

Reporter con matita nella cornice e fuori - Valerio Massimo De Angelis

Nel suo celebre trattato-manuale sulla «letteratura grafica», Comics and Sequential Art, uno dei suoi maggiori esponenti, Will Eisner, suddivideva in due grandi categorie le «applicazioni» che il fumetto può avere: «istruzione» e «intrattenimento». Nell'anno in cui il volume veniva pubblicato, il 1985, la forma fumettistica di cui Eisner è uno dei pionieri, il graphic novel (denominazione nata ufficialmente solo nel 1976), non aveva ancora raggiunto la nobiltà che oggi le viene riconosciuta, e quindi la funzione più precipuamente estetica sembrava quasi secondaria, nonostante la presenza della parola «art» nel titolo. A maggior ragione, della possibile quarta funzione, sintetizzabile nell'aggettivo «documentaria», non v'era pressoché traccia. Del resto, è stato necessario aspettare un altro decennio prima che apparisse il primo grande esempio di giornalismo grafico, quel Palestina di Joe Sacco che nel 1996 per la prima volta traduceva in una coerente narrazione a fumetti l'esperienza di un reporter, in questo caso in Israele e nei Territori occupati a cavallo tra il 1991 e il 1992. Da allora, questo sotto-genere si è progressivamente imposto all'attenzione non solo della ristretta cerchia degli appassionati del medium ma anche di un pubblico molto più vasto, interessato in primo luogo, volendo semplificare, al contenuto piuttosto che alla forma del testo – senonché, è appunto grazie ad alcuni caratteri formali propri esclusivamente del racconto a fumetti che il graphic journalist riesce a convogliare i suoi contenuti in modo esauriente ed efficace, e per certi versi unico. In questo senso, Palestina costituisce un precedente che ha influenzato tutta la produzione successiva, a partire dalla localizzazione geografica degli spazi rappresentati, quasi sempre situati in zone di confine e soprattutto di conflitto, per arrivare alla centralità accordata alla funzione testimoniale del giornalista-disegnatore, secondo modalità non distanti, come ricorda Tina Porcelli nell'ultimo numero di Tirature, da quelle che negli stessi anni vanno assumendo i video-documentaristi alla Michael Moore – o, se è per questo, romanzieri-giornalisti come William Vollman negli USA o Roberto Saviano in Italia, tant'è che è la definizione di non-fiction novel usata per Gorrà è stata adattata in nonfiction graphic novel per le opere di Sacco e dei suoi epigoni. Così, l'uso di un mezzo espressivo innanzitutto visivo, che dovrebbe rendere il graphic journalism quanto di più vicino al foto-giornalismo, in realtà l'allontana, perché il tratto distintivo del fotoreporter, la sua assenza dall'immagine che senza di lui (o lei) non potrebbe esistere, si rovescia per il giornalista grafico nell'esatto contrario, una quasi ossessiva necessità di auto-rappresentazione che di per sé sarebbe impossibile, perché nel momento in cui ci si disegna nel testo si sta riproducendo un'immagine che in effetti non è presente al proprio sguardo. La ricerca di un'oggettività «autentica» che nessuno è più così ingenuo da ritenere oggi possibile viene sostituita dalla drammatizzazione delle difficoltà di percezione e interpretazione del soggetto narrante (e disegnatore) di fronte a realtà diverse e tremendamente complesse, in cui la presenza incombente della guerra, diretta o soltanto evocata, è più una cornice contestualizzante che non l'oggetto primo dell'indagine, o meglio il risultato ultimo (talvolta fisicamente lontano) di logiche di dominio e sopraffazione (o anche soltanto di incomprensione e rifiuto) che vengono a incidere sulla stessa vita quotidiana del reporter nelle loro forme più banali e insignificanti, apparentemente facili da sottoporre a sarcastica ironia ma sempre pronte a rivelare in improvvise epifanie il loro lato più sinistro. È questo il caso in due dei reportages grafici presentati nella mostra Nuvole di confine, attualmente in corso a Tolentino (aperta il 14 aprile, chiuderà il 16 settembre), e pubblicati da Rizzoli Lizard, come gli altri libri della mostra, a conferma del posto di rilievo che il graphic journalism si è conquistato anche presso case editrici importanti. In Capire Israele in 60 giorni (e anche meno) (pp. 208, € 17,50), esordio in volume della bostoniana Sarah Glidden (seguito da La sala d'attesa, sulla situazione dei profughi iracheni in Siria, anch'esso in mostra a Tolentino), e in Cronache di Gerusalemme (pp. 336, € 20,00) del franco-canadese Guy Delisle, vincitore al festival di Angoulême, i comodi preconcetti dell'ebrea progressista (Glidden) e dell'intellettuale cosmopolita (Delisle) cozzano ripetutamente contro l'asprezza di universi dominati da una congerie di pregiudizi assai meno innocui: anche se la condizione privilegiata di outsiders consente loro di mantenersi a distanza di sicurezza, la narrazione – cronologicamente lineare, condotta con un tratto grafico acquerellato e blandamente realistico da Glidden e con un segno più stilizzato, in bianco e nero, da Delisle – mette in scena uno smarrimento progressivo nei meandri della società israeliana e palestinese, da cui i due autori riemergeranno, alla fine del proprio soggiorno, con ben poche certezze non solo sul significato del conflitto che lega e allo stesso tempo separa le due comunità, ma soprattutto sulla propria identità di osservatori-partecipanti, costantemente sospesi nella terra di mezzo tra coinvolgimento diretto e registrazione obiettiva, adesione e ostilità, solidarietà e allontanamento. C'è forse da chiedersi perché, di tutti gli scenari conflittuali che popolano il mondo, proprio l'area relativamente ristretta del cosiddetto Medio Oriente offra al giornalista grafico gli spazi privilegiati per il suo operare. Dopo la parentesi della guerra nella ex-Jugoslavia, trasferita in diretta sulla pagina per i lettori del manifesto da Aleksandar Zograf, è qui che si è focalizzata la produzione di scrittori/ disegnatori provenienti dalle nazioni più disparate, Italia compresa, con il resoconto degli ultimi giorni di vita in Afghanistan dell'inviata del Corriere della sera Maria Grazia Cutuli, morta il 19 novembre 2001, grazie alla penna di Giuseppe Galeani e alla matita di Paola Cannatella, in Dove la terra brucia (pp. 144, € 16,00) Sarà per la centralità simbolica che questa regione occupa nell'immaginario occidentale e non solo, quale culla della civiltà della scrittura e delle tre religioni monoteiste (Delisle è particolarmente acuto nel descrivere minuziosamente le idiosincrasie che ne caratterizzano le diverse sotto-suddivisioni in sette e confessioni), o perché una matita e un foglio di carta sono tuttora i mezzi più economici e privi di esigenze tecnico-logistiche che si possono impiegare nel tentativo di trasmettere a chi legge l'immagine e il senso di esperienze così estreme, senza dover subire i confinamenti della posizione e del campo di ripresa cui è soggetto chi si affida a una macchina fotografica o a una videocamera. Non per nulla, la libertà rappresentativa ed espressiva che la «letteratura disegnata» concede a chi la pratica ha fatto breccia anche dall'altro lato del confine che separa Occidente ed Oriente; si pensi al successo planetario di Marjane Satrapi, e adesso al memoir della libanese Lamia Zadié, Bye Bye Babylon (pp. 296, € 20,00), che preferisce abbandonare la gabbia forse troppo costrittiva delle tavole a fumetti in favore di un ritorno alla tradizione del libro illustrato: la Beirut corrusca della seconda metà degli anni settanta si trasfigura nella coloratissima

immaginazione a rébours di Zadié, allora bambina, costringendo il lettore a una sorta di doppia defamiliarizzazione, spostato com'è nella prospettiva di chi sta «dall'altra parte» e osserva (ci osserva) con gli occhi amaramente sbalorditi di un'infanzia negata. Vedere (e leggere) per credere.

Tradurre i greci, un esercizio morale - Raoul Bruni

Contrariamente a ciò che potrebbe lasciar supporre il titolo, l'edizione critica dei Volgarizzamenti in prosa 1822-1827 («Testi e studi leopardiani», pp. 513, € 40,00) di Giacomo Leopardi curata da Franco D'Intino per Marsilio non ha un valore strettamente filologico-erudito ma getta nuova luce su tutto il percorso letterario del nostro massimo poeta pensatore moderno, e specialmente sul progetto delle Operette morali (già al centro del precedente e importante volume saggistico dello studioso romano, *L'immagine della voce*, edito sempre da Marsilio nel 2009). Che non si tratti di una semplice edizione critica emerge chiaramente dall'impianto stesso volume: i volgarizzamenti leopardiani – corredati da un ricchissimo commento e da un rigoroso apparato filologico – sono preceduti da sette ampi capitoli introduttivi, che occupano da soli ben 180 pagine (quasi un libro nel libro). Ma quali sono i volgarizzamenti in oggetto come sono disposti? Distinguendosi dagli editori precedenti, i quali avevano ordinato i volgarizzamenti in prosa secondo un criterio di compiutezza, D'Intino pubblica, nella prima sezione, i volgarizzamenti editi in vita dell'autore: il Martirio de' Santi Padri (pubblicato nel 1826), il Frammento di una traduzione in volgare della Impresa di Ciro descritta da Senofonte (1825) e l'Orazione in morte della Imperatrice Elena Paleologa di Giorgio Gemisto Pletone (1827); nella seconda sezione, invece, le traduzioni postume che Leopardi progettava di raccogliere in una collana espressamente dedicata ai 'Moralisti greci' (che sarebbe dovuta uscire presso l'editore milanese Antonio Fortunato Stella, ma non vide mai luce delle stampe): quattro orazioni di Isocrate designate significativamente da Leopardi come Operette morali, il Manuale di Epitteto, la favola di Prodico intitolata a Ercole e altri saggi traduttori, di carattere più frammentario, tratti rispettivamente da Iseo, Isocrate, Teofrasto e dal trattato *Del Sublime* dello Pseudo-Longino; la terza e ultima sezione, che è da considerarsi un'appendice, comprende infine due frammenti di traduzione da Luciano risalenti a un periodo antecedente all'arco cronologico indicato nel titolo. Il volume comprende inoltre i preamboli e discorsi introduttivi, spesso di fondamentale rilievo, che Leopardi stesso accompagnò ad alcuni dei propri volgarizzamenti, e la Comparazione delle sentenze di Bruto minore e di Teofrasto vicini a morte (originariamente edita nel 1824, in appendice all'edizione bolognese delle Canzoni), che D'Intino riconduce al progetto dei 'Moralisti greci', in quanto «saggio (...) 'alla maniera antica', e dunque, in un certo senso, se non una traduzione vera e propria, una 'imitazione' senza uno specifico palinsesto, ovvero, si potrebbe dire, un pastiche». In ogni caso la Comparazione non è l'unica traduzione, per così dire, di tipo speciale, inclusa in questi Volgarizzamenti, che sono anzi inaugurati dal singolarissimo opuscolo Martirio de' santi padri, a suo tempo definito dal grande filologo leopardiano Francesco Moroncini (cui si deve la precedente edizione critica dei volgarizzamenti leopardiani, risalente al 1931), come «opera originale» tout-court. Se la definizione di Moroncini è impropria, dal momento che il Martirio si basa su un palinsesto preciso: la versione di una leggenda riportata in latino (con il testo greco a fronte) in un regesto secentesco di François Combefis, presente nella Biblioteca Leopardi; d'altra parte, la traduzione leopardiana è concepita come una sofisticatissima falsificazione, dato che Giacomo (il quale fin da giovanissimo si era efficacemente cimentato nell'arte della falsificazione letteraria nell'Inno a Nettuno e nelle *Odae adespotaee*) finge di pubblicare la trascrizione di un manoscritto medievale: «Ho tratto questo Volgarizzamento da un codice a penna in cartapeccora, che si conserva nel monastero di Farfa, e mostra essere scritto circa il trecentocinquanta, di molto buona lettera, contenente, oltre a questa, parecchie altre Leggende di Santi in lingua toscana (...)». In questa stessa cornice di filologia fantastica che non sarebbe dispiaciuta a Borges risiede parte del fascino letterario del Martirio: come scrive D'Intino, ricapitolando, ci troviamo di fronte a un autore che nasconde se stesso dietro «uno scrittore del Trecento, che ne traduce uno latino, che ne traduce uno greco, che ne traduce a sua volta uno copto». Tuttavia, dietro questo virtuosistico gioco di finzioni, c'è qualcosa di più decisivo: la ricerca di un fondamento morale in un mondo, quale quello moderno, caratterizzato, come scrive Leopardi nel Discorso sui costumi degli italiani, dalla «quasi universale estinzione o indebolimento delle credenze su cui si possano fondare i principii morali». Se per Leopardi l'etica, così come l'estetica, aveva conosciuto il suo massimo splendore nell'antichità greca, dopodiché era cominciato un processo di inarrestabile decadenza, fomentato anche dall'avvento della stessa religione cristiana, d'altro lato, i primi martiri cristiani (protagonisti del volgarizzamento leopardiano) avevano rappresentato, come sembra suggerire un appunto zibaldoniano del 21 luglio 1822, opportunamente citato da D'Intino, uno degli ultimi sussulti dell'etica prima del trionfo del nichilismo moderno. La paradossale ricerca di un fondamento morale in un'epoca che sembra aver abolito ogni forma di moralità è, del resto, il fulcro del progetto delle Operette morali, con le quali questi volgarizzamenti sono pienamente solidali. Si noti che le orazioni di Isocrate che avrebbero dovuto confluire nel primo volume dei 'Moralisti greci' furono tradotte nel dicembre del 1824, lo stesso anno in cui fu composto il primo e maggiore nucleo delle Operette morali (si è già ricordato che Leopardi assegnò alle proprie traduzioni isocratee il medesimo titolo). Secondo D'Intino, Isocrate rappresentò per Leopardi una sorta di anti-Platone, in quanto campione esemplare di una mezza filosofia, alimentata dalla poesia e dalle illusioni. D'altronde, Giacomo si era identificato con Isocrate fin dal marzo 1819, allorché confessò a Pietro Giordani di esser «fatto proprio un Isocrate» per la propria abitudine a scrivere poco e con grande fatica. Si direbbe che in Leopardi ogni esercizio traduttorio lungi dall'esaurirsi in se stesso investa sempre aspetti letterari e filosofici essenziali per la sua scrittura e il suo pensiero. Tutti (o quasi) gli autori volgarizzati avranno un'incidenza più o meno durevole sul tragitto letterario leopardiano, anche quelli di cui il poeta traduce appena un frammento (si pensi allo Pseudo-Longino, il cui trattato *Del sublime* è una delle fonti più decisive del pensiero estetico leopardiano). Le ricognizioni filologiche di D'Intino ripercorrono puntualmente il rapporto tra Leopardi e gli autori greci tradotti, non di rado correggendo alcune tesi della critica precedente. Ad esempio, occupandosi della traduzione del Manuale di Epitteto, D'Intino estende di molto, sia indietro sia in avanti, il periodo in cui Leopardi nutrì interesse per la filosofia stoica (non solo per Epitteto, ma anche per Marco Aurelio e altri autori), che Timpanaro limitava sostanzialmente al triennio 1825-1827. Nel 1829 Leopardi progetta addirittura un «Manuale di

filosofia pratica: cioè un Epitteto a mio modo»: il progetto non troverà mai compimento, eppure un suo Epitteto Leopardi ce l'ha, in certo modo, lasciato proprio con questa versione del Manuale, che è forse la più bella tra le sue traduzioni.

Il gioco di specchi della piccola sfinge sabauda - Massimo Raffaeli

Esiste, come disse il filosofo, un'astuzia della Storia, è la stessa che sceglie il 1911 per riunire due fatti così lontani fra di loro da rimanere a lungo imperscrutabili anche a colui che ne viene coinvolto, per certi aspetti ammaliato, in prima persona. Sta di fatto che nel 1911, a Torino, si inaugura la grande Esposizione per il Cinquantenario dell'Unità d'Italia mentre compare nelle librerie uno smilzo libretto (stampato tuttavia a Milano, da Treves) il quale si intitola, pianamente, *I Colloqui*, e porta la firma di un ventottenne fuoricorso di giurisprudenza, Guido Gozzano, un giovane pallido e malato di tisi, che tutti conoscono in città come assiduo delle confetterie del centro (Baratti e il limitrofo Caffè Mulassano), presente nei ritrovi goliardici e persino, vestito a bordocampo nella sua grisaglia piccoloborghese, in Piazza d'Armi dove sgambano i pionieri della Juventus. Il libro è già un paradosso, perché viene secondo nella sua bibliografia pur ripresentando (debitamente potato, variato e integrato) l'altro similmente smilzo uscito, ancora a Milano da Streglio quattro anni prima, col titolo *La via del rifugio*, così vistosamente anti dannunziano nell'insegna da svelare subito chi fosse colui che veniva bollato con l'epiteto di «falso evangelista». Ebbene, il quasi avvocato Gozzano, quello che ogni sabato mattina aveva frequentato i seminari del professor Arturo Graf (insieme con Carlo Vallini, Mario Vugliano, Carlo Calcaterra, insomma il *Tout Paris* di una neonata poesia subalpina) è lo stesso che va in estasi fra i mirabolanti ritrovati della tecnica nello scenario che più falso non potrebbe essere, cioè il Borgo Medievale del Parco del Valentino, una quinta di teatro artificiale e rigorosamente kitsch. Qui, nell'assemblaggio ammodernato delle «buone cose di pessimo gusto», l'astuzia della Storia e la poetica di Guido finalmente si incontrano per affinità elettiva, perché Guido altri non era né voleva essere se non il «fabbricante dei falsi di cui innamorava». La definizione, un vero e proprio stenogramma critico, è contenuta nel piccolo libro (ma un aureo libretto, si diceva un tempo) che Paolo Mauri intitola *Nei luoghi di Guido Gozzano Saggio di geografia letteraria* (Aragno, pp. 82, € 10.00): si tratta di una ricognizione dei topoi come delle relazioni intertestuali sottese ai versi e alle prose di Guido ma insieme si tratta di un bilancio che vaglia una bibliografia critica certo non ingente ma di straordinaria qualità, dove via via si assommano gli scritti pionieristici di Vugliano e Calcaterra, le simpatetiche pagine di Eugenio Montale (quando dice dell'«attraversamento di d'Annunzio» e di una poesia fiorita, viceversa, per lo choc di aulico e prosaico), gli studi giovanili di Edoardo Sanguineti (le cui *Postkarten*, nel 1978, saranno a firma di un gozzaniano ateo e comunista), i preziosi scavi archivistici di Franco Contorbia (*Il sofista subalpino*, 1980), l'edizione critica di *Tutte le poesie* a cura Andrea Rocca (Meridiani Mondadori, 1980), gli epistolari curati dal biografo Giorgio De Rienzo, infine i lavori licenziati e/o promossi da Marziano Guglielminetti e da Mariarosa Masoero che oggi presiede a Torino il Centro Studi intitolato al poeta. Per parte sua, Mauri accoglie e rielabora l'antica intuizione di Calcaterra secondo cui Gozzano è nella terra di nessuno che unisce il suo ottocentesco nome di battesimo, Guido Gustavo, al nom de plume, alla lettera guidogozzano, affiorante nei versi più maturi e autoriflessivi. Mauri è giustamente persuaso che lo stigma gozzaniano, in sé, non risieda soltanto nel patetico di chi guarda con rimpianto (in *L'amica di nonna Speranza*, per esempio) a un Ottocento eroico e favoloso, troppo presto eclissato, né soltanto si nasconda nel riso prossimo talora al ghigno e allo sberleffo come in *Cocotte* o in certe strofe della stessa *Signorina Felicità*. Scrive il critico milanese, in proposito: «La profondità della poesia gozzaniana sta tutta nel gioco che si instaura tra l'apparente e piana narrazione di un mondo provinciale e borghese (il *Salotto di Nonna Speranza*, la *Villa della Signorina Felicità*) e la perfetta falsificazione del medesimo, che sola lo rende perversamente godibile. Gozzano vive dunque di 'citazioni', di estratti, di esibite malinconie e di improvvisi cambi d'abito». Come dire che in lui tutto è duplice, ancipite, tutto si contiene e si nasconde in un primordiale doppiofondo o nel gioco di specchi che ne moltiplica e rovescia di continuo l'immagine senza residuarne mai una stabile, certa, che non sia di una piccola Sfinge ovvero di un Atropo sabauda, la più amata e temuta tra le farfalle predilette. Il saggio geografico di Mauri è in realtà un raffinato repertorio di cronotopi e di intersezioni spazio-temporali che si lasciano dedurre dalle pagine di Guido. È il racconto di una fitta intramatura ma, nello stesso tempo, è un campionario di riferimenti e ossessioni d'autore. (Ottime tavole illustrano peraltro il volume, fra cui una caricatura inedita di Mario Vugliano, realizzata da Giovanni Manca nel 1909, e la foto del set da scrivania di Guido, un piccolo prodigio liberty in argento). Apre l'imagerie del Canavese nel cui centro ideale si colloca, ovviamente, la villa del Meleto ad Agliè, necessario antipode, nella sua malinconica effigie di culla e reclusorio poetico, alla Torino «favorevole ai piaceri», la città di sartine e crestaie ma anche di avvenenti signore borghesi (*Le golose*, immortalate in una poesia dispersa) che da Baratti mangiano le paste suggerendone la crema con gesti di erotica complicità. Ai luoghi del Canavesano (non solo Agliè, ma Ivrea, Montalto, Castellamonte) corrisponde un reticolo di transiti e di corrispondenze: ecco antiche vetture, filovie, treni che da Porta Susa sembrano condurre a un mondo esotico, ma ecco anche i nomi di villeggianti illustri, di viaggiatori o residenti oggi pressoché dimenticati, da Salvator Gotta (il quale torna alla sua Ivrea nel romanzo *Il progresso si diverte*, uscito addirittura nel 1967) a Giuseppe Giacosa, autore del dramma *Come le foglie* (1900) che fu l'emblema letterario dell'Italia giolittiana, fino a Massimo D'Azeglio (uomo politico ma scrittore e innanzitutto pittore, stando all'incipit dell'*Amica di Nonna Speranza*) che Mauri, in uno dei capitoli più belli del suo libro, sa evocare alla maniera di un nume ambientale o di una presenza edipica incumbente sul romanzo di formazione di Guido. Ma, appunto, questo è solo il più evidente fra gli apporti di uno studio che somiglia al suo autore, un critico militante di lungo periodo che si è sempre segnalato per la precisione analitica come per la probità intellettuale di cui dà testimonianza una scrittura elegante che, nella sua complessità, non perde mai di vista il lettore e, perciò, lo rispetta. Semmai va rilevata e ascritta all'autore medesimo una eccessiva prudenza nel raccogliere in volume i suoi testi perché, ad esempio, dei titoli maggiori (tra cui monografie su Carlo Porta e Luigi Malerba, nonché *L'opera imminente. Diario di un critico*, del 98) resiste in libreria soltanto *Buio* (Einaudi 2007) che pure resta la sua opera più intimamente

personale. Trascorso appena il centenario dei Colloqui, se anche questa non è una piccola astuzia della Storia è senz'altro l'ultimo dei paradossi che Guido impone fatalmente, si direbbe di riflesso, ai suoi lettori.

L'America nuda di Cheever - Caterina Ricciardi

Che ci si sia ricordati di John Cheever dopo vent'anni di fortunata accoglienza a racconti scritti da «minimalisti» post-carveriani e distinte signore come Alice Munro, è cosa insieme significativa e deludente. La monumentale raccolta *The Stories of John Cheever*, premio Pulitzer nel 1979 (tre anni prima della morte dell'autore), cadde presto – è vero – in un limbo oblioso, sebbene Cheever, di solito associato a Salinger e Updike, sia narratore di altrettanta alta 'disciplina', maturata sull'esempio dei maestri del Novecento: Hemingway, Faulkner, Ring Lardner e soprattutto (per convergenza di visione) Fitzgerald. Essi sono i suoi padrini ma con le dovute differenze di approccio all'arte del racconto e alla porzione di mondo americano ritratta. Genealogie e distinzioni sono importanti. Lo stesso Cheever ha tenuto a dichiarare alla «Paris Review» che ciò che conta è l'«individualità» dello scrittore e non la «tradizione» da cui proviene. Dunque, converrebbe prendere le distanze anche dall'inserimento della sua opera nella formula del «New Yorker», quella sostenuta dall'editor Harold Ross quando stabilì gli ingredienti vincenti del racconto americano di metà secolo: snobismo Wasp, moralismo, «decoro» linguistico, una sintonia profonda con la vita della 'Grande Mela' e soprattutto la convinzione che «siamo tutti pazzi, quindi siamo tutti normali»: presupposti molto pertinenti al caso Cheever. Main lui c'è qualcosa di più del codice 'New Yorker'. Lo constatiamo oggi leggendo i racconti, finalmente riuniti in italiano presso Feltrinelli («Comete», traduzioni di Adelaide Cioni, Laura Grimaldi, Leonardo Giovanni Lucconi, Franco Lucentini, Marco Papi, Sergio Claudio Perroni, introduzione di Andrea Bajani, postfazione di Adelaide Cioni, pp. 830, € 40,00), dopo aver saggiato in recenti antologie (Fandango) sia i sapori acidi generati dal suo «baco nella mela» sia – nei momenti meno amari – le illuminazioni della «grazia» fiduciosamente salvifica che egli intravede. Cheever, possiamo dire, si rifà solo a Cheever. Mente raffinata, stile impeccabile, mesta osservazione comico-satirica sfiorata da un pizzico di visionario erotismo, dialoghi netti, plot compatti e divaganti, situazioni, dettagli, oggetti (uno scrittoio, una radio, una sciovia, una torta), caricati dell'aura leggera di oscura minaccia, di destabilizzanti sovversioni, un surrealismo di kirkegaardiana «ironia». L'«Ovidio» o il «Cechov dei suburbi» si dice di Cheever (ma quale autore o autrice di buoni racconti oggi non diviene troppo facilmente un «Cechov»!), in parte per via dell'ambiente sociale che descrive: pendolari high-middle-class fra New York e cittadine 'bene' del circondario; i subalterni del mondo urbano (il portiere del palazzo dei nuovi ricchi, l'addetto all'ascensore); famiglie del New England (per lo più di area bostoniana) che vantano primogeniture coloniali (come i Cheever di Quincy: luogo di nascita della dinastia presidenziale Adams), declassate dai sommovimenti ibridi del primo Novecento ma ancora in possesso di cadenti case estive a Nantucket o a Martha's Vineyard, dove la famiglia di tanto in tanto si riunisce segnando il crackup del racconto, con l'esplosione di segreti, rancori, rimorsi, ombre/fantasma del passato (Addio, fratello mio, forse il pezzo più bello: ma è difficile scegliere fra i 61); le piccole avventure dell'espatriato in un'Italia di stereotipi, e a Roma in particolare, spesso truccate per funzionare anche da astuto sberleffo a Henry James (La Duchessa), Nathaniel Hawthorne (Brimmer) e (proviamo a supporre) il filosofo Santayana (Il mondo delle mele). Eppure, ovunque sia il suo spazio di azione ognuno dei protagonisti di Cheever ha dentro di sé la propria modesta follia, la propria disperazione, le proprie ossessioni, sibillanamente antitetiche al propagandato ottimismo della metà del secolo «americano», che Cheever invece affoga nel ricorso all'alcolismo da biberon delle sue creature. Cheever infatti è, nella sostanza, un implacabile tessitore di 'fallimenti', di bancarottieri dello spirito, e di terribili 'metamorfosi', cui aggiunge sommesse catarsi, perché le costanti della sua ricerca restano, come egli scrive nella Prefazione, «l'amore per la luce e l'intenzione di tratteggiare una certa consequenzialità dell'essere». Non si pensi che il richiamo a Ovidio sia convenzionale (come invece quello a Cechov). Basti leggere con cura un racconto intitolato *Le metamorfosi*: un insieme di episodi che si tramutano in criptiche versioni tutte americane dei miti di Atteone, Orfeo, la ninfa Salmacide (il quarto non l'ho individuato: c'è una ragazzina trasformata in una Lucky Strike). Ma anche *Il nuotatore* ci costringe a esperire le conseguenze di un tuffo nell'abisso della vita (non dell'acqua) di un Narciso americano che un giorno decide di attraversare l'intera contea a nuoto, lungo un tragitto che lega piscina a piscina, tutte meno una di proprietà di conoscenti: una bravata, un'odissea mortificante con tappe a ostacoli sempre più difficili e bicchieri di whisky a sbafo via via che il corpo del nuotatore si strema, fino a un invernale ritorno a una casa in rovina, deserta, non più sua. Un nostos impossibile, che è costato anni del futuro e non un pomeriggio di mezza estate. Il nuotatore (Burt Lancaster lo interpreta bene) ha svenduto la sua esistenza? È nella piscina 'America' che questo Narciso/Odisseo post Moby-Dick si denuda e spiritualmente annega. Qui non c'è grazia salvifica affidata alla riscoperta dell'amore o della speranza (come, per esempio, in *I dolori del gin* o *La pentola d'oro*), bensì l'ironia ribaltante del contro-mito, della condanna alla catabasi senza risalita. «La narrativa è arte – scrive Cheever in uno dei racconti – e l'arte è il trionfo sul caos». Molto spesso egli lascia che arte e caos trionfino insieme. Nella sua nuda realtà, di ombre e possibili luci, l'America di Cheever è lì nelle 800 pagine di questo volume, nelle variazioni sempre più acute e sorprendenti di uno studio della condizione umana che ci trasporta da una piscina a una spiaggia isolana, da Tiffany a un ristorante a gettoni, da un appartamento turbato dalle interferenze indiscrete di una radio a una stazione ferroviaria, da un ponte spaventoso da attraversare al piccolo spazio di un ascensore dove salgono e scendono gli smascheramenti di falsi perbenismi, diversità di gender, sofferenze e tentati suicidi: ombre e luci che si dichiarano guerra, le une per scacciare le altre e viceversa. Oppure Cheever ci fa viaggiare a bordo di transatlantici che fanno la spola con l'Europa. Roma (dove ha soggiornato nel 1957) deve averlo segnato molto, se ne inseguiamo le tracce (non solo topografiche) che riaffiorano ripetutamente nella sua scrittura. Eppure anche lì, a Roma, l'ossessione resta l'America còlta in termini parodistici puntati sulla mitizzazione di luoghi comuni. Soprattutto i figli, in questi casi, sono dei disadattati, esuli e non espatriati come i genitori. Dislocati dall'estraneità della lingua, essi prendono a vestirsi da cowboy e a sognare un'America di carta patinata o cinematografica, simile a quella che sognavano gli Alberto Sordi di allora. La verità è che questi ragazzi vedono ormai il loro paese con occhi italiani. Lo capisce in *The Bella Lingua* uno zio George, venuto a Roma per riportare il nipote a casa: «Tu vuoi fa' l'americano – lo

avverte imitando Carosone – Ma you live in Italy». Una trovata pittoresca, delegata tuttavia a suggerire serie implicazioni su quell'America esportata o di facciata che, forse, non corrisponde all'altra, a quella vera del nuotatore.

Crime story con romanzo, a Victoria - Luca Briasco

Con Truth, pubblicato nel 2009, Peter Temple, sudafricano di nascita ma australiano a tutti gli effetti, ha vinto il Miles Franklin Award, il più prestigioso premio letterario del suo paese di adozione, che mai in passato era stato attribuito a quella che si può definire, a tutti gli effetti, una crime novel. Temple avrebbe potuto vincere facilmente anche il Ned Kelly Award (premio australiano del giallo, che si era già aggiudicato in altre cinque circostanze), se non si fosse ritirato dalla competizione per lasciare spazio a colleghi che ritiene altrettanto validi, ma non ancora affermati (il premio è stato poi assegnato ex-aequo a due ottimi giallisti come Peter Corris e Kel Robertson, entrambi ancora inediti in Italia). D'altro canto, Truth si è comunque aggiudicato un prestigioso premio «di genere», essendo stato votato miglior giallo pubblicato in Germania nel 2011. Ora, dopo aver già dato alle stampe, nel generale e ingiustificato disinteresse di critica e lettori, il precedente romanzo di Temple, *La carità uccide*, premiato con il prestigioso Gold Dagger (l'equivalente inglese dell'Edgar Award), Bompiani ci propone finalmente Truth (*Verità*, traduzione di Lorenzo Matteoli, pp. 471, € 18,50), che de *La carità uccide* è il seguito indipendente, dandoci così modo di comprendere la portata dell'operazione che, partendo dal genere più puro, Temple è andato costruendo negli ultimi anni. *Verità* è il nono romanzo di Peter Temple in quattordici anni. Dei precedenti libri, quattro, a partire dal notevole esordio *Bad Debts*, si possono classificare come detective stories, accomunate da un unico protagonista, Jack Irish, ex avvocato divenuto investigatore dopo la morte della moglie, che l'ha gettato nel vortice dell'alcolismo, e intenzionato a mettere riparo ai torti del mondo in una disperata voluttà di riscatto personale. Altri tre romanzi avevano spaziato dal thriller incentrato su un rapimento (*Shooting Star*) alla spy-story con coloriture noir e respiro internazionale (*In the Evil Day*). Rispetto alla traiettoria di genere disegnata da questi sette romanzi, *La carità uccide* aveva già rappresentato un evidente salto di qualità. In primo luogo, per il respiro collettivo che si intravede dietro la storia, pur incentrata, come nella serie di Jack Irish e nei thriller, su un singolo individuo: Joe Cashin, detective della squadra omicidi di Victoria che ha abbandonato la grande città per rifugiarsi nella piccola comunità di Port Munro, dove, anziché la pace, lo attende quella che si rivelerà l'indagine più complicata della sua carriera. Dietro la nuova esistenza di Cashin si nascondono infatti le ferite, materiali e psicologiche, legate al suo lavoro di detective; le amicizie, i contrasti, la corruzione che regnano nel corpo di polizia di ogni grande città; il legame profondo con il nuovo capo della omicidi di Victoria, Stephen Villani, che di *Verità* diverrà il protagonista. Il nome Stephen Villani, con le sue assonanze italiane, richiama subito alla mente quello di un altro, celebre poliziotto: Steve (diminutivo di Stephen) Carella, protagonista della serie dell'87mo Distretto, con la quale, negli anni cinquanta, Ed McBain tolse lo scettro del giallo dalle mani degli investigatori privati per consegnarlo ai tutori dell'ordine. Lo stesso passaggio di testimone da Cashin a Villani, nei due romanzi che Temple ha dedicato alla città di Victoria e al suo corpo di polizia, sembra rinnovare quell'approccio modulare alle serie poliziesche che ha consentito proprio a McBain – e dopo di lui all'altro maestro del police novel, Joseph Wambaugh – di mantenere vivo l'interesse dei lettori lanciando al centro della scena romanzesca di volta in volta un diverso poliziotto dello stesso distretto, studiandone il carattere, la psicologia, l'intrico dei rapporti familiari. È quanto accade, puntualmente, con lo Stephen Villani di *Verità*. Poliziotto duro, animato da una vena sarcastica, tormentato dalla figura ingombrante di un padre reduce del Vietnam che, pur affidandogli il ruolo di capofamiglia durante le sue (prolungate) assenze, gli ha sempre preferito i due scapestrati fratelli, separato dalla moglie e incapace di fare da padre in particolare alle due figlie femmine, Villani si trova a indagare in simultanea sull'assassinio di una giovanissima ragazza, trovata morta in un complesso residenziale per ricchi di fresca inaugurazione, e sulla morte, preceduta da torture di inaudita violenza, di tre giovani delinquenti legati a un grosso giro di droga e di armi. Due casi che si riveleranno ancor più complessi e ambigui di quanto fosse dato prevedere, e che porteranno ben presto Villani a scontrarsi contro i poteri forti della politica locale, tutt'altro che disposti a lasciare che la verità affiori. Sullo sfondo del romanzo si staglia una città corrotta, nel bel mezzo di una campagna politica all'ultimo sangue: e nella descrizione dei party e dei vernissage dominati dal peso delle lobby industriali ed economiche, Temple dà il meglio di sé, mettendo pienamente a frutto un'onorata carriera da giornalista d'inchiesta. D'altro canto, le dinamiche interne al corpo di polizia, tra panni sporchi da lavare sempre in famiglia, carrierismi, amicizie sincere e spesso venate da un retaggio condiviso di orrori e di sangue, sono sviscerate con una forza di penetrazione psicologica e un'esattezza di dialoghi degne di un grande romanzo realista. Non c'è nulla, in *Verità*, che non appartenga, in tutto e per tutto, al genere poliziesco. Temple non solo non rinnega le proprie radici e il proprio percorso di scrittore, ma è come se li sublimasse trovando finalmente un luogo e una formula in grado di valorizzarne tutte le potenzialità, anche le più recondite. Non esita a sfiorare il cliché (come nelle pagine dedicate alla deriva di Villani e alla sua crisi di pater familias), ma lo riscatta scavando a fondo nelle ragioni di un dolore e di un'impotenza quasi atavici, e senza mai accontentarsi della spiegazione – e della soluzione strutturale – più comoda. È dunque dal cuore stesso dei meccanismi di genere che Temple costruisce il suo mondo: esplorando a fondo tutte le potenzialità del crime per creare un grande affresco, politico e umano. Il tutto in uno stile aspro e peculiare, carico di espressioni idiomatiche e gergalismi, vivo e franto esattamente come la storia che intende veicolare. Una storia in cui a tratti ci si perde, salvo scoprire che sono proprio quelle parti divaganti, vere tranches de vie di una società brutale e già toccata dalla corruzione, a fare di *Verità* uno dei romanzi più potenti degli ultimi anni.

Robert Littell riporta in scena Philby, la spia numero uno dei Cambridge Five

Giancarlo Mancini

Pochi fantasmi continuano ad agitare il mondo anglosassone come quello di Harold Adrian Russell Philby, detto Kim come la spia del romanzo di Kipling, il più risoluto, carismatico e indecifrabile dei Cambridge Five, i cinque ragazzi inglesi che si arruolarono nel servizio segreto sovietico negli anni trenta. Una quantità di opere letterarie e di film continua a rendere testimonianza di questa inquieta, diffusa ricerca di verità attorno al figlio dell'eccentrico Harry St

John Bridger che, arruolato a sua volta nei servizi segreti di sua maestà, si era messo in testa di offuscare la stella di Lawrence d'Arabia. Stavolta si mette alla prova di questa sfinge l'americano Robert Littell con Il giovane Philby (Fanucci, pp. 227, € 16,00), una ricostruzione per quadri delle vicende di «Kim» tra il 1934, quando arriva in motocicletta nella Vienna già assediata dalle minacce di Anschluss, e il '63, momento della fuga di URSS. Littell cerca di mettere ordine, di sintetizzare, andando alle radici, al momento della scelta del poco più che ventenne predestinato agli scranni più alti della società inglese. A raccontarne alcuni momenti cruciali della sua vicenda ci sono le persone che gli sono state più vicino, l'amico Guy Burgess col quale condivise l'arruolamento nel NKVD (l'antenato del KGB), Litz Friedman, la giovane comunista che a Vienna lo inizia all'attività politica, alla clandestinità e all'amore. E poi il padre e Frances Doble, l'attrice che Philby incontra in Spagna durante la guerra civile, dove è stato inviato sotto le spoglie di giornalista del Times per raccontare, con una punta di favore verso i franchisti per non destare sospetti, le vicende della guerra, e intanto carpirne le strategie. Nel '40 il colpo di scena, Miss Marjorie Maxse lo recluta nel controspionaggio britannico, l'MI6. Da quel momento, fino alla sua fuga oltrecortina, Philby continuerà a fare il doppio gioco fornendo informazioni sia ai sovietici che ai suoi compatrioti, riuscendo sempre a far lavorare la parte migliore del proprio cervello per l'Unione sovietica, la terra che gli avevano assicurato era destinata a diventare come lo Shangri-la, un paradiso in terra. Nel '49 è a Washington, dove la CIA sta incastrando il suo vecchio amico di Cambridge Donald Maclean per aver trasmesso al nemico informazioni su alcune installazioni nucleari. Philby lo avverte e gli consente di rifugiarsi, assieme a Burgess, in URSS. Nessuna prova, tranne l'antica amicizia con i due, poteva incastrare Philby, perciò fu solo licenziato dall'MI6, tornando a fare il giornalista fino al definitivo passo della fuga nel paese dei Soviet, nel 1963. Al di là dell'intricatissima matassa, chi era davvero la più lontana e oscura delle cinque stelle di Cambridge che a metà degli anni trenta decisero di rinunciare al proprio posto privilegiato nella classe dirigente più invidiata del mondo per dare il proprio servizio a un paese lontano e del quale tutto sommato sapevano poco o nulla di concreto? L'americano Robert Littell, prima arruolato in marina e poi giornalista (un perfetto curriculum da spia...), ha già dedicato ai servizi segreti, alla guerra fredda e all'URSS numerose opere, tra cui L'oligarca e L'epigramma a Stalin (entrambi pubblicati da Fanucci), quest'ultimo sugli ultimi anni di Osip Mandel'stam. Eppure, nonostante la dimestichezza con l'argomento e la rapidità di scrittura, condita però da qualche effetto-thriller di troppo, il mistero Philby resta irrisolto. Spirito d'avventura, desiderio di appartenere a un'aristocrazia, pulsioni di rivalsa contro il padre, tipica figura di avventuriero inglese: forse c'era tutto questo insieme alla base della sua scelta, cerca di stimare Littell. O era solo un inglese che vagava nel secolo sbagliato. Per gli agenti sovietici che lo videro strusciarsi addosso ai muri della Lubjanka ubriaco fradicio era un «relitto umano», uno al quale nessuno aveva riconosciuto il voto assoluto per il comunismo. Per gli uni un mistero, per gli altri uno che nella vita aveva speso troppo ricevendone troppo poco. O forse era solo un uomo che aveva fatto una scelta di cui non si era mai pentito.

Vedere una donna, ardore e sgomento - Cecilia Bello Minciocchi

La Svizzera letteraria ha dato, nel secolo scorso, alcuni autori singolarissimi e controversi, turbanti e di sicura originalità. Tra questi Friedrich Glauser e Annemarie Schwarzenbach, di estrazione sociale diversa ma sperimentatori e viaggiatori entrambi, discussi, morfinomani, capaci di una scrittura tesa, di rara forza impressiva. Si potrebbe ben spendere per loro una categoria diversamente attinta, nei due casi, ma ugualmente forte, quella dell'autenticità. Ora, alla numerosa produzione di articoli, reportage e fotografie, racconti, romanzi e saggi lasciata da Annemarie Schwarzenbach, si aggiunge una tessera narrativa inedita rinvenuta nel 2007 nell'Archivio svizzero di letteratura di Berna, Ogni cosa è da lei illuminata appena apparsa tra i primi quattro titoli delle rinnovate «Silerchie» (traduzione di Tina D'Agostini, postfazione di Alexis Schwarzenbach, Il Saggiatore, pp. 64, € 10,00). Il manoscritto è stato rinvenuto dalla pronipote di Annemarie, Alexis Schwarzenbach, cui si devono il riordinamento delle carte prive di graffette e scompaginate e la scelta del titolo nell'edizione originale del 2008, Eine Frau zu sehen, Vedere una donna. Carattere e biografia della scrittrice svizzera si sono imposti per contorni mitizzabili: nata nel 1908 a Zurigo da famiglia ricca e altolocatissima, laureata dopo studi letterari e storici con una tesi sull'amata regione dell'Engadina, bellezza d'angelico efebo, amica strettissima di due figli di Thomas Mann, Klaus ed Erika cui si dovette il cabaret satirico antinazista la Pfeffermühle, il Macinapepe. Viaggiatrice coraggiosa: nei Pirenei con Marianne Breslauer da cui ebbe splendidi ritratti fotografici; negli Stati Uniti, insieme alla fotografa Barbara Hamilton-Wright, per inchieste documentarie nelle città industriali e nelle regioni carbonifere in crisi e nel sud razzista e arretrato; in Afghanistan con Ella Maillart: le prime due donne sole, con ogni probabilità, ad andare da Herat a Kabul con una Ford attrezzata con macchina da scrivere, macchine fotografiche e cineprese. Figura e abbigliamento androgini, omosessuale e tossicodipendente, sposò nel 1935 Claude Achille Clarac, pure omosessuale, e divenne cittadina francese dotata di passaporto diplomatico con il quale poté aiutare alcuni austriaci, dopo l'annessione, a passare il confine con la Svizzera mentre era in sospetto d'essere una spia, per il marito legato a Vichy. Morta in Engadina nel 1942, a soli trentaquattro anni, per le conseguenze di un incidente in bicicletta. Ma si veda l'utile e bella prefazione di Tina D'Agostini agli scritti giornalistici Dalla parte dell'ombra (Il Saggiatore, 2001 e 2011), di cui restano memorabili per acutezza di sguardo e pacatezza di stile La "città di ferro" d'America, Il predicatore radiofonico e Charlie Chaplin: Il grande dittatore, da rileggere sempre, in tempi di satira, per i lucidi dubbi che esprime. Ad Annemarie Schwarzenbach, fin dalla sua riscoperta negli anni ottanta si era rimproverato di non aver mai «tematizzato a sufficienza l'omosessualità nelle sue opere, o di averla rappresentata in modo troppo velato». Ma la riserva ora è caduta, perché Ogni cosa è da lei illuminata «colma una lacuna», nota Alexis Schwarzenbach, e rivela come già a ventun anni Annemarie avesse scritto «un testo di coming out accuratamente costruito e in cui nulla veniva dissimulato». Fin dai sintomi dell'amore-malattia, «come se la febbre rendesse più acuti gli organi», e il turbamento facesse «scorrere il sangue nelle vene più velocemente, da togliere il respiro» e lo facesse «pulsare» e rimbombare «nelle tempie», sintomi che ci rimandano, anche solo per suggestione, all'ode in cui Saffo descriveva le alterazioni fisiche indotte dall'amore. Il fuoco qui è la trasgressione della morale corrente, l'ambientazione una bianchissima vacanza sciistica in albergo a St. Moritz, l'inizio il 24 dicembre 1929. Il

momento culturale era risonante: nel 1928 erano apparsi Orlando di Virginia Woolf e Il pozzo della solitudine di Radclyffe Hall, ricorda Alexis. In Ogni cosa è da lei illuminata Schwarzenbach sceglie lessico sostenuto e scrittura elaborata. Con il trattino lungo chiude paragrafi ampi e tumultuosi, periodi articolati in cui i pensieri si incalzano e le sensazioni si susseguono accalorate. L'«eccitazione tremante» lascia spazio o talvolta convive con la commozione e con la dolcezza; l'aspettativa si fa ardore e gradualmente rende chiari i contorni del desiderio: «le giornate sono piene di una tensione segreta, le notti passano in un'attesa di brace, come un incendio che spicca sul biancore invernale». Uno dei motivi di forza di questo racconto, oltre alla palpabile tensione interiore da cui è scaturito, è il non ovvio rapporto tra spinta verso un livello alto della lingua e forte aderenza dell'espressione ai toni emotivi. Bisognerebbe parlare di una classicità d'elezione, di una pulsione alla letterarietà tutta viva e bruciante, portata per istinto, si direbbe, a coincidere con un'interiorità indomita che si mette alla prova e scopre se stessa. Ancorché brevissimo, Ogni cosa è da lei illuminata va letto come un denso racconto di formazione: da una folgorazione iniziale di chiaro stigma letterario – una corrispondenza visiva tra sconosciute – a un epilogo che promette lo scioglimento del desiderio ma soprattutto la presa di coscienza e l'affermazione trasparente dell'omosessualità. La costruzione che si potrebbe sospettare governata dal sentimento è invece di limpidezza ferma e geometrica: se all'inizio, dopo il «breve spazio di uno sguardo», la donna avvolta nel cappotto bianco dilegua nell'ombra di un corridoio e scompare dietro una porta che la voce narrante non ha «il diritto di aprire», alla fine la donna in cappotto bianco spinge la giovane nella propria camera. I due incontri che costituiscono le frontiere del racconto sono accomunati da una rapida essenzialità, da una sorpresa reciproca, da un impulso che è in primo luogo interrogazione. Lo sviluppo narrativo è in realtà itinerario della coscienza: pochi sono gli episodi, quelli che potremmo chiamare «i fatti», molti invece, e dominanti, i pensieri e le sensazioni della protagonista. Portato alla luce è il desiderio unito a una più nitida percezione di sé: davanti allo specchio «mi viene incontro l'immagine di me stessa, quella di una persona giovane, appoggio le mani sul vetro e la guardo, è come se riuscissi ad amare questo volto pallido e fremente di una febbre segreta, come se prima non lo avessi mai conosciuto così bene (...).Ma oggi mi amo come si ama un fratello minore, sento ciò che ci accomuna, che riemerge da epoche lontane, una stanchezza muta mi rende triste, ma amo anche la mia tristezza, e la ritrovo nell'immagine dello specchio che esamino minuziosamente, da vicino →». L'attacco del manoscritto – «vedere una donna» – sembra un approdo già raggiunto, un lampo emotivo assoluto. La narrazione è una progressione lineare ma ha una curvatura imposta dalla coincidenza dell'attrazione iniziale, «provo l'irresistibile impulso di avvicinarmi a lei, un impulso ancora più aspro e doloroso», e di quella conclusiva, altrettanto magnetica e viscerale: «mi sentivo come se una forza irrefrenabile mi spingesse verso di lei, come se dovessi scoppiare in lacrime per una lacerante felicità →». I termini sono quelli, in amore canonici, dell'ardore e dello «sgomento». Tutto si tiene sulla corda dello stupore e dell'esaltazione: la giovinezza è un dono irruente, freschissima eppure già decantata la sua scoperta: «una donna, questa sola parola era indicibilmente bella – una donna →».

Gli strati di tempo di Nancy Goldring - Daniele Balicco e Massimiliano Tomba

Il lavoro artistico dell'americana Nancy Goldring potrebbe essere letto come un tentativo di salvare l'esperienza della memoria individuale in un habitat umano ormai infestato dalla produzione industriale di oblio. Tre serie di opere recenti – New York/Urban Amnesia, China/Place without description, Italy/Via dei Solitari – mostrano in che modo sia possibile resistere alla perdita di memoria che incombe su tutti, come una tempesta prevista e non arrestabile, esibendo le varie tappe di un procedimento di riconfigurazione del reale. Nel suo lavoro l'esperienza del tempo e dello spazio è l'esperienza di una sovrapposizione di strati, di memorie, di energie, di sensazioni, di colori che chiede insistentemente una forma. Ma come si lotta contro l'oblio prodotto in serie e contro il nostro personale nevrotico tempo perduto?

Nancy, ci spiega quali sono i passaggi tecnici fondamentali nella costruzione delle sue opere? Nel parlare del mio lavoro, eviterei l'idea di una tecnica unica o costante perché ogni opera richiede un proprio modo di pensare e sviluppare l'immagine/concetto. Un approccio rigido impedirebbe l'invenzione e l'inatteso – e credo che queste siano le qualità che permettono una trasformazione del modo in cui vediamo e percepiamo il mondo. Ci sono certo alcune costanti nel mio modo di lavorare. Arrivando in un luogo, comincio a condurre una ricerca sul sito attraverso disegni. Si tratta di un processo lento nel quale misuro, apprendo, contemplo lo spazio e l'architettura, studio la maniera in cui la gente vive e il territorio storico e attuale che la circonda. Inoltre cerco di seguire la luce e l'effetto del passare del tempo sul paesaggio. Continuo a disegnare per giorni – così piano piano comincio a sapere o capire un po' del luogo in cui mi trovo. Contemporaneamente adopero la macchina fotografica. Guardo attraverso la lente momenti diversi – momenti che contengono la potenzialità di una narrativa, ma senza cronologia. Queste diapositive (non digitali) sono quelle che userò per le eventuali proiezioni. Nel mio studio cerco di individuare la veduta «ideale», una sorta di «matrice» per l'architettura del progetto. Utilizzando i disegni precedentemente fatti creo un collage in basso rilievo sul quale proietto poi, con quattro o cinque vecchi proiettori non digitali, pezzi delle diapositive. Non uso mai diapositive scattate in altri posti, perché il mio scopo non è creare un processo interpretativo romantico o espressionista, piuttosto cerco di raggiungere una descrizione del posto su tanti livelli allo stesso tempo, anche abbandonando le regole della prospettiva. Infine saranno le fotografie delle diapositive proiettate sul basso rilievo a costituire l'opera finale, suggerendo nuove possibilità di vedere. **Da un punto di vista tecnico, è interessante notare come l'uso della macchina fotografica subisca, attraverso questo procedimento, una sorta di effetto di estraniamento.**

L'obiettivo della camera non salva puzzle di realtà da archiviare in un privato museo dei ricordi, ma ridefinisce le modalità stesse del vedere. Nancy Goldring imprime una forza alla consuetudine che normalmente intorpidisce il rapporto tra occhio umano e obiettivo fotografico: la matrice serve a questo, a spezzare il confine che normalmente separa mondo interno ed esterno, percezione inconscia e attenta osservazione dei cambiamenti. Ne è un esempio magnifico la serie intitolata Urban Amnesia nella quale Nancy Goldring cattura, giorno dopo giorno, dalla finestra di casa sua, la trasformazione del paesaggio urbano che la circonda. Ma come è nata quest'idea? L'idea di Urban Amnesia è nata durante la distruzione di un vecchio edificio davanti al mio

studio per lasciare il posto a un grattacielo di lusso. La finestra del mio studio a New York si affacciava verso Superior Ink., una fabbrica ottocentesca – la ciminiera tagliava a metà la mia veduta. La vista era da un lato insolitamente industriale mentre dall'altro, con la coda dell'occhio, potevo spiare l'estremità dell'Empire State Building e del Chrysler. Ho trascorso ore e anni guardando senza guardare da quella finestra. Era diventata per me la città nella sua quarta dimensione. Samuel Beckett, nel suo romanzo *Molloy*, scrive: «alla fine mi allontano dalle cose che stanno per scomparire. Non riesco a guardarle mentre le perdo di vista». Ho pensato che se invece di girare gli occhi come il personaggio di Beckett, resistessimo all'impulso di distogliere lo sguardo e affrontassimo la scomparsa delle cose, forse potremmo cominciare a prestare attenzione al momento in cui perdiamo di vista l'immagine – quasi come al momento di un'esecuzione –, l'oblio finale dell'avvenimento. Volevo cominciare a studiare e riflettere su come questo accade. Una sorta di «scivolamento mentale». Mi chiedevo il significato di tutto questo per la nostra esperienza del mondo. Per poter cominciare a identificare questo momento di «scivolamento» e comprenderne i modi di essere, dovevo scoprire la sua origine e il suo percorso: dall'anticipazione del suo crollo, ai dettagli della sua sparizione, al processo di sostituzione. Speravo che la mia percezione individuale riflettesse la visione collettiva. Non volevo che la mia fosse una posizione conservatrice (o reazionaria) rispetto al continuo processo di trasformazione e cambiamento che caratterizza la nostra natura e definisce il nostro futuro. Volevo piuttosto sperimentare vie possibili per riconoscere e comprendere, tradurre e comunicare quel processo alla ricerca di codici e linguaggi rinnovati, in grado di esprimere la complessità del nostro tempo.

Nancy Goldring non è interessata a documentare semplicemente una metamorfosi esterna dello spazio urbano. Il cambiamento avviene prima di tutto nella quotidianità del suo sguardo, gettato distrattamente alla finestra, mentre è intenta a fare dell'altro. Ma sono proprio le immagini catturate distrattamente quelle che si stratificano nel nostro inconscio e che fanno mutare simbolicamente l'esteriore cangiante in un nuovo interiore. È lo stesso senso che Benjamin cercava nel *Passagen-Werk*, inseguendo la figura del passante distratto nella metropoli moderna. Così, dalla sua finestra, Nancy Goldring fa esperienza di un duplice mutamento, che riguarda sé nel proprio appartamento e il collettivo nelle strade del suo quartiere. La finestra non è più simbolo di chiusura, ma passaggio tra interno e esterno, tra individuale e collettivo. E così i diversi strati di *Urban Amnesia* non si sovrappongono caoticamente ma si organizzano come una formazione di compromesso: sono strati di tempo ripresi dal proprio Sé, dalla percezione conscia e inconscia del mutamento. Per questo, molti paesaggi rappresentati nelle fotografie di Nancy Goldring hanno un'apparenza onirica. Purché si intendano queste immagini talvolta fiabesche come espressione di un collettivo sognante e le trasformazioni, mostrate per strati nelle sue opere, come metamorfosi che riguardano la nostra capacità di fare esperienza. È uno sguardo all'altezza della contemporanea trasformazione dell'esperienza ciò che Nancy Goldring ci mostra nelle sue opere.

La Stampa – 22.7.12

1944, Rodi-Auschwitz ebrei italiani dalle rose all'inferno - Umberto Gentiloni

RODI - Un lungo abbraccio, dopo sessantasette anni, un incontro inatteso, impreveduto, quasi incredibile. Sami Modiano e Moshe Cohen fanno parte del gruppo di sopravvissuti alla distruzione della comunità ebraica dell'isola di Rodi. Senza saperlo si danno appuntamento per celebrare l'anniversario della deportazione (23 luglio 1944). Faticano a riconoscersi, sopraffatti dalla lacrime e dal tempo che li separa dall'ultimo incontro a Roma nel 1945. I loro destini non si erano più incrociati: Modiano, dopo alcuni anni trascorsi nel Congo belga, vive oggi tra Rodi e Ostia; Cohen aveva lasciato l'Italia per combattere volontario contro gli inglesi in Medio Oriente, e dopo un periodo in Israele si è trasferito in California. Si guardano intensamente, l'occhio cade sui numeri tatuati sull'avambraccio dai nazisti nella Sauna di Birkenau nell'estate del 1944: sono divisi da 150 cifre, nella sequenza che unisce i pochi scampati alla selezione sulla rampa della morte. Erano partiti dall'isola delle rose insieme, quando la macchina della deportazione nazista si era messa in moto. Ricordano a fatica, commossi e felici di incrociare il loro cammino. I racconti sfiorano gli sguardi dei turisti che popolano la città vecchia nei pressi della Giuderia, il vecchio quartiere ebraico. È una storia secolare quella della comunità di cui sono parte: cominciata nel XVI secolo, si interrompe il 18 luglio di sessantotto anni fa. I capifamiglia vengono arrestati dai tedeschi, con il pretesto di un controllo dei documenti, e rinchiusi nella Kommandantur, già caserma dell'Aeronautica militare italiana. Il tempo di Rodi italiana, iniziato con la guerra del 1912, si era chiuso nel 1943 con il passaggio dell'isola sotto il controllo nazista. Ma lasciamo parlare Modiano: «Il giorno dopo, il 19 luglio, chiesero a tutti i familiari di fare un fagotto con i beni di prima necessità: cibo, vestiti e oggetti di valore. Cercavano soprattutto oro. In silenzio andammo anche noi verso la caserma, mio padre Giacobbe era già lì. Restammo chiusi per alcuni giorni». All'alba del 23 luglio 1944 ha inizio il lungo viaggio verso la fine. I numeri sono incerti, mancano riferimenti anagrafici e ricostruzioni attendibili. Dopo un breve tratto di strada fino al porto, circa duemila persone vengono stipate in quattro o cinque chiatte adibite al trasporto di animali. Un viaggio per molti insopportabile. Una prima sosta all'isola di Kos per imbarcare altri nuclei familiari, poi rotta verso il Pireo. «All'improvviso la nostra adolescenza era finita del tutto», prosegue Modiano. «Già nel 1938 ero stato espulso dalla scuola italiana in seguito all'applicazione delle leggi razziali di Mussolini. Avevo un maestro bravissimo, lo ricordo ancora con nostalgia. Il viaggio fu davvero una marcia di avvicinamento verso l'inferno. Il caldo, gli odori, i bisogni e i primi cadaveri gettati in mare». Ad Atene il trasferimento su un treno, per molti un oggetto sconosciuto e misterioso. L'arrivo ad Auschwitz il 16 agosto. Un mese di viaggio attraverso l'Europa nel vivo della fase decisiva dell'offensiva alleata al cuore del Terzo Reich. Ebrei italiani scovati e catturati in un'isola del Dodecaneso, a ridosso della costa turca, quando già Roma era in mano agli anglo-americani e la guerra di Hitler si stava trasformando in una sconfitta, una resa incondizionata. Eppure la macchina dello sterminio non si inceppa, non conosce ostacoli, prosegue il suo cammino di morte e terrore. Anche il viaggio dei rodoti è senza ritorno. Poche decine i sopravvissuti: 31 uomini e 120 donne ce la fanno. Per tutti loro la dolorosa ricerca dei familiari e di una patria: Rodi passa alla Grecia nel 1947, i beni

dell'antica comunità si popolano di nuovi inquilini. Il ritorno alla vita è lontano dall'isola. Diverse le mete: America, Australia, Argentina, Italia, Israele, Congo o Sud Africa. Rodi rimane nel cuore di tutti, come imperativo per non dimenticare, omaggio ai tanti sommersi che non ci sono più. «È un mondo che se n'è andato in fretta, eravamo migliaia e l'isola era un luogo fantastico. Quando cammino per queste stradine nel silenzio della sera lo rivivo con dolore. Eravamo ospitali e solidali. In pochi metri vivevano ebrei, musulmani e cristiani. Si parlava ladino (la nostra lingua), turco, italiano e greco. Se penso al paradiso non riesco a trovare un'immagine migliore». Il tempo scorre impietoso. La stele di granito nella piazza Martiron Evreon (dei martiri ebrei) recita in sei lingue «Alla memoria eterna dei 1604 ebrei di Rodi e Kos sterminati nei campi di concentramento nazisti. 23 luglio 1944». L'antica sinagoga è a pochi passi, la comunità oggi non raggiunge le trenta unità. Modiano depone un sasso in memoria della sua famiglia e di tutti gli altri: «Sono tornato vivo da quell'orrore per tutti loro, per poter raccontare a chi è venuto dopo o non credeva, per non disperdere la loro voce e la loro memoria».

Il Padrino, una famiglia diventata storia - Fulvia Caprara

ROMA - Nella penombra del salotto di una villa sontuosa, a Long Beach, agosto 1945, Don Vito Corleone assiste alla processione dei questuanti che chiedono favori, protezioni, vendette. Fuori c'è il sole, si festeggia il matrimonio di sua figlia Connie, si rinnovano, nelle canzoni, nei cibi, nelle danze, le tradizioni della cultura mediterranea. Quella a cui Don Vito, immigrato siciliano diventato potente boss mafioso, è rimasto sempre fedelissimo. Al chiuso gli affari sporchi, all'aperto, in giardino, la celebrazione dei riti familiari che cementano il clan rendendolo invincibile. Su questa alternanza di affetti e delitti, di languori nostalgici e aggressioni efferate, Francis Ford Coppola, italoamericano di origini lucane (i nonni erano di Bernalda), costruisce uno dei più discussi capolavori della storia del cinema mondiale, spartiacque della sua altalenante carriera, primo titolo di una saga miliardaria: «I difetti dei miei film - ha dichiarato il regista molti anni più tardi - sono i miei difetti. Troppe idee e ambizioni, ma senza la pazienza e l'abilità di portarle a compimento». Il Padrino smentisce l'autoanalisi. L'opera basata sul romanzo di Puzo, con Marlon Brando nei panni di Don Vito e Al Pacino in quelli del delfino destinato a prenderne il posto, è una maratona cinematografica che, a dispetto dei giudizi negativi, formulati all'epoca da buona parte della critica italiana, è diventata un pezzo di storia non solo «sulla» mafia, ma «della» mafia. L'accusa più grave, ancora oggi, è di aver trasformato criminali sanguinari in eroi fascinosi, di aver esaltato l'epica della violenza, di aver rafforzato l'immagine di un'organizzazione invincibile e inflessibile, ma anche calda e protettiva: «Ci vivi abbastanza in famiglia? chiede Don Vito al cantante Johnny Fontaine in cerca di rilancio -. Bravo, perché un uomo che sta troppo poco con la famiglia non sarà mai un vero uomo». Eppure è proprio intorno a quei legami di sangue che nel film si consumano le mattanze più atroci. Dal matrimonio iniziale al battesimo finale in cui il rampollo di Don Vito, Mike, fa uccidere in un solo raid i capi delle cosche avverse. In mezzo, nell'arco di 175 minuti, prende corpo un affresco di Cosa Nostra in cui il bene e il male si mescolano continuamente. Si disse che l'intera epopea non era altro che la metafora della storia degli Stati Uniti, che il film celebrava la fine del sogno americano. Al di là delle interpretazioni e delle polemiche restano, indelebili e potenti, accompagnati dagli accordi di Nino Rota, dialoghi e immagini. Prima di tutto quella di Marlon Brando che, dopo aver sventato la concorrenza di molti nomi eminenti, Orson Welles, Edward G. Robinson, Burt Lancaster e perfino Gian Maria Volontè, decise di dare al suo personaggio il profilo di un cane bulldog e per questo si presentò al provino con un batuffolo di ovatta sulla mascella. Poi Al Pacino che, salendo al vertice del potere mafioso, cambia espressione, postura, gestualità, passando da timido e gentile eroe di guerra a implacabile gestore delle più spinose questioni di famiglia. E ancora Diane Keaton, cioè Kay, la compagna che assiste alla sua paurosa trasformazione, Simonetta Stefanelli, Apollonia, giovane bellezza sicula destinata a saltare in aria nell'attentato che avrebbe dovuto uccidere Mike, James Caan, il primogenito Sonny, troppo focoso e impulsivo per prendere il posto del patriarca, Al Martino che, interpretando il cantante Fontaine, sfidò l'ira di Frank Sinatra. Timoroso che quel personaggio, cantante di origini italiane colluso con Cosa Nostra, gli assomigliasse troppo, «The Voice» aveva esercitato pressioni sulla produzione per farlo sparire dalla pellicola. Non raggiunse l'obiettivo. Anzi, proprio nell'episodio del cantante in disgrazia, c'è la sequenza famosissima della testa di cavallo mozzata e piazzata nel letto del produttore che si rifiuta di ingaggiare Fontaine. La frase più celebre «gli farò un'offerta che non potrà rifiutare», è entrata nel parlato comune, ma sono tanti i brani chiave della sceneggiatura scritta a quattro mani dal regista e dallo scrittore. Da quello in cui Michael spiega a Kay che «il padre non è diverso da qualunque altro uomo di potere, cioè da chiunque abbia la responsabilità di altri uomini, come un senatore, un presidente...», alla dichiarazione del personaggio di Bonasera (Salvatore Corsetto): «Io credo nell'America. L'America fece la mia fortuna...». Le riprese si svolsero in parte a New York e in parte in Sicilia, a pochi chilometri da Taormina, tra Forza d'Agrò e Savoca, ma non a Corleone, scartata perché troppo moderna, oppure, secondo altre voci, perché Coppola, alla ricerca di location, avrebbe subito proprio lì un avvertimento inequivocabile, cioè un camion riempito di tritolo. Infinite le leggende, gli aneddoti, le descrizioni di Al Pacino che, nelle pause delle riprese, amava gustare pasta fresca con il finocchietto selvatico e polpette avvolte in foglia di limone. Una fascinazione collettiva che, dopo gli incassi favolosi (86 milioni di dollari), le valutazioni entusiaste della stampa Usa, i tre Oscar e la valanga di premi, non ha mai perso un briciolo di smalto. La prova sventola ancora, grottesca e minacciosa, sulle bancarelle di souvenir sparse in Sicilia. È la maglietta, spesso nera, su cui campeggia la mascella cadente di Marlon Brando-Don Vito. Nemesis estrema per il divo che, in segno di protesta contro i maltrattamenti degli indiani d'America, non andò a ritirare l'Oscar inviando, al suo posto, la squaw Sachen Littlefeather. Voleva essere dimenticato e fu ricordato per sempre.

Manifesto – 22.7.12

L'Italia-P2 e l'Argentina dei generali – Maurizio Matteuzzi

Son passati 40 anni, molti dei protagonisti di allora sono morti o sono fuorigioco, un po' di luce e un po' di giustizia sui 30 mila desaparecidos - fra cui almeno un migliaio di italiani - è stata (tardivamente) fatta. E allora perché parlarne ancora, tornare a rimestare su quel tempo, rivangare il passato? Primo perché, come hanno insegnato proprio le indomabili Madri e Nonne argentine della Piazza di Maggio, senza memoria del passato non c'è presente o futuro per una democrazia minimamente degna di questo nome; secondo perché il «terrorismo di stato» di allora è sempre dietro l'angolo, forse non più nelle forme oscenamente esplicite e feroci impiegate dai Videla e Massera ma certo in quella che Naomi Klein ha chiamato «shock economy» e che Claudio Tognonato (argentino di nascita trapiantato e laureato in Italia, sociologo e docente all'università Roma Tre, e da anni valoroso collaboratore del manifesto), nel libro di cui stiamo parlando, traduce nella formula «promuovere il caos per suscitare poi la necessità di riprestinare l'ordine». E qui, basta guardare (cominciando dall'Italia di Monti-Napolitano) gli effetti della crisi economica globale in termini di welfare, diritti sociali e politici, condizione di lavoro, per capire che non si parla più di eventi di 40 anni fa, ma di oggi. Il terzo punto che rende attualissimo il volume «Affari nostri - Diritti umani e rapporti Italia-Argentina 1976-1983», curato da Tognonato, edito dalla Fandango (20 euro) - è che «analizzare i rapporti fra l'Italia e l'Argentina negli anni Settanta e Ottanta del secolo scorso significa imbattersi con le trame della Loggia P2». Licio Gelli, appunto, e Ortolani, Calvi, Sindona, lo Ior vaticano e, i politici della prima repubblica - Andreotti, Forlani, Colombo, Craxi ... -, addentrandosi quindi nei meandri di quei misteri italiani mai risolti e che ancora in questi giorni arroventano le polemiche. Mai risolti, tanto meno rispetto alle trame internazionali della P2, che la stessa Relazione finale della Commissione parlamentare d'inchiesta diretta da Tina Anselmi, riconosce di aver trascurato sia per le difficoltà dei riscontri sia per (evidenti) ragioni politiche, incitando i posteri, se possibile, a riprendere quel filone. Troppe le connivenze, le complicità, i lati oscuri, i silenzi dei governi e dei politici italiani di allora rispetto al genocidio che stava avvenendo in Argentina per opera dei militari (molti dei quali affiliati alla P2) e che, nonostante la congiura del silenzio (a cominciare dal Corriere della sera nella sua deriva piduista), era sotto gli occhi di tutti. La gente spariva nel nulla, fra loro molti italiani, e l'establishment politico-economico-mediatico (con l'onorevole eccezione del presidente Pertini) e, per troppo tempo, anche quello vaticano con Paolo VI e Giovanni Paolo II, non vedeva e non sentiva. Altro che diritti umani. Realpolitik - nel senso «filo-atlantico e anti-comunista» di Gelli - e business as usual. L'ambasciatore Enrico Carrara faceva blindare le porte dell'ambasciata di Buenos Aires, le industrie italiane private e pubbliche (a cominciare da quelle delle armi come la Finmeccanica) facevano affari d'oro (boom dell'interscambio fra il '79 e l'80, si documenta nel libro). Il lavoro di Gelli fu, in questo senso, eccellente ed efficace. Come eccellente ed efficace è il quadro che i vari apporti del volume offrono per gettare una luce su un (altro) capitolo della storia recente del nostro paese di cui non possiamo andare fieri.

C'è Benigni e Dante è superstar - Gabriele Rizza

La scansione è classica, la piazza è piena, Dante è superstar. Atto primo: il giullare. Atto secondo: il professore. Atto terzo: il poeta. E se il primo mostra qualche segno di forse inevitabile appannamento e ripetitività (per fortuna che c'è sempre Silvio a darti una mano ora che è ridisceso in campo e il Pd tira un sospiro di sollievo sennò rischiava di vincerle le elezioni), il professore, l'esegeta è mirabile, il poeta, il cantore è commovente. La nuova, dopo sei anni di lontananza dalla casa madre fiorentina, dirittura morale dantesca è sublime. Se possibile ancora più incantatrice, corposa e rarefatta al tempo stesso, mistica e volatile, che niente ha di solenne e molto di dolosamente attuale, come una grazia spezzata, un delirio plastico di immagini e frastuoni, una sala d'attesa e un treno in corsa. E dire che il canto 11 dell' Inferno , che riparte da lì dove la sequenza «divina» s'era interrotta nel 2006, non è dei più movimentati, quasi privo d'azione, tutto un riflettere e una disquisizione, di certo è fra i meno noti, di quelli che a scuola si saltano allegramente perché troppo dottrinale e troppo complicato, astruso, inattuale, e non ci sono Paolo e Francesca, Ugolino o Farinata a accendere la fantasia. «Altro che canto minore, ci stanno dentro tutti quegli scellerati, usurai, finanziari, ladri, profittatori, che abbiamo inventato noi proprio qui a Firenze e che ci stanno rovinando la vita, sono loro il punto più estremo della mancanza di dignità umana». Dante e Virgilio vedono la tomba di Papa Anastasio, sentono «il fetore dell' Inferno che davvero somiglia a questo Medioevo che stiamo vivendo» e come per prendere fiato e abituarsi all'aria che tira si fermano giusto il tempo per Virgilio di spiegare la gerarchia dei peccati, la loro graduatoria e la loro dislocazione. Con consapevole empatia Un canto, il più breve di tutta la Commedia , che forse più di altri ha bisogno di chiose. E che Benigni spiega e racconta a una platea di 6mila anime che s'è fatta d'un tratto un corpo silenzioso. E che poi, comme d'habitude , intona tutto a memoria, con consapevole empatia ma senza farsi travolgere, un verso dopo l'altro, analisi logica e analisi magica, una fessura, uno spioncino che si apre piano e a volte si spalanca sull'abisso e fa paura, perché Dante, Benigni lo sa bene, bisogna saperlo più che recitarlo, un monologo interiore, un flusso joyciano, una partitura, le terzine un pentagramma, l'analisi serrata e incantata, come le lamentazioni di Palestrina, come Stockhausen letto da Pierre Boulez. In platea col sindaco Matteo Renzi qua e là consensualmente bersagliato («sei anni fa al tuo posto c'era Prandelli che allenava la Fiorentina e ora la Nazionale») siede molta crème televisiva. Sulle teste volteggia la «spider- cam», ultimo ritrovato technospettacolare, sontuoso illusionismo da vernissage olimpico. Fortuna che sul palco, come sei anni fa, nulla è cambiato: stessa marcetta introduttiva La banda del pinzimonio , stesse «pinne di balena» a fare da quinte e da fondali che a confronto «quello di Madonna sembrava uno stand della Festa dell'Unità», stesso biglietto calmierato (25, 20, 15 euro). Si va avanti fino al 6 agosto, fino al 22mo canto.

l'Unità – 22.7.12

La vita oltre la crisi - Ella Baffoni

Flint, ex città industriale del Michigan. La General Motor disinveste e la città ritrova una ragione, digerendo se stessa. Cioè creando una nuova industria di materie seconde, riciclando e recuperando gli immobili abbandonati. Lo stesso fa Buffalo: ha ritrovato il senso della sua storia, museo a cielo aperto del sogno industriale, arricchito degli edifici di

Franck Lloyd Wright. Ma anche Buffalo digerisce i suoi quartieri, distrugge case e le ricicla. Così le città ex industriali trovano una ragione di resistenza nell'usare come miniera proprio le propri edifici. De-densificando, demolendo villette e consegnando il terreno a chi resta perché allarghi il giardino, fornendo finestre, lavandini, maniglie a basso prezzo a chi ne ha bisogno. La storia di queste due città, con molte altre, è raccolta nel libro di Alessandro Coppola, "Apocalypse town. Cronache dalla fine della civiltà urbana", (Laterza, 13 euro). Libro prezioso, in epoca di crisi: un reportage dagli Stati Uniti che sceglie come punto d'osservazione gli effetti dei mutamenti economici, a volte eclatanti. Nel bene e nel male: oltre all'invenzione dell'industria della decostruzione c'è la riscoperta dell'agricoltura urbana. New York è ormai una delle capitali dell'agricoltura urbana, promossa da afroamericani e latinoamericani. Per fornire cibi freschi a costo accettabile, e magari anche tipologie di ortaggi e frutta insoliti nei mercati e nell'agricoltura meccanizzata. Tutto cominciò a Detroit nel 1893 con la Potato Patch program, per dare sollievo ai disoccupati, gli operai dell'industria metalmeccanica trasformati in poveri in una delle tante crisi industriali. Poi toccò a Philadelphia, Denver, Minneapolis e Saint Louis. Oggi l'agricoltura urbana è assai diffusa, anche grazie all'esempio di Michelle Obama e del suo orto alla Casa Bianca. Seattle va avanti e propone vere fattorie, pollai e alveari. Cosa c'entrano gli orti con il declino delle città? Quando una città entra in crisi, chi può se ne va. Chi non può resta, i più poveri, i più colpiti. Gli orti sono un solido contributo alla sussistenza, strappano terreno – ormai poco appetibile per gli speculatori – al degrado e forniscono ossigeno al mutato metabolismo urbano. Perché la crisi cambia la città. E a volte c'è qualche città che impugna il volano del cambiamento. Come Detroit, dove un insolito progetto urbanistico prevede di rarefare, invece di densificare. Lasciando attorno a downtown una vasta rete di villaggi urbani circondati da verde rinaturalizzato e terre agricole. Progetto che potrebbe camminare anche con le gambe dell'Hantz Goup, un'industria che alla produzione di agricola chilometro zero aggiungerebbe la coltivazione di girasoli per biocombustibili. La crisi, conclude Coppola, dopo aver prodotto ruggine e macerie, potrebbe diventare occasione di sostenibilità ambientale e creatività sociale: "E' così che la Rust Belt urbana diviene una nuova frontiera, tracciata nel cuore stesso della vecchia America, che ha bisogno di una nuova generazione di pionieri. Un territorio da ricolonizzare, per gettare i semi di una civiltà che faccia di un nuovo rapporto con il mondo naturale il migliore pretesto per una diversa relazione tra gli umani".