di venti posti di lavoro a tempo pieno. E poi tanti concerti, circa cinquanta all'anno in tutto il mondo». Il disco nuovo è dedicato alla donna africana: «Sono loro che mandano avanti il continente, nei campi come nelle città, allevando figli di cui i mariti si infischiano e pensando a un'Africa nuova». Sotto il profilo artistico, è in buona parte un ritorno al Mory Kante degli Anni Ottanta, quello di Yé Ké, Yé Ké; peccato, il precedente Sabou era assai più raffinato nella sua sobrietà acustica legata alle radici, mentre ora sia l'album che il concerto hanno il gusto di un remake di circostanza. L'Africa e il Mediterraneo chiamano, Marsiglia risponde. Con la cosa più eccitante vista in tre giorni, il set in veranda de Lo Còr de la Plana. Il coro politico da ballare cresciuto alla Plaine, il quartiere notturno, con il terzo album alza il tiro. In Marcha! la rigorosa polifonia rurale occitana trasportata nel contesto urbano, spesso sostenuta da percussioni con la cassa in quattro da club e immersa in un orizzonte punk busker, suona di sconcertante attualità e travolge l'audience. Il resto, la grande città fondata dai Greci lo affida ai suoi veterani. C'è Imothep, dj e produttore della storica squadra hip hop IAM; guida un quartetto di laptop che su una solida pianta dub reggae innesta colorati rami arabo funk, per un set i cui bassi sono pugni nello stomaco. E poi ci sono loro, i Massilia Sound System, in questo periodo rapiti dai rispettivi progetti solisti. Moussu T prosegue nella già pluridecorata carriera di cantautore D'Oc; passa alla fiera di volata con Le Jovents prima di partire alla volta di Vilnius; giusto il tempo di lanciare il nuovo cd live, Empêche - Nous!.. Anche per Gari Grèu è arrivato il tempo del debutto in proprio, con un disco dai suoni pop e dai contenuti a sua volta politici, a partire dal titolo, Camarade Lézard, fino alla Dis - moi Soleil in cui il canto partigiano italiano La Brigata Garibaldi chiude un poetico affresco sulla vita dell'Eroe dei due Mondi. Poi c'è Jali, la voce ragga del sound system, il globetrotter indipendente. Passa al Babel Med per supportare il suo complice brasiliano dj Chico Correa, nome geniale e suono caloroso tra samba, drum'n'bass, hip hop e dubstep. Poi invita a La Base, e lì agisce in prima persona. È un centro sociale alle spalle del mattatoio, che neppure il tassista riesce a trovare. Varcata una soglia da accampamento nomade con roulotte squat, ecco lo Papet J sul palco a dispensare rime a mitraglia. La basi spettano a dj Francesco dei salentini Insintesi, e sul microfono piombano anche Cavallo dei Mascarimiri e Stefano Degioanni dei Lou Seriol, per una notte a spasso tra rime e ritmi del Salento, dell'Occitania subalpina e di quella metropolitana marsigliese. In sala ci sono quelli della «Chourmo», la grande famiglia dei Massilia Sound System che guida anche l'ala libertaria e antirazzista della tifoseria dell'Olympique, reduci delle stagioni delle «posse», giovanissimi della Marsiglia universitaria e marginale. Un tessuto all'apparenza estraneo e scettico nei confronti delle trasformazioni urbanistiche attitudinali della città. Dal canto suo, Babel Med rilancia proprio in prospettiva Capitale della Cultura,

annunciando sui titoli di coda un'edizione 2013 straordinaria. Ci sarà un palco extra, una sorta di mainstage fuori dal Dock, dove approderanno le produzioni esito delle residenze in via di allestimento in Tunisia, Marocco ed Egitto. Il varo del progetto è spettato sul campo alla conferenza «Il posto e il ruolo della musica durante e all'indomani della Primavera Araba», che ha indicato in Tunisia - Clash Huria!, documentario sul rapporto tra rap e rivoluzione realizzato da Hinde Meddeb per Arte Tv, una chiave di volta per rileggere l'esperienza politica attraverso la musica.

## **Capitan Pirata e il Dodo, folli avventure di altri tempi** – Marco Giusti

È vero, non se ne può più dei pirati, di Johnny Depp come Capitan Jack Sparrow e della sua ciurma dilagante che hanno prosciugato le idee di ogni vecchio film piratesco. Ma questo Pirati! Banditi da strapazzo girato da Peter Lord e Jeff Newitt in stopmotion, cioè coi pupazzi in plastilina ripresi a passo uno, come i geniali Galline in fuga e i grandi episodi di Wallace e Gromit, è un piccolo capolavoro. Non solo perché è molto divertente e tecnicamente fantastico, ma perché è costruito con un tale amore e una tale passione per questa tecnica che fa scomparire gran parte dell'animazione in digitale che si è vista ultimamente. In ogni inquadratura troviamo una cura certosina per le scritte, i manifesti, gli oggetti, come se fossimo non in un film di oggi, ma in qualche folle avventura piratesca come il Capitan Blood di Michael Curtiz o Il corsaro dell'isola verde di Robert Siodmak (con le scenografie di Ken Adam). È una tale festa per gli occhi che gli perdoniamo anche le piccole trovate per renderlo un po' più attuale o più accattivante per il pubblico internazionale. Il film, che è tratto da uno dei libretti pirateschi per l'infanzia dell'inglese Gideon Dafoe, anche se in realtà la storia appare per lo più un pretesto per la messa in scena di personaggi e set del tutto particolari come da tempo lo studio Aardman ci ha insegnato, segue le avventure di Capitan Pirata e della sua ciurma, un gruppo di pirati assolutamente sotto standard in quanto a cattiveria e a ruberia, che si ritrovano a concorrere al premio per il Pirata dell'anno contro il fior fiore della schiuma dei mari. Capitan Pirata, doppiato da noi benissimo da Christian De Sica, e nell'edizione originale da Hugh Grant, non solo è più rilassato e tranquillo del dovuto per essere un pirata, ma vanta come animaletto di compagnia il buffo e sonnolente Polly, quello che lui pensa essere solo un pappagallo grasso e che è invece l'ultimo Dodo rimasto della terra. Ovvio che gli altri veri pirati lo prendano in giro anche per questa amicizia non proprio virile, ma lui stesso è ben consapevole di non possedere grandi chance di vittoria nella gara a Pirata dell'anno a confronto coi terribili Black Bellamy e Cutlass Liz, che vedrà vincitore chi porterà nel bar della Tortuga dove avrà luogo la serata finale, costruita come la cerimonia degli Oscar, il bottino maggiore. Ora, proprio Polly, l'ultimo Dodo, potrebbe far vincere invece al losco Charles Darwin, un Darwin che non si è ancora reso che ha sotto il naso la prova lampante di quella sarà la sua più celebre scoperta visto che il suo cameriere-scimmia è identico a lui, il premio per lo Scienziato dell'Anno. Capitan Pirata, pensando che potrà vincere chissà quale ricco premio grazie al Dodo, si traveste da scienziato, lui e la sua ciurma, per poter concorrere in prima persona a quel premio in una Londra funestata dalla presenza ingombrante di una cattivissima Regina Vittoria, doppiata nell'originale dall'immensa Imelda Staunton e da noi dalla non meno vispa Luciana Littizzetto. Una Regina Vittoria che odia i pirati e ha come passione politicamente scorretta quella di cibarsi di animali in via d'estinzione. Come il Dodo. Peter Lord e i suoi animatori si scatenano nella ricostruzione della Londra dell'epoca, con tanto di porto pieno di carcasse di pirati agonizzanti chiusi nelle gabbie, come nella cittadella dei Caraibi e riescono a costruire i loro personaggi con gran cura. Attenti, ad esempio, alla ragazza travestita da pirata, come insegnano le mitologie piratesche, che non verrà mai smascherata dai suoi compagni. Nella Londra vittoriana, fa una sua buffa apparizione anche l'Elephant Man reso celebre dal film di David Lynch, anche se alla fine il grasso e sonnolente Dodo ruba la scena a tutti non facendo assolutamente nulla. Si rimpiangono un po', nella versione italiana, le voci originali dei pirati, tutti ottimi attori inglesi molto caratterizzanti, come Brendan Gleeson e Martin Freeman, ma il divertimento è assicurato lo stesso.

**La Stampa – 5.4.12**

## **Heaney: io, Pascoli e gli aquiloni** – Mario Baudino

BOLOGNA - «Ho l'impressione che non abbia molti lettori, al di là degli studiosi» ci dice Séamus Heaney, a conclusione del convegno organizzato dall'Università di Bologna su Giovanni Pascoli, la manifestazione più ambiziosa tra quelle per il centenario della morte, che è passato un po' sottotraccia. Non qui a Bologna, dove Pascoli ebbe cattedra, e dove sono confluiti esperti da tutto il mondo. Tra loro anche il poeta irlandese vincitore del Nobel per la letteratura nel 1995, che da tempo lavora sulle sue poesie, e ne ha tradotte parecchie. I loro temi non sono del resto così lontani: se si leggono alcuni dei versi più famosi di Heaney, per esempio quelli di Digging (Scavando), un testo degli anni Sessanta, sembra quasi di sentire una risonanza pascoliana: «E mi torna in mente l'odore della terra / delle patate, lo scalpiccio della torba fradicia, / i colpi risoluti della vanga tra le radici vive». Sta parlando di suo padre. «Ma io non ho la vanga per seguire uomini così», conclude. Ha invece la scrittura, la costruzione di mondi, che sa sprofondare in un modo diverso nella torba, fra sepolte appartenenze remote, strati geologici e storici. Heaney all'epoca non conosceva Pascoli. Lo incontrò per caso, parecchi anni dopo, a Urbino. Secondo le sue parole, «gli sono legato da un pezzo di spago»: quello dell'aquilone, ovviamente. Era il 2001, e la celebre poesia gli venne sottoposta dopo che aveva parlato di un componimento di Yeats sulla corte urbinata. Per uno di quei cortocircuiti tipici della letteratura, gli parve di riconoscere nei versi pascoliani qualcosa che aveva scritto anche lui, rievocando un giorno dell'infanzia in un campo dell'Ulster dove con i suoi fratelli guardava il padre che stava facendo volare, appunto, un aquilone. «Con l'occhio della mente vedo sempre noi tutti con la stessa chiarezza con cui vedo quella frotta di scolari che Pascoli ricorda nella sua poesia», ha spiegato nella conferenza dell'altro giorno. Fu l'inizio di una storia poetica che non si è mai interrotta. Da allora, prima per caso poi perché ormai le sollecitazioni si moltiplicavano, ha continuato a tradurre. I poemi di Myricae lo riportavano alla sua stessa vita di ragazzo di campagna, a ripercorre un filo «teso tra l'Italia e l'Irlanda». Ma che cosa l'ha conquistata? I temi o la trama linguistica e fonetica, lo scavo che Pascoli fa nel linguaggio? «Non conosco

abbastanza l'italiano per affrontare la sua tessitura linguistica. Mi sono focalizzato più sui temi, su come costruisce o riconosce il suo mondo. È un poeta straordinariamente pre-moderno. Ma non per questo lontano. Non so, e non mi interessa neppure, quale sia, se c'è, il suo "messaggio". Dico che è un gran poeta, con una piega meditativa e filosofica, uno sviluppo estetico e intellettuale, un groviglio emotivo che conferisce a gran parte di ciò che ha scritto un'energia sotterranea». Cita un testo, L'ultima passeggiata . «Per una felice coincidenza, gran parte del suo territorio nativo è terreno familiare anche per me. In modo, per dir così, antropologico. Molte delle scene che evocano gli usi e costumi della vita rurale nella Romagna dell'Ottocento erano ancora vive e attuali nell'Irlanda della metà del Novecento». Trova che la descrizione dei campi, dei buoi, dell'improvviso trillare di un'allodola siano «rese in delicatissima miniatura, come se fossero un Libro delle Ore». Un libro di preghiera? Heaney preferisce porre l'accento sulle immagini, e su ciò che lo fa risalire, ad esempio a Ezra Pound e all'Imagismo, il movimento britannico d'inizio secolo, una forma, spiega, di crepuscolarismo. Pascoli però non ha mai influito direttamente sulla poesia europea. «No, questo no. Il suo ruolo non è certo paragonabile a quello di un D'Annunzio. Però è un gran poeta, semmai da riscoprire. Anche per la sua sterminata cultura, per tutto il materiale di studio che ci ha lasciato, per i versi latini». Heaney ha tradotto Dante e Virgilio, si è immerso «da irlandese» in una grande tradizione comune, senza la diffidenza che nutre invece per molta poesia «inglese» che, dice, «spesso ha il tono della vittoria». Nulla di simile in Pascoli, dove semmai c'è una riduzione alle cose minime. Ma a questo punto, la domanda si impone: è sufficiente scavare, per la poesia? Scavare nelle parole come la zappa scava nella terra? «Tutto ciò che riguarda la poesia ha a che fare col linguaggio. E oggi, proprio oggi, con tutti i problemi di comunicazione che ci ritroviamo ad affrontare, penso ci sia molto bisogno di poesia». Anche se pare restare ai margini, magari ricca ma isolata, circoscritta. «I poeti e la poesia sono sempre stati minacciati, direi a rischio di estinzione. E non si sono estinti mai. Ogni tanto la storia fa clic, e saltano fuori Dante, Shakespeare, con i loro amici e seguaci». Oppure Pascoli? «Anche lui, certamente». Qual è tra le sue poesie quella che l'ha colpita di più? «Le dico quella che è stata più facile da tradurre: La cavallina storna . È incantatoria, ti incalza come una ballata popolare e nello stesso tempo ha qualcosa di inevitabile. So che in Italia la conoscete quasi tutti». Imparata a scuola. E forse per questo presa molto, molto sottogamba. «Siamo alle solite. E invece chiedere a una cavalla di rispondere con un nome che non può ovviamente pronunciare se non con un nitrito, bene, è davvero una grande idea».

## **Gli scrittori messi a nudo in camera da letto** – Jacopo Iacoboni

«Guardando in basso vedo il mio corpo uscire dalla stanza con intenti omicidi», scriveva Burroughs nella sua stanza a Tangeri, dove scrisse Il pasto nudo appuntandolo coi foglietti sulle pareti, in condizioni lisergiche. Ma non è solo per questo che è un'esperienza iconica osservare le camere da letto degli scrittori. La rivista Granta avvisa che il magazine Apartment therapy pubblica le fotografie dei luoghi dove gli scrittori, come diceva Truman Capote, andavano a «gettare le ossa», luoghi ampi o più spesso piccoli, posti puliti, illuminati bene, oppure posti un po' stretti e bui, riposi di fortuna, alloggi concessi alla poca fortunata (almeno economica) destinata ai grandi. Non fu il caso dell'autore di A Sangue freddo , che spesso svernava in una stanza sul mare agli Hamptons, semplice, ma elegante. Letto a una piazza, pomelli in ottone, pareti in legno bianco, un comodino con tavolo a vetro, una lampada da terra. Sono, questi, «luoghi di eremitaggio? Santuari? Semplice posti per lavorare?». Di meno, ma anche molto di più. C'è chi fa della propria stanza l'estremo rifugio di «accesso negato», e chi la immagina come un'estensione di sé, un'espansione geometrica, un'accelerazione di possibilità. Ci son stanze da letto che lavorano palesemente sul tempo, e stanze che abitano lo spazio. Di Virginia Woolf, per dire, viene mostrata una stanza assai borghese con parquet lucidato, un tappeto rettangolare che sembra persiano, due sedie, di cui una fradino, un tavolino in bambù, una collezione di libri essenziali - quanto diversa da certe enormi librerie radicalborghesi di libri mai letti - rilegati con copertine tutte colorate. La camera di Hemingway a Key West fa impressione e un po' paura, è una camera sontuosa, travi di legno a terra, doppia vetrata, tantissima luce, ma anche un lampadario in vetro orrendo, una testiera del letto che fa venire i brividi e suscita in chi guarda il dubbio se uno lì sopra possa mai fare l'amore. Al confronto la stanza di Flannery O'Connor nella tenuta dei genitori si nota per la semplicità infantile, la copertina a quadretti del letto singolo, un banchetto per la scrittura che è quello dove compose tante delle sue pagine, delle tende sul verdolino non belle, molto oscuranti e quasi protettive... Un gioiello nel suo genere è la camera dove Sylvia Plath stette sette mesi appena arrivata a New York, al Barbizon Hotel for Woman, una chicca da vedere assolutamente quando si capita a New York, Upper East Side, sulla 140 East 63rd. È una stanzetta stretta e lunga, moquettata, con lettino addossato alla parete, mini-scrittoio ad angolo, comò sul lato. Piccola ma molto luminosa e ad angolo, colori chiarissimi del pavimento in legno, è la stanza di Emily Dickinson, colpisce che scrisse moltissime delle sue poesie su un tavolino quadrato che lascia spazio a stento a un quaderno. Proust dormiva in una stanza reclusiva: soffriva d'asma e di diverse allergie, tutte le aperture erano schermate, mura e tetto erano sigillati col sughero per isolare dal rumore e dalla polvere: per il resto, letto con struttura in rame, poltrona, separò alle spalle del letto, comò piuttosto massiccio in legno scuro che fungeva (anche) da scrivania. Uno però alla fine ama più di tutte queste due, la stanza dove Faulkner scrisse Una favola (un lettino a dir poco spoglio e pareti bianche dover annotava le righe del romanzo), e quella, appunto, di Burroughs nel Bunker sulla Bowery: due tappeti marocchini, una coperta che sa di Fez, caldaie sbrecciate e fili della luce a vista. Era, per lui, l'ultimo dei pericoli.

## **Pasqua in compagnia di Klimt** – Rosalba Graglia

Il suo dipinto più famoso, Il bacio , è stato riprodotto almeno quanto la Gioconda , ed è finito su calendari e scatole di cioccolatini. Un'icona della Vienna della Secessione, la Vienna di Schiele, Kokoschka, Otto Wagner: ed è lì che bisogna andare a ritrovare il mondo di Klimt, nelle grandiose celebrazioni per i 150 anni dalla nascita, dipinti, bozzetti, disegni declinati in una decina di mostre. La più intrigante al Leopold Museum: Klimt persönlich. Un Klimt privato, attraverso i quadri certo, ma soprattutto i diari di viaggio, le lettere, le cartoline che spediva quasi ogni giorno alla

famiglia e agli amici, le fotografie, i suoi amati gatti. E le donne, naturalmente: la gran parte delle testimonianze arrivano dal lascito della creatrice di moda Emilie Flöge, musa ispiratrice e compagna di una vita. Ma Klimt visse molte altre passioni (pare abbia avuto 14 figli illegittimi), spesso per le sue modelle, forse per qualche signora della buona società. Nei disegni dell'Albertina - altra tappa viennese da non perdere - c'è tutta la sensualità dei suoi nudi di donna. Il Klimt ufficiale, quello delle grandiose decorazioni per i palazzi di inizio '900, è da vedere invece al Kunsthistorisches Museum, con i 13 grandi dipinti realizzati per le scalinate del museo, sopra le arcate e tra le colonne: e per guardarli da vicino è stato allestito uno scenografico ponteggio alto 12 metri, un'occasione unica. Anche nel bianco palazzo della Secessione, dove si trova il Fregio di Beethoven realizzato da Klimt per la grande mostra sul compositore del 1902, un'installazione-piattaforma di Gerwald Rockenschaub consente di vedere l'opera in un'inedita prospettiva ravvicinata. Altra chicca al Mak, il Museo austriaco di Arti Applicate, con i 9 cartoni, freschi di restauro, per il mosaico di Palazzo Stoclet a Bruxelles, un gioiellino Art nouveau. Dopo di che si può andare a spasso per Vienna alla ricerca dei luoghi e delle atmosfere di Klimt. La casa dov'è nato il 14 luglio 1862, al 247 della Linzer Strasse, non esiste più. Ma si può passare dal Burgtheater, uno dei primi lavori di pitture murali realizzato da Klimt, insieme al fratello Ernst e all'amico Franz Matsch, andare a vedere altri fregi al Museo di Belle Arti, arrivare fino al Belvedere, che possiede la più grande collezione del mondo di opere dell'artista - a cominciare dal Bacio - e dove a luglio aprirà la grande mostra 150 anni di Gustav Klimt con i capolavori più famosi. D'obbligo fermarsi in qualche classico caffè viennese, Patrimonio immateriale dell'Umanità dell'Unesco. Il Café Museum di Friederichstrasse, il preferito da Klimt, Schiele e Kokoschka, è rinato esattamente come lo aveva progettato Adolf Loos. Il Café Central di Herrengasse, caffè letterario frequentato da Schnitzler e Kafka, propone due dolci «da anniversario»: Klimt Surprise al caramello, e Klimt Nuss Kuss, mini dessert alle noci decorato con motivi «alla Klimt». E al caffè del Wiener Grand Hotel, sul Ring, il classico ciambellone Guglhupf è proposto in edizione limitata Gustav Klimt, confezione di latta decorata con l'immane Bacio, a prova di viaggio (si mantiene per 14 giorni, pesa 380gr e costa 16€, un'idea souvenir). E magari concludere il pellegrinaggio nel cimitero del quartiere di Hietzing (Maxingstrasse 15) dove sulla tomba di Klimt cresce l'edera. Si può andare sulle tracce di Klimt anche in Italia, a Venezia, meta del primo viaggio all'estero dell'artista, nel maggio 1899. Klimt è con Carl Moll, uno dei padri fondatori della Secessione, sua moglie Anna e la figlia di lei Alma, che ha vent'anni, è bellissima, e già fa le prove generali di futura femme fatale (avrebbe sposato di lì a poco Gustav Mahler, poi Walter Gropius e infine Franz Werfel, dopo essere stata l'amante di Kokoschka). Klimt la corteggia, lei si innamora: ma lui ha quasi il doppio dei suoi anni e una fama di seduttore. Così Gustav lascia in fretta Venezia per rientrare a Vienna, con il ricordo vivo dei mosaici d'oro di San Marco (pochi anni dopo sarà affascinato da quelli bizantini di Ravenna). Tornerà in laguna per la Biennale del 1910, quando esporrà una conturbante Salomè, subito acquistata dalla città per 900 lire. Quella Salomè oggi è presentata, accanto a una fascinosa Giuditta proveniente da Vienna, nella grande mostra Klimt, nel segno di Hoffmann e della Secessione al Museo Correr, in collaborazione con il Museo del Belvedere. Disegni, gioielli, dipinti, progetti architettonici, mobili: opere di Klimt e di artisti dell'epoca, soprattutto dell'architetto-designer Josef Hoffmann, compresi i progetti per il Fregio di Beethoven. Che è protagonista anche della mostra che Milano dedica a Klimt: la riproduzione a grandezza naturale di parte del fregio e 18 disegni provenienti da New York. Colonna sonora, va da sé, la 9ª di Beethoven.

## **"Act of valor", così lo spot diventa film** - LORENZO SORIA

LOS ANGELES - Come indica il loro acronimo, Sea Air Land Commandos, i Seals sono un corpo speciale della U.S. Navy che operano nei mari, nei cieli, in terra e ovunque è richiesta la loro presenza. Un corpo letale e leggendario, ancor più da quando nel maggio scorso sono filtrati i dettagli della loro operazione che ha portato all'uccisione di Osama Bin Laden nel suo rifugio pakistano, dopo dieci anni di caccia all'uomo senza precedenti. Un corpo la cui storia e le cui azioni hanno affascinato Hollywood e qualcuno ci aveva anche maldestramente provato, come Demi Moore in Soldato Jane e il suo ex, Bruce Willis, in Ultima Alba. Ma ieri nelle sale italiane, forte di un incasso negli Usa vicino ai 70 milioni di dollari è uscito Act of Valor dove per la prima volta si possono osservare dei veri Seals in azione, non divi che giocano a fare le «action stars» ma autentici guerrieri che mettono in mostra non solo determinazione ma una preparazione e una destrezza fisica incredibili. Resosi conto che l'America non ha più lo stomaco per altre dispendiose e sanguinose avventure militari come l'Iraq e l'Afghanistan, l'amministrazione Obama ha deciso di fare sempre più affidamento sulle sue truppe speciali. Act of Valor era stato non a caso originariamente concepito come strumento di reclutamento. Era stato affidato a Mike «Mouse» McCoy e Scott Waugh, due documentaristi sportivi, che dopo mesi al loro seguito e centinaia di ore di filmato avevano saputo conquistarsi la fiducia delle truppe. E assieme si chiesero: e se ne facessimo un film? Anzi un ibrido, a metà tra il reale e il possibile, mantenendo l'autenticità dei Seals ma inserendoci una storia di fantasia? E così ecco che i nostri eroi, su una sceneggiatura di Kurt Johnsted, quello di 300, e con la consulenza di niente dimeno che Tom Clancy, partono per il Costa Rica per liberare un'agente Cia dalle mani dei narcos. Ma una cosa tira l'altra e presto si ritrovano a dover fermare una rete di jihadisti ucraini e ceceni che stanno programmando un attacco concertato in varie metropoli americane. Quando i soldati cercano di esprimere emozioni o di recitare un copione, mostrano scarsa capacità. Ma come spiega Waugh, «un Seal ha uno sguardo e un'aura che lo circonda che non puoi replicare». E poi ci sono scene di azione elettrizzanti come quando un elicottero li deposita su una barca in un fiume inaccessibile. O come quando in mezzo al mare appare dal nulla un sottomarino nucleare e in un attimo se li prende a bordo. Il pubblico applaude a scena aperta ma tra i «guerrieri silenziosi», come si chiamano i Seals, ci sono delle divisioni e c'è chi vede il film come un pericoloso cedimento alle forze tentatrici della fama. «Rappresenta cose davvero avvenute negli ultimi dieci anni - proclama l'Ammiraglio William McRaven, a capo del Comando Operazioni Speciali - ma non abbiamo mostrato niente che compromette le nostre tattiche, tecniche o procedure». È quello che sperano i suoi soldati, per cui «aprirsi» è stata una decisione sofferta e aspramente dibattuta. «Se continuate a pubblicizzare come facciamo le cose, il nemico sarà lì ad aspettarvi - ribatte James Vaught, generale



in pensione che un tempo aveva il posto di McRaven - abatterà ogni tuo maledetto elicottero e ucciderà ognuno dei tuoi Seals. Ricordati le mie parole. E lascia perdere i media».

## Una ciotolina cinese dell'epoca Song venduta per 26,7 milioni di dollari

Ilaria Maria Sala

HONG KONG - Nuovo record mondiale per la ceramica cinese di epoca Song (960-1276), considerata tra la più pregiata dell'intera produzione classica cinese: una ciotolina grande poco più di una mano aperta è stata venduta ieri da Sotheby's a Hong Kong per 26,7 milioni di dollari americani. Ossia a un prezzo che è più del doppio delle stime prestate. La ciotolina è stata prodotta dal forno Ru, vicino all'antica capitale dei Song del Nord, Kaifeng (provincia dello Henan). Se l'è aggiudicata un misterioso collezionista, che ha trattato l'acquisto per telefono, battendo altri otto aspiranti possessori. Si tratta di un pezzo rarissimo, se consideriamo che nel mondo intero sopravvivono meno di ottanta pezzi usciti dai forni Ru, e che soltanto quattro di questi sono nelle mani di privati (le altre ceramiche Ru appartengono al Museo della Città Proibita, a Pechino, e a quello Nazionale di Taipei). La delicatezza della forma di questa ciotola, un piccolo lava-pennelli, a forma di fiore stilizzato, è solo parte di quello che la rende così desiderabile: il vero mistero è celato dalla smaltatura azzurro-malva, un colore che cambia a seconda dell'illuminazione che la rischiarizza e che ancora oggi non si sa come possa essere stato ottenuto. Gli artigiani di Ru rimasero attivi soltanto qualche decina di anni, poi, con le guerre che misero a dura prova la regione alla fine della dinastia, cessarono di produrre queste delicate ceramiche. E da allora poeti e artisti cinesi, per non parlare dei banditori d'asta, non cessano di tessere le lodi dei magnifici oggetti che uscivano dalle loro mani, e dai loro formidabili forni a legna.

**Corsera – 5.4.12**

## Antinoo, la religione della bellezza – Lairetta Colonnelli

Statue e busti, rilievi e medaglioni, monete e gemme: sono una cinquantina i pezzi esposti nella mostra dedicata ad Antinoo, il ragazzo amato per sette anni da Adriano e annegato nel Nilo durante un viaggio in Egitto al seguito dell'imperatore. Morte carica di misteri. Tra le ipotesi, la più romantica è quella di Cassio Dione, che suggerisce un sacrificio del giovane per proteggere Adriano, cinquantatreenne e ossessionato dall'astrologia, al quale i maghi avevano predetto la morte entro un anno, a meno che un volontario non si fosse immolato al posto suo. Ipotesi ripresa e avvalorata, quattro anni fa, dallo studioso francese Yves Roman nel suo «Adriano» (ed. Salerno). Cassio Dione riporta anche la leggenda più poetica riguardante il giovane efebo scomparso e raccontata da Adriano ai cortigiani: «Disse di aver visto di persona una stella, quella di Antinoo, nata dalla sua anima». Sono alcune delle pochissime notizie sulla vita di Antinoo. Ma hanno affascinato e commosso intere generazioni di artisti, dal 130 dopo Cristo, quando il giovane scomparve nel Nilo e l'imperatore lo fece divinizzare e immortalare in migliaia di ritratti, fino al ventesimo secolo. «La figura di Antinoo, nonostante sia storicamente indefinita se non per quanto riguarda il legame con Adriano, è all'origine di una serie iconografica di eccezionale ricchezza e varietà, tanto da aver costituito sia in Antico, sia nelle riprese dell'Antico, un vero e proprio modello ben noto agli archeologi e riconoscibile anche da parte del più vasto pubblico», fa notare Marina Sapelli Ragni, soprintendente archeologica del Lazio, che ha curato la mostra e il catalogo edito da Electa. La testa di Antinoo, infatti, è caratterizzata da alcuni elementi ben definiti, come si può osservare nella cinquantina di ritratti presenti in mostra: mento arrotondato, bocca carnosa, naso largo e dritto, sopracciglia inarcate verso l'esterno, chioma folta e ricciuta. L'immagine dell'eroe giovane, bello e morto anzitempo. Un'immagine tramandata anche dalla memoria popolare. «A Roma, quando vedono qualcuno dall'aria seria e privo di barba è un console; quando ha una lunga barba è un filosofo; e se è un ragazzo è un Antinoo», scriveva Montesquieu nel suo «Voyage d'Italie», nel 1728. Di lì a poco sarebbe scoppiata nella Città Eterna una specie di febbre di Antinoo che avrebbe contagiato tutta l'Europa. Nel 1735 appare infatti un bassorilievo in marmo raffigurante Antinoo, proveniente da una presunta scoperta durante gli scavi a Villa Adriana. La scultura finisce nella collezione del cardinale Alessandro Albani, che nel 1755 assume come bibliotecario Johann Joachim Winckelmann. Lo studioso tedesco individua nell'arte greca, conosciuta attraverso le copie romane raccolte dal cardinale, la realizzazione dell'ideale assoluto di bellezza. Ma soprattutto esalta il bassorilievo di Antinoo, giudicandolo, per la sua qualità esecutiva, una delle più straordinarie testimonianze del culmine supremo dell'arte «nell'epoca migliore». In virtù di questo autorevole giudizio, calchi del Rilievo Albani divennero richiestissimi dall'aristocrazia europea e la domanda di statue originali di Antinoo diventò così insistente che «le sempre più prolifiche campagne di scavo ne restituirono forse troppi esemplari tutti insieme», come suggerisce Nunzio Giustozzi, uno degli studiosi che hanno compilato il catalogo. Il dubbio su tanti di questi esemplari non è ancora sciolto. Forse per questo i curatori hanno evitato di segnalare accanto alle opere in mostra, la data di appartenenza. Il percorso resta comunque un viaggio nel «fascino della bellezza», come recita il sottotitolo dell'esposizione. I busti di Antinoo raffigurano il giovane bitinio in veste di Apollo, o di Dioniso con tralci di edera tra i capelli, come nel marmo proveniente dal British Museum, o corone di grappoli d'uva, come nel bronzo scolpito nel Cinquecento da Guglielmo Della Porta. In alcune teste si sovrappone l'immagine di Osiride, come in quella proveniente dalle collezioni Chigi oggi a Dresda, o in quella scolpita da un anonimo verso il 1920 e conservata da Franco Maria Ricci. Addirittura il volto antico di Antinoo viene trasformato in quello di un santo o di un profeta, con l'aggiunta di un'ombra di barba e di baffi, incisi sul marmo probabilmente nel medioevo, come è successo alla testa riutilizzata per ornare la cantonata della chiesa degli Innocenti a Pisa. Tra i pezzi più celebri, l'Antinoo Farnese, il ritratto bronzeo delle raccolte medicee, il busto in marmo di Palazzo Pitti, restaurato per l'occasione, e quello della collezione veneziana di Giovanni Grimani.

## **Il primo Dick, che non credeva alla gratitudine** - Carlo Formenti

Per la gioia dei fan di Philip K. Dick, l'editore Fanucci ha pubblicato uno dei pochi romanzi non ancora tradotti nella nostra lingua. Si tratta di un'opera scritta a metà degli Anni 50 - quando Dick tentava senza successo di accreditarsi come autore «mainstream» - che sarebbe approdata negli scaffali delle librerie solo nel 1986, quattro anni dopo la sua morte. I lettori italiani la leggeranno con il titolo *Lo stravagante mondo di Mr. Fergesson*, anche se, a parere di chi scrive, meglio sarebbe stato conservare il titolo originale, *Humpty Dumpty in Oakland*, che con la sua allusione al personaggio di Alice nel Paese delle Meraviglie è più atto ad evocare il gusto del surreale che emana da queste pagine. Ambientato nella Bay Area, il romanzo insegue le contorsioni psicologiche di due «americani medi»: Fergesson, anziano titolare di un'officina di autoriparazioni, e Miller, giovane venditore di automobili usate. Fergesson, stanco e malato di cuore, decide di chiudere bottega, ma in questo modo mette nei guai lo spiantato Miller, cui aveva affittato parte del proprio terreno. Così il rapporto fra i due, già caratterizzato da uno vischioso miscuglio di amore-odio (Fergesson disprezza l'incapacità di Miller di farsi strada nella vita, ma al tempo stesso vorrebbe ottenerne rispetto e ammirazione, mentre il giovane è pieno di rancore e invidia per i suoi soldi), peggiora ulteriormente, fino a precipitare in una fiera delle crudeltà cui partecipano attivamente le mogli dei due protagonisti (nelle quali cogliamo un'anticipazione della figura di donna cinica e autoritaria che ritroveremo in tutti i romanzi del Dick «maturo»). La guerra diviene senza quartiere non appena irrompe sulla scena tale Harman, imprenditore discografico, finanziere e vecchio cliente di Fergesson. Harman suggerisce al meccanico di investire i soldi ricavati dalla vendita dell'officina in un'area di recente lottizzazione, ma Miller fa di tutto per mettere i bastoni fra le ruote al vecchio: prima cerca di convincerlo che Harman è un truffatore, finendo per autoconvincersi che le cose stanno effettivamente così, poi, dopo avere goffamente tentato di ricattare l'industriale, riesce a farsene assumere, dopodiché arriva al punto di suggerire al neodatore di lavoro che l'imbroglione è Fergesson, finendo per farsi smascherare e sprofondando sempre più nella paranoia. Né la morte di Fergesson, incapace di tollerare le sue diffamazioni, né l'abbandono della moglie, stufa dei suoi inconcludenti maneggi, né la magnanimità di Harman, disposto a offrirgli l'opportunità di riscattarsi, lo distoglieranno dalla convinzione di essere vittima di una mostruosa congiura del mondo ai suoi danni. Leggendo queste opere prefantascientifiche la tentazione è inevitabilmente quella di cercare presagi del Dick a venire. Ma qui se ne trovano meno che altrove (vedi il più noto *Memorie di un artista di merda*). La fantascienza compare solo nelle parole di un comprimario che, pur essendone un consumatore abituale, la etichetta come «spazzatura». Ma anche sul piano formale siamo lontani dall'abilità con cui Dick saprà in seguito descrivere l'insensatezza dell'esperienza umana e lo slabbrarsi del tessuto della realtà: la ricerca dell'assurdo e del surreale, cui accennavo all'inizio e che nei racconti di fantascienza verrà associata ai dispositivi di simulazione tecnologica, qui suona spesso gratuita, in quanto viene perseguita esaltando l'incomunicabilità fra i personaggi, tanto che certi dialoghi suonano incongrui, se non deliranti. In un certo senso, tuttavia, è proprio quest'aura di «follia» che avvolge tutti i protagonisti a farci percepire il nocciolo duro dell'ispirazione dickiana; per esempio, quando Miller, messo di fronte alla «bontà» di Harman e alle sue proposte di redenzione, invece di esprimere gratitudine esclama «they got me» («mi hanno incastrato»), riconosciamo l'amaro leitmotiv di tante opere a venire: i paranoici non sono «matti», sono piuttosto sensitivi che colgono la profonda essenza maligna di tutte le relazioni umane, anche quelle animate dalle migliori intenzioni, in quanto irrimediabilmente avvelenate dall'inautenticità del mondo in cui siamo condannati a vivere.

## **Guanda: Lorca, Sepúlveda, Foer. L'indipendenza lunga 80 anni** - Francesco Cevasco

Si possono racchiudere ottant'anni di vita di una casa editrice in una sola parola? «Sì, si può. E la parola chiave è: indipendenza». Luigi Brioschi, che di Guanda è il presidente, ma potete scovarlo a fare qualsiasi altra mansione, dallo scout all'editor, dall'ambasciatore culturale all'addetto commerciale, celebra così, con quella unica parola, «indipendenza», il lungo compleanno di Guanda editore. Entri nel suo sobrio studio. Una scrivania piccola piccola tutta nascosta da pile di libri, un tavolino rotondo altrettanto piccolo tutto sepolto sotto pile di libri, qualche piccola foto alle pareti (c'è anche un Sepúlveda che ridendo gli dedica una dedica disteso sopra un letto) e un quadro più grande: un ritratto di André Gide avvolto in un'inquietante spirale di fumo di sigaretta. La firma è di Guido Scarabottolo. E Brioschi ti sorprende perché vuole partire da qui, da un'immagine, per raccontare la lunga storia di Guanda. Brioschi cita «la lezione di Mario Spagnol» cioè «la Vestizione del Libro». «Scarabottolo - dice - è stato per me quello che fu Carlo Mattioli per Ugo Guanda negli anni 30-40: l'artista che veste i libri. Era l'inizio del 2001. Ero nello studio di Pier Luigi Cerri. Mi mostra un libretto smilzo, un piccolo catalogo dei disegni di Scarabottolo. Lo apro e da lì comincia tutto. Affido subito a Scarabottolo la copertina di un libro che avevo comprato già da un anno ma per il quale non avevo trovato una presentazione adeguata. Era *Ogni cosa è illuminata* di Jonathan Safran Foer. L'ha fatta gialla con segni ebraici. Da lì è nata una innovazione: la copertina disegnata ad hoc». Brioschi accarezza le ultime copertine di suoi autori, John Banville e Paola Mastrocola, e come dalla lampada di Aladino appare lo spiritello di Gadda. «Non era Guanda il suo editore, ma tre anni fa con la Fondazione Bembo abbiamo fatto rinascere i quaderni dell'ingegnere con l'indispensabile Pier Vincenzo Mengaldo come direttore e per onorare un debito di riconoscenza nei confronti di Dante Isella grazie al quale nacque nell'88 la Fondazione Bembo, cui Isella dedicò la sua passione fino alla morte nel 2007». E, a proposito di spirito, qual è l'anima di Guanda? «Più che anima, la chiamerei vocazione: una vocazione alla ricerca e alla scoperta. Di nuovi autori e di nuovi valori. È questo che rende Guanda un po' speciale: scoprire il nuovo senza che tu lo avverta. Tu al momento non lo sai ma poi scoprirai che la qualità s'impone». Così, nuovi l'altro ieri sconosciuti, come Banville o Sepúlveda, oggi sono classici. Prego, un altro esempio di ricerca del nuovo... «*Trainspotting* di Irvine Welsh. C'era questo libro, che in Italia curiosamente nessun editore aveva acquistato. Penso perché tutti lo considerassero intraducibile. Mi ricordo che tentai di andare a vedere una pièce a Londra tratta dal romanzo. Non riuscii: non c'era un posto in teatro. Allora comprai il libro e mi misi a leggerlo. Mi resi conto che aveva non solo una turbolenza di contenuti ma anche una virulenza espressiva che terremotava la lingua inglese. Decisi di acquistarlo ma non sapevo che

sarebbe diventato il capofila della «Chemical generation». La stessa cosa con Arundhati Roy, Il Dio delle piccole cose. Era lei che annunciava l'innovativa generazione degli scrittori indiani che poi hanno avuto fortuna in tutto il mondo». Ok, ma visto che i libri vanno sì scoperti, annusati, capiti, e comprati ma anche venduti ai lettori... «Su questo fronte resta valida la lezione di Spagnol, l'inventore del publishing fin dai rizzoliani anni 70. E cioè la vestizione del libro, la cura per l'impaginazione, l'attenzione alla parte grafica, alla tipografia». Brioschi annusa libri da quando era ragazzo. Frequentava casa Vittorini, Ginetta Varisco, Ottieri, Del Buono. Ma si è laureato in giurisprudenza con una tesi su «Gli abusi dei ministri di culto». «Una tesi risorgimentale» - precisa. «Non stiamo mica parlando dei pedofili. Ma degli ecclesiastici che volevano interferire nella vita politica dell'Italia unita». E, visto che parliamo del passato, restiamo nel passato: 1932, 80 anni fa, Ugo Guandalini comincia a pubblicare (all'inizio autopubblicare) a Modena e poi si trasferisce a Parma con gran dispetto dell'amico e compagno d'avventura Antonio Delfini che lo considera un traditore... «Quello che colpisce - commenta Brioschi - è che quest'uomo, questo editore, con pochi mezzi, senza una tradizione familiare alle spalle, in due città di tradizione culturale sì ma non certo crocevia come Parigi o Milano, riusciva in quegli anni ad avvistare e a far propria la miglior poesia internazionale dell'epoca. E, con la collaborazione di Attilio Bertolucci, Guanda presenta per la prima volta in Italia poeti come Lorca, Prévert, Eliot, Dylan Thomas, e autori come Hopkins, Gongora, Dickinson, Donne, Mansfield, Apollinaire, Tagore. E pubblica Luzi e Petroni». Nessuno sapeva che quei nomi non si sarebbero mai più cancellati dalla storia delle lettere. Come Brioschi non sapeva, quando comprò Luis Sepúlveda, che cosa sarebbe successo. Ricorda: «Nessuno me lo propose: né agenti né editori, neppure egli stesso. Ero a Parigi, lessi sull'«Express» un articolo su uno scrittore sconosciuto pubblicato da un editore che non conoscevo con un titolo curioso, Storia di una gabbianella e del gatto che le insegnò a volare, lessi il libro in francese, acquistai i diritti. Se dicessi oggi che immaginavo allora di vendere più di sei milioni di copie sarei un bugiardo». Grande idea di marketing fu quando Guandalini semplificò il marchio in Guanda. «Ebbe anche altri meriti - ricorda Brioschi: «per esempio di insistere ostinatamente nel proporre, fino a imporre, un autore come Giovanni Boine e creare una collana di saggistica, "Problemi d'oggi", frequentando esponenti del cattolicesimo più inquieto, del Modernismo, pubblicando Bonaiuti, Renzi, Tilgher, Martinetti, Maritain. Insomma, Guanda rappresentava una realtà e una cultura antitetica alla cultura di regime». Tratto che si trova ancor prima che Guanda facesse l'editore di libri, quando stampava un giornale, «L'Ariete» - era la fine degli anni 20 - in cui nella rubrica «Stonature» scriveva cose tipo: «Faccia porca senza tessera fascista uguale faccia porca. Faccia porca con tessera fascista uguale faccia porca». E Guanda oggi e Guanda domani? L'ottantenne signora Guanda viaggia nella Rete? Legge ebook? Si attrezza alle sfide del futuro? Risponde Brioschi: «La sfida di un editore di qualità è proprio restare fedele a se stesso. Mantenere il proprio profilo e affermarlo: giocare le carte della qualità in uno scenario non ancora definito. Il mondo della Rete, pensiamo per esempio al self publishing, è generatore di nuove possibilità ma anche di nuova confusione. In questa dimensione la credibilità resta un valore ed è la continua sfida alla confusione. Oggi Guanda fa parte di un grande gruppo, gode della sua indipendenza editoriale, di cui io sono garante, indipendenza che corrisponde a una precisa filosofia di gruppo».

**Repubblica – 5.4.12**

## **La superconduttività scoperta dagli italiani**

ROMA - Un superconduttore a temperatura ambiente, in grado di trasportare l'elettricità da impianti solari nel Sahara ai quattro angoli del mondo, senza alcuna dissipazione di energia: potrebbe essere questa una delle ricadute di una scoperta italiana che ha portato alla luce uno dei meccanismi fondamentali alla base della superconduttività ad alta temperatura. Il risultato, pubblicato sulla rivista Science, si deve al gruppo di ricerca coordinato da Stefano Dal Conte dell'università Cattolica del Sacro Cuore e dei laboratori interdisciplinari per la fisica avanzata dei materiali (i-Lamp) di Brescia. Arrivare a questo risultato è stato possibile grazie agli esperimenti condotti nei laboratori dell'università Cattolica a Brescia, in collaborazione con i laboratori T-Rex della Sincrotrone Trieste e dell'università di Trieste. I fisici hanno utilizzato impulsi laser ultraveloci per identificare le microscopiche interazioni che azionano la superconduttività ad alta temperatura, mostrando che negli ossidi di rame superconduttori gli elettroni sono legati in coppie non attraverso un meccanismo convenzionale, che implica una deformazione della struttura cristallina, ma attraverso delle fluttuazioni della polarizzazione magnetica. Secondo gli esperti, se si arrivasse a ottimizzare e ingegnerizzare questo meccanismo si troverebbe forse la strada che porta alla superconduttività a temperatura ambiente, con numerose ricadute sia per la ricerca di base sia per le applicazioni tecnologiche. Si potrebbe per esempio, trasportare corrente elettrica con efficienze mai raggiunte, risparmiando una notevole quantità di energia, produrre campi magnetici elevatissimi, indispensabili nel campo dei trasporti e delle tecniche diagnostiche mediche, come la risonanza magnetica nucleare.