

## **Neil Armstrong ha lasciato la terra** – Marco d'Eramo

Se n'è andato per sempre dal pianeta Terra il primo uomo che camminò sulla luna: Neil Armstrong. A 82 anni le arterie l'hanno abbandonato. Ma per chi rimase insonne a guardare la prima diretta televisiva "da un altro mondo" quel 20 luglio 1969 Armstrong sarà per sempre quel goffo omino Michelin che in tuta spaziale ballonzolava nella bassa gravità del nostro satellite. Allora gli perdonammo tutto, anche la frase da copywriter: «Un piccolo passo per un uomo, un passo gigantesco per l'umanità». Allora ci sembrò che un'epoca si aprisse, l'era spaziale appunto. Se Charles Lindbergh aveva trasvolato per la prima volta l'Atlantico nel 1927 e già nel 1939 c'era un servizio regolare di volo commerciale, quanti anni ci sarebbero voluti prima che tutti potessimo andare sulla luna? E infatti il successivo 31 dicembre ci ripromettemmo di trascorrere lì il capodanno del 2000: ne eravamo davvero convinti. Per qualche anno questa fiducia fu alimentata, ma poi, dopo l'ultima missione Apollo 17 del dicembre 1972, l'esplorazione umana dello spazio fu abbandonata e mai più nessun bipede terrestre è mai allunato sul nostro satellite (un salto di pulce rispetto ai voli interplanetari). L'abbandono fu così repentino e definitivo da far dubitare persino che gli allunaggi fossero mai avvenuti. E infatti una persistente leggenda metropolitana è "negazionista" dei viaggi lunari. Neil Armstrong fu sempre molto discreto: dopo il ritorno dalla luna, annunciò che non avrebbe mai più volato nello spazio, si ritirò dalla Nasa, divenne professore d'ingegneria in un'università e, a differenza di altri astronauti, rifiutò di candidarsi al senato Usa. L'ultima sua curiosa polemica fu col suo barbiere che rivendeva di nascosto come cimeli i peli che gli radeva. Anche questa sembra una metafora, come la sua famosa frase, per un'umanità che sulla luna c'è stata solo per un pelo.

## **John Cage oratore eretico** - Valerio Corzani

Durante gli anni cinquanta e sessanta, John Cage compose parecchie opere destinate ad oratori e speaker. Alla maggior parte di queste egli diede il nome di «conferenze». La sua felice e ininterrotta carriera di conferenziere cominciò in realtà nel 1927, in una gara di retorica di cui risultò vincitore con un testo imbevuto di idee panamericane: *Other People Think*. Il testo, recitato nel contesto del Southern Oratorical, faceva parte di un impegno scolastico che vedeva il musicista statunitense rappresentare la Los Angeles High School. Nell'autunno del 1931, di ritorno dal suo primo viaggio in Europa (un vagabondaggio fertile che lo aveva portato dapprima a Capri e poi a Biskra, Maiorca, Madrid e Berlino), Cage tornò negli Stati Uniti e raggiunse i genitori che nel frattempo si erano trasferiti a Pacific Palisades. Cage continuò per qualche tempo a suonare, scrivere poesie e dipingere, fino a che una catastrofe finanziaria costrinse la famiglia a trasferirsi di nuovo a Los Angeles e l'inquieto figliolo ad ingegnarsi in una serie di lavori occasionali, inclusi l'impiego come guardiano in un posteggio d'auto e l'inconsueta pratica di conferenziere per casalinghe. Conferenze a gettone, dai temi più vari: Cage passava dalla Micotica ad Arnold Schoenberg, dallo Zen al Trascendentalismo... Nel 1949, dopo aver ricevuto un premio dalla National Academy of Arts and Letters, un ulteriore scatto: Cage scrisse *Lecture on Nothing* e *Lecture on Something* (poi inserite nel volume *Silence*). Lo statunitense ammise in seguito di aver usato, nello scrivere conferenze, metodi di composizione musicale. La prima delle due conferenze esprimeva il concetto della discussione come intrattenimento. La sua preparazione consisteva nell'applicazione di tecniche musicali alla scrittura-lettura come «tempo». Per il dibattito seguente la conferenza, Cage aveva preparato sei risposte negligenti la pertinenza tematica, ovvero risposte che non avevano nulla a che fare con le eventuali domande degli astanti. L'interesse di Cage per l'anticonformismo tipografico di Ezra Pound ed E.E. Cummings si rivelò, estrinsecamente, nella disposizione dei suoi scritti: sbalzi tematici violenti, spezzature e lunghezze delle linee, lunghissime citazioni. Ma il contatto più significativo di John Cage con la letteratura si celebrò in quel periodo attraverso Charles Olson, un intellettuale che vedeva l'arte come un processo naturale, non nel senso dell'imitazione della natura, ma nel senso della naturalizzazione dell'arte. Olson fu direttore del Black Mountain College negli anni 1951-1956. Si trattò di anni estremamente formativi per Cage che, nell'ambito di quel campus, concepì insieme ad un gruppo di altri artisti, il primo *Happening* della storia del teatro americano. Charles Olson partecipò a questo esperimento, e sue poesie furono recitate dall'alto di alcune scale a pioli. Non sappiamo di altri rapporti fra i due artisti, comunque non si può non notare che anche nelle successive *Juilliard Lecture* (1952) e *Where are we going? and what are we doing?* (1961), Cage solidarizzò con le opinioni di Olson sui vantaggi della dattiloscrittura fino a raggiungere momenti di somiglianza coi tratti personali tipici della sua poesia. L'utilizzazione delle risorse tipografiche, serviva a Cage a partecipare il pubblico dell'esperienza stessa, in un ascolto-lettura molto vicino al pensiero-scrittura. Per raggiungere questo obiettivo l'autore, coinvolto in un universo quanto mai eterogeneo di attività, decise di applicare la convenzione metodica di una di queste attività (specificatamente la musica) a tutte le altre, quindi anche alla scrittura. Se il rapporto fra musica e poesia è sempre stato facile e ovvio, quello fra musica e prosa lo è un po' meno. Facendo largo uso di espedienti tipografici, come si può vedere in *Two Statements on Ives* (inserito nel volume di scritti *A Year from Monday*), Cage collegava le sue frasi spontanee in sequenze che non erano effetto di casualità ma di casualismo, in quanto ottenute grazie a procedimenti elaborati e meccanici. Nelle frammentazioni e collages della *Juilliard Lecture*, nelle spaziature delle colonne della *Lecture on nothing* e della *Lecture on something* veniva ricercata la libertà del linguaggio quotidiano, al fine di sostituire l'artificiosa aderenza della lettura alla parola impaginata, con un'artificiosità nuova che metteva in gioco anche i silenzi e le imperfezioni della lettura concreta. In *Talk I* il testo non era allineato o incolonnato, ma diffuso, sparpagliato nelle pagine. Questa conversazione-conferenza, improvvisata nel 1965, fu un raro esempio di diretta utilizzazione della tecnica del collage vagamente in solidarietà con le esperienze di William Burroughs, dei pittori cubisti e degli assemblages dadaisti. John Cage si differenziava da questi riferimenti ispirativi perché quando utilizzava una citazione (da giornale o altro) voleva renderne rilevante il contenuto solo agli effetti di un'azione temporale. In tutti i libri di John Cage i vari articoli venivano disposti sì in sequenza cronologica, ma erano pure disponibili ad una lettura disordinata (come appunto avviene normalmente nella lettura dei giornali). Commentando *Indeterminacy* (una composizione realizzata seguendo il suggerimento di David Tudor di scrivere una

conferenza fatta di barzellette), Cage spiegò che le varie storielle disposte «passim» in *Silence* e in *A Year from Monday*, svolgevano un ruolo identico a quello dei brandelli di piccole informazioni sistemati qua e là, a riempire i vuoti di colonna, nei piccoli giornali di provincia, e aggiunse che esse dovevano venir lette nella stessa situazione in cui si leggono i giornali, senza scopo, saltando di qua e di là e rispondendo, nel tempo della lettura, agli stimoli ambientali, di cose, suoni ed eventi. E lo stesso schema teorico della sua opera più nota, *4'33* ... Quando gli si domandò perché egli non elaborasse una conferenza tradizionale, informativa, Cage rispose: «Io non dò queste conferenze per sorprendere la gente, ma per bisogno di poesia». Dopodiché aggiunse: «La poesia non fa parte della prosa semplicemente perché quest'ultima, in un modo o nell'altro è formalizzata. Non si tratta di poesia in ragione del suo contenuto o della sua ambiguità, ma perché essa permette d'introdurre degli elementi musicali (misura, suono...) nel mondo delle parole».

## **L'organizzatore di suoni refrattario al culto** - MARIO GAMBA

Si fa presto a dire happening. Non che ci sia niente di male, nell'happening, nella poetica dell'happening. Ma appare sempre la versione autorizzata, quella che dice culto dell'istante più spensieratezza. Tutte e due ottime cose. Se poi riassumi con la parola piacere, suona splendidamente. Ma la parola piacere, guarda caso, è più ricca. Intanto gradisce di più la compagnia della parola pensiero rispetto alla parola spensieratezza, bella ma con un certo tasso di equivocità. Cage organizzatore di suoni. Questo il compendio che dice meglio. Lo firma lui. La formula stavolta è autorizzata da lui. Organizzare i suoni. Tutti, compresi quelli che i sistemi (i codici) della storia della musica non considerano. Ma organizzarli. Questo amabile compositore che sarebbe imbarazzatissimo di fronte alla sua monumentalizzazione per via del centenario - e infatti bisogna riconoscere che molti di coloro che lo ricordano in questo 2012 che si candida a diventare anno Cage, interpreti musicali o scriventi letterari, badano bene a evitare una tal sciagura - sceglie i suoni gettando i dadi, magari, poi li mette assieme secondo il suo più forte desiderio: le sequenze più propulsive, gli esiti dell'opera (momentanea, sì, una situazione, non un'opera) che più cambiano la vita. L'istante non è oggetto di culto per Cage. La situazione non è oggetto di culto per Cage. Refrattario al culto. Però estrarre dalla situazione creativa il succo di un pensiero che trasforma: ecco, può essere un'idea! Niente culto di niente nemmeno per gli umani inquieti dispersi irregolari pensanti che provano a scompigliare il quadro sociale. Pensanti si definiscono quei tarantini che al ricatto Ilva + governo + sindacati + sinistra ufficiale non ci stanno. E sono pure inquieti dispersi irregolari. Se uno cerca risonanze cageane fuori dal mondo della musica, le trova. Ma per favore non facciamolo, non così. Era un modo di procedere che usava al tempo dell'engagement. Con Cage, poi! Scapperebbe. Con passo lieve, peraltro. Leggero. Eppure. Rivoluzionario. Ah già, c'era un'altra parola che girava intorno, adesso è uscita fuori.

**Alias – 26.8.12**

## **Holmes ridammi la ribalta** - Ivan Tassi

Ci sono personaggi letterari il cui successo coincide con una maledizione. Il loro problema consiste in un'eccessiva carica di realtà: non appena nascono, si rivelano così autonomi e pieni di energia narrativa che sfuggono al controllo, mettendosi a reclamare diritti di vita propria; e quando poi incontrano il favore del pubblico, pronto a trasformarli nei propri idoli, arrivano a eclissare ogni altra opera o impresa del loro creatore. Quest'ultimo si trova allora a dover contrastare una sorta di demone evocato dai suoi stessi incantesimi. Quando si apre l'autobiografia di Arthur Conan Doyle intitolata *Ucciderò Sherlock Holmes* (a cura di Gianni Rizzoni e Luigi Brioschi, *Metamorfosi*, pp. 192, € 15,00) sembra proprio di essere davanti a un tentativo di esorcismo, effettuato dallo scrittore contro l'ombra persecutoria del suo personaggio-detective. È infatti tra queste pagine che Doyle ammette di aver sentito l'esigenza, dopo le prime fortunate apparizioni letterarie di Sherlock, di sbarazzarsi di lui «una volta per tutte», facendolo annegare, in un racconto del 1893, tra le rapide di una cascata. Fu soltanto il pubblico che convinse lo scrittore a ripensarci, subissando con lettere di protesta, insulti e piagnistei il suo gesto di sconsiderata «brutalità» letteraria. Se tuttavia pensassimo che l'esorcismo di Doyle consiste in questa passeggera insofferenza omicida finiremmo subito fuori strada. È vero che lo scrittore ha cercato di liquidare il detective, ma è anche vero che, dopo una pausa di alcuni anni, si è affrettato a resuscitarlo a partire dal 1902 – nel *Mastino dei Baskerville* e nel *Ritorno di Sherlock Holmes* – e a riutilizzarlo per ricavare, almeno fino al 1927, ulteriori romanzi, racconti e pezzi teatrali. L'esorcismo va cercato altrove e si nasconde piuttosto nei silenzi, nelle omissioni e nei tentativi di allontanamento disseminati lungo il percorso dell'autobiografia. Basta poco per accorgersi che Doyle, da una parte all'altra di *Ucciderò Sherlock Holmes*, fa di tutto per relegare il detective sullo sfondo della propria esistenza. Prima di decidersi a raccontare di Sherlock, l'autobiografo si dilunga per pagine sul proprio albero genealogico, sulle ristrettezze economiche della sua giovinezza e sugli studi che lo condussero a laurearsi in medicina all'Università di Edimburgo nel 1885. Ma anche dopo che Holmes entra in gioco nel 1887, con la pubblicazione del primo romanzo *Uno studio in rosso*, lo spazio narrativo a lui concesso dall'autobiografia resta esiguo rispetto ai possibili margini di manovra. Doyle concentra tutte le notizie sul personaggio in un solo capitolo-«digressione», mentre nel resto del libro *Sherlock*, richiamato solo in parentesi saltuarie, esce quasi di scena, per far posto alle «avventure di ogni genere» che affollano la vita del suo creatore. Ma perché tanta ostilità nei confronti di una figura che, in fin dei conti, aveva offerto a Doyle un lasciapassare verso la celebrità? Rispetto alla precedente traduzione del 1987, la nuova edizione di *Ucciderò Sherlock Holmes* riporta un maggior numero di aneddoti letterari e ci permette una disamina più circostanziata delle mosse dell'autore. Mentre ideava i casi di Holmes, Doyle aveva allo stesso tempo in cantiere *Micah Clarke*, un romanzo storico sui Puritani che, a suo avviso, costituiva la «prima pietra angolare» di una salda «fama letteraria». Anche in seguito la sua produzione continuò ad annoverare, accanto al genere poliziesco, altri romanzi e racconti storici, numerose narrazioni fantastiche, d'avventura e di fantascienza, cronache giornalistiche sportive e persino una *Storia dello spiritismo*. «Se non avessi mai posto mano a *Holmes* – lamenta allora Doyle nell'autobiografia – lamia fama di scrittore sarebbe assai superiore all'attuale». Perché *Sherlock*, con la sua spettacolare genialità e il suo carattere «senza mezze misure», ha richiamato verso di sé tutte le

luci della ribalta. E sembra proprio che Doyle, al momento di metter mano alle proprie memorie, abbia cercato di seppellire questa invadenza inesorabile sotto un cumulo di ricordi. È la stessa tecnica autobiografica utilizzata da Ucciderò Sherlock Holmes ad agevolare le operazioni di occultamento. Doyle non adotta per nessun motivo la drammatica prospettiva del reo-confesso: procede più che altro per accumulo, affastellando i diversi periodi della propria vita e privilegiando, di norma, soltanto i momenti più «piacevoli» o gli aneddoti sensazionali. Il suo resta l'atteggiamento del memorialista, che non spalanca ai lettori le porte più intime dell'io, ma preferisce mantenersi su un tono uniforme e compassato, in un andamento narrativo senza scosse né slanci. Anche le immagini e le metafore, in questo senso, restano ancorate a un registro piatto e convenzionale. Raccontare la storia della propria vita, per Doyle, significa infatti ripercorrere «un cammino» o «una strada»; e per quanto il lettore possa essere attratto dalla possibilità di incontrare lungo il percorso l'idolo di Holmes, non risulta difficile per Doyle distrarlo, attraverso una serie di abbagli, esche e diversivi. Risulta emblematica, a questo proposito, la vignetta caricaturale riportata in chiusura della presente edizione, dove Doyle, di suo pugno, ha rappresentato il viaggio della propria esistenza con le sembianze di un carro trainato da una bestia da soma: il nome di Holmes figura in piccolo, tra innumerevoli esperienze di lavoro, viaggi e «merci» letterarie accatastate sul mezzo di trasporto. Ci troviamo dunque agli antipodi rispetto alla struttura dei romanzi e dei racconti polizieschi, in cui Doyle, con la complicità di Watson, è capace di trascinarci passo dopo passo verso lo scioglimento dell'enigma. Ma la tecnica utilizzata nell'autobiografia non può assomigliare per certi versi alle strategie di depistaggio di cui si serve Doyle per raccontare le avventure di Sherlock? Ce lo conferma lo stesso Doyle, quando discute i problemi di costruzione presentati dagli intrecci di Holmes: «Per prima cosa – leggiamo nell'autobiografia – bisogna formarsi un'idea. Trovata la chiave del mistero, è necessario cercare in tutti i modi di nasconderla, ponendo invece in evidenza quanto può indurre a una spiegazione diversa». Allo stesso modo Doyle, pur consapevole che Sherlock costituisca agli occhi dei lettori la chiave di volta della sua intera esistenza letteraria, non ha esitato a esautorarlo del suo ruolo decisivo, per mettere invece in risalto tutti i dettagli autobiografici che consentissero di attirare il pubblico verso un'interpretazione «diversa». Ma allora, a questi patti, l'esorcismo contro Sherlock si è trasformato anche in una vendetta, parziale e beffarda, contro i lettori che continuano ad alimentare il mito del detective e che si vedono sottratto il loro idolo proprio da chi poteva conoscerne ogni segreto. Non si tratta di una scelta priva di rischi e di conseguenze. Non sempre i ricordi di Doyle offrono, col loro impianto disomogeneo e il loro stile uniforme, un'adeguata contropartita all'assenza di Sherlock; la loro varietà può per giunta arrivare a soffocare il pubblico e a esasperare la frustrazione delle sue attese. Se poi consideriamo che Holmes, nonostante gli sforzi, ha comunque avuto la meglio, sopravvivendo nella memoria a tutto il resto della quasi dimenticata produzione di Doyle, l'esorcismo dello scrittore non può che assumere, in ultima istanza, il fascino di un contro-incantesimo disperato e fallimentare.

## **Oppio reliquia di Bombay** - Tommaso Pincio

In un futuro forse non lontano qualcuno scriverà una storia drogata dell'umanità. Non una storia di tossicomani più o meno illustri, si badi. E neppure una storia delle sostanze psicotrope e voluttuarie, e men che mai una storia scritta sotto l'effetto di una di queste sostanze. Bensì una storia in cui le droghe offrano una prospettiva, una lente attraverso cui guardare l'umanità e il suo cammino. Esistono storie dell'umanità nelle più svariate chiavi; economica, sociale, politica, sessuale e chissà cos'altro ancora. Perché mai non dovrebbe esserle una in chiave drogata? L'uso e l'abuso di determinate sostanze, nonché il modo in cui vengono giudicate, mercificate o bandite, costituiscono un termometro attendibile del posto che gli uomini credono di occupare nel mondo. Le droghe possono segnare il confine tra ciò che lecito e ciò che è proibito, tra medicina e veleno, tra paradiso e inferno, tra divino e terreno, tra sogno e realtà. Possono inoltre forgiare l'identità, tanto di un singolo individuo quanto di una comunità. Ma se una storia drogata del mondo ancora manca all'appello, ne esiste una dedicata a una città. Opium City di Amar Farooqui, storico indiano, mostra quanto importanza abbia avuto il commercio dell'oppio nello sviluppo di Mumbai. La pubblicazione dello snello volume (di fatto una raccolta di tre saggi) risale al 2006 e anticipa dunque di qualche anno la recentissima uscita di un romanzo che, di quella Storia, sembra raccontare la malinconica consunzione. E se Farooqui parla di città dell'oppio, il poeta Jeet Thayil opta per qualcosa di più suggestivo: Narcopolis (Neri Pozza, traduzione di Vincenzo Mingiardi, pp. 293, € 16,50). Il senso è tuttavia lo stesso, come identico è il luogo, benché in questo caso si preferisca chiamarlo Bombay anziché Mumbai. La ragione di questa scelta viene dichiarata da subito, incorporata nell'incipit: «Bombay, la città che ha cancellato la sua storia cambiando nome e alterando chirurgicamente il proprio volto, è l'eroe o l'eroina di questo racconto». All'origine, dunque, un problema di divisione, una mutazione dove rinnegare e inventarsi una nuova identità sono, oltre che facce di un'identica medaglia, il segno del tempo che passa. E da quale parte del tempo stia il narratore sembrerebbe evidente, giacché Bombay è un nome del passato, dell'epoca coloniale, degli anni dell'oppio. Spiegando come prende forma il racconto, il narratore ci dice di aver setacciato la mente «in cerca d'immagini, di un volto, di un brandello di musica o dell'eco di una voce, cercando di ricordare com'era il passato, di ricostruirlo come farei con il paesaggio e la luce di una terra straniera, perché il passato è proprio questo, non è letteratura o storia morta ma il posto in cui un tempo vivevi e dove non puoi più tornare». Viene anche impiantata un'equazione al riguardo: «memoria = dolore = essere umano», il che è come riconoscere all'oppio il merito di essere la panacea di tutti i ricordi. Il racconto si immagina allora scritto a occhi chiusi, direttamente dal bocchino di una pipa e nel corso di una sola notte, sebbene copra un arco lungo decenni e molte e diversissime vite, accomunate dai fumi narcotizzanti della droga, dalla ricerca del nasha, che nella lingua hindi indica il nirvana del tossicomane, ovrerosia lo sballo. Nascendo da uno stato di trasognata rimembranza, il racconto perde il suo narratore per strada. Irrompe nella forma più invadente possibile, quella del flusso di coscienza. Ma già nel secondo capitolo la voce, pur seguitando a parlarci in prima persona, assume un tono più convenzionale, più narrativo. È però una voce che ci dice poco di sé, incline a estinguersi. Di costui, del narratore, conosciamo poco o niente. Sappiamo che lavora in un'azienda farmaceutica per conto della quale revisiona i bollettini informativi. Intuiamo che è un persona acculturata, dai gusti raffinati, interessata

all'arte e alla poesia. Ci confessa poi di essersi messo nei guai con la legge. Viveva a New York, dove fu arrestato mentre acquistava «roba» e quindi rispedito in India. Qui scopre Bombay e l'oppio, «la città dell'oppio e la droga Bombay». Di questa capitale di estremi ed eccessi, crogiolo di ogni forma di ricchezza e povertà, di lingua e religione, al nostro narratore interessa un'enclave particolare o, meglio, una strada, Shuklaji Street, situata nel cuore del famigerato Kamathipura, a sua volta cuore del commercio di carne umana, della prostituzione. Perché è qui, in Shuklaji Street, che si trova il chandu-khana di Rashid, una fumeria vecchio stile con pagliericci, materassi e cuscini a fare da tappeto al pavimento. Qui il nostro narratore conosce Dimple, che gli prepara la pipa e gli insegna a fumare. Dimple lavora di giorno nella fumeria e di notte sparisce nel vicino bordello delle hijra, dei transessuali. Perché Dimple è un eunuco, un ibrido frutto di una brutale operazione chirurgica, come Bombay, e che, come Bombay, acquisterà un nome nuovo e cambierà d'abito a seconda delle circostanze, passando dalla sari al burqa, restando così sospesa non tanto tra due sessi quanto tra le due e più culture della città. Dimple, che da analfabeta diventa anche lettrice sofisticata e vorace, è ovviamente una personificazione di Bombay, un'incarnazione dei suoi vizi. L'allegoria si fa sin troppo sfacciata quando l'eunuco eredita due meravigliose pipe da mister Lee, un oppiomane cinese in esilio, fuggito dal proprio paese dopo che il Partito Comunista gli ha portato via ogni cosa; «fin troppo sfacciata» giacché è fin troppo noto quanto le storie di Cina e India siano state legate dall'Impero britannico con il laccio dell'oppio. In questo senso, Narcopolis può essere considerato una sorta di sequel della trilogia dell'Ibis (peraltro ancora in progress e anch'essa pubblicata in Italia da Neri Pozza), saga dal sapore epico in cui Amitav Ghosh ricostruisce proprio la via dell'oppio che nella prima metà dell'Ottocento unì e segnò i destini di questi due immensi paesi orientali, costringendoli a misurarsi con la spietatezza dell'Occidente. E se in Ghosh mondi vastissimi sono concentrati nelle peripezie di una goletta poliglotta, nel caso di Thayil a fare da microcosmo al tornasole è per l'appunto la fumeria di Shuklaji Street. Diversamente da Ghosh, che fotografa il traffico dell'oppio nella sua ascesa, Narcopolis si concentra sulla sua caduta, gli anni settanta e ottanta del secolo scorso, quando sulle fumerie si abbatte la scure della legalità, dell'Ufficio Dazi e Dogane. L'oppio diventa una reliquia del passato, soppiantato da un suo derivato in polvere, l'eroina, e da altri veleni chimici, in teoria non molto più nocivi, ma di fatto assai più letali perché il loro uso è più indiscriminato, privo di riti, di una cultura sedimentata. Non c'è vera trama, ma un susseguirsi di personaggi, di situazioni, molti dei quali, a cominciare dalla stessa voce narrante, appaiono soltanto per scomparire. Puttane, papponi, gangster, disperati, hippie. Un'umanità affacciata sull'orlo di un abisso ma troppo intontita dal nasha per accorgersene. Il tutto raccontato con grazia trasognata, con la prosa fluttuante di chi per anni s'è lasciato cullare dallo sciabordio di un mare di fumo, giacché è palese che, in quella Bombay, Jeet Thayil era di casa.

## **La questione maori tra partecipazione e psicopatologia** - Franca Cavagnoli

Apparso in Francia nel 2004 nella Série Noire di Gallimard, e ambientato tra i maori della Nuova Zelanda, Utu è il terzo romanzo di Caryl Férey in ordine di apparizione nelle nostre librerie (traduzione di Alberto Bracci Testasecca, e/o «originals», pp. 395, € 15,00), e ci arriva dopo Zulu (Mondadori, 2009) e La gamba sinistra di Joe Strummer (e/o, 2011). È il seguito di Haka, non ancora tradotto, ma i due romanzi si possono tranquillamente leggere in ordine inverso. In Haka – il titolo rende omaggio alla famosa danza di guerra maori resa celebre in tutto il mondo dagli All Blacks, la nazionale di rugby neozelandese – Jack Fitzgerald, capo della polizia di Auckland, indaga su alcuni omicidi a sfondo sessuale. Sulle tracce del serial killer, il cammino di Fitzgerald si interseca con quello di uno sciamano maori, custode di una fossa comune dove sono occultati resti umani. Alla fine il killer viene ucciso, ma muore anche Fitzgerald, lasciando dietro di sé molte zone d'ombra, a partire dalla sua stessa fine. Il suo sembra un suicidio, ma è davvero così? Sulle ombre cerca di gettare luce il principale collaboratore di Fitzgerald, il tenente Paul Osborne, in quanto «esperto della questione maori»: qui comincia Utu, con il ritorno di Osborne in Nuova Zelanda dopo un soggiorno a Sydney. Osborne sa bene che la violenza della comunità maori affonda le sue radici nello status di cittadini di serie B a cui i pakeha, e cioè i bianchi, hanno costretto i maori fin dai tempi della colonizzazione inglese. La sua testardaggine nelle indagini gli farà scoprire un complotto dei vertici del potere bianco per impadronirsi di certe terre maori, sulle quali si erge un antico villaggio sacro. Al cuore del noir di Férey c'è la vendetta – questo il significato di utu – organizzata da un gruppo di fanatici maori, seguaci di un antico culto anticolonialista, per punire i bianchi sia per la sistematica sottrazione di beni, possedimenti e diritti che sono storicamente obbligati a subire fin dall'arrivo degli inglesi sia per la speculazione edilizia. A differenza di Fitzgerald, Osborne dovrà fare i conti con un raccapricciante tatuatore, esperto nel moko, il tatuaggio praticato sul viso degli adepti con un frammento di osso, a volte umano. «Un pulp raffinato, imperdibile per gli amanti del genere» si legge sulla quarta di copertina. E in effetti ci sono tutti gli ingredienti del noir: truculenza, efferatezza, misteri insondabili, vendette perverse. Qualche volta si sfora nel pretestuoso anche semmai nel gratuito, ma fin dalle prime pagine qualcos'altro spinge ad andare avanti nella lettura. A partire dal tenente Osborne, un duro di poche parole e molti fatti inconcludenti, spesso ubriaco e «con la testa in formalina», con una predilezione per erbe esotiche non per usi alimentari, polvere e sigarette chimiche. Certo, un classico. Ma fin da quando facciamo la sua conoscenza, incosciente sulla spiaggia più glamour di Sydney, Bondi Beach, puzzolente di alcol e urina, e più tardi mentre lo vediamo trascinarsi nella stanzetta ammobiliata in cui abita, sopra un locale a luci rosse di King's Cross, si ha voglia di entrare dentro il malessere di Osborne, di capire perché è così torturato, quest'uomo tanto palesemente inetto. Spesso nei noir i colpevoli hanno sfumature più sottili dei tutori della legge e risultano più attraenti. Non qui: Osborne è autenticamente fascinoso, di certo non bello ma di sicuro dannato. Il tenente di polizia sta male – ne reca i segni sul fisico ma soprattutto nell'anima. La storia di Férey ci racconta anche la storia di Osborne. Un'altra ragione spinge a proseguire la lettura ed è per come la rappresentazione della psicopatologia – non solo dei cattivi – si mescola all'antropologia. L'occhio partecipe ma rigoroso di Osborne tiene la materia a debita distanza: il suo genuino interesse per la questione maori – che ha per lui profondi vincoli affettivi – fa sì che pure chi legge la veda da una prospettiva al tempo stesso di distacco e di partecipazione, anche nelle sue manifestazioni più crude. Grazie alla sofferenza autentica di Osborne, il noir di Férey non è mai esotizzante,

nemmeno là dove la tentazione per l'autore può essere forte. Infatti Férey non sfrutta l'esotismo ambientale del «paese dalle lunghe nuvole bianche»: tra le pagine di Utu ci sono poche spiagge bianche lambite dalle onde azzurre del Pacifico e pochi sentieri in foreste ancora incontaminate. C'è per lo più una Auckland livida, di discariche a cielo aperto, cumuli di ferraglie, scarti e detriti. C'è la South Auckland, il quartiere più miserabile della città, un «succedersi di baracche tirate su in fretta e furia», di luridi hangar in cui le risse si alternano alle sbronze, piastrellati di chewing gum masticati, mozziconi fumati fino al filtro, fogli di carta di giornale ancora impregnati dell'aceto di mele del fish and chips, dove si respira «un misto di pollini e cherosene» e l'omertà è di rigore. Dove il rifiuto di ogni forma di occidentalizzazione è una reazione al villaggio globale, «un altro genere di razzismo». L'ambientazione del romanzo tra i maori ha fondamenta ben salde nella storia coloniale del paese e nel depauperamento per mano degli inglesi. E si avverte un genuino interesse per i fattori sociali della psicopatologia degli assassini, sicché Férey non si limita a stemperare nei rapporti interpersonali gli avvenimenti efferati di cui narra. Anche se gli omicidi sono spietati, non c'è mai l'ossessività della coazione a ripetere e Férey mostra di avere una salda coscienza etico-estetica. La storia della Nuova Zelanda è fatta di guerre agli abitanti originari delle due isole che la compongono, di spoliazioni culminate nel trattato di Waitangi (1840), con cui la maggior parte delle terre maori furono cedute alla regina d'Inghilterra, di maldestri tentativi di riconciliazione nazionale. L'arte dell'utu, al centro del romanzo, ha qui le sue ragioni e ci sono non abiette cause ideologiche nella vendetta praticata dal crudele tatuatore e dai suoi seguaci, «in tutto una cinquantina, molto giovani, influenzabili e pronti all'azione, spesso e volentieri poveri in canna, abbandonati dalle famiglie, esclusi da una società che non aveva bisogno di loro, una generazione sacrificata sull'altare del neoliberalismo». La terra per i Maori è tapu, sacra. «È il nostro equilibrio, il nostro mana» afferma una delle seguaci. Chi attenta al mana, deve pagare. «Quando la maschera dell'uomo si applica al volto della terra, – ci ricorda René Char nell'epigrafe – la terra ha gli occhi sfondati». La tensione non si allenta mai in Utu. Buon ritmo, e qua e là sprazzi di scrittura sincera, già a partire dalla dedica: «A Audrey, sorella di rabbia, di gioia incrinata e di nessuna serenità». C'è senz'altro molta rabbia in questo romanzo, la poca gioia è incrinata dal dolore di chi ha patito il rifiuto, e non c'è un briciolo di serenità perché nessuno può comprarsi la redenzione. Il finale è aperto, ma fino all'ultimo il romanzo è rigorosamente dalla parte dei fuori casta, dei vinti della storia, degli emarginati. Fino all'ultima riga.

## **Realtà dell'arte al Collège de France** - Gabriele Guercio

Immaginatevi un artista che affermi di credere unicamente nell'arte: che si sentirebbe perso altrimenti, non potrebbe vivere senza poemi e dipinti. Soltanto la poesia è reale mentre il resto è illusione. Della cosiddetta realtà bisogna diffidare. Simili vedute appaiono a dire poco eccentriche. Nella cultura artistica contemporanea prevalgono altre priorità. Si apprezzano le opere d'arte non tanto per una presunta unicità della loro realtà intrinseca quanto perché implicano e alimentano reti di relazioni tra individui, cose e tecnologie. Da tempo la cultura artistica condivide le tensioni democratiche della modernità. Sa che la legittimazione dell'arte è legata all'esterno: al campo di forze (storico-artistiche, ideologiche, di gusto, finanziarie, ecc.) che costituisce la vita pre e transindividuale dell'arte e senza il quale l'opera avrebbe difficoltà a individuarsi e farsi individuare nella realtà. Più che come entità a se stante, l'opera esiste in quanto catalizza e ricalca quel che è comune o intercorrente tra intelligenze umane e non-umane, biologico e artificiale, linguaggi e culture. La fede nell'arte di cui è fiero il nostro artista ammonterebbe quindi a una pia illusione? L'interrogativo diventa ancora più pressante se si considera che le affermazioni di sopra riassumono un punto di vista espresso da Anselm Kiefer in un ciclo di lezioni al Collège de France a Parigi nel quadro dell'insegnamento di «Creazione Artistica» tra dicembre 2010 e aprile 2011 e poi raccolte in un volume: *L'Art Survivra à ses Ruines* (Editions du Regard, pp. 96, € 10,00, con 12 fotografie in bianco e nero). La fama internazionale di cui godono opera e artista impediscono di ritenere Kiefer un illuso. Si può insinuare che, essendo famoso e rispettato, può compiacersi di dire quel gli pare: rinnegare quella cosiddetta realtà che, dovrebbe ammetterlo, gli rende possibile parlare e avere un ascolto. Anche se così fosse, però, la sua dichiarazione resta. Si può obiettare che Kiefer suona sì eccentrico, ma perché esprime le vedute di un'élite nostalgica e conservatrice, amante dei capolavori, dell'unicità dell'arte che trascende tempi e luoghi, mentre la cultura artistica democratica si è emancipata dalla pretesa di assolutizzare l'arte a scapito delle differenze. Pure in questo caso, però, non è detto che favorire la «realtà» dell'arte invece della realtà significativi confidare in una magia dell'Uno che imprigiona l'essere e la molteplicità. Anzi è probabile che favorire la realtà dell'arte destini all'erranza e alla scissione. Di certo, è un'arrischiante scelta di parte. L'opera d'arte si rivela irriducibile rispetto a quanto la precede o circonda. Quel che è comune e condiviso tra biologico e artificiale non è un presupposto, un dato (come sembra supporre la cultura artistica democratica) bensì la labile frontiera di un campo di lotta continua. Si tratta di vivere e dare forma all'incertezza anziché schernirsi dietro una sua più o meno sofisticata accettazione. Se l'arte è più reale della realtà è perché si è detto sì al disadattamento alla vita che il linguaggio, specialmente quello artistico, alimentando il senso dell'illimitato, è sempre lì a produrre. Parziali e poco ortodossi, i ragionamenti di Kiefer al Collège de France spongono alcune sue idee-pilota come pure il suo *modus operandi* di artista. Kiefer spesso procede per via di rapide associazioni. Ad esempio, la lettura di *Marine* di Rimbaud avvia una meditazione sugli intrecci tra poesia, pensiero e azione. In essa, Kiefer commenta opere di altri artisti, tra cui *The Vertical Earth Kilometer* di Walter De Maria, oppure denuncia i pregiudizi della scienza che bolla la mitologia per obsoleta; o illustra le difficoltà di rendere l'immagine di Gesù che cammina sulle acque – per Kiefer solo Pasolini vi è riuscito nel Vangelo secondo Matteo; o ricorda la gestazione di alcune sue opere fotografiche in cui lui Kiefer apparentemente «tenta» di camminare sull'acqua. A sostegno della sua fede nelle opere d'arte, Kiefer cita Paul Valéry secondo il quale un poema è un frammento interamente ben formato di una costruzione inesistente. Il richiamo a Valéry è un invito a riconoscere che un'opera d'arte comprende al proprio interno un insieme in cui è a sua volta compresa (essendone un frammento), anche se tale insieme è puramente congetturale, fantastico, e pertanto privo dei tratti comunemente attribuiti all'esistenza. A Kiefer preme appunto esplorare l'inseparabilità di esistenza e non-esistenza, essere e apparire. L'intuizione della loro virtuale reciprocità spinge verso un mondo non più sottomesso alla

legge che vorrebbe separati l'essere reale dalle apparenze. I vincoli di quella legge cedono alle pressioni della «realtà» dell'opera che riconfigura sempre entrambi, il dato e il creato. Perciò Kiefer è interessato al limite tra astrazione e figurazione, arte e vita. Indaga queste polarità arcinote nella pratica e nella teoria artistica per mostrare quanto il loro confine sia indecidibile. Gli esempi di due quadri dipinti rispettivamente da Kandinsky e da Mondrian in modi non del tutto astratti inducono a considerare come il quoziente di «arte» si avverta meglio nelle fasi di transizione, dove si intravede ancora il soggetto dell'opera. Tutt'altro che determinate una volta per sempre, le valenze di astratto e figurativo si (ri)definiscono mediante immagini, esperienze e combinazioni diverse. Qualcosa di analogo accade riguardo ad arte e vita. Per Kiefer, *Journal du voleur* di Jean Genet è un libro eccezionale perché dimostra come la propria vita possa fungere da pretesto all'arte e come l'arte possa disegnare quella vita. Una domanda che, benché inespressa, deve intrigare Kiefer concerne il «quando» l'opera è compiuta. Kiefer avverte che i tempi dell'arte e della realizzazione delle opere sono privi di regolarità. L'arte evolve per via di selezione e riconoscimento dell'originalità del gene (l'opera davvero innovativa) ma pure attraverso regressioni, ritardi, sprofondamenti abissali e salti spazio-temporali. Convinto che esistano delle forme di coscienza più sviluppate della nostra e che la funzione primaria del cervello sia non di scoprire il mondo bensì di incrementarne la sopravvivenza, Kiefer è incline a pensare che l'arte contribuisca a questo tipo di espansività multidimensionale. Come parte delle lezioni, Kiefer ha invitato il suo pubblico negli studi dove ha lavorato o lavora (a Barjac e a Croissy). Difatti reputa lo studio di un artista non dissimile dai laboratori CERN di Ginevra. Un artista sonda e rinnova i grandi temi dell'umanità prefigurati nell'epopea di Gilgamesh o nel grande codice giudaico-cristiano del Libro dei Libri. Può così studiare l'incognita di origine e destinazione che caratterizza la materia e l'universo, le creature umane e le loro creazioni. Le opere d'arte sono custodi di una tensione tra stati di fatto e idealità estranee ai fatti, profezie e indagini della natura, intuizione dell'armonia e riconoscimento della complessa disunità del mondo. Non c'è motivo di escludere l'ipotesi che proprio come le immagini della religione potrebbero contenere più realtà dei fatti accertati dalla scienza così le «realtà» artistiche potrebbero superare quelle religiose. Potrebbero avere molto di più da insegnarci sulla cosiddetta realtà di quanto siamo disposti ad ammettere. Echeggiano nelle lezioni di Kiefer le tesi estreme dei romantici tedeschi – Schelling, tra questi, considerava l'arte la prova sensibile dell'unità di identità e differenza che l'idealismo filosofico poteva afferrare solo con l'intuizione intellettuale. Lo scarto, però, è che Kiefer riconosce che l'unità è un assoluto parziale e che l'opera d'arte nasce dal conflitto tra caos e ordine anche a rischio di non placarlo. Memore delle tesi di Adorno, Kiefer sa inoltre che un'opera d'arte è in vista di ciò che essa non è. In una sequenza di associazioni dove il ricordo di una passeggiata in riva al mare si intreccia al ricordo dell'abitudine di disegnare la pianta delle stanze d'albergo dove alloggia, Kiefer offre una vivida sintesi della sua poetica. Dichiaro che c'è bisogno di un nuovo status per il mare che con le sue maree e onde rifiuta la geometria mentre, Kiefer aggiunge, con le sue opere sta da tempo tentando di ricondurlo a un ordine geometrico. La «realtà» dell'arte attiene a quel che non c'è eppure potrebbe o avrebbe potuto esserci. Comporta scoprire, limitare e tramandare una gamma di dati intraducibili in numeri e concetti di consumo che l'opera ciononostante si ostina a manifestare ai sensi e alla mente. Per quanto distanti dalla cultura artistica desiderosa di alternative e promotrice di slanci emancipatori, le lezioni di Kiefer sembrano paradossalmente offrire degli antidoti proprio al facile adeguamento allo status quo. Ispirano a chiedersi da che cosa si distingue oggi, dopo l'avvento di un sistema mondiale dell'arte, una pratica significativa capace di dire che le cose non stanno così. Ricordano l'importanza di andare controcorrente anche quando la corrente va controcorrente.

*La Stampa* – 26.8.12

## **E se Cinquanta sfumature l'avesse scritto Anna Frank?** - Paolo Mastrolilli

NEW YORK - A proposito di umorismo, si può immaginare qualcosa più scabrosa di uno scrittore ebreo che pubblica un romanzo satirico su Anna Frank? Basta accostare i due concetti, umorismo - Anna Frank, per sentire la pelle accapponarsi. Eppure Shalom Auslander non se n'è fatto un problema. In *Prove per un incendio*, da poco pubblicato da Guanda, racconta la storia della giovane famiglia ebrea di Solomon Kugel che va a vivere in campagna a Nord di New York, ma in soffitta trova una sorpresa: Anna Frank, sopravvissuta a Bergen-Belsen, che picchietta sulla macchina da scrivere per creare un romanzo capace di vendere più del suo *Diario*. Un'anziana signora molto schietta, diretta, egoista, che sconvolge la vita della casa, imponendo i suoi bisogni prima di tutto. Nonostante lo scandalo per questa provocazione (che si aggiunge a quelle dei libri precedenti, *Il lamento del prepuzio* e *A Dio spiacerà*), Auslander, quarantenne cresciuto in una famiglia ortodossa, ha avuto un ottimo successo di critica e di pubblico. **Come le è venuto in mente di tirare in mezzo Anna Frank?** «Ho immaginato la cosa che avrebbe infastidito di più mia madre, e l'ho fatta. Stavo lavorando a un romanzo su una famiglia disfunzionale, in cui la mamma ogni tanto si chiudeva in soffitta per paura che stesse arrivando un nuovo Olocausto. A quel punto mi è venuta l'idea di Anna Frank. Ne ho parlato con mia moglie, ho spedito la proposta all'editore, e poi ho chiamato il mio psicanalista per chiedergli di prescrivermi più medicine, perché qualcosa in me funzionava male. Scherzi a parte, per me la letteratura è sfida, se non comporta dei pericoli non ha senso. Se mi dicono che non devo toccare i fili della corrente sulle rotaie del treno, li tocco per vedere cosa succede». **Non si muore?** «Si muore comunque, guardi. E il punto è proprio questo: volevo porre delle domande. Non penso che il mio libro prenda in giro l'Olocausto e non credo che offenda la memoria di Anna Frank. Anzi, la dipinge in una luce più umana, più realistica e forse piacevole, della ragazzina angelica che ci è stata trasmessa dalla nostra tradizione». **A un certo punto del romanzo Anna riesce finalmente a concludere il nuovo libro, ma la madre di Kugel lo trova così brutto che incendia il manoscritto. Cosa c'era dentro di così terribile?** «Non lo so. Forse una critica del modo in cui è stata gestita la sua memoria. Oppure che è filopalestinese, contraria alla guerra in Afghanistan, innamorata della pornografia, ha scritto lei *Cinquanta sfumature di grigio*. Magari è semplicemente stufo di tutta questa retorica sull'Olocausto». **Che reazioni ha ricevuto, dalla sua famiglia e dalla comunità ebraica americana?** «Non parlo con la mia famiglia da parecchio tempo. Immagino cosa

pensano: non sarò il leader della prossima parata di Hannuka, ma francamente non mi interessa. Per il resto, vivo in mezzo ai boschi, e non ci sono persone accampate davanti a casa mia per protesta. Pensavo che l'Iran mi avrebbe invitato come ospite d'onore alla grande festa annuale negazionista dell'Olocausto, ma neanche questo è avvenuto. La realtà è che il mio libro non è offensivo, e chiunque lo legge senza pregiudizi è d'accordo». **Parliamo delle domande che voleva porre. Lo psicanalista di Kugel dice che Hitler era un grande ottimista, perché altrimenti non avrebbe mai creduto che la «soluzione finale» fosse possibile. Un pessimista non avrebbe costruito i campi di sterminio. Vuole dirci che l'ottimismo è sopravvalutato nella nostra società?** «La speranza, più che l'ottimismo. E non solo tra gli ebrei, ma in tutta la tradizione giudeo-cristiana. Fin da piccoli ci insegnano che la vita è sofferenza, ma la speranza ci consente di superare tutto, perché alla fine ci aspetta qualcosa di grande. C'è questo vecchio con la barba che vede tutto, è un po' severo, ma se ci comportiamo bene ci ritroviamo tutti in un party con le persone che abbiamo amato. Non c'è una singola prova credibile che esista, ma noi ci crediamo, e capisco perché: altrimenti sarebbe troppo doloroso vivere. Se però quando muori, nell'ultimo istante di coscienza, capisci che dopo ti aspetta solo il nulla, quanto ti arrabbi? Per ottant'anni hai rinunciato al salame, al sesso, a guidare il sabato, ed è stato tutto inutile: non era meglio un po' di sano realismo?». **Eppure nel suo libro Anna Frank sopravvive, e lei dice che la sopravvivenza ha una sua moralità, per quanto brutta.** «Se dopo non c'è altro, perché no? Restare in vita più a lungo possibile è il meglio che puoi fare. Non credo che se Anna Frank fosse sopravvissuta sarebbe stata una persona religiosa. Anche Elie Wiesel ha raccontato che nel campo di sterminio processarono Dio, e risultò colpevole». **Lei ha scritto che le piace «guardare l'abisso, sorridere, e mostrargli il dito medio». È questa la sua idea di umorismo?** «Sì, ridere significa vincere: sull'oppressione, la schiavitù, l'odio, la morte. Di recente ho rivisto Morte di un commesso viaggiatore e mi sono arrabbiato. È facile scrivere una storia in cui va tutto male: la vita è così, lo sappiamo. Fanculo Arthur Miller, che aiuto ci dai? Io preferisco ridere. E se poi esiste davvero un Dio che mi manda all'inferno, sarà una vittoria ridere anche davanti a lui». **I critici la inseriscono nella tradizione dell'umorismo ebraico: esiste davvero?** «Non so. Forse essere stati cacciati dalla Spagna ci ha resi più sarcastici. Se ci penso bene, però, oggi in America gli autori più divertenti sono afro-americani. Il loro gruppo è quello che qui ha sofferto di più, e continua a soffrire, nonostante Obama. Evidentemente la sofferenza sviluppa l'umorismo, come risposta. Se poi dietro hai anche un sistema di fede religiosa, che ti spinge a credere che dopo la vita grama ti aspetta il Paradiso, diventa naturale ridere. Non conosco molti atei divertenti». **Per questo lei si considera ancora «miserabilmente religioso»?** «Sì. È difficile liberarsi da questa eredità».

## **Batman, l'ombra più cupa è la realtà** - Fulvia Caprara

ROMA - Il nero e il grigio, il cemento e l'acciaio, il brutto e il bello che s'inseguono sempre, fino a diventare una sola cosa. Sarà difficile, davanti alle immagini del Cavaliere oscuro - il ritorno, finalmente nelle sale italiane da mercoledì, dopo i trionfi al box-office Usa, non pensare alla strage del 19 luglio, nella sala stracolma di un multiplex di Aurora, vicino Denver, in Colorado. Naturalmente nessun legame con il film, e nessuna colpa se non quella che giace in fondo all'anima di James Holmes, il folle assassino che, chiamando in causa il personaggio del Jocker, ha ucciso, durante la proiezione della pellicola, 12 persone a sangue freddo. Il filo che lega alla realtà l'ultimo capitolo della saga riguarda quella giornata nera, con l'anteprima europea fissata a Parigi e poi annullata tra lo sgomento attonito del regista e degli attori e la delusione dei fan che, anche dopo la diffusione della notizia americana, sono rimasti per giorni davanti all'hotel dov'era stato sistemato il cast, con i loro cartelli appoggiati sui marciapiedi e le maschere (da Batman) appese al collo. Con la violenza omicida il protagonista eroe non c'entra nulla, anzi, è proprio lui l'unico che può contrastarla, però il degrado di Gotham City e l'oscura minaccia del cattivo di turno, Bane (Tom Hardy), rimandano alle tensioni del nostro vivere quotidiano, rispecchiano le paure in cui ognuno si dibatte: «In tutti i film della saga - dice Nolan - si intravede il mondo in cui viviamo, anche se non ci sono riferimenti precisi. La prospettiva che ci interessa riguarda tutti noi, le domande da cui partiamo sono "che cosa ci fa paura?", "che cosa ci dà speranza?" "che cosa potrebbe spingere un eroe come Batman a scendere in campo nel nostro mondo"?». Le risposte soffiano nel vento dell'attualità. Il regista Christopher Nolan che è anche autore della sceneggiatura, insieme al fratello Jonathan, racconta di essersi ispirato a Charles Dickens, a Fritz Lang e soprattutto a Metropolis. Ma dice anche che è stata fondamentale una sua passeggiata a Wall Street dove aveva deciso di ambientare alcune sequenze molto prima che quei luoghi diventassero teatro della protesta degli «indignados»: «E' un luogo fortemente simbolico, l'avevamo individuato per le stesse ragioni per cui poi lo hanno scelto i manifestanti. Rappresenta la salvezza e la possibilità di libera scelta all'interno del sistema di valori americano». D'altra parte Bruce Wayne (Christian Bale) è prima di tutto un capitalista: «Raccontando la storia di un uomo che è diventato multimiliardario e super-eroe, il film finisce inevitabilmente per evocare la realtà». Se poi si aggiunge che quello di quest'ultimo capitolo è un Batman in crisi, riflessivo, pensoso, sfiduciato, la foto del nostro tempo è perfetta: «Le storie di super-eroi non mi hanno mai attratto - confessa Bale - sono uno con i piedi per terra, mi piacciono i film su persone che diventano eroiche usando più la testa che i poteri soprannaturali. E' proprio questa la ragione per cui ho accettato di diventare Batman, tra i personaggi dei fumetti, è quello più umano». Solo così lo scontro con il cattivo totale Bane diventa affascinante. Da una parte il protagonista con le sue debolezze terrene, dall'altra un uomo-mostro, con la faccia coperta da una maschera-museruola che terrorizza gli altri, ma è anche fonte di continua sofferenza. Se il Joker era un anarchico mentalmente perverso, Bane è un campione di forza cieca e malvagia: «E' un terrorista a tutto tondo, sia fisicamente che mentalmente, la sua possenza mette paura, ma quello che lo rende più pericoloso è il suo essere completamente privo di regole, anche dal punto di vista ideologico». Per fortuna ci sono le donne. La Miranda Tate di Marion Cotillard, morbida, accogliente, ma anche decisa e determinata, e poi la Catwoman di Anne Hathaway, una vera dark lady vestita di lattice nero, gattina misteriosa e pericolosa che esordisce nella storia con il nome di Selina Kyle e con una battuta da commedia rosa («Mia madre mi ha sempre raccomandato di non salire sulle macchine di sconosciuti») per poi rivelare, tra colpi bassi ed evoluzioni acrobatiche, la sua splendida carica felina: «Credo che Bruce Wayne le debba molto, incontrarla gli serve a ricordare che, al di fuori della sua vita solitaria, c'è un

sacco di gente interessante da conoscere». Grazie a lei Wayne si lancia nella nuova impresa. Ma la voglia di vivere, quella che serve per andare avanti quando si è perso tutto, Wayne la deve al fedelissimo Alfred che ha di nuovo l'espressione ironica e bonaria dell'inossidabile Michael Caine. Il suo augurio a Batman per una vita più serena, lontano dal cielo plumbeo di Gotham City, ha la stessa carica propulsiva di gadget infallibili come la Batpod: «Quella di Bruce Wayne - dice Nolan - è una grande storia, e per questo affascina la gente da oltre 70 anni». Persone diverse e in fondo uguali, anche quelle che, in una maledetta anteprima, non sono riusciti a vederne la fine.

***l'Unità – 26.8.12***

## **Levi, il maestro dei premi Nobel** - Pietro Greco

Il 13 agosto 1912, cento anni fa, a Torino nasceva Salvatore Luria. Per le sue ricerche sui virus vincerà il premio Nobel per la medicina nel 1969. Primo dei «tre torinesi» che in meno di 15 anni saranno laureati a Stoccolma. Luria precede, infatti, Renato Dulbecco, premio Nobel per la medicina nel 1975 per le sue ricerche sui virus oncogeni, e Rita Levi Montalcini, premio Nobel per la medicina nel 1986 per la scoperta dei fattori di crescita (Nf) del sistema nervoso. Salvatore Luria condivide con Renato Dulbecco e con Rita Levi Montalcini tre elementi che molto spesso caratterizzano la scienza italiana. Il primo è la ricerca di punta – la ricerca da Nobel – realizzata all'estero: elemento che caratterizza tutti i Nobel italiani nel dopoguerra. I «tre torinesi» effettuano i loro studi da Nobel tutti negli Stati Uniti. Ma realizzano all'estero le ricerche per cui saranno premiati anche i fisici Emilio Segrè (Nobel nel 1959), Carlo Rubbia (1984), Riccardo Giacconi (2002); l'economista Franco Modigliani (Nobel nel 1985) e il genetista Mario Capecchi (Nobel 2007). Nel dopoguerra l'unico italiano a essere premiato per ricerche condotte in Italia è Giulio Natta (Nobel nel 1963). Una nota a parte merita Daniel Bovet (Nobel nel 1957), che ha realizzato le ricerche premiate a Roma, presso l'Istituto Superiore di Sanità diretto da Domenico Marotta. Ma Bovet è uno svizzero e, dunque, per mera coerenza di discorso lo escludiamo dalla lista. Il secondo elemento è la formazione di base effettuata in Italia. In particolare Luria, Dulbecco e Levi Montalcini hanno studiato e si sono laureati presso la medesima università, quella di Torino. Si sono anche conosciuti da studenti e frequentati, da buoni amici, da ricercatori. Anche tutti gli altri Nobel italiani si sono formati in Italia. Il che dimostra – smentendo i più triti luoghi comuni – che l'università italiana produce eccellenza. I Nobel citati, infatti, sono solo la punta di quell'immenso iceberg composto dai «cervelli in fuga» dall'Italia che, nelle materie scientifiche, continua a essere per quantità e forse anche per qualità il più grande d'Europa. C'è un terzo elemento che accomuna solo e unicamente Salvatore Luria, Renato Dulbecco e Rita Levi Montalcini: il maestro. Giuseppe Levi. L'unico docente in Italia e, probabilmente, in tutto il mondo che possa vantare tra i suoi allievi tre premi Nobel. Ed è di Giuseppe Levi che vogliamo parlarvi, perché espressione di due capacità del nostro paese: quella di produrre buoni maestri e quella di non saperli riconoscere. Giuseppe Levi, infatti, è poco conosciuto. Di lui non si parla molto, malgrado la sua figura sia tratteggiata in Lessico famigliare di Natalia Ginzburg. Che, sia detto per inciso, è sua figlia. A dimostrazione che le capacità maieutiche di Giuseppe Levi, far esprimere in tutte le loro potenzialità la creatività dei giovani, non si esauriva nelle aule e nei laboratori dell'università. Giuseppe Levi è nato a Trieste nel 1872, in una ricca famiglia ebrea che si occupa di finanza. Studia e si laurea in medicina a Firenze. Diventa assistente presso una clinica psichiatrica e poi si reca a Berlino, per lavorare all'Istituto di anatomia diretto da Oscar Hertwig. Torna a Firenze poi è a Napoli presso la Stazione Zoologica di Anton Dohrn. È qui che affina le sue capacità di istologo dei tessuti nervosi. Si guadagna una cattedra prima a Sassari e poi Palermo. Infine, nel 1919, è a Torino per assumere la direzione dell'Istituto di anatomia umana. Dimostrando di essere un grandissimo maestro. Le sue capacità sono descritte sia da Salvatore (che in America si è fatto ribattezzare Salvador Edward) Luria: «Ciò che imparai da Levi, e di cui feci buon uso in seguito, fu un atteggiamento di rigorosa professionalità, vale a dire imparai come impostare seriamente un esperimento e portarlo a conclusione. Appresi l'importanza di comunicare i risultati: il maestro soleva dire che, non appena una serie di dati apparisse significativa, bisognava pubblicarne il resoconto. E quando il manoscritto era pronto, Levi lo riscriveva da cima a fondo senza pietà. Un'altra lezione che ho appreso da lui, applicandola poi durante tutta la mia vita accademica, è quella di non mettere mai il mio nome sulle pubblicazioni dei miei allievi, a meno di aver contribuito direttamente e sostanzialmente al loro lavoro». Un maestro, dunque, che mette in primo piano l'etica della sua professione, come testimonia anche Rita Levi Montalcini: «Aveva per la ricerca un rispetto morale, che mi auspico di trovare anche negli scienziati di oggi». E per questo era amato dai suoi studenti, malgrado il carattere non sempre morbido, come ricorda Renato Dulbecco: «Capiva gli studenti e ne perdonava le stramberie, ma non tollerava cose che riteneva improprie: allora inveiva, sprizzando saliva a destra e a sinistra. Le sue lezioni erano le più frequentate della facoltà, non perché vi si imparasse molto. L'anatomia si imparava studiando sui libri o facendo le dissezioni sui freddi tavoli di marmo bianco o le esercitazioni di anatomia microscopica nel vasto laboratorio al pianterreno. Gli studenti andavano a sentir Levi perché lo rispettavano, lo amavano. Era inoltre un simbolo di resistenza al fascismo, anche se si conteneva entro limiti che il regime poteva tollerare». Giuseppe Levi tuttavia non era solo un maestro che brilla della luce riflessa proveniente dai suoi allievi. Era anche un ottimo ricercatore. Anzi «il più autorevole biologo italiano attivo tra le due guerre», come sostengono Lucio Russo ed Emanuele Santoni in Ingegni minuti. Una storia della scienza italiana. A Giuseppe Levi hanno dedicato di recente un ampio saggio due giovani storici, Andrea Grignolio e Fabio de Sio, che mettono a fuoco i due aspetti salienti di Giuseppe Levi: quello del biologo che accelera lo sviluppo della biologia sperimentale in Italia e in Europa (è il primo in Italia e tra i primi nel continente a utilizzare la tecnica della coltura in vitro delle cellule) e quello dell'intellettuale antifascista. Come ricercatore Giuseppe Levi ottiene importanti risultati. Uno dei quali nell'ambito dell'anatomia comparata è oggi noto come legge di Levi: il numero di cellule nervose è analogo in tutti i mammiferi, mentre è la loro dimensione a variare in relazione diretta con la grandezza dell'animale. Come intellettuale Giuseppe Levi è fortemente impegnato in politica. È un socialista che frequenta Filippo Turati, Anna Kuliscioff, Carlo Rosselli e prende posizione pubblica contro il fascismo. Pagandone le conseguenze. Conosce la prigione, le leggi razziali, la fuga rocambolesca



inseguito dai nazifascisti. Lavora in un laboratorio clandestino approntato alla meglio dalla sua allieva (ebrea) Rita Levi Montalcini. Nessuno dei suoi tre allievi più famosi farà ricerche e sarà premiato per aver continuato gli studi di Giuseppe Levi. La sua dimensione di maestro – l'unica veramente possibile per un autentico maestro – non è prescrittiva, ma è appunto maieutica. Come dimostrano Grignolio e de Sio, Giuseppe Levi catalizza la costruzione intorno a sé di un ambiente culturale complessivo adatto allo sviluppo della creatività scientifica, intriso di rigore morale. Per questo è, ancora oggi, una figura «quasi leggendaria», secondo la definizione di Claudio Pogliano. Per questo è un modello. Un maestro dei maestri. Per questo nella nostra Italia, benché sia stato insegnante di tre premi Nobel, padre della scrittrice Natalia e suocero dello scrittore Leone Ginzburg, risulta, come scrivono Grignolio e de Sio nella loro monografia scientifica, «an illustrious unknown»: un illustre sconosciuto. Giuseppe Levi muore a Torino nel 1965.

*(l'articolo di Pietro Greco sul fisico Bruno Pontecorvo è uscito domenica 19 agosto)*

**Repubblica – 26.8.12**

## **La taranta e le fanfare di Bregovic. "Chi non è pazzo, non è normale"**

Pietro Bellavista

"Chi non diventa pazzo non è normale" è il mantra di un Goran Bregovic di bianco vestito con il quale si apre alle 22,30 in punto il concertone della quindicesima Notte della Taranta. Ripetuto più volte nel corso di una serata rovente che si conclude circa tre ore dopo e una trentina di brani della tradizione salentina e di quella balcanica sul palco, con "Bella Ciao" e due bis di pizziche, di Torchiarolo e Minore. Prima, tutta la pirotecnicia di un matrimonio tra Salento e Balcani che lascia sentire la difficoltà di certe storie d'amore. Non è facile innestare tempi così diversi, senza che ciascuno non rimanga fortemente se stesso. E, allora la strada trovata, è il botta e risposta nelle due lingue. Un po' di pizzica, un po' di fanfara, un po' di modularità nostrana, un po' di tempi dispari.

### **[GUARDA: Tutti "pizzicati"](#)**

Accade praticamente in tutti i pezzi in scaletta. Per il resto, in scena ci sono due ottime Orchestre. Quella di Bregovic i cui meriti si raccolgono in giro per il mondo. E quella della Notte della Taranta che, ogni volta che viene il suo turno, dimostra l'eccezionale livello musicale ormai raggiunto tanto da poter ormai camminare con le proprie gambe e governare tutta sola un concertone. Le eccellenze sono su questo palco, dai due assistenti musicali, Mauro Durante e Claudio Prima ad Antonio Castrignanò, protagonista di un tratto di preconcertone molto ben costruito, alle voci da Licci a Amato, da Pagliara a Tondo e Giannuzzi. Il concertone di Bregovic ha sostanzialmente il pregio della agilità, della ballabilità. E lo si vede bene dal popolo della Taranta che balla e anche molto fino alla fine. Molti sono venuti per questo per la pizzica di Santu Paulu ma anche per Kalashnikov, praticamente un pezzo da salto in alto. E per questo sono in tanti, tantissimi. C'è chi questa volta non fatica a parlare di 120mila, forse di 130mila (l'hashtag Taranta è all'ottavo posto dei trending topic su Twitter). Certo è che la gente è aumentata e presto Melpignano non basterà a contenerli. Un'immagine per chiudere, mentre vicino esplose la Taranta di Bregovic, anziani melpignanesi si raccolgono intorno alle televisioni in strada e guardano le immagini in diretta di quel che sta accadendo a pochi metri di lì. Le televisioni, i videowall sono sparsi dappertutto. Guardano il concertone in ogni angolo di paese. Ma quanti saranno alla fine?