

La lucentezza delle immagini – Cristina Piccino

LOCARNO - Le date della prossima edizione sono già state decise: 7-17 agosto 2013, campeggiano sull'invito per il party di chiusura. Sul lago intanto è tornato il sole, per la gioia dei vacanzieri arrivati in vista di ferragosto. Non tantissimi, a dire il vero, la Svizzera col cambio quasi pari all'euro è diventata inavvicinabile ai più, e ancora meno in tempi di spread. La folla arriva verso sera, coi trenini precisissimi che collegano Locarno alle altre cittadine ticinesi, è il pubblico del festival, e della Piazza Grande, molto misto, i commenti lasciati al «video box» festivaliero, che passano in diretta sono tra i più diversi, signore entusiaste per Delon, e altre per Gianni Morandi, qualcuno fa del festival la sua vacanza, un gruppo di ragazzi si precipita alla retrospettiva Otto Preminger, rifugio prediletto anche di quella nuova cinefilia che esclude il presente rilanciando i registi del passato... Walter arriva a Amburgo all'improvviso entrando a sorpresa nella vita del nipote, attore malato di teatro. Il padre del ragazzo è il fratello di Walter, ma i rapporti tra i due si sono interrotti tanti anni prima, Walter è stato messo alla porta dalla famiglia (scopriremo che in realtà i due sono fratelli solo per via di madre), e ora vive in Italia. Per anni ha girato il mondo col suo circo, domatore di orsi e lanciatore di coltelli. Al ragazzo perplesso mostra i segni delle zampate, raccontando storie dal sapore di altri tempi... Tizza Covi e Rainer Frimmel ritrovano nel loro nuovo film, uno dei personaggi di La Pivellina, la storia della bimba trovata da una famiglia circense nei giardinetti di San Basilio, a Roma. A un certo punto di quel racconto uno di loro, Walter Saabel, appunto, partiva rimanendo via diversi mesi, ed ecco che ora vediamo cosa era accaduto. Der Glanz des Tages, è un altro dei titoli forti del concorso, e ci conferma il talento della coppia di cineasti. Girato tra Germania e Austria, segue il viaggio del protagonista alla ricerca del suo passato, col desiderio di ritrovare quel fratello che lo ha respinto tanti anni prima - e che ancora non vuole vederlo - e il bisogno di trasmettere a qualcun altro la propria esperienza artistica. Può essere il nipote, col quale Walter prova a trovare delle affinità, o la famiglia di migranti della porta accanto, due bimbi e il padre che si arrangia tra lavoro e figli, la moglie infatti è tornata in Moldavia e non può rientrare a Vienna perché non ha il permesso. Walter diventa per loro un nonno scanzonato e amorevole, pieno di storie e di giochi, di premure e di invenzioni. Conosce il dolore della solitudine, lui che è cresciuto in orfanotrofio, e la durezza della vita senza affetti. Ed è questa la sostanza di Der Glanz deS Tages, un film fatto di relazioni, costruito su una drammaturgia precisa, anche se mai invadente, con cui i cineasti riescono a restituire l'effetto di realtà ma in una dimensione tutta narrativa. Come accadeva in La Pivellina, Covi e Frimmel non tradiscono la scrittura delle proprie immagini, ma al loro interno riescono a dare ai personaggi l'umanità che li rende vivi. Non c'è «una storia» nella «Lucentezza del giorno», ma tanti frammenti di vissuto che si sfiorano, si intrecciano, cercano una reciprocità. Ognuno dei protagonisti ha i suoi bisogni che l'altro prova a intuire, anche quando la relazione è complicata, anche quando si litiga, e non ci si comprende. La bravura dei cineasti è renderli «veri», in un movimento narrativo nel quale i due protagonisti si mettono in gioco, mostrando i propri conflitti e la propria fragilità. L'universo ludico di Walter, il suo essere circense, con quanto nelle fantasie collettive questo si porta dietro, l'avventura e un esotismo fuori dal tempo, stride con la nevrosi del palcoscenico di Philipp Hochmair, attore superstar, narcisista e anche un po' arrogante. Recitare per lui è più che un'arte, è quasi un'ossessione, nella prima immagine ci appare truccato, la parrucca che gli copre i capelli, fotografarsi alla macchinetta per osservare quell'altro sé. Hochmair passa dalle grosse produzioni a Amburgo al teatro off a Vienna, da il Woyzeck versione Tom Waits e Kafka, Il gatto con gli stivali e Dostojewski, Faustus e Schiller. Walter non ha una casa, non lavora, e si installa nei diversi appartamenti dell'uomo. Lo ascolta provare, gli dà la battuta, i due si confrontano con le loro esperienze di scena, gareggiano, perché in fondo sono due istrioni, esibendo le loro esperienze, sbagliare i tempi con un orso, o dimenticare le battute come capita a Hochmair, di un testo conosciuto a tutto il pubblico. Hochmair mostra fiero la scultura che lo ritrae al Burgtheater di Vienna. Walter la utilizza per allenarsi col lancio dei coltelli, cosa che provoca all'altro una crisi di nervi. Eppure tra i due sembra nascere un affetto, una confidenza, quel mondo lontano finisce per aprire a Philipp nuovi orizzonti oltre il palcoscenico e l'apparire. E il quotidiano, coi suoi conflitti e le sue punte incontrollabili, è anche quello di Viktor, il muratore moldavo della porta accanto, in balia delle esigenze dei suoi clienti, ai quali non interessa se lui deve andare a prendere i figli a scuola... Il vagabondaggio di Walter sulle tracce della vita, coinvolgere così anche gli altri; presenza enigmatica e umanissima, che come i bambini (sono bravissimi, i due piccoli attori, e sono i figli dei registi) sa ancora stupirsi, giocare, lasciarsi andare alla casualità delle cose. In un film tutto «al maschile», la scommessa del cinema di Covi e Frimmel si attua in questo «scontro», e in un nuovo viaggio nel finale, molto bello (che non diremo). Verena Paravel aveva vinto due anni fa il Pardo per la migliore opera prima con Foreign Parts, codiretto insieme a J.P.Sniadecki, che quest'anno è anche lui di nuovo a Locarno (Cineasti del presente) con People's Park- codirige Libbie Dina Guhn. Paravel invece ha lavorato con Lucien Castaing-Taylor, scoperto (Forum di Berlino) con il documentario, ballata western, Sweetgrass. Da questo incontro è nato Leviathan, girato nelle acque del Moby Dick di Melville (in gara), un capolavoro di potenza sorprendente, che sconvolge le traiettorie della visione. Il senso del paesaggio americano, l'Oceano atlantico, viene ripercorso nella lotta tra natura, uomini e animali, che tutti insieme partecipano alla creazione di queste immagini. Girato con più telecamere, che passano di mano in mano tra i registi e i pescatori, vengono lanciate, legate, messe sotto acqua, in mezzo ai i pesci, Leviathan trasforma in esperienza sensoriale il lavoro: acqua, sangue, pioggia, vento, salsedine, pesci, uccelli, cielo, mare ... Ognuno di questi elementi, e anche la macchina, il ferro della barca, si scompone e si ricompone, trascinandoci nella sua violenza, in un vortice di suoni, rumori, dettagli. Il gesto antico della pesca diviene racconto del mito. Pesci (anche tra gli attori nei titoli di cosa) e umani, sono solo frammenti anonimi degli uni e degli altri, mentre la macchina va avanti cogliamo nei lampi di luce il tatuaggio di una sirena, corpi che si dibattono, nello sforzo, nella fatica, nell'agonia della morte. E nel mito, Leviathan percorre i luoghi dell'immaginario, i generi filmici, l'epica e l'horror, l'eterna narrazione della conquista che fonda il cinema americano, la fascinazione di Melville e della sua caccia che qui, in questa traduzione quotidiana, diviene «visibile» con una verità finora mai conosciuta.

Otto Preminger scelse l'America e combatté il maccartismo - Antonello Catacchio

LOCARNO - Per questo festival è tradizionale la cura e l'attenzione nei confronti della retrospettiva. Quanti storcono il naso di fronte a molti lavori contemporanei spesso trovano la loro oasi in questo ambito. Non fa eccezione Otto Preminger che è stato anche l'oggetto di uno specifico incontro condotto da Carlo Chatrian con Jean Douchet, uno dei più acuti e concreti critici d'oltralpe e Chris Fujiwara, da quest'anno direttore del festival di Edimburgo e autore di un paio di ghiotti volumi uno dedicato a Jerry Lewis l'altro proprio a Preminger. E subito affiora un dato solo in apparenza banale. In tedesco, e Otto è nato a Vienna, Preminger si dovrebbe pronunciare *premingher*, ossia con la g dura, ma è lui stesso che, dopo essere arrivato negli Usa, modifica la pronuncia con un ge morbido. Il dato è rilevante per un semplice motivo: sottolinea l'adesione entusiasta di Preminger allo spirito americano. Lui che, come tanti suoi colleghi mitteleuropei (pur con tempi e modalità diverse arrivarono a Los Angeles Lang, Wilder, Lubitsch, Von Sternberg e altri) era stato spinto verso Hollywood dal nazismo e contribuirà a formare quell'immaginario che poi è diventato in larga parte mondiale. Ma Preminger non era un tipo conciliante, i suoi film suscitarono scandalo presso i benpensanti a stelle e strisce (Vertigine-Laura fu il suo primo grande controverso successo). Grande regista perché fa cinema senza fronzoli, essenziale, quasi a inseguire un realismo che non appartiene strettamente a Hollywood e agli studios, eppure nel delineare e definire le storie affiorano poi momenti decisamente fantastici, in pratica ci conduce dove voleva senza che neppure ce ne rendessimo conto. Tra i primissimi a combattere il maccartismo e a far mettere il nome in ditta ai blacklisted (L'uomo dal braccio d'oro affronta proprio questo, Preminger voleva il controllo dei suoi film (e lo ottenne in quanto produttore sin dagli anni '50). Ma il suo occhio critico non poteva accettare quanto stava succedendo nel paese che si riteneva la culla della democrazia e la stava invece soffocando. Ecco allora tornare in Europa, girare un paio di film in Francia (Santa Giovanna che segna l'esordio di Jean Seberg e Buongiorno tristezza tratto dal romanzo di Françoise Sagan), prima di rientrare negli States dopo che John Fitzgerald Kennedy aveva vinto le elezioni presidenziali. Lui, ebreo di origine, decanta Exodus ma interpreta anche un nazista per l'amico Billy Wilder in Stalag 17 (in fondo aveva cominciato la sua carriera proprio come attore con Max Reinhardt), fa infuriare le autorità ecclesiastiche quando realizza Il cardinale, sconvolge politici e conservatori con Tempesta su Washington e Anatomia di un omicidio, per non parlare del suo essere impegnato contro la discriminazione razziale, come ha sottolineato anche Harry Belafonte, giunto a Locarno per essere omaggiato e come protagonista di Carmen Jones, il musical diretto da Otto. Come abituale supporto alla retrospettiva del Festival di Locarno va segnalato il volume Otto Preminger, edito da Capricci (in inglese o francese) con una notevole quantità di contributi decisivi, tra cui Serge Daney e Jacques Rivette. Articolato in ordine cronologico, però a partire dagli anni in cui Otto è diventato regista negli Usa, si va così dal 1944-51 «sette anni a saltare la cavallina», poi 1952-59 «gradini verso la libertà», 1960-68 «la seduzione del caos», 1968-79 «un'ottonoma uscita», giocando sul nome del regista. Inutile dire che la sala di proiezione dove viene presentata la retrospettiva è presa d'assalto, tutti in coda per assistere ai film diretti dall'omaccione calvo e urlante con quell'inconfondibile accento tedesco e quella sicurezza registica non meno inconfondibile.

Un poeta profeta e i suoi parassiti – Gian Maria Annovi

Nell'ottobre del 1922, mentre migliaia di fascisti marciano verso Roma, in pochi sospettano che sotto i loro piedi la terra abbia iniziato lentamente a muoversi, allontanandosi - come una scheggia d'isola alla deriva - dal resto dell'Europa, in un progressivo processo d'isolamento e inaridimento sociale e politico, culminato in vent'anni di dittatura e nel secondo conflitto mondiale. La storia è nota. Meno noto è che quello stesso mese, sul primo numero della rivista londinese Criterion, viene pubblicato un testo di poco più di quattrocento versi destinato a rivoluzionare, in ben altro modo, le sorti del panorama culturale europeo e a «indicare una direzione» - scriverà anni dopo Eugenio Montale - anche a molti poeti italiani: si tratta di La terra desolata di T. S. Eliot. Per Montale, che solo tre anni dopo pubblica Ossi di seppia, in tale momento storico proprio Eliot rappresenta, insieme a Valéry, «una presa di contatto con l'alta tradizione europea». Eliot è insomma una delle àncore con cui l'Italia, nei modi piuttosto ctoni della poesia, si è mantenuta legata al continente in un momento di deriva. In quel titolo, La terra desolata, la cui ormai consueta traduzione italiana il poeta Giorgio Caproni sentiva, e con finezza d'orecchio, in qualche modo limitante rispetto all'originale *The Waste Land*, sembra echeggiare il «paese guasto» di cui parla Dante nell'Inferno, volgarizzando a sua volta l'antico francese *terre gaste*, cioè il territorio devastato e sterile che nei poemi epici del Medioevo era compito dei cavalieri attraversare per ritrovare il Graal, uno dei simboli centrali del poemetto eliotiano. In un certo qual modo, insomma, Eliot non ha descritto semplicemente il raggiunto paesaggio interiore dell'uomo inestetizzato e svuotato dall'assurdità e dall'orrore della prima guerra mondiale. O lo stagnante male interiore destinato a diventare l'oscuro protagonista di tanta letteratura del primo Novecento. Al contrario, Eliot ha parlato - e qui si trova forse una parziale ragione del prolungato successo di questo testo, ben oltre il riconoscimento del Nobel, nel 1948 - di un futuro, di un viaggio ancora da compiere. Eliot ha insomma vaticinato la devastazione di un paesaggio reale, quello che l'irrazionalismo dei totalitarismi occidentali avrebbe costretto milioni di uomini e donne ad attraversare, come fragili cavalieri senza scarpe e senza speranza di ritorno. Che a fare da protagonisti di questo dialogo drammatico a più voci siano, tra gli altri, un'improbabile cartomante, Madame Sosostris, e il più celebre indovino dell'antichità (un Tiresia dietro le cui fattezze si cela la figura del poeta), non sembra dunque troppo inopportuno: ad essere predetto è infatti un orizzonte di tragedia e di morte, la stessa che - nell'epigrafe inaugurale al poemetto - augura a se stessa la sibilla del Satyricon di Petronio, quando interrogata sui suoi desideri. Raramente, si potrebbe dire, un così algido pessimismo ha saputo generare maggiore entusiasmo, tanto che la critica è concorde nel considerare proprio La terra desolata come il vero capolavoro di Eliot, oltre che uno dei testi fondamentali del modernismo, soprattutto se paragonato alle pur mirabili meditazioni liriche dei Quattro quartetti (1943), scritti quando la conversione al cattolicesimo anglicano aveva fatto del poeta rivoluzionario un conservatore con discutibili simpatie monarchiche. Ripubblicato in volume nel 1923 dalla casa editrice di Virginia Woolf e del marito Leonard, La terra desolata offre ancor oggi esattamente quanto indica, con secchezza, il suo titolo: un panorama di

sterili e irriconecibili rovine su cui crescono, come piante infestanti, tra i detriti e i frammenti letterari più disparati (dal simbolismo francese allo Stil Novo, dalla poesia metafisica inglese ai detti del Buddha), le cinque sezioni in cui si articola il testo, originariamente lungo più del doppio. Eliot, un americano educato a Harvard e poi trasferitosi a Parigi per studiare con Henri Bergson, aveva, infatti, laboriosamente rivisto il manoscritto originale sotto l'occhio paterno di un altro esule statunitense, Ezra Pound, il dantesco «miglior fabbro» (Purgatorio, XXVI, 117) cui il testo è dedicato nell'edizione del 1925. Solo con la pubblicazione, nel 1971, del dattiloscritto originale, conservato dalla seconda moglie di Eliot, è stato possibile comprendere l'importanza del «taglio cesareo» operato da Pound, tanto lungimirante nell'acume poetico, quanto miope nel valutare le sorti dell'isola alla deriva che era diventata l'Italia di Mussolini, e a non intravedere, dunque, quella che l'amico Eliot - memore della tragedia della prima guerra mondiale e sospettoso tanto del fascismo quanto del nazismo - ha chiamato nel suo poemetto «la paura in un pugno di polvere». Oggi, a novant'anni di distanza dalla sua pubblicazione e dopo aver rappresentato un passaggio obbligato per generazioni di lettori italiani, *La terra desolata* non rappresenta più una rivoluzione. Il libro resta, comunque, tra i più venduti, un classico verrebbe da dire, se non fosse che in una celebre conferenza del 1944, poi raccolta nel volume *On Poetry and Poets*, tradotto per la prima volta nel 1960 dal Novissimo Alfredo Giuliani, Eliot abbia negato che alcuna lingua europea possa produrre un classico dopo Virgilio, il poeta latino che ha saputo, in un momento particolare e irripetibile della storia, farsi «interprete, misura e quindi canone di un'intera civiltà». Senza voler fare di Eliot un Virgilio del Novecento è innegabile che nell'ultimo secolo *La terra desolata* ha rappresentato per molti proprio il momento di maturità stilistica capace di restituire l'immagine di una civiltà in crisi. Oggi, nonostante il nuovo millennio si sia aperto con la stessa immagine di crollo che ritroviamo nel poemetto («Torri che crollano / Gerusalemme, Atene, Alessandria / Vienna, Londra / irreali»), è difficile capire se *La terra desolata* possa ancora fornire una chiave per il presente, soprattutto in un'epoca in cui il lettore medio, anche quello più appassionato di poesia, non solo non possiede i formidabili strumenti culturali necessari per apprezzare l'intarsio citazionale, ma è sprossato da qualsiasi certezza ideologica, e dunque spaesato di fronte a quella che l'Eliot critico riteneva la più necessaria delle caratteristiche di un poeta: un sistema filosofico o teologico di riferimento, alla pari di Dante, per questo considerato superiore a Shakespeare. La storia della ricezione di Eliot e di *La terra desolata* s'incrocia con quella della grande poesia italiana del secolo scorso a partire dagli anni '20, quando, scrive Ungaretti, nell'Italia de *La Ronda* «si voleva prosa, poesia in prosa» ed era dunque più semplice considerare Eliot un poeta oscuro e un critico perfetto, come recita il titolo di un lontano articolo di Carlo Linati. Questo studioso, insieme a Mario Praz - all'epoca professore all'Università di Liverpool - ha contribuito alla diffusione e traduzione del poeta anglo-americano. Si deve proprio a Praz, come ha rivelato Montale in un articolo del 1950, il suo incontro con Eliot, che sulle pagine di *Criterion* pubblica, in una molto eliotiana traduzione di Praz, il suo celebre *Arsenio*. Da Eliot, «lirico concentratissimo» e «fin troppo razionale», Montale coglie soprattutto - come anche il più improbabile testo scolastico non manca di indicare - l'importanza dell'idea del correlativo oggettivo, «una serie di oggetti, una situazione, una catena di eventi» capaci di formulare una particolare emozione, e di attivare quel processo di fuga nell'impersonalità che si ritrova sia nel mondo insterilito e nella disperata aridità della «vita che si screpola» degli Ossi, che negli oggetti-testimoni de *Le occasioni*. Pagine sottili sul rapporto tra i due poeti si trovano, ad esempio, ne *L'inno nel fango*, lo splendido saggio che Zanzotto dedica a Montale nel 1953. *La terra desolata* e gli uomini vuoti di Eliot diventano per il poeta veneto l'emblema di un presente «come regno delle scorze e dei gusci vuoti», i gracili e duri gusci della vita che Montale descrive - a partire dal titolo della sua prima raccolta - lungo l'arco della sua opera, fino alla «palta» e alle «zattere di sterco» di *Satura*. Non importano le ripetute Verneinung montaliane circa la reale portata dell'influenza eliotiana; il sospetto è che in Italia il poeta anglo-americano abbia sempre vissuto una doppia vita, la vita di un poeta parassitato. Eliot e il suo poemetto capolavoro, ma anche le sue raccolte critiche, a partire da *Il bosco sacro*, tradotto efficacemente ma non perfettamente nel 1946 da Luciano Anceschi, che ha voluto vedere in lui il prototipo più alto di «scrittore della crisi», sono stati spesso letti (forse troppo spesso) in funzione di qualcosa d'altro, magari per compensare l'impossibilità di cogliere il virtuosismo linguistico dell'originale o la sottile critica sociale all'Inghilterra del tempo, compiuta anche attraverso l'adozione di uno specifico gergo. Abbiamo così avuto l'Eliot montaliano, l'Eliot ermetico di Mario Luzi, quello della Linea lombarda di poeti come Giorgio Orelli, Nelo Risi e Luciano Erba, o ancora l'Eliot tutto poundiano della Neoavanguardia. Lo ha confessato, molto candidamente, anche Edoardo Sanguineti, in un intervento ora raccolto in *Cultura e realtà*, spiegando che già nel '61, all'altezza del suo primo saggio dantesco, *Interpretazione di Malebolge*, considerava i *Cantos* e *The Waste Land* come commenti migliori alla *Commedia* di tanti studi specialistici. Eliot offre insomma a Sanguineti una lettura parassitaria di Dante, che può ritornare sì al presente, come «auctor sperimentale», ma senza che nulla si sia poi detto del poema eliotiano, ridotto a catalizzatore critico. Come tanti prima di lui, Sanguineti gioca «Eliot contro Eliot», associandolo alla problematica dell'avanguardia - ne sono una dimostrazione *Laborintus* e *Laborintus II*, dove i calchi eliotiani sono dichiarati. Ciò avviene contro lo stesso fondo ideologico del poeta anglo-americano, per farlo - il verbo è sempre di Sanguineti - «funzionare» davvero. Forse, l'apparente silenzio con cui le generazioni di scrittori più giovani circondano Eliot e *La terra desolata* viene dal bisogno di de-funzionalizzarlo, di ritornare a una lettura vera che prescindano da Dante, Montale, Pound o l'avanguardia. Viene da chiedersi, come ha fatto anni fa Fredric Jameson nel suo più celebre saggio sul postmodernismo, ma con un senso alquanto differente, se T. S. Eliot sia ancora «recuperabile» nel contesto delle poetiche contemporanee o se la sua non sia che una pietrificata condizione museale. Una parziale risposta la offre oggi, nel segno della radicalità della scrittura, Marjorie Perloff, tra le massime specialiste di poesia statunitensi. Secondo Perloff, la citazionalità, o *réécriture*, per usare l'espressione impiegata da Antoine Compagnon, che caratterizza *La terra desolata*, e che Eliot abbandona subito dopo, è oggi la forma logica della «scrittura» in un'epoca di testi digitalizzati, letteralmente mobili e trasferibili. Non a caso, Eliot è tra gli autori citati anche da Kenneth Goldsmith - insieme a Walter Benjamin, Gertrude Stein e James Joyce - nel suo provocatorio pamphlet pubblicato da Columbia University Press nel 2010, *Uncreative Writing: Managing Language in the Digital Age*. Secondo Goldsmith, la reinvenzione odierna della scrittura deve necessariamente passare attraverso processi non creativi di trascrizione e

libera appropriazione di materiali linguistici e dunque attraverso forme non centrali di soggettività. È possibile che questa sia una strada percorribile, anche se l'impressione è quella di respirare una sospetta - e un po' claustrofobica - aria di famiglia. Più ariosa, certo, la prospettiva che lo stesso Eliot presentava, sotto forma d'invito a chiunque volesse scrivere poesia, nel saggio Tradizione e talento individuale, che pare scritto proprio ieri, ma con lo sguardo rivolto al domani. Il poeta, suggeriva Eliot, «dev'essere consapevole che lo spirito dell'Europa, lo spirito del suo paese (e ben presto egli deve imparare che tale spirito è molto più importante del suo, individuale) è in continuo movimento, ma che tale movimento è fatto in modo che nulla viene abbandonato en route, che né Shakespeare né Omero e neppure i graffiti degli artisti del periodo Magdaleniano vanno mai in pensione». È forse questa la lezione che ancora si può apprendere da un poema come La terra desolata. Nella sua oscura e profonda bellezza, nella sua sarcastica invettiva contro un presente che sembra non passare, si coglie comunque un movimento, costante e continuo, come il fruscio delle infinite ali dell'angelo della storia, il movimento «verso una maggiore complessità».

Le edizioni in libreria, anche in versione audio

Un giovane lettore che volesse accostarsi per la prima volta al testo più importante, o comunque più celebre, di T. S. Eliot ha oggi a disposizione diverse traduzioni in italiano. L'edizione più recente di «La terra desolata» ha una forma ancora relativamente anomala nel nostro paese, dal momento che si tratta di un audiolibro, pubblicato nel 2010 dalla casa editrice specializzata Full Color Sound: la versione dall'inglese è di Roberto Sanesi, ma la voce è quella dello scrittore Stefano Benni, con un accompagnamento musicale di Umberto Petrin (audiolibro + cd, pp. 16, euro 12,90). Tra le altre edizioni in commercio, impossibile non citare lo smilzo volumetto della collana «bianca» di Einaudi, dove «La terra desolata» si accompagna a «Frammento di un agone» e a «Marcia trionfale» e la traduzione, così come la prefazione, portano la firma di Mario Praz (pp. 91, euro 9,50). Nella Universale Economica Feltrinelli, invece, «The Waste Land» (versione di Angelo Tonelli, testo originale inglese a fronte) è seguita dai «Quattro quartetti» e porta l'autorevolissima introduzione di Czeslaw Milosz (pp. 184, euro 7).

Invenzioni linguistiche nel mondo del delirio - Pietro Barbetta

Su un recente numero della «Quinzaine littéraire» (n. 1063, 16-30 giugno) William Irigoyen ha dedicato un lungo articolo alla nuova edizione di *Ma mère, musicienne, est morte de maladie maligne à minuit, mardi à mercredi, au milieu du mois de mai mille977 au mouiroir memorial à Manhattan* (Mia madre, musicista, è morta di malattia maligna martedì a mezzanotte nella metà di maggio del mille977 nel moritorio del memorial a Manhattan, Se 1987) di Louis Wolfson, uscita a maggio in Francia presso l'editore Attila. E anche in Italia, dopo molti anni, è finalmente in cantiere la traduzione del primo romanzo di Wolfson, *Le Schizo et les langues*. Sembra insomma delinearsi un rinnovato interesse per questo autore che - al pari e forse in modo più incisivo di Daniel Paul Schreber - ha trasformato la letteratura attraverso l'esposizione in dettaglio del suo delirio. Wolfson è schizofrenico: *Le jeune ôme schizophrène* nel suo francese riformato. Tra le caratteristiche della «sindrome di Wolfson» - come la definì Kevin McCann nel 2001 - c'è una radicale impossibilità di ascoltare la lingua madre, l'inglese. Per questa ragione Wolfson è indicato come l'inventore del walkman. L'invenzione si rese in certo senso necessaria per evitare appunto di percepire la lingua madre, nei momenti in cui il giovane era interpellato. Potremmo giungere a pensare che Wolfson escogitò un modo pratico per sfuggire all'interpellazione, all'assoggettamento agli apparati di potere. (E quale maggior potere della lingua madre dominante - se si tratta poi dell'inglese). Fu così dunque che Wolfson prese una radiolina, del nastro adesivo e uno stetoscopio medico, e li assemblò mettendo la testina dello stetoscopio contro la piccola cassa del transistor avvolgendoli col nastro adesivo. Quando qualcuno si rivolgeva a lui, bastava alzare il volume di un'emittente non inglese con le cuffie dello stetoscopio saldamente infilate nei padiglioni auricolari. Wolfson viveva a Manhattan quando scrisse il suo primo romanzo - in francese, *Le Schizo et les langues* ou *La Phonetique chez le psychotique* (Esquisse d'un étudiant de langues Schizofrénique). Era sotto tutela, affidato alla madre, considerato incapace. Con il padre, ebreo, s'intendeva attraverso l'yiddish, «lingua che ha in gran parte il medesimo vocabolario e morfologia del tedesco». Ma cosa significa delirio, nel caso letterario? E nella vita quotidiana? Wolfson è infatti un caso letterario e un caso di schizofrenia: a Parigi uno scrittore, a New York uno schizofrenico. Si sa che gli antichi chiamavano lira il solco tracciato dall'aratro. Questo è strictu senso il delirio, uscire dal solco, non metafora. La metafora è composta di due parti, il tenor e il vehicle, come vuole Ivor Armstrong Richards (1936, tr. it. *La filosofia della retorica*, Feltrinelli 1967). Il delirio è metafora senza tenor. Se dico che «la sera della vita» è metafora di senilità perché «la sera della vita» dice immediatamente senilità, cosa significa Macchinetta trombetta di Tarcisio Merati, oltre a essere il titolo di un quadro? E quando Gregory Bateson parla degli uomini erba (gli uomini sono mortali, l'erba è mortale, dunque gli uomini sono erba) intende presentarci una metafora o condurci - insieme a Lewis Carroll, James Joyce e Louis Wolfson - nel mondo del delirio? Del delirio non c'è criterio universale, generalizzabile. Perciò lo psichiatra che annoti sulla cartella clinica «delirio» non annota nulla. Non annota un evento, classifica una persona, la interdice dal mondo. Al contrario, Wolfson ha un suo proprio procedimento letterario e di cura, che consiste nel deviare le parole inglesi attraverso le altre lingue a lui conosciute. Così scrive Deleuze a proposito di Wolfson in *Critica e clinica* (Raffaello Cortina, 1996): «Il suo procedimento è il seguente: data una parola della lingua madre, trovare una parola straniera di senso simile, ma che abbia dei suoni o dei fenomeni comuni (di preferenza in francese, tedesco, russo o ebraico le quattro lingue principali studiate dall'autore)». Il primo romanzo di Wolfson, *Le Schizo et les langues* è scritto in terza persona e l'autore descrive la vita quotidiana del giovane studente schizofrenico e dei suoi tentativi di liberarsi dall'intrusione della lingua materna. Un giorno il patrigno del giovane decide di regalare alla madre di Louis una pianola elettrica. Dopo averla rifiutata in modo isterico, la madre comincia a usarla in casa, impedendo al giovane studente schizofrenico di praticare i suoi studi in lingue. L'organo dotato di altoparlante permette alla madre di cantare ad alto volume durante la giornata, quando il marito è fuori a lavorare. «Per una qualche ragione - scrive nel suo romanzo Wolfson - una canzone popolare che sua madre suonava frequentemente era Good Night Ladies (goud, u aperta e breve, naït, mon sillabico

con i aperta, breve e debole; lédis o piuttosto leidis, l'accento tonico è, naturalmente, sulla prima sillaba, e le i sono aperte e brevi e quella del dittongo, che è dunque cadente, è debole), che significa buona notte signore; e in particolare la parola ladies (anche, = femmine, donne), anche se si usa in tedesco, in francese, ecc., irritava lo studente schizofrenico, saltando nella sua testa in quasi tutte le frasi del pezzo. E davvero, nonostante le dita infilate nelle orecchie con forza, la melodia gli perforava il cranio, particolarmente dall'osso temporale (direttamente dietro il padiglione auricolare e la via usata per certi apparecchi uditivi), fino al cervello malato, facendo vibrare forse, letteralmente come un insieme, come un sol blocco, la scatola cranica se non anche quest'organo delicato e afflitto ch'era il suo cervello, perché il suono, emanando dall'altoparlante, era talmente pieno, talmente forte, che faceva vibrare palpabilmente, se non anche visibilmente i mobili e persino i muri». Questo testo incalzante è un crescendo che parte da un elemento fonetico quasi privato, una idiosincrasia, e sfocia in una amplificazione che coinvolge attraverso gli organi uditivi l'intero sistema nervoso. Per ladies (signore) si può trovare un suono simile nel tedesco Leute, ma Leute vuol dire gente, tutti, non solo le donne. La trasformazione è insufficiente. Siamo coinvolti nel pieno del delirio, stiamo condividendo il funzionamento della macchina Wolfson, siamo pronti ad aiutarlo a trovare il fonema migliore. Così uno scrittore ti coinvolge. Ciò che in Dialogues (Conversazioni, Ombre Corte 2007) Gilles Deleuze e Claire Parnet chiamano agencements, le disposizioni: «Le strutture sono legate a condizioni d'omogeneità, ma non le disposizioni». Il procedimento di Wolfson, osservato nella citazione da Le Schizo et les langues, dispone gli elementi espressi nella lingua madre e li trasforma in variazioni di altre lingue possibili, conosciute dall'eroe del racconto: russo, francese, tedesco, ebraico. Se l'operazione riesce, la crisi schizofrenica si smorza. Se non riesce, permane. La trasformazione non si dà automaticamente, non è il frutto di dispositivi tecnici pre-definiti. Come nel delirio, non c'è un tenor stabile di riferimento. Avviene per assemblaggio. Qui e là c'è qualcosa che mi permette di tenere insieme la macchina - non macchina funzionale, bensì originaria. Organi senza corpo, assemblati in qualche modo, senza un punto di trascendenza che costruisce un progetto, senza alcuna finalità cosciente. Si dispone nell'immanenza. Come dire piove.

La Stampa – 10.8.12

La rivincita di Klimt nell'era digitale – Marco Belpoliti

L'ornamento è tornato. Espulso dal novero delle immagini e delle convenzioni estetiche occidentali – l'ornamento è un delitto, tuonava Adolf Loos all'inizio del Novecento – oggi è dappertutto: sulla pelle delle persone come sulle facciate degli edifici, nei manifesti grafici come nelle arti visive, nelle pagine dei giornali su carta come nella loro versione web. Ornare significa agghindare, adornare, decorare, ovvero mettere in ordine e contemporaneamente abbellire. Il latino ornatum deriverebbe dal greco cosmos : là dove c'è ornamento c'è ordine, e non caos, scrive Christine BuciGlucksman in Filosofia dell'ornamento (Sellerio), uno dei libri che hanno teorizzato questo inarrestabile ritorno. L'ornamento è stato a lungo rimosso per la sua relazione con il femminile, con il mondo primitivo e dei selvaggi, con l'Oriente islamico e giapponese, e soprattutto con la sfera sessuale, come mostrano i quadri di Gustav Klimt, che oggi conoscono un successo di pubblico a ogni nuova esposizione. A rivalutare l'ornamento ha certamente contribuito l'affermazione del glamour e del Kitsch; l'estetica contemporanea ne risulta infatti permeata in ogni sua forma, sia alta che bassa; anzi ogni differenza tra le due è assente. Ma a imporre il ritorno dell'ornamento in modo perentorio è il virtuale stesso. Le frontiere tra le arti e le culture sono oggi più sfumate, e «l'ornamentale come stile sembra poter costituire una nuova passerella tra le pratiche formali». Per capire cosa è accaduto, come Internet, le pratiche virtuali, l'estetica delle «intra-visioni», si sia imposta, bisogna fare un passo indietro, ritornare agli Anni Sessanta. Nel 1964 Andy Warhol realizza i suoi Flowers, opere ripetitive, piatte, ma in questo modo apre una nuova strada all'ornamento. È la versione «fredda», contrapposta a quella «calda» dell'Art Nouveau e della stessa Secessione viennese. In quella stagione dell'ornamento artistico a dominare è l'idea che la decorazione sia intrisa di simbolismo, che il repertorio di forme, spesso derivate dal mondo vegetale, esprima un linguaggio denso di riferimenti e «correspondances» che rinviano al romanticismo di Hugo, Baudelaire, Verlaine, Maeterlinck. Di recente l'editore Pagine d'arte ha pubblicato un libro con le conferenze di Émile Gallé (La decorazione simbolica e altri scritti per l'arte), maestro vetraio celebrato da Proust, Rodin e altri artisti francesi, dove il nesso tra i vari regni è assicurato dalla forza simbolica che le forme decorative e ornamentali assumono in vasi, statuine, oggetti. L'uomo vive in questa foresta di simboli che di certo Warhol non scorge più. Tutti ricordano una delle frasi dell'artista americano, grandissimo illustratore ai suoi esordi, disegnatore di scarpe, oggetti, abiti per le pubblicità: voglio essere una macchina, dipingo così perché questa è la mia volontà di macchina. Nella sua arte l'ornamento si oppone al modernismo; la linea fluida, che era già apparsa in artisti come Matisse, diventa un «travestimento», coglie l'istanza cool che anima la moda che da quel periodo invade il mondo occidentale divenendone la vera forma visiva, e la sua anima più profonda. Come aveva rivelato in altro contesto la filosofia di Gaston Bachelard, l'estetica dell'ornamento è estetica della superficie, come del frammento, del continuo e del discontinuo, del montaggio come della pluralità ritmica. Mentre la modernità puritana aveva privilegiato nell'architettura il vetro, l'allegoria geometrica, la linea dritta, il postmodernismo che nasce con Warhol e con gli altri artisti della Pop Art, declinano insieme forme espressive e forme decorative. Tuttavia la freddezza macchinale, il «realismo traumatico» di Warhol, come lo definisce Hal Foster in Il ritorno del reale (Postmedia), prevale nel definire il campo fondendo insieme ornamento e decorazione, che sino ad allora erano rimasti ben separati. Ma c'è anche un altro elemento che rende sempre più attuale il passaggio all'ornamento contemporaneo: la progressiva fluidità del tempo. La metafora assunta da Bauman della «società liquida» s'impenna su un elemento decisivo anche in campo estetico: l'alterarsi della visione lineare del tempo; l'ornamento possiede una natura liquida. L'elasticità delle forme, la loro fluidità, l'elemento sinusoidale (spiralì, anelli, bubble), è rilanciato dalla virtuale-reale dei video, delle architetture, del design. Per quanto si continui a decretare la morte del postmoderno, questo si è evoluto, trasformato, ha prodotto forme ulteriori, come un Proteo cangiante che dal «biologico-ornamentale» di Klimt e della Secessione evolve verso le superfici delle nuove architetture liquide di Marco Novak e Toyo Ito. Come scrive Buci-Glucksman, nelle facciate della

Library Eberswalde di Herzog & Meuron, nei lavori di Geka e Terence Riley i pattern decorativi «vestono» le superfici di una seconda pelle, un doppio, che è più di un doppio: «il mondo è un gigantesco contenitore, una matrice che riceve e produce». Il trionfo dei nuovi media legati a strumenti come cellulare, tablet, iPhone, smartphone, e soprattutto il Web.2, fa sì che l'ornamento, come arte degli effetti e non più degli oggetti, oggi raggiunga il suo apice.

Ma quanti romanzi ha scritto il Manzoni? – Mario Baudino

Una vera canaglia. Fa caldo. E il senatùr Umberto Bossi rinfresca l'atmosfera prendendosela con Alessandro Manzoni, reo di aver scritto i Promessi Sposi in italiano, anzi forgiando l'italiano moderno: «una canaglia al servizio del re d'Italia, non era un grande scrittore». Per fortuna insorge il sindaco leghista di Verona, Flavio Tosi, su Radio 24: «Manzoni ha scritto dei romanzi meravigliosi, dai Promessi Sposi, uno dei più noti, alla Storia della colonna infame. Definirlo uno strumento al servizio del re d'Italia e offenderlo è offensivo nei confronti del popolo italiano e della grande capacità di Manzoni». Ben detto, come dibattito estivo non c'è davvero male. Però, la Storia della colonna infame non era un saggio storico, destinato in origine a far parte del Fermo e Lucia (prima stesura ancora un po' lombarda dei Promessi Sposi) e poi scorporato? Insomma, quanti romanzi ha scritto quella simpatica canaglia? **Scherzi da default.** Fa caldo. E Melania Mazzucco, la nostra brava scrittrice di Vita e di Un giorno perfetto, se ne va in Grecia. Ne scrive su Repubblica, senza esagerare con la retorica sul «debito» che abbiamo verso la Grecia antica, che sarebbe nulla in confronto al debito pubblico di quella moderna. Ha però una certezza: «La parola libertà per me peserà sempre di più della parola default». Ben detto, tanto che Eugenio Scalfari la riprende con ammirazione in un editoriale. L'economista Beppe Scienza, autore del Risparmio tradito, nota sommessamente nel suo sito come tutto sommato sia difficilmente contestabile che la libertà sia meglio del fallimento (oltre che di un infinito numero di altre sgradevoli faccende). Basta tradurre. **Il male assoluto.** Fa caldissimo. E Paulo Coelho, il «guerriero della luce», se la prende con Joyce, dicendo in un'intervista a un giornale brasiliano che «oggi gli autori scrivono per impressionare i loro colleghi. Uno dei libri che ha causato questo male all'umanità è stato l'Ulisse, che è soltanto stile. Non c'è nulla lì dentro». Da San Paulo a Gemonio. E ritorno.

“Tutti i miei migliori studenti sono obbligati ad andarsene” – Letizia Tortello

TORINO - Roberto Merletti, 67 anni, professore ordinario di Ingegneria Biomedica al Politecnico, è il papà dei «cervelli in fuga». Per inseguire il suo sogno di ricerca, è emigrato nel '69 negli Stati Uniti, in Ohio. In quegli anni, in Europa non c'era accademia che si dedicasse allo studio della bioingegneria. L'Italia, però, non è mai sparita dal suo orizzonte. E oggi, che il suo impegno in un centro di ricerca d'eccellenza è a Torino, «per amore del nostro Paese, per rispetto della mia città, mi si stringe il cuore a pensare che in quarant'anni la situazione non è cambiata di una virgola». Tutti i suoi migliori studenti - racconta - sono costretti ad emigrare per lavorare ad alti livelli. Dopo una formazione al Poli, «il mercato del lavoro li scoraggia, scommette poco o nulla sul loro futuro». Andare all'estero, per i giovani emigranti del 2000, non è più una sfida. Piuttosto una sicurezza per stare meglio: «Il mio azzardo, come dicono gli amici, è stato di rientrare qui nel '72. Ho lavorato alla Sorin, mi occupavo di peacemaker». Fino a che non è arrivata la cattedra al Politecnico, la sua ambizione. Per l'accademia universitaria torinese ha dato vita a un centro di ricerca, il Lisin, un laboratorio di ingegneria del sistema neuromuscolare. «L'abbiamo attivato con fondi europei e delle fondazioni bancarie torinesi, Compagnia di San Paolo e Fondazione Crt», dice. **I risultati.** In 15 anni, lui e i suoi ricercatori, ingegneri elettronici e biomedici, hanno portato a termine ben 6 progetti, ricevendo sovvenzioni per 7-8 milioni di euro, privati e della Ue. Appena qualche centinaio dal pubblico. Con 20 cervelli al suo servizio, per la metà stranieri, stanno studiando oggi «piani di prevenzione di patologie da lavoro, per diagnosticare in modo precoce l'insorgere di malattie muscolari create dalla catena di montaggio e non solo», spiega il professore. Un'analisi che sta per essere applicata in molte aziende del manifatturiero. Ma non è il solo ambito di ricerca del Lisin: «In parallelo, ci occupiamo di prevenzione delle patologie da parto, che possono portare all'incontinenza nelle donne». L'esperienza di Merletti nel settore è maturata nei lunghi anni di insegnamento all'università di Boston, tra l'89 e il '94. Forte dell'esempio americano, che in quegli anni stava facendo nascere come funghi punti qualificati di formazione accademica, ha deciso di importare il modello del centro di ricerca finanziato da privati qui da noi. «L'assurdo è che non abbiamo problemi di soldi, anche se la ricerca è sempre in sofferenza, ma di personale - ammette il docente -. Dopo due o tre anni, i miei studenti vengono chiamati all'estero. Per loro, l'alternativa è il buio», l'insoddisfazione professionale, le borse post dottorato e il posto fisso a cui quasi nessuno riesce ad accedere. Un suo studente dirige un dipartimento all'università in Germania, un altro a Stoccolma, uno ad Harvard, un altro ancora a Lugano. **Gli stranieri.** Per contro, decine di stranieri si sono catapultati qui: cinesi, brasiliani, iraniani, sudafricani, romeni, canadesi, danesi, francesi. «La maggior parte di loro ha ottenuto sovvenzioni dal paese d'origine». La grande differenza, è che alcuni di questi stati li lasciano andare, ma li costringono a tornare, terminati gli studi.

Bambini bilingue più bravi a scuola

BRUXELLES - Uno studio condotto da ricercatori sardi e scozzesi dimostra che i bambini bilingue sono i primi della classe quando si tratta di risolvere problemi e pensare creativamente. In un articolo sull'International Journal of Bilingualism i ricercatori dell'Università di Strathclyde in Scozia, Regno Unito, e dell'Università di Cagliari hanno presentato i risultati del loro studio su alunni della scuola elementare bilingue e monolingue in regioni nelle quali sopravvive una lingua minoritaria. In Scozia hanno analizzato un gruppo di bambini che parlava inglese e la metà anche gaelico scozzese; nella scuola sarda hanno analizzato un gruppo di bambini che parlava italiano e la metà anche sardo. La ricerca è stata condotta a Dorgal, Sardegna, e Stornoway, Scozia. Ai bambini, tutti di circa nove anni di età, a quanto riferisce il notiziario Ue Cordis, sono stati assegnati compiti in inglese o in italiano: riprodurre schemi di blocchi colorati, ripetere oralmente una serie di numeri, dare definizioni chiare di parole e risolvere mentalmente una

serie di problemi aritmetici. «Il nostro studio ha scoperto che il bilinguismo può avere vantaggi dimostrabili, non solo nella lingua ma anche in aritmetica, nella risoluzione dei problemi e nello stimolare i bambini a pensare in modo creativo», ha commentato Fraser Lauchlan dell'Università di Strathclyde. Gli scienziati hanno anche scoperto che i bilingue posseggono un'attitudine per l'attenzione selettiva, ossia la capacità di identificare e concentrarsi sulle informazioni importanti e di filtrare quelle che non lo sono, il che potrebbe derivare dal "cambiamento di codice" comportato dal pensare in due lingue. I bambini che parlavano lo scozzese gaelico, infine, erano a loro volta più bravi di quelli che parlavano sardo. Queste differenze sono legate alla prontezza necessaria per passare da una lingua all'altra, che potrebbe aiutare a sviluppare abilità utili in altri tipi di pensiero.

"Venezia? La parola d'ordine è navigare" – Fulvia Caprara

ROMA - La parola d'ordine è navigare. In rete, ma anche, e per fortuna, in quello specchio d'acqua celebre nel mondo dove, tra esattamente 18 giorni, cominceranno a sfrecciare motoscafi carichi di stelle sorridenti, registi pensosi, autori corrucchiati. La nuova Mostra made in Barbera è pronta, e il direttore, oberato da originalissimi capricci, pretese impossibili, inevitabili problemi dell'ultim'ora, la descrive in pochi tratti: «Varia, articolata, omogenea». Ma soprattutto «contemporanea», da vari punti di vista. **Cioè?** «C'è stato un momento in cui sembrava che il cinema fosse partito per la tangente, sbilanciandosi molto verso il genere fantastico. La crisi ha modificato questo atteggiamento, spingendo molti cineasti a orientare nuovamente le antenne sul presente. Insomma, si torna a riflettere sull'attualità che ci circonda». **Per la prima volta una sezione della Mostra va on-line, anche questo è un segno di contemporaneità?** «Certo, con Internet le modalità di lancio e fruizione dei film stanno cambiando, e i festival non possono evitare di fare i conti con tutto questo. Devono per esempio sfruttare la macchina promozionale offerta dalla Rete e metterla a disposizione degli autori che non hanno soldi per farsi pubblicità. Anche per questo abbiamo creato, per "Orizzonti", una sala di proiezione virtuale». **Twitter e critiche on-line, magari mentre l'anteprima di un film è ancora in corso, hanno cambiato radicalmente le regole della comunicazione cinematografica, e quindi anche dei premi e delle giurie. Qualcuno si allarma. Come reagisce la Mostra?** «E' un fenomeno che non si può né ignorare né combattere, perché è più forte di noi. I blog, i tweet sono una realtà. Le regole del gioco cambiano, e non serve opporsi. Il proibizionismo non ha impedito il consumo di alcool». **Il numero dei film italiani al Lido è drasticamente diminuito, c'è chi si è arrabbiato, soprattutto per l'abolizione di «Controcampo».** «Era una riserva indiana dove si ritrovavano un po' tutti alla rinfusa, con il risultato di passare inosservati. E invece il cinema italiano ha proprio bisogno di misurarsi con il resto del mondo. Comunque i film italiani li abbiamo visti eccome, 157, 80 di finzione più 77 documentari». **Dal concorso mancano alcune grandi firme, Castellitto, Soldini, Diritti. Perché?** «Naturalmente c'è una motivazione diversa per ognuno, qualcuno ha fatto un film meno convincente di quello che ci si aspettava, e c'è anche chi ha preferito un festival straniero. Lo sanno tutti che a Venezia certe volte, il pubblico reagisce in modo villano». **Dopo c'è il Festival di Roma, è difficile lavorare con un nemico alle calcagna?** «Ho lavorato a prescindere dall'esistenza del festival romano, e sul mio cammino non ho mai trovato nessuno, né agenti, né produttori, né autori, che abbia anche solo ventilato la possibilità che un film non venisse a Venezia per andare a Roma». **Che cosa non vorrebbe che accadesse?** «Vorrei che fossero evitate le polemiche ideologiche sul film di Bellocchio, polemiche che potrebbero venire solo da chi non ha visto il film. Perché "Bella addormentata" è un'opera rispettosissima di tutti i diversi punti di vista». **La pretesa più assurda?** «Beh, diciamo che le principali ossessioni riguardano il film di Paul Thomas Anderson "The master" che sarà proiettato in 70mm, quindi con un sistema da tempo abbandonato che abbiamo dovuto ripristinare. Un lavoraccio, ma ci siamo riusciti. Il produttore voleva anche eliminare le anteprime per la stampa, ma questo era impossibile». **Nell'anno della recessione la Mostra rinuncerà alle feste?** «La crisi picchia duro, le feste comunque ci saranno, forse un po' meno del solito, ma solo per colpa della situazione economica». **E le dive, cioè la vera fortuna dei tappeti rossi del mondo?** «Arriveranno in tante, Kristin Scott Thomas, Jeanne Moreau, Wynona Ryder, Cecile De France, Noomi Rapace. e poi le emergenti, Selena Gomez, Vanessa Hudgens, Rachel McAdams, Ashley Benson».

Corsera – 10.8.12

A scuola di pesca e di vita - Arturo Pérez-Reverte

Soffiava un leggero levante che agitava le bandiere delle imbarcazioni ormeggiate e i gagliardetti nei palamiti dei pescherecci. Era un porto del Sud; e loro due, nonno e nipote, stavano accanto a una bitta di ferro arrugginito, mentre l'acqua sciabordava contro il molo. Lì vicino c'erano reti che si asciugavano al sole, e pezzi di legno, e corde, e pensionati che guardavano il mare; e si respirava quell'odore di sale e mare antico, denso, di porti che hanno visto andare e venire molte navi, e molte vite. Mi piacciono i porti vecchi e sapienti, forse perché sono nato in uno di questi. Mi piacciono i fantasmi che riposano tra le loro gru, all'ombra dei capannoni, le cicatrici dello sfregamento dei cavi sul ferro nero dei pali d'ormeggio. Mi piace osservare quegli uomini che se ne stanno lì, tranquilli, immobili per ore, e per i quali la lenza o la canna sono solo un pretesto, e sembra non gli importi altro che guardare il mare. Mi piacciono i nonni che portano i nipoti per mano e, mentre i marmocchi fanno domande o indicano i gabbiani, loro, i vecchi, socchiudono gli occhi per osservare le barche ormeggiate, e la linea dell'orizzonte oltre l'imboccatura del porto, come se cercassero un'eco dimenticata nella memoria; un ricordo o una spiegazione di qualcosa accaduta da troppo tempo. Quel nipote doveva avere quattro o cinque anni, e guardava con espressione ostinata il sughero rosso che galleggiava sull'acqua, all'estremità della lenza della corta canna da pesca. Accanto a lui, con le mani dietro la schiena, il nonno contemplava il mare, assente, e ogni tanto lanciava un'occhiata al bambino, rimproverandolo con dolcezza quando si avvicinava troppo al bordo del molo. Juanito, lo chiamava. Un po' più indietro, Juanito. Se cadi, chi la sente tua madre. Mi avvicinai per guardare il secchiello che il piccolo aveva a lato. Era di plastica rossa, di quelli per andare in spiaggia; e dentro, in tre dita d'acqua, boccheggiava un misero pesce, un sarago lungo appena mezzo palmo. Il nonno sorrise

con quel misto di complicità e orgoglio che mostrano alcuni nonni quando gli guardi il nipotino. Aveva una faccia scura e grinzosa, su cui spuntava qualche pelo di una barba grigia mal rasata, e la testa coperta da un cappello di paglia. Non sembrava soddisfatto; stanco, piuttosto. Le mani erano rugose, dure, e gli occhi si illuminavano solo alla vista del nipote; come quando il suo sguardo e il mio conversero sul ragazzino, tutto preso dal galleggiante della sua canna. «Gran bell'elemento» osservò il nonno. Guardai di nuovo l'elemento. Aveva i capelli cortissimi, con una rosa ribelle sul cocuzzolo. Infradito di gomma, costume da bagno e una maglietta con la stampa di Daffy Duck. Il nonno gli mise una mano sulla testa e il bambino si scrollò, infastidito, perché gli impediva di concentrarsi sul galleggiante. Il pensionato sorrise, stringendosi nelle spalle, poi tirò fuori una sigaretta e l'accese, senza fretta. «Da grande», mi disse, «sarà un asso». Poi rimase di nuovo immobile, assorto, a guardare il mare con quegli occhi pensosi che, socchiudendosi, si circondavano di rughe bruciate dal sole; e il leggero levante mi portò per un po' l'odore della sua sigaretta di tabacco nero. Infine mi allontanai, e di lì a poco li vidi passare da lontano, quando il sole era già molto basso e sul porto arrivava una luce rossiccia, quasi orizzontale. Il nonno teneva in una mano la canna del bambino, e dava l'altra al nipote, che reggeva il secchiello rosso con estrema attenzione. Magari sì, mi dissi. Magari da grande Juanito diventerà un asso, beccherà al primo colpo l'ochetta del tiro a segno e sarà felice. Magari la vita gli sorriderà, gli metterà una mano sulla spalla e gli riempirà il secchiello di plastica rossa di pesci meravigliosi, e il papero Daffy Duck non morirà mai, e troverà sempre qualcuno accanto a lui che gli dirà un po' più indietro, Juanito, o rischi di cadere. E forse un giorno, pensai vedendo allontanarsi nonno e nipote, quando sarà diventato grande e un asso, Juanito verrà a fare un giro in questo porto, ricordando l'odore del tabacco nero e il secchiello con un pesce che si agita dentro. E insieme agli altri fantasmi che guardano sempre il mare, quello di suo nonno accennerà un sorriso. E altri nonni terranno per mano, perché se cadi chi la sente tua madre, altri nipoti con il loro secchiello di plastica rosso pieno di vita, e di speranza.

L'alfabeto del Rinascimento - Giuseppe Galasso

Anche sul Rinascimento è caduta fitta la pioggia del revisionismo che da alcuni decenni continua a essere la parola d'ordine degli storici di oggi. La nozione di Rinascimento non fu inventata dai posteri. Risale, infatti, agli uomini e alla cultura di quel tempo, che salutarono con entusiasmo una rinascita, di cui si sentivano protagonisti, delle lettere e delle arti; ed è stata a lungo fra quelle più robuste e complesse della cultura europea. E, tuttavia, pur rimasto fra i principali e più frequentati temi di quasi ogni settore storico, il Rinascimento è stato via via ridimensionato, sfigurato o addirittura negato. È già molto che lo si consideri come un mito, o che, e forse è già meglio, si parli, secondo un altro criterio imperante, di rinascimenti al plurale. Di Rinascimento come mito e al plurale tratta per l'appunto *Rinascimenti italiani* di Élisabeth Crouzet-Pavan (ed. Viella, pp. 464, €38), che dichiara di essersi ispirata a un criterio di «empirismo, per quanto ragionato». In che consista questo «empirismo» a me non è riuscito, per la verità, di capire. Qui mi pare che si affermi la possibilità che in un saggio o «nell'analisi di un particolare soggetto storico» il metodo prenda forma non meno che in una formale discussione teorica. Non è un pensiero nuovo o peregrino. L'autrice spiega poi anche il «pragmatismo» in cui il suo «empirismo» si è risolto. Mi concentro, piuttosto, sul libro che da questo suo argomentare è nato. Si tratta, in effetti, di un viaggio nell'Italia del Quattrocento (e anche al di là e al di qua di questo secolo) che convalida l'idea dell'autrice di una pluralità di «rinascimenti» sia da luogo a luogo del Paese che da un livello e ambiente all'altro in quasi ogni campo della vita sociale. Ne risulta la «ricchezza dell'Italia» di allora «in capolavori di pietra, collezioni meravigliose, abbondanza materiale, potenza delle città e persino negli agrumeti di Napoli», a comprovare che quel periodo di «espansione italiana» si basò «su eccezionali capacità di invenzione e di ripresa», per di più di lunga durata. Esempari e davvero interessanti sono per questo verso alcuni capitoli, che realizzano bene l'intento di «conducerci in un'epoca e in una cultura attraversate da un sogno o da una speranza: ridare vita a un tempo passato nella sua interezza e diversità per elaborare, grazie allo studio sui testi dell'antichità e al recupero dei loro saperi, una rinnovata visione dell'uomo e affermare la possibilità di un futuro purificato». Che è, per inciso, ciò che la deprecata idea tradizionale del Rinascimento ha sempre affermato, ma che l'autrice non vuole riproporre come «essenza dell'umanesimo in una visione d'insieme», ma studiare nella ricezione che se ne può vedere a vari livelli, «in relazione al suo scorrere, al presente e al passato, alla storia e alla memoria». Nel farlo ella ha anche voluto, però, evitare di restare prigioniera della visione degli umanisti. Ha visto bene come la loro epoca fosse «percorsa da ombre molteplici con corsi e ricorsi, da una memoria attiva di luoghi e cose conservata e riflessa nei monumenti, nelle forme dei paesaggi rurali, nelle parole delle cronache e nel peso delle strutture». Ed è così che al «Rinascimento delle parole e delle forme» se ne affianca «un altro meno didascalico, in cui continuavano a vivere e rivivere strutture antiche». I singoli eventi, opere, scritti, cerimonie, riti, feste, dettagli utilizzati per illustrare questi punti sono ciò che più attrae nel libro; e ne emerge un punto interpretativo meritoriamente riaffermato: il Rinascimento come «rivoluzione culturale ad uso della classe dominante», ma tale che «la potenza delle immagini e dei discorsi proposti agli uomini di potere agì in profondità e concretamente, plasmandone immaginario e comportamento», onde «quella stessa rivoluzione fu uno degli attori della nostra storia». Meno persuasivi mi sembrano i capitoli centrali, dedicati alla politica e all'economia, ma con i capitoli finali si torna all'ispirazione più felice del libro. Il ritorno all'imitazione o rappresentazione della natura nell'arte è seguito nella ritrattistica, che si conferma fra le massime espressioni dello spirito rinascimentale. A loro volta, emergono le culture dell'«apparire» e dell'«esistere», con «l'ostentazione dell'onore», l'esibizione dell'abbigliamento, e vari altri elementi, che si sviluppano «innanzitutto nel vicinato e nella famiglia» e riguardano la vita sia pubblica che privata. Infine, si tenta di vedere «come questa società gestisse il suo rapporto con il sacro, con la morte, con l'aldilà»: tema in cui è detto, bene, che «tutte queste rappresentazioni si stringevano e scioglievano». E qui si va dalle donne agli ingegneri, dal problema della fede al senso del sacro, della morte e al tema della fine del mondo, dimostrando come quella stessa società vivesse, in materia religiosa, di idee e pensieri, sensibilità e immaginazioni, certezze e inquietudini per lo più ignorate. Un effettivo arricchimento del quadro solito del Rinascimento; e tanto più se lo spogliamo delle preoccupazioni di programma e di metodo dell'autrice. Un arricchimento che non ci porta, però, più lontano dal mito del Rinascimento, e non dissolve nella pluralità dei temi trattati l'unitarietà del fenomeno, pur nelle

varietà e nei limiti sociali e culturali, esterni e interni, qui bene indicati. Al contrario, ci avvicina di più, meglio provveduti di dati e di idee, alla tradizione cui si imputa di avere coltivato quel «mito», e ci conforta, malgrado ogni negazione, nella certezza che, parlando di Rinascimento come rivoluzione culturale e morale e come svolta nel senso della modernità, parliamo di una realtà storica criticamente fondata e analizzabile.

Darwin o Superman, quando l'eroe è un traditore - Maurizio Giannattasio

Fu una lenta ma inevitabile metamorfosi. Per questo ancora più dolorosa. Quel topaccio irridente, furbo, il bricconcello divino che rispondeva al nome di Mickey Mouse più passavano le strisce e gli anni, più si trasformava in un collaboratore di giustizia. Da monello uscito da un romanzo di Dickens a braccio destro del commissario Basettoni. La storia del fumetto è densa di «tradimenti», di cambi di linea editoriale. Personaggi che perdono le loro caratteristiche iniziali e si trasformano nel loro doppio provocando l'ira e il risentimento dei fan. Personaggi che spariscono (di solito con una morte roboante) perché l'edicola non li premia. Personaggi che spuntano dal nulla e che disorientano gli aficionados di una determinata casa editrice. L'ultimo caso è quello di Darwin, romanzo a fumetti della scuderia Bonelli, che ha scatenato una marea di polemiche sul web. Non solo nel merito della sceneggiatura considerata, per dirla eufemisticamente, troppo «aperta» (leggi senza capo né coda ndr) ma soprattutto per il tradimento perpetrato alla filosofia editoriale della casa milanese (trame certe e personaggi ben definiti). Critiche ingiuste. Soprattutto se paragonate con quello che succede dall'altra parte dell'oceano. Ma vuoi mettere quello che ha fatto la Dc Comics con quella piccola summa filosofica che era Superman? Vera propedeutica alle prime elucubrazioni «fumettofisiche», sorta di metafisica fantastica che si occupa degli attributi degli eroi con pazienza certosina e un acume invidiato dagli scolastici medioevali impegnati a cavillare sulle caratteristiche della divinità. Con domande del tipo: se i suoi sensi sono super (supervista, superudito, supervelocità) quando guarda una persona la sua vista trapassa il corpo e raggiunge spazi siderali? Se ha il superudito è costretto a sorbirsi i discorsi di tutto il mondo? Se è invulnerabile e quindi insensibile come può gustarsi la bellezza dell'universo? Se è immortale, lo è come un Dio fuori dal tempo o è costretto a una vecchiaia infinita? E con i primi vagiti di una sessualità curiosa ci si interrogava se i rifiuti di Superman alle vistose profferte di Lois Lane fossero dovuti più alla sua insensibilità che alle spiegazioni degli psicologi che vedevano in lui il prototipo del maschio dominante e quindi sprezzante della facile conquista. Che ti fa la Dc Comics? Nel 1992 fa morire Superman per mano di Doomsday e spazza in un sol colpo certezze filosofiche eterne. Poco male per la Dc che vendette tra i 2,5 e i 3 milioni di copie dell'ultimo episodio della saga e soprattutto fece rinascere Superman dalle sue ceneri come una novella araba fenice (più umano e meno super). Peggio per chi dovette rimettere in gioco tutti i paradigmi filosofici passando dal platonismo indistruttibile di Nembo Kid a un heideggeriano e stentato «essere per la morte». Ma al di là delle frivolezze filosofiche e letterarie, la realtà è che ormai eroi e supereroi muoiono come mosche. E non per esigenze narrative. Dopo Superman è toccato a Capitan America e l'anno scorso alla Torcia Umana (questi ultimi due della scuderia Marvel). Questi sono i veri «tradimenti». Una volta, Umberto Eco diede una definizione memorabile di Superman: «È il campione del massimo sforzo per il minimo rendimento». Si dava tanto da fare, superpugni, raggi X, superudito con risultati risibili rispetto alle sue potenzialità. Oggi, l'aforisma richiederebbe una piccola modifica. Le case editrici di comics sono diventate le campionesse del minimo sforzo creativo per il massimo rendimento economico.

Olimpiadi: il laboratorio antidoping diventerà un centro di ricerca

Eleonora M. Viganò

MILANO - È grande quanto sette campi da tennis, al suo interno troviamo strumenti complessi come spettrometri, gascromatografi, Hplc e tutto ciò che serve per testare le sostanze contenute in più di 6 mila campioni di urine e sangue, degli atleti ovviamente. Si tratta infatti del laboratorio olimpico per l'antidoping, studiato, gestito e costruito in partnership tra gli scienziati del King's College di Londra e l'azienda farmaceutica britannica GlaxoSmithKline. Ma ora che le Olimpiadi stanno per terminare, cosa si può fare per evitare la dismissione e la chiusura di un laboratorio tanto equipaggiato ed efficiente? TRASFORMAZIONE - Il Medical Research Council e il National Institute for Health Research, entrambi enti governativi britannici, hanno deciso di proporre, aiutati da Jonathan Weber, direttore della ricerca medica all'Imperial College di Londra, una trasformazione dell'intero complesso in un centro nazionale dedicato alla metabolomica, la scienza che studia l'insieme di tutte quelle sostanze, i metaboliti appunto, risultato delle reazioni chimiche che si svolgono nel nostro organismo e che ritroviamo nel sangue, nelle urine, nei liquidi biologici e nei tessuti. Queste reazioni servono per scindere la sostanza in altri composti più semplici o più utili per noi, oppure formarne di nuovi, magari meno tossici. METABOLOMICA - Il metaboloma, termine coniato per assonanza con genoma (insieme del materiale genetico), non è altro che l'insieme dei metaboliti che derivano dalle reazioni a carico di cibo, farmaci o di sostanze che produciamo noi stessi. Il metaboloma è dinamico, e cambia in continuazione in relazione alle condizioni patologiche e ambientali e alle sostanze assunte. Studiare cosa accade a livello del pool di metaboliti di un individuo, consentirà agli scienziati di correlare alcune sostanze presenti in urine e sangue a malattie specifiche, permettendo la messa a punto di sistemi diagnostici, ed eventualmente anche farmaci, sempre più affidabili e tarati sull'individuo. NIENTE DI PARAGONABILE - «Non c'è al mondo nessun laboratorio paragonabile a questo», ha commentato Jeremy Nicholson, futuro direttore del Centro di metabolomica e attuale capo del dipartimento di chirurgia tumorale all'Imperial College. Il trasferimento del Centro ai due enti pubblici avverrà per i primi di ottobre, mentre l'apertura sarà prevista per gennaio del prossimo anno. Le due agenzie coinvolte stanzeranno ciascuno 5 milioni di sterline (oltre 6,3 milioni di euro), edifici e terreno apparteranno invece alla GlaxoSmithKline. Potrà essere riutilizzato circa il 60% degli strumenti già in dotazione, mentre una parte verrà fornita dalla ditta statunitense Bruker BioSpin and Waters. L'obiettivo del Centro è di analizzare circa 25 mila campioni per il primo anno di attività, per poi arrivare a stabilizzarsi intorno ai 100 mila.

La seduzione del potere – Alessandra Bernocco

La scena è gelida e bianca, ma l'atmosfera è notturna ed evoca una Roma cupa, torbida e oscura che penetra nell'animo dei personaggi. Si respira un'aria spessa, asfittica che sa di minaccia, di colpa, di emergenza che sfugge al controllo. E intanto avanza una figura ambigua, una sorta di manichino vestito d'argento con il volto coperto da una maschera di lattice che emette suoni bassi e sofferenti – lamento inascoltato di una profezia cattiva. È il destino, incombente burattinaio di una storia fatta di piccoli uomini alla deriva. Una presenza a cui questo allestimento del Giulio Cesare di Shakespeare con Giorgio Albertazzi nel ruolo del titolo, in scena al Globe Theatre di Roma fino al 26 agosto, ha dato una dimensione tangibile e corporale. Il Destino apre e chiude lo spettacolo, secondo una linea che Daniele Salvo, al suo settimo Shakespeare, persegue in forme diverse in tutti i suoi lavori. Dare consistenza ai fantasmi, alle voci, ai pensieri, ai dubbi, ai sospetti, alle paure, ai ricordi, agli oggetti di scena, ai rumori, al silenzio. Anche loro sono gli interlocutori dialettici del processo di creazione del personaggio, plasmato e informato da multiple e differenziate sollecitazioni. Un lavoro meticoloso che opera sottotraccia, creando una tessitura articolata di relazioni ulteriori, magari compresse o tenute nascoste. In questo caso è la creazione di un personaggio nuovo, a tutto tondo, che ha la voce e il corpo di Melania Giglio, il prodotto compiuto di questo processo. Il destino grava su questa tragedia, avverte e forse ammonisce, ma non preserva nessuno. Anzi, compie il suo inarrestabile corso travolgendo uomini e cose, sovvertendo la morale e castigando le ragioni del cuore. La repubblica romana è allo sfascio, la crisi dei valori e della gerarchia permette la deflagrazione di un popolo ottuso, che si comporta in modo sfrenato, fazioso, sobillato dal miglior oratore. «In questa tragedia – scrive il regista – Shakespeare prende in esame un aspetto attualissimo: il controllo del linguaggio. Chi controlla l'uso del linguaggio ha in mano le folle, ha in mano il consenso e può cambiare i comportamenti degli altri uomini». Si spiega così non solo la manipolazione del popolo da parte dei congiurati prima e di Marcantonio poi, ma anche la scelta di percorrere quella che René Girard nel suo saggio su Shakespeare Il teatro dell'invidia, ha definito «seduzione mimetica»: un meccanismo per cui ognuno diventa il doppio dell'altro, ognuno persuade e manipola adottando il linguaggio dell'altro, facendo leva sui timori o le ambizioni dell'altro. Emerge in modo emblematico nella scena tra Cassio e Casca, in cui il primo fa largo uso di espressioni attinte all'esoterismo e all'astrologia in cui non crede ma che invece appartengono a Casca, e si annuncia nella prima scena tra Bruto e Cassio con una battuta che funziona da manifesto delle intenzioni: «Caro Bruto, poiché l'unico modo per vederti è con il riflesso, io, tuo specchio, rivelerò a te stesso quelle cose di te stesso di cui non ti sei ancora reso conto». Mentre Bruto è geloso di Roma, concentrato sul fatto che può diventare re, ma è animato da un grande amore per Cesare e quindi vive in uno stato di lacerante conflitto, Cassio, spiega il regista durante un accurato lavoro "a tavolino", «è mosso da un'invidia primaria per il potere. Cassio è un proto-Iago, il vero mediatore dell'odio e dell'invidia». Il rapporto tra i due, che vede Gianluigi Fogacci nel ruolo di Bruto, adeguatamente fragile nel condurre il conflitto di un uomo-soldato piegato alla necessità, e Giacinto Palmarini in quello di Cassio, fiero, protervo, a tratti collerico, vive anche di una circostanziata drammaturgia del movimento che entrambi gli attori servono con gran disinvoltura e che li vede fronte a fronte ordire la congiura, rinfacciarsi tradimenti e inadempienze passate, riconciliarsi come due vecchi amici immolati a una causa che credono giusta. Ma l'assassinio di Cesare non solo non pone fine alla crisi di Roma ma la scatena nelle sue forme peggiori, l'accelera e diviene per i congiurati un'ossessione mentale. Un testo antierico, in cui anche Cesare è tale. «Un magnete che simboleggia il potere ma non deve alzare la voce per esercitarlo». E contro questo i congiurati combattono. Giorgio Albertazzi è lieve, circondato da un'aura che non lo abbandona. Sembra parlare di sé in terza persona, quasi distratto e trasognato. Si concede con grazia ma senza enfasi alcuna, e sembra assistere indenne alle vane preghiere della moglie Calpurnia, come a qualcosa che passa, come le sue visioni e i fantasmi che la perseguitano. Un contraltare ben reso da una esile ed energica Loredana Piedimonte. Porzia invece, la tenace moglie di Bruto, è di nuovo Melania Giglio, rabbiosa e umiliata mendicante d'amore, ferita nel suo ruolo di confidente e consorte. Marcantonio, il politico che molto ricorda certi "propagandisti" di oggi, meno intelligenti così privi come sono della mano di Shakespeare, è un Graziano Piazza giustamente subdolo e cinico, impegnato in un'arringa che non tradisce sofferenza. Mentre Virgilio Zernit porge a Casca i suoi tempi perfetti e ne restituisce con perizia timori e soggezioni. In scena, tra gli altri, anche Giuliano Scarpinato, assai poetico nella parte di Lucio, il devoto e assonnato servitore di Bruto; Simone Ciampi, che ben partecipa del tormentato e inascoltato Artemidoro; Elio D'Alessandro che regala all'indovino la sua giusta provenienza da dimensioni lontane; Andrea Pietro Anselmi nel triplice ruolo di Trebonio, Lucilio e di quel Cinna poeta perseguitato e deriso che anticipa su di sé l'assassinio di Cesare; Marco Bonadei, pletorico e surreale Cicerone prima, Ottaviano poi; Andrea Romero, compreso Titinio servitore di Cassio; Marco Imparato nel doppio ruolo di Decio Bruto e Messala. Musiche e canti di Marco Podda, scene di Alessandro Chiti, costumi di Gianluca Sbicca, maestro d'armi Antonio Bertusi, maschere di Michele Guaschino.

L'America Latina diventa adulta - Simona Bottoni

È in libreria per l'editore Rubbettino il volume di Marco Di Ruzza L'America Latina sulla scena globale. L'autore, in carriera diplomatica dal 1997, grande esperto della Farnesina nei rapporti con le Americhe, spiega che questo libro nasce da tre esigenze: quella di consacrare la crescita economico-politico-democratica dell'America Latina; quella di analizzare i nuovi percorsi di integrazione regionale, più ambiziosi ed estesi che in passato, con implicazioni anche nella politica della difesa; infine dalla tradizione della diplomazia italiana in questa area. L'America Latina sulla scena globale dà all'area, spesso trascurata dalla stampa internazionale e considerata poco rilevante sul piano geopolitico per la tradizionale dipendenza dagli Usa, l'attenzione che gli eventi dell'ultimo decennio obiettivamente le attribuiscono: l'America Latina sta conoscendo una stagione nuova che ne propone un'immagine dinamica che le ha consentito di guadagnare maggiore centralità nello scacchiere internazionale, potendosi avvalere di un ventaglio di opzioni più ampio sotto il profilo della politica estera e commerciale. Il lavoro di Di Ruzza evidenzia i progressi compiuti dai paesi

dell'area dando conto dei loro lusinghieri trend di crescita economica, malgrado la crisi generalizzata; di una maggiore apertura al commercio internazionale; di un apprezzabile consolidamento dei processi democratici. Al contempo, pone l'accento sulla straordinaria crescita internazionale del Brasile, sul piano politico ed economico, che ne fa oggi una "locomotiva" per il rilancio dei processi di integrazione regionale, che possono contare su nuove iniziative per la stabilità e lo sviluppo dell'area, come ad esempio quella di Unasur, organismo di raccordo sudamericano che, oltre a rafforzare la collaborazione economica tra i paesi dell'America meridionale, ne promuove una maggiore convergenza nelle linee di politica estera e nel settore della difesa. L'autore affronta anche il tema dell'avvento del Venezuela chavista e della sua politica di alleanze di contrapposizione agli Stati Uniti che hanno contribuito ad alterare sensibilmente le consuete linee della geografia politica regionale. Nel libro viene inoltre analizzata la posizione dell'Unione europea, proiettata verso un consolidamento dei rapporti con l'America Latina, con l'obiettivo di sviluppare un dialogo ampio, secondo pilastri tematici volti ad elevare gli standard democratici e le basi dello stato di diritto nei paesi dell'area, oltre che a favorire i rapporti economici e le iniziative nel settore della cooperazione allo sviluppo.