

Transilvania sentimentale - Viola Papetti

Il viaggiatore inglese traccia un percorso personale nel gran panorama internazionale della letteratura di viaggio. Esibisce vizi e virtù caratteristici, facilmente riconoscibili: non un eroe per quanto difficile il cammino – il campione più puro affronta il viaggio a piedi –, ironizza su se stesso, gode della diversità dei diversi, non tenta di guadagnarsi la simpatia degli eventuali lettori. È anche un etnografo umanista che si preoccupa del destino degli indigeni, cerca di capirne la lingua, apprezza e qualche volta adotta il loro stile di vita, mostra rispetto e sensibilità. La sua inglesità in genere è sfruttata a buon fine, e con grazia si fa accogliere anche nelle ex-colonie, ormai dimentiche dei torti passati. La sua onestà è di antica data e deriva da certe idee illuministe – cosmopolitismo, libertà, filantropia – che Sterne aveva disinvoltamente divulgate nel *Viaggio sentimentale* in Francia e in Italia, frammiste alle sue confidenze sessuali. Al viaggiatore inglese, partito già con un bagaglio ideologico assicurato, a cui si deve aggiungere come vademecum un'ottima edizione di Orazio, Sterne insegnava anche una ironica leggerezza di stile, non priva di punte provocatorie. La letteratura di viaggio è un genere che costeggia l'etnografia, ma da quando la natura selvaggia è stata progressivamente ricoperta di asfalto, spesso impercettibilmente scivola nel *mémoire*; all'elegante, erudita, esperienza del Grand Tour succede la *Wanderung* romantica, soggettiva ed emozionata. Chi scrive si misura in prima persona con chi interroga. «In questa interrogazione è colui che interroga a subire spaesamenti, dislocazioni, decentramenti... Ma via via che il primitivo entra nel pensiero occidentale come seduttiva sponda edenica, come primigenio stato di natura, l'esplorazione delle sue forme residue e sopravvivenze si trasforma in scrittura, diventa cioè narrazione, rappresentazione. E libera, per così dire, il mito dalla sua argentea lontananza, dalla sua trasognata alterità. La scrittura accoglie, ospita, forse qualche volta custodisce e salva dall'oblio» – scrive Antonio Prete in una brillante pagina sulla letteratura di viaggio. Con questa avvertenza dobbiamo leggere ***Lungo la via incantata Viaggi in Transilvania*** di William Blacker (traduzione di Mariagrazia Gini, Adelphi «La collana dei casi», pp. 335, 23,00), ricordando il sottotitolo inglese più esplicito *A Story of Love and Life in Romania*. Perché la Transilvania? «Dacché ho memoria il nome 'Transilvania' mi è stato familiare. Era l'essenza e il simbolo dell'inesplicabile – un inesplicabile remoto, legato ai boschi, quasi mitico; e ritrovandomi, mi sembrò ancora più remota e magica» – scrisse il famoso capostipite del viaggio modernista, Patrick Leigh Fermor (1915-2011) in *Between the Woods and the Water*. Blacker, che ne è l'ammirato discepolo, lo cita. L'affascinante Fermor, uomo di mondo e d'azione, pluridecorato come spia e come scrittore di viaggi, inventò varie manie di quegli anni tra le due guerre: abitare in un mulino greco o in un castello nei Carpazi, fondare un partito filobritannico a Creta, compiere imprese ardite come il rapimento del Generale Kreipe, tradotto in un film con Dirk Bogarde nei panni del protagonista, ormai baronetto. Di famiglia aristocratica, ebbe un'infanzia selvaggia e rapporti turbolenti con le istituzioni accademiche, benché poi si rivelasse un raffinato poliglotta. Nel 1933, diciottenne, iniziò un viaggio a piedi dall'Olanda a Costantinopoli, dormì in fienili, capanne, e in magioni in rovina. In ***Tempo di regali*** (1977) – anche questo Adelphi – e nel seguito ***Between the Woods and the Water*** (1986), descrisse una Mitteleuropa eterogenea, sul punto di scomparire sotto i colpi della Seconda Guerra Mondiale. Blacker raccoglie il testimone e scrive quel terzo libro che Fermor aveva promesso invano. Il giovanissimo William poteva vantare una carriera scolastica quasi simile a quella di Fermor, ma oggi è architetto, vive parte dell'anno in Toscana, e a Milano ha presentato il suo libro in italiano. Dopo la caduta del Muro di Berlino nell'inverno 1989 decise di mettersi in viaggio verso i paesi dell'Europa centrale, appena liberati. In una Praga buia e innevata sentì parlare dei monasteri dipinti della Moldavia settentrionale, e si diresse verso la Romania. I contadini di Tolstoj e di Hardy gli vennero incontro nella sperduta bellissima enclave di cui conosceva solo il nome 'Maramures' «...niente era come quel luogo. Avevo trovato l'Europa orientale fantasticata da bambino leggendo le favole russe: quella dei capanni di legno ai margini di foreste popolate da lupi e orsi, con la neve, le slitte, le giacche di pe cora, le bluse ricamate, le donne col fazzoletto in testa... ecco i resti di un mondo antico, un mondo medievale, isolato grazie alle montagne e alla foresta che avevo appena attraversato. E ci ero capitato per puro caso». Vi è rimasto per anni, dal 1990 al 2008, e vi ha lasciato il piccolo Constantin al quale ha dedicato il libro, figlio suo e di Marishka, la bella zingara prepotente giustiziera. Visse prima a Breb, ospitato da una coppia di contadini che lo amarono come fosse lui il figlio che non avevano avuto. Volle imparare a falciare e a indossare le ciocie dei pastori. Partecipava con letizia francescana ai lavori, alle cerimonie, agli svaghi della comunità. Mangiava quello che loro mangiavano, imparò il curioso dialetto, e comprese i rituali del mercato. Assaporò la dolcezza del riposo meritato, i picnic sotto le grandi querce mangiando i frutti del proprio lavoro, accomodò case e chiese in rovina e pagò i più poveri perché lo aiutassero. Comprò una casa azzurra, con una trave che recava incisa la data del 1770 e le iniziali del proprietario in gotico. Assistette all'uccisione del maiale Grigor – ma il suo cuore occidentale non resse e da allora non tollera più salsicce. A sud visitò la Terra dei Sassoni dove si parlava tedesco – ma dal 1994 sono tutti rientrati in Germania. I sassoni avevano costruito chiese fortificate, come testimonia la piccola foto a colori della chiesa di Archita, con le mura e i bastioni. C'è anche una foto degli amici Herr a Frau Knall, con gli eleganti cappellini di paglia. Lo avevano affettuosamente consigliato di stare alla larga dalle numerose tribù di zingari, ma William non li ascoltò e si innamorò prima della capricciosa Natalia, poi della sorella Marishka con la quale condivise la vita dei gitani liutai. Fu testimone, spesso coinvolto, di funerali e nozze, della dura repressione poliziesca, conobbe le loro abilità artigianali e artistiche, ebbe pena di quella secolare persecuzione. Provò sulla sua pelle l'atavica soggezione di quella gente, umile e gentile, al potere della magia, in tutte le sue forme. Lo aveva previsto il grande Fermor «...tre zingare camminavano verso di me lungo la strada polverosa. Vestivano drappi di seta e di cotone, color scarlatto, verde, e porpora. Non ho mai visto nulla di così meraviglioso». Termina con una citazione di Tennyson «Prenderò una selvaggia, risolleverà la mia razza al crepuscolo». E il nostro Blacker l'ha fatto. È tornato nel gennaio 2008 per assistere al funerale dell'antico amico Mihai. Ha visto le prime strade asfaltate, ha ascoltato le disgrazie dei primi contadini emigrati in Italia, sfruttati e brutalizzati da gente senza scrupoli. È soddisfatto del suo Constantin, uno

zingarello insolito, occhi azzurri e capelli biondi, che scorrazza felice con gli altri bambini dalla pelle bruna. Con la sua immagine chiude questo libro che Fermor teneva «vicinissimo al cuore»..

Cartarescu, metamorfosi inquietanti ed epifanie nei casermoni di Ceausescu

Luca Scarlini

L'editoria italiana, potendo anche contare sul supporto del dinamico Institutul Cultural Roman, pubblica contemporaneamente vari titoli dalla Romania. Keller ha mandato in libreria **Accadimenti nell'irrealtà immediata, gioiello dell'assurdo anni trenta**, di Max Blecher (traduzione di Bruno Mazzoni, pp. 168, € 13,50). Jaca Book conferma un interesse di lunga data alla produzione narrativa di Mircea Eliade – che in Italia, malgrado anche il film di Francis Ford Coppola Un'altra giovinezza non ha ancora trovato una vera affermazione, rispetto agli studi fondamentali sulle religioni e la tradizione – con **Gaudeamus** (traduzione di Celestina Fanella, postfazione di Roberto Scagno, pp. 253, 18,00). Qui lo scrittore narra del suo apprendistato in una Bucarest straniata, prima di intraprendere il fondamentale viaggio in India, ponendosi quesiti sulla relazione tra arte e vita. In certi aspetti risuona una simile dinamica nel notevole **Nostalgia** di Mircea Cartarescu, anch'esso assai ben tradotto da Bruno Mazzoni per Voland (pp. 429, 18,00), casa editrice da sempre attenta a quest'area culturale, che continua la pubblicazione delle opere di Cartarescu iniziate nel 2000 con Travesti. Questo volume era già comparso nel 2006 in forma parziale e torna oggi nella versione completa composta di cinque racconti, articolati in un Prologo (L'uomo della roulette), Nostalgia (Il Mendebile, I gemelli, REM) e un Epilogo (L'architetto). La città dell'infanzia è quella dei giochi del principe dipinti da Giorgio De Chirico. Un cumulo di segni, anche troppo evidenti nella loro presenza e che pure si rivelano solo improvvisamente nella loro capacità di produrre inquietudine e disagio. Il mendebile narra una infanzia in strada, in cui un gruppo dedito a giochi proibiti nelle fondamenta di palazzi in costruzione, trova un proprio riferimento in un bambino diverso dagli altri, che ha uno straordinario talento di narratore. A lui il compito di regolamentare questa postmoderna banda della via Pal, che ama dedicarsi al sinistro gioco della Stregaccia, scrivendo un manifesto paradossale di divieti e ordini. L'atto della scrittura stessa è magico, tra macchine da scrivere che agiscono da sole e storie che compaiono in sogno. L'universo, borgesianamente, è una biblioteca di memorie. Il racconto REM, il più lungo della raccolta, si inaugura, di fatto, con l'analitica descrizione di una libreria, a partire dalle costole dei volumi: nella certezza di «quanto si addice il marrone a Eliot, il verde elettrico alla poesia americana, il mattone a Ritsos! Non sarebbe nemmeno possibile immaginarseli in altro modo». Nelle stanze di anonimi casermoni del tempo di Ceausescu accadono metamorfosi e epifanie incontrollabili. Sullo sfondo la statua di un milite eroico può diventare improvvisamente una controfigura di Godzilla. Emil Popescu, architetto di oleifici rinomati per la loro bellezza, trasforma la sua automobile in un juke box e il suono invade d'improvviso gli spazi anonimi, cambiandoli per sempre.

Photo-arago.fr. Un nuovo bene comune - Tiziana Serena

Sono stati i referendum del 2010 a portare l'espressione «bene comune» nel lessico familiare: dapprima accostata a parole che rimandavano al potere economico, come «privatizzazione», oggi si accompagna a «riappropriazione» e «tutela», le parole dei valori etici e dell'azione civile. «Riappropriazione» e «tutela» potrebbero essere impiegate anche per la fotografia qualora fossimo disposti a considerarla bene comune, come l'acqua. Vuoi per il suo altissimo potenziale evocativo capace di far scaturire memorie e identità: termini per noi contemporanei codificati tramite il ruolo di mediazione della fotografia, tanto che, per esempio, ci sarebbe difficile rammemorare i tratti della nostra infanzia e identità senza passare per immagini agenti fotografiche. Vuoi per il suo specifico valore di fonte storica, dal carattere ambiguo e complesso, per il quale la fotografia sempre sembra rimandare a qualcos'altro da se stessa, facendoci cadere in banali tranelli o costringendoci a intraprendere avventure epistemologiche. Le fotografie sono diffuse nell'ambito del tutto interclassista e privato del ricordo, sono onnipresenti, ammassate e dormienti nei fondi delle più diverse istituzioni, da quelle militari a quelle ospedaliere, a quelle culturali. Ma per divenire davvero bene comune, la fotografia necessita di una politica capace di promuovere e regolare le pratiche culturali e difenderla, anche dai rischi di una privatizzazione spregiudicata. Basti pensare al significato politico della grande concentrazione di capitali e fotografie realizzata da colossi come Corbis e Getty Images. Noi vediamo immagini che sono oggetti materiali, dotati di un significato storico, in relazione agli usi sociali e culturali che si organizzano a partire dalle ragioni del loro stoccaggio, come ammoniva Derrida. Ed è proprio nell'archivio che si conservano le tracce latenti per rianimare la leggibilità delle fotografie. Ed è proprio l'archivio il primo a essere trascurato dall'incuria delle istituzioni e degli studiosi, specializzati o meno, che hanno solitamente prediletto la pesca miracolosa di capolavori, mettendone in oblio la storia. La suggestione della fotografia come bene comune viene dai cugini francesi grazie a un ambizioso progetto voluto da Frédéric Mitterrand, ex ministro della cultura di Sarkozy. Con AraGo, portale della fotografia on line (www.photo-arago.fr), la tradizione fotografica francese sembra prendere un nuovo abbrivio. Il titolo è un omaggio a François Arago, lo scienziato che, nell'agosto del 1839, annunciò l'acquisto da parte dello Stato del brevetto di Daguerre per renderlo disponibile al mondo intero. Dietro AraGo opera un'équipe con il nome «Mission de la photographie». Difficile non cogliere il riferimento alla celeberrima «Mission héliographique» del 1851, la prima campagna di documentazione del patrimonio architettonico commissionata al quintetto d'intrepidi fotografi, Le Gray, Mestral, Baldus, Le Secq e Bayard, e l'altrettanto mitica committenza pubblica degli anni ottanta della D.A.T.A.R. (Délégation à l'Aménagement du Territoire et à l'Action Régionale). Il 27 marzo Mitterrand ha inaugurato il portale, già dotato di 15.000 immagini. Le parole d'ordine del suo discorso sono state «memoria» e «patrimonio», inteso come un bene identitario della nazione, nei suoi intrecci con il tema della memoria collettiva, e che comprende collezioni statali, pubbliche e private, conservate dalle famiglie, dai fotografi, dalle agenzie di stampa e altrimenti destinati all'oblio o alla dispersione. Un patrimonio rappresentato nel portale con coraggiose sintesi. Qui entra in gioco il ruolo dell'équipe di AraGo, capeggiata da due storici della fotografia di fama internazionale, che operano nel settore pubblico, Anne de Mondernard e Clément Chéroux, i quali hanno posto alle fondamenta due principali pilastri teorici. Il primo pilastro considera la fotografia come

oggetto materiale: un qualcosa che va ben oltre la sua riduzione a quella immagine bidimensionale che consumiamo nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Grazie a questo approccio l'utente può scoprire attraverso AraGo che la stessa immagine si riscontra in oggetti fotografici differenti, ognuno dei quali dotato di una storia da rivendicare: il negativo, le stampe positive in formati e tecniche differenti, forse realizzate a distanza di tempo e magari conservate in collezioni diverse. Il secondo pilastro ne è una conseguenza: la fotografia come oggetto appartiene sempre a un contesto, una collezione o un fondo, in cui nasce o viene inglobato per dotarsi di nuovi significati. Con questi presupposti AraGo si presta a diventare uno strumento per un'operazione ben più ambiziosa: un censimento dei fondi fotografici che si auto-alimenta invitando le piccole realtà a montare su questo treno. Chi non salirà ne perderà in termini di visibilità. D'altronde, troviamo in prima fila le grandi istituzioni con le loro icone della storia della fotografia, come il Musée d'Orsay, il Centre Pompidou, la Bibliothèque Nationale. Difficile pensare di non mostrarsi sulla stessa vetrina uscendo dall'anonimato o dal dedalo della rete internet, dove le collezioni sono potenzialmente accessibili, ma poche visibili ed efficaci. AraGo si pone in continuità con il messaggio di François Arago e può rendersi disponibile all'Europa. Chissà se il neo-ministro Aurélie Filippetti, professionista della politica, riuscirà a far gonfiare le vele del progetto. In fondo le acque sarebbero buone e gli obiettivi di tutela davvero bipartisan: il bene comune è monumento della memoria e dell'identità nazionale. E l'Italia? Un primo censimento di questo bene comune disseminato era stato organizzato alla fine degli anni novanta dalla Scuola Normale di Pisa. Uno specifico strumento per la descrizione di fondi fotografici e per lo snellimento delle operazioni di conoscenza e tutela è sperimentato in alcune regioni, ma mancano ancora il modello nazionale – promesso entro l'autunno dall'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione (ICCD) – e le attività correlate. Tuttavia, non mancano iniziative sul territorio: l'università sta iniziando degli studi sulle sedimentazioni di fotografie; la Società Italiana per lo Studio della Fotografia sta promuovendo dei convegni sugli archivi fotografici della stampa; il mondo degli istituti culturali sta scoprendo che le fototeche di servizio assomigliano a dei fondi d'archivio; i musei stanno rispolverando i loro fondi fotografici, e le istituzioni centrali si stanno aprendo a diverse forme di dialogo con la periferia. È il caso, ad esempio, dell'esperienza di Memorandum, Festival della Fotografia Storica, il quale grazie ai lavori di recupero di fondi fotografici in Piemonte si presenta nella seconda sede espositiva a Roma, dove l'11 maggio ha aperto i battenti all'ICCD, partner in questa iniziativa, e al Museo Nazionale Preistorico Etnografico «Luigi Pigorini». La parola festival subito chiarisce la cornice di presentazione che tiene assieme le fotografie scelte per le sedici esposizioni e che provengono da disparati fondi fotografici statali, pubblici o privati: da quello dell'Associazione Dilettantistica Pietro Micca, passando per gli album della Manifattura di Lane in Borgosesia, oppure al fondo del Touring Club Italiano, con fotografie sull'invasione della Libia, o a quello di Gianfranco Moroldo, fino agli album fotografici di Giulio Grazioli Lante della Rovere e alle icone della storia della fotografia (Fenton, Robertson, Beato) della collezione Rolando Lattanzi, già esposte da Aldo Gilardi, entrambe ora nei fondi dell'ICCD (dove si conservano un paio di milioni di fotografie). All'inaugurazione di Memorandum, Laura Moro, direttrice dell'ICCD, ha specificato il carattere sperimentale dell'iniziativa dovuto alla collaborazione con attori diversi e alla scelta di un territorio limitato (il Piemonte e alcuni fondi fotografici romani) auspicando uno sviluppo per il futuro. Fra le parole d'ordine del suo discorso sulle fotografie come ricettacoli di significati di cui rianimare la leggibilità, spiccava «patrimonio», nel senso delle azioni di valorizzazione per rendere fruibili i fondi fotografici. Chissà che in Italia non si possa cogliere un'analoga sfida da quella lanciata da AraGo per la fotografia come bene comune. I fattori per ottenere un prodotto culturale congenere ci sarebbero, anche se risultano scambiati nell'ordine: la Francia ha promosso un contenitore per strutturare le operazioni di censimento, attraverso le quali prevedere delle mostre per il grande pubblico. L'Italia, invece, sta sperimentando la formula delle esposizioni a partire da esperienze di territorio, realizzate in assenza di un'azione promotrice dello Stato paragonabile a quella francese. La coppia dialettica centro-periferia, così come descritta da Castelnuovo e Ginzburg, sembrerebbe funzionare anche in questo caso. Le fotografie si pongono in un crocevia della storia, fra elementi passivi e attualizzati, fra le politiche del ricordo e le politiche dell'oblio, chiamate a risolvere il nesso fra memoria e identità. Ma per farlo c'è bisogno d'iscrizioni: codificazioni standardizzate e narrazioni legate alle fonti visive con le quali abbiamo deciso di rappresentare il nostro presente e continuare a rappresentare il nostro passato sedimentandole in archivi. Gli archivi di deposito istituzionali, che ammassano la «memoria-archivio», possono trasformarsi in magazzini della conoscenza e in «memoria funzionale» – secondo Aleida Assmann – se in presenza di una volontà d'orientamento in grado di riappropriarsi delle fotografie nelle loro sedimentazioni in strati e significati, assegnando cioè un senso all'accumulo e alle singole parti; in altre parole: facendo tutela attiva. Che l'ars memorandi tramite la fotografia come mediatrice non diventi ars oblivionis della politica culturale.

Forma breve e grovigli interiori - Clotilde Bertoni

In uno dei suoi più noti romanzi, *Il filo del rasoio*, Somerset Maugham (o meglio il narratore sua controfigura) dichiara: «Nella brevità del racconto puoi trattare i tuoi personaggi in modo più sommario. Dai al lettore indicazioni a grandi linee e lasci che sia lui a inserire i dettagli». Affermazione che rischia di riuscire fuorviante: perché in effetti Maugham sa utilizzare le costrizioni della forma breve – «i benefici eterni del limite» secondo Baudelaire – non per risparmiare energie creative, ma per dare alle proprie costanti un'evidenza insieme nevralgica e densa di impliciti, non per lasciare campo all'immaginazione del lettore, ma piuttosto per sollecitarne il lavoro interpretativo; come ora spinge a verificare una nuova selezione dei suoi racconti proposta da Adelphi «Biblioteca», con il titolo *Storie ciniche* (traduzione di Vanni Bianconi, pp. 224, 18,00). Tutti risalenti all'entre-deux-guerres, i testi inclusi nel volume inquadrano vividamente tanto i volti molteplici quanto la fissità di fondo della cosiddetta buona società del tempo. Spaziano da Londra a Parigi, dalla campagna inglese alla Costa Azzurra (con evocazioni a distanza del Borneo coloniale scenario di altri racconti, e una rapida incursione nella Russia prossima alla rivoluzione d'ottobre), danno vita a una composita fauna di proprietari terrieri e funzionari delle colonie, tranquilli borghesi e giocatori d'azzardo, raffinate donne di mondo e giovani mantenute; ma d'altra parte, insistono sul tratto che più omologa la varietà delle classi e degli ambienti, la riluttanza

alla metamorfosi, la fossilizzazione caparbia in rituali e snobismi in procinto di avvizzire: non solo restituendone risvolti grottescamente datati (come l'uso british di assegnare ai coniugi camere separate, che fa ritenere un tantino indecente» l'insistenza di due di loro per avere una camera unica e addirittura un letto matrimoniale), ma mettendone complessivamente a fuoco sia la cocciuta pervicacia sia la crescente fragilità. Il dominio ingombrante delle convenzioni è portato continuamente allo scoperto, attraverso un ventaglio di casi e registri eterogenei: la trama tragicamente paradossale (di sapore molto pirandelliano) della Pelle del leone, in cui un impostore si identifica con l'origine aristocratica che millanta, fino a sacrificare la vita pur di apparire all'altezza; la trama cupamente ironica della Coppia felice, in cui due innamorati, privi di senso morale al punto di arrivare all'omicidio, rispettano con scrupolo la morale sessuale più rigida; il copione da vaudeville di Apparenza e realtà, perfetta applicazione del vecchio nisi caste, tamen caute, in cui un rispettabile senatore professa con zelo principi che trasgredisce spudoratamente, grazie all'ipocrisia profonda consistente nel sostituire la fede negata alla sostanza con quella sinceramente fervida nel mantenimento della forma. Ma al tempo stesso le vicende, oltre a far intravedere i mutamenti esterni che vanno accerchiando questa stagnazione (le ripercussioni della prima guerra mondiale, l'avvento del bolscevismo), mostrano i disagi e le tensioni che la minano internamente: tutti i legami, da quelli amicali a quelli di sangue, celano grovigli di manipolazioni e insofferenze; le personalità più incolori e prevedibili sovvertono le attese con scatti eccentrici (quest'ultima situazione, che è spunto anche di un altro noto romanzo di Maugham, La luna e sei soldi – storia, ispirata a quella di Gauguin, della tardiva vocazione artistica di un agente di cambio –, ha uno svolgimento particolarmente estroso nel racconto Jane, la cui protagonista eponima, vedova smorta e attempata, si trasforma repentinamente in regina dei salotti, perché il suo aspetto risulta adatto alle fogge di abbigliamento più moderne e la sua imperturbabile franchezza si rivela irresistibile pimento per la conversazione mondana). Lo stesso disincanto che illumina la resistenza e gli scricchiolii degli assetti tradizionali, demistifica inoltre le certezze morali e le mitologie amorose loro consueto appiglio. Gli intrecci liquidano ogni velleità di giustizia poetica, ogni residuo di prospettiva idealizzante: i delitti, oltre a restare impuniti, non lasciano indelebili strascichi interiori («Ci si fa l'abitudine» afferma un'assassina); i piaceri più ordinari hanno ragione delle passioni più elevate o veementi (Le tre donne grasse di Antibes scioglie un malizioso inno alla gioia della buona tavola, in grado di prevalere su lutti dolorosi e liti insanabili); i trasporti romantici appaiono semplice patina di convenienze pratiche o impulsi passeggeri (nella Virtù, demistificazione felpata quanto acre degli ideali colonialisti, un ufficiale distrettuale del Borneo definito «tipo alla Kipling», sostenitore fanatico dell'Impero britannico avvezzo ad ammantare di nobili finalità lo sfruttamento degli indigeni, ricopre analogamente di esaltazione sentimentale un effimero desiderio erotico, sconvolgendo la vita di altri personaggi). Questi tratti acquistano risalto soprattutto nei casi in cui – secondo una tecnica tipica della forma breve, tesa a evidenziare il potere dell'affabulazione o la varietà dei punti di vista – la vicenda è parzialmente o totalmente filtrata da narrazioni orali; specie se si tratta non di confessioni dei protagonisti ma di ragguagli forniti da comprimari, ragguagli che giungono a costituire una mise en abyme stravolta dei racconti, vale a dire una loro riproduzione in piccolo volutamente deformata. Questi narratori improvvisati, infatti, stringono sempre gli eventi in giudizi incontrovertibili; talvolta ne eludono o ne smussano l'asprezza, immaginandone un più edificante corso alternativo; talvolta invece ne sottolineano senza mezzi termini la banalità (la storia del gioiello vero creduto falso, argomento di Un filo di perle, è dichiarata «vecchia come il cucco» con autoironico citazionismo, perché, oltre a essere effettivamente inflazionata – già resa famosa da una novella di Maupassant, Les Bijoux –, era stata già sfruttata da Maugham in un altro racconto); le loro esposizioni secondarie, proprio attirando l'attenzione sull'ovvietà dei canovacci, sulla congenialità alle trattazioni melodrammatiche che li contraddistinguono, sulla tentazione di inquadrarli in rigidi parametri morali, mettono in luce, per contrasto, la spregiudicatezza e sottigliezza dell'esposizione principale. Interessante inoltre che l'interlocutore di tali narratori sia sempre l'io narrante di partenza, lo scrittore proiezione dell'autore (ricorrente in tutta la sua opera), al tempo stesso loro amico, e con loro costantemente in dissenso. Attraverso il suo atteggiamento Maugham offre una sorniona messinscena della propria duplice sospensione, tra la complice intimità con la società descritta e il vigile scetticismo sui suoi valori, e tra la fedeltà – in epoca di piena svolta modernista – a soluzioni compositive classiche e la lontananza dalle loro declinazioni moralistiche o melense. Il cinismo che pervade i racconti, e dà il titolo a questa edizione, non è solo quello definito nella Virtù intento di «guardare in faccia la verità», non si ferma alla smitizzazione pungente delle illusioni consolatorie: consiste anche, soprattutto, in questa ambigua fedeltà a un mondo in declino e a forme letterarie ugualmente declinanti, fedeltà tanto protratta quanto frammista del senso dei loro limiti; e nella capacità di farne, attraverso il narratore alter ego, un ulteriore ingrediente dei testi, probabilmente il più intrigante.

Epopea dell'aviazione come romanzo privato di amore e fantasmi - Stefano Gallerani
«Ma ogni spettatore cercava in / sé il bambino miracoloso / Secolo oh secolo delle nuvole». Con questi versi tratti dal Fantasma di nubi, di Guillaume Apollinaire, da cui prende anche il titolo, s'apre il quarto e finora ultimo romanzo del cinquantenne Philippe Forest – pubblicato in Francia, per Gallimard, nel 2010 e adesso anche da noi, per i tipi di Alet e nella versione impeccabile di Gabriella Bosco (*Il secolo delle nuvole*, pp. 411, 19,50), già traduttrice delle altre opere dello scrittore parigino presenti nel catalogo della casa editrice patavina. Epico e popolato di eroi, gesta e imprese memorabili, *Le Siècle des nuages* è il Novecento dei pionieri dell'aviazione, della scoperta del volo e dell'abbattimento delle frontiere nazionali tra paesi distanti tra loro migliaia di chilometri terrestri e decine di centinaia di miglia marine; è il secolo di Lindbergh e di Mermoz, di Antoine de Saint-Exupéry e di Louis Charles Breguet, dei grandi raid e dei record, delle battaglie aeree e delle linee postali, degli anni ruggenti e della generazione perduta. Lo hanno celebrato Faulkner, Proust e Wells tra i primi, affascinati dalle possibilità di un futuro prossimo in cui il tempo e lo spazio non sarebbero stati più gli stessi; e lo hanno cantato, tra gli ultimi, Uwe Timm e Tom Wolfe, presi dal mistero di una ricerca che non può avere fine. Non c'è niente più di un apparecchio in volo, la silhouette argentea della sua carlinga stagliata sull'azzurro del cielo, che rappresenti la modernità pindarica di un'epoca irripetibile e l'ebbrezza illusoria di un sogno a occhi aperti. È il secolo che s'apre con Freud ma anche con la macchina volante di Wilbur e Orville Wright, che il 17

dicembre del 1903, dalla cima di una duna a Kitty Hawk, si spinse sopra il livello del suolo per trentasei metri e dodici secondi con l'ausilio di una propulsione meccanica. Pure, per Forest il secolo delle nuvole è anche quello della sua storia familiare, dei nonni, della madre e soprattutto quella del padre, che fu pilota di aerei civili e nacque a Mâcon nel 1921, quando il capoluogo del dipartimento di Saône-et-Loire che diede i natali a Lamartine s'apprestava a dotarsi di uno dei primi aerodromi di Francia. Incrociando questi due elementi, alla Storia con la maiuscola s'accompagna quella minuscola e privata di esistenze come tante: di gioie, rovesci e dolori che non hanno nulla di speciale se non l'essere stati vissuti e dimenticati. Ciononostante, non si può leggere questo romanzo alla stregua di una delle innumerevoli saghe che la letteratura di finzione colleziona sui suoi scaffali; né il secolo delle nuvole i grandi avvenimenti degli almanacchi storici non fanno da sfondo né da detonatore di incidenti minimi o peripezie. Tra i più consapevoli teorici del romanzo della sua generazione, Forest – che nello stesso anno in cui usciva *Le Siècle* licenziava, per Cécil Defaut, il quinto volume saggistico della sua collezione ribattezzata «Allaphbed», quello intestato alla letteratura postjoyciana; Forest, dicevo, scongiura in ogni modo il romanzesco, e lo fa muovendosi sul solco delle piste già tracciate sia da **Tutta la notte** (1999) che da **Sarinagara** (2004): una strada aperta non tanto dalle riflessioni sul surrealismo e sullo strutturalismo dei suoi scritti della prima metà degli anni novanta, quanto, piuttosto, da quella riflessione ininterrotta sui modi dell'autobiografia che si raggruma per la prima volta intorno al dolore che sta alla base di Tutti i bambini tranne uno (1997). Oltre all'esperienza personale – indicibile e per ciò stesso non eludibile – ne sono scaturigine gli studi di Lejeune su Leiris (assunti come termine insufficiente oltre il quale spingersi), la letteratura giapponese (nei modi del watakushi shōsetsu, il romanzo dell'io) e il pensiero di Georges Bataille (massimamente con riferimento all'Esperienza interiore), sottoposto senza condizioni alla verifica e alla prova di resistenza di ciò che proprio l'autore di Storia dell'occhio avrebbe chiamato – senza poter rinunciare al corsivo – il reale. Come ebbe a confessare in un'intervista rilasciata qualche anno fa su queste pagine, il romanzo che interessa Forest, quello che egli pratica da oltre un decennio, è un procedimento che, misurandosi scopertamente con la contraddizione intima della scrittura (tentare di esprimere con le parole ciò che le parole non possono dire e tuttavia non avere che le parole, per dirlo), conduca – o tenti di condurre – a «un disvelamento della verità attraverso la realizzazione e, allo stesso tempo, l'annientamento del soggetto». Un principio dal quale deriva una pratica che nel Secolo, nell'omaggio a «fatti arbitrariamente decisi dall'incontro casuale di due fatalità» come possono essere quelli raccolti da un figlio che si mette a scrivere la vita di un padre osservandola come questi non avrebbe potuto, raggiunge una complessità di intenti pari solo al teorema indimostrabile disegnato ne *Le Nouvel Amour* (2007), e cioè che niente è se non romanzo d'amore e di fantasmi. In questa prospettiva, il calco storico della sua vicenda personale – come di qualsiasi altra – trascolora per effetto di un reagente volatile che smaschera la natura immateriale di ogni esperienza: come la Storia, infatti, anche questa non è, sulla pagina, che lo sterminato catalogo del non accaduto. Come la vita, Storia ed esperienza non sono che romanzo; il seguace di Clio o lo scrittore rappresentano due facce della stessa medaglia, due modi di espiare un'unica condanna: quella del raccontare, appunto «come fa lo storico, che il gioco congiunto dei conflitti e degli interessi, che l'azione inconsapevolmente concertata degli uomini doveva comportare la crisi, la guerra o la rivoluzione di cui però nessuno avrebbe potuto prevedere che si sarebbe verificata, e in particolare un certo giorno piuttosto che un altro [...] Di modo che qualunque avvenimento – una volta che ha avuto luogo – diventa del tutto spiegabile pur restando definitivamente incomprensibile». Per questo, raccontare la propria o l'altrui vita sembrerà, a conti fatti, indifferente, perché significa darle esattamente quell'andamento da romanzo necessario a farle esistere. E tuttavia, la scelta non è davvero indifferente, a meno di non avere la pretesa «di dire la realtà di ciò che è stato ma tacendo che quella realtà, dal momento in cui la si racconta, prende [...] la forma di una finzione, falsificando così la formidabile inconsistenza del passato e conferendogli la metodica, menzognera e solida logica di una trama». Storia ed esperienza, così come si coniugano nelle lasse cesellate, progressive ed ossessive di Forest, si traducono, infine, nella disciplina postuma elaborata da quell'altro grande storico-romanziero novecentesco che è Claude Simon. Un calco – e qualcosa di più che una semplice consonanze letteraria – che non si deve faticare a ricercare ne *Le Vent*, tentative de restitution d'un retable baroque (lo dice Forest e lo ricorda Gabriella Bosco nella nota che chiude *Il secolo*); e dunque nell'idea che «raccontare sia un po' come mettersi a cercare di incollare i frammenti sparsi, incompleti di uno specchio, sforzandosi maldestramente di farli combaciare e non ottenendo che un risultato incoerente, irrisorio, idiota. Ma con la testardaggine, nonostante tutto, di progredire dentro a quel caos in modo da darne una rappresentazione impossibile attraverso la quale – come si legge nella *Route des Flandres* – si giunge a una realtà forse più reale del reale».

La Stampa – 3.6.12

Il vero eroe lo è suo malgrado - Claudio Magris

Alcuni decenni fa, durante il servizio militare, ho passato alcuni mesi imboscato – assai poco eroicamente – in una sezione dell'Ufficio Storico dello Stato Maggiore, a Roma. C'era un capitano che aveva l'abitudine, a metà mattina, di offrire un caffè a noi tre o quattro soldati semplici, addetti a ricopiare a macchina e a catalogare vecchi documenti o a spostare armadi e scaffali. Uno di noi era un garzone falegname di Bastia di Rovolòn, in provincia di Padova, un ragazzo alto e sbilenco, dai grandi occhi azzurri sempre sgranati con stupore sul mondo. Il capitano, quando ci offriva il caffè, ci raccontava spesso qualche episodio o aneddoto in cui rifulgeva la gloria militare. Un giorno ci raccontò la storia del «salto del granatiere»: il colonnello comandante di un reggimento di granatieri, attaccato da preponderanti forze nemiche e costretto a ritirarsi, sino a trovarsi con i suoi pochi uomini rimasti sull'orlo di un profondissimo precipizio – più di mille metri, diceva il capitano – all'invito ad arrendersi rispose afferrando la bandiera e gettandosi nell'abisso. Qui, per il capitano, la storia finiva, con un sufficiente materiale di gloria e di morte, senonché il ragazzo di Bastia di Rovolòn, sgranando preoccupato ancora di più gli occhi, chiese: «Xelo morto, magari?», facendo infuriare il capitano, il quale ripeteva arrabbiato che certo era morto, sfracellato dopo mille metri di caduta; era arrabbiato soprattutto all'idea che un dubbio sulla morte potesse sgonfiare tutto il pathos della storia, facendo sfumare

quell'eroismo che aveva bisogno della morte. [...] Certamente uno dei caratteri salienti dell'eroe è la capacità di affrontare la morte; la capacità, non il morboso ed esaltato piacere. Gli eroi, certo, spesso muoiono e diventano eroi soprattutto per questa definitiva sconfitta e per il coraggio con cui la vivono. Un coraggio che, a differenza di ogni fallace e sospetto entusiasmo, di ogni «Viva la muerte», conosce la paura ed è coraggio autentico proprio perché la conosce. Ettore, il prototipo dell'eroe per eccellenza, scappa correndo per tre volte intorno alle mura di Troia prima di affrontare Achille ed è lui l'eroe più grande, più del furente Pelide. Analogamente, nel Mahabharata, Carna, il purissimo eroe dai natali indiscutibili che muore, come Ettore, per una causa invisibile all'autore del poema – il quale parteggia per i suoi nemici Panduidi come Omero parteggia per i Greci – è più grande del Panduide Arjuna, l'Achille dell'epopea sanscrita. Di eroi c'è bisogno, ma averne bisogno è una sventura, come dice una famosa battuta di Brecht, perché è una sventura dover combattere, uccidere, morire, sacrificarsi, rinunciare all'amabile vita di ogni giorno, a vagabondare, giocare, fare all'amore, stare con gli amici, guardare il mare, bersi – come esorta un detto chassidico – qualche buon bicchierino. E tuttavia può capitare di dover vendere il mantello per comprare una spada, come dice il Vangelo, rinunciare alla felicità per opporsi a qualche Leviatano che si appresta a trasformare il mondo in una Auschwitz e impedirglielo anche a costo di sacrificare la vita. È questo che fa, che sa fare l'eroe, quello famoso e quello sconosciuto, i sette fratelli Cervi come i militi ignoti. Ma il vero eroe lo fa contro voglia; non ama maneggiare la spada, anche quando sa farlo e quando ritiene di doverlo fare per difendere qualcuno o qualcosa. Preferirebbe andare a una festa piuttosto che a una guerra ed è questo sentire che rende autenticamente eroico – senza retorica, senza ebbrezze autosacrificali – il suo agire e, quando capita, il suo morire. Dietrich Bonhoeffer, giovane pastore protestante, salì al patibolo per la sua opposizione al nazismo: non desiderava il martirio, diceva che il suo desiderio non era vedere Dio bensì piuttosto la sua fidanzata, ma non gli venne in mente di tirarsi indietro da una lotta necessaria, che dava senso alla sua vita e anche al suo amore per Dio e per la sua fidanzata. Neppure Tommaso Moro aveva voglia di essere un martire; gli dispiaceva rinunciare ai manicaretti che gli preparava la figlia, ma è stato proprio questo amore per la vita a renderlo capace di sfidare la morte, perché anche per gustare i buoni manicaretti e le gioie più alte occorre essere fedeli a quegli imperativi che rendono la vita degna di essere vissuta e goduta. Poche vicende fanno capire per esempio cosa sia l'eroismo come la tranquilla calma con cui Franz Jägerstätter – il contadino austriaco che viene giustiziato per il suo rifiuto di arruolarsi nell'esercito nazista e cooperare alla sua infame conquista del mondo – spiega a chi vuol convincerlo a mollare (parenti, autorità, il vescovo di Linz) che combattere per il nazismo è incompatibile con la sua fede cattolica. Anche Franz Jägerstätter non ha alcuna tentazione di martirio: è un uomo che ha vissuto gagliardamente, molto apprezzato dalle donne; che ha saputo menar le mani quando le squadracce fascistoidi venivano nell'osteria che amava frequentare spesso; che gode di un non disprezzabile benessere economico e soprattutto è felice di vivere con la moglie, molto amata, l'unica che comprende la sua scelta e gli resta vicino, mentre il villaggio lo odia proprio perché il suo tranquillo coraggio mette a nudo il misero livello umano dei suoi compaesani. Eroi sono il tenente degli alpini Silvio Geuna e il generale Giuseppe Perotti, condannati dal tribunale speciale fascista a Torino nell'aprile 1944, il primo all'ergastolo e il secondo a morte, per la loro opposizione al regime. Il tenente, affermando di aver agito di sua spontanea volontà e non per istigazione del generale Perotti, chiede, visto che lui è scapolo e il generale ha tre figli, di infliggere a lui la pena di morte e l'ergastolo al generale, il quale replica bruscamente che l'altro ha invece agito obbedendo ai suoi ordini. Allo stesso processo, l'avvocato Cornelio Brosio, per il quale viene chiesta la pena capitale, legge con pignoleria la domanda di grazia che la moglie gli chiede di firmare e alla fine, dopo attenta riflessione, restituisce con calma il foglio, dicendo «non posso». Non è vero, come ha scritto Borges, che il nostro tempo abbia perduto il senso dell'eroico, anche se non lo esprime con lo stile delle saghe a lui care. Questi sono gli eroi. Non necessariamente figli di dèi, come quelli del mito greco, sui quali di recente Giulio Guidorizzi, nella sua introduzione al secondo Meridiano dedicato al Mito greco, ha scritto pagine bellissime cui c'è ben poco da aggiungere. Non sono nemmeno olimpicamente superiori all'umano, come voleva Julius Evola contrapponendoli alla straziata lacerazione dei titani, a Prometeo cui l'aquila divora il fegato. Il vero eroe – comunque quello a noi oggi più vicino – è chi non vorrebbe esserlo ed è costretto a comportarsi come tale suo malgrado; in questo senso è anche e soprattutto un antieroe, non per intento di demistificazione ideologica, ma per la comica, umanissima goffaggine e debolezza con cui affronta un destino anche tragico e spesso enfaticamente stupido ma non perciò meno tragico, perché intriso di violenza, ingiustizia, crudeltà e sofferenze spesso inflitte a innocenti.

Isabella di Somalia. Com'è amaro il riso - RENATO BARILLI

Questa Timira, nuovo prodotto del collettivo Wu Ming, entrato da un decennio nella fase numero 2, mi pare essere anche la loro prova più riuscita, forse merito della comparsa al loro fianco di Antar Mohamed, che è anche tra i protagonisti della vicenda, offrendo così un efficace esempio di «autonarrazione». Ma prima di venire a un giudizio di valore, conviene segnalare il «ribaltone» effettuato da quest'opera. I Wu Ming si erano messi alla testa della cosiddetta New Italian Epic, in sostanza, un ritorno al romanzo storico, frequentato fin dalla loro prima comparsa con Q, che era un andare a rovistare nel passato con molta acribia, ma anche col rischio di introdurre di soppiatto indebite attualizzazioni. Ora invece siamo al fronte opposto, al New Italian Realism, che a me piace anche connotare come realismo con due «neo», sempre gravato dal rischio di perderne uno per strada e di rifluire in uno scontato folclore post-ottocentesco. Per esempio, alcune prove recenti di ambientazione sarda non evitano di costeggiare il ricordo della Deledda. In questo caso, invece, un simile pericolo è fugato, intanto, da un fatto di ordine materiale, il romanzo esce dai nostri lidi e va a frequentare scenari insoliti, come del resto è già avvenuto nelle prove recenti della Mazzantini e della Mazzucco. La prima ci ha dato una cronaca drammatica dell'esodo dei nostri coloni dalla Libia di Gheddafi, la seconda ci ha presentato nel modo più diretto il caso di una donna-soldato in armi sul fronte afgano. Qui avviene qualcosa di analogo, infatti la protagonista, Timira, nasce in Somalia quando era colonia italiana, da uno dei nostri soldati conquistatori, pronti a circondarsi di prole illegittima, ma ad abbandonarla sul posto. Invece l'onesto commilitone Giuseppe Marincola riconosce pubblicamente i suoi due figli, Giorgio e Isabella, e dunque può nascere il protagonismo

di quest'ultima, che all'anagrafe civile si chiama Isabella, ma secondo la lingua madre sarebbe Tamira, condannata a un destino meticcio che ne impronta tutta l'esistenza. Ma Isabella, nella ricostruzione che ne fa il figlio Antar Mohamed, avuto a sua volta da un matrimonio misto con un somalo, è figura straordinaria, vitale, inseguita in un lungo arco di anni, dal 1925 della nascita al 2010 della morte, attraverso vividi frammenti, rapidi scorci, ognuno dei quali rende benissimo il sapore della vita vissuta, e documentata quasi in presa diretta. Si sperimentano così due mondi, con rimbalzi continui, ma con un connotato unitario consentito proprio dal carattere di Isabella-Tamira, sempre pronta a lottare per i suoi diritti, di cittadina italiana, che invece i nostri connazionali vorrebbero delegittimare, ma che per orgoglio di nascita non può neppure dimenticare la sua patria africana, in cui del resto ritorna più volte. Una vita libera, impavida, che ci fa entrare in scenari multipli, felicemente ricostruiti, nonostante il celere mutamento di atmosfere e di gradi di fortuna. Personaggio sempre gettato nella polvere, ma sempre pronto a rialzarsi e a riprendere un lungo cammino, che la vede rientrare a Roma, costretta a vivere con la moglie legittima che il padre si tiene nella capitale, e in questo caso abbiamo capitoli degni di un Dickens dei nostri giorni. Isabella ha un temperamento di artista, la vediamo addirittura girare «Riso amaro» a fianco di Silvana Mangano nella pianura piemontese. Ma poi agisce su di lei il richiamo del sangue, fino a sposare Mohamed e ad avere il figlio Antar, cui spetta il compito di condurre il «romanzo meticcio», anche lui con un piede nella nostra civiltà, un altro rivolto verso l'«altra» patria. Dal 1992 Isabella-Tamira trascina questa sua doppia identità presso di noi, costretta a cercarsi domicilio e lavoro come badante presso anziani di casa nostra, esilaranti sono i brani in cui compare una smemorata anziana bolognese, estrosa affabulatrice involontaria. E così via, fino all'ultimo, quando l'autonarrante Antar ci fa assistere in presa diretta all'estinguersi di questo grande cuore, degno di una Moll Flanders dei nostri giorni.

La Cenerentola di Rossini è la mia vacanza dalla realtà - Carlo Verdone

TORINO - La musica ha sempre accompagnato le mie giornate da quando, nel lontano 1961, i nostri genitori collocarono nel grande salone della casa un mobiletto elegante in mogano. All'interno c'era un giradischi con un bracciale per incolonnare i vinili a pila e farli cadere ad uno ad uno sul piatto al termine del loro ascolto; un contenitore per i trentatré giri, un altro per i quarantacinque giri e quattro altoparlanti incassati ai lati e nella parte anteriore. Ci fece un grande effetto perché era la prima volta che una grande scatola sonora, moderna per quell'epoca, riusciva a mettere in cantina un vecchio giradischi per i 78 giri, stile «Voce del Padrone». Era uno Schaub Lorenz che mio padre, dopo tanti sforzi, volle regalare a mia madre da sempre appassionata di musica classica e discreta pianista, con tanto di diploma al Conservatorio di Santa Cecilia a Roma. Dovevamo sempre chiedere il permesso per accenderlo ed ascoltare uno dei suoi numerosi vinili di sonate di Chopin, Liszt o sinfonie di Brahms o Mahler. Solo i Platters o Harry Belafonte erano ammessi come musica leggera. Ma nel 1963 mio padre, incautamente, ebbe un gesto affettuoso verso me e mio fratello Luca, regalandoci un 45 giri dei Beatles: «Twist and Shout» e il primo album di Bob Dylan. Quel gesto affettuoso nei nostri confronti decretò il sequestro di quel giradischi da parte nostra per sempre. Cominciammo a collezionare in modo bulimico musica pop, musica folk, blues, decretando per sempre lo stop agli ascolti classici di nostra madre. Tant'è che fu costretta per la disperazione a comprarsi un modesto giradischi per la sua camera da letto. Un giradischi talmente economico che faceva saltare la puntina ad ogni piccola riga sul solco. Dal 1963 casa Verdone fu una grande «casa della musica» a tutte le ore e a tutto volume. Ed io iniziai a diventare un autentico collezionista di vinili del nuovo rock proveniente soprattutto dall'Inghilterra. Col tempo mio fratello Luca, pur amando alla follia Beatles, Pink Floyd e gli Who, tornò sui passi della musica classica e arrivammo a decidere le ore da destinare ai suoi ascolti «classici» e a quelli miei «rockettari». Ben presto quindi la musica diventò, almeno per me, una lunga colonna sonora delle mie giornate. Non so neppure quante puntine dello Schaub Lorenz consumai sui dischi di Hendrix e di Dylan. Un'infinità. Ma a risvegliare in me la passione per la musica classica e per la lirica, parallelamente a quello che ascoltavo e collezionavo, furono sempre i miei genitori. Dal '62 iniziarono, con alcuni loro amici musicisti, ad abbonarsi alle prime del Teatro dell'Opera di Roma. E fu così che, grazie alla defezione saltuaria di qualcuno di essi, riuscii ad entrare in contatto con un mondo fiabesco, rigoroso ed autorevole quale quello della lirica. Era tutto imponente ai miei occhi: il sipario, le scenografie, l'orchestra, il coro. Un mondo, pensavo, che avrei sempre visto da un palco lontano, accessibile solo a chi possedesse le chiavi di una grande cultura e di una raffinata sensibilità. E mai avrei pensato, mai, che il destino mi potesse regalare l'opportunità di aprire un giorno quell'immenso, pesante sipario di velluto rosso. Nel mondo della lirica si deve entrare con immenso rispetto, grande umiltà e preparazione. Altrimenti rischi il fallimento nel giudizio implacabile del melomane e di alcune regole alle quali non puoi sottrarti. Ogni innovazione, ogni licenza, ogni azzardo comporta un rischio elevato. Nella lirica non esiste l'unanimità. Esistono tante sensibilità e ognuno pretende che la sua chiave di lettura ed ascolto trovi corrispondenza in ciò che pretende di vedere e sentire. Non solo: nel mondo della lirica, a differenza che nel cinema, il regista non è il padrone. Sul set io sono abituato ad avere tutto in mano, tutto sotto controllo e questo paradossalmente mi fa sentire sereno. La lirica è un lavoro molto più collettivo, ognuno ha enormi responsabilità, ogni errore lo paghi in diretta in mondovisione e controllare tutto diventa impossibile. Se è la seconda volta che allestisco la regia di Rossini (la prima fu nel 1992 con «Il Barbiere di Siviglia»), si deve al fatto che il grande compositore di Pesaro rappresenta un'attrazione irresistibile per chi si dedica alla Commedia. In Rossini, intendiamoci, non c'è solo quella. C'è malinconia, c'è il surreale, c'è il grottesco, c'è spesso la struttura dell'equivoco giocoso, c'è talvolta la fiaba. Un mosaico complesso da trattare con cura. Come il caso di questa «Cenerentola» che ho il privilegio di allestire in diretta e in mondovisione. Ho lavorato di sottrazione, perché il cantante deve prima di tutto cantare, poi recitare, e i movimenti si riducono. Ho cercato di evitare che il risultato fosse statico, giocando sui primi piani, sulle espressioni dei volti, soprattutto di Don Magnifico e delle due sorellastre che sono magnifici personaggi comici. Ho avuto scenografie di eccezione, le grandi dimore sabaude, spazi geometrici meravigliosi che sono una grande opportunità per un regista. Ho lavorato con grande rispetto nei confronti della tradizione, perché è un'opera che deve arrivare al grande pubblico di Raiuno, anche a chi magari Rossini non l'ha mai sentito. Quella della divulgazione è una responsabilità che sento profondamente, perché viviamo in un momento di

grave perdita di memoria storica. I grandi share ormai li si fa soprattutto livellando verso il basso. Io dirigo questa «Cenerentola» per passione e perché lo sento come un atto dovuto verso il nostro passato. Spero di far fare bella figura a me stesso e a Rossini. Una sfida folle, piena di incognite ma terribilmente affascinante nei suoi rischi. Mi sono chiesto più volte il motivo per il quale avessi accettato questo impegno dopo un anno così intenso tra film e la pubblicazione di un libro. Avevo così bisogno di altra adrenalina dopo tutta quella che avevo immagazzinato nell'arco degli ultimi due anni? No, non avevo bisogno di adrenalina. Semmai del contrario. Avevo semplicemente bisogno di staccare con la routine cinematografica e anche con Roma, di immergermi in un mondo fantastico, perdendo per un attimo di vista una realtà spietata, violenta, drammatica, confusa che ci sta scuotendo ormai negli ultimi anni, nella quale fatico, ultimamente, a cogliere i lati ironici o divertenti. Io che non so concepire film senza osservare la realtà, ho sentito, per la prima volta, il bisogno, la necessità creativa di abbandonarmi alla fantasia musicale di un dramma giocoso. E andare sulle tracce di un altro tempo e di altri luoghi.

Sacha Baron Cohen: "Sono il dittatore del bunga bunga" - Lorenzo Soria

NEW YORK - Sin da quando ha fatto la parte di un kazako sorpreso dai costumi americani in Borat, quindi di un giornalista di moda omosessuale in Brüno, Sacha Baron Cohen non dà interviste per promuovere i suoi personaggi, ma diventa i suoi personaggi. Per presentare Il dittatore, il suo ultimo film che ha come protagonista l'ammiraglio Aladeen del libero Stato di Wadiya e che sembra un ibrido tra il colonnello Gheddafi e Saddam Hussein, Baron Cohen arriva dunque con un folto barbone e un'uniforme militare addosso con le spallucce dorate e numerose medaglie. Ha attorno sei bellissime ragazze in minigonna con mitra finto al braccio che sono parte, dice, «di un corpo di 25 vergini che mi proteggono sempre». Parla con un accento vagamente medio-orientale. E non devia mai, nemmeno per un attimo, dal suo ultimo personaggio, un dittatore che crede nelle bombe atomiche e che mentre trama come rispondere al complotto di uno zio (Ben Kingsley) si ritrova a New York con un debole per una lesbica che gestisce un negozio di cibi organici. Baron Cohen è pura provocazione. E anche ora fa l'ammiraglio Aladeen, che esprime giudizi sui governanti con cui ha avuto a che fare. E che, sostiene, è il vero inventore del «bunga bunga». Un'«intervista» che diventa così un puro assaggio del suo film. **Dunque è stato lei, ammiraglio?** «Sì, a creare il bunga bunga sono stato io. Dicono sia stato Gheddafi, ma sono stato io, lui se ne stava seduto. Quanto a Berlusconi... Viagra, Viagra, diceva». **Altri leader internazionali che ha conosciuto? Angela Merkel?** «Oh, la Germania. La Merkel, beh non capisco questa cosa dell'austerità. A Wadiya non abbiamo la questione dell'uno per cento, abbiamo lo 0,1. Il problema con la Merkel è il sesso». **E Francois Hollande, vi siete conosciuti?** «C'era questa voce che ho dato 50 milioni di euro a Sarkozy, ma non si sa che ne ho dati 75 a Hollande. Ho puntato sul vincitore!». **Qual è il vantaggio più grande nell'essere un dittatore?** «È un mestiere sempre più difficile. Ai vecchi tempi bastava assassinare tuo padre, ma adesso devi fare un sacco di cose complicate come stare a truccare le elezioni e mettere in prigione una bella fetta dei tuoi cittadini». **E trattare con le donne che chiedono diritti...** «Ma io amo le donne, anche se per coincidenza i miei duemila figli sono tutti maschi. Da noi legge una donna su quattro ma voglio portare la percentuale a una su cento. E poi qual è il problema? Le donne hanno gli stessi diritti degli uomini, ovvero nessuno». **Le piace il cinema?** «Amo i film americani, specie la fantascienza. Ma mi piacciono anche i film che facciamo a Wadiya, come "Tagliate la testa al soldato Ryan"». **Che cosa pensa di Martin Scorsese? Il suo ultimo film è «Hugo», tra gli attori c'è un certo Sacha Baron Cohen...** «È una brava persona, ma quel film? Hugo? L'ho visto, troppo lungo, quale bambino può stare seduto così a lungo?». **Come è ritrovarsi a New York?** «È bello essere di ritorno qui. Ovviamente mi auguro solamente il peggio per l'America, ma amo New York e amo fare shopping qua. Stamattina ero da Prada, ho comprato tre vestiti e due commesse». E se ne va, accompagnato dalle sue sei giovani in minigonna e mitra, non cedendo nemmeno per un secondo alla sua messinscena.