

Quei fili intrecciati tra arte e attivismo - Michele Dantini

All'ingresso di Documenta 13 stanno i grandi atri vuoti di Ryan Gander, artista inglese divenuto celebre per la reinvenzione delle pratiche espositive e il corteggiamento dell'Assenza: l'esposizione si avvia polemicamente, contestando l'eccesso di produzione e la riduzione delle opere a merce. Iniziative rilevanti stanno pure alla periferia del campo visivo del visitatore. In primo luogo: quest'anno Documenta si disloca. Si tiene anche a Kabul, a Alessandria e Cairo e a Banff, in Canada. Propone progetti educativi e artistico-artigianali. Articola la propria attività: non semplice «evento» o contenitore di eventi, ma agenzia formativa e di cooperazione culturale, agenzia di redistribuzione. Basta questo a connotare l'edizione curata da Carolyn Christov-Bakargiev nel senso dell'«impegno» e della mutualità. C'è un gran desiderio di «contenuti» politici e di consacrazione dell'arte sul piano della testimonianza. La mostra è molto ampia e sin troppo disparata, per esigenze che appaiono a tratti contingenti. Cerchiamo dunque di selezionare e riconoscere la costellazione di artisti che danno senso a questa Documenta. **Il Vuoto, il Niente, il Fil di Voce.** Gander è il primo che incontriamo: la sua installazione è una semplice alterazione del Vuoto o del Niente. Una brezza persistente soffia nei saloni di rappresentanza al piano terra del Fridericianum: è la sola traccia di intervento. Il titolo dell'installazione è sibillino e si presta a più interpretazioni: Ho bisogno di qualche significato da memorizzare (la pulsione intangibile). Nella Rotonda, ad attenderci, una (breve) monografica di Giorgio Morandi: inattesa e perciò tanto più incisiva. Nature morte e un paesaggio, la veduta del cortile di via Fondazza. Poi, esposti in vetrina, alcune brocche impiegate dal pittore e una raccolta di libri dedicati a Maestri della storia dell'arte antica e moderna. Chardin e Cézanne. Sono i primi libri che incontriamo nel corso dell'esposizione: ve ne sono molti. A pendant delle composizioni morandiane un testo di Francesco Matarrese, artista concettuale già autore di radicali scelte antisistema (abbandona la professione all'inizio degli anni Settanta), interprete del «rifiuto profondo». Che Morandi e Matarrese si fronteggino nel contesto della mostra, o meglio dialoghino tra di loro, appare rivelatorio: resta praticabile, sostiene Matarrese nella Sfida, «una linea di voce, un filo di voce flebile» che si opponga al «dispositivo commerciale» dell'arte. Potremmo interpretare Morandi come questo «filo di voce», la testimonianza resa sulle soglie del silenzio e della scomparsa, l'intreccio più plausibile di estetico e politico? Christov-Bakargiev lo fa: pur distaccandosi dalle retoriche macho-guevariste dell'«impegno» anni Sessanta (non a caso assenti, in mostra, molti tra i poveristi), costruisce l'epica della sua Documenta su pratiche di resistenza che gli artisti sono, a suo avviso, elettivamente chiamati a interpretare. **Nuove burocrazie.** C'è nostalgia di «buone intenzioni» e di eroismi culturali? In larga parte sì, a quanto pare. Colpisce l'atteggiamento didascalico: considerata nel suo insieme, infatti, Documenta 13 sembra funzionare come testo scolastico ipersemplicato che elenca conflitti, «svolte, disastri, catastrofi e crisi» da punti di vista spesso prevedibili, con argomenti ridotti o frammentari e «buoni e cattivi» a portata di mano. Recuperiamo per un istante il titolo di Gander: può sembrarci una maliziosa parodia dell'arte intesa come manualistica ad uso sociale, dispositivo didattico conforme alle istanze pedagogiche e autopromozionali di amministrazioni progressiste, tecnica della memoria pianificata e condivisa. L'opera come pretesto di rammemorazione e «discorso», semplice gancio. Questo rischia in effetti di essere oggi Kassel, con scelte curatoriali che chiamano insidiosamente gli artisti a muoversi sullo stesso piano delle burocrazie politico-culturali. Emergono certo punti di vista scettici, ironici o semplicemente dislocati. Susan Hiller raccoglie cento canzoni politiche di resistenza e rivoluzione in un juke-box, quasi a cogliere la distanza storica di momenti di eroica mobilitazione sociale. Andrea Büttner svolge un'indagine complice sulle Piccole Sorelle di Gesù, un ordine femminile istituito nel 1936 da Magdeleine Hutin. Ma persino Salvador Dalì si trova arruolato tra i pianificatori sociali con quadri datati agli anni della guerra di Spagna. La sua presenza in mostra può sorprendere, appare tuttavia funzionale, pur se tra fraintendimenti o distorsioni ideologici, al dispiegarsi di convinzioni curatoriali sull'artista come produttore di allegorie storico-politiche. **Nodi in vetro e libri di marmo.** Hassan Kahn e Michael Rakowitz si prestano bene, per più versi, a interpretare i propositi di Christov-Bakargiev. L'artista egiziano congiunge plastica e video in un'installazione che riflette sui microconflitti del quotidiano e insieme concede alle ragioni dell'eleganza formale: il suo Nodo in vetro colpisce per intensità metaforica. Rakowitz propone una riparazione virtuosa traducendo in marmo alcuni tra i preziosi volumi andati distrutti nell'incendio della Biblioteca dei Langravi di Kassel-Assia nel settembre 1941 (l'incendio fu causato da un bombardamento britannico). In vista di Documenta, Rakowitz ha incaricato alcuni artigiani di Carrara e Kabul di scolpire il travertino che si estrae dalle colline di Bamian, rese celebri dai grandi Buddha del sesto secolo distrutti dai talebani. Nelle teche che accompagnano l'installazione figurano resti dei volumi parzialmente bruciati nell'incendio e frammenti dei Buddha stessi. Accade anche altrove, nella mostra, che vestigia e rovine non perdano status di opera a seguito della distruzione sofferta, anzi potenzino il loro senso simbolico: non lontano dalle tele di Morandi incontriamo parti di oggetti diversi in bronzo, vetro, avorio e terracotta provenienti dal museo nazionale di Beirut e danneggiati al tempo della guerra civile. **Arte «pubblica» e storiografia.** L'artista americano Geoffrey Farmer presenta un'installazione-collage con immagini tratte dalla rivista Life (dal 1935 al 1985). L'installazione è una sorta di contributo visivo al Grande Romanzo Americano, e al tempo stesso esemplifica un'attitudine New Dada o Pop nei riguardi della Storia: depoliticizzata, questa è scompaginata e ridotta a Citazione, Personaggio, Icona, Logo. Un'assemblea patinata di «Celebrities». Accade qualcosa del genere ai molti eventi tragici richiamati in mostra, ridotti a ready-made con atteggiamento tra il precocemente nostalgico, l'opportunistico e il predatorio? Non sempre, non necessariamente (segnaliamo per riservata eleganza l'installazione di Emily Jacir, Ex libris, dedicata ai circa trentamila libri sottratti dagli israeliani ai palestinesi nel 1948): ma non ci sentiamo di escluderlo. Nel contesto di una discussione sull'arte pubblica, quale Documenta propone sempre di essere, non può mancare una riflessione critica sui rapporti tra arte e storiografia, è chiaro: ma è insufficiente ricordare fuggevolmente un avvenimento o prelevare un'impronta, un calco dell'Evento per contribuire significativamente al processo collettivo di elaborazione del Trauma o del Lutto. In mostra con l'installazione dedicata al processo agli esponenti di Autonomia operaia, detto del 7 aprile, Rossella Biscotti ha conosciuto importanti riconoscimenti critici per il lavoro sugli archivi e il contributo alla svolta politica e

postetnografica nell'arte italiana delle più giovani generazioni. Passeggiamo tra i calchi in cemento dell'aula bunker di Roma, oggi distrutta; e indoviniamo sbarre, sedute, scale. Una voce registrata fuoricampo ci riporta al dibattito in aula mentre un'interprete in scena traduce in tedesco deposizioni e rogatorie. Processo è stato importante nell'avviare una riflessione sull'arte italiana più recente e le difficoltà a situarsi autorevolmente in senso storico e politico. Al tempo stesso occorre dire che le retoriche monumentali sembrano cristallizzare narcisisticamente il Lutto, tramandarlo in modo dogmatico attraverso le generazioni e disimpegnare da iniziative storiografiche esperte e distaccate (quali ad esempio alcuni storici italiani trenta-quarantenni hanno da tempo e con merito avviato sugli «anni di piombo»). Un eccesso di formalismo non giova ai processi di empowerment: sociali o generazionali. Nell'installazione La riparazione dall'Occidente alle culture extraoccidentali dell'artista franco-algerino Kader Attia, tra le più commentate di Documenta, una serie di giganti teste lignee dai tratti grotteschi è esposta su scaffali metallici assieme a testi di etnografia coloniale e primitivismo modernista. Le culture «altre», questa la tesi di Attia, potevano essere apprezzate da esteti, snob e conoscitori della prima metà del Novecento solo a condizione di mostrare Purezza Etnica e Primordialità Tribale. Processi sociali, politici e economici di comunità o nazioni extraoccidentali erano deliberatamente trascurati. Quello che potremmo chiamare il pregiudizio etnografico modernista è stato ampiamente riconosciuto e contestato negli studi postcoloniali o nell'etnografia postmoderna: Attia non avrebbe alcuno scoop da intestarsi, in altre parole. Al contrario: può trarre vantaggio da cognizioni diffuse e mutazioni di gusto preparate da tempo. Ma il suo atteggiamento non è di modesto divulgatore. L'installazione si completa con fotografie di feriti della prima guerra mondiale sfigurati dagli interventi di chirurgia plastica successivi al trauma. Attia propone le immagini delle vittime come esemplificazioni di una pratica di dominio che causa guerra e distruzione e al tempo stesso si propone di dissimulare la propria rovinosità attraverso «riparazioni» insultanti. Le teste deformi di La riparazione sono in effetti immagini potenti di umiliazione: corrispondono alle immagini dei soldati feriti e partecipano al riscatto di un'antiestetica del corpo subalterno. Se avvicinate sul piano storico, tuttavia, smentiscono in parte l'indignazione antioccidentale enunciata dall'artista in brevi testi e comunicati stampa per rivelarsi inventivi remakes di busti caricaturali di primo Novecento (di Duchamp-Villon ad esempio). Potremmo legittimamente affermare che Attia, lungi dal discostarsi dalle ambivalenze dell'estetismo modernista, pratica forme sofisticate di appropriazione e usa il «ricatto culturale» come tecnica pubblicitaria. Per quanto giovane, Attia non è un outsider: attorno alla sua produzione di opere monumentali si concentrano gli interessi di gallerie commerciali tra le più callose del continente. **Europa o della Colpa.** Documenta nasce come iniziativa pedagogica nella Germania del dopoguerra, in una città devastata dai bombardamenti perché sede di industria militare in epoca nazionalsocialista. Intende operare sul piano politico e culturale, portare un contributo decisivo all'occidentalizzazione della Germania e al tempo stesso ripristinare una connessione vivente con la tradizione dell'umanesimo classico tedesco. Persino l'apertura all'espressionismo astratto americano, che caratterizza le prime edizioni di Documenta, si iscrive in un progetto di ricostruzione continentale e pone domande sul destino politico e culturale europeo nel contesto della guerra fredda e della contrapposizione tra blocchi. Non troviamo alcuna traccia di una domanda sull'Europa in questa edizione di Documenta. Un'immaginazione geopolitica archeologica e elementare, per più versi anni Settanta, traccia continuamente, in mostra, la demarcazione tra Buoni e Cattivi, Occidente e Terzo-mondo, Americani e Vietcong, dissolvendo differenze e consolidando stereotipi, non importa se lodevoli. Ha senso, in giorni che potrebbero preludere a una tragica disgregazione economica e politica, considerare l'Europa solo come continente di Accumulazione e Dominio, tralasciando di considerarne la vulnerabilità politico-istituzionale? Mancare (da parte di una Documenta che intende finalmente collocarsi nel «futuro digitale») di sollecitare una svolta che ci porti oltre la routine della Denuncia? L'investitura dell'artista come Testimone degli Orrori della Storia, per quanto scolasticamente benjaminiana, manca di riconoscere quanto gli artisti stessi abbiano potuto partecipare, in decenni recenti, alla dilapidazione di un'eredità culturale di Intransigenza e Non Conformismo: ma è ben per questo che l'intreccio tra arte e attivismo appare oggi questione enormemente complicata. **Grandi Outsider Modernisti.** Dobbiamo a Amy Balkin il progetto più persuasivo sul piano dell'impegno (ambientale) esposto a Documenta: la formale richiesta che l'Unesco riconosca l'atmosfera come patrimonio dell'umanità. Non è casuale, considerate le mille aporie della contemporaneità, che alcune tra le sezioni migliori della mostra siano però dedicate a retrospettive (non di rado postume) di outsider del Movimento moderno. Le piccole composizioni a olio di Etel Adnan raccontano di un esercizio quotidiano della pittura vissuto come gioioso rituale e rimandano, con le predilezioni per ampie aree non descrittive di colore, a «sintetismi» primo-Novecento tra la Francia dei Nabis e la Monaco del Cavaliere azzurro; e a De Staël. Pacifista e membro del partito comunista norvegese nel corso degli anni Trenta, Hannah Ryggen (1894-1970) ha commentato l'attualità internazionale degli anni Trenta, come l'ascesa del Partito nazionalsocialista o la guerra mussoliniana in Etiopia, in arazzi di lana e lino morfologicamente caratterizzati da volti-maschera alla Klee. Margaret Preston (1875-1963) e Emily Carr (1871-1945) ci introducono invece al Modernismo di aree periferiche come l'Australia degli anni Trenta e Quaranta: il vigoroso riconoscimento promosso dalle due pittrici per la cultura nativa è tra i contributi più toccanti dell'esposizione, riaffiorante anch'esso da un lontano passato prebellico e prefinanziario. Chine, pastelli e disegni di Metzger mostrano infine i limiti di un apprendistato controverso e faticoso tra tradizione figurativa europea e espressionismo astratto americano. Risalenti agli anni compresi tra 1945 e 1959-1960, rifiutati dall'artista, tornano adesso visibili con qualche concessione di troppo alle fluttuazioni di data. **Immagine e parola** Un'ultima considerazione sui rapporti tra arte e ricerca, di cui si fa un gran parlare a Kassel. Documenta si muove spesso sul confine che separa immagine e parola. Perché allora oltrepassarlo da un lato solo della recinzione? Sono molti gli artisti invitati che praticano textwork. Emerge inoltre dall'esposizione il proposito della curatrice di riscrivere la storia delle neoavanguardia italiana dal punto di vista della poesia visiva. Vorremmo esortare a una maggiore audacia. Appare riduttivo mostrare apprezzamento per gli sconfinamenti che vengono da una sola parte, mantenendo inalterata la demarcazione tra «artisti» e «critici»: come considerare Emilio Villa o Carla Lonzi (e ci limitiamo al solo caso italiano), autore l'uno di calligrammi, l'altra di un volume-collage innovativo come Autoritratto, se non dal punto di vista

di una precoce vanificazione della differenza? Sappiamo bene che acutezza testuale e interrogazione socratica sono (per antonomasia) tecniche di «scultura sociale».

Ecosistemi distrutti e frenesie finanziarie in un video che nessuno vedrà per intero - Gian Maria Annovi

Senza trama, senza personaggi, senza stile. Così veniva presentato nel 1966 dall'editore Feltrinelli l'iperromanzo *Tristano* di Nanni Balestrini, forse il poeta, scrittore e artista italiano più rigorosamente sperimentale della sua generazione, quella per intenderci, che ha dato vita all'onda creativa della neoavanguardia. Già in quel romanzo, tutto costruito sul montaggio potenzialmente infinito di materiali linguistici variegatissimi, Balestrini mirava a minare l'idea della serialità della merce, e dunque anche dell'opera d'arte ridotta alla stregua di un prodotto industriale standardizzato. Che quel progetto non sia mai stato abbandonato a dispetto delle limitazioni tecniche dell'epoca, lo mostra la riedizione del romanzo del 2007. Le 2500 copie stampate dall'editore Derive e Approdi, grazie a un software appositamente ideato, sono infatti l'una diversa dall'altra, facendo finalmente del *Tristano*, come recita il nuovo sottotitolo, un «romanzo multiplo». *Tristanoil*, la videoinstallazione scelta da Carolyn Christov-Bakargiev per la tredicesima edizione di Documenta, suggerisce che proprio il *Tristano* costituisce la spina dorsale della ricerca artistica di Balestrini. Film autogenerato grazie a un programma di Vittorio Pellegrineschi che ricombina infinitamente sequenze video che vanno dalla soap opera *Dallas* ai notiziari televisivi, *Tristanoil* è un video di oltre 2400 ore, la cui durata coincide con la quella complessiva di Documenta. Il centro tematico di quest'opera è il petrolio, lo sfruttamento di questa risorsa e le disastrose conseguenze che la ricerca del profitto provocano sul pianeta e i suoi abitanti. Le immagini frenetiche della borsa, quelle delle favelas, il blaterare dei texani da telenovela, le fiamme delle petroliere, le tracce di ecosistemi distrutti diventano - grazie all'elaborazione video di Giacomo Verde - una sostanza visiva liquefatta, materia densa, viscosa, petrolio digitale che invade e intacca lo sguardo dello spettatore. Al babelare delle voci televisive - insignificante materia sonora - si sovrappone anche la voce atomizzata, frammentata, ridotta alla sillabazione asemantica di Balestrini, che legge frammenti dal romanzo del '66, come se la denuncia del potere pervasivo iniziata da quest'artista cinquant'anni fa non potesse che ripetersi identica anche oggi, ma con un nuovo senso di urgenza e rinnovata difficoltà. *Tristanoil* - come suggerisce l'allusione leopardiana al nome che contiene nel suo titolo - è un'opera epica di resistenza tragica, e proprio la sua durata abnorme lo rende patente. Nessuno di noi potrà mai vedere per intero questo film-evento, perché il farlo comporterebbe sospendere la nostra esistenza. *Tristanoil* è un'opera che possiamo abbracciare per frammenti, come a rimarcare l'incommensurabilità tra il nostro potere individuale e quello del sistema che ci sovrasta. È uno spettatore collettivo quello cui Balestrini si rivolge, una comunità, come a dire che solo unendo le nostre singole esperienze possiamo davvero maturare una coscienza del presente.

Duecento metri a perdifiato per la dignità afroamericana - Gigi Roggiere

È, forse, la foto più famosa del Novecento. Di certo, condensa con la forza di un'esplosione un'intera epoca. Stiamo parlando, ovviamente, dell'immagine di Tommie Smith e John Carlos sul podio olimpico dei 200 metri a Città del Messico, con i pugni quantati di nero, espressione del black power e dell'unità delle lotte, i piedi scalzi, simbolo della povertà e della schiavitù, e la testa bassa, rifiuto di celebrare una bandiera grondante sfruttamento e colonialismo. Mai, come in quella notte del 16 ottobre 1968, un inno nazionale è stato trasformato in musica della vergogna e dell'oppressione. È allora fondamentale, alla vigilia delle Olimpiadi di Londra (visto il draconiano copyright sul logo, il solo citarle potrebbe costituire una violazione della proprietà intellettuale), leggere l'autobiografia di John Carlos, curata da Dave Zirin (*The John Carlos Story*, Haymarket Books, pp. 193). Non sono le gesta di un eroe: è una storia comune, di povertà e di lotta, di classe e di dignità. Nato nel 1945 e cresciuto ad Harlem, figlio di un ciabattino e di un'infermiera, il piccolo John, davanti a una sala da ballo per guadagnare qualche spicciolo, scopre di essere nero aprendo ai ricchi signori di Manhattan le portiere di auto lussuose. Cosa significhi il colore della pelle glielo spiega il padre, troncando sul nascere i sogni olimpici della giovane promessa del nuoto: un negro non è accettato nelle piscine private in cui si formano i campioni. Correre non è stata un'alternativa, ma una necessità. A dimostrazione che il genio non è mai una questione individuale e appartiene sempre a storie collettive, Carlos diventa un fulmine per scappare dalla polizia, ad esempio quando con la sua banda ruba gli scatoloni di cibo sui treni nel Bronx per distribuirli ad Harlem. **L'influenza di Malcolm X.** Nell'incontro con Malcolm X la ribellione del Robin Hood nero assume una forma politica: «ripeteva che dovevamo costruire un movimento unito, con ogni mezzo necessario. Non doveva essere fondato sul colore della pelle, ma sulla lotta degli oppressi contro gli oppressori». Il giorno del suo assassinio, il 21 febbraio del 1965, John non è in città e quella sua assenza lo perseguiterà per tutta la vita. C'è anche Malcolm X, i suoi insegnamenti e la sua rabbia, in quel pugno nero piantato sul muso dei padroni del mondo. Non è per una scelta romantica, allora, che Carlos prende parte all'Olympic Project for Human Rights. «Perché dovremmo correre in Messico solo per strisciare a casa?», chiedono gli atleti neri nel loro manifesto, presentando quattro rivendicazioni: la destituzione del razzista Brundage dalla presidenza del Cio, l'assunzione di allenatori neri, l'esclusione del Sudafrica, la restituzione del titolo olimpico a Muhammad Ali, disertore della guerra in Vietnam («nessun vietcong mi ha mai chiamato sporco negro»). La campagna di boicottaggio, organizzata non da una nazione ma da una classe, il proletariato nero, mette in allarme gli organi della sicurezza americana e terrorizza l'industria sportiva. In quell'industria Carlos, che si sta affermando come velocista, ha ben chiari i rapporti di sfruttamento. Quando sente l'allenatore compiacersi perché «i suoi cavalli avrebbero battuto gli altri», non ci pensa due volte: «sono John Carlos, il cavallo. Solo che questo cavallo ha un cervello e il potere di parola, quindi oggi non corre». (Chissà se pensava anche a questa storia Samuel Eto'o allorché sostenne: «mi tocca correre come un nero per guadagnare come un bianco».) E quando si sente dire che la politica deve stare fuori dallo sport, sa bene di cosa stanno parlando: i cavalli sono buoni per i profitti a patto che stiano zitti. È, non a caso, contro un cavallo

che aveva dovuto correre Jesse Owens, che ben poco se ne faceva dei quattro ori conquistati a Berlino nel '36, alla faccia di Hitler, per uscire dalla povertà e dal razzismo della natia Alabama. E proprio Owens fu mandato da Brundage per tentare di dissuadere gli atleti neri dal boicottaggio. Carlos non serba rancore verso Jesse per la sua triste e pavida sottomissione: è stato anche, scrive, uno scontro tra generazioni di afroamericani. Nessuna pietà o perdono, invece, per i padroni dei cavalli. È il Sessantotto, il mondo è rovesciato dalla rivolta studentesca, proletaria e anti-coloniale. Pochi giorni prima dell'inaugurazione delle Olimpiadi, l'esercito messicano massacra centinaia di studenti nella piazza delle tre culture. Sulla strage cala il silenzio internazionale, lo spettacolo deve andare avanti: «sono quegli studenti, non io e Tommie, i veri martiri olimpici». Il 4 aprile Martin Luther King era stato assassinato e con lui scompariva la figura pubblica che avrebbe dovuto sostenere il boicottaggio degli atleti neri. Molti si scoraggiano e si defilano, altri si tirano indietro all'ultimo momento. Non Smith e Carlos: «non eravamo lì per vincere una medaglia o per la corsa. Eravamo lì per il dopo-gara». Bisognava salire sul podio non per la propria carriera, ma per vendicare una storia collettiva. **La macchina del fango.** Allora Carlos parte come una scheggia, fila via in testa dopo la curva, si volta verso il suo compagno: lo incita, non importa chi taglia per primo la linea del traguardo, gli avversari non esistono, e non conta il nuovo record mondiale dei 200 metri. Stanno correndo insieme per la libertà di tutti. Così è: primo Smith, terzo Carlos. In quella foto chi occupa il secondo gradino del podio, l'australiano Peter Norman, non è lì per caso: sul suo petto luccica la spilla di solidarietà all'Olympic Project for Human Rights. Missione compiuta, si scatena la tempesta. Allo stadio gli americani coprono di ululati razzisti e minacce di morte Smith e Carlos, giganti di dignità nella notte messicana. Il braccio di John rimane leggermente inclinato, pronto a colpire chiunque tenti di tirarli giù: «Tommie, se qualcuno ha un fucile non dimenticarti che siamo preparati a reagire velocemente agli spari». I media si scatenano contro chi ha avuto il coraggio di far irrompere la rivoluzione nello sport. Smith e Carlos vengono espulsi e, mentre ritornano negli Stati Uniti come nemici, Lee Evans sfida di nuovo il mondo salendo sul podio dei 400 metri con il basco nero: «Pensavo mi avrebbero sparato, e allora mi sono imposto di ridere. È più difficile uccidere uno che ride» (si veda il libro di Nicola Roggero, L'importante è perdere). Gliela faranno pagare, a Carlos e a Smith. John smette di correre, sopravvivrà tra disoccupazione e precarietà, pedinato giorno e notte dall'Fbi, che fabbrica infamanti storie per rovinare la sua relazione e spingerlo all'isolamento. Intorno a lui una generazione di militanti neri viene incarcerata e uccisa, dalla polizia prima, dalla droga poi. Inizia il lungo inverno della controrivoluzione reaganiana, «che voleva cancellare gli anni '60». Ma è un combattente, John, ed eccolo qua, fiero e deciso come su quel podio del Sessantotto. Non si pente di nulla e non si sente un eroe. Concludendo l'autobiografia il suo sostegno militante va, «al 1.000%», ai lavoratori del Wisconsin in lotta, precursori dell'esplosione del movimento Occupy. In fondo sono loro, i poveri e i lavoratori, gli eroi di questa storia.

La segreta meraviglia dei fotogrammi – Elfri Reiter

BOLOGNA - C'è sempre qualcosa di «ritrovato» nel festival che si chiama appunto «Il Cinema ritrovato», e che si sta svolgendo per la 26esima volta a Bologna: le pellicole, i colori, sequenze di film, autori o attori sepolti nei tanti strati della memoria, le partiture musicali. Iniziato sabato scorso, la manifestazione diretta dal critico finlandese Peter von Bagh (organizzata dalla Cineteca di Bologna) è un appuntamento atteso non solo dagli esperti del settore ma anche dal pubblico bolognese che invade le proiezioni serali in Piazza Maggiore: settemila presenze all'anteprima della versione integrale di C'era una volta in America di Sergio Leone, e la compresenza pacifica domenica sera tra i tifosi a guardare la partita sotto il portico e la platea di cinefili riuniti davanti alla copia restaurata di Lola, primo film girato da Jacques Demy nel 1961 tornato al suo splendore in bianco e nero. A presentarlo la moglie Agnès Varda, anche lei in cartellone con una lezione di cinema e il suo interessante Documenteur, più che esplicito nell'espone filosofia e pratica del suo cinema già dal titolo (di cui si può mantenere il gioco di parole in italiano «Documentitore»). Anch'esso fresco di restauro perché il figlio Mathieu Demy (a Bologna assieme alla madre e alla sorella Rosalie Varda, costumista) aveva voluto inserire alcune sequenze, in cui aveva recitato nel lontano 1982, nel suo primo lungometraggio Americano realizzato l'anno scorso. Lola rischiava di non vedere più la luce del proiettore essendo andato distrutto il negativo in un incendio, ma è stata ritrovata una copia al British Film Institute da cui nel 2000 è stato tirato un nuovo internegativo con restauro in digitale. Ed ecco risplendere il personaggio che dà il nome al film (interpretato da un'esplosiva Anouk Aimée) nella struttura narrativa che in filoni paralleli fa incrociare in un carosello continuo Michel (il suo grande amore), Frankie (il marinaio americano), Roland (l'amico d'infanzia e il personaggio che incarna molte delle riflessioni teoriche), Claire (madre della minorenni Cécile) e la stessa Cécile, complici le straordinarie immagini di Raoul Coutard a partire dalla sequenza di apertura sul lungomare di Nantes percorsa da una Cadillac bianca: incontro magico tra immagini a grande respiro e teoria filosofica che si fa pratica cinematografica. Un esempio di colore ritrovato è il restauro di Tess, realizzato nel 1979 da Roman Polanski in Francia con Nastassja Kinski nel ruolo di colei che lo stesso regista ha definito «la prima eroina autenticamente moderna»: figlia di famiglia che si scopre aristocratica, sedotta, il bimbo muore a pochi mesi, incontra un giovane, si sposano, lui l'abbandona, e nella disperazione accetta di rimettersi col seduttore, pronta a ucciderlo quando ricompare l'amato sposo che l'aveva lasciata. Tess finisce sul patibolo perché si era opposta alle rigide regole non scritte della società vittoriana. Del romanzo di Thomas Hardy, Polanski ha stilato un ritratto immerso nelle morbidezze e ruvidezze della natura con inquadrature pittoriche che fanno venire in mente composizioni del Lord Byron di Kubrick e che vibrano nella tavolozza delle tonalità create a suo tempo da Geoffrey Unsworth e Ghislain Cloquet. Alla crisi del 1929 è dedicata una sezione, per richiamarne segnali ed evasioni, ispirata (lo leggiamo sul catalogo) dal primo film sonoro girato nel 1931 da Julien Duvivier, David Golder, sulla base del romanzo di Irène Némirovsky, e interpretato dall'attore Harry Baur. Il caso li ha uniti nello stesso crudele destino durante il nazismo: lei uccisa a Auschwitz, lui torturato a morte dalla Gestapo. Scritto nell'anno della Grande depressione, Duvivier ne anticipa gli effetti: una crisi finanziaria che attraversa in filigrana nei moti decadenti dei personaggi attorno a Golden, che cerca disperatamente di salvarsi, si percepisce in immagini vertiginosamente astratte. Le pellicole gelosamente conservate dal figlio di Giovanni Grasso (attore teatrale di origini siciliane nel primo

Novecento) sono state donate di recente dal nipote che ha preso il nome del nonno al Museo nazionale del cinema di Torino: cinque scatole di metallo, tre contenevano Sperduti nel buio, due erano piene di rullini identificati come parti di La morte civile girato da Mario Gallo probabilmente nel 1910 a Buenos Aires durante la seconda tournée in Argentina dell'attore ammirato sia da Stansilavskij che da Lee Strasberg per la recitazione basata sullo sguardo, a quanto ha raccontato Giovanni Grasso in sala. Una testimonianza preziosa che già rispecchia la struttura narrativa a quadri fissi, in cui si svolgono le singole scene. Abbinato a questo ritrovamento un'altra «prima presenza» sul grande schermo: Carlos Gardel, emblema del tango, interpreta se stesso suonando in inquadratura fissa come seduto su un palco ideale. Filmati da Eduardo Morera tra ottobre e novembre del 1930 negli studi di Federico Valle a Buenos Aires, culla del cinema sonoro argentino, questi corti musicali (spicca Viejo smoking a soggetto e con una messinscena) sono stati uniti nel 1935 sotto il titolo Asi cantaba Carlos Gardel. Cosa unisce questi film? Sia Gallo che Valle sono di origini italiane e fanno parte della mappatura di emigrati che hanno intrapreso la strada del cinema eseguita per il progetto Napoli/Italia e il cinema dell'emigrazione, italiani in Argentina a cura di Elena Correr, partito tre anni fa.

Repubblica – 28.6.12

Verdone: "Siamo tutti responsabili se la commedia non tira più" – Paolo D'Agostini
ROMA - Dopo l'avventura lirica con la Cenerentola e la fortunata pubblicazione del libro di memorie familiari (La casa sopra i portici, Bompiani) Carlo Verdone è questa settimana al festival di Taormina per essere onorato dallo stesso premio Cariddi a suo tempo attribuito ai grandi della commedia italiana, e nell'immediato futuro sarà poi attore nel nuovo film di Paolo Sorrentino. "Ho visto il film del grande Woody Allen: più che un film è uno spot, dove Roma non è Roma ma un presepe. Quando mai: Roma di oggi, come ogni grande città, è un posto dove tutti sono contro tutti, nervosi, irritabili, incazzati, aggressivi. Niente più a che fare con Roma di ieri, e con quella sognata, quella artificiale di Allen". **Ieri e oggi. Forse anche questa contrapposizione è un po' artificiale, anche la sua visione di Roma com'era è un po' troppo pittoresca e idealizzata: tutto il meglio ieri, tutto il peggio oggi?** "No. Prima c'era più povertà e si stava bene con poco. Ancora quella della mia infanzia era una città poetica. Non sono passatista, prendo atto. Perfino l'immagine infernale dell'ingorgo felliniano in Roma era ancora poetica. Oggi in quell'ingorgo starebbero tutti attaccati al telefono, tutti a imprecare, tutti a litigare". **Ma lei che è padre, per esempio, come fa a dire queste cose ai suoi figli senza opprimerli con il suo pessimismo?** "Anche i miei figli come molti ragazzi sensibili, capiscono e vedono. Come faccio a non comunicare lo scarto tra la condivisione della mia giovinezza e la solitudine di adesso? Non voglio vedere tutto tremendo, ma insomma...". **E il cinema, in tutto questo?** "Il cinema non è più lo stesso, ma questa è un'evidente banalità. Si parla molto di risorse tecnologiche, importantissime ma non tutto. Il punto è la creatività, sono i soggetti, le idee. È l'innovazione necessaria, e mancante. Ripensando alla mia esperienza, e non parliamo di cinema sperimentale ma di commedia: prendiamo, che so, Perdiamoci di vista o Sono pazzo di Iris Blond. Lei crede che oggi mi sarebbe facile farli? Macché. L'errore è quello di pensare che il pubblico sia sempre e solo quello della Curva, ma quello è il pubblico più inaffidabile, consuma e si stufa". **Vuol dire che lei avrebbe preferito un pubblico più elitario?** "Certo che no, ho sempre saputo che la commedia ha la vocazione di cercare un pubblico vasto, ampio. E sono grato. Ma la mia commedia ha sempre avuto un doppio fondo. Perfino Viaggi di nozze: è anche macabro, sinistro, pieno di solitudine". **Tutto vero, soprattutto da noi. In Francia però non è così.** "Non è un caso. In fondo il caso clamoroso di Quasi amici, se ci pensa, ha uno spunto non così lontano e diverso dal mio Perdiamoci di vista. Che oggi in Italia non mi farebbero più fare, mentre in Francia ci provano e il film diventa un fenomeno mondiale. Ma non si può sempre dare tutta la colpa ai produttori, della nostra perdita di credibilità siamo tutti responsabili. Fino allo scarso contributo al cinema da parte della narrativa: quanti sono gli scrittori italiani che portano linfa al cinema?". **Una graduatoria inglese sul meglio del primo decennio del nuovo secolo ignora completamente l'Italia.** "Lasciamole perdere queste classifiche. Comunque dispiace, certo. Ma come: Sorrentino, Garrone? Sono autori con la maiuscola". **Allora racconti qualcosa del suo prossimo incontro artistico con Sorrentino.** "Intanto un modo per cercare e trovare sollecitazioni nuove. Con tutta la soddisfazione che mi ha dato Posti in piedi in Paradiso, che ritengo una bella commedia, ben scritta, ben recitata. Con tutto il piacere provato con le esperienze della Cenerentola e del libro autobiografico, cose che certo non ho fatto per il guadagno. Peraltro il progetto iniziale era un altro, un libro più convenzionale sul mio percorso cinematografico scritto con Fabio Maiello, poi Elisabetta Sgarbi, l'editrice, mi ha spinto ad assecondare l'idea di un racconto dedicato alla mia casa di famiglia. A partire da un'immagine: quella, per me struggente, dell'appartamento ormai vuoto e pronto a essere riconsegnato al proprietario, che con un nodo alla gola ho filmato. Per riandare indietro ai tanti, famosissimi e anonimi, che nel tempo hanno frequentato quelle stanze. I negozianti che conosco fin da ragazzo mi dicono che i turisti si fermano e si fotografano davanti al portone". **Vedremo quelle immagini nel documentario a lei dedicato da Gianfranco Giagni e Fabio Ferzetti che è in fase di edizione e che vedremo nei prossimi mesi in qualche festival.** "Sì, mi hanno mostrato un premontaggio e ho l'impressione che verrà fuori qualcosa di piuttosto originale sul mio itinerario quasi quarantennale. L'itinerario di una persona sicuramente curiosa e, a dispetto da una certa idea che forse si può avere di me, per niente depressa. Di una persona che dopo i primissimi exploit era pronta a finire lì l'avventura, a ritirare fuori il diploma di laurea in Storia delle religioni e a cercarsi un lavoro. Già un segnale fu la scoperta che il mio professore (di Storia delle religioni, si badi) si era suicidato! Ma dopo Un sacco bello e Bianco rosso e Verdone arrivarono come un miracolo la fiducia e il contratto di Mario Cecchi Gori (cifra 80 milioni di lire). E da lì - terrorizzato e pieno di energia e ottimismo a un tempo - cominciai davvero tutto. E funzionò, eccome se funzionò. Fortuna, certo, ma le assicuro anche tanta disciplina". **Comunque di Sorrentino non ha detto niente.** "Ma non posso, è il film di un altro. Guardi, io ammiro tantissimo Paolo, ha veramente un dono speciale. Mi ha cercato, per spiegarmi questo suo film sul mondo romano, corale che vuol dire un ruolo piccolo (ma che importa? M'interessa solo che ci sia anima), e mi ha dato il copione da leggere. Che mi ha

abbagliato. Posso dire una cosa sola: credo che il mio sarà il personaggio di tutto il film con più dignità, più umano, meno cinico. E mi fermo".

Europa – 28.4.12

Vi presento Nora - Paola Casella

Nora Ephron era la Jane Austen del Ventesimo secolo. Va bene, l'ho sparata grossa. Ma non avrei potuto iniziare questo articolo così se non avessi preso lezioni di prosopopea dalla Sally Albright di Harry ti presento Sally, il film con cui, nel 1989, la sceneggiatrice Nora Ephron ha reinventato la sophisticated comedy: un film che racconta un'epoca (la fine degli '80), una città (Manhattan), e soprattutto una psicologia femminile (e una maschile, vista attraverso occhi femminili) con la precisione dell'entomologo, più ancora che dell'osservatrice sociale, come era definita la Austen, cui la Ephron, guarda caso, stava dedicando la sua ultima sceneggiatura. Come dimenticare questo scambio di battute? Harry: «Ci sono due tipi di donne: ad alta e a bassa manutenzione». Sally: «E io che tipo sono?». Harry: «Il peggiore: ad alta manutenzione, ma convinta del contrario». O il mitico dialogo nel diner. Sally: «La maggior parte delle donne ha finto almeno un orgasmo». Harry: «Be', non hanno mai finto con me». Sally: «Come lo sai?». Harry: «Lo so e basta». Harry: «Ah. Giusto. Dimenticavo. Tu sei un uomo». Harry: «Che vorresti dire?». Sally: «Niente. Tutti gli uomini sono convinti che a loro non sia mai successo, e tutte le donne hanno finto almeno una volta. Fatti i conti». Ecco, è questo il punto. Non ci sarà più Nora Ephron ad inventare scambi come questi, a riassumere in quattro battute una diversità tanto radicale nella percezione della realtà fra uomini e donne. La sceneggiatrice di Harry ti presento Sally, ma anche di Silkwood e Affari di cuore, l'autrice passata alla regia di Insonnia d'amore e C'è posta per te, fino ai più recenti Vita da strega e Julie e Julia, è morta a 71 anni dopo una lunga battaglia con la leucemia, lei che ne Il mio collo mi fa impazzire, uno dei saggi umoristici che le hanno meritato il soprannome di «Woody Allen in gonnella» (ma Nora vestiva solo in pantaloni), sosteneva che «ognuno di noi mangia sei mandorle ogni mattina, certo che basti a sconfiggere il cancro». Non c'è più Nora a ricordarci, in pieno stile Woody, che «il destino è una cosa che ci siamo inventati per non affrontare il fatto che tutto succede in modo assolutamente casuale», o a definire una rivale «magra, carina, grandi tette. Il classico incubo». Nora era passata attraverso due fallimenti matrimoniali, il secondo documentato nei più sordidi (ed esilaranti) dettagli nel romanzo Affari di cuore che sputtanò per sempre uno dei due eroi del Watergate, il giornalista del Washington Post Carl Bernstein (da quel momento meglio noto come «l'ex marito fedifrago della Ephron»), prima di approdare al suo porto sicuro: il cronista di nera italoamericano Nicholas Pileggi, anche autore di Quei bravi ragazzi e Casinò di Martin Scorsese nonché della sceneggiatura di City Hall (nessuno avrebbe potuto amare Nora senza amare anche il cinema, tantopiù che «essere solo un giornalista», diceva lei, «è come fare tappezzeria ad un'orgia»). Pileggi la definiva con immenso amore «una rompiscatole»: sapeva solo lei dove comprare il pesce più fresco («da Citarella's sulla Broadway»), come trovare casa all'indirizzo più esclusivo di Manhattan (l'Ansonia, dove la Ephron ha vissuto per anni), che cosa dire alla migliore amica, single per eccesso di pretese: «Tu non vuoi innamorarti. Tu vuoi vivere un amore da film». Nora Ephron era Sally Albright, ma era anche ognuna di noi: romantica, petulante, ingenua, perfezionista, leale, impicciona, tracotante, spaventata, sognatrice ma con i piedi ben piantati per terra, ossessionata da quella ruga sul collo che per prima ti fa capire di avere superato gli «anta». «È più probabile per una donna essere uccisa da un terrorista che sposarsi dopo i quaranta», scriveva Nora, e invece era arrivata ad impalmare il migliore di tutti a 46 anni. Nora Ephron era una testimone del suo, e del nostro tempo, e parlava per tutte. Soltanto, lo faceva meglio di tutte noi.

La Stampa – 28.4.12

Silenzio, parla Cage – Ruggero Bianchi

Maggio 1984. A Torino per una grande rassegna a lui interamente dedicata, John Cage dialoga con gli studenti di Palazzo Nuovo in un'aula magna affollata oltre i limiti di sicurezza. Affascinato dalle sue considerazioni sulle differenze tra i linguaggi dell'uomo e i linguaggi della natura, uno studente gli chiede di illustrare con un esempio concreto le sue tesi, pregando l'interprete di non tradurre quanto sta dicendo ma di invitare il compositore americano a rispondere soltanto in relazione al «suono» della domanda. Mentre Cage prende tempo per rispondere, un passerotto, entrato chissà come da una vetrata rotta del soffitto, si mette a cinguettare. Lui lo ascolta un istante e commenta: «Non credi che questa sia la risposta giusta?». Scrociano gli applausi per un uomo che, pur avendo rivoluzionato la teoria e la prassi della musica del Novecento, non manca mai di offrirsi a spettatori e ascoltatori con il suo sorriso semplice e disarmante, la sua aria fanciullesca e dolce da fratellino «folle di Dio». Ben diversa era stata l'accoglienza riservatagli nel 1958, in occasione del suo primo soggiorno lungo in Italia, allorché, invitato da Sylvano Bussotti a lavorare e sperimentare insieme, per pagarsi le spese si era presentato a Lascia o Raddoppia? come esperto di micologia, rispondendo a tutte le domande e vincendo cinque milioni di lire, ma scatenando le battute maliziose di un Mike Bongiorno come al solito gaffeur. Il quale peraltro non poteva sapere che per Cage i funghi (cui aveva addirittura dedicato una serie di composizioni, da Mushroom Book a Mushrooms et Variations) non erano semplici prelibatezze gastronomiche bensì un'incarnazione della «vocazione artistica» della natura, capace (come già aveva intuito Goethe nei suoi studi botanici) di un'«arte organica» spontanea e insieme predeterminata e che pertanto il compito dell'artista non era tanto creare nuovi suoni quanto scoprire e «mettersi in ascolto» di quelli esistenti e occulti. Magari chiudendosi in una camera anecoica per udire un silenzio che assoluto non era, scandito com'era dalla musica dei polmoni e del cuore, del fiato e del sangue. O sognando di suonare su un giradischi una sezione di sequoia millenaria, con le sue venature imprevedibili al posto dei solchi geometrici del padellone. Sicché sarebbe davvero ingeneroso rimproverare al presentatore lo scambio conclusivo di battute, quando, dopo avergli chiesto se sarebbe tornato in America o rimasto in Italia ed essersi sentito rispondere: «Mia musica resta qui», si concesse un ormai storico commento: «Ah, lei va via e

la sua musica resta qui. Ma era meglio il contrario: che la sua musica andasse via e lei restasse qui!». Come poteva Mike rendersi conto che chi gli stava di fronte aveva (e avrebbe) frequentato e lavorato con i maggiori maestri del Novecento (da Max Ernst, Mondrian, Pollock, Man Ray, Breton e Moholy-Nagy a Schoenberg, Stravinsky, Hindemith, Messiaen e Boulez, da Merce Cunningham e David Tudor a Nam Juke Paik e Cathy Berberian), studiando al tempo stesso le musiche di Bach, gli scritti di Suzuki sul buddhismo zen, l'estetica, la musica e la danza indiana con Gita Sarabhai, l'I King, l'alea e l'ars combinatoria, gli scacchi e la sezione aurea? Cage si è occupato a tutto campo di ogni teoria e forma artistica di cui aveva esperienza e ha dedicato la vita a elaborare un'estetica rivoluzionaria fondata sulla coesistenza di caso e necessità, creazione e scoperta, improvvisazione e progettazione, crescita organica e struttura matematica, principio di indeterminazione e teoria del caos. Ancor oggi del resto, a cent'anni dalla sua nascita e a venti dalla sua morte, pur essendo ovunque riconosciuto come una figura epocale dalla quale è impossibile prescindere in uno studio dell'arte del presente e del futuro, Cage resta una sorta di oggetto misterioso, incomprensibile se non ignorato. L'atteggiamento di molti musicologi nei suoi confronti è ancora in parte quello di Massimo Mila, costretto ad ammetterne le innovazioni teoriche ma restio ad apprezzarne il talento artistico. Non tanto perché era tutt'altro che un musicista in senso canonico, quanto, più verosimilmente, perché dei suoi stessi lavori era più un ascoltatore che un compositore o un esecutore. In 4'33", ad esempio, la partitura impone all'«esecutore» di non suonare il proprio strumento (qualunque esso sia) per quattro minuti e trentatré secondi esatti, giacché il «concerto» da «ascoltare» è il silenzio che si crea in sala nell'attesa dei suoni che non giungono, con l'accompagnamento dei rumori che esso attiva negli spettatori. Nei «concerti per piano preparato» come Sonatas and Interludes, tra le corde del pianoforte a coda vengono inseriti oggetti di ogni genere che ne modificano imprevedibilmente i suoni, sicché il pianista stesso ascolta e scopre la musica che esegue soltanto nel momento in cui usa la tastiera. Per i primi lavori concepiti con il coreografo e danzatore Merce Cunningham (poi suo compagno di vita), l'unica regola che i due si danno è la «durata» del pezzo: un tempo prestabilito sul quale ciascuno lavora all'insaputa dell'altro fino al momento del debutto, quando gli artisti vedono e sentono per la prima volta la sequenza in simultanea con il pubblico. Nel celebre happening presentato al Black Mountain College nel 1952, Cage propone ad artisti di ogni disciplina una serie di notazioni spaziotemporali rigorosissime, assegnando a ciascuno una sezione specifica della sala e una tempistica precisa e indicando quando e per quanto tempo agire, senza tuttavia imporre loro una partitura ma lasciandoli liberi di esprimersi come vogliono, magari improvvisando, con musiche, danze, canti, gesti o parole. Su dimensioni ben maggiori, alla medesima logica s'ispira la serie di Musicircus. Nessuno, nemmeno l'autore, può farsi in anticipo un'idea del risultato e nessuno può sentire i medesimi suoni, giacché ciascuno ascolta e si crea sul momento un proprio unico, esclusivo e irripetibile concerto. È il principio fondamentale dell'happening (poi elaborato da Allan Kaprow e Claes Oldenburg, Fluxus e Michael Kirby) e della performance art, di cui Cage è infatti considerato l'inventore, così come lo è della musica aleatoria e di quella «environmentale». Proprio qui sta in fondo lo straordinario paradosso di Cage. Nel proporre una musica basata più sul silenzio e i rumori che sulle scansioni e i ritmi, le melodie e le armonie tradizionali; nel privilegiare il tempo come «durata» sul tempo classico del pentagramma; nell'invertire il ruolo tra compositore e ascoltatore, trasformando il primo in spettatore (non di ciò che crea bensì di ciò che scopre) e il secondo in creatore di una partitura che dipende non solo dai tempi del suo muoversi ma anche e soprattutto dagli spazi in cui sceglie di muoversi; nel dare forza all'effimero e all'aleatorio e nell'usare criticamente come pietra angolare del processo artistico lo sciamanesimo e la divinazione, in vista di un evento condiviso che è «invenzione» in senso etimologico, cioè ritrovamento o meglio trovamento di noi stessi, di chi e che cosa siamo, donde veniamo, dove andiamo e dove vorremmo o vogliamo arrivare.

Ali-Foreman: così Mailer raccontò la fine della boxe – Christian Frascella

L'incontro Ali-Foreman svoltosi a Kinshasa, Zaire, il 30 ottobre 1974 non è probabilmente da considerarsi il più bello mai disputato; senz'altro, però, è stato il più importante che la nobile arte abbia prodotto. Importante per svariati motivi: l'ex campione (Cassius Clay, alias Muhammad Ali) contro il campione (George Foreman) dei pesi massimi; due modi opposti di concepire la boxe, il danzatore del ring contro lo statico ma potente colpite a freddo; un comunicatore straordinario e un uomo schivo affetto da monosillabismo; la star nata e l'individuo della folla venuto su a pane secco e pugni. I loro quantoni non si erano mai incrociati prima di quella notte, e dopo di allora non si incrociarono più. Ali veniva da una squalifica di tre anni e mezzo per aver criticato la posizione americana nel Sud-Est asiatico e rifiutato l'arruolamento («I vietnamiti non mi hanno fatto niente»), senza contare che il suo ultimo match ufficiale si era concluso con una sconfitta con l'altro grande pugile del periodo, Joe Frazier. Prima della partenza per l'Africa, Foreman era dato strafavorito per via della condizione fisica e del magnifico ruolino di marcia maturato fin lì. Ma nello Zaire Ali compì il suo miracolo psicologico sull'avversario: come testimoniano il bellissimo documentario Quando eravamo re e il partecipato resoconto di Norman Mailer ora riproposto da Einaudi, La sfida. Eccellente narratore (basti ricordare Il nudo e il morto), critico e saggista (vinse due premi Pulitzer), spietato attaccabrighe della carta stampata, giornalista marxista e hippie, Mailer è stato uno dei migliori e corrosivi autori che la generazione che combatté nella seconda guerra mondiale abbia consegnato alle lettere. In questo testo, pubblicato pochi mesi dopo l'incontro, Mailer ripercorre il viaggio che lui e i suoi colleghi (George Plimpton della Paris Review, ad esempio) intrapresero al seguito del match del secolo. Match organizzato da Don King (poi manager di Mike Tyson) dopo aver fatto firmare a entrambi i pugili un contratto da cinque milioni di dollari e aver racimolato la somma solo grazie al presidente (dittatore) dello Stato africano Mobutu, a patto che i due campioni incrociassero i quantoni a Kinshasa – una Kinshasa priva di contestatori, si seppe poi trucidati o tenuti sotto chiave prima dell'arrivo delle telecamere. In questo scenario di terrore anestetizzato dai loghi degli sponsor e dalla evocativa voce di Miriam Makeba, la prosa giornalistica di Mailer tocca tutte le corde, non perde un palpito, restituisce la tensione di un'epoca (e di un'epica, quello intramontabile dello sport), e - nutrita com'è di ammirazione nei confronti di Ali - dimentica il dovere di cronaca per spingersi oltre: identifica il mito dell'atleta e, innamorato, ce lo mostra in tutta la sua inafferrabilità. Nel libro più che nell'incontro matura e si evolve la personalità di

Ali: mulatto in una terra di neri come Foreman e perciò inizialmente visto come portatore degli usi del dominatore bianco, conquista il popolo africano con filosofia semplice e diretta («lo sono voi, voi siete me»), ne ammira i riti e li ripete con umiltà, porta sorrisi là dove c'è solo miseria e fame, e accede al cuore di tenebra di un continente per cavarne fuori non avorio o materie prime ma amore. Ali, nel corso dei giorni, durante gli allenamenti, diventa africano fino al midollo, «la madre terra» lo circonda e lo raccoglie nel suo ventre. Dall'altra parte, il nero-nero Foreman non sa parlare all'anima, aspetta la data del match digrignando i denti, si infortuna, il match slitta, torna al sacco più arrabbiato di prima: non è africano, «è nero e basta», è lì per svolgere il suo lavoro senza lasciarsi tentare da interpretazioni storico-sociologiche. Non sono nella sua indole. Così come non lo sarebbe il tappeto del ring su cui invece crollerà il 30 ottobre dopo un incontro tatticamente perfetto del suo stupefacente avversario. Mailer è un maestro nel contrapporre le due filosofie di uno stesso sport. Si immerge in prima persona nella vicenda e presenta, senza dichiararlo, il suo debito al new journalism inaugurato da Truman Capote con *A sangue freddo*. Lì c'era la morte. Qui c'è la boxe. Ma le due visioni sono sovrapponibili. Al giorno d'oggi, forse, un tipo di giornalismo come quello è irripetibile: faticoso essere ovunque, costoso per quotidiani e magazine inviare cronisti che non riportino solo i nudi fatti ma anche l'humus in cui si sono sviluppati. Scomparsi i vari Mailer e Plimpton, non è un caso che siano spariti anche i grandi pugili. Dopo Ali, Foreman, Frazier, Duran, Sugar Leonard, Hagler, Hearns, De La Hoya e il primo Tyson, la boxe ha smesso il suo fascino ed è uno sport alla caccia di un campione vero. Apparirà? Per il momento, risfogliamo le pagine che narrano dei re.

Paolo Poli "Io, sedotto (a) dalla suocera di Tarquinio" – Mirella Serri

«Quando lo incontro, glielo ricordo sempre a Roberto Benigni: "Non è andato tanto bene il tuo Pinocchio al cinema. Sai perché? La Fatina dovevo interpretarla io e non tua moglie, Nicoletta Braschi"». A 83 anni bellissima, efebica, elegante in abito scuro, camicia candida e papillon, la più esilarante e dispettosa vespina dello spettacolo, ovvero Paolo Poli, il suo pungiglione non lo ha ancora messo da parte. Il discolaccio/a (al femminile, come gli piace farsi chiamare) del nostro teatro, il gran guitto, che tutta la vita ha estratto il nettare dalla letteratura per travasarlo sul palcoscenico, ora si sta preparando a nuovi volteggi: in autunno sarà al teatro Eliseo di Roma per un recital su Pascoli. Ancor prima uscirà un suo libro-conversazione con Marina Romiti, *Il nostro Novecento* (un excursus tra arte, poesia, narrativa e divagazioni varie, pubblicato da Federico Maschietto editore). Nel bel salotto romano di Poli, nei pressi della statua di Pasquino, monumento all'ironia più corrosiva, trionfa un gigantesco dipinto di Santa Cecilia, protettrice dei musicisti: lui le opere che porta in teatro le reinterpreta, le canta e come un torrente sciorina *Finale di Partita* di Samuel Beckett, *Simenon* («i gialli, che passione! Eccezionale Alberto Tedeschi, lo storico direttore della serie Mondadori di cui fu alla guida dagli anni Trenta al 1979»), *La vispa Teresa*, *Aldino mi cali un filino* da Aldo Palazzeschi, *l'Asino d'oro* di Apuleio, *Anna Maria Ortese*, *Thornton Wilder*, *Goffredo Parise*. Anticipando i tempi è sempre stato pronto a svolazzare dal sacro al profano, senza distinzione di «caste» o di generi, unendo *Carolina Invernizio* e *Roberto Longhi*, *Alfieri* e *Cappuccetto Rosso*. E pure *Pinocchio* letto in radio e interpretato in una serie di audio-libri. «Il pescatore tutto verde compresi capelli e occhi di Pinocchio mi ha conquistato. Ma anche la Fatina con i capelli turchini, così tenera e feroce. Non sono andato a scuola fino alla terza elementare, mia madre era maestra e si occupava di darmi i primi rudimenti, papà era carabiniere: poverissimi, avevano riempito la casa di libri. Leggevo di tutto. Vuole sapere qual è stato uno dei capisaldi della mia formazione?». **Dica.** «Il romanzo scritto da una donna che aveva un nome da uomo, *Il mulino sulla Floss* di George Eliot, alias *Mary Ann Evans*. Era una premonizione delle mie inclinazioni». **Pascoli sarà il protagonista del suo inverno?** «Sanguineti l'ha definito una macchinetta sadica per far piangere i bambini. Ancora non so cosa leggerò. Che orrore quei *Poemi Conviviali* a cui Pasolini dedicò la sua noiosa tesi di laurea (il "soave, ben educato e diabolico genio del male", come *Natalia Ginzburg* definiva Poli, ora riserva una punzecchiatura al pur amatissimo Pier Paolo, ndr). Di Pascoli meglio il *Gelsomino notturno* con i rimandi alla prima notte di nozze: "E s'aprono i fiori notturni, / nell'ora che penso a' miei cari...". Sono stato catturato da alunno delle elementari da: "Consolati, Maria, del tuo pellegrinare! / Siam giunti. Ecco Betlemme ornata di trofei... Il campanile scocca / lentamente le sei": è *La notte santa* di Gozzano che interpretavamo in classe. A me, così alto e lungo, facevano fare il campanile ma avrei dato qualsiasi cosa per essere la *Madonnina*». **L'ha coltivato da ragazzo l'interesse per il romanzo d'appendice come quello della Invernizio riscoperta anche da Umberto Eco ma che Gramsci aveva definito «onesta gallina della letteratura popolare»?** «Certo. Io sono cresciuto nel Ventennio fascista quando Guerra e pace era uno smilzo romanzetto di quattro pagine, censurato perché non si poteva dir male di Napoleone che era il precursore del nostro dittatore. Si evitava come la peste *La pioggia nel pineto*, traboccante di rimandi erotici. Ma ci obbligavano a mandare a memoria: "Naviglio d'acciaio... guizzante/bello come un'arme nuda, / vivo palpitante": era *'A una torpediniera nell'Adriatico* di *D'Annunzio*. A dieci anni ho avuto la scarlattina. Mi sono messo a leggere i *Promessi sposi*. La consideravo una storiellina e mi chiedevo: "Perché Lucia fa tante storie e non si fa copulare?". Però era scritta divinamente». **La sessualità sulla pagina?** «A otto anni lessi un romanzo pornografico, *La suocera di Tarquinio*. Storia di allegri costumi romani. Mia madre mi fece una partaccia: obiettai "è un libro porcellone ma lo voglio finire". Straripava di metafore, parlava del "triangolo d'amore", alternava linguaggio aulico e popolare: mi intrigava quella suocera di Tarquinio sdraiata su una pelle di leopardo con le intimità al vento. Poi è arrivato l'adorato Proust con cui dividevo le preferenze sessuali, anche se da giovane ho avuto alcune liaison con belle fanciulle. Come è accaduto a *Visconti* con *Maria Denis*. Lo frequentavo insieme a *Laura Betti* e *Franco Zeffirelli* prima che interrompesse i rapporti con quest'ultimo. Quando io e *Laura* facevamo la fame, *Zeffirelli* andava da *Visconti*, furtivo trafugava qualcosa da mangiare e ce lo portava». **Da più grandicello?** «*Palazzeschi* e *Ungaretti* che ho conosciuto di persona. Il poeta de *Il porto sepolto* mi ha raccontato storie meravigliose del "suo" Nord Africa. *Palazzeschi*, dal momento che ero piuttosto bellino, l'ho colpito quando mi ha visto recitare. Un vero personaggio. In guerra si portò la giacca da camera di velluto. A Venezia girava sempre in pantofole con un cappello di paglia. Nel 1968 gli indignados dell'epoca occuparono il suo appartamento e io esultante gli dissi: "Che gioia avere in casa tanti giovani!". E lui: "Ma se mi hanno

rubato tutto!". Leggevo Lamiel di Stendhal, storia di una donna che viaggia vestita da uomo per evitare di incappare nelle brame maschili. Oggi questo travestimento non la sottrarrebbe a nessun agguato. E poi la Certosa di Parma. Che meraviglia il film con Gérard Philipe e la seducente Maria Casarès, una delle attrici più travolgenti - come Alida Valli, del resto». **Paolo Poli è un fiume in piena di rime, citazioni, evocazioni. Difficile arrestarlo.** «Sono catturato dal Seicento quando ci si sparava per le dispute letterarie. Come fece Gaspare Murtola che per poco non centrò con un colpo di archibugio Giambattista Marino che gli aveva dedicato versi come questi: "Cavoli fronzuti,/lupin, popponi... finocchi forti... grosse rape... carcioffi barbuti,/agli spicchiuti/,carotte vermiglie e ritondate... e voi zucche panciute/tessete voi la laurea trionfale/onde si faccia il Murtola immortale". Poi c'è la divertente Merdeide, che ha come sottotitolo Stanze in lode delli stronzi della Real Villa di Madrid, poema attribuito a Tommaso Stigliani, antispagnolo, che definisce Madrid una città sudicia e puzzolente. Ma tra le mie preferenze ci sono anche Francesco Redi e Giuseppe Giusti». **Si avvicina l'estate. Cosa si concederà per le vacanze?** «Viaggio tutto l'anno. Così me ne sto chiuso in casa in compagnia di "Piaciavi, generosa Ercolea prole,/ornamento e splendor del secol nostro" dell'Ariosto. Oppure sto con il Divin poeta e il suo Paradiso, la mia gioia, che divoro come se fosse un romanzo. "Diligite iustitiam qui iudicatis terram": letteralmente, "amate la giustizia, voi che siete giudici in terra". Accidenti!».

Gramsci, un piccolo Principe per il Pci – Massimiliano Panarari

Cosa di meglio del linguaggio del fumetto, verrebbe da dire, per esercitarsi su una fantabiografia? Specialmente se si tratta di quella, molto gettonata negli ultimi tempi proprio attraverso lo strumento del graphic novel, di un personaggio importante del pensiero e della politica del Novecento delle ideologie. Dopo Cena con Gramsci (di Elettra Stamboulis e Gianluca Costantini, uscito da Becco Giallo), è ora la volta di Nino mi chiamo (Feltrinelli, pp. 286, e17) del fumettista Luca Paulesu, letteralmente «uno di famiglia», visto che si tratta del nipote di Teresina Gramsci, la diletta sorella del pensatore sardo. Paulesu - un vignettista decisamente politico e leftist (ha anche illustrato, infatti, un libro di Ugo Mattei su acqua e beni comuni) - disegna un Gramsci bambino, solitario e un po' spettinato, i cui occhi, con l'innocenza tipica dei piccoli, si trovano però a filtrare le vicende durissime del Secolo breve. Una sorta di Gramsci «piccolo Principe» (a metà tra Saint-Exupéry e la teorizzazione del partito quale reincarnazione del politico di Machiavelli), con la presenza di un Palmiro Togliatti nelle vesti di «amico immaginario» (giustappunto...), che intervalla le vignette con vari testi (tra cui, alcune pagine tratte dai Quaderni e dalle Lettere dal carcere) e con la sua biografia. Un Gramsci bambino perché, originariamente, il fumetto era stato pensato come guida per le visite delle scolaresche alla casa-museo del filosofo a Ghilarza. Ma che, trasformatosi il progetto in libro a sé stante, nel segno grafico che lo ferma all'infanzia, mostra tutta la sua vulnerabilità di fronte ai drammi e agli sconvolgimenti di quell'epoca di ferro e fuoco che ha coinciso con il XX secolo, mentre la sua «grande testa» traduce visivamente la potenza di pensiero di colui che, tra un balloon in cui urla «Non sono un frazionista!» e un altro nel quale si dipinge come l'AntiCroce, aveva tematizzato la nozione di egemonia e la centralità della funzione degli intellettuali (oggi un po' negletta...) per la sinistra. Senza dimenticare, naturalmente, l'amore struggente per Giulia Schucht. Un'altra manifestazione, dunque, della Gramsci Renaissance che, da qualche tempo a questa parte, contraddistingue la cultura internazionale e italiana, ma anche del connubio, sempre più frequente, tra la storia del comunismo e il graphic novel.

Corsera – 28.6.12

Quello slancio nazionalistico che resiste nei secoli – Luciano Canfora

Nella «Selva di Teutoburgo», nell'anno 9 dell'era volgare, l'esercito romano al comando di Publio Quintilio Varo, attaccato a sorpresa durante la marcia dai quartieri estivi a quelli invernali, fu distrutto dalle truppe germaniche guidate dal principe Arminio, capo della tribù dei Cherusci. Il sito esatto della battaglia è tuttora controverso. Arminio «liberator haud dubie Germaniae» secondo la celebre definizione di Tacito, era stato condotto a Roma sin dall'8 a.C. e lì educato e addestrato nell'ambito di quella scuola militare «di eccellenza» che era l'esercito romano. Dal 4 al 6 d.C. fu tribunus militum e durante la campagna di Tiberio contro i Germani combattè nei ranghi dell'esercito romano. Per i suoi meriti in quelle campagne ebbe la cittadinanza romana e il rango equestre. L'ostilità di Arminio contro i Romani venne maturando quando Quintilio Varo promosse una romanizzazione forzata (nel campo del diritto innanzitutto) nell'ampia area germanica in quel periodo sotto controllo romano. Il passaggio dall'altra parte fu dunque, nel caso di Arminio, un gesto che dal punto di vista di Roma era un tradimento, dal punto di vista di una (ipotizzata) coscienza nazionale germanica un atto di guerriglia e di liberazione nazionale. Il passaggio attraverso il tirocinio nei ranghi romani da parte di leader divenuti simbolo della lotta contro Roma non era un fenomeno nuovo. Anche Vercingetorige, al tempo della sofferta conquista cesariana della Gallia, aveva compiuto lo stesso cammino. E forse anche Spartaco, al tempo suo, era stato nelle truppe ausiliarie romane, prima di disertare e divenire in quanto fugitivus schiavo-gliadiatore e infine guida sagace della più temibile sollevazione di schiavi del mondo antico. Francia e Germania quasi contemporaneamente, in momenti di particolare slancio nazionalistico, hanno innalzato monumenti rispettivamente a Vercingetorige e Arminio. Il monumento a Vercingetorige fu voluto da Napoleone III; quello per Arminio, alto 26 metri (Hermannsdenkmal), in stile «peplum», fu eretto a Detmold nella regione westfalica tra il 1841 e il 1875. Era la risposta tedesca non solo a Roma, ma anche alla Francia del Secondo impero. Per completezza ricordiamo che in occasione della rivoluzione del 1830 un monumento se lo meritò anche Spartaco a Parigi: dapprima esposto nel giardino delle Tuileries e poi ritirato nel Louvre. Era il risultato innanzitutto di un vero e proprio sussulto rivoluzionario, dopo gli anni cupi di Carlo X; ma non è improbabile che una tale statua di tipo canoviano abbia a che fare anche con il risentimento contro Roma dominatrice, visto che Spartaco aveva fatto tremare la repubblica imperiale nel cuore stesso dell'Italia. Per Mommsen, Teutoburgo aveva segnato una tappa epocale nel processo di riunificazione tedesca, e costituiva l'antecedente più glorioso della riunificazione bismarckiana della Germania. Suo genero Wilamowitz, in un importante «discorso di guerra» pronunciato in Bruxelles occupata dai tedeschi (nel giorno di Pasqua del 1918), si spinse a

teorizzare che «gli Stati antichi sono senza eccezione Stati nazionali», mentre gli Stati moderni «sono diventati nazionali non senza l'influenza di modelli antichi». E precisava: «Il sentimento nazionale tedesco è emerso con intensità solo dopo la riscoperta di Tacito e quando venne alla luce la figura eroica di Arminio, il liberator haud dubie patriae suae». Ci si può seriamente interrogare sulla legittimità dell'uso della nozione di «Stato nazionale» in relazione alla realtà germanica del 9 d.C. Ma, se si considera che anche Engels considerava una battaglia di libertà la lotta dei Germani, e di Arminio, contro l'introduzione del diritto romano in terra germanica (reo di introdurre la proprietà privata), si può ben concludere che il mito di Arminio è un mito davvero pantedesco, condiviso dal liberale Mommsen, dallo Junker-conservatore Wilamowitz e dal socialista Engels (e, nel dodicennio nazista, dall'«Ahnenerbe» di Himmler, adoratore della Germania di Tacito). Le parole di Engels fanno impressione anche per certe inflessioni razziali: «Varo aveva fatto male i suoi conti. I Germani non erano i Sirii! Imponendo loro la civiltà romana, egli mostrò alle tribù confinanti, costrette a confederarsi, che razza di giogo insopportabile li minacciava e li costrinse a quella unificazione che essi fino a quel momento non erano mai stati capaci di trovare» (Storia e Lingua dei Germani, 1881-1882). Naturalmente Teutoburgo ha una importanza storica enorme: non tanto perché anticipi un processo di unificazione nazionale che in realtà si produsse molto dopo e attraverso una storia molto accidentata e non sempre esaltante. Fu, quella battaglia, il segnale chiaro e inequivoco - allo stesso modo che Carre sessantadue anni prima all'altro capo dell'impero - dei limiti oggettivi, e non valicabili se non con grande rischio, della possibilità di espansione romana. Nello scontro tra potenze la regola aurea è di comprendere quei limiti e di non trascenderli. È la ragione per cui, ad esempio, Stalin riteneva azzardato creare un avamposto del proprio impero addirittura fin sull'Elba e avrebbe preferito che, a guerra finita, si costituisse una Germania riunificata e neutrale. Non passò, allora, quel progetto (più moderato di quello di De Gaulle che proponeva la frantumazione del Reich sconfitto in quattro Stati). Il mezzo secolo successivo ha portato la Germania a quella egemonia sull'Europa che a torto il Führer aveva perseguito con le armi, e che oggi è fondata sulla moneta. Finché la ruota della storia non si rimetterà daccapo in moto, con buona pace di Frau Merkel.

Affidabili e leali (come gli aghi degli abeti) – Gian Arturo Ferrari

Mi è capitata la fortuna, non cercata, di avere il tedesco come lingua di scuola, l'unica che mi sia stata regolarmente insegnata prima alle medie e poi al ginnasio. Dico la fortuna perché, non essendo la Germania molto popolata a dieci anni dalla fine della guerra, attorno alla metà dei Cinquanta, e avendo il tedesco la meritata nomea di lingua temibile, la sezione di tedesco era prudentemente schivata da chi voleva e poteva schivarla e alla fine solo pochi ignari vi venivano a viva forza convogliati. Di conseguenza le classi risultavano piccolissime, involontarie attuazioni di modelli didattici avveniristici. Al ginnasio, al Berchet, eravamo una dozzina in tutto, sottoposti a un ritmo di apprendimento forsennato, interrogati tutti in tutte le materie un giorno sì e uno no. Sicché quanto mi è capitato più tardi, nella scuola e nella vita, mi è parso - ecco la fortuna - tutto in discesa, facile, lieve. Somministrava (questa è la parola giusta) il tedesco una indimenticabile zitella di nome Corinna Zurlini, insegnante meravigliosa, la quale credeva fermamente di essere tedesca, si vestiva da tedesca con cappelli guarniti di piumette e galosce bianche trasparenti quando pioveva, e in tutto e per tutto si atteggiava ad esule tedesca, sbalzata dal destino tra popolazioni di dubbia affidabilità. Alle medie ci fece imparare a memoria e cantare la canzoncina dedicata all'albero di Natale, O Tannenbaum che al primo verso fa «O Tannenbaum, o Tannenbaum wie treu sind deine Blätter» cioè «O abete, o abete come sono fedeli le tue foglie (che sarebbero poi gli aghi)». E ricordo che già allora trovavo singolare che con tutto quel che c'è da dire sull'albero di Natale si elogiassero proprio la fedeltà degli aghi. Al ginnasio invece andava in scena Goethe, il teatro neoclassico, le ballate romantiche («Chi cavalca così tardi nella notte e nel vento?») e il sublime della lirica più tarda. Ma non era stato quello il mio primissimo contatto con il tedesco, avendo avuto poco prima della Zurlini la madre superiora, bolzanina questa, del piccolo convento del piccolo paese emiliano dove passavo le estati. Incaricata, la madre superiora, da mia nonna, alla vigilia della scuola, di anticiparmi i primi rudimenti della lingua. Leggevamo i fratelli Grimm e quel tedesco terso e crudele è stato il mio primo. In ogni caso, grazie alla professoressa Zurlini e alla madre superiora, tedesche più ideali che anagrafiche, il contatto con il sesso femminile germanico investito di autorità è stato precoce e quanto mai istruttivo. Tant'è vero che nell'atteggiamento di Angela Merkel, ritenuto dai più legnoso e scorbutico, non fatico viceversa a intravedere ritrose dolcezze. I tedeschi veri, che conobbi più tardi, erano naturalmente un'altra cosa, un po' diversi dai quadretti del Linguaphone, con la famigliola (e il cagnolino) intorno al desco, il commesso del negozio di tessuti e zii e zie in arrivo e in partenza. Avevano un fare circospetto, c'era un momento di sospensione, un'esitazione prima di ogni nuovo contatto. Tornava in mente quel racconto di Wolfgang Hildesheimer, uno scrittore innamorato dell'Italia che aveva casa nei pressi di Urbino: il protagonista giunge di notte in una città tedesca, sfoglia l'elenco telefonico stradale (che allora esisteva) e fa due o tre chiamate nella casa di fronte all'albergo, a numeri di ignoti. «Ti hanno scoperto, stanno arrivando» dice. Poi rimane nel buio a guardare dalla finestra, finché vede un taxi fermarsi e un uomo con una valigia precipitarvisi dentro. A Monaco quei buoni bavaresi acceleravano impercettibilmente il passo e tiravano diritto davanti alla Feldherrnhalle, la copia ottocentesca della Loggia dei Lanzi di fronte alla quale si era celebrato ogni anno il putsch della birreria. A Francoforte la cittadinanza era orgogliosa del nuovo museo di storia locale, dove aveva diligentemente appeso gli atroci volantini, con promesse per il futuro, che gli Alleati gettavano insieme alle bombe destinate a radere al suolo la città. Berlino era il culmine, non una città divisa in due, ma una città paradossale, una grottesca forma di espiatione. La U-Bahn, la metropolitana sotterranea, fermava solo a Berlino Ovest, tranne che per la stazione della Friedrichstrasse, dove c'era il posto di frontiera. Le altre stazioni a Berlino Est erano murate, coperte di polvere e di cartacce. Al contrario la S-Bahn, la sopraelevata, fermava solo a Berlino Est, ma transitava anche sopra Berlino Ovest, per dar modo ai tedeschi orientali di guardare, ma non toccare, le meraviglie dell'Occidente. La Museeninsel non solo non era stata restaurata, ma neppure sommariamente rappezzata. Sui muri si vedevano le raffiche delle mitragliatrici pesanti e le schegge delle granate sovietiche. Dentro il Pergamonmuseum, tremende sorveglianti che puzzavano di aglio e di sudore richiamaivano all'ordine o semplicemente maltrattavano i visitatori. Dove era stata la Cancelleria del Reich e il bunker in cui si era ucciso Hitler arruginavano tra le erbacce

vecchie carcasse di automobili (oggi, riedificata la zona, c'è un salone di massaggi e un parrucchiere). All'opera, tenori e soprano esausti con l'aria di impiegati postali cantavano per la centocinquantesima replica L'Olan dese volante tra polverosi addobbi che simboleggiavano le vele del vascello. I tedeschi erano chiamati a pagare un duro prezzo e lo stavano facendo. Non tanto in termini economici, perché questa era la cosa che a loro era sempre venuta meglio. E lo avrebbero dimostrato dopo la caduta del muro, quando in vent'anni avrebbero risolto la loro questione orientale, mentre noi, dopo centocinquanta, siamo ancora qui con la nostra questione meridionale. Non l'economia era dunque il problema, ma la dignità nazionale, l'orgoglio, il senso di non vedere riconosciuti i propri meriti. Il tutto aggravato dal fatto di non poter esprimere in alcun modo questi sentimenti, di doverli celare e reprimere, una cassa di risonanza sorda, una corda muta. La Germania era di fatto un Paese occupato, il campo di battaglia fisico della Guerra fredda. Intorno a Francoforte erano stanziati duecentocinquanta mila militari americani. Perlomeno altrettanti, ma forse molti di più erano i soldati delle divisioni sovietiche all'Est. La società era polarizzata: da una parte in giacca e cravatta a leggere la Bild-Zeitung, dall'altra i teologi della rivoluzione e i profeti della alternative-Leben, capelli e barbe come nell'autoritratto di Dürer. In mezzo Heinrich Böll a predicare al vento contro l'uso indiscriminato del termine terrorista; lo Spiegel a cercare di comprendere e spiegare razionalmente e niente altro. Germania pallida madre, Germania d'autunno, una Germania spettrale. È difficile chiedere sconti, aiutini, a chi ha attraversato questo inferno e ne è uscito con le sue forze. Tocca a voi, ci dicono. I tedeschi hanno sempre avuto un amore sincero e profondo, sconfinato per l'Italia. Ma molte riserve, per non dir altro, sugli italiani. «Gente spaventosa», li (ci) definì concisamente il feldmaresciallo Gerd von Rundstedt - aristocrazia prussiana, non nazista - dopo aver visto il corpo di spedizione italiano in Russia. Riecheggiava qui qualcosa di Georg Frundsberg, il comandante luterano dei lanzichenecchi imperiali che scese in Italia nell'inverno del 1527 per mettere a sacco Roma (non ci sarebbe arrivato, colpito prima da un ictus). Portava appeso alla sella un cappio d'oro con il quale si proponeva di impiccare il papa Clemente VII, Giulio de' Medici, «l'avidio e turbolento Anticristo della Babilonia romana», come lo ha definito Karl Brandi. Figlia di un pastore luterano (anche Gudrun Ensslin, a capo della Baader-Meinhof e morta a Stammheim, era figlia di un pastore luterano), Angela Merkel guarda chiaramente a un ordine di valori dove primeggiano la lealtà, l'affidabilità, il serio impegno. Tutte cose dove non si può dire che finora ci siamo distinti. Dobbiamo rendercene conto. Forse dobbiamo ripensare alla fedeltà degli aghi dell'abete.

Quando la gelosia uccide - Eva Cantarella

Nessuno poteva dirlo meglio di Giuseppe Pontiggia. Oggi il peggior nemico dei classici è un nemico che non li affronta, ma li ignora: la programmazione scolastica. Un nuovo nemico che «delude, amareggia, scoraggia per la sua stupidità. Dilapidare - noi che ne saremmo i beneficiari diretti - l'eredità classica, è una ignominia e uno spreco che nessuna nazione consapevole si permetterebbe». Da allora, le cose sono precipitate, e una scuola appiattita sul presente ha reso ancor più forte la necessità di ripetere che la prima funzione della scuola è quella di formare cittadini dotati di ragione e di coscienza critica: che i classici, appunto, aiutano in primo luogo a costruire. Non perché, beninteso, essi siano depositari di valori superiori, eterni e immutabili, come un tempo si diceva. Ci sono aspetti della loro cultura oggi inaccettabili: l'idea che la schiavitù fosse naturale, ad esempio, o che la ragione delle donne fosse diversa e inferiore. Ma per noi è essenziale conoscere anche questi aspetti. Al di là delle rotture e le discontinuità che hanno segnato i millenni che ci separano, infatti, alcuni di essi sono arrivati sino a noi, insieme ad alcune delle regole giuridiche a questi ispirate. Tra le quali (non potendo ovviamente occuparci di tutte) ce n'è una sulla quale oggi vale la pena riflettere: la regola che garantiva pene irrisorie a chi commetteva un «omicidio per causa d'onore», cancellata dal nostro codice penale solo nel 1981, dopo aver superato resistenze che solo il suo antichissimo radicamento riesce a spiegare. La giustificazione della causa d'onore nasce in Grecia. Più precisamente nella prima legge ateniese, che nel 621-620 a.C. segnò la fine della cultura della vendetta, sino a quel momento considerata l'unico modo per difendere l'onore. A partire da quel momento l'omicidio divenne un reato punito con pene irrogate da tribunali appositamente istituiti: morte per l'omicidio volontario, esilio per quello involontario. Ma nel fare questo la legge stabilì un'eccezione: chi sorprende in casa propria un uomo che intratteneva rapporti sessuali con la propria moglie, madre, figlia, sorella o concubina non veniva punito. Il suo omicidio infatti era «dikaios», vale a dire legittimo. Rimasta in vigore per tutto il corso della storia greca, la regola ispirò Augusto, che nel 18 d.C. concesse al padre l'impunità per l'uccisione della figlia e del suo amante sorpresi in flagrante in casa propria o del genero, e al marito, in determinate circostanze, per l'uccisione dell'amante (uccidere la figlia, anche se sposata, spettava solo al padre). L'impunità concessa da Augusto era dunque meno estesa di quella prevista da Draconte, ma nei secoli dell'impero si ampliò molto sensibilmente. Solo nel 556 Giustiniano cercò di limitare le uccisioni, con una regola sulla quale vale la pena soffermarsi: per uccidere impunemente i mariti dovevano preventivamente inviare all'amante tre diffide scritte. Una regola molto discussa, specchio ed esempio di una lunga, veramente lunghissima durata delle mentalità. Per secoli, infatti, la regola delle tre diffide, sempre in vigore, venne osteggiata suscitando crudeli ironie. Quando, nell'XI secolo, il diritto romano ricominciò a essere studiato nelle università, i giuristi si divertivano redigendo dei formulari quali ad esempio (riportato da Giovanni Nevizzano d'Asti tra XV e XVI secolo), quello che così suonava: «Io, Martino di Cornigliano in questi scritti denunzio te, Tristano de Bravi, perché ti sospetto di commettere adulterio con mia moglie. Astieniti dunque dall'incontrarti con lei e dal parlare con lei. Se lo farai, io dichiaro in questi scritti che userò contro di te del rimedio concesso dal diritto...». Superfluo notare lo sbeffeggio del marito, il cui nome, Martinus de Cornigliano, è una dotta attestazione dell'antichità di due termini che tornano con frequenza non solo nel linguaggio popolare, ma nelle successive opere della giurisprudenza: «cornua» e «cornutus». Ma proseguiamo: sul finire del XVI secolo (1583), Giulio Claro Alessandrino scrive che i mariti non osavano denunciare la moglie adultera «per non incorrere nell'infamia perpetua che ricade su di loro a causa di una malvagia consuetudine»: i giudici infatti - scrive Felino Sandeo - deridevano chi proponeva un'accusa di adulterio, al punto che per i mariti saggi era meglio «tenersi le corna ("cornua") nel petto». Oppure uccidere, con margini di impunità sempre più ampi. Il Senato milanese, ad esempio (sentenza 26

aprile 1588) stabilì che l'onore del marito era offeso dal semplice fatto che si potesse pensare che egli era «cornutus», e successive sentenze dichiararono che era suo dovere uccidere la moglie adultera e il complice. E così, rafforzata dal consenso costante della giurisprudenza, l'idea che l'onore familiare fosse legato al comportamento sessuale femminile superò anche il secolo dei Lumi. Neppure la critica illuminista, infatti, mise in discussione la causa d'onore che, nel 1810, arrivò nel primo codice penale francese come causa di totale esclusione della pena. Diverse le previsioni delle legislazioni italiane, per le quali la causa d'onore non escludeva totalmente la pena, si limitava a limitarla. Ma allo stesso tempo estesero l'attenuante alla moglie che uccideva il marito traditore e alla madre e alla sorella che uccidevano figlia o sorella, anche se non sposata. E da questi codici la regola giunse al primo codice unitario (Zanardelli, 1890), e nel 1930, pressoché invariata, al codice Rocco, che non richiedeva più che gli amanti fossero sorpresi in casa e in flagranza. Bastava che l'assassino agisse «nell'atto in cui scopriva» la relazione illegittima. Così che la «causa d'onore» veniva concessa, ad esempio, a chi aveva scoperto la relazione aprendo una lettera o ascoltando una telefonata. Le innovazioni introdotte dai codici italiani, dunque, erano state notevoli. Ma i custodi dell'onore familiare erano sempre gli uomini: l'estensione del beneficio era stata concessa alla moglie in considerazione dei suoi «sentimenti di affetto», e a madri e sorelle perché il comportamento sessuale illecito di un'altra donna della famiglia metteva in discussione la loro onestà. Per vedere cancellato questo articolo, lo abbiamo detto, si è dovuto attendere il 1981. Ma non sono mancate sentenze successive che hanno concesso a chi aveva ucciso per causa d'onore l'attenuante di aver agito «per motivi di particolare valore morale o sociale». E le cronache odierne, purtroppo, ci costringono a ricordare che esistono ancora sacche nelle quali questa mentalità non è sparita. Una ragione in più per studiare i classici: oltre che per i loro grandissimi lasciti, anche per alcune imbarazzanti eredità, che ci aiutano, comunque, a orientarci in questo difficile presente.

Il piccolo Manuel, che visse tre anni nella foresta del Cile – Monica Ricci Sargentini

Manuel ha cinque anni, due gambette svelte e tanta voglia di essere amato. Vive nel poverissimo villaggio di Sant'Elena in Cile insieme a un uomo violento che lui chiama nonno e che lo prende a cinghiate tutte le mattine. È un bambino sorridente ma lasciato a se stesso, isolato, invisibile: in paese nessuno gli rivolge la parola e lui non sa perché. Quando scopre il terribile segreto, l'omicidio di sua madre, si rifugia nel bosco e decide di vivere lì lontano dagli uomini. «Ora che la mia Isabel era morta sentivo il richiamo di quell'albero, un richiamo istintivo, irrazionale, assurdo, ma irresistibile. Il richiamo della natura che tutto riempie di significato». Verrà trovato tre anni dopo pieno di piaghe e malattie ma vivo e pronto a ricominciare. Quel bambino oggi si chiama Manuel Antonio Bragonzi, è un uomo di 36 anni e abita in Brianza. Nel febbraio del 1985 una coppia italiana lo trovò timido e impaurito nell'orfanotrofio di Talca: «Era piccolissimo, aveva i capelli inumiditi e ben pettinati - ricordano i Bragonzi -, ci fissava con gli occhi sgranati. La madre superiora gli spiegò che venivamo da un Paese lontano e poi, senza ulteriori convenevoli, gli chiese: "Vuoi che questi signori diventino il tuo papà e la tua mamma?". Il bambino ci guardò e si aprì in un sorriso: "Sì madre"». A raccontarci questa storia tragicamente vera è Marcello Foa, giornalista di scuola montanelliana, direttore del gruppo editoriale TImedia, nel suo nuovo libro *Il bambino invisibile*, edito da Piemme voci e da poco uscito nelle librerie. Foa ha incontrato Bragonzi per caso l'anno scorso nell'ufficio di un suo amico a Milano: «Più volte - scrive nell'ultimo capitolo - Manuel Antonio ha pensato di raccontare la propria storia ma ha sempre rinunciato. Quando ci siamo conosciuti invece ha capito che il momento era giunto. Ci siamo guardati negli occhi e ci siamo riconosciuti. Questo libro è nato così». La stesura a quattro mani non è stata facile. In ventisei anni il ragazzo non aveva confessato fino in fondo a nessuno, nemmeno ai suoi genitori adottivi né alla moglie Vera o ai suoi tre figli, i dettagli della sua orribile infanzia. Ancora oggi neanche lui sa se l'uomo con cui ha vissuto dai tre ai cinque anni fosse davvero suo nonno e per quale ragione abbia ucciso a calci sua madre. Di quel giorno ricorda solo dei frammenti. La mamma che lo cercava «Manuel. Manueee!!». La corsa verso casa. I capelli lunghi e neri di lei. La lite con quel signore anziano che poi lui avrebbe chiamato «el mi abuelito» (mio nonno), i suoi occhi indemoniati: «Mi ricordo quel momento come se fosse ora - racconta nel libro -. Mia madre urlava, il vecchio urlava. Ma cosa dicevano? Perché litigavano? Lui sferrò un calcio violentissimo sulla pancia di mia madre, la pancia rotonda e rassicurante di una donna in dolce attesa». Il libro si legge in un soffio, è facile entrare nella mente del piccolo Manuel, vedere il villaggio polveroso pieno di gente senza cuore con i suoi occhi da bambino; ce lo immaginiamo nella foresta che mangia frutti selvatici, impara a cacciare dai gatti e pesca a mani nude. Sentiamo la sua solitudine ma sappiamo che non si arrenderà: «Sì anch'io avevo avuto una madre e proprio quella scoperta mi permise di staccarmi da tutto ciò che era negativo, dalla morte. Scoprii allora - ma solo ora me ne rendo davvero conto - che bisogna prendere il meglio da ogni esperienza, perché così si allontana il male da sé, e che dietro il male c'è sempre il bene a condizione di non lasciarsi arrovellare dal rimorso dalla rabbia, dal rancore».

l'Unità – 28.6.12

Gli orali – Leonardo Romanelli

Si entra nel vivo, finalmente il colloquio! In un non lontano passato, l'esame si poteva svolgere quasi ad agosto, oggi i più fortunati terminano l'esame già nel mese di giugno: alla scuola alberghiera il vantaggio è quello di poter portare, come tesina, una prova pratica che, tradotto in soldoni, significa un piatto, un cocktail, una preparazione alimentare, magari anche fatta proprio di fronte ai commissari. Solo i primi dieci minuti sono impiegati nell'esposizione, come da indicazioni ministeriali, ma questo ha voluto dire, per ieri, l'assaggio di una panzanella fatta per celiaci, a supporto di una tesi che trattava appunto di celiachia, poi una ribollita, tipica minestra toscana a base di fagioli, cavolo nero e pane, che riguardava proprio una tesi sul pane e infine un vino protagonista, lo Chateaufort du Pape, accompagnato da tartallette di Grana Padano e prosciutto San Daniele. Il fascino dell'interrogazione prosegue intatto nel tempo: malgrado gli insegnanti cerchino di mettere a proprio agio gli alunni, c'è chi ci arriva stremato da veglie notturne, altri sono tesi come corde di violino, c'è chi non vuole che i genitori entrino ad ascoltarlo..c'è la consapevolezza che il primo

traguardo importante sta per essere raggiunto, dopo l'esame niente sarà più come prima, sia per chi intraprende l'università sia per coloro che entreranno nel mondo del lavoro. A qualche commissario interno luccicano gli occhi, ha visto entrare gli allievi bambini e se li vede uscire già diventati uomini e donne. La chiusura della porta alla fine dell'interrogazione è il momento cruciale, si discute in maniera distesa del voto, poi magari ci sono delle commissioni che si sfidano a duello che nemmeno nella Cavalleria Rusticana..nei prossimi giorni sarà il caldo il vero nemico..e intanto il ventilatore va! Credits tantasalute.it