

La mia diva, la curiosa, il malinconico - Roberto Andreotti e Federico De Melis

Dalla serie «Mostri sacri», andata in onda su radio 3 nell'ottobre 2008: conversazioni con protagonisti della cultura italiana sui personaggi-chiave della loro vita.

Al compositore e maestro Sylvano Bussotti, maestro della 'nuova musica', chiediamo di parlarci di un 'mostro sacro' che ha conosciuto nella sua vivace gioventù: Cathy Berberian. **Quando avvenne il primo incontro?** Credo che fosse in casa di suo marito – che poi si chiamava Luciano Berio, dunque in via Moscati, qui a Milano, non lontanissimi dal luogo dove mi trovo in questo momento, e fu divertente... Perché io facevo – come si dice in gergo – il 'negro' di Berio, componevo, sotto il suo attento controllo, dei frammenti di una sua composizione che lui non riusciva nel tempo dovuto a portare a termine, e Cathy si affacciò sulla porta... Fu rintuzzata immediatamente dal marito che la rimandò in cucina, che non si bruciassero i fagioli... Portava in testa delle cose, tipo retine, delle robe tremende, non aveva nulla a che vedere con la Berberian che sappiamo... **...non aveva l'aura!** No, assolutamente!... Né Laura né «l'aura», come dicevano gli antichi... **Berio invece ce l'aveva, a casa?** No, Berio era una persona di estrema semplicità che aveva sempre fretta; e che però fece una cosa molto carina in quella occasione... Scrivevamo entrambi, sopra lo stesso enorme tavolo, ognuno dalla parte opposta dell'altro. E vedevo che mi guardava, alzava la testa e scriveva due note, poi alzava la testa e scriveva altre due note, come fanno i ritrattisti, no? Gli dico: «Mi sta facendo il ritratto?» E lui: «Sì, però te lo faccio per clarinetto!». E mi regalò un brano di clarinetto; io dall'altra parte facevo il 'negro', cioè facevo del finto Berio che doveva entrare dentro una partitura. Come per i letterati: libri famosi sono stati scritti in buona parte da qualchedun'altro... **E nella personalità vocale, da subito Cathy Berberian si rivela agli occhi del maestro**

Bussotti? Direi anche di più! Direi che si rivelava in questa, diciamo, concomitanza quotidiana nelle varie ore del giorno: la mattina cantava come baritono, e man mano che si andava verso la sera venivano fuori invece degli accenti sempre più femminili, sempre più aggraziati. Senza dimenticare mai, questa sua straordinaria abilità nel cantare i Beatles, ad esempio; e nel cantare tutte cose che con il repertorio della cosiddetta musica d'avanguardia non avevano assolutamente nulla a che vedere. Tra noi, la cosa di cui si parlava di più erano stoffe, vestiti, abbigliamenti, parrucche; tutti i cosiddetti ciarpami teatrali che poi lei seppe far diventare meravigliosi. **Ci parli di Cathy Berberian come interprete...** Il fatto che il suo repertorio spaziava e si arricchisse perennemente con cose molto lontane da quello che ci si poteva aspettare allora dalla moglie di un compositore che diventava celebre; e come ispiratrice di un, oso dire, giovanissimo compositore, che per lei in futuro avrebbe scritto tante cose cosiddette nuove... Non si poteva immaginare che Carmen era il suo sogno!... Non c'è mai stato un direttore di teatro che abbia avuto il coraggio (e forse non di coraggio si trattava), la sensibilità, di farle interpretare Bizet. **Perché non lo ha fatto lei?** Perché quando io sono diventato direttore di teatro, moltissimi anni dopo, Cathy volava già su tutt'altre ali, e poi tutta la sua energia era nel cantare gran parte delle mie musiche, ad esempio, scritte appositamente per lei. **Qual è la qualità vocale di Cathy Berberian?: lei voleva vederla in Carmen perché?** Io continuo a chiamarla Cathy... come si chiamava in casa: veniva dall'Armenia in realtà, da New York, ma la sua famiglia aveva a New York un ristorante armeno meraviglioso!... Credo che sarebbe stata una interpretazione dal punto di vista della sensibilità... non so quanto dal punto di vista del volume, ma ad esempio in Arena a Verona tutti sanno che di volume meno ce ne è (nel senso buono del termine) e meglio è. Quanto più si è sensibili, tanto più la voce si diffonde in queste forme di teatri, come potrebbe essere il Colosseo, dove il suono gira in tondo come l'architettura; e dunque colpisce da tutte le parti e in tutti i modi.

Accennava alle interpretazioni dei Beatles. Interpretazioni curiosissime. Mi risulta che Paul McCartney fosse andato una volta a Londra ad ascoltare, magari nelle prime file, un concerto suo con le musiche del marito, Luciano Berio... Che dopo si incontrarono... sa come nascono queste frasi scherzose: «Ma perché non canti una mia canzone? Ticket to ride, per esempio»... e da lì alla realizzazione di uno dei più bei reperti (non so se chiamarli più dischi) che siano mai stati registrati, è appunto la Berberian che canta i Beatles. Li canta tra l'altro con accompagnamenti pianistici: un protagonista di questi accompagnamenti è spesso stato Bruno Canino. Lei riesce, riusciva – per me è talmente presente che parlo come se fosse qui – ad allestire in una semplice sala da concerto, o anche magari non semplice: Carnegie Hall a New York ecc., dei piccoli salotti con fiori... mutando d'abito almeno tre volte durante una serata; e con l'abito gli atteggiamenti e tutte queste cose per cui la critica severa ha brontolato un po'... Dopodiché è diventato una necessità. E la cosa che incuriosiva di più era riuscire a sbirciare in camerino come sarebbe uscita per il prossimo Monteverdi... Credo che lei si basava tantissimo su quello che il pubblico deve intendere soprattutto: il senso della parola, la meraviglia del teatro... Siamo, ripeto, in una sala da concerto; e siamo con una cantante già in vena di fama internazionale, dalla quale ci attendiamo qualcosa di anche molto serio, molto attento agli atteggiamenti!... E improvvisamente appare un'immagine seicentesca in un costume meraviglioso d'epoca... Gliene ho visti cucire tanti!... e ci siamo scambiati più opinioni sui colori dei fili da intrecciare che sulle intonazioni da utilizzare per quel canto. **Del resto era un tutt'uno...** Infatti, infatti... Lei era una voce di una duttilità veramente inimmaginabile, e anche tramite questa duttilità, di una estensione grandiosa, perché laddove l'estensione in senso scolastico non c'era più, esisteva l'espressione, il parlato... Ad esempio il suo Pierrot lunaire è ineguagliabile; come lei faceva il cosiddetto Sprâchgesang, il canto parlato voluto da Schönberg, che non è mai stato realmente soddisfatto dalle cantanti per cui lo aveva inventato... Beh, Cathy era veramente eccezionale. E in questa composizione sappiamo che ci sono tre uniche altezze, tre suoni unici in tutta l'opera, che dura un'ora circa, da intonare – cioè scritti dal compositore con intonazione precisa, e in un registro grave più baritonale che femminile, e che lei faceva impeccabilmente. **•A proposito di Cathy Berberian lei ha parlato di una Callas della nuova musica...** Beh, lo hanno detto parecchi. Io non so se si sono mai incontrate... Senz'altro Berberian ha avuto modo di ascoltare e vedere Callas, come ho avuto tantissime volte io... Forse il ricordo di Callas più forte per me, dal punto di vista di spettatore di teatro, è stato una Norma, credo la sua primissima, al teatro Comunale di Firenze, quando lei aveva ancora delle dimensioni corporee tali per cui bisognava accompagnarla in scena... E dunque due fanciulle travestite da ancelle la pilotavano nei vari punti della scena.

Tantissimo tempo dopo, forse tutto il tempo dopo, a me è capitato, senza saperlo, di abitare un certo periodo nel suo stesso pianerottolo a Parigi. Era un palazzo lussuoso nel quale io ho abitato per sei sette mesi, perché i ricchi proprietari dell'appartamento avevano bisogno per una loro prolungata vacanza, credo negli Stati Uniti, che qualcuno lo occupasse: una pratica estremamente in uso, credo tuttora. Arrivavo, mettevo la chiave nella toppa... immaginate questi androni gelati bellissimi, pieni di marmi, un po' bui... c'era soltanto dall'altro lato dell'androne, come lo chiamo all'antica, un'altra porta, identica a quella dove entravo io. Ho saputo soltanto parecchio tempo dopo che dietro quella porta abitava Maria Callas, la quale sarebbe stata incantata – enchanté come si dice in Francia – che qualcuno suonasse il campanello e l'andasse a trovare. Io non l'ho potuto fare, non l'ho saputo fare perché nessuno me l'ha detto... Me l'hanno detto parecchio tempo dopo... **I muri erano così spessi da non sentirla gorgheggiare?** Credo che lei fosse davvero talmente triste... non credo che gorgheggiasse più... E in ogni modo si trattava proprio di un grosso palazzo e io stavo dalla parte opposta. Però voglio augurarmi – perché credo in certe fatalità – che in quelle musiche, nell'aspetto vocale delle musiche che scrivevo allora, qualche accento callasiano si sia insinuato.

C'è una serie di sue fotografie, maestro, dove Cathy Berberian ha l'enorme parrucca bionda, scattate mi pare a Stoccolma nel '68. La primissima fu a Palermo al Teatro Biondo. Ci fu un'anteprima, non con Cathy – della stessa musica – in America, con un'altra cantante perché Cathy non era disponibile. Noi ci ritrovammo a Palermo e lei mise una sola condizione: di poter indossare la parrucca che lei amava, che si era fatta fare a sue spese e che era la copia esatta di una parrucca portata da Gina Lollobrigida in un film in costume, ovviamente, con De Sica. Stava molto bene anche in testa alla Lollobrigida... ma forse in testa a Cathy, e in teatro, acquistava una dimensione... **Confessi, lei l'ha provata...** Nooo, non l'ho provata... Ma un figlio di Vittorio De Sica, il figlio musicista, mi raccontò che tornando a casa, il babbo – erano a tavola tutti assieme – diede in scandalo: «Ma lo sapete che un musicista fiorentino (non so come si chiama) ha messo in scena una cosa su Sade dove appunto una cantante ha una parrucca inverosimile... e addirittura un bluson-noir faceva l'amore con il violoncello?». E diceva che questa scena del violoncello scandalizzò tutti quanti, mentre il giovanissimo De Sica di allora – che poi ho conosciuto e anche simpaticamente bene – mi disse che la cosa gli era rimasta nella memoria, e che non avrebbe mai dimenticato le rabbie del babbo su questa scena erotica con un violoncello! **In che modo la Berberian interpretava il genio sincretistico di quell'opera di Bussotti?** Noi eravamo uniti in una maniera eccezionale! Al di là di matrimoni o di unioni di altra natura... Al di là soprattutto della sessualità, e questo è più difficile da spiegare, se vogliamo, no?... Sappiamo che i più bei suoni gravi vengono dalle cantanti che sono specialiste nella Regina della notte di Mozart, ad esempio; i sopracuti vengono bene a quelle cantanti che hanno dei gravi importanti, su cui basarsi: Cathy aveva tutto ciò, però non mi risulta che abbia mai cantato né La regina della notte né – e scusatemi se ci torno! – Carmen. **Le risulta che riuscisse meglio con le sue opere piuttosto che con quelle del marito Berio? Visage per esempio, messa in scena a Buffalo...** Anche, sì. Ma in Visage non cantava lei... **Però Berio l'aveva composta espressamente per lei.** L'aveva composta per lei, ma era stata fatta una registrazione, in realtà, perché Cathy non poté venire in America in quella occasione, e questa 'prima' aveva luogo in un museo famosissimo... **Dove c'era Segal, no?** Dove c'era Segal, il quale componeva delle figure in gesso abbastanza impressionanti allora, perché erano estremamente realistiche. Ad esempio un ciclista che scende dalla bicicletta e apre la serranda di un negozio, cioè una cosa molto semplice che Segal realizzava. E c'erano dei mucchi di gesso, per terra, bianchissimo, che spiccava nella luce... una cosa che allora i musei americani in particolare avevano, questa luce meravigliosa perché tutte le pareti erano di vetro, a qualsiasi livello. Io trovai un mimo che si fece seppellire in una massa di questo gesso e che a poco a poco, mentre ascoltavamo questa registrazione di Visage, di cui avevo firmato la regia, si metteva in piedi e diventava una statua... E l'effetto sul pubblico era notevole, insomma. Anche perché funzionava, con la musica del marito della Berberian... **Ma in che modo era americana Cathy Berberian?** In tutte le maniere, in tutte le maniere! Non so, anche questa è una roba che non si può o non si deve dire; e dunque si deve sottolineare!: non era nera, ad esempio, ma lo sapeva essere in una maniera incredibile! **Anche vocalmente?** Eh be', certamente. Cathy era proprio un personaggio incredibile!... Esiste un video dove la si vede fanciulla in una grandissima sfilata, le sfilate americane per il giorno del ringraziamento, grandissime sfilate di popolo con i carri allegorici per cui Viareggio impallidisce, ad esempio: e Cathy era la vedette di uno dei carri... Ed era una bambina, credo che avesse sedici anni al massimo. **La Berberian fu anche interprete di un rarissimo film underground di Bussotti, no? Che cosa si vede?** Si vede di tutto, e dovrebbe non sentirsi niente! Perché come io lo avevo concepito, doveva essere proiettato muto: e così lo amavo tantissimo. Poi c'è stato un passaggio dal cinema muto al cinema accompagnato, fino alle orchestre, i cori ecc. E io lo accompagnai al pianoforte, come si faceva, con un piccolo verticale messo sotto lo schermo: questo l'ho potuto fare ad esempio al Palazzo dei Diamanti di Ferrara, e mi inventai in quella occasione «guardato al pianoforte dall'autore». Cioè lasciando scattare dei tratti pianistici di commento all'immagine, nel momento in cui l'immagine ti investe... Però io continuo a preferirlo muto. Poi, mi hanno fatto comporre (cosa che ho fatto ben volentieri) una piccola partitura con voci e strumenti. **Bussotti, ci può ricordare il valore, e anche qualche notazione di costume o di colore, delle opere più significative, delle prestazioni più significative di Cathy Berberian? Per esempio, Stripsody, 1966: lei ha assistito?** Come no, l'ho vista scrivere! Stripsody era nata come conseguenza a una partitura, composta a Milano stesso da John Cage, e composta per Cathy. Un'opera vocale che John Cage, in una pensioncina... con matite colorate tracciava nei fogli degli andamenti vocali, che poi veniva la sera o durante il giorno a consegnare a Cathy che li interpretava. E in quel momento a Cathy venne l'idea di interpretare, ma soprattutto comporlo, per se stessa, Stripsody, cioè una serie di frasi... **Una rapsodia a strisce...** Sì, a strisce, ma legata in maniera specifica.. ad esempio il celebre momento in cui dice guardando in alto: «ma è un aeroplano? è un uccello?... ma che cos'è, un aquilone? È Superman!» E grida il Superman... **Per cui è una onomatopea... fumettistica...** Infatti, esattamente! Ed è un momento eccezionale... così come, gestualmente, quando lei, alla fine, fa con la mano destra il gesto della pistola, di sparare al pubblico (e che naturalmente scatenava un applauso infinito), anche questo riguardava le strisce, questa serie di immagini... Che lei poi fece fare, perché era estremamente precisa e puntigliosa, da un tecnico di cartoni animati. **Il rapporto con Berio compositore?** Il rapporto

con Luciano era un rapporto sempre meno marito e moglie e sempre più diva e accompagnatore musicale, senza togliere un minimo di valore alla qualità musicale di chi accompagnava... ma insomma, la diva era lei!

****Il secondo 'mostro' di Bussotti è Peggy Guggenheim.**

In un'intervista ormai archeologica davanti al suo museo veneziano, alla domanda sulle famose feste, Peggy Guggenheim rispose: «Niente aneddoti, non c'entrano con l'arte». Noi oggi vogliamo fare il contrario, maestro Bussotti. Mah, la riconosco tantissimo in questo, Peggy Guggenheim: io ho avuto modo di incontrarla a Venezia infinite volte, e ero ovviamente un frequentatore della sua casa-museo, anche se ero più curioso, più tardi, del Guggenheim americano – nel quale addirittura mi si fece l'onore di eseguire la mia musica... Ma a casa di Peggy c'era una roba divertentissima. Lei aveva un certo numero, credo fossero undici – dunque se si pensa alla serie dodecafonica mancava un suono... **Undici Pollock?** Nooo!, di Pollock ce ne erano meno!... No, undici cagnolini pechinesi candidi, il dodicesimo era invece di pezza, ricamato... Stava sempre fermo sul divano, gli altri gli andavano intorno; dopo, ad un certo momento, sparivano gli undici e rimaneva il cagnolino... **E poi finivano tutti nel giardino...** Nel giardino c'era, c'è, questa statua meravigliosa con un particolare... Lei chiedeva alcune cose a chi affidava l'appartamento per un certo periodo. La prima cosa che domandava: tutte le volte che si usciva di casa, in maniera che dal canale non si potesse vedere molto illuminata la statua, che poi era il famoso cavaliere a cavallo di Marini... questo cavaliere con il membro eretto, il quale si poteva sfilare e si doveva riportare in casa prima di chiudere la casa... Poi si dormiva in un letto fabbricato da Calder! E i quadri che possedeva Peggy! di MaxErnst soprattutto... erano realizzati con una tecnica diversissima dal più noto Max Ernst, erano delle invasioni di volatili, relativamente astratti, perché poi il quadro nel suo insieme dava proprio la sensazione di una caduta: il pane angelico della Bibbia che cade nel deserto, o cose di questo genere... Ma molto belli, con delle spatolate di colore, semplicemente! Però lui sapeva dargli ovviamente questo tocco. **In che cosa consisteva l'eccentricità di Peggy? In questa foto di David Seymour, piuttosto famosa, ha gli occhiali a farfalla e, appunto, i cagnolini...** Si ricade spesso sull'abbigliamento, ma un'eccentricità di fondo era senz'altro una curiosità che voleva a tutti i costi essere appagata. Non dimentichiamo i musicisti, che gravitavano attorno, e che si chiamavano John Cage e il suo assieme di 'discepoli': Christian Wolff, Morton Feldman, Al Brown, tutti questi newyorchesi o meno, americani, che si muovevano intorno all'azione di John Cage e David Tudor il pianista, che qualche volta faceva con John dei concerti a due pianoforti, soprattutto in Europa (io così li ho conosciuti)... Peggy voleva a tutti i costi che le venisse spiegato un brano musicale... sono convinto che abbia avuto delle tenerezze non solo con Max Ernst, anche con John Cage, malgrado John Cage fosse notoriamente legato a Merce Cunningham, il celebre ballerino che ha realizzato quasi tutti gli spettacoli di danza di John, in un lungo, lunghissimo periodo... E lei diceva: «non è possibile che mi spieghiate la musica e che io la impari? così come si impara il ritmo di una poesia, l'endecasillabo...». Ed era molto attenta. Così, quanto noi sciagurati eravamo, non disattenti, ma non volevamo perdere tempo con un'allieva, con un discepolo troppo ricco che senza dubbio non si applicava: perché, per avere l'applicazione che si desidera si deve pensare per forza che il discepolo sia povero. **Con un po' di psicologia spicciola si sostiene che la perdita del padre a tredici anni nell'affondamento del Titanic abbia marcato la figura imprenditoriale di Peggy.** Questo lo si è detto tanto, e probabilmente non a torto. Però si dice bene dicendo che è psicanalisi da strapazzo... Il mio, di padre, era un uomo semplicissimo che faceva l'usciera comunale, ma che come tale aveva la possibilità di andare la sera a teatro a fare la maschera; poi durante il giorno mi accompagnava in lunghe passeggiate per ordinarmi le opere che avrei dovuto scrivere da grande (visto che avevo cominciato a studiare il violino, e lui dava per scontato che sarei stato compositore di opere)... E per lui, non solo quelle di Puccini, ma quelle di Mascagni erano troppo semplici... La tragedia di una madre, una madre che alla fine di cinque atti dove si sono sgotati tutti... poi si scopre che lei faceva la sguattera in casa della principessa e che il principino era in realtà il suo bisnipotino... Era questo l'argomento che papà voleva tanto che io musicassi, o cose di questo genere. **Bussotti, lei accennava al fatto che è stato molte volte a Venezia da Peggy Guggenheim...** Tantissimo, sì. Seguivo anche quella parte della collezione che girava il mondo, laddove potevo l'andavo a rivedere. **•Abbiamo parlato del giardino, dominato dal Cavaliere di Marino Marini, no?** Sì, il 'Cavaliere vivace', diciamo così, di Marino Marini. **Ora animiamo gli interni: chi si incontrava nelle serate da Peggy?** Mah... io personalmente di queste serate ne devo aver vissute un paio, se le ho vissute... Io avevo parenti molto stretti, e alcuni ancora in vita rimangono a Venezia: potevamo fare tutta la nostra conversazione in padovano, ad esempio... perché, da nipote di Tono Zancanaro, una mamma padovana, con un fratello – mio fratello maggiore Renzo che abita tuttora a Padova –, io parlo veramente padovano! Poi ho avuto della grandi amicizie con i grandi attori veneti: Cesco Baseggio, che poi si è trasformata nell'amicizia con Mario Scaccia (che invece non è veneto ma è romano 'de Roma', di Petrolini ecc.)... ma insomma tutto un teatro che è stato molto importante per i musicisti, perché Goldoni – non dimentichiamo – fu librettista di tantissimi compositori, di tantissime opere teatrali, le quali hanno spesso lo schema tipico del teatro buffo settecentesco. Per non, poi, dimenticare la cosa fondamentale, e in casa di Peggy ce ne erano di varie specie: Arlecchino, no? Non tanto Arlecchino come quadro di tanti colori giustapposti... **Come mise delle signore?** Anche dei giovinotti! L'Arlecchino bianco e nero, ad esempio, che è stato nei balletti di Djagilev un protagonista, si portava tantissimo... Le signore... credo che dobbiamo nominare anche lei, Leonor Fini! Arrivava per le 'prime' veneziane... Ricordo il mio maestro di composizione, Roberto Lupi, che aveva Composto un Orfeo, e un celebre ballerino (diventato celebre dopo) faceva parte di Orfeo. E per andare a questa 'prima' Leonor Fini si era fatta costruire un mantello, che con un piccolo congegno nascosto sviluppava due enormi ali nere, con le piume vere... E andava al Florian con questo mantello, e le ali che si aprivano! **Siamo a livello di Mario Praz...** Sì, sì, assolutamente! Poi, sapete, esiste un mio disegnetto che è stato proprio alla Fenice la base di un manifesto per parecchio tempo, intitolato Le preziose a teatro. È un disegno che ho fatto da ragazzo, che mio zio, Tono Zancanaro, mi restituì incornicato, dove si vede di tutto. E dentro questo teatro, sulla scena ad esempio c'era una specie di danza; allora ero invaghito di una pattinatrice, e avevo messo alle ballerine, al posto delle 'accademiche' classiche della danza, dei pattini: avevo dipinto dei pattini! Avveniva di tutto, le processioni in teatro, tutte queste cose; ogni palco conteneva personaggi più o meno celebri: c'era

il palco di Peggy Guggenheim, che dal palco osservava lo spettacolo. **Siamo ancora in credito di un'ékphrasis da lei: una descrizione della casa di Peggy, le opere che vi erano esposte, il 'clima'...** Mah, le opere... quando a parete esistono delle cose così importanti, e quando sullo zoccolo preparato per una scultura c'è il Cavallo di Duchamp che era completamente astratto, una cosa completamente diversa da quello che stava in giardino, e anche di dimensioni molto più ridotte, ma che era tutto ferro, questi ferri così stortati, per usare un brutto termine ma che credo dia bene l'impressione... **Anche il Cavallo dinamico di Boccioni, no?** Assolutamente! Oddio, io sono parecchio legato ai futuristi... di recente mi è capitato di comporre della musica per l'intonarumori di Russolo: uno slancio d'angoli per utilizzarli davvero, questi intonarumori! Sono dei cassoni innocentissimi, perché girando delle manovelle vengono dei rumori relativamente simili all'avvio di un tramway o al motorino di uno scooter. **Bussotti, quella di Peggy Guggenheim è una collezione venuta su insieme alla vita proprio...** Assolutamente... C'è un particolare, e cercherò di esprimerlo senza appesantire: moltissimi dipinti, dal Rinascimento a domani o dopodomani, hanno come tela di fondo – toile de fond – il cielo! E il cielo ha tonalità infinite che però passano dal blu notte al celeste chiarissimo quasi bianco, che nelle giornate piene di sole è il colore del cielo... però è una gamma di colori legati al blu, all'azzurro, al celeste della parola «cielo». Quello che fa curiosa la faccenda, è che in una collezione di dipinti già allora d'avanguardia ma anche recenti, ci sia più cielo che personaggi, figure, immagini e invenzioni da parte dell'autore. E, ad esempio, i cieli dipinti da Max Ernst sono incredibili per la pregnanza, sono incredibili quando tu fissi comunque un colore, fissi l'azzurro e fissi il tuo colore interiore e lo riferisci al cielo... vengono fuori delle cose straordinarie! Oltretutto c'è poi che è solcato o disegnato, o musicato, o inscritto da nubi; e ci transitano volatili di ogni genere; e si arriva poi agli aeroplani... Ad esempio i voli di elicottero, che, sappiamo, è più pericoloso di qualsiasi altro aviogetto (non so degli aviogetti nei quali non mi ammetteranno mai, per andare nelle stratosfere...). Però, quando la televisione mostrò il primo uomo che mise il piede nella luna, io ero in Francia in casa di amici, e dovevo tornare rapidamente a Roma perché si realizzava una mia partitura importante: però non l'avevo finita; e in quel momento lì avevo l'idea del suono, la nota che dovevo scrivere per finire questa partitura... Non c'è stato verso: quando sono sceso per vedere sul televisore il primo passo dell'uomo sulla luna... **...20 luglio 1969!** ...esatto, però era passato, non l'ho visto più... Poi l'ho rivisto, lo hanno riproiettato, ma in quel momento lì era più importante scrivere quella nota. **Ci dica però come il cielo di Peggy Guggenheim interpreta la sua modernità di gusto: cioè, quale linea?** Più che di linee parlerei di spessori, perché poi, tra l'altro, mi viene in mente un altro grande della pittura, di cui Peggy era anche collezionista, che ci ha messo anni a volte per dipingere un paesaggio: Balthus! Balthus sappiamo che è stato a lungo il patron a Villa Medici a Roma, no? Ci abitava... **Bei tempi!** Se vi capita, per esempio, di dormire in una di quelle stanze, come, con molta vanagloria – ricordando che sono Commandeur dans l'Ordre des Arts et des Lettres dello Stato francese! –, avevo diritto, quasi dovere, io... Quello che è sintomatico, e ci riporta ai cieli e alle pitture, è il fatto che lui faceva stendere dell'intonaco, varie gradazioni di colori sovrapposti, che corrispondevano a quello che nella pittura classica e rinascimentale, e ancora prima, erano le velature. **Oltre a Max Ernst, tra gli artisti di Peggy chi possiamo ricordare?** Un grande dei grandi della pittura, Salvador Dalí, del quale Peggy possedeva alcuni capolavori... Ebbene, una delle cose frequenti nei paesaggi di Dalí, che in parte sono dei gran deserti, delle visioni lontanissime, con montagne ridotte a un piccolo ghirigoro al fondo del deserto, e sulla luce radente del tramonto, mettiamo, la quale fa proiettare alle statue o ai personaggi o ai palazzi o a quello che è, delle ombre lunghe... **•Le ombre metafisiche...** ...le ombre che diventano poi metafisiche. Ebbene, voi non mi credete, ma lo zoccolo su cui sta una di queste statuemeticolosamente dipinte da Dalí in realtà è un frammento di collage dove lui incolla la foto di una testa romana di imperatore, che è Eliogabalo (assassinato a diciassette anni poco più poco meno, c'è una sola testa che si ritiene fosse la sua, e sta al Museo Capitolino...): con una tale perfezione tecnica per cui, se non conosci bene il quadro, se non lo hai visto tante volte – come mi è capitato a casa di Peggy, nelle mostre di Peggy –, non ti rendi conto che non è dipinto ma che è un frammento di collage... **Peggy che rapporto aveva con Venezia? era apolide oppure no?** Io in gondola con lei non ricordo di esserci stato. E dunque se attraversavo per andare a casa sua o se passavo... avevo una zia magliaia che tra l'altro tesseva dei tessuti di maglia per Peggy anche, perché era famosissima! Diventò così famosa che lo Scià di Persia, quando finalmente nacque il famoso bambino... Non ho bisogno di ricordarvi la storia, no? **Dopo Farah Diba.** Dopo Farah Diba nacque il bambino, e la cugina di mia mamma mandò un completino per neonato. E ricevette in risposta dallo Scià di Persia una scatola tempestata di gioielli – veri! – veramente eccezionale... E questo le valse la primapagina del Gazzettino e tutta una serie di cose... **Ma Peggy rimase sempre un avamposto di cultura americana a Venezia, o alla fine si è naturalizzata?** Mah, questa mania che Venezia è la città più bella del mondo... Esiste un libretto eccezionale, di Alberto Arbasino, che credo si conosca, intitolato Due orfanelle... Le due orfanelle, sappiamo, sono Firenze e Venezia. Nulla di più semplice che avamposto di una cultura e di una conquista americana e l'una e l'altra, in forme diverse, finiscano per diventarlo! **•Peggy Guggenheim considerava Picasso il più grande artista del Novecento, al secondo posto metteva Pollock – conosciuto quando faceva il carpentiere nel museo dello zio –, e odiava la Pop Art...** Come darle torto?... Ma se avesse veramente odiato la Pop Art, quel cagnolino somigliante agli altri undici vivi non ce l'avrebbe avuto, in casa! Quella è un'opera Pop in una maniera eccezionale. Forse se l'è inventata, e odiava il fatto che gliel'avessero rapita... **In anticipo su Jeff Koons...** Non c'è nessun dubbio! Purtroppo non esiste più Peggy, da quando io personalmente faccio della musica, utilizzando molta pittura e molto colore... In un foglio magari antico, di fine Ottocento, lo deturpo poi con degli spessori notevoli di pittura a olio, la quale lascia degli aloni, i quali mettono del tempo ad asciugare, nell'asciugarsi evidenziano una povera formicuzza rimasta prigioniera; e se capita, guai all'interprete musicale di quel foglio che non suona la formica. ****La galleria di Sylvano Bussotti si chiude con Roland Barthes, il semiologo strutturalista francese che ha segnato una stagione irripetibile degli studi e anche della nostra generazione.** **In quale circostanza vi siete conosciuti?** Molto parigina, ovviamente. Io ho vissuto a lungo a Parigi, in maniera a volte esageratamente esclusiva, curiosa anche, perché era una vita da ricco: abitavo con un ricco canadese, che però aveva nei confronti delle avanguardie, soprattutto se letterarie, degli atteggiamenti non benevoli. **Quando il dollaro**

canadese faceva aggio su quello americano. Eh sì, esattamente! E infatti era stato generosamente messo a mio nome uno studio che era poi un bellissimo appartamento, in un quartiere molto bello della città. E noi andavamo spessissimo, non dico tutte le sere ma quasi, a teatro, alternando con le uscite dei film importanti e stringendo amicizie ed altro. Vi ricorderò che Barthes è stato critico teatrale a lungo, in un'importante rivista che poi sarà l'organo a stampa del Théâtre National Populaire di Jean Vilar, e prima e dopo Jean Vilar grandi nomi... anche una straordinaria attrice che abbiamo veduto nei film di Jean Cocteau... Con Cocteau... purtroppo non ho avuto rapporti diretti con la sua persona, ma con una automobilina sgangherata di cui si era liberato: l'aveva prestata ad amici miei, e io andavo in giro in quell'automobile... **Con l'automobile di Cocteau!** Sì, e mi dicevano: «c'est l'auto de Cocteau!», e di non lamentarmi, perché aveva degli scossoni atroci... Con Roland fummo prestissimo molto amici. Lui aveva un mito italiano, che era poi, mi accorsi più tardi, un mito romano. Quando io ho cominciato ad abitare a Roma, lui ci veniva spesso e cercava la romanità che non trovava a Parigi – che è tutto un altro mondo! Andavamo in un locale parigino a due passi dalle Editions Gallimard, il grandissimo editore – che era poi l'editore di Roland Barthes –, e una volta scherzando su questo tema, Barthes mi fa: «Sylvano, devo dirti una cosa importante. Ho preso una decisione che forse più che coraggiosa è sfacciata...». L'editore pubblicava sui grandi scrittori delle monografie accuratissime, e le faceva scrivere a scrittori o artisti altrettanto importanti se non di più, e cercando bene, da buon editore, che ci fosse una notevole dose di contrasto tra l'autore e la narrazione del personaggio. E Roland: «...io ho proposto al mio editore 'Barthes par Barthes', cioè, me lo scrivo da me!». «Cosa di cui ti rimprovereranno sicuramente, però scriverai finalmente un libro bello, da leggere!» – gli dissi sfacciatamente, e ci abbiamo bevuto sopra. **Bussotti dopo tanti anni come recepisce la produzione di Barthes? 'Stagionale'?** Credo che di questo me ne occupassi relativamente poco... Io stavo molto attento, e venivo 'preso' fino a una lettura esasperata di un testo, quando accadeva che questo testo avesse un titolo estremamente significativo. **Tipo Frammenti di un discorso amoroso?** Sì, che è un titolo stupendo. Ma ce n'è uno per me ancora più bello, che è Chambre claire, La camera chiara. **...è uno degli ultimi, il Roland Barthes più libero.** Sì, il Roland Barthes più libero e quello che frequentavo anche di più. Perché in fondo, quando ci siamo conosciuti, erano quegli anni lì... In Frammenti di un discorso amoroso c'era dentro una curiosa, piccola o grande che fosse, ferita, intorno a Barthes. Voi sapete che dipingeva... E questi segni dipinti, colorati, alcuni ordinatissimi, altri in grande disordine, di Roland, erano delle cose che nelle gallerie della Rive Gauche andavano tantissimo. E dunque è chiaro che a lui valeva più un dipinto, un disegno, un acquerello, magari di tre capitoli di romanzo – per chiamarlo ironicamente così. Ma quello che era bello era il poter dialogare. Io ho fatto un grosso, forse sciocco, sbagliato 'sacrificio' – dico – nella mia vita: non ho imparato l'inglese. Sono stato pago della mia conoscenza del francese, nata in gran parte a Parigi, in Costa Azzurra, e frequentando tantissime persone. Poi diventava buffa la cosa, perché, quando ho cominciato a conoscere americani, gialli, neri, biondi, rapati eccetera vedevo quanto poco era importante conoscere la lingua inglese, e quanto invece era importante per me, e per il mio parlare con chi non fosse italiano, conoscere il francese... **E quello di Roland Barthes, che francese era?** Per niente letterario, ma di una eleganza estrema. Così estrema da criticare Proust, da criticare quel tipo di francese. Da criticarlo, naturalmente, con tutti gli omaggi dovuti. **Ha ricordato il Barthes par Roland Barthes proposto a Gallimard. In quel libro, se non ricordo male, entra anche la passione di Barthes per la musica...** È vero. componeva musica... E io ho dei manoscritti musicali suoi! Non so quanti ce ne siano nel mondo, e dunque non oso dichiarare che sono tra le pochissime pagine esistenti, però ce li ho e ovviamente, feticisticamente, amorosamente li conservo. **Che tipo di musica scriveva?** Erano melodie molto innocenti... sappiamo il melodismo francese che importanza abbia avuto, quanto diverso fosse da quello, soprattutto, austriaco. Però la virtù estrema delle melodie accompagnate di Barthes o dei piccoli componimenti pianistici, era che sembrava Schubert. E d'altra parte, come non citare André Gide: tra i suoi testi letterariamente più importanti e musicologici c'è appunto il testo su Chopin. E la conoscenza di Gide di Chopin era una roba incredibile... La mia era molto più modesta, ma più carnalmente concreta, perché andavo sempre a mangiare in un ristorante vegetariano sito a Saint-Germain-des-Prés, dentro il cortile di fronte al quale Chopin ha abitato e suonato il pianoforte molto a lungo. **E Barthes come giudicava le partiture di Bussotti? A proposito del Lorenzaccio diede un giudizio abbastanza contrassegnato, no?** Sì. Non siamo riusciti – due, quanti eravamo! – perché scaramanticamente troppo gentili l'un con l'altro, soprattutto lui nei miei confronti... non volevamo che la cosa potesse costituire una pre-incrinatura. Però il Lorenzaccio originale Musset l'ha scritto in quella serie di cose, come dire, di tragédie sans fauteuil, «fauteuil» è la poltrona: esistono solo nella poltrona in cui mi siedo e scrivo. Non mi immagino neanche lontanamente che verranno rappresentate. •Cioè tragedia da camera da letto? Esattamente, ma nemmeno da letto... **...da studiolo.** ...lo studiolo. Ma perché si capisce che non immaginasse che andassero in scena? Beh, ogni cinque battute c'è un cambio di scena: siamo in un lago; dal lago si passa all'ultimo piano di un palazzo dei Lorena; poi dal palazzo dei Lorena siamo in Africa Orientale eccetera. C'è tutta una serie di cambi di scena concreti, poi, a cui quello che dicevano i personaggi corrispondeva... E del resto già tante versioni antiche, per ricadere barbaramente su Romeo e Giulietta, sono piene di questa caratteristica. **Barthes diceva che in Lorenzaccio c'è del luciferino.** Beh, sì... Delle rare messe in scena che mi hanno fatto fare... perché proprio con Lorenzaccio cominciò la moda di non permettermi più di fare le regie, le scene e i costumi delle mie opere. Anche di recentissimo a Berlino ne hanno fatte due, del resto musicalmente parlando molto ben fatte; scenicamente... sono andato a vedere per gentilezza e per curiosità soprattutto... erano delle cose tremendi!... Non c'entrava niente con il mio teatro... **Arbasino una volta ci diede un'aneddotica piuttosto vispa, come suo solito, raffigurando un Barthes molto sulle difensive psicologicamente. Secondo lei era così?** Mah, andrebbe situato il dove... **Roma, Roma.** E allora sì, a Roma aveva tutte le ragioni di essere estremamente triste e soprattutto sulle difensive. Io l'ho frequentato soprattutto a Parigi, ma anche a Roma. E comunque, la malinconia nel fondo di Roland è quella che ce lo ha portato via. Perché l'incidente in cui lui poi ha finito, come conseguenza, di perdere la vita... poteva non perderla la vita, se si lasciava curare... Lui non ha più voluto. In questo era una malinconia profonda, che riguarda non soltanto lui: dico una bestialità, ma insomma, l'intellettuale francese, il filosofo francese. Io ricordo di una serata parigina, a Saint-Germain-

des-Prés, nello studio di un pittore (non le dico il nome perché è troppo famoso topograficamente parlando: si chiama come una delle più grandi piazze di Parigi), Roland era seduto nell'angolo dello studio di questo pittore trasformato in serata con tanta gente, e Michel Foucault dalla parte opposta! E dunque gli sguardi, i messaggi tra questi due scrittori avvenivano portati da un giovinetto che riferiva: «Foucault ha detto questo!», poi correva da Foucault e diceva: «Barthes ha detto questo!», ecc. **Qual è di Barthes la situazione che ricorda con più affetto? C'è stato anche un lavoro comune, no?** Ma il lavoro comune è stato qualcosa di estremamente semplice, perché doveva incarnarsi in qualche maniera, doveva diventare quello che normalmente si definirebbe un balletto, poi così non è stato... Invece, voi vi siete spinti così oltre che io adesso mi vedo lo sguardo, mi vedo lui! Sguardo malinconico, ma fermo, fermo! Una malinconia che si arresta in se stessa, che rimane lì, ferma. E perdura. E devi incominciare a interrogarti se sei stato tu il colpevole, cioè, che l'hai indotto in questa malinconia, con il parlare con lui, con il vivere accanto a lui, o con il passeggiare semplicemente con lui... Poi ti rendi conto che non è così! Che non ha nulla... Anzi, appella (nel senso di appeler, chiamare) una tua malinconia da armonizzare musicalmente assieme... E anche i famosi dodici suoni di Arnold Schönberg, che lui conosceva molto bene e che io continuo ad ostinarmi a utilizzare quando scrivo musica, se li dimezziamo sono sempre sei e sei! Poi si fa quattro, quattro e quattro; tre, tre, tre, tre... cioè, c'è tutta una serie di schemi molto precisi, aritmeticamente parlando (neanche matematicamente), ai quali si ubbidisce. Non dimentichiamo qualche cosa di delizioso: mentre l'«alexandrin», che è il verso per eccellenza di Racine, in Francia è di dodici sillabe; come lo dice la parola stessa, il verso italiano per eccellenza è endecasillabo: sono undici: o manca una cosa o c'è una cosa in più. Il compositore è molto felice di poter aggiungere un qualche cosa; il poeta, il letterato forse meno.

Bussotti, c'è una controversia sulla valutazione storico-critica di Roland Barthes. In definitiva, secondo lei, qual è il centro del suo rovello intellettuale? Mah!... La cosa che vorrei uscisse fuori da questa evocazione di Roland, è che sia anche 'usato' in maniera schubertiana, senza paura del sentimento, in maniera sentimentale. E il sentimento, io non so che parte abbia avuto nella sua vita, che è stata poi relativamente breve visto che si è stroncata, e tutte le vite stroncate, anche a un'età rispettabile, sono brevi! **Sui sessantacinque...** E appunto! E dunque, quando lui è scomparso non so quanti anni precedenti della sua vita un essere umano gli sia stato accanto o sia stato lui accanto a questo essere; e se il dialogo con l'essere umano fosse forte... Dalla sua letteratura non sembrerebbe, ma questo mi insospettisce! **È come se fosse una strategia di distrazione, anche.** Sì, per distrarre la vulgata, il volgo. Che poi il lettore di libri, soprattutto di libri ricchi, libri-libri – come potevano essere quelli di Roland –, è un lettore pericoloso, è un lettore che ha pretese infinite, no? Non sottolinea mica una parola con una linea sola! Se è musicista ce ne mette cinque; diventa un pentagramma sul quale poi subito metti sopra delle indicazioni sonore specifiche. **Tra i libri di Barthes – una produzione vasta e piena di sconfinamenti – è particolarmente importante per le conseguenze critiche quello dedicato a una novella di Balzac, Sarrasine, che ha un titolo abbastanza memorabile: S/Z... Lei che è un francesista lo dirà alla francese...** No... È proprio il francesista che sbaglia, se gli càpita! **È un libro che lei ha amato?** Tantissimo!... Sa perché? Perché si dice, di Balzac – non so quanto sia vero e quanto riguardi lui, soprattutto – che avesse uno studio talmente grande... i tavoli erano tutti grandi, e che a ogni tavolo – in numerosi tavoli – fosse un amanuense intento a scrivere sotto dettatura. E ogni romanzo scritto contemporaneamente, siamo modesti: diciamo da tre amanuensi, che scrivevano curvi su tre grandi tavoli, con dei cartigli adeguati e con bellissime carte d'epoca, con scritture, senza spingersi a Leonardo da Vinci che scriveva tutto alla rovescia, illudendosi che non si riuscisse a leggere – e rapidamente non si leggeva... senza arrivare a questo, lui dettava frasi, e circostanze, descrizioni di ambiente eccetera passando da un romanzo all'altro contemporaneamente! Da un tavolo all'altro! **La scrittura come macchina celibe, quasi...** Esatto, esatto! E dunque questo una certa impressione la fa. Tutt'oggi faremmo ridere nel ricordarlo, ma forse del tutto male non è. **Un libro piuttosto indigeribile fu Sistema della moda, forse il più radicalmente strutturalista di Roland Barthes: amato da pochi, capito ancora meno. Lei se lo ricorda?** Io non solo ne ho un ricordo... Sono convinto di poter dire che Roland andò così a fondo con il bisturi suo, quello che gli apparteneva, della scrittura, perché non li hanno fatti mai indossare a lui! Non è mai stato chiamato come modello: io sì... Io sto su copertine di moda, vestito: con Cathy Berberian abbiamo inaugurato addirittura la carriera di uno stilista (non faccio il nome, ovviamente), poi diventato celeberrimo, con abiti suoi. Ricordo anche un particolare: ci voleva un paio di scarpe bianche, io le avevo ma erano delle scarpacce, però non son riusciti per il tempo delle foto che venivano prese a Stoccolma, a trovare un paio di scarpe decenti... Però io pretendevo che mi si vedesse il collo del piede, come direbbe un ballerino: «guai a voi, se no sembro un nano!».

●**Roland Barthes par Sylvano Bussotti: un libretto comune, non realizzato...** C'è una leggenda, che si è legata fin dall'antichità estrema al mondo dell'allucinogeno, e dunque pericolosa, che riguarda il veglio della montagna, che drogando delle creature poi le asserviva a se stesso e quando poi non gli dava più la droga, questi erano così infelici e venivano gettati nel vulcano... È un'immagine molto famosa; c'è il cattivo, il malvagio, che è un personaggio importante, e ci domandavamo se era lui, se ero io... Poi ci sono le vittime e c'è questo fatto secolare, che la allontana, la può allontanare da noi, ma sarebbe stata un'opera bellissima! Si badi bene che i desideri di Roland... Io l'ho avuto una sera a Roma a casa, dove con Elsa Morante cantavano i duetti delle opere: vi lascio immaginare. Non perché fossero stonati...ma come si abbandonavano senza nemmeno un accompagnamento pianistico a cantare dei duetti celeberrimi: Traviata... **Questo libretto è rimasto soltanto un'idea o ha avuto una fase di abbozzo?** No, no, è rimasto un sogno, nel senso che poi eravamo entrambi concordi nel dire che il libretto il musicista – quello vero! – se lo fa da sé!

(Ha collaborato Maura Posponi) Si ringrazia la Direzione di Rai Radio3

Nell'alterità delle trincee - Isabella Mattazzi

Per Michel de Certeau la letteratura di guerra è la narrazione dell'alterità per eccellenza. Il nemico che la guerra mette in scena è «l'Altro» per definizione. Un Altro assoluto, i cui gesti, le cui parole segnano il limite esatto del nostro confine identitario, la cui presenza-assenza dietro le trincee è rappresentazione prima e irriducibile della nostra immagine a

rovescio. Non importa che si sia militaristi o no, e neppure per quale guerra si stia combattendo – conflitti mondiali, guerre civili: chi spara, chi scrive di questo sparo, spara e scrive sempre contro il buio. Un esempio più che calzante è costituito, con ogni evidenza, dallo sterminato corpus letterario degli scritti sulla prima guerra mondiale. La guerra del 1914-1918, la «catastrofe originaria» come la chiamerà Aby Warburg, sembra essere stata un enorme motore di trasformazione culturale e soprattutto linguistica per le letterature occidentali, forse ancor più che un elemento di squilibrio e rottura degli assetti politici del pianeta. Se «ogni mutamento dell'esperienza richiede necessariamente un cambiamento di metodo», scrive Reinhart Koselleck a proposito del pensiero storicistico, così ogni mutamento di esperienza richiede necessariamente anche un cambiamento di linguaggio. Almeno, per il primo conflitto mondiale è successo così. Ne saprà qualcosa lo stesso Warburg (a cui la guerra, oltre a tre anni di ricovero in clinica psichiatrica, porterà in dote anche la creazione di Mnemosyne, vera e propria nuova forma di ordine estetico). Ne sapranno qualcosa Apollinaire o Céline. Ne saprà qualcosa Jean Paulhan, a noi meno noto, ma non per questo meno significativo. Forse più conosciuto anche in Francia come critico letterario, scopritore di talenti, direttore della «Nouvelle Revue Française» piuttosto che come scrittore, Paulhan è stato uno tra i più forti sperimentatori linguistici della prima metà del secolo. Molto amato da Valéry e Gide proprio per la sua ossessione verbale, per questo suo procedere per continui scavi tra le tubature interne e gli sfiatoi della prosa francese di primo Novecento, Paulhan ha lavorato per anni a una raccolta di racconti che usciranno in parte postumi e di cui ne vengono oggi proposti tre, per la prima volta in traduzione italiana, dalle edizioni Barbès (Tre storie, traduzione di Francesca Martino, pp. 150, € 14.00). Tra tutti, il primo, indubbiamente il più valido, è appunto una storia di guerra. La storia di un incontro con l'Altro. La storia dell'avvicinamento di Paulhan stesso (il racconto, giocato tutto sul fronte franco-tedesco tra Tracy-le-Val e Compiègne, è chiaramente di carattere autobiografico) a quel senso di estraneità strutturale che accomuna, da sempre, ogni guerra. Ma chi è l'Altro qui? Innanzitutto i tedeschi, ovviamente. Mai descritti se non nella denominazione neutra del loro stato vitale (tedesco ferito, tedesco senza gambe, tedesco morto...), quasi mai neppure visti, mezzi nascosti dal filo spinato, rintanati nei fossi delle trincee. Tedeschi solo ascoltati, riconosciuti come nemici dall'intonazione estranea dei loro canti. Dal brillare di parole incomprensibili, in latino, che emergono in piena notte da sotto la terra, a soli due passi dal sonno dei francesi («Eppure questa vita di attesa e consenso adesso la sentiamo inferiore a noi. Per via di questi canti. Essi ci offrono l'occasione di superarla, si accostano a noi come una corda che basti afferrare per essere trascinati. Così, correvamo verso di loro col fucile stretto tra le mani, e l'odio profondo per tutti quegli uomini che cantano sulla nostra terra dove noi restiamo in silenzio. I canti, che sono una cosa aperta a ogni sentimento, veicolavano con forza una tale semplicità, assumendone al tempo stesso il segno. Se il vento soffiava sulle loro rotte, guardavamo il nostro odio spostarsi con esse»). Ma non soltanto. L'Altro in queste pagine non è solo il nemico. Gli Altri sono dappertutto. Sono gli stessi compagni del giovane volontario Jacques Maast-Paulhan. Sono il caporale Monmayeur, il caporale Thielment, e poi Decoq, Blanchet, Caronis, Polio, Réchia, figure a due dimensioni che il linguaggio di Paulhan, come sempre scabro, ridotto allo scheletro senza carne del puro gesto, rende ieratici e distanti come icone di santi. Gli altri sono giganti senza parola, senza psicologia, senza volto o corporatura. Sono soldati tuttigestualità (pulire una gamella con il pane, scavare una trincea o una fossa per un cadavere, infilare un maglione di lana spessa, cadenzare il passo tra le foglie umide del bosco), massicci, compatti come monoliti, quasi interscambiabili nell'evidente distanza siderale dei loro corpi. I compagni del soldato volontario Jacques Maast sono lontani da lui quanto lo sono i cecchini tedeschi. Non c'è commozione per la loro morte o per il loro dolore, come non c'è commozione per la morte e per il dolore di un tedesco. E non certo per un improvviso annichimento dell'affettività di chi sta narrando la storia. È che la guerra è questo. La guerra stessa implica, nel procedere dei giorni, nell'ammassarsi dei cadaveri, un lento, graduale slittamento percettivo. Un progressivo stagliarsi della corporeità su un altro registro, su un altro piano, facendosi ombra, opacizzando la propria identità singola lungo il margine dell'indistinto. Fino a confondere nemici e alleati. Fino a confondere il proprio stesso essere con quello dei propri compagni «smagriti come cervi, con i cappotti svolazzanti». Fino ad abbracciare, tra tutte, l'alterità più radicale. L'alterità traslucida, indistinta e allucinatoria del fantasma. «Ecco riaffiorare in me, sopra ogni altra cosa, umile e persistente come un cane in attesa ad una porta, il ricordo di quei soldati che si alzano e corrono sulla cresta, in quel bianco mattino. Non ne sono ossessionato, eppure il mio pensiero è legato ad esso, a quel frangente in cui si sono consumati i miei sentimenti per aver visto in anticipo il nostro attacco e il nostro ritorno. Che ne conservi almeno, ora che sono caduto, un'immagine, e il segno di questa specie di segreti».

Majakovskij. La «Nuvola in calzon» nella traduzione analitica e perspicua di Remo Faccani - Valentina Parisi

In Letteratura e rivoluzione (1923) Trockij aveva già condensato in una ardita similitudine la valenza esemplare della lezione poetica majakovskiana, nonché la sua capacità di riverberarsi all'intorno in una strategia di disseminazione che, più che dell'influenza, sembrava avere del contagio: «Come il greco era antropomorfo e assomigliava ingenuamente a sé le forze della natura, così il nostro poeta è majakomorfo e popola di sé le piazze, le vie e i campi». Paragone questo che la generazione ribelle degli anni sessanta prenderà alla lettera, trasformando il monumento eretto a Majakovskij nel 1958 sulla piazza Triumfal'naja a Mosca in luogo di incontro e palcoscenico per letture poetiche improvvisate, durante le quali le grette fisionomie dei borghesi satolli schernite a suo tempo dal poeta rivoluzionario verranno non di rado affibbate ai nuovi filistei dell'establishment sovietico. Che cosa sia rimasto oggi di questo Majakovskij contagioso è facile dedurlo dalla riproposta che Remo Faccani fa della sua traduzione della Nuvola in calzon, già pubblicata nel 1989 da Marsilio e adesso nella «bianca» Einaudi (pp. 112, € 12,00). Se nella versione «storica» del poemetto giovanile majakovskiano che Angelo Maria Ripellino aveva consegnato nel 1954 alle pagine dell'antologia Poesia russa del Novecento, risuonava ancora distintamente quel «passo pesante da arcangelo» attribuito da Marina Cvetaeva al collega, Faccani sacrifica la forsennata scansione ritmica del Majakovskij «bello e ventiduenne» a favore di una resa più analitica, decisamente source-oriented nella scelta lessicale. Riallacciandosi a

Sklovskij, si potrebbe dire che questa Nuvola persegua talora soluzioni stranianti rispetto alla variante ripelliniana, nel tentativo di rendere nuovamente «percettibili» agli occhi del lettore quelle immagini delineatesi qui per la prima volta che, in seguito, diventeranno veri e propri topoi. Così è sin dall'incipit del prologo, dove Faccani sfrutta la libertà interpretativa offerta dall'assenza in russo degli articoli per trasformare quello che per Ripellino era «l'insanguinato brandello del cuore» in «un brandello insanguinato» – il primo cioè di una lunga serie di cuori-vessilli invariabilmente scarlatti. Altrove invece il curatore si rivela più ripelliniano di Ripellino, soprattutto nella resa delle invenzioni onomatopoeiche; basti pensare a perechichikivat'ja («ammiccare l'un l'altro ghignando») che diventa un «risolinarsi» certamente memore delle traduzioni chlebnikoviane dell'autore di Praga magica. Meno militante e più filologico (si veda l'acribia profusa nella traduzione dei sessantatré neologismi individuati da Boris Gasparov), il Majakovskij di Faccani si disancora da un presente ormai privo di emuli majakomorfi per scivolare dolcemente all'indietro nel passato, ritrovando addirittura echi dai poeti mauduit francesi (sull'eventualità che Majakovskij li avesse letti grazie alla mediazione di Benedikt Livsic il curatore insiste in modo particolare nel suo commento al testo). Resta – incrinata da un paio di madornali refusi redazionali – l'inaudita potenza vocale di questo «tetrattico» del 1915, un'icona divisa in quattro parti che Maksim Gor'kij paragonò al libro di Giobbe, tale è la lancinante sincerità dell'io lirico nell'autorappresentarsi inascoltato e ramingo, crocifisso dai critici e piantato in asso da donne crudeli in cerca di marito. In attesa di ascendere al cielo in quella resurrezione della carne vagheggiata anche dal filosofo più visionario dell'Ottocento russo, Nikolaj Fedorov, all'alter ego del poeta – il «tredicesimo apostolo», come recitava il titolo originale – non resta che innalzare «il cuore come un vessillo» e dar sfogo a un dolore privato che non può non essere parte di quella sofferenza che pervade un'umanità di reietti. Fino alla catarsi rivoluzionaria, dipinta a un tempo come sollievo dall'incommensurabile peso dell'io individuale e purificazione collettiva: «A chi il cuore/ è stato lavato/ dalle tempeste d'ottobre/ non interessa/ né il tramonto/ né il moto/ del mare,/ non gli importa/ di bellezze o di climi,/ e di niente ha bisogno/ se non di te,/ rivoluzione!»

Bonhoeffer. Cristianesimo profondo, aperto - Beatrice Jacopini

«Vedevo la verità e la dichiarava in assoluta libertà e senza paura»: così l'illuminato vescovo inglese George Bell dipinse in poche parole la nobile personalità dell'amico Dietrich Bonhoeffer (teologo e pastore luterano impiccato nel '45 dai nazisti per aver partecipato a un complotto contro Hitler), durante la cerimonia di commemorazione della sua morte. Appena ventiseienne quando Hitler fu eletto cancelliere, il giovane Dietrich seppe intuire subito con chiarezza dove l'ideologia nazista avrebbe portato la Germania, denunciandone con tempestività e coraggio gli elementi radicalmente anticristiani. Era l'1 febbraio del '33 – Hitler era al potere da due giorni – quando si trovò a pronunciare alla radio un discorso completamente stonato rispetto all'entusiasmo dilagante per il Führer. In quel famoso intervento radiofonico, interrotto bruscamente prima che l'oratore potesse concluderlo, Bonhoeffer elencava con chiarezza profetica gli errori filosofici e teologici di un regime appena agli albori e chiedeva ai cristiani di ricordare che «abbiamo un solo altare, quello dell'Onnipotente» e «un solo pulpito, da cui si parla della fede in Dio, e di nessuna altra fede», presagendo già l'esaltazione messianica di sé che Hitler avrebbe incoraggiato fino a dar luogo a una nuova perversa religione. Ma anche la chiesa luterana tedesca sembrava pressoché unanime nel condividere l'entusiasmo per il nuovo leader, e quelle parole devono essere apparse anche ai credenti astruse, fuori luogo, e chissà, anche un po' disfattiste. L'oratore, in fondo, aveva solo ventisei anni, parlava un linguaggio alto, filosofico, lontanissimo dalle demagogiche arringhe hitleriane che carezzavano il mortificato orgoglio tedesco. Purtroppo Bonhoeffer dovrà ripetere ancora infinite volte il suo preciso e irrevocabile giudizio sul nazismo (sempre più supportato dai fatti, via via che il regime prendeva campo) e lo farà in Germania e all'estero, ma faticherà sempre a farsi ascoltare, naturalmente più in patria che all'estero, come si addice a ogni profeta. Quando, per esempio, pochi mesi dopo venne a sapere del provvedimento che avrebbe impedito agli ebrei di lavorare nella pubblica amministrazione e quindi anche di esercitare il ministero di pastore, scrisse un coraggioso saggio in cui non solo si schierava contro il cosiddetto «paragrafo ariano», ma invitava la chiesa tutta a fermare, in nome del Vangelo, il drammatico ingranaggio persecutorio che lo stato tedesco stava iniziando a costruire. La maggioranza dei vescovi e dei pastori, tuttavia, ritenne che la questione ebraica non fosse così essenziale per la chiesa, e che si potesse chiudere un occhio su questo punto: l'ottica miope e mondana del quieto vivere vinceva sullo spirito profetico (non consolerà i cattolici notare che la loro chiesa non è stata l'unica nella storia a scendere a patti con il potere, ad accomodarsi nel mondo con qualche «piccolo» compromesso, per poi accorgersi troppo tardi che non si era più in tempo per rimediare). Da qui in poi, Bonhoeffer ebbe a sperimentare tutta la difficoltà di muoversi controcorrente, mai ritrovarsi solo, non ascoltato, addirittura frainteso, non fiaccò mai la sua resistenza: con la sovrana libertà del vero cristiano, non si stancò di predicare e insegnare una teologia che non indottrinasse, ma maturasse coscienze critiche in grado di opporsi alla barbarie dilagante; né cessò mai di tessere relazioni internazionali che potessero dall'esterno esercitare pressioni sulla chiesa tedesca al fine di arginare il nazismo. Lo fece apertamente finché gli fu permesso, poi in clandestinità nella «chiesa confessante» e infine, quando sembrò che ogni altra strada fosse preclusa, optò per la decisione più difficile e sofferta della sua vita: partecipare direttamente all'organizzazione del complotto contro Hitler che, purtroppo, nonostante i reiterati tentativi, non andò a buon fine e anzi costò la vita a lui e a molti degli organizzatori. Nel carcere nazista in cui fu rinchiuso per due anni prima di essere impiccato il 9 aprile del '45, la sua indole nutrita dalla lettura biblica e dalla preghiera si manifestò interamente: sempre calmo, padrone di sé, gentile con tutti, riuscì ad ammansire perfino i suoi guardiani; rinchiuso in pochi metri, mantenne la lucidità per produrre riflessioni teologiche ricche e originali, come testimoniano le numerosissime lettere uscite clandestinamente dal carcere e pubblicate poi sotto il titolo di Resistenza e Resa. Di tutto questo informa con dovizia di particolari la ponderosa biografia di Eric Metaxas, Dietrich Bonhoeffer La vita del teologo che sfidò Hitler, opera pluripremiata ma anche molto discussa negli Stati Uniti, e ora disponibile al pubblico italiano per i tipi di Fazi (nella collana «Campo dei Fiori» diretta da Vito Mancuso e Elido Fazi, pp. 698, € 18,50). È una lettura importante anche per chi già conosca Bonhoeffer, ricca di testimonianze alcune delle quali inedite, capace di

tratteggiare con precisione non solo la sua personalità e le sue scelte di vita, ma anche la Germania dell'epoca e il movimento di resistenza al nazismo in cui ebbe considerevole parte anche il nostro pastore; e le seicentocinquanta pagine, di tenore decisamente divulgativo, si leggono d'un fiato, risultando così di facile accesso anche a un pubblico non specialistico. Nell'ampio disegno di Metaxas, il lettore ha modo di percorrere minuziosamente la grandiosa parabola esistenziale di questo giovane colto, raffinato, veramente e profondamente cristiano dunque veramente e profondamente amante della vita, della musica e dell'arte, tanto appassionato all'attività educativa e pastorale da rinunciare per essa alla carriera accademica, e insieme così poco preoccupato di se stesso da sentirsi libero di impegnare completamente la propria esistenza a favore dei suoi connazionali e della verità. Tuttavia, manca in questa biografia una convincente ricostruzione della riflessione teologica di Bonhoeffer: sembra che all'americano Metaxas, appartenente a ambienti fondamentalisti, stia solo a cuore dimostrarne l'ortodossia e il convinto cristocentrismo fondato sulla Parola biblica, a scapito della complessità di un pensiero invece dirompente, che non ha fatto in tempo a divenire sistematico ma apre interessantissime prospettive per un radicale rinnovamento della teologia cristiana. In particolare, Metaxas tralascia a bella posta – fatta eccezione per pochi fugaci accenni – tutta la critica alla religione abbozzata da Bonhoeffer soprattutto nelle lettere dal carcere, dove si auspica la venuta di un cristianesimo «non religioso», che dovrà essere ripensato radicalmente ed espresso in linguaggio nuovo, e che necessariamente si sbarazzerà di quella falsa immagine di Dio non più consona a una umanità matura, quella del «Dio tappabuchi», un essere supremo cioè funzionale all'uomo e ridotto a mera soluzione dei suoi problemi: esistenziali o filosofici che siano (cui assomiglia per altro molto proprio il Deus ex machina dei fondamentalisti – si pensi per esempio al creazionismo o alla teoria del «disegno intelligente»). La visione di Bonhoeffer è tutt'altro che vicina a quella evangelical, come Metaxas invece sembra voler suggerire: Dio è impotente nel mondo e si affida completamente alla responsabilità dell'uomo; il cristianesimo non è una religione, qualcosa dunque di fittizio e funzionale ai bisogni dell'uomo, ma al contrario «grazia a caro prezzo». Una teologia molto complessa, dunque, che indica una direzione, un cristianesimo ancora tutto da venire, lontano da misticismi e spiritualismi, centrato sulla sequela di Cristo.

Negazionismo: querelle storica ma anche giuridica in un saggio di Daniela

Bifulco - Claudio Vercelli

Il negazionismo olocaustico, ovvero l'insieme di affermazioni che rifiutano l'evidenza fattuale dello sterminio nazista degli ebrei, è un fenomeno difficilmente riconducibile alla sola sfera dell'antiragione, chiamando semmai in causa una sorta di «ragione altra», che fa a meno dei riscontri di fatto per costruire un'idea della storia del tutto a se stante e, quindi, autolegittimata. Il paradigma al quale i negazionisti fanno riferimento nello spiegare la complessità del passato (come del presente) è quello del complotto, al quale attribuiscono la funzione di chiave di lettura delle asimmetrie di potere così come dell'evoluzione delle società. Tradizionalmente gli autori, e non sono pochi, che si sono esercitati nel «contestare alla realtà di esistere» (Pierre Vidal Naquet), hanno fatto fuoco di fila su tre elementi fondamentali nel genocidio ebraico: il ricorso alle camere a gas, il numero dei morti e l'intenzionalità del progetto criminale. Di fatto, pur nelle loro numerose varianti, i negazionisti convergono su questi tre punti, che sono per loro sintesi verso la quale orientare tutte le «ricerche». Non sono degli sprovveduti e sottovalutarne l'impatto mediatico e quindi subculturale, quand'anche se ne riconosca la natura di setta ideologica, costituisce un errore purtroppo ancora assai comune. Dopo di che, come si risponde alle provocazioni di questi signori, le cui affermazioni hanno conosciuto nuova fortuna nello spazio virtuale del web e in un antisemitismo di matrice fondamentalista, oggi piuttosto diffuse? Ci ragiona sopra la giurista Daniela Bifulco, con *Negare l'evidenza Diritto e storia di fronte alla «menzogna di Auschwitz»* (Franco Angeli, pp. 124, € 17,00). Molti paesi europei hanno introdotto legislazioni punitive nei confronti dei negazionisti. L'Italia ne fa invece eccezione. La discussione ha spesso argomentato, e non a torto, sulla sottile linea rossa che divide la libertà d'opinione, quand'anche radicale, dal delitto di diffamazione e su quanto questa sia difficile da tracciare. Per l'autrice, tuttavia, il dibattito è stato spesso insufficiente, piegato com'è, nel nostro e negli altri paesi, alle ragioni della convenienza politica e ai motivi della contingenza cronachistica. Qualcuno ha invocato la chiusura dei conti con il passato, come se il passare la spugna sui trascorsi implicasse l'emendarne le brutalità. Ma il negazionismo, del pari alla memoria, non rinvia a ciò che è stato bensì a quanto è (o potrebbe essere). È una riscrittura totale dei trascorsi, a uso e consumo del presente. In questo rivela la sua natura di manifestazione antisemita, nella misura in cui l'antisemitismo è una specifica visione del mondo. Peraltro, argomenta Bifulco, il ricorso a leggi penali contro i negazionisti ha implicato per i legislatori un pericoloso esercizio dialettico, quello che intercorre tra le distinzioni e le generalizzazioni, nel tentativo di trattenere (ciò che va perseguito) e di espellere (ciò che rimane opinione) dalle aule giudiziarie. Facendo sì, tra le altre cose, che la verità storica venga fatta coincidere sempre più spesso con quella giudiziaria, un fenomeno, quest'ultimo, assai diffuso in una società civile che si sente perenne vittima di un qualcosa, alla ricerca quindi di risarcimenti. Il tema è pertanto molto complesso e l'autrice non si sente in diritto di pronunciarsi una volta per sempre sulla preferibilità della via penale rispetto ad altre possibilità, qualora queste ultime sussistano. Di certo l'autoindulgenza che regna sovrana nelle coscienze di un paese che rivela una scarsissima memoria delle sue responsabilità, non può essere combattuta dalle imposizioni di legge ma neanche dai giorni della memoria che, al di là delle benemerite intenzioni, rischiano di inflazionare un discorso ufficiale sul ricordo capace di annientarsi da sé nel momento stesso in cui viene fatto a un pubblico cinicamente incredulo.

Le cicatrici dell'osceno - Caterina Ricciardi

Nel 1989 una mostra postuma del fotografo Robert Mapplethorpe trascinava la scena americana in una sorta di «guerra culturale»: fino a che punto all'arte (magari finanziata con soldi pubblici) è consentito il codice (estetico) dell'osceno, dell'indicibile, del non-rappresentabile? Una vecchia storia, naturalmente, tanto più che la domanda, anche in epoca post-reaganiana, resta aperta. Il caso Mapplethorpe torna utile mentre leggiamo l'opera di Mary

Gaitskill, la quale in tre raccolte di racconti e due romanzi non risparmia il suo personale «osceno» – vissuto, fra l'altro, sulla sua pelle in una carriera di spogliarellero e prostituzione –, quando ricostruisce il clima di quegli anni ottanta che il grande fotografo morto di Aids incarnò anche con il suo stile di vita. Nel romanzo *Veronica*, ora in italiano presso Nutrimenti (traduzione di Dora di Marco, pp. 267, € 18,00), Alison, una top model, e l'amica Veronica, condannata dall'Aids (come la sfortunata modella Gia Carangi), contemplanò al Whitney il famoso *Self-Portrait with Whip* che provoca invece lo sdegno di un'altra visitatrice: «Non avevo proprio bisogno di vedere una cosa simile!». Dunque, sì, c'è sentore di «guerra culturale». In *Veronica*, tuttavia, l'Autoritratto sadomaso di Mapplethorpe funziona – è ovvio – come un esempio di una diversa concezione estetica e al contempo come una delle possibili traduzioni di aspetti della realtà, ovvero esso espone in chiave artistica e provocatoria costumi su cui l'allora sottocultura omosessuale e lo spregiudicatamente dirompente business del mondo della moda andavano costruendo, sui loro rispettivi fronti, la legittimità di condizioni e stili esistenziali o conformistici. Nel caso specifico, il nudo e l'abito si fanno entrambi veicolo di senso. A esserne fortemente coinvolti sono i modi dell'essere (e dell'apparire), la sessualità, il gender, il corpo, erotismi promiscui e cocaina, la notorietà, il successo, il denaro, lo statusphere yuppie, il tutto con quel diverso impiego della «bellezza» (una seducente «bellezza terribile» o «orribile», dice ripetutamente con sofferenza Gaitskill) che partecipa al Pop degli anni ottanta. Tom Wolfe aveva dato una prima lettura del momento in atto nel suo *Il falò delle vanità* (1987), un titolo eloquente. Sull'Aids, ancora un tabù, sarebbero venute confessioni successive. In *Veronica* è specificamente il corpo della donna, più di quello dell'uomo, a essere oggetto bruciante di esposizione, in particolare quando la moda, o i sistemi del mondo della moda, finiscono col coinvolgere l'uso della sessualità e le sue pratiche. Vent'anni dopo Alison, sconfitta e febbricitante, ripercorre quel periodo sforzandosi di afferrare il significato della sua amicizia con Veronica: la chiave per la riconquista di un qualche valore che l'aiuti a sopravvivere. La vita di un decennio speso al servizio usurante della bellezza patinata si svolge dunque per le strade e nei boschi di San Rafael, non lontano da San Francisco, e nell'arco di una mezza giornata piovosa, dalla mattina alla sera, quando Alison è infine riuscita a scalare con fatica una montagna fino alla vetta. L'ascesi è una catarsi? Un rivestire un saio purgatoriale dopo i numerosi abiti, o le nudità, a cui nel passato ha affidato maschere psichiche e corporee? Un risanamento dalla malattia vera (un'epatite C) o metaforica? La terribile favola di Andersen che apre e chiude il romanzo suona positivamente alla fine ma pesante nel giudizio epocale: «sono sprofondata nell'oscurità e ho vissuto tra i demoni per moltissimo tempo. Sono diventata una di loro. (...) Sono stata salvata da un altro demone (Veronica), che mi ha guardato con compassione e così è ritornato umano, e poiché anch'io ho ricambiato la sua compassione, anche a me è stato permesso di essere di nuovo umana». Il mondo di Gaitskill non muta molto nella narrativa breve selezionata in *Oggi sono tua* (traduzione di Maurizia Balmelli e Susanna Basso, Einaudi «Supercoralli», pp. 415, € 20,00), quasi «una piccola scatola con dentro dei mostri»: 16 racconti pubblicati fra il 1988 e il 2009, lontani dal «sistema» della moda, sebbene l'attenzione all'abito, all'apparire, codifica spesso, e talvolta erroneamente, le identità dei personaggi. «È solo che subiamo tante di quelle proiezioni riguardo a chi e che cosa dovremmo essere che se non abbiamo una solida rete di sostegno elaborarle è dura», dice la protagonista di *La ragazza dell'aereo*. E questo vale tanto per i modelli culturali di volta in volta dominanti quanto per la cronaca 'bassa' di cui si apprende dai media: «Pensò alle storie che aveva letto sulle riviste erotiche a proposito di sconosciuti che in aereo fanno sesso nei bagni o si masturbano a vicenda sotto le coperte». In *Pezzo folk* Gaitskill ironizza sulle variegata mostruosità trasmesse dai media, quasi a implicare che la realtà ha la sua parte nell'elaborazione di comportamenti o di fantasie erotiche che possono condizionare le situazioni che viviamo. Come l'eros, vero o fantastico, consumato in aereo, i racconti di *Oggi sono tua* viaggiano in una vasta geografia curiosamente omogenea – da Detroit a New York, da Washington e Chicago, dall'Iowa a San Francisco. Come pure, identità separate finiscono col confondersi: la ragazza dell'aereo somiglia a (ma non è) un'amica violentata dal protagonista in gioventù in uno stupro di gruppo. In *Legame* la barbona incontrata da Susan in una strada di Manhattan sembra, o è, ma non è, un'amica del passato che prima di lei aveva cercato uno scenario esistenziale diverso da quello trasgressivo che le aveva unite, quando rischiavano di somigliare a una «vistosa e incantevole icona da rivista pornografica». La ragazza che accetta un appuntamento sospettosamente sadomaso con un uomo che l'affascina (*Un weekend romantico*) ricorda a quell'uomo una sua «vittima» precedente. La nuova malcapitata invece è Beth, non Sharon, e non è masochista anche se abito e comportamento lo fanno pensare, e non si lascia torturare perché ha altre fantasie erotiche che includono comunque «cose che non aveva mai fatto» (l'amore). Le situazioni si sovrappongono perché i modelli, le aspettative, sono gli stessi, reiterati dai talk show televisivi dove si confessano picchiatori di mogli, molestatori di bambini, pornostar, donne stuprate. Per di più nei finali dei racconti si gioca spesso su una complicità ambigua fra vittima e aguzzino. Le categorie di «fascino» e «orrore» sono mutuabili. È il caso di *Debby in Segretaria*, vittima del suo datore di lavoro, il quale non la stupra ma la umilia imbrattandola sui genitali denudati con «una porcheria appiccicosa», e lei non lo denuncia, perché, in segreto, percepisce il piacere ricavato da quell'esperienza. Ci sono focalizzazioni di altra portata in *Oggi sono tua*, soprattutto via via che la scrittura nitida di Gaitskill si muove nel tempo o si scosta dai vittimismo sadomaso. Sottigliezze psicologiche di grande sapienza si raggiungono nei racconti sui rapporti familiari e generazionali, come in *Eden* e *Papino buono e caro*, o negli straordinari *Perché sì* e *Non piangere*. Ciò che accomuna il panorama rappresentato è lo sconvolgente senso di disgregazione, di deformazione, del corpo in sé quando è il caso, o altrimenti della realtà e della mente che la subisce. Le donne di Gaitskill sono sì «nude», anche metaforicamente nude, ma nude (o vestite da top model) in un mondo in cui le gestualità fisiche, o mentali, ricordano quelle di certi ritratti di Mapplethorpe. Che piacciono o no, sembra voler dire Gaitskill, con le doloranti cicatrici di una «faccia straziata», esse esistono.

La Stampa – 12.8.12

Hai copiato una frase? Sei sospeso dal giornale - Jacopo Iacoboni

TORINO - Fareed Zakaria, uno degli intellettuali più conosciuti d'America, editor at large di Time e commentatore per la Cnn, autore di importanti libri, è stato sospeso venerdì dal settimanale per aver copiato un passo di dieci righe dal New Yorker. Il tema dell'articolo era la legislazione sulle armi nei diversi stati d'America, Zakaria ha ripreso quasi testualmente un passaggio di Jill Lepore, storica americana. Scoperto da Newsbusters, un magazine conservatore, ha ammesso: «Ho commesso un terribile errore, di cui sono interamente responsabile. Me ne scuso senza riserve con Jill Lepore, la direzione di Time, e i miei lettori». Time in un comunicato «accetta le scuse di Fareed, ma ha violato gli standard che ci siamo dati per i nostri editorialisti, che prescrivono che il loro lavoro sia non solo fattuale ma originale. Non solo devono esserlo le loro opinioni, ma anche le parole con cui vengono espresse. Perciò sospendiamo la rubrica di Fareed per un mese, in attesa di ulteriore indagine». Concetti e provvedimenti analoghi sono stati presi anche dalla Cnn. Ora, la considerazione più frequente che si fa in queste ore nel dibattito italiano è che in America le cose vanno un po' diversamente che in Italia. Non esistono prove assolutamente fondate che sia così, ma si può provare a porre qualche questione. Nel 2003, quando si scoprì che una serie di scoop del giovane reporter del New York Times Jayson Blair erano stati o inventati o copiati dai giornali locali, Blair fu messo fuori senza esitazioni (oggi fa il life coach in Virginia: aiuta professionisti in crisi, da esperto del ramo), ma dovette andarsene anche il direttore, Howell Raines. Qualche tempo fa Jonah Lehrer, giornalista scientifico del NYT, è stato scoperto a copiare da suoi articoli precedenti, e il suo libro saccheggiava senza citarlo Bob Dylan: è stato ritirato dal commercio. E infatti Christian Rocca, direttore di IL, e Filippo Sensi - il seguitissimo blogger Nomfup - commentando la storia di Zakaria su twitter, dicono qualcosa di simile. Rocca, che «Fareed Zakaria copia senza citare il New Yorker (non furbissimo, eh?) e si scusa. Paragonare coi plagi nostrani». Nomfup, che «secondo gli standard che hanno portato alla sospensione da Time di Fareed Zakaria da noi sarebbe una falcidia». Ci sono indizi che sia così, ma anche la sensazione che sia molto più difficile che in passato. In Italia il caso forse più eclatante di plagio nell'editoria, almeno negli anni recenti, ha riguardato il filosofo, professore a Ca' Foscari e commentatore di Repubblica Umberto Galimberti, scoperto a utilizzare interi passi della collega Giulia Sissa. Non ha subito sanzioni. Ma nei giornali italiani l'eventualità di articoli ripresi, parafrasati, utilizzati ma non citati è purtroppo un costume, con la scusa fornita da un birignao, «niente è più inedito di ciò che è stato pubblicato». La circolazione di idee su Internet di sicuro ha giovato alla trasparenza: se l'appropriazione è facile, e le fonti sono migliaia e a portata di mano (specie per chi è o ritiene di essere in posizione di forza rispetto al «saccheggiato»), è altrettanto vero che è molto più facile essere scoperti, e soprattutto l'editorialista vecchia maniera - ottocentescamente convinto della sua onnipotenza, dinanzi alla platea che si ritiene bruta - rischia. Ci sono naturalmente i casi quasi divertenti - le finte interviste di Tommaso De Benedetti, diventate a loro volta genere letterario - ma anche una serie di circostanze attuali nelle quali semplici lettori cominciano a puntare un giornalista ritenuto scorretto, e alla lunga lo smascherano. Molti corrispondenti dall'estero rischiano grosso, vista la cattiva pratica di rielaborare articoli da altri media, o storie comunque lontane, che fino a poco tempo fa si ritenevano poco verificabili. Né si può dire che l'affare plagio riguardi solo l'editoria. Il leggendario Scilipoti copiò il programma dei Responsabili pari pari dal manifesto fascista di Giovanni Gentile: ma aveva poca credibilità da perdere. L'ex ministro tedesco, l'astro nascente Karl-Theodor zu Guttenberg, era invece assai considerato e dovette dimettersi, quando su Internet prese forma una campagna per smascherare la sua tesi di dottorato copiata. Il filosofo tedesco Peter Sloterdijk ha scritto contro il plagio le cose più interessanti; ma ha anche avvertito, attenti, la citazione da sola non risolve il problema (filosofico) dell'Impostura, «la cultura avanza su quelle sue piccole gambe che sono le virgolette. Le virgolette sono la cortesia del pirata».

"Il Signore degli Anelli", così il fantasy andò al potere - Raffaella Silipo

TORINO - Il potere della magia e la forza della spada, il fascino degli elfi e l'allegria degli hobbit, l'amicizia che unisce le razze, il coraggio nei momenti più cupi, l'amore che nasce dalla rinuncia, il Fato che tende i suoi fili. All'alba del nuovo millennio il cinema si risveglia in un mondo fantastico, quella Terra di Mezzo inventata negli Anni 40 da J.R.R. Tolkien dove si combatte la lotta definitiva tra Bene e Male e a vincere è il più piccolo degli eroi, l'unico capace di distruggere il potere invece di arraffarlo. Dopo anni di commedie e film realistici, di cronaca e impegno, western o thriller, la trilogia fantasy di Peter Jackson irrompe nelle sale sdoganando la favola e facendo man bassa di Oscar (17, gli unici non premiati sono stati gli interpreti) e di incassi, i più alti nella storia del cinema, se si considerano i tre episodi come un unico film, come in effetti è corretto, dato che sono stati girati contemporaneamente in Nuova Zelanda e sono usciti poi a scadenza annuale La compagnia dell'anello nel 2001 (in Italia gennaio 2002), Le due torri nel 2002 e nel 2003 Il ritorno del re. Un successo planetario che coglie di sorpresa persino il produttore e la troupe, quasi convinti di aver evocato un potere non dissimile da quello racchiuso nel magico anello. Anche perché il romanzo da cui il film è tratto non era certo una novità: il professore di storia medioevale John Ronald Reuel Tolkien, uno che passava il tempo libero a dissezionare i miti greci e celtici, frequentando i fantasmi di Dioniso e Morgana, lo aveva scritto a più riprese tra il 1937 e il 1949 e pubblicato a metà Anni 50. Una classica saga fantasy, ambientata in un Medioevo immaginario, dove una compagnia composta tra gli altri dallo stregone Gandalf (nel film interpretato da Ian McKellen), dall'erede dei Re degli Uomini Aragorn (Viggo Mortensen), dall'elfo Legolas (Orlando Bloom), dal nano Gimli (John Rhys-Davies) e dal piccolo hobbit Frodo (Elijah Wood), tenta di distruggere il potente Anello del Potere, che renderebbe quasi invincibile il suo padrone Sauron se ritornasse nelle sue mani. Una saga molto amata ma anche molto criticata, («Oh no, un altro fottuto elfo» avrebbe commentato l'amico Hugo Dyson durante una lettura pubblica) che si presta a varie interpretazioni, come dimostra il fatto che in Usa venne adottato dal movimento alternativo e pacifista degli Anni 60 mentre in Italia negli Anni 70 fu simbolo della gioventù di destra. Una storia, comunque, suggestiva e appassionante, ricca di personaggi forti e scenari esotici, inevitabile che il cinema ci mettesse sopra gli occhi: esiste addirittura un progetto dei Beatles per realizzare una versione di Il Signore degli Anelli, bloccato da Tolkien in persona. Anche Stanley Kubrick aveva fatto un pensierino alla trilogia, poi scartata perché troppo «vasta». A metà Anni 70, il regista britannico John Boorman e il produttore Saul Zaentz abordano il progetto e poi lo abbandonano perché troppo costoso; Boorman sfrutta comunque i suoi appunti per girare Excalibur e Zaentz realizza un adattamento a cartoni

animati di La Compagnia dell'Anello e la prima parte di Le due Torri diretto da Ralph Bakshi; il risultato, però, per problemi di budget e tempo, non è granché e Bakshi non riuscirà mai a completare la storia. Il peccato originale è che il cartone è rivolto a un pubblico infantile, lasciando scontenta la maggior parte dei fan adulti. Questi fallimenti scoraggiano registi e case di produzione, che non ripropongono più l'idea, giudicata impossibile da portare sullo schermo, a causa dell'enorme quantità di finanziamenti e di effetti speciali necessari, senza contare il fatto che l'interesse per il fantasy è nel frattempo molto diminuito. Solo a metà Anni 90, grazie agli enormi passi avanti fatti dalla tecnologia, che permette di riprodurre sullo schermo mondi immaginari e creature fantastiche come certo non era possibile in passato, la Miramax Films sviluppa un grandioso progetto con Peter Jackson, poi rilevato dalla New Line Cinema con effetti sviluppati da Weta Digital e Weta Workshop, fondate da Jackson stesso, che vi consacra una decina d'anni di vita. Dopo il successo del film (e l'anno prossimo arriverà il prequel, Lo Hobbit, con lo stesso cast) il fantasy non si è più fermato: il genere che qualche anno fa non interessava nessuno (ricordate Woody Allen che in Io e Annie consigliava Diane Keaton: «Non prendere corsi in cui ti fanno leggere Beowulf»?) adesso ha praticamente sostituito tutti i tipi di narrativa per giovani e invaso le sale cinematografiche. In quella confusa Terra di Mezzo tra miti celtici e supereroi dei fumetti, angeli, demoni e vampiri, poemi medievali e manga giapponesi è nascosto il tesoro del nuovo business dell'immaginario mondiale. Libri e film, certo, ma anche videogiochi, affollati siti Internet e raduni dove tra stand medioevali e astronavi aliene si accalcano giovanissimi adepti vestiti da maghi, cavalieri o falconieri. Una sterminata tribù, più numerosa degli elfi e degli hobbit, che si appassiona all'eterna lotta del bene contro il male. «Oggi la cronaca propone scopi così meschini, l'immagine, la ricchezza - riflette la giovane scrittrice fantasy Licia Troisi -. Eppure nascosta dentro di noi rimane una fame di ideali nobili, di imprese epiche. Il fantasy non ha paura di essere semplice, di raccontare gli archetipi, di parlare di amore, odio, eroismo». Ci pensa l'industria a trasformare l'epica in business.

Le patate combattono bruciore di stomaco e ulcera

Il bruciore di stomaco affligge molte persone. Le cause possono essere diverse: da un'errata alimentazione all'azione di batteri. In particolare l'ulcera è ritenuta un prodotto dell'azione di determinati organismi patogeni di cui il più famoso e riconosciuto è l'*Helicobacter pylori*. I batteri, si sa, sono combattuti per mezzo degli antibiotici – i farmaci che dal dopoguerra hanno soppiantato i rimedi finora utilizzati. Efficaci in molti casi, tuttavia hanno un tallone d'Achille: possono avere effetti collaterali e possono sviluppare una resistenza da parte dei batteri stessi, che così sopravvivono anche all'azione degli antibiotici. Per trovare un rimedio alternativo ed efficace agli antibiotici i ricercatori britannici dell'Università di Manchester hanno compiuto un salto indietro nel tempo e si sono rivolti a un rimedio popolare: il succo di patata. Rispolverato dopo un pranzo domenicale e analizzato con rigore scientifico, il rimedio della nonna ha mostrato di essere ancora attuale, nonché efficace. A essere risultate attive nel combattere i batteri responsabili di bruciori, acidità e ulcera gastrica sono state alcune molecole antibatteriche contenute nella patata. Come accennato, l'idea di riscoprire il rimedio del succo di patata è saltata fuori “per caso” durante un pranzo domenicale cui partecipava uno dei ricercatori coinvolti nello studio. «Uno dei nostri scienziati stava consumando il pranzo della Domenica, quando la nonna del suo partner ha detto di usare le patate per curare le ulcere allo stomaco – spiega nel comunicato UM il dottor Ian Roberts, professore di microbiologia presso la Faculty of Life Sciences, e coautore dello studio – In seguito andò a comprare un sacchetto di patate King Edward da un negozio su Curry Mile e ha iniziato a sperimentare in laboratorio». In seguito i ricercatori hanno approfondito lo studio utilizzando e testando diverse varietà di patate. Alla fine dei test quelle risultate più efficaci sono state la già citata varietà King Edward e la Maris Piper. «Quando ho sentito dell'idea di usare le patate per il trattamento delle ulcere allo stomaco devo ammettere che ero un po' scettico – sottolinea Roberts – Ma ad altri livelli non mi ha sorpreso: un sacco di prodotti botanici contengono composti molto interessanti e noi dobbiamo solo scoprirli». I ricercatori ritengono che il succo di patata possa essere utilizzato come un'alternativa priva di effetti collaterali ed economica per il trattamento preventivo e la cura dell'ulcera gastrica. La possibilità di sviluppare un prodotto commerciabile a base di succo di patate si potrebbe, tra gli altri, aprire un grande mercato, concludono gli autori. Ecco un altro caso in cui la “saggezza” popolare, se vagliata e analizzata seriamente, in alcuni casi si può rivelare una reale saggezza.