

Anniversario di Marcinelle: siti a confronto - Luciano Del Sette

Gli anniversari della storia, degni di qualche o di molta importanza, non sono fatti soltanto di cifre rotonde: dieci, cinquanta, cento, duecento. Esistono, per gli anniversari, anche cifre imperfette, che segnano con forza uguale una data da ricordare. Nel 2012, la tragedia mineraria di Bois du Cazier, Belgio vallone, meglio conosciuta come tragedia di Marcinelle, ripete due volte il numero cinquantasei. Tanti sono, infatti, gli anni trascorsi dalla mattina dell'otto agosto 1956, quando soltanto tredici dei 275 minatori scesi nelle gallerie del carbone tornarono a respirare l'aria e la vita. La Numerologia cita, tra i molti abbinamenti al 56, la povertà, le lotte sociali, la segregazione, l'addio, il distacco. Nella Smorfia, 56 significa 'caduta'. Credere o no alla Numerologia e alla Smorfia, non ha, ovviamente, alcuna importanza guardando a ciò che accadde al Bois. Ma è indubbio che a determinare quei fatti furono l'emigrazione (il distacco), la povertà, la segregazione; che addio fu l'ultimo saluto delle famiglie a chi era morto asfissiato dalle esalazioni del fumo a un chilometro di profondità; che le successive lotte sociali furono strumento principe per cambiare il lavoro e l'esistenza di chi scendeva e 'cadeva' (ecco la Smorfia) in miniera. La Vallonia contava, a quel tempo, quattro siti estrattivi oltre al Bois du Cazier: Bois du Luc, Grand Hornu e Blegny Mine. Chiusi ormai da mezzo secolo, scampati alle speculazioni edilizie che li avrebbero rasi al suolo cancellandone il passato, sono divenuti, lo scorso primo luglio, Patrimonio Mondiale dell'Umanità. La scelta di raccontare, qui, Bois du Cazier e Grand Hornu non è casuale. Perché, mentre il Bois rappresenta un esempio di sfruttamento umano vergognoso ed estremo, il Grand Hornu esprime il tentativo di creare una città ideale del lavoro. Accomuna entrambi i siti, il primo a pochi chilometri da Charleroi, il secondo nelle vicinanze di Mons, il fatto di rappresentare oggi luoghi vivi, dove la memoria e la storia non sono ingessate dentro l'armatura di un museo tradizionale, ma interagiscono con il mondo esterno; riportano il loro passato a ciò che avviene ancora nelle viscere del Terzo Mondo e dei nuovi giganti economici; ospitano mostre e installazioni temporanee, esposizioni permanenti dedicate al lavoro. Il sorriso aperto, l'abbigliamento e i modi informali, la passione di Jean Louis Delaet, sono riflesso del suo modo di intendere la funzione del Bois, di cui è direttore «Il passato deve servire al presente per guardare al futuro. Le decine di migliaia di persone che ogni anno visitano l'area imparano a conoscere, insieme a quanto accadde in quei giorni, anche gli uomini che ne furono protagonisti, le ragioni che li spinsero a lasciare i loro Paesi di origine; come vivevano, da soli o con le famiglie, cosa significava lavorare in fondo a una miniera, il contesto sociale del Belgio di allora. Il Bois non è non dovrà mai essere un monumento costruito con le lacrime e la retorica, ma un testimone che contribuisce, nel suo piccolo, ad acquistare coscienza». Sei sono i luoghi del sito dove lacrime e retorica potrebbero avere buon gioco. Il primo è il cancello di ingresso, in ferro, sormontato dalla scritta 'BdC', Bois du Cazier. Per oltre un secolo, ogni mattina, i minatori entravano da un accesso laterale che portava alla Loggia, dove ritiravano la medaglietta con il numero di matricola. Consegnandola, ricevevano la lampada per farsi luce nelle gallerie. In caso di incidenti, erano le medagliette a identificare chi era rimasto intrappolato. Le mani delle donne, dei bambini, degli anziani, la mattina dell'8 agosto e durante le due settimane successive, strinsero le sbarre del cancello in ferro, aggrappandosi alla speranza e poi quasi volessero spezzarle con la forza del dolore. Tutto inizia alle 8 e 10 minuti. Questo il resoconto, nel volume/guida pubblicato da Renaissance du Livre. «Per un equivoco con la superficie, un operaio al livello 975 (la quota di profondità, ndr) ingabbia al momento sbagliato un carrello che doveva espellere dall'altro lato un vagoncino vuoto... Sfortuna vuole che questo non esca del tutto, bloccato da un freno difettoso. Quando la gabbia riparte, uno dei due vagoncini sporgenti aggancia una putrella, che a sua volta danneggia gravemente un tubo dell'olio, colpisce due cavi elettrici dell'alta tensione e provoca la rottura di un tubo di aria compressa. Gli archi elettrici formati dalla rottura dei cavi appiccano il fuoco all'olio polverizzato». Il legno delle travi e delle armature alimenta ulteriormente l'incendio, che si estende a tutta la miniera. Il pozzo di estrazione è anche quello di ingresso dell'aria. Il fumo e il monossido di carbonio invadono le gallerie seguendo il circuito di aerazione. Sette minatori riescono ad uscire dopo pochi minuti, altri sei verranno salvati nel pomeriggio. Per tutti gli altri non ci sarà più nulla da fare. Quando, il 23 di agosto, i soccorritori riescono a scendere a 1035 metri, trovano soltanto cadaveri. Il secondo luogo, a pochi metri dal cancello, è lo spazio dove, dal 1989, è collocata la stele di marmo bianco su cui è scolpito l'elenco dei morti: gente di Francia, Belgio, Germania, Polonia, Grecia, Ungheria, Russia, Paesi Bassi, Algeria... La gente d'Italia, 136 vittime, l'elenco più lungo, arrivava dall'Abruzzo, dal Molise, dalle Marche, dal Veneto, dalla Sardegna, dal Meridione. Il terzo luogo è il Memoriale, al piano terra della stazione. I grandi ritratti bianco e nero appesi a esili strutture sono 262. Sotto ciascuno, l'identità, il luogo di nascita, la famiglia o gli amici lasciati. Una voce di donna, voce simbolica di madri e mogli, scandisce nomi e cognomi. Nel quarto luogo, quello dove lacrime e retorica potrebbero trionfare, protagonista è una campana, Maria Mater Orphanorum. Quasi mezza tonnellata di peso, 88 centimetri di diametro, 77 di altezza, opera della Fonderia Pontificia Marinelli di Agnone, Molise, fa sentire la sua voce ogni 8 agosto, Giornata del Ricordo. Rintocca 262 volte, poi 12 per ricordare le nazioni di appartenenza dei minatori morti. E 12 sono anche le specie arboree piantate nel 2005 sul quinto luogo, il Viale della Memoria, sulla cima di uno dei tre terril, le piccole colline formatesi con gli scarti dell'estrazione e della lavorazione del carbone. Con il sesto luogo, lo Spazio 8 agosto, al pari degli altri immune da effetti speciali che inumidiscano il ciglio, e invece asciutta testimonianza, si arriva a ciò che il Bois rappresentò per l'economia belga al termine della Seconda Guerra Mondiale. Filmati, fotografie, statue in terracotta che rappresentano gli emigrati e le loro famiglie, oggetti, la ricostruzione (rumori assordanti e calore terribile compresi) di una galleria mineraria, sono disposti nella sala delle macchine di estrazione. Il primo piano è dedicato alla storia dell'immigrazione italiana in Vallonia, cui può fare da premissa un altro passaggio del volume/guida «Bisogna soprattutto ricordare che la tragedia del Bois du Cazier fu un triplice rivelatore: dell'erosione dell'immagine del minatore, innanzitutto, perché i belgi non vollero più scendere in miniera; della cecità, presunta o reale, dei gruppi finanziari e del governo, poi, di fronte al futuro dell'industria carbonifera; un rivelatore, infine, dell'assenza di politiche migratorie sia da parte dell'Italia che del Belgio nell'assunzione di migliaia di lavoratori nelle miniere belghe». Nel 1946, il Primo Ministro del governo di Unione

Nazionale, Achille Van Acker decide di lanciare la cosiddetta 'Battaglia del carbone' per tornare ai livelli produttivi prebellici, trenta milioni di tonnellate. Lo Statuto del minatore migliora le condizioni economiche e di lavoro, ma non ottiene riscontri significativi in patria. E allora, Van Acker guarda oltre confine, all'Italia, soprattutto, messa in ginocchio dalla guerra e da vent'anni di fascismo. Il protocollo d'intesa italo-belga, firmato il 23 giugno 1946, prevede l'impiego di 50.000 lavoratori, in cambio della fornitura di tre milioni di tonnellate di carbone l'anno a prezzi molto vantaggiosi. "Un uomo per un chilo di carbone" diverrà l'amaro detto che stigmatizza l'accordo. Migliaia di manifesti vengono affissi in tutta la penisola. Esaltano gli aspetti economici: ottimo stipendio, ferie pagate, premi di produzione, pensione. Ma nascondono l'inferno della miniera, che si spalancherà agli occhi dei migranti una volta scesi dai convogli ferroviari speciali arrivati a Charleroi dalla stazione di Milano. Gli emigranti conosceranno, fino all'8 agosto, il disprezzo dei belgi, l'isolamento, l'impossibilità di nuove amicizie fuori dal recinto del Bois. La scarsa o nulla comprensione della lingua francese metterà a repentaglio anche la sicurezza personale e collettiva durante il lavoro, e risulterà una delle cause della tragedia. Una minoranza torna a casa quasi subito, gli altri rimangono, stringono i denti, accumulano i soldi necessari per portare qui la famiglia e tentare di ricostruire la dimensione dei propri affetti. Accanto alla stele di marmo commemorativa c'è una costruzione in lamiera, lunga e semicilindrica, un tempo adibita ad accogliere cavi e attrezzature. Somiglia molto alle baracche Nyssen Huts di produzione americana. Dentro ci abitavano i minatori italiani con i loro cari: due nuclei per baracca, separati da una tenda, gelo d'inverno, caldo impossibile d'estate. Di questi diseredati, delle loro condizioni, del loro sfruttamento, il Belgio, l'Europa e il mondo si accorgono quando i taccuini dei giornali e i microfoni delle radio arrivano ai piedi della nuvola di fumo. Raccolgono testimonianze, ascoltano il pianto della disperazione, vedono i cadaveri sfilare, documentano la rabbia che cresce. I mangia maccheroni, i pezzenti, gli esclusi, inghiottiti e soffocati dalla miniera del Bois, diventano martiri involontari, sacrificati sull'altare di un futuro migliore. Nessuno, d'ora in poi, mancherà di rispetto a coloro che portano un cognome italiano. Nessuna miniera sarà più come quella del Bois, riaperta nel 1957 e chiusa un decennio dopo. Al processo, cinque dei sei imputati vengono prosciolti. In appello, la condanna per Adolphe Calicis, direttore dei lavori, sancisce sei mesi di reclusione con la condizionale e 2000 franchi di ammenda. Mons, un'ora di treno da Charleroi, è una piccola meraviglia urbana, che vestirà i panni di Capitale Europea della Cultura nel 2015. Le antiche architetture religiose e civili, dal gotico all'800, trovano felice convivenza accanto alle architetture contemporanee di molti edifici pubblici e privati; la pioggia, avvenimento pressoché consueto in Belgio, non riesce mai a offuscare la sensazione diffusa di tranquillità e armonia. Ed è questa sensazione ad accompagnare il viaggio in auto fino al Grand Hornu: mezzo giro del quadrante di orologio, passando tra paesi minuscoli sporti sulla strada, dove predominano i negozi dalle insegne italiane. Poi è l'utopia di Henri De Gorges, la Città Ideale delle miniere di carbone. Le piante secolari del piazzale allungano la loro ombra fino all'ingresso del sito: un triplo arco sormontato da un frontone triangolare neoclassico, oltre il quale si intravede il verde di un prato. Accanto all'ingresso, appena discoste, alcune delle abitazioni operaie che circondano l'area su tre lati. Chi era Henri de Gorges? Nato nel 1774 in una borgata agricola del Nord della Francia, trascorre l'adolescenza studiando in collegio. La rivoluzione del 1789 lo vede tra i protagonisti della difesa e dell'approvvigionamento di Lille, ed è in quel periodo che fa suoi gli ideali di libertà, uguaglianza, fraternità. Con l'avvento dell'Impero, De Gorges diviene membro della loggia massonica di Lille. È il 1805, Henri, ormai specializzato nel commercio di combustibili, ha stipulato un anno prima, con Charles Godonnesche, proprietario del Grand Hornu, un contratto esclusivo di vendita del carbone prodotto dal sito. Sei anni dopo acquisterà l'impresa, dando così il via alla realizzazione del suo sogno, e anticipando di un secolo la filosofia industriale di Adriano Olivetti. De Gorges rinnova gli impianti, scava altri pozzi, trova tranquillità finanziaria. L'ultimo ostacolo è rappresentato dalla certezza di mano d'opera stabile, che tale può divenire soltanto garantendole salari e sistemazione adeguati, cui l'imprenditore intende aggiungere servizi di carattere sociale come una scuola e un ospedale. A tal fine compra i terreni intorno ai pozzi e un'area abbastanza vasta da potervi costruire una vera e propria città operaia, progettata da vari architetti, uno su tutti Bruno Renard. Le 450 abitazioni vanno da quelle più modeste, per i minatori, a quelle più ampie, destinate ai capi e agli ingegneri. Tutte dispongono di ampie zone verdi, di sei strade ben tracciate e pavimentate. Una delle due piazze è attrezzata con una pompa idraulica che rifornisce le case di acqua calda e fredda, e alimenta un bagno pubblico; l'altra accoglie un chiosco e ha il suo elemento di spicco in un edificio dove trovano posto la sala da ballo, il salone delle feste, la biblioteca pubblica. Nel 1825, l'apertura di una scuola per i figli dei minatori, quattrocento posti, conferisce ulteriore realtà al sogno di Henri. Imparare a leggere, scrivere, far di conto, disegnare, cantare, sono basi sulle quali le nuove generazioni poggeranno, per riuscire, forse, a non scendere più nelle miniere. De Gorges decide di costruire la propria residenza, una sobria villa a tre piani, proprio a ridosso dell'area che ospita gli uffici degli impiegati, i magazzini, le scuderie dei mezzi di trasporto trainati dai cavalli. Una villa accanto alla città dei minatori, espressione di una vicinanza anche fisica. Non la vedrà mai compiuta, perché morirà nel 1832, stroncato da un'epidemia di colera. Grand Hornu passa di mano in mano, serra i battenti nel 1954, viene abbandonato. La sua salvezza si deve a un gruppo di architetti. Tra di loro Henri Guchez, che acquista il sito nel 1970 per la cifra simbolica di un franco, a fronte dell'impegno a restaurarlo. Le due associazioni a capo della rinascita del Grand Hornu, la Grand Hornu Image e il Mac's (Musée des Arts Contemporaines) promuovono dal 2002 un cartellone espositivo che ha visto sfilare grandi nomi del Novecento artistico: Richard Hutten, Andrea Branzi, Elisabeth Garouste, Mattia Bonetti, Luciano Fabro, Giulio Paolini, Anish Kapoor, Bernd e Hilla Becher... Le mostre e le installazioni trovano perfetta simbiosi negli spazi del lavoro, guardano la città operaia e i pozzi chiusi che scendevano fino a trovare le vene di carbone, si uniscono alle scenografie dei giardini voluti da Henri. Ma, senza nulla togliere alla creatività del Ventunesimo secolo, lo spettacolo ipnotizzante va in scena appena oltre l'ingresso: un prato immenso, con la statua di De Gorges al centro di un anfiteatro greco disegnato da edifici bassi in mattoni che una teoria ininterrotta di archi scandisce. Fermarsi a guardare, lasciando allo stupore il sopravvento, è reazione naturale. Sulla destra, le rovine di uno spazio non identificato nelle sue funzioni somigliano ai resti delle Missioni dei Gesuiti nelle Americhe. La torre dell'orologio scandisce il tempo di un luogo che il cinismo edilizio voleva radere al suolo per costruire un'altra città, fatta di ipermercati, di fast food, di offerte speciali. Non è

andata così, grazie a una tragedia e a un sogno. Le Bois di Cazier e le Grand Hornu, nelle differenze della loro storia, si guardano a distanza. Sorridono, felici di un destino che ha reso la fatica dei minatori Patrimonio dell'Umanità.

Una profondità nascosta in superficie. Cineasti da scoprire - Luigi Abiusi*

Il verso di Ulrike Dreasner recita precisamente «der liebes film, in dem ich schwimme, ist ein fieber» («il film d'amore in cui nuoto è una febbre», leggibile dentro il magma di Ricostruzioni. Nuovi poeti di Berlino, a cura di T. Prammer) e prospetta, in questo caso, la dimensione iniziatica e dialettica di certo cinema, nonché del lavoro di scrittura su di esso, di ri-semantizzazione militante che sono necessarie proprio alla longevità di queste immagini. Il cinema è quello che riguarda un'ampia costellazione di visioni fiammeggianti, febbrili, cioè percorse dalla febbre di luci notturne, inurbate o, al contrario, di luccicanze traguardate all'improvviso nell'intrico della foresta, quasi sempre, in un caso e nell'altro, fuoriuscite da zone periferiche. Si tratta di un cinema scentrato, che si pone per propria natura fuori dagli schemi di ordinaria formulazione (non certo per vezzo elastico), quindi fuori dai parametri di normale fruizione del materiale cinematografico e per questo si ritrova fuori dagli schermi, cioè della distribuzione (italiana) che negli ultimi venticinque anni, condizionata dal clima massmediale e populistico berlusconiano, ha trascurato registi di grande talento. Il che significa riduzione drastica – se non diserbazione – degli spazi di resistenza anticapitalistica, in favore della massima resa delle immagini commerciali atte a conculcare e a garantire la sussistenza e la perpetuazione del liberismo. Non che esso temesse questi spazi (considerati, per lo più, velleitari in confronto all'incidenza delle meccaniche utilitarie) ma la sua azione di fagocitazione s'è svolta comunque con grande ferocia, ispirata dall'esigenza di mettere a pieno regime, di sfruttare (ricavandone plusvalore) quanti più ambiti di produzione iconografica. Pertanto se immagini dovessero essere (ed era scontato che dovessero essere, perché mezzo formidabile di dissimulata costrizione), che allora magnificassero in maniera capillare il Mercato, che fossero mera rappresentazione – anche, al limite, moderatamente di sinistra: tutta quell'iconografia che ha contribuito a fondare e fomentare quel «liberismo di sinistra», ora afferente, mettiamo, ai «Partiti Democratici» –, semplice racconto da consumare in fretta, al pari dei popcorn e delle bevande, per essere subito rimpiazzato secondo la tempistica dell'offerta seriale. Il che non implica comunque che tutta la distribuzione fosse e sia riducibile a queste dinamiche, anzi ci sono esempi, negli ultimi anni, di grossi sforzi fatti «individualmente», che sono restati e restano però quasi invisibili, sono implosi, perché sommersi dall'oscurantismo di stato, che esige una bassa cultura di massa (presupposto del controllo massivo), laddove in Francia, ad esempio, essa è di livello superiore e riesce perciò a prevedere la diffusione in sala di registi come Lisandro Alonso o Carlos Reygadas, ma prima ancora, Raoul Ruiz, Sarunas Bartas, Hou Hsiao Hsien, ecc.. A fronte dello strapotere berlusconiano l'Italia è il paese occidentale in cui è stato più evidente il processo di mercificazione delle contingenze, proprio delle esistenze e quindi delle inferenze (ora totalmente precarizzate), ed il cinema (prodotto e/o distribuito), da sempre dagherrotipo della società, ne mostra eloquentemente le fasi e lo stadio ultimo, che è lo stadio della commedia (conculcante) una e trina, sboccata e fascistamente pop, se concepita a destra, boccheggianti e borghesemente, democristianamente «solidale» se d'ispirazione opposta. Morta la radicalità di sinistra, che poteva pensare forme di cultura (non solo di cinema) radicalmente alternative, il Mercato italiano è stato invaso da immagini il cui tenore è quello del sistema politico che le produce, vale a dire un bipolarismo fittizio e centrale che epurando le differenze, riduce la rappresentazione del mondo a farsa, pantomima, nel migliore dei casi animata da personaggi che sono il calco di un Renzi o di un qualsiasi papaboys rampante. La supremazia della commedia (in ogni caso iniqua, a parte alcune cose di Virzì, che però sono fuori tempo, risalgono cioè alla tradizione della commedia all'italiana), questa sovranità, per nulla avversata da un cinema che avrebbe dovuto prendere le sue mosse da una cultura rigorosamente marxista, s'è affermata nel momento in cui l'abbattimento del muro di Berlino ha riaperto il dibattito circa le coartazioni dei regimi comunisti – anziché presiedere a una congrua riformulazione del socialismo, che ne preservasse i principi di fondo, inalienabili –, come se il liberismo televisivo verso cui da allora s'è indirizzata la sinistra italiana (borghese e intimamente attratta, già da tempo, dai capitali) ne costituisse l'antidoto, tanto da evitare di mettere a punto una seria legge antitrust. Di lì all'assunzione del bipolarismo (che di fatto cassa l'esperienza radicale e i gradi dell'ideologia in favore di un ampio moderatismo finanziario) il passo è breve e corrisponde all'americanizzazione, ipermercattizzazione del cinema, cioè, in ultima analisi, a una temperie di immagini (edulcorate, televisive) concepite per il consumatore, immesse nel libero mercato, inneggianti alla commedia del libero mercato e al consumo sempre ridente. Ma negli ultimi anni, convergendo (incidentalmente eppure tenacemente) verso obiettivi comuni, sono sorti spazi alternativi di promozione e ripensamento di un cinema decentrato, indipendente, espressivamente potente, che mostra sé e il mondo che cattura, come un enorme e sempre mobile, prospero palinsesto di microcosmi immaginali e per questo vivi e veri. Spazi posti ostinatamente fuori dal centro di connivenza col Mercato – come scentrato, predisposto a infiniti, virtuali gradi di cognizione, è il cinema di cui si occupa – germinati in quell'immensa periferia telematica, entro cui operano già da tempo piattaforme come Sentieri selvaggi, Spietati, Hideout, e, da circa due anni Uzak, dalla cui esperienza di estravagante segnalazione di questi film «stranieri», giacenti oltre i nostri confini, in effetti prende le mosse questo libro, ad ogni modo cercando di ipotizzarne ora una sorta di mappatura, che finisce per coincidere, per la maggior parte, con una geografia del cinema d'autore contemporaneo. Una mappa, com'è ovvio, del tutto abbozzata, delineata anche andando a tentoni, rimemorando visioni dai festival, o raggiunte per varie induzioni, o semplicemente confidando nelle predilezioni dei critici che sono stati chiamati a contribuirvi. La cui provenienza ed esperienza disparate, così come l'approccio, il linguaggio di volta in volta peculiare, imbastiscono una testura disomogenea, accidentata, aperta alle molteplici inarcature della scrittura e dell'interpretazione (ovvero, al limite, della mera restituzione del film a se stesso) andando da analisi filosofiche, teoriche a lavori più narrativi e informativi, eppure incisivi e approfonditi, ad altri metanarrativi, ecc.. Dieci grandi registi che hanno cominciato a fare cinema non prima degli anni Novanta dello scorso secolo (restando per lo più fuori dagli schermi italiani) e dieci critici, per una cartografia (un'imprimatura che abbia ora la consistenza della carta, che abbia volume) di un cinema di Resistenza – nell'effusione (est)etica, quindi antioccidentale, maturata ai margini, in zone depresse, anche dentro lo stesso occidente, eppure

capaci di gemmare, immaginare nuove configurazioni di realtà – e, allo stesso tempo, di una critica in via di modificazione, che vaglia nuovi strumenti, nuove modalità di visione (lo streaming, la condivisione di dvd scovati all'estero o su impensati portali italiani come Indieframe e Queerframe, finanche la sottotitolatura diretta, oltre ai festival) e che alla fine non può che trovare la sua legittimazione nella critica costante di sé, cioè nella disponibilità a contraddirsi e contaminarsi (ma sempre dialetticamente, non dimenticando pagine e immagini), a coltivare il sincretismo e centrare, inquadrare il cinema come unità, Natura, eppure contemplando le molteplici, laterali e meticce possibilità di contemplazione.

Victor e il giallo della casa del coccodrillo - Maria Grosso

Un film in super8 e una ragazzina dallo sguardo fondo che guarda in macchina. Anziché abbagliarlo col flash, come James Stewart ne *La finestra sul cortile*, quando l'intruso sta per fare irruzione nella sua stanza, nella sua roccaforte privata di undicenne, Victor gli «punta contro» il proiettore: le immagini di Cecilia, una parente morta quarant'anni prima, quando aveva la sua stessa età. Quella bambina, e le sue tracce che nessuno scopre eccetto lui – una foto appesa al muro, un diario che «parla» per disegni misteriosi e strabilianti, pagine nascoste e versi come indizi, dove ricorrono strane forme di coccodrillo – sono la sua ossessione dentro la grande casa che uno stravagante zio ha lasciato alla sua famiglia. Quale è la verità sulla morte di Cecilia, quali erano i suoi desideri e per quali sorprendenti percorsi tra stanze e cunicoli segreti, animali impagliati specchi scatole e forse tesori lo sta guidando? Mentre i genitori sono via e le sorelle più grandi sembrano non credere alle «assurde fantasie» di un ragazzino, Victor fronteggia da solo una ricerca avventurosa e esistenziale, resa mozzafiato dalla presenza di inquietanti vicini... Tra salutare suspense hitchcockiana e fine partitura in giallo, spiazzanti soggettive e roller coaster di angolature, emozioni e personaggi, Victor and the secret of the crocodile mansion (titolo originale: *Das house der Krokodile*) di Cyrill Boss e Philipp Stennert, ha coinvolto in una irresistibile onda di tensione affettiva il pubblico dei ragazzini di + 10 a Giffoni Film Fest (inevitabilmente vincendo il concorso della sezione). Un viaggio al centro «della casa», raccontato con rara umanità e maestria dai due registi tedeschi (insieme dal 2000 e qui al loro terzo lungometraggio), meravigliose strade tra costellazioni familiari infantili, dove niente è come sembra e dove davvero è possibile sfiorare la materia di cui son fatte le paure e i sogni di ognuno. **Cosa vi ha portato al film?** Il produttore ci ha segnalato due libri che avrebbero potuto ispirarci. Di uno di questi, *Das Haus der Krokodile* di Helmut Ballot, ci siamo innamorati, a causa della sua componente visiva molto spiccata. All'inizio non era nostra intenzione fare un film per ragazzi, ma poi ci siamo fatti prendere dal progetto di una narrazione tutta dal punto di vista di un ragazzino. Anche perché abbiamo capito che c'era tanto di Victor in ognuno di noi e che attraverso il suo sguardo potevamo ricollegarci al nostro sentire di allora, quando osservavamo i vicini e ci sembravano persone minacciose e quando giocavamo a fare i detective. Nel romanzo però la storia emotiva era meno estesa. È stato in sede di scrittura della sceneggiatura che abbiamo sentito che dovevamo espanderla. **Attraverso lo speciale legame tra Victor e Cecilia, create una vicinanza affettiva e mentale tra un bambino e una bambina di undici anni, qualcosa di abbastanza anomalo per l'età.** È così, anche se non ci abbiamo pensato di proposito. Ci piaceva l'idea che agli occhi di Victor Cecilia rappresentasse un oggetto di fascinazione, qualcosa di simile a una star del cinema o a una ragazza della scuola, che non si conosce, qualcuno comunque in apparenza irraggiungibile. C'era dunque una distanza iniziale, nel suo caso dai connotati assolutamente anomali: dovevamo confrontarci col fatto che la sua attrazione fosse diretta verso una ragazza morta da 40 anni. Per questo abbiamo inserito le immagini dei filmati in super8 e quelle in cui lui la vede tra i bambini che giocano, per far sentire la sua presenza come viva. **È un film molto spirituale...** C'è una tensione filosofica, come una linea sottesa al film, che lo attraversa. Victor comincia a farsi domande a partire dal ritrovamento degli oggetti di Cecilia e anche se le sue sorelle cercano di dissuaderlo dal continuare le ricerche, lui non abbandona, animato da un'energia formidabile. Inoltre, attraverso Cecilia, lui ha il suo primo approccio con la morte e al tempo stesso comprende che lei non è morta per sempre e che può vivere tramite i suoi pensieri. Anche il dettaglio della foto dà una sfumatura importante. Quando all'inizio Victor la scopre tra quelle appese al muro, l'espressione di Cecilia è triste, ma nel finale, quando dopo essersi immerso nella sua storia, la riappende, il volto di lei sorride come sollevato. La tragedia della sua vita si è aperta. **L'aspetto della consapevolezza o meno di Cecilia rispetto al suo destino ha suscitato domande molto complesse a fine proiezione.** È proprio negli anni raccontati nel film, quelli di Victor e di Cecilia, che si acquisisce la coscienza che è possibile morire anche da piccoli. Sono gli adulti che spesso sono in imbarazzo a toccare questo argomento con i bambini. **Nel film la tensione è data anche dalla concentrazione dell'unità di luogo e da una linea temporale che più che viaggiare tra presente e passato, determina una compresenza di tempi di eventi e di vite. Questa struttura faceva già parte del romanzo?** Sì, ma nel libro la vicenda di Victor è ambientata nei tardi anni 60, mentre la morte di Cecilia avviene negli anni 50. A noi da un lato è sembrato necessario rendere il passato più lontano, creando una distanza che poi fa più radiante il processo di avvicinamento tra le due storie. Dall'altro lato, abbiamo anche cercato di imprimere al film un mood senza tempo, sottolineando l'interazione spirituale tra i personaggi al di là delle loro rispettive epoche. Per ricercare questa atmosfera, abbiamo evitato tutti quei dettagli relativi alla moda anni 70 o alla tecnologia attuale che fossero troppo connotanti. **Uno dei cuori di questo lavoro è il diario di Cecilia e il valore che avete dato alle illustrazioni, sia come elemento catalizzatore di emozioni, sia come indizi nella detective story, sia infine come riflessione sulla soggettività dell'interpretare le immagini. Tra l'altro sono splendide. Chi è l'autore?** I disegni sono come un filo rosso che attraversa tutto il film. In un primo tempo abbiamo chiesto a un gruppo di ragazzi di quella età di illustrare il diario. Successivamente ci siamo rivolti a quattro disegnatori adulti, proponendo loro di creare le illustrazioni di Cecilia a partire da quei disegni. Volevamo che le immagini fossero credibili: né troppo semplici né troppo adulte, possibili per una ragazzina di quella età ma al tempo stesso espressione del suo talento nel sentire la realtà e nel tradurla in visioni, una sorta di oscurità fatta di incubi e paure infantili, ma anche di gioco e creatività. Alla fine ci siamo decisi per i lavori di Meike Gestenberg, una eccellente illustratrice. **Il film ha elettrizzato i bambini, fondandosi esclusivamente su una dimensione di verosimile reale e**

senza mai ricorrere al fantasy, che tanto spazio ha occupato in questi anni nell'editoria e nel cinema per ragazzi. Ci sono bambini che si sentono maggiormente coinvolti da questo film che non da Harry Potter o Star Wars. Lì hanno sempre la percezione latente che le creature dei film non siano reali, mentre con Victor and the secret... si spaventano molto di più, perché percepiscono che è tutto possibile, vero. Ci siamo concentrati sul sentire di Victor, sulla magia naturale della casa: i suoni amplificati, i dettagli spaventosi degli animali impagliati in cantina... In un primo tempo, scrivendo la sceneggiatura, avevamo pensato di inserire un personaggio fantasy che fosse suo amico, in modo che il ragazzino non fosse troppo solo. Poi abbiamo capito che era proprio la caratteristica della solitudine che volevamo enfatizzare e quel personaggio lo abbiamo tolto. Victor non parla con nessuno e in un primo tempo nessuno gli crede. Questa dimensione è fondamentale per chi guarda il film, perché crea una forte immedesimazione. **Pur molto vicino alle inquietudini di Victor, il film rivela anche come possa esserci una pluralità di prospettive e abbraccia tutti i personaggi, anche quelli in apparenza più oscuri, con un senso di accettazione.** Il finale nel romanzo era aperto, non sappiamo se Mrs D. sia realmente l'assassina. Per noi invece era essenziale, considerata l'età del nostro pubblico, che il film fosse portatore di una energia chiaramente propulsiva. In questo film non ci sono personaggi interamente negativi perché il suo centro emozionale risiede nella comunicazione, nella possibilità sempre presente tra i membri di una famiglia, di rompere il silenzio, di sciogliere il rimosso e di sentirsi leggeri. **Con coraggio avete anche valorizzato la serietà di Victor, una qualità non molto di moda nelle rappresentazioni attuali dell'infanzia.** Negli ultimi anni in Germania nella letteratura per l'infanzia o nel cinema per ragazzi si è rafforzato lo stereotipo del tipo cool, del ragazzo tosto e sicuro di sé. L'insicurezza e la frustrazione non sono contemplate. Invece grazie a Victor abbiamo voluto guardare in faccia la serietà di un ragazzino. Secondo Hitchcock perché ci sia un buon film è innanzi tutto necessario che ci sia «a man in trouble», ossia un uomo innanzi a un problema. Un uomo o un bambino.

Manifesto – 4.8.12

Marx a Campinas - Angelo d'Orsi

CAMPINAS - I brasiliani adorano le sigle. Il Cemarx, per esempio, sta per Centro de estudos marxistas. Mi trovo a Campinas, dove hanno sede più università, a cominciare da UniCamp, considerata la terza per importanza di questo immenso Stato federale (circa 28 volte la superficie dell'Italia: dove insomma il federalismo ha un senso!). Ma il Cemarx di Campinas non è il solo del Brasile; ne esistono altri, di centri dediti alla ricerca, alla discussione inframarxista, e alla pubblicazione di testi e studi, collocati presso gli atenei statali o federali. E ancora altri vivono, piuttosto alacramente, al di fuori del Brasile, in diversi paesi latinoamericani. Il Cemarx di Campinas, nato nel 1996, organizza periodicamente, dal 1999, dei Colloqui Marxengels, e pochi giorni or sono si è svolto il settimo. Non hanno un tema preciso, questi incontri, che non possono essere dunque considerati convegni, ma piuttosto dei raduni: potremmo chiamarli "stati generali del marxismo". All'ultimo hanno partecipato 253 relatori (brasiliani, in primis; poi dall'Argentina, Messico, Bolivia; qualche nordamericano, qualche europeo, tra cui, per la prima volta, due italiani), con oltre 500 persone nel pubblico, lungo 4 intense giornate, organizzate come una rassegna festivaliera: eventi in contemporanea, seminari per giovani studiosi, tavole rotonde, sessioni plenarie: si poteva scegliere a proprio piacimento. A ciascuno il suo Marx, insomma. E, naturalmente, il suo Engels, il suo Lenin, il suo Trockij, che qui, in America Latina, spopola, specialmente, appunto, nell'immenso Brasile. C'era insomma un clima di mobilitazione politica, più che di assise scientifica, una voglia di militare, più che di produrre testi da inserire nel proprio curriculum accademico. Del resto, l'ambiente è tutt'altro che accademico, anche se si tratta di professori universitari, ricercatori, precari della ricerca (ci sono anche qui ma in proporzione sono assai pochi, rispetto ai nostri; e le borse di studio per dottorandi e post-doc sono incredibilmente alte); e studenti, anche se i corsi sono cominciati dopo la fine del Colloquio. L'atmosfera, poi, era tutta non dirò da Woodstock, ma molto rilassata, anche quando tra partecipanti alle mesas redondas (le tavole rotonde) si è giunti a scambi molto vivaci di opinioni; le quali, immancabilmente, finivano per tirare in campo non soltanto i grandi padri, da Lenin a Trockij, ma i loro eredi più o meno fedeli, leader di partiti e partitini della sinistra brasiliana e latinoamericana. Un curioso effetto di spiazzamento, per certi versi, si aveva nel seguire queste dispute accanite, fra trozkisti e (post)stalinisti (nessuno invero si proclama seguace di Stalin), fra studiosi e studiosi quasi sempre esponenti delle diverse sigle della variegata sinistra brasiliana, o le discussioni altrettanto appassionate sui concetti principali del fondatore del socialismo scientifico, sulle parole d'ordine leniniane, sugli sviluppi reali e su quelli mancati dell'Unione Sovietica, sulle necessità storiche che spinsero Lenin Trockij Stalin a fare o non fare certe scelte. In ogni caso, qui, non solo si salva la teoria, ma si dà per universalmente acquisito il significato emancipatorio della Rivoluzione d'Ottobre: Outubro, si chiama una delle riviste del Cemarx di Campinas (l'altra è Critica marxista, omonima della testata italiana), e un volume edito dal Centro, lo scorso anno, circolante fra i convegnisti, si intitola Outubro e as experiencias socialistas do século XX, dove pur nelle critiche, che non mancano allo stalinismo, ci si proclama orgogliosamente accanto e dentro l'esperienza storica della Rivoluzione Bolscevica. Al di fuori di essa, naturalmente, non sono mancati, nel Colloquio, approfondimenti su figure, teorie, vicende, grandi e piccole: oltre a Marx, che ha fatto la parte del leone, com'era prevedibile, sono stati passati in rassegna marxismi europei e americani, con particolare attenzione ai popoli latinos, e in specie al Brasile, e alla sua storia non soltanto di pensiero, ma di concrete vicissitudini politiche, spesso drammatiche. Al primo posto, nel medagliere del Colloquio, a parte Marx, sfolgora il nostro Gramsci, uno degli autori più citati, e oggetto di specifiche comunicazioni, in una diffusa considerazione che gli attribuisce, accanto a Lenin, il primato in seno al marxismo novecentesco. Ormai gli studiosi che si occupano di Gramsci sono davvero numerosi in tutto il subcontinente, e specialmente appunto in Brasile; si tengono corsi, seminari, si fanno pubblicazioni, di testi e di studi. Al Colloquio ho addirittura assistito alla presentazione di un "poster" gramsciano, ossia un manifesto a stampa, con una serie di punti sul pensiero di Gramsci, illustrato con molta cura da una dottoranda. Al di fuori del Cemarx, sempre a UniCamp, a testimonianza dell'enorme attenzione per

Gramsci, si annuncia la preparazione di una scelta di testi pedagogici. Colpisce, lo sforzo analitico: si cerca con grande zelo e con altrettanta passione di leggere, contestualizzare, interpretare il Sardo, insistendo sulla sua duplice natura di pensatore e di rivoluzionario. L'attenzione alla praxis, del resto, è il filo conduttore tanto di questi Colloqui quanto del Cemarx, e in generale degli studi marxisti brasiliani e latinoamericani in genere. Così, che si rilegga Rosa Luxemburg o Karel Kosik, si analizzi Marcuse o Ernest Mandel o Nicos Poulantzas, si sezioni Mariátegui (che ha avuto una intera sessione), che si discutano autori viventi quali David Harvey e Daniel Bensaïd, si capisce che il primo intendimento di questi studiosi/militanti è di portare un contributo alla lotta. L'espressione potrà apparire datata, da noi, scettici e disincantati eurocentrici, ma qui assume tutt'altro peso e significato. Questi popoli, e le loro avanguardie politico-intellettuali, si sentono in guerra, e nella sostanza lo sono: a dispetto delle ottime relazioni che sussistono sul piano individuale e su quello di numerose istituzioni culturali, in realtà i latinoamericani sono in armi contro gli europei e i nordamericani, contro coloro che hanno saccheggiato le risorse mondiali, in nome dello sviluppo e della crescita e ora pretendono di imporre la decrescita, magari felice, o quanto meno di subordinare le scelte di questi paesi alle direttive dei grandi organismi internazionali controllati da un pugno di signori. Contro la nostra furiosa smania di gettare a mare l'intera tradizione comunista, la nostra sbadata e frettolosa liquidazione del patrimonio marxista, e la nostra disattenta e politicamente disincarnata gestione del pensiero gramsciano, contro il dilagare del misterioso e onnicomprensivo postmoderno, qui, dall'altra parte dell'Oceano, non si ha paura di innalzare, e sventolare, la bandiera rossa, alla cui ombra si coltivano per ogni possibile uso, nel Brasile del lungo miracolo economico, parole e nomi che nel nostro mondo oggi fanno tutt'al più sorridere. Noi siamo (o ci crediamo) "oltre". Citiamo Zizek e Badiou, piuttosto che Lukács e Althusser, qui invece in gran voga; come del resto godono di ottima reputazione tanti italiani del XX secolo che noi abbiamo obliterato (ho sentito citare più volte Della Volpe, Togliatti, Sabastiano Timpanaro jr.), compresi molti viventi, a cominciare da Domenico Losurdo, qui assai letto; per tacere del solito Bobbio, che in America Latina ha un suo pubblico numeroso. Insomma, dal Brasile il marxismo batte un colpo, pur con le sue interne rotture, i suoi infiniti dissidi, le sue tragedie epocali, sperando di ridestare l'Europa. Dai Cemarx ci giunge il messaggio che non soltanto un altro socialismo è possibile e necessario, ma che Marx - proprio lui - è tutt'altro che morto, secondo la vecchia battuta di Woody Allen. Certo, noi non ci sentiamo troppo bene, anzi, a dirla tutta, stiamo piuttosto male, in una Europa affetta da sindrome autodistruttiva, vittima di predatori istituzionali o nascosti, pronta a distruggere quanto di buono v'è nel suo patrimonio storico-culturale, e a gettarsi in pasto al nuovo ordine mondiale, del quale comunque sarà oggetto e non soggetto. Sicché a noi può anche fare uno strano effetto immergerci in queste dispute, sentirle datate, e percepire un distacco, non solo temporale, ma di riferimenti culturali, con i companheiros brasiliani. Ma la verità è che loro all'Europa che arranca nella sua infinita crisi sbattono in faccia proprio quell'europeo di Treviri, che un secolo e mezzo fa la crisi aveva previsto, e indicato nel (vero) comunismo la sola via d'uscita. Che avesse ragione?

Segni di apocalisse in forma breve - Gilda Polcastro

«Qualche volta non posso fare a meno delle cose ripugnanti. Mi sento arrossire e ne provo una sensazione di rimorso; ma resisto per essere disgustato quanto è possibile, fino in fondo»: a esprimersi in questo modo sfrontato ed autocompiaciuto è un uomo che incontra clandestinamente una donna, anzi, «quella solita donna maritata», in casa di una sordida mezzana, e ne scrive a un'amica, una sorta di donna angelicata, contraltare di quella degradazione annunciata dall'incipit. E non è che la promessa non venga poi mantenuta: l'uomo, nell'attesa dell'amante che tarda, si abbandona a un rapporto avvilito con la tenutaria della casa, una donna laida e abbruttita dalla miseria: «Ed io guardo questa donna di quarant'anni, sporca e puzzolente, quasi provando piacere. Ella se n'accorge e mi sta intorno, cozzandomi qualche volta. Non vedo i suoi capelli e il suo collo, ma soltanto le calze sdrucite con la pelle scoperta, e allora mi viene la tentazione di alzarle le sottane (...)Mi tremano le mani e non potrei parlarle: o l'uccido o cedo».

Donne allo stato brado. Scenario diverso, un esterno di città (Roma, nella fattispecie), ma identica degradazione nella figura della prostituta ridotta allo stato brado: «Quasi tutti le danno da mangiare come a una cagna bastarda. (...) Ha soltanto la veste e la camicia: solo d'inverno, anche le calze e le ciabatte a colori. Chi la vuole s'avvicina, le sorride e la porta con sé. Dice come si chiama, ma il suo nome se lo ricorda lei soltanto; e glielo cambiano sempre». Le donne, in Tozzi, sono spesso così. Non solo le due donne delle novelle appena ricordate (Un pezzo di lettera e Il crocifisso), ma le donne nel loro apparire e nel loro associarsi tout court al disarmonico, allo sciatto, al deforme (Una gobba), all'incompiuto, al misterioso (in una parola, alla sessualità?) sono elemento narrativo denso di un simbolismo tutto rovesciato rispetto all'iconografia tradizionale, per cui la donna è canonicamente altera, bella, irraggiungibile, anche quando negativa o minacciosa come l'Aspasia leopardiana. In Tozzi il mistero riguarda però non solo l'oggettiva presenza di queste figure di esseri marginali o abietti (anche se poi non ci sono quasi mai presenze neutre, sul cammino dei personaggi tozziani: ogni altro personaggio che ne incrocia il corso, è, al contrario, potenzialmente pericoloso, sicuramente perturbante, come evidenziato proprio dai tratti della deformità o mostruosità fisica), quanto piuttosto l'occhio che le contempla, che necessita, quasi, di quella degradazione, per darsi un senso, e per darne al mistero creaturale o, all'opposto, si dispone alla rinuncia alla propria identità codificata: «(...) sentivo che per parlare a quella giovane dovevo assolutamente dimenticare non solo la mia coscienza, ma anche ogni cosa della mia memoria».

Giovinezza esistenziale. Non per caso, secondo una interpretazione di Romano Luperini, la novella Il crocifisso termina con uno schianto dell'oggetto sacro: davvero un «atto misterioso», parafrasando la celeberrima definizione tozziana, non passibile di connessione con quel mondo «che Dio non ha finito di creare», descritto nell'esordio. Una sorta di genesi mancata, da cui le creature risultano incompiute, malfatte: «Vi sono vegetazioni tutte uguali tra sé; e sbozzature di bestie infermi, che non possono muoversi dal loro fango perché non hanno né gambe né occhi». E meno che mai per caso, l'età privilegiata da questo autore è la giovinezza: una condizione esistenziale, prima che anagrafica, in cui la percezione del mondo è ancora (per immaturità consustanziale o per qualche impedimento intercorso) confusa e indistinta. Ulteriore metafora di tale condizione è il difetto ottico, la limitazione alla vista (estesa alla parabola umana nella sua interezza, dalla prima giovinezza alla vecchiaia, nella novella Il cieco) esemplarmente ricondotta a metafora

costituiva del romanzo maggiore, *Con gli occhi chiusi*. Dove la patologica inettitudine alla vita si rivela d'altro canto come l'unica forma possibile di autenticità. In particolare quanto ai giovani, stavolta soprattutto in senso anagrafico, per i quali il non vedere è un modo per rimanere nello spazio protetto dell'immaturità. Altro tema tozziano cruciale è poi, difatti e conseguentemente, la rovina: nel *Podere* e in *Tre croci*, gli altri due romanzi maggiori, motivo di una disfatta sociale e materiale che si lega però all'inaccessibilità del bonheur, costituiva del personaggio primonovecentesco, andando da Zeno ai protagonisti pirandelliani. La novella è la forma privilegiata della messa in atto di questa impossibilità: per l'uomo che si è scoperto progressivamente spostato ai margini, della vita, della storia, della società, della famiglia. Uno fra tanti, che sarà il problema tipicamente pirandelliano, o uno distinto dagli altri proprio dalla sua inettitudine, come i personaggi di Svevo, che però a differenza di Tozzi prediligeva rematicamente la «senilità», il momento dei bilanci e dei memoriali, mentre i protagonisti tozziani permangono in questa sorta di fase preparatoria dell'infelicità irrimediabile. **La cifra della cattiveria.** Ecco perché probabilmente, se la *Coscienza di Zeno* si chiude con la prefigurazione di una «ecpirosi», o fine del mondo (per esplosione, e quindi per eccesso), la novella *Il crocifisso*, lo dicevamo, si apre con una creazione, pure se «apocalittica» (Luperini) o in riduzione. Entro una redenzione al rovescio, in cui il Padre celeste, come sovente in Tozzi, finisce con l'essere una replica del padre terreno, biografico, o viceversa: entrambi figure assai poco protettive e volentieri minacciose. Nient'affatto banali le letture tozziane in materia psicologica: decisivo soprattutto William James (psicologo «sperimentale»), pure dal microcosmo senese in cui il nostro si forma e, per lo più, opera. Ecco che i rapporti primari, in particolare la figura del padre, si affrontano con una capacità di scandaglio impietosa e feroce: la cattiveria è la cifra di molte situazioni tozziane, specie quando riguardanti dinamiche di relazione improntate all'affettività (così nella già citata novella *Una gobba*, mai pubblicata dall'autore e però appartenente a una fase già matura, secondo un'accurata ricostruzione di Massimiliano Tortora, il quale, peraltro, la ritiene emblematica di una concezione del male e, nella fattispecie, dello snodo cruciale dell'interdipendenza tra aguzzini e vittime, tipicamente tozziani). **Sottili increspature.** Così Pietro e il padre, in *Con gli occhi chiusi*, per la loro palese sproporzione fisica, non mancano di rimandare i lettori alla dominante della *Lettera al padre* di Kafka, con la forza brutta dell'adulto che sovrasta l'impubere, come nella scena tozziana della castrazione (riportata al suo contesto extrasimbolico nel romanzo *succitato*). Le bestie (o le creature imbestiate, si diceva) sono, evidentemente, gli esseri più esposti all'infelicità naturale e allo stesso tempo, nell'apparire imprevisto e incongruo della raccolta eponima, l'emblema del mistero della natura che, leopardianamente, non solo destina le sue creature all'infelicità, ma poi, come nel *Dialogo della Natura e dell'Islandese* (arcinoto), nemmeno «se ne avvede». È ancora Romano Luperini a riflettere sulla connessione tra la forma breve, nella fattispecie la novella, e la nuova realtà che si profila letterariamente (e gnoseologicamente) a inizio Novecento: riprendendo una intuizione di Guido Guglielmi, Luperini evidenzia come in piena temperie modernista sia il racconto ad agire sul romanzo, problematizzando la realtà, piuttosto che l'incontrario. Ciò, tra l'altro, attraverso un'evoluzione del genere, che parte da Verga e arriva a Tozzi e Pirandello, e col transito dalla narrazione del caso eccezionale o tipico del naturalismo alla «normalità assurda» della novella «epifanica», che indaga la realtà immergendosi nelle sue «pieghe e increspature sottili». Più in generale, a differenziare la novella dal romanzo è l'assunto (esposto con particolare chiarezza teorica da Pirandello in saggi assai poco noti e tutti da recuperare, come quello uscito su «Le Grazie» nel 1897: *Romanzo, racconto, novella*) che la vicenda romanzesca debba procedere attraverso la narrazione analitica, sviluppandosi per gradi evolutivi, e che, viceversa, nella novella l'accadere sia rappresentato sinteticamente, attraverso i suoi «momenti culminanti». Non stupisce la marginalità di un autore come Tozzi, in un panorama letterario come quello contemporaneo, dominato dall'imperativo editoriale della leggibilità, e, soprattutto, dei sentimenti formato famiglia, anche quando moderatamente perversi o perturbanti. E stupisce ancor meno l'abiura contemporanea (riguardo alla denominazione, già dagli anni Trenta del Novecento, quando le si comincia a preferire la dicitura «racconto») di un genere di grande tradizione come la novella, che da Boccaccio a Pirandello ha sempre costituito la nostra forma privilegiata di narrazione, in un quadro altrimenti «anomalo» (per citare stavolta un noto saggio di Asor Rosa), quanto ad ampiezza e vivacità della forma romanzesca (salvo le isolate e luminose eccezioni). **Un finale aperto.** Tornando al *Crocifisso*, e alla persuasiva lettura di Luperini, un altro elemento di irrisolutezza (di questa, come di altre novelle tozziane) è esattamente il non finito invisibile alla letteratura attuale, orientata al consumo garantito e seriale: la vicenda della novella parrebbe suscettibile di un qualche sviluppo quando il protagonista, che ha deciso di parlare alla prostituta alla ricerca di una indefinita condivisione, finalmente le si avvicina, ma lo schianto del crocifisso sveglia la donna. Punto. Non succede altro, anzi, non succede niente, come lamenterebbe un editor oggidiano. Di nuovo con Luperini: «qui il racconto si chiude, in modo aperto non meno che enigmatico (...) Non si sa infatti se il protagonista si deciderà davvero a parlare alla ragazza, né viene precisato (...) lo scopo per cui intenderebbe farlo». Inammissibile, impraticabile oramai. Converterà rileggersi Tozzi, in attesa di tempi diversi, di mondi narrativi di nuovo imperfetti, sbazzati male. Federigo Tozzi era nato a Siena nel 1883. Compi svogliatamente studi tecnici, senza portarli a termine, preferendo trascorrere il tempo tra il podere di famiglia, a Castagneto, e la biblioteca comunale. Della sua scarna biografia si segnala soprattutto il rapporto tormentato col padre, uomo dai modi autoritari e violenti, che non comprese mai la passione letteraria del figlio. A 24 anni si trasferì a Roma per proseguire la relazione (iniziata per corrispondenza) con Emma Palagi, sposata qualche anno dopo, e da cui nacque il figlio Glauco. Nel frattempo, dopo una breve attività impiegatizia, grazie all'eredità paterna riuscì a dedicarsi interamente alla scrittura, nella villa di Castagneto. Trasferitosi nuovamente a Roma, alla ricerca di migliori riconoscimenti letterari e di collaborazioni giornalistiche di maggior prestigio (aveva intanto fondato la rivista «La Torre», di ispirazione cattolica), fu arruolato nella Croce Rossa, allo scoppio della Prima Guerra Mondiale. Le sole opere pubblicate in vita furono «Bestie» (1917), «Con gli occhi chiusi» (1919), «Tre croci» (1920). Del resto della produzione fu incaricato Borgese (che cambiò, tra l'altro, il titolo dei «Ricordi di un giovane impiegato», espungendone «giovane»), dopo la morte di Federigo, avvenuta a Roma, nel 1920, per una polmonite. Ricondotto forzatamente dalla critica all'alveo del naturalismo, solo a partire dal secondo Novecento (con Debenedetti, Baldacci e Luperini) ha

ricevuto una più opportuna collocazione ideale nella corrente dell'«espressionismo», che racconta la realtà problematizzandola e deformandola, piuttosto che descriverla con la pretesa di spiegarla.

Ricondotto per forza tra i naturalisti, fu poi scoperto «espressionista»

Federigo Tozzi era nato a Siena nel 1883. Compì svogliatamente studi tecnici, senza portarli a termine, preferendo trascorrere il tempo tra il podere di famiglia, a Castagneto, e la biblioteca comunale. Della sua scarna biografia si segnala soprattutto il rapporto tormentato col padre, uomo dai modi autoritari e violenti, che non comprese mai la passione letteraria del figlio. A 24 anni si trasferì a Roma per proseguire la relazione (iniziata per corrispondenza) con Emma Palagi, sposata qualche anno dopo, e da cui nacque il figlio Glauco. Nel frattempo, dopo una breve attività impiegatizia, grazie all'eredità paterna riuscì a dedicarsi interamente alla scrittura, nella villa di Castagneto. Trasferitosi nuovamente a Roma, alla ricerca di migliori riconoscimenti letterari e di collaborazioni giornalistiche di maggior prestigio (aveva intanto fondato la rivista «La Torre», di ispirazione cattolica), fu arruolato nella Croce Rossa, allo scoppio della Prima Guerra Mondiale. Le sole opere pubblicate in vita furono «Bestie» (1917), «Con gli occhi chiusi» (1919), «Tre croci» (1920). Del resto della produzione fu incaricato Borgese (che cambiò, tra l'altro, il titolo dei «Ricordi di un giovane impiegato», espungendone «giovane»), dopo la morte di Federigo, avvenuta a Roma, nel 1920, per una polmonite. Ricondotto forzatamente dalla critica all'alveo del naturalismo, solo a partire dal secondo Novecento (con Debenedetti, Baldacci e Luperini) ha ricevuto una più opportuna collocazione ideale nella corrente dell'«espressionismo», che racconta la realtà problematizzandola e deformandola, piuttosto che descriverla con la pretesa di spiegarla.

Corpi feriti dagli anni Settanta – Demetrio Paolin

Ambientato tra la fine degli anni '60 e l'inizio dei '70, *La legge dell'odio* di Alberto Garlini (Einaudi Stile Libero, pp. 814, euro 22) narra la vita e la morte di un ragazzo friulano, Stefano Guerra, passando dai primi scontri con i «capelloni» di sinistra, fino alla scelta della clandestinità e del terrorismo. Protagonista del libro è, dunque, un terrorista di destra - una scelta, da parte dell'autore, inusuale e coraggiosa, che indaga una galassia per lo più rimasta in ombra nell'ambito dei numerosi testi narrativi che trattano di quel periodo. La preferenza per un punto di vista dissociato rispetto alle convinzioni di Garlini, permette così di fornire una descrizione meno scontata anche degli ambienti della sinistra del tempo. Grazie all'utilizzo dell'abbondante materiale storiografico e giornalistico su quegli anni, all'autore è riuscito di straniarsi dai suoi protagonisti, tanto che per *La legge dell'odio* si potrebbe forse parlare come del primo «romanzo storico» sugli anni '70. Una categoria che rischia di suonare stravagante per un libro nel quale si raccontano avvenimenti tutto sommato prossimi - ma è lo spirito del racconto del Garlini, a consentire questa definizione. Obiettivo dell'autore è fornire una storia il più conforme possibile alla «storia vera», o per lo meno che racconti uno svolgimento dei fatti e delle azioni delle persone il più verisimile possibile. Non sappiamo, per esempio, se a Piazza Fontana le cose siano andate come Garlini racconta, ma la sua ricostruzione dei fatti, della psicologia delle persone è verisimile. Non è forse questo che Manzoni, il modello di riferimento quando si prova a raccontare l'Italia, intendeva quando scriveva a Monsieur Chauvet che i romanzi migliori «sono quelli i cui autori, dopo aver concepito in modo preciso e sicuro certi caratteri e certi costumi, hanno inventato azioni e situazioni conformi a quelle che hanno luogo nella vita reale, per estrinsecare le conseguenze di quei caratteri e di quei costumi»? La lingua di Garlini segue quindi questa inclinazione. È una lingua piana, che non eccede, ma che guida il lettore nel groviglio di incontri, di parole, di scontri, di idee e di pensieri, anche nei momenti più visionari, come il viaggio in Afghanistan. Di particolare interesse è l'attenzione di Garlini ai corpi: è questo un romanzo in cui i corpi si scontrano, si feriscono, in cui i muscoli si tendono in spasimi, in cui anche il sesso è una sorta di lotta e di volontà di dominio. C'è un dato biologico e fisiologico che suona nuovo: *La legge dell'odio* è la contemplazione del corpo del nemico o del corpo dell'amico, e tale attenzione potrebbe spiegare l'interesse di alcuni scrittori nati in quel decennio (Garlini è del '69, ma un discorso simile si potrebbe fare per il Vasta - classe 1970 - de *Il tempo materiale*) per gli anni '70 non solo come momento storico, ma come momento biologico, cioè come momento che ha a che fare con la propria vita umana. Forse Garlini raccontando il '69 nel suo romanzo voleva in certo senso investigare e inventare il tempo della sua venuta al mondo, il momento esatto in cui la sua vita ha avuto inizio. E questo ci porta a chiederci a cosa sia dovuto il costante, quasi ossessivo, ritorno di riflessione sugli anni '70, siano essi intesi come anni delle rivolte o anni di piombo. Tutto, o molto, si potrebbe forse risolvere in questa infanzia derubricata, l'infanzia di una nazione che, uscita dalla guerra, vuole essere adulta e salda e si trova a non avere braccia e gambe robuste per reggere tanto.

«Magic Mike», maschi ultracorpi da business - Cristina Piccino

LOCARNO - Olivier Père ama fare la star. Qualcuno, un po' maliziosamente, commenta in rete «mais c'est du cult de la personnalité», è anche un gioco, naturalmente, ma l'immagine del direttore col completo bianco, e gli occhiali da sole, probabilmente anche di notte, si materializza ovunque. Schermi all'aperto, plasma in sala stampa, o nell'atrio della Digital Library, persino sugli sportelli bancomat dell'Ubs, la banca sponsor del festival di cui è testimonial seduto tra file di sedie vuote... Sarà questa aria di stelle che ha convinto il festival di Locarno 65 a stendere per la prima volta il «red carpet», il tappeto rosso passerella per gli ospiti illustri? Che peraltro funzionano, lo dimostra l'impennata di presenze in Piazza Grande, con l'arrivo sul palco della superstar Alain Delon, e il tutto esaurito per la proiezione di Rocco e i suoi fratelli. Nostalgia del passato, come sussurra qualcuno, o gusto vintage molto di moda? La combinazione mercato/ricerca è una formula collaudata (viene in mente l'invenzione di Venezia Mezzanotte negli anni Ottanta di Enzo Ungari) ma l'impressione però è che non sia quello il riferimento. Ascoltando Leos Carax - a cui il festival ha assegnato il Pardo d'onore - che prima della proiezione del suo geniale *Holy Motors* parla del cinema ieri e oggi, della potenza delle immagini di un tempo rispetto a quelle addomesticate del presente, anche se sarebbe riduttivo

classificare Holy Motors come una dichiarazione d'amore (al cinema) retrò - viene in mente una Piazza locarnese che mescolava Joe Dante e Straub/Huillet. Altre epoche, certo, i rapporti tra festival, distribuzioni, specie americane, sono cambiati, i grossi film volano a Toronto, eppure ciò non toglie l'impressione di una mancanza nella «linea editoriale» nel modo di costruire il rapporto tra cinema «indipendente» e gusto «mainstream». Mike (Channing Tatum) è un bel ragazzo che fa un po' di tutto, ma soprattutto è la star assoluta dell'Xsquisite, il club di spogliarello maschile dove ogni sera si riunisce una folla di donne urlanti, ragazzine che si regalano una serata di trasgressione per i diciotto anni, fidanzate sulla soglia del matrimonio, meno giovani, belle o brutte ...È per loro che Dallas, il padrone del locale, allena i suoi ragazzi, i re di Tampa, e inventa numeri che cura personalmente, travestendoli di volta in volta in pompieri, cowboy, militari, rapper, poliziotti, una intera galleria di figure da sexy shop. Dallas, inguainato in completi di pelle nera (Matthew McConaughey) è il maestro di cerimonia indiscusso di questo rituale dell'erotismo «senza peccato», il cui finale è sempre lo stesso: il costume cade rivelando culi magnifici segnati dal perizoma, spesso decorato con la bandiera di Zio Sam, che il pubblico in estasi riempie di banconote... E quando in scena arriva Mike si ferma tutto, lui è «magico», la sua danza (le coreografie degli spogliarelli, molto divertenti, sono di Alison Faulk) seduce morbidamente senza bisogno di ammiccamenti. Magic Mike è il nuovo film di Steven Soderbergh, uscito da poco in America, in Italia arriverà il 21 settembre (distribuisce Lucky Red), è il titolo di punta della Piazza Grande locarnese. Una commedia romantica Soderbergh, ispirata alla vita del suo protagonista, Tatum, anche lui spogliarellista da ragazzino, che capovolge lo spettacolo che si è abituati a vedere, quello delle Showgirls davanti ai maschi, senza retorica, e senza calcare la mano. Ciascuno nel gruppo ha il suo sogno: Dallas vuole sfondare a Miami investendo soldi in una grossa proprietà immobiliare, Mike vuole diventare imprenditore progettando mobili design fatti coi materiali che trova sulla spiaggia... E Kid, l'ultimo arrivato, scelto da Mike che lo ha messo sotto la sua protezione, si gode i suoi diciannove anni, i soldi, le ragazze, le nottate di droga quasi da rimanerci senza pensare troppo... Ma è la scrittura del maschile il terreno di sfida del film: il racconto dell'Xquisite entra nelle modalità di un essere «tra maschi» altamente erotizzato, in cui la scopata è solo un accessorio. Contano molto di più la complicità, la mimesi del desiderio, quando Dallas spiega a The Kid come muoversi, ondeggiando il bacino e toccandosi il pene, lo sfiora da dietro, lo tocca, lo possiede in qualche modo... Perché non si tratta nel machismo che vanta le sue conquiste, siamo invece nel maschile che si piace, e vanta le proprie bellezze per il gusto, e la provocazione, dio piacere (e di piacersi), narcisismo egocentrico, ma fondamentale per stare su quel palco. E non siamo nemmeno dalle parti degli operai che si spogliavano per reagire alla disoccupazione (Full Monty di Cattaneo). Sono piuttosto i «Troppi paradisi» di una seduzione che è fatta di gambe depilate, muscoli lucidi, e i costumi che indossano per le donne, pubblico indistinto sullo sfondo, sarebbero perfetti anche in un locale gay, pure se qui la distinzione di gender è abbastanza superflua. La scommessa è invece la messinscena del sesso, e del desiderio, «maschi che guardano i maschi» l'uso del corpo senza alcun moralismo, il divertimento di esibirsi e quel palco che lascia fuori qualsiasi convenzione. Nella luce dorata della Florida, le notti sono selvagge e le mattine di sonno pesante. «Perché lo fai?» domanda sconcertata la sorella di Kid, che studia da infermiera e detesta quello stile di vita, a Mike. «Perché sono giovane e guadagno un mucchio di soldi», risponde lui. E il film è questo, funziona sulla scena, e nel dietro-le-quinte. Soderbergh riprende con vitalità giocosa i numeri di spogliarello, una danza di erotismo stilizzato, che segue anch'essa le regole della rappresentazione del sesso. Ogni singolo movimento ha un suo codice, risponde a un immaginario, sollecita una citazione. Anche le fughe con qualche cliente verso il mare, che Soderbergh asseconda divertendosi insieme ai suoi attori, senza mai giudicare, anche quando la commedia diviene malinconica, e lascia intravedere gli occhi pesti (e da qualche parte il cuore) del giorno dopo. Per questo convince meno il finale «normalizzato», e un po' posticcio, in cui l'uomo (Mike) e la donna (la sorella di The Kid) tornano ai loro ruoli convenzionali, mettendo come si dice «la testa a posto», quasi che il film (e il regista) faccia un passo indietro rispetto alla spregiudicatezza narrativa dichiarata sino a quel momento. La Russia di Putin nei Cineasti del presente, Winter Go Away è lo slogan che la piazza a Mosca grida per chiedere la fine di Putin, della corruzione e dei milionari al potere. I registi sono molti, l'esempio che viene in mente è quello di Milano 55,1, il film collettivo lo scorso anno a Locarno, che «documentava» le elezioni del sindaco, vinte poi da Pisapia, nel capoluogo lombardo. Perché solo disseminando mille sguardi si può arrivare a un racconto corale, in cui hanno spazio i leader dell'opposizione, la cultura antagonista comprese le Pussy Riot arrestate nei scorsi giorni che danzano sull'altare della cattedrale, e fuori arrivano inferociti gli ortodossi... Fino ai seggi e alle violenze della polizia contro chi vuole controllare che non ci siano brogli, il migliore amico di Berlusconi, si sa, non è proprio il massimo della trasparenza... Si compone una trama complessa, di una società conflittuale: nazionalismo, antisemitismo, Putin fa arrivare in pullman le sue truppe, i seguaci che cantano per lui dicendo che ha salvato la grande madre Russia. E intanto gli oppositori si chiedono se non emigrare dopo la sua nuova vittoria. Ma la Russia è un'anima inquieta, e forse irriducibile.

Cinque maestri per tutti. Questa sera si recita in «laboratorio» - Gianfranco Capitta
VENEZIA - Assolutamente inusuale rispetto al calendario, si apre oggi la Biennale teatro 2012. Una Biennale non di spettacoli (anche se non mancano alcuni titoli in programma) ma dedicata a quello che anche per statuto sarebbe uno dei fini fondamentali dell'istituzione veneziana: la ricerca e il laboratorio. È così che, a partire da oggi un gruppo di maestri di un grande rilievo lavoreranno fino alla vigilia di ferragosto con giovani allievi (per lo più attori e registi diplomati) attorno a un testo o a un tema, come era già successo in una recente edizione, mostrando in quasi tutti i casi i risultati del lavoro alla fine del periodo. Sarà questa anche l'occasione per avvicinare e sperimentare il Quarto palcoscenico, quello virtuale su cui molto si è impegnato il presidente dell'ente Paolo Baratta, per allargare il bacino di fruizione e conoscenza di quello che resiste come il luogo pubblico più importante della cultura e dello spettacolo italiani. Il primo a cominciare il suo laboratorio è il più grande regista italiano, colui che in cinquant'anni di attività (oltre ai dieci precedenti in cui ha fatto l'attore) ha realizzato i più straordinari spettacoli e ha in qualche modo «cambiato» il teatro italiano, Luca Ronconi. Egli è stato del resto anche direttore della Biennale, a metà degli anni settanta, una delle più illustri, e totalmente dedicata alla forma del laboratorio. In quell'occasione convennero a Venezia tutti i grandi

maestri della scena internazionale, e per molti quella sede fu una rivelazione per il grande pubblico: Grotowski vi diede l'ultima rappresentazione del suo ultimo spettacolo, *Apocalypsis cum figuris*, e Bob Wilson compose per l'occasione con Philip Glass un'opera destinata a segnare il territorio della nuova opera contemporanea, il meraviglioso *Einstein on the Beach*. Ronconi da parte sua realizzò agli ex Cantieri navali della Giudecca un vero capolavoro, *Utopia*, tratto da cinque commedie di Aristofane. Facendo scorrere su una strada di 50 metri aerei e automobili e salotti, oltre naturalmente a venticinque attori: in una produzione che si avvaleva del contributo di diversi festival stranieri, e di quello nazionale dell'Unità. Forse anche per tutto questo, Ronconi riceve a giusto merito, semmai solo tardivo, il Leone d'oro alla carriera (gli verrà consegnato a Ca'Giustinian lunedì 6 alle 19). Il regista, che ha colto un recentissimo successo al Festival di Spoleto con una personale, e davvero impressionante, rilettura dei Sei personaggi di Pirandello, continuerà a lavorare sullo scrittore siciliano, di cui approfondirà *Questa sera si recita a soggetto*, testo che aveva già messo in scena nel 1998 su commissione di Lisbona capitale europea della cultura. Qui sarà interessante vederlo all'opera assieme a quattro giovani registi (scelti tra quanti hanno risposto al bando) e una trendina di giovani attori. Sabato prossimo sarà già possibile vedere le basi lanciate su questo lavoro. Gli altri artisti invitati, sono un altro grande regista anglosassone, uno dei più innovativi e acuti della scena europea, Declan Donnellan, che si fa accompagnare dal suo scenografo abituale, Nick Ormerod; poi un artista sudamericano, regista e drammaturgo, apprezzato in Europa già da qualche anno, e che è stato una delle presenze di maggior interesse all'ultimo Napoli Teatro Festival, Claudio Tolcachir. Gli altri due ospiti veneziani son Gabriela Carrizo che da anni è la «mente» dei *Peeping Tom*, e un commediografo statunitense prolifico e irriverente, Neil LaBute. A questi cinque artisti il direttore del settore teatro, il catalano Alex Rigola, ha affidato il compito della «semina» a questa Biennale laboratoriale (l'anno prossimo ci sarà il festival con gli spettacoli). Ma una presenza molto interessante e coerente con questo spirito, sarà quella di alcuni gruppi di giovani attori, che proprio alle precedenti Biennali si sono incontrati e formati. Tre gruppi diversi, nati rispettivamente dal lavoro con Thomas Ostermeier (altro Leone d'oro, che ha assicurato la propria presenza in questa occasione), Romeo Castellucci e Jan Lauwers. E ci sarà in più anche una compagnia tutta italiana anch'essa in residenza, che avrà modo di mostrare il proprio lavoro, il *Divano Occidentale Orientale*. Insomma un appuntamento di notevole spessore, per chi del teatro non si accontenta di mirare il «prodotto finito».

La Stampa – 4.8.12

Lo storico che capì l'animo dei soldati - Vittorio Sabadin

LONDRA - Sir John Keegan aveva 6 anni quando le prime bombe tedesche vennero lanciate su Londra. Non ne sentì nemmeno una. Suo padre, artigliere nella Prima Guerra Mondiale, era stato incaricato di occuparsi di 300 bambini evacuati nella campagna inglese. Fu con loro che Keegan passò l'infanzia, e con i soldati polacchi e britannici accampati nei pressi del paese. Arrivarono anche gli americani, che riempivano le strade e i negozi. Poi, da un giorno all'altro, nel giugno del 1944 se ne andarono tutti. Il più grande storico militare contemporaneo, che ha scritto per due decenni i suoi articoli anche su *La Stampa*, analizzando i conflitti nel Kosovo, alle Falkland, in Afghanistan e Iraq, non ha mai visto una guerra da vicino, ma le ha capite più di tutti, nonostante le dure battaglie personali che ha dovuto combattere per i litigi con la Royal Air Force, che non accettava le sue critiche, e per la supponenza di tanti storici blasonati che forse invidiavano solo il successo dei suoi libri. Alla fine della guerra i genitori lo mandarono al Wimbledon College, dove nello stesso momento incontrò la tragedia e la ragione della sua vita. Nel 1947 contrasse la tubercolosi e all'epoca si riteneva che solo l'aria aperta potesse curarla. L'ospedale del Surrey nel quale fu ricoverato non aveva finestre e d'inverno i pazienti dovevano indossare pesanti maglioni e la notte venivano in qualche modo protetti da paraventi di tela messi intorno ai letti. La malattia ovviamente non migliorò. All'ospedale St Thomas's, vicino al ponte di Westminster, le cose andarono meglio, non solo dal punto di vista sanitario. Insieme a lui c'erano decine di veterani cockney, che raccontavano stupefacenti storie di guerra. Il cappellano anglicano gli insegnò il greco, un altro paziente gli insegnò il francese e nella biblioteca c'erano tutti i libri di Thomas Hardy, che divenne il suo autore preferito. Fu in quell'ospedale che Keegan maturò la decisione di diventare uno storico militare. Appena la salute glielo permise, andò a visitare i campi di battaglia della Guerra Civile americana, sulla quale tre anni fa scrisse l'ultimo libro, sostenendo la tesi che era stata la geografia dei luoghi a decidere molte battaglie. Al ritorno, trovò un lavoro all'ambasciata americana, per la quale preparava rapporti politici. Subito dopo, la Royal Military Academy di Sandhurst, quella in cui si è diplomato il principe William, gli offrì un posto come insegnante, che ha mantenuto per 25 anni. Avrebbe preferito Oxford, dove sulle cose di guerra si possono avere opinioni diverse, ma a Sandhurst Keegan scoprì che la mentalità militare non è sempre così ottusa e che le idee liberali si diffondono anche tra i soldati di professione. Nel 1976 pubblicò uno dei suoi libri più importanti *The Face of Battle*, nel quale i conflitti non erano visti dal punto di osservazione dei generali o degli storici, ma da quello dei soldati. Aveva esaminato tre battaglie: quella di Agincourt del 1415, quella di Waterloo del 1815 e quella della Somme, nel 1916. Aveva divorato diari, lettere, resoconti di testimoni, poesie scritte in attesa dello scontro, arrivando alla conclusione che i soldati provano dovunque e in qualunque epoca le stesse terribili sensazioni: una profonda paura, il desiderio di uccidere, la disponibilità a mettere a rischio la propria vita per salvare quella di un camerata. Nel 1986 il *Daily Telegraph* gli propose l'incarico di Defence Correspondent e gli diede una scrivania a Fleet Street, dalla quale analizzò tutti i conflitti mondiali. Nel 50° anniversario dello sbarco in Normandia, Bill Clinton lo chiamò alla Casa Bianca e discusse privatamente con lui alcune questioni di guerra. La Regina lo nominò baronetto nel 2000. Con i soldi guadagnati nel tempo, comprò una casa del diciassettesimo secolo nel Wiltshire, dalla quale raccontava per il magazine del *Telegraph* storie di contadini e le avventure del suo amato gatto, Edgar. Gli ultimi anni sono stati crudeli con lui, costretto su una sedia a rotelle e con una gamba amputata. Ma ancora si faceva portare in redazione, per rispondere alle lettere e partecipare alle riunioni. È morto il 2 agosto, assistito dalla moglie Susanne, dai quattro figli, e da Edgar.

Carax: "Pochi film, ma con ironia" - Alessandra Levantesi Kezsich

LOCARNO - Se il suo cinema è raro e prezioso, ancor più raro e prezioso è che lei abbia accettato di parlare con noi», esordisce il direttore del festival Olivier Père, e non sono parole di circostanza. Accanto a lui, nascosto dietro un paio di occhiali neri, è seduto infatti il Pardo d'onore Suissecom Leos Carax (classe 1960), uno degli autori francesi più appartati e misteriosi. E la sua carriera non è meno speciale: nel biennio 1984-86 aveva firmato due titoli, *Boy Meets the Girl* e *Rosso sangue*, osannati come segnalazione di un nuovo geniale talento, ma nel 1991 *Gli amanti di Pont-Neuf*, tre anni di lavorazione e un budget enorme, si era dimostrato un flop di critica e di pubblico. Dopo un esilio di nove anni e una ricomparsa amara con *Pola X* rigettato da pubblico e critica, è ora in atto una resurrezione con *The Holy Motors*, presentato con buon riscontro stampa a Cannes. «Parlare di cinema per me è un incubo. E parlarne alla luce del giorno come in questo momento è un incubo ancora peggiore. Il cinema appartiene alla notte», spiega. **Nei suoi primi film c'era una nota di saggezza e di malinconia da persona più anziana, in *The Holy Motors* troviamo un registro ironico grottesco, come se invecchiando lei fosse diventato più giovane.** «Giro così poco che se non avessi trovato questo registro comico forse non avrei più fatto film. Con l'eccezione di Locarno nessuno mi assegna premi e le mie pellicole non sono fatte per il botteghino, ma per fortuna c'è un po' di gente qua e là che le vede». **Lei, che è amato dai cinefili di tutto il mondo, ha definito la cinefilia una forma di idolatria.** «Non mi ritengo un cinefilo, anche se in gioventù, mentre cominciavo a lavorare ho visto moltissimi film, Nouvelle Vague, avanguardia russa, classici hollywoodiani. Per me il vero carburante del cinema è la vita, ma il cinema è la mia isola, il mio paese d'origine, sono grato al cinema di avermi dato quest'isola dove abitare». **In *The Holy Motors* c'è il tema di una limousine che percorre la città come in «*Cosmopolis*», è una coincidenza?** «*Cosmopolis* si basa su un libro scritto una decina di anni fa. Comunque, le limousine hanno questo aspetto di grande visibilità e nello stesso tempo i loro vetri scuri ti impediscono di guardar dentro: un'ambiguità molto cinematografica. Il punto che mi stava a cuore nel film è come puoi viaggiare da un'esperienza di vita all'altra, e queste vetture fanno parte integrante del viaggio, di qui la loro "santità". Ma non so dire più di tanto. Con il cinema mi pongo domande a cui io stesso non so dare risposta». **Che rapporto ha con le nuove tecnologie?** «Mi piace l'invisibile, ma il virtuale non è l'invisibile, semmai ne è la versione pigra. È un modo per accostarsi alla realtà senza la responsabilità dell'esperienza. Il mio film parla anche di questo. Quando ho cominciato a fare cinema erano ancora in uso le macchine da presa di una certa dimensione; con le camere digitali di oggi tutto sembra semplice. Quando vedi una carrellata di Murnau invece hai l'idea che dietro l'obiettivo possa esserci l'occhio di Dio. Forse la sfida imposta dai nuovi mezzi è quella di ritrovare questa sensazione, a dispetto della loro facilità». **Quanto è importante il montaggio?** «Il montaggio è il primo momento in cui penso al pubblico, in cui mi rendo conto che i film si fanno per i morti ma sono destinati ai vivi». **Cosa vorrebbe cambiare nel mondo?** «Nel mondo quello che mi preoccupa di più è la mancanza di coraggio, fisico civico morale. Credo che bisognerebbe insegnarlo a scuola il coraggio. Le reti non insegnano il coraggio, crea connivenza, delazione, uno là dentro si sente troppo al sicuro».

Europa – 4.8.12

La favola dei desideri di Jonathan Coe – Giovanni Dozzini

Tra Londra e Cortona, in questi giorni, ci sono un'Olimpiade e almeno una quindicina di gradi di differenza. Jonathan Coe, uno dei maggiori scrittori inglesi contemporanei, arriva nell'incantevole e rovente cittadina toscana con una notte insonne alle spalle e qualche giorno davanti per godersi un po' di musica e di cibo italiano, ospite del Mix Festival, manifestazione nata dall'incontro tra il Comune e Feltrinelli, l'editore, che ha portato in dote molti dei suoi pezzi da novanta: oltre a Coe Marcela Serrano, Stefano Benni, Erri De Luca. È stanco, Coe, ma contento, come ogni volta che mette piede in Italia, dove a settembre, in anteprima mondiale, uscirà il primo libro per ragazzi che abbia mai scritto. «Eccetto una storia molto poco originale, un po' alla Tolkien, di quando avevo poco più che vent'anni». Il libro si intitola *Lo specchio dei desideri*, conterrà le illustrazioni di Chiara Coccoresse e sarà pubblicato da Feltrinelli, naturalmente. «Negli ultimi anni», spiega Coe, «ho assistito alla crescita delle mie due figlie, al loro passaggio dall'infanzia a un'età quasi adulta – se non dal punto di vista emotivo da quello della socialità. Come tutti i genitori le ho viste abbandonare il mondo piccolo e perfetto in cui avevano sempre vissuto per approdare a un mondo che non è mai grande abbastanza e che è decisamente imperfetto. Così ho voluto trovare un modo semplice e chiaro per registrare la mia testimonianza a questo processo. Mi piaceva l'idea di un libro illustrato, e ho coinvolto Chiara Coccoresse, conosciuta anni fa a Ravello. Volevo che, ai tempi dell'e-book, venisse fuori un bell'oggetto. Essendo la coautrice italiana, poi, uscire prima nel vostro paese è stata una conseguenza quasi naturale. Tra l'altro, credo che critica e lettori italiani mi apprezzino più di quelli inglesi». **Cosa pensa che potranno portare gli e-book, di buono e di cattivo?** Cerco di vedere il lato positivo. Solo qualche anno fa la mia vita è stata trasformata in meglio dalla rivoluzione della musica digitale: poter avere accesso in pochi istanti praticamente a qualsiasi cosa era – è – grandioso. Per certi versi coi libri potrebbe valere lo stesso discorso, in termini di fruibilità. Da lettore, però, gli ereader non mi piacciono affatto. Manca qualcosa che è intrinseco nell'esperienza della lettura, toccare le pagine, l'atto fisico di girarle, di tenere il libro in mano. Con la musica è stato diverso perché i supporti – vinili, musicassette, cd – avevano avuto una vita breve. Invece il libro, come oggetto, ha centinaia di anni. Non è facile abituarsi all'idea di farne a meno. **Nel suo ultimo romanzo, *I terribili segreti di Maxwell Sim*, i personaggi sono continuamente alle prese con svariate diavolerie tecnologiche, da Facebook ai navigatori satellitari. In tempi in cui la tecnologia viaggia a una velocità stratosferica quanto è difficile, per uno scrittore, occuparsene?** Mentre scrivevo il romanzo non ci pensavo. Volevo solo catturare il momento, il segno di ciò che stava succedendo nel mondo nel 2009. Ma è vero che il tempo va troppo veloce, oramai. Quando il libro è uscito era già tardi: voleva essere un romanzo contemporaneo e invece era già un romanzo storico. Nel libro c'era Facebook, ma non c'era Twitter. Devo confessare che quando me ne sono reso conto è stato piuttosto shockante. In ogni caso non ho più intenzione di star dietro alla tecnologia. No, non scriverò un romanzo su Twitter. **Tecnologia o meno**

anche Maxwell Sim, come tutti i suoi romanzi, aveva notevoli implicazioni politiche. Si sente a suo agio con la definizione di scrittore engagé? Direi di no. Engagé non è una parola in cui mi riconosco, perché non appartengo a nessun partito o movimento politico. Ma la questione che mi pongo quando scrivo è se come individui possiamo controllare o no il nostro destino. E questo, di conseguenza, significa scrivere del potere. Del rapporto tra i gruppi e gli individui, e dell'esercizio del potere. Anche ai livelli che stanno alla base della società. **In un recente articolo apparso su la Repubblica non è stato tenero con le Olimpiadi di Londra.** Oh, la città in questi giorni è molto eccitante. E lo spirito olimpico, come ideale momento di incontro tra nazioni lontane, merita assolutamente di essere celebrato. Ma il fatto è un altro: il peso delle corporation, nelle Olimpiadi come in qualsiasi altra manifestazione del genere, è sempre maggiore. Il fatto è che si tratta sempre più di una questione di business. **Cosa pensa quando vede sua figlia quindicenne passare il proprio tempo al centro commerciale Westfield di Shepherd's Bush? Che la cultura di massa è più potente dell'educazione familiare? Che sua figlia non ha letto con attenzione i suoi libri?** In quest'epoca non si può essere genitori senza prendere atto del peso della cultura di massa. Con le nuove tecnologie – Internet su tutte – le vite dei ragazzi potrebbero svolgersi tutte nelle loro camere da letto. E sicuramente avere a disposizione nuovi media è un bene, ma ciò a cui hanno accesso è cultura di massa, e principalmente cultura americana. Però non voglio rovinare la loro infanzia o la loro adolescenza, non voglio impedir loro di divertirsi. Occorre equilibrio tra il cercare di farle andare nella direzione che si vorrebbe e lasciare che trovino da sole la loro strada. E in fondo sono ottimista. In ogni caso le mie figlie non hanno ancora cominciato a leggere i miei libri. Beh, eccetto lo specchio dei desideri. **Esattamente un anno fa Londra e altre città inglesi venivano messe a ferro e fuoco. Le autorità hanno cercato di ridurre quei disordini a una sorta di rivolta criminale, negandone il carattere di autentica ribellione sociale. Ma la tensione è ancora alta, probabilmente. Cosa dobbiamo aspettarci, per il futuro?** È stata una cosa enorme, e molto complessa. C'erano senz'altro delle bande criminali, e degli opportunisti che si sono messi in mezzo per fare i propri interessi. Però tutto viene da una disuguaglianza sociale e materiale che da noi sta diventando sempre più grande. Credo che in nessun altro paese europeo sia grande come in Gran Bretagna. La frustrazione è notevole. E senz'altro c'è bisogno di introdurre nuove politiche economiche che facciano convergere i due estremi della società britannica, i molto ricchi e i molto poveri. Così non si può andare avanti.

Corsera – 4.8.12

Ma il patrimonio d'arte italiano non si può vendere - Vittorio Sgarbi

Ho letto con attenzione l'articolo di Barbara Rose sulla «Sfida italiana» («la Lettura» di domenica 29 luglio). Non c'è niente da obiettare. Invitai la Rose fra i segnalatori, anche internazionali, per il Padiglione Italia dell'ultima Biennale di Venezia. Certo, a Venezia, intendevo guardare le espressioni artistiche indipendentemente dal mercato, un'impresa forse impossibile, da cui la provocazione «L'Arte non è cosa nostra». Invece lo è a tal punto che la rappresentazione della Rose, oltre che desolata, è sconcertante: «gli artisti italiani di oggi sono vittime di un sistema corrotto». Siamo d'accordo. Ma mi chiedo, ad esempio, perché la Rose non abbia ricordato Luigi Serafini, noto anche in America attraverso l'editoria, non le gallerie. E non avrei dimenticato Gino de Dominicis. O Gaetano Pesce che abita a New York. Si dirà: «sono eccentrici». Ma l'arte, lo sa bene la Rose, non è soltanto pittura e scultura. Se poi ci inoltriamo tra gli artisti segreti avrei segnalato Federico Bonaldi, Piero Guccione, Filippo Dobrilla, Andrea Martinelli. Infine, tra gli illustratori (ma veri artisti!) Domenico Gnoli, Tullio Pericoli, Roberto Innocenti. Parlando dell'assenza di artisti italiani nel panorama internazionale, la Rose scrive: «La scusa dell'Italia è che, data l'importanza del patrimonio nazionale, tutti i fondi disponibili devono essere destinati alla sua conservazione. Pensate quanto gioverebbe all'arte italiana contemporanea la decisione di aprire gli immensi depositi in cui è custodito il patrimonio storico in eccedenza, venderne il contenuto e destinare il ricavato alla promozione degli artisti viventi!». Difficile sostenere che non sia giusto destinare i fondi alla conservazione. Lo farebbero per primi gli americani. Ma il luogo comune di vendere il patrimonio storico in «eccedenza» è addirittura imbarazzante. La proposta è ricorrente, ma non solo impraticabile, anche oscena. Ma quale «eccedenza!». Mi spiego, e lo dico da anni: gli acquirenti delle opere d'arte italiane vogliono capolavori. Chiedono Raffaello, Leonardo, Caravaggio, Giotto, preziosi e ovviamente invendibili. Nei depositi stanno i «minori», che hanno, inevitabilmente, «minor» valore e destano «minore» interesse. Come immaginare, e che valore dare, fuori dai luoghi di origine, ad artisti come Matteo da Gualdo, Liberale da Verona, Girolamo da Cremona, Lorenzo da Viterbo, Cola dell'Amatrice, Andrea da Salerno, Girolamo Siciolante da Sermoneta, Giovanni de Mio da Schio. Tutti maestri ragguardevoli ma con valori di mercato relativi e apprezzamento, pur notevole, locale. Nulla, in Italia, è in eccedenza, se non qualche prodotto seriale archeologico, di modestissimo interesse per qualunque collezionista o museo. La strada, dunque, è chiusa ed è inimmaginabile che possa produrre effetti utili per la promozione degli artisti viventi, in larghissima misura comunque meno significativi dei maestri storici locali. Inaccettabile è anche un'altra considerazione della Rose: «In questo contesto desolante, ha operato Nicola Spinosa, che ha passato gli ultimi giorni da soprintendente al polo museale a difendere, con le unghie e con i denti, il prezioso Caravaggio custodito nelle gallerie di Capodimonte». È vero esattamente il contrario. Fu un errore e una prepotenza. Il Caravaggio di cui parla la Rose appartiene alla Chiesa di San Domenico di Napoli, per cui fu dipinto: è «La flagellazione». La chiesa custodiva anche l'«Annunciazione» di Tiziano, pure «rapita» dalla Sovrintendenza, con diversi pretesti di tutela, nonostante che l'ente proprietario sia il F.E.C. (Fondo Edifici di Culto) del ministero degli Interni. Allo stesso modo, a Napoli, nel Pio Monte, è conservata un'altra tela di Caravaggio, «Le opere di Misericordia». Nessuno penserebbe di trasferirla a Capodimonte. Così come - Barbara Rose ne convenga - sembrerebbe assurdo depositare alla Galleria Borghese i dipinti di Caravaggio di San Luigi dei Francesi, o all'Accademia di Venezia (come già fu fatto) l'«Assunta» di Tiziano ai Frari. Si dirà: ma Napoli è meno sicura. Eppure le sue chiese sono piene di opere d'arte straordinarie. Si tratta di un'ingiustizia. Nessun valore è più degno di essere salvaguardato della pertinenza di un'opera alla sua sede. I musei sono l'estrema

ratio, sedi terminali, in assenza di alternative. Cimiteri. Già abbiamo dovuto sacrificare molti capolavori per i musei americani.

La libertà di uomini e delfini - Arturo Pérez-Reverte

Quando la luce del faro appare a prua, a sudovest, soffia un leggero levante da otto a dodici nodi: e la barca, con mure a sinistra, scivola nell'oscurità e nel silenzio interrotto solo dal rumore dell'acqua che scorre lungo i fianchi dello scafo. La luce è dove deve essere: dove ieri hai calcolato che sarebbe stata mentre tracciavi rotta, bordi e scarroccio. E quando conti i lampi, inforcando il binocolo e cronometro alla mano, sorridi fra te e te. È il faro del Cabo de la Nao. Poi scendi nel quadrato e, sulla carta nautica, verifichi la posizione e tracci la nuova rotta. Quando risali il faro è sempre lì; un po' più vicino, con la sua presenza nel buio che segnala terra, pericolo, tieniti lontano, attento. Buona traversata e buona fortuna, amico. A furia di osservare la carta per prepararti ad attraccare, hai nella testa il profilo della terra, i tracciati dei fondali, le gradazioni di blu, la scala delle miglia, in latitudine e longitudine. E appoggiato al capo di banda bagnato, aspettando che si faccia giorno, pensi agli uomini che per secoli navigarono, osservarono, annotarono questa e altre coste. Gente di mare e di scienza che lentamente, in modo minuzioso, indicarono ogni scoglio su una carta, ogni pericolo con una boa di segnalazione, ogni rotta o punta di terra con un faro, una luce. Furono secoli di intuizioni, di sforzi. Così, a poco a poco, sul mare e nell'interno, l'uomo trasformò paesaggi ostili in luoghi abitati, più sicuri e comodi. Eliminò ostacoli, costruì fari, porti, canali, strade. Popolò il paesaggio di luci, di vita, vincendo la sfida della sua pelle nuda. Pensi a tutto questo mentre il faro piano piano si va spostando al tuo mascone di dritta, e ti senti grato verso chi ti ha permesso di essere qui, a guardare la luce del faro e vivo, anziché schiantato sugli scogli. Ma poi, sempre con quel pensiero, ricordi la chiazza di petrolio del giorno prima, lunga un miglio, di cui il tuo dritto di prua ha tagliato per un bel po' la scivolosità densa, sinistra, perché un capitano senza scrupoli ha trovato conveniente lavare i serbatoi o vuotare la sentina in alto mare. E ricordi quel peschereccio di cinque giorni fa con trenta metri di scandaglio, che spazzava via ogni forma di vita tenendo le reti così appiccicate a terra da risparmiare a stento le patelle attaccate alle pietre. O scorgi altre luci che incominci a identificare con enormi condomini, cemento, nuclei residenziali, fognature che riversano tonnellate di sporcizia sulle spiagge e nel mare. Paesaggi, ecosistemi distrutti per sempre. Maledizione a noi, ti dici. Dopo secoli di lotta per la sopravvivenza, l'uomo è riuscito a imporre le proprie regole. Ormai è il più forte. Dove prima ci volevano decenni per trasportare pietre, tracciare strade, adesso fa esplodere cariche di dinamite, rade al suolo, rimuove la terra con potenti macchinari e la sostituisce con cemento sterile. È tutto troppo facile: assurdi alveari di cemento armato, spiagge artificiali, autostrade, città smisurate, campi devastati e sterili. Non costruiamo più strade per raggiungere dei luoghi, ma superstrade per arrivare il più in fretta possibile; e abbattiamo gli alberi perché i cretini con molta fretta non vadano a sbatterci le corna. Non contento di avere sconfitto la Natura, l'uomo la umilia. La distrugge e l'adatta alle proprie pretese più ridicole. Pensi a tutto questo lì, dieci miglia a nordest del Cabo de la Nao. Ma all'improvviso il mare si agita, e un branco di delfini comincia a nuotare accanto alla tua prua, con i riflessi del faro e della luna sulle schiene che fendono la superficie dell'acqua; i cuccioli, più piccoli, sincronizzano i loro movimenti con quelli delle madri. E tu gli gridi "Buona fortuna!" pensando che forse non ancora tutto è perduto, e che nemmeno la cattività e la stupidità e la cecità sono sufficienti a distruggere le cose belle. E poi, mentre inizia ad albeggiare, nel chiarore, incroci un'altra vela che naviga a luci spente, a meno di duecento metri, sagoma scura e indefinita tra mare e cielo. E quando passa alla tua altezza su quella barca sconosciuta brilla la luce di una torcia, una, due, tre volte. E tu rispondi con altri tre lampeggiamenti uguali mentre la sagoma della barca si allontana nell'oscurità, verso la linea chiara che comincia a insinuarsi all'orizzonte. Lì dove sono ancora in salvo i delfini e gli uomini che sognano di essere liberi.

(traduzione di Eleonora Mogavero e Giuliana Carraro)

A Roma le escort condannate all'esilio - Eva Cantarella

Il processo, celebrato nel 295 a.C., fece grande scalpore a Roma: le accusate erano delle matrone accusate di rapporti sessuali illeciti (all'epoca tutti quelli fuori del matrimonio o del concubinato). Ma non si trattava di adulterio. Le matrone infatti vennero processate in gruppo e condannate a una pena diversa da quella dell'adulterio: una pesantissima multa, con cui venne costruito un tempio a Venere Obsequens («obbediente», rispettosa delle regole). Ancor più scalpore fece poi, nel 213 a.C., un secondo processo contro aliquot matronas, come dice Tito Livio (un tot di matrone, potremmo tradurre), accusate dello stesso comportamento e processate di nuovo in gruppo. La pena, questa volta, fu molto molto peggiore: l'esilio. Di quale comportamento si erano rese colpevoli le matrone? Né di adulterio— lo abbiamo detto — né di prostituzione, professione che a Roma non era criminalizzata. L'unica spiegazione è che non fossero state accusate di un singolo, specifico comportamento delittuoso, ma di malcostume abituale. Che si trattasse, insomma, di signore che si comportavano con grande disinvoltura, procurandosi vantaggi grazie alle elargizioni degli amanti. A Roma era molto pericoloso, per le donne, ricoprire il ruolo che oggi le farebbe definire delle escort.

Max Blecher, il Kafka di Romania - Emanuele Trevi

Dal punto di vista artistico, letterario, filosofico, la ricchezza del Novecento ha qualcosa di prodigioso. Si può nutrire la sensazione di conoscere, almeno di nome, le opere più importanti e i loro autori, le poetiche, le circostanze, le mode. Ma poi, ecco un nuovo astro che si aggiunge al già affollatissimo firmamento, e permette di disegnare costellazioni ancora impensate. Mai tradotto in italiano, il rumeno Max Blecher, nato nel 1909 e morto nel 1938, pur non raggiungendo nemmeno il traguardo dei trent'anni è stato capace, lottando contro il tempo e il fato avverso, di dare forma a un mondo unico e inconfondibile. Si erano accorti del suo valore corrispondenti della statura di Breton, Gide, Heidegger. Di famiglia ebraica abbastanza benestante (il padre era un mercante di porcellane) Blecher aveva trascorso un breve periodo a Parigi, dove era andato per studiare medicina. Sedotto da Breton, aveva aderito al

Surrealismo. Spietata ed implacabile come una sentenza capitale, piombò sulla testa dell'aspirante medico e giovane poeta la diagnosi di una malattia gravissima, la tubercolosi spinale. Dopo varie permanenze in sanatorio, Blecher tornò in patria, nella cittadina di Roman, dove visse gli ultimi anni senza mai abbandonare il letto. È in queste terribili condizioni che venne alla luce un'opera esigua dal punto di vista della quantità, ma straordinariamente intensa, punteggiata di sorprendenti illuminazioni metafisiche, capace di insediarsi stabilmente nella memoria dei lettori grazie a un tono di verità ed intimità davvero difficile da raggiungere. Dopo la riscoperta, i libri di Blecher sono stati tradotti nelle maggiori lingue europee, e non si è esitato ad accostare il nome di questo sconosciuto a quelli di Kafka e Bruno Schultz. Non si tratta di un'esagerazione priva di utilità e fondamento, come spesso accade quando si azzardano questi paragoni con scrittori immensi. Apparsi nel 1936, gli *Accadimenti nell'irrealtà immediata* (ora pubblicati da Keller) stanno lì a dimostrare che Blecher è uno scrittore di prima grandezza, non indegno del confronto con i più illustri dei suoi contemporanei. Simile a Kafka, in Blecher, è il ferreo controllo razionale e formale di una prosa che non esita, d'altra parte, ad avventurarsi nei più fastidiosi ed insoliti meandri della coscienza e della memoria. E come Bruno Schultz, lo scrittore rumeno è stato capace di fare dell'infanzia il luogo supremo della conoscenza del proprio destino e della natura del mondo. Più che come un libro di ricordi più o meno felici, allora, questi *Accadimenti* andranno letti come un paradossale «discorso sul metodo», fondato sulla capacità del bambino di entrare e uscire dalla propria identità, facendo ricorso a quella che Blecher definisce «una lucidità più essenziale e più profonda di quella del cervello». Ma se da un lato c'è un soggetto che conosce mantenendosi sempre in precario equilibrio tra il sogno e la veglia, l'oggetto concreto e la sua deformazione fantastica, dall'altro c'è un mondo sempre pronto a retrocedere nell'«irrealtà» suggerita fin dal titolo. Come se la sostanza stessa del reale non fosse che un enigma, un «tutto» che, forse confidando nell'estrema sensibilità e capacità ricettiva del bambino, «implora una soluzione». Ma se il bambino non smette di indagare l'enigma che gli offrono le cose, la sua curiosità è tutt'altro che astratta, frutto di un'energia mentale disincarnata. Al contrario, l'originalità di Blecher sta nel fatto che il protagonista degli *Accadimenti* è attratto eroticamente da tutto ciò che lo circonda. «Per quanto lontano rovistavi tra i ricordi nell'abisso della mia infanzia», confessa lo scrittore, «li trovo legati alla conoscenza sessuale». Il sesso insomma non è quella scoperta che segna, come una linea d'ombra da varcare una volta e per sempre, la fine dell'infanzia, ma una sua componente essenziale, al pari delle paure della notte e delle prime amicizie. E questa coraggiosa modificazione di uno schema narrativo classico ha una sua importantissima conseguenza filosofica, permettendo a Blecher la rappresentazione di un'infanzia priva del complesso edipico ma satura fino all'inverosimile del desiderio e delle sue metafore. Blecher è un vero scrittore, perché il suo mondo non è il risultato di un'addizione di ricordi ed invenzioni, ma un tutto organico, nel quale ogni elemento misteriosamente si corrisponde e si assomiglia. Come un archeologo, l'uomo adulto che scrive si cala nel sottosuolo dell'infanzia riportando alla luce frammenti di accecante verità. Al limite estremo della consapevolezza, vediamo i simboli del desiderio confondersi indistricabilmente con quelli della caducità e dell'artificio, in un nodo di sensualità e morte che non saprei se definire con più esattezza barocco o surrealista. E tra tutte le immagini di questo libro così memorabile e sottilmente perturbante, la più forte è quella di una statua di cera che si scioglie nel fuoco, con «le gambe livide e belle che si avviticchiano in aria e afferrano tra le cosce una fiamma vera che ne brucia il sesso». Ma se una volta poteva anche esistere la parola che esprimesse il significato di questa immagine femminile, oggi di quella parola non esiste che il «ritmo lontano»: il suono fragoroso ma indistinto dell'«irrealtà».