

Roversi, il pane della poesia – Massimo Raffaelli

Amava ripetere che la parola «compagno» vuol dire, semplicemente, colui che divide il pane. Roberto Roversi non ha fatto altro che dividere il pane della parola e della poesia nel corso di una vita lunga e operosa, la cui sola metafisica consisteva nell'ascolto e in una vigile apertura ai suoi interlocutori, innumerevoli e per lo più giovanissimi, sempre accolti con una civiltà che non poteva derogare dal riserbo e dal rigore etico-politico (quasi un misterioso nettare che traduceva la clausura in apertura), sul quale si fondavano la sua intransigenza come la sua totale indipendenza di uomo senza apparente biografia. Una biografia che, prima d'essere deliberatamente inabissata, era stata invece deragliante e precocissima: di famiglia borghese, formatosi tra il Liceo Galvani e i corsi di Storia del Risorgimento all'università con la generazione cosiddetta fascistissima, ventenne, nel '43, aveva disertato i bandi sciagurati di Salò per salire in montagna fra i partigiani di Ferruccio Parri: il 25 aprile ad Avigliana, in Piemonte (cui allude in uno dei suoi poemetti più belli, *Il Tedesco Imperatore*), equivale per lui al compimento esistenziale che gli impone, d'ora in poi, tanto l'austerità del riserbo quanto la responsabilità di una parola che valga solo in quanto condivisa, cioè di ognuno e di tutti. Roversi è stato in effetti un diorama artistico e intellettuale dalla cui complessità è difficile oggi, anzi è temerario, stralciare per isolarne un tratto che non rischi di mettere in ombra gli altri compresenti. Si potrebbe dire sia stato uno scrittore tout court, nell'accezione classica e militante, o meglio un «autore» secondo l'etimologia che connette questo termine a un universo di complessità e, insieme, di generosità che chiunque l'abbia conosciuto o sia andato solo una volta a trovarlo ha subito sentito come unica e, presto, leggendaria. Molte cose è stato Roversi: libraio antiquario alla «Palmaverde» nella sua Bologna (per un buon mezzo secolo di attività con sua moglie Elena, tra via Rizzoli, via Caduti di Cefalonia, via Castiglione, infine nel sito emblematico di via dei Poeti dove dicono ci fosse la mescita di vino frequentata da Dante e Cavalcanti); autore di romanzi in cui irrompe e si oggettiva il presente come storia (da *Caccia all'uomo*, 1959, a *Registrazione di eventi*, '64, e *I diecimila cavalli*, '76); firmatario di testi per il teatro (*Unterdenlinden*, '65, *Il crack*, 69, *Enzo Re*, '98), autore di canzoni (e qui basti pensare alla collaborazione celeberrima con Lucio Dalla e alla trilogia anni settanta di *Il giorno aveva cinque teste*, *Anidride solforosa*, *Automobili*, o a uno splendido cameo, *Chiedi chi erano i Beatles*, che ha avuto molti esecutori fra cui, da lui prediletti, gli *Stadio* di Gaetano Curreri); scrittore di partiture per il cinema (e fra tutte, quella scritta su Bologna nel '75 per un cineasta fuoriclasse quale Carlo Di Carlo); promotore di riviste centrali nel dibattito culturale e politico, da «*Officina*», tra il '55 e il '59, fondata con alcuni amici di sempre (Pier Paolo Pasolini, Francesco Leonetti, Gianni Scalia, Angelo Romanò, Franco Fortini), a «*Rendiconti*», gestita in proprio fin dal '61, per arrivare ai fogli bolognesi dei decenni recenti, scanditi nel segno di una militanza poetica di base tanto capillare quanto clandestina rispetto ai palinsesti dell'industria culturale; firmatario di interventi critici e di libere proposizioni affidate a quotidiani e riviste («*l'Unità*», «*Lotta continua*», «*Quaderni piacentini*», lo stesso «*manifesto*»); infine, a cadenza, raffinato editore con il logo della «Palmaverde» di testi eruditi, storici e filologici, nonché di alcune opere poetiche di grande rilievo, da *La poesia delle rose* ('63) di Franco Fortini a *I Provenzali*, voltati in italiano nel '59 da un altro suo amico troppo presto perduto, Giuseppe Guglielmi. (Né va qui dimenticata, l'impronta roversiana su *Pendragon*, l'editrice bolognese di suo nipote e allievo Antonio Bagnoli che meritoriamente in questi anni non solo ha riproposto l'anastatica di «*Officina*» ma anche i suoi testi più introvabili per giusto contrappasso a una bibliografia critica sempre troppo avara, se si eccettuano gli storici contributi di Gian Carlo Ferretti e, da ultimo, la bella monografia di Fabio Moliterni, *Roberto Roversi. Un'idea di letteratura*, Edizioni dal Sud 2003). Tuttavia Roversi, in primo luogo, è stato un poeta, uno dei maggiori e più originali del nostro tempo. La poesia è il centro pulsante del suo diorama artistico e intellettuale perché tutto procede da quel nucleo riposto e bruciante mentre tutto e sempre fatalmente vi ritorna, in un ciclo che il lettore percepisce alla stregua di una di una necessaria osmosi: è un centro, un nucleo, ma si dovrebbe dire un fuoco del disamore e dell'indignazione per lo stato di cose presenti che viene diramandosi nelle spire di un poema e dunque nella vicenda ininterrotta della conoscenza di sé tramite i conflitti squadrati nel mondo, o viceversa, dalle plaquettes giovanili uscite dall'antiquaria bolognese Landi, ai libri della maturità (*Dopo Campofornio*, '62, e, passate a un ciclostile che divenne mitico per i giovani del Movimento, *Le descrizioni in atto*, poi in *Tre poesie e alcune prose. Testi 1959-2004*, a cura di Marco Giovenale, edite nel 2008 da Luca Sossella, un altro dei suoi allievi) fino alle pluridecennali tranches che confluiscono nel grande costruito intitolato *L'Italia sepolta sotto la neve* (AER Edizioni 2010). È una forma testuale, la sua, che esige piena integrità da parte del lettore in quanto ne richiama, volta a volta, sensi, cervello e cuore pure se ciò non equivale mai a una richiesta di complicità ma a una piena partecipazione psicofisica. Per questo maestri e consanguinei di Roversi si profilano in retrospettiva non solo gli interlocutori di lungo periodo (da Elio Vittorini e Giorgio Bassani a Tonino Guerra, Italo Calvino e Leonardo Sciascia) ma i classici che ha più amato e meditato, da Tommaso Campanella e Giordano Bruno a Clemente Rebora e Piero Jahier o, nella Weltliteratur, Bertolt Brecht e Paul Eluard, il cui titolo maggiore, *Poésie ininterrompue*, sembra scritto infatti da Roversi o apposta per Roversi. D'altronde a chi ha avuto la fortuna e il privilegio di incontrarlo fra gli scaffali della «Palmaverde», Roversi ha sempre dato volta a volta qualcosa di essenziale, fosse solo una parola, un moto di brusca inquietudine o di franco, non meno salutare, dissenso: per restare ai poeti, fra gli altri ne era ben consapevole Giuliano Mesa, come lo sanno Nicola Muschitiello e Giancarlo Sissa, Franco Buffoni, Mino Petazzini e il più giovane Davide Nota, come lo sa Gianni D'Elia, il poeta che gli ha dedicato nei decenni una attenzione e una riconoscenza senza eguali. Uno degli amici di sempre, Pier Paolo Pasolini, aveva scritto nei *Versi sottili* come righe di pioggia il proprio testamento sempre rammentato, alla maniera di una insegna comune, dall'altro che col tempo sarebbe divenuto per lui un fratello, Gianni Scalia: «Parla, qui, un misero e impotente Socrate/ che sa pensare e non filosofare». In un simile ritratto chiunque riconosce il suo volto e ritrova il senso dell'ascolto che Roberto Roversi ha saputo donargli. Nient'altro che il pane spartito, e fraterno, della poesia.

I suoi libri aperti per una generazione in movimento - Tommaso Di Francesco

Noi che scriviamo solo per il dolore e l'urgenza del commiato, per la gratitudine che sentiamo verso l'amico assiduo e sodale del nostro lavoro, verso il compagno fraterno di questo giornale, ecco, lo riconosciamo subito: è suo desiderio che non vi siano cerimonie, né pubbliche né private, né commemorazione né camera ardente. È il desiderio, serenamente irriducibile, che ci invia Roberto Roversi andandosene. A confermare il segno costante della sua vita: la ricerca profonda e insieme l'essere schivo, il non apparire. Perché il poeta è un tramite che attraversa il tempo con la sola misura del verso e dell'andare a capo, costituendosi di tutte quelle scorie e, come un testimone indomito, passa la consegna con amore e irrequietezza. Le sue certezze, quelle sole che vogliamo chiamare « versi roversi », le sue battaglie restano come un sospiro e un fiato che alimenta ancora speranza e disperanza. Tutte ancora da respirare. È stato Roberto Roversi il poeta del tempo che ha remato per tutta l'esistenza contro la principale deriva dei giorni che ci è dato vivere: la perdita di memoria del passato e soprattutto del passato prossimo, per dirla con Franco Fortini. È appartenuto alla generazione che, a metà degli anni Sessanta, ha scoperto la «festa crudele», vale a dire il trionfo della trasformazione della società in spettacolo. A questo ha fatto fronte partecipando ad una de-sacralizzazione della poesia. Fin dalla decisione di non pubblicare più per case editrici ufficiali, ma solo per fogli o riviste autogestite. Fu una folgorazione quando nel 1970 ci arrivarono le pagine delle Descrizioni in atto, rilegate con il cartone da imballaggio e ciclostilate nella sua libreria, «composte dal 1963 al 1969, di cui molte inedite, e adesso raccolte per essere liberamente mandate». Era il libro aperto che parlava ad un'intera generazione ancora in movimento. Per arrivare, dopo la stagione letteraria delle storiche riviste di «Officina» e «Rendiconti», ai manifesti della Tartana degli influssi, organizzando le scritture «basse» che provenivano da luoghi di dolore, solitudine, carcere e follia. A volte facendosi anche canzone. Più vicino all'immagine del poeta-artigiano che del vate conclamato nella rincorsa tragicomica a ricoprire spazi nella storia letteraria e nelle gerarchie accademiche, Roversi ha semplicemente costruito. Dalla bottega della Libreria Palmaverde ha aperto i battenti dell'ascolto ad almeno tre generazioni. L'ascolto umile, confidato nello scambio diretto, è il bene più prezioso per la presa di parola poetica. Non aveva bisogno di apparire « novissimo », di forzare la gabbia della scrittura, di assumere forme di meta-letteratura tra passato e presente. Nelle sue opere, pensiamo alla prova più preziosa di Dop o Campoformio, c'è l'incanto nuovissimo dell'attraversamento del tempo, anche se nemico. E si afferma la sfida verso il presente e l'attualità. Fino ad anticipare, nell'iconografia ufficiale del Belpaese assunta come quaderno bianco tutto da riscrivere, la visione della lunga notte italiana che dura tuttora. L'accadimento storico - dalla Resistenza alle stragi naziste, dalla Bomba atomica di Hiroshima ai bilanci dell'Eni e al disastro del Vajont, fino alla visionarietà di Unterdenlinden per un Hitler che potrebbe tornare - e l'evento delle pagine di giornale stanno nella sua poetica, corrispondono alla composizione e alla domanda di senso. La sua è stata un'opera aperta dove forma e vita non sono state mai giustapposte. Ha cercato al contrario la contemporaneità. Per sottrarre tempo al passato ed inverare il presente. Scrive in Dopo Campoformio: «...Scomparvero nelle piramidi di fuoco./ Quel tempo sporcò di melma le mani/ dei sopravvissuti, dai gelidi cancelli/ precipitarono ancora ancora/ le mandrie nei macelli - / belare straziava la lama dei coltelli/ in mano ai giovani carnefici. / Non è questo che voglio: ricordare./ No ritornare a quei lontani/ anni, a quei tempi lontani./ I cani erano più felici degli uomini./ I miei versi sono fogli gettati/ sopra la terra dei morti./ È oggi che dobbiamo contrastare». Davvero ci riguarda.

Se è vero che la rivoluzione è un punto di partenza – Roberto Roversi

C'è obiettivamente questo stato (e questo sentimento) di blocco e di sconfitta nei fatti e nelle cose – dunque, fuori e dentro la gente – come conseguenza di tutta una serie prolungata di errori e di ritardi; come conseguenza di una mancanza di agilità, di comprensione, di intelligenza politica e metodologica. Quindi che a sinistra la critica sia necessaria, urgente, indispensabile; e che sia indispensabile l'autocritica in atto dura e possibilmente aggiornata alle attuali necessità, mi pare non si possa contestare; se mai alimentare. D'altra parte, l'arroccamento a difesa è nient'altro che una risoluzione disperata e cretina; se è vero che il mondo cambia ad ogni ora. Ma l'autocritica (lavaggio mentale da compiersi sempre non solo per il politico ma anche per il privato) non deve significare il lancio della spugna; né dovrebbe convalidare l'interessato e frenetico gioco al massacro che da varie parti è messo in atto per contribuire allo spapolamento di tante utili e giuste speranze politiche, di tanti gruppi di opinione, di tanti militanti e per concludere alla precipitosa liquidazione di una generazione, di una stagione della nostra vita. L'autocritica non deve portare a partecipare alla distruzione progressiva degli atti e dei fatti recenti, a partire dal Sessantotto. Dato che è a partire da lì che comincia l'operazione di scalzamento messa in atto dai principi della penna di ogni risma; i quali dicono il Sessantotto progenitore di ogni violenza e dell'attuale violenza e cominciano a dire la classe operaia ricettacolo contaminato da tale lebbra eccetera. Parte da qui la torrentizia pubblicistica autodistruttiva di molti piccoli giovani di allora che sono diventati piccoli uomini di oggi. Con buona pace dei commentatori apocalittici ristabiliamo che l'ultimo decennio ha portato sì lacrime e sangue, ma ha prodotto – dentro un mondo che consumava il vecchio e partoriva il nuovo – straordinarie novità e progetti che portano difilato al nuovo millennio. Su quelle rive, fuori dal blabla lamentoso degli sconfitti della terza Caporetto, si conteranno i reduci e si faranno i conti sul nuovo modo occorrente per cominciare a ribaltare le cose. Se è vero che la rivoluzione è sempre un punto di partenza e mai un punto di arrivo, e se è vero che questa è la tremenda bellezza della vita.

(dal «manifesto», 29 aprile 1980)

Alias – 16.9.12

Ohi Sudamerica decaduto e triste - Graziella Pulce

Innanzitutto il titolo. Con quelle allitterazioni di 's', di 'i' e di 'e' che si fronteggiano come in una contraddanza, i *Pensieri selvaggi a Buenos Aires* di Alberto Arbasino (Adelphi, pp. 125, € 10,00) si dirigono verso il lettore con l'aria ammiccante di un'opera buffa. Libro sincopato, leggero nel peso e nello stile, tripartito con equilibrio tra pannello centrale e più ampio, con scritti di viaggio nelle principali città di Brasile, Argentina, Uruguay, Perù (1978), e pannelli

lateralmente, rappresentati dal dialogo con Borges (1977) e dal reportage del musical *Evita* allestito da Andrew Lloyd Webber al Prince Edward Theatre di Londra (1978). Libro dedicato all'America latina, gelificata in una parabola discendente e messa a confronto con quando viveva tempi migliori, ad esempio quando *Evita* Perón viaggiava per l'Europa e distribuiva denari e sorrisi agli italiani alle prese con le ristrettezze e i sacrifici del secondo dopoguerra. A specchio, come sempre, il ritratto del continente, con rinvii, rimandi, collegamenti a mostre, monumenti, borsette e tacchi d'altro tempo e altro tenore. Birichino e impertinente, il viaggiatore confronta e soppesa e il saldo di cassa è generalmente negativo. Deplorazioni regolarmente quietanzate si riversano sui quaderni di appunti molto spesso in ordine a civismo e senso estetico. Inoltre, una sarabanda di orifici non sciacquati e biancherie non cambiate per mortificare la carne e soffrire per offrire le mortificazioni a Gesù e Madonne che ne dovrebbero incredibilmente godere. Come l'igiene personale e il piacere, anche il bello viene ad essere perlopiù sacrificato ed espunto dall'orizzonte d'attesa. Ed è tutta una sequenza di imbarazzi spiacevoli: assenza di verde, teatri negletti, negozi chiusi e così via. Insomma, osservata nelle situazioni più concrete, l'America latina è un mondo di provincialismo diffuso e supina accettazione di gusti e forme, sempre rigorosamente nati altrove e vissuti solo di riporto. Difficile immaginare che, chiuso il libro di Arbasino, il lettore sia colto dall'irrefrenabile desiderio di raggiungere uno qualunque dei paesi oggetto di queste notazioni di viaggio. Ci sono momenti in cui l'occhio del viaggiatore si accende, come accade al MNBA, il Museo Nazionale di Buenos Aires, che «tiene aperte benissimo le sale delle collezioni epocali, con opere illustri, e un ottimo catalogo storico e pedagogico. Fior di barocchi, fiamminghi, impressionisti e avanguardisti popolari o pompieri... Rubens, Rembrandt, Tintoretto, El Greco, Goya, Manet, Courbet, Redon, Guardi, Pettoruti... accanto agli sviluppi realistici e astratti e neofigurativi e concettuali e pop e op e tradizionali e geometrici di Cordoba e Tucumán e Mendoza...». Ma sono eccezioni, appunto, e piuttosto rare. Il resto è cattolicesimo, tristezza, saudade, lutto e cattivo gusto. Le capitali «già fiorenti e ora misere» offrono spettacoli urbanisticamente deprimenti, come Buenos Aires consegnata, negli anni della prosperità, nelle mani di architetti dimenticatissimi e allora in delirio per «Arquitecturamoderna heterodoxa» o «Neoclassicismo italo-hispanico», di cui restano scatoloni di cemento inguardabili. I giudizi sull'urbanistica sono inequivocabili: «fascistissimo» il Palacio Municipal di Montevideo, coevo e consimile alle nostrane Littoria e Sabaudia. Insomma un viaggio compiuto quasi sempre in apnea, solo ogni tanto una boccata d'ossigeno, con l'evocazione di Eliot o Valéry o Gadda o Borges, a ristabilire la visibilità di un qualche orizzonte degno di nota. Eppure come di prassi Arbasino il divertimento lo trova comunque e si muove con compostezza e con il sorriso educato di chi ne ha viste tante, e dunque, una più una meno... Nume tutelare di *Pensieri selvaggi a Buenos Aires* è Lévi-Strauss. L'intero viaggio (2008) rappresenta una sorta di celebrazione attiva del centenario della nascita tributata all'illustre francese, evocato fin dal titolo ed espressamente eletto interlocutore privilegiato, anzi, quasi trasformato in quello che gli antropologi chiamano deposito di fondazione, cioè quella deposizione rituale di una vittima umana, un animale o un oggetto nell'ambito spaziale delle porte di accesso alla città, a tutela della città intera. Il progetto è perciò molto chiaro: osservare l'America oggi con lo stesso spirito con cui l'etnologo del Pensiero selvaggio e Tristi tropici esplorava Bororo e Nambikwara. Ed è qui che la faccenda mostra la coda non priva di veleno. Se con Tristi tropici Lévi-Strauss raccoglieva i risultati di esperienze pluridecennali e proponeva alla comunità degli studiosi le strutture logiche e culturali dei popoli dell'Amazzonia, con questo libro (anche se non solo con questo, ovviamente) Arbasino lavora un po' come quel suo cugino etnologo, l'Attilio Gatti citato nel corso del testo, partito per studiare gli indigeni più isolati del continente africano e le cui esperienze di viaggio sono leggibili in libri dai titoli espliciti *Nella foresta equatoriale*, *Musungu*, *TamTam*, *Saranga* il pigmeo e simili, e il cui testo inopinatamente campeggia in una libreria di Buenos Aires. Quasi un talento di famiglia. E tuttavia il cugino Alberto non ci racconta solo gli usi dei lontani, primitivi o provinciali che dir si voglia, ma anche le strutture e le gabbie nelle quali i moderni si sono rinchiusi in nome della pigrizia mentale, dell'ignoranza, dell'insulsaggine, del pressapochismo. Dunque i selvaggi tra noi (marciapiedi malridotti a Buenos Aires come a Roma...), che è poi quello che l'anti-vate da anni va annunciando dalle colonne dei quotidiani o dai suoi libri con tenacia e con voce pressoché clamantis (meglio 'clamans') in deserto. E dunque bisogna andare 'lontano' per vedere 'vicino', come ad esempio con sagacia intuisce Webber quando al momento del funerale di *Evita* fa allestire l'immagine di una doppia bara (quella del filmato storico del funerale e quella allestita dagli scenografi) perché l'oceano di piangenti possa piangere più comodamente ed efficacemente l'adorata defunta. A rappresentare l'anima più vistosa del Sudamerica niente vale più dell'immagine di questa donna, bionda, spirituale perché carnale, capace di costruire pezzo per pezzo il proprio mito con volontà di ferro. Ecco il mito, il 'fatto' che una moltitudine di persone trasforma in sogno e racconto, scivolando così fuori dalle maglie di ogni avveduto e sano empirismo. E con il sogno arriviamo a Borges e alla specificità di questo dialogo intrattenuto tra Arbasino e l'illustrissimo vegliardo. Notevole, in questo testo, la velocità con cui i due dialoganti affrontano letture preferite e posizioni critiche nei confronti di alcuni tra i massimi scrittori. Con in più passaggi risolutivi sulla funzione dell'immaginazione e del sogno. Il dialogo è tra due personalità molto diverse: da un lato, il custode della letteratura fantastica, solitario, chiuso nell'ostinata fedeltà al culto delle immagini suscitate dal soffio delle parole e indifferente al tempo, dall'altro lato c'è il fautore della letteratura come critica della cultura, di radice illuminista, che ritiene suo preciso dovere intervenire, allertare, deprecare, tenere memoria, giacché cultura è l'attuazione nel presente di quanto di meglio il passato abbia prodotto. In entrambi pronunciata consuetudine con alcuni grandi maestri, Dante per Borges, Flaubert per Arbasino: grande visione nello spazio della creazione fantastica, il primo, divertita ironia nell'osservazione della *bêtise*, il secondo. In entrambi una evidente attitudine alla solitudine eroica, che per Arbasino si traduce in una dissimulata e apparentemente indisciplinata disciplina di letteratura e civiltà.

Un tè seminterrato con Orhan Kemal - Fabio De Propriis

ISTANBUL - La Turchia è da qualche tempo un Paese in crescita e questa non è una novità. Più interessante è considerare se, al crescere della ricchezza e del prestigio, trovi applicazione quello che potremmo chiamare con un po' di malizia il Teorema Tremonti, per cui «la cultura» e «il panino» (o «il kebab») sono termini inconciliabili, perché la

prima non genera mai il secondo. Un Paese, insomma, si arricchisce risparmiando sulla cultura? Per tentare una risposta, si arrivi a Istanbul, a piazza Taksim, e di lì si scenda a piedi per Siraselviler caddesi, un viale costeggiato da ospedali, farmacie e negozi di alimentari più che dai tigli ('selviler') che gli danno il nome. Si incontra la piazza di Cihangir, a cui fa da sfondo la piccola moschea di Firuzaga. Se si ha sete e si ha qualche moneta in tasca, ci si siede al caffè all'aperto sotto il pergolato e si ordina un tè. In tal caso, la risposta alla domanda sarà rimandata. Tuttavia saranno tornate le energie per gironzolare tra le strade del quartiere, nelle quali prima o poi ci si imbatte in uno dei cartelli turistici che segnalano la via per il vicino Museo dell'innocenza allestito da Orhan Pamuk in onore del suo omonimo romanzo, esattamente nella casa che sorge tra Cukurcuma caddesi e Dalgıç sokak («via del palombaro») dove viveva Füsün, la ragazza amata dal protagonista. La segnaletica stradale che accomuna il Museo di Pamuk a qualunque altro luogo degno di una visita culturale, come Santa Sofia o la Moschea Blu, sarebbe già un buon motivo per dubitare del Teorema Tremonti: all'autore turco più amato nel mondo e più disprezzato dai nazionalisti del suo Paese le autorità hanno concesso un onore turistico che arricchisce entrambi. Ma al visitatore intraprendente, che non si accontenta dei colori appariscenti dell'attrazione più alla moda, il quartiere di Cihangir offre un museo più discreto, grazie al quale il dilemma della cultura e del panino potrebbe trovare una soluzione definitiva. A pochi metri dalla piazza, al numero 30 dell'elegante Akarsu sokak («via dell'acqua che scorre»), in un edificio come migliaia di altri, si trova il piccolo Museo di Orhan Kemal, alla sinistra del quale si apre una libreria seminterrata specializzata nei libri dell'autore, in originale e in traduzione, nella quale, se si ha ancora con la gola secca, si può anche bere un tè al tavolino. Visitare il museo dà la sensazione di entrare in un appartamento privato. Le fotografie alle pareti, il quadro che ritrae il padre dell'autore, le lettere esposte sotto il vetro di una teca che contiene anche una sveglia, un paio di occhiali e altri oggetti d'uso, la camera da letto, i libri: Orhan Kemal sembra ancora aggirarsi tra quelle stanze. In esse invece non mise mai piede. Gli eredi hanno organizzato il museo in un appartamento di recente acquisizione. L'effetto di verità nasce dal viso di Orhan Kemal che ti osserva dalle fotografie, un viso da persona qualunque, e dalla modesta fattura degli oggetti esposti. Anche le copertine delle prime edizioni dei suoi libri sono semplici, addirittura dimesse. Il poeta Nazim Hikmet, che condivise con Orhan Kemal la cella nel carcere di Bursa dal 1939 al 1943, in una lettera del 6 novembre 1949, elogiandolo per i suoi racconti appena pubblicati (Ekmek kavgası, 'La lotta per il pane'), lo rimproverò per la scarsa qualità della stampa e per la sua brutta foto in copertina. Del resto, la narrativa di Kemal tratta proprio della dura vita quotidiana di una persona qualunque, un küçük adam («piccolo uomo») che ha conosciuto tempi migliori, ha dovuto lasciare la scuola, seguire il padre in esilio e, per sbarcare il lunario, si è dovuto adattare a ogni tipo di lavoro: in tipografia, in fabbrica, in ufficio, al mercato, cercando intanto la fortuna come poeta e soprattutto come calciatore. La materia autobiografica è rielaborata all'insegna di un realismo arioso e ottimistico, anche nella descrizione dei momenti più drammatici di un'esistenza che si chiude in carcere (come in *Cella 72*) o viene stroncata dalla fame. Questa caratteristica, che ne fa uno degli scrittori turchi più amati in patria, è accompagnata da una lingua affabile, lineare e ricca di dialoghi. Tuttavia da sola non basta a spiegare il successo di Orhan Kemal, essendo la letteratura turca invasa da un senso sconfinato della tragedia e del sentimentalismo. L'ottimismo di Orhan Kemal funziona perché è lo specchio di un desiderio universale di giustizia. La sofferenza nei suoi racconti conserva tracce di un senso (il protagonista di *Cella 72*, ad esempio, muore, ma dopo che sono morti tutti coloro che si sono presi gioco di lui) oppure lascia aperto uno spiraglio per un futuro miglioramento delle condizioni di vita. Non è strano che già negli anni trenta si fosse avvicinato al marxismo (leggeva Gor'kij) e avesse sviluppato un'ammirazione incondizionata per il poeta Nazim Hikmet, di dodici anni più anziano, che un giorno sarebbe diventato suo compagno di prigionia, colpevole come lui di diffondere idee comuniste nelle fila dell'esercito. In carcere, fianco a fianco con il suo modello artistico, Orhan Kemal avrebbe messo a punto la sua strada: abbandonare la poesia, nella quale Hikmet era inarrivabile, e cimentarsi con la narrativa. Per entrambi l'umanità è il tema delle loro opere. Orhan Kemal è però il primo a esplorare il mondo industriale e operaio, anche grazie alla sua esperienza diretta. Memorabile una pagina contenuta nel suo primo e fortunatissimo romanzo, *Baba evi* («La casa del babbo»), del 1949, in cui rievoca la propria esperienza di lavoro in una tipografia di Beirut: «Lavoravo senza sosta tutta la mattina e poi, dopo un'ora di pausa per il pranzo, riprendevo fino alle sette o le otto di sera, covando continuamente un profondo risentimento verso la manovella della macchina che mi provocava dolore, mi scuoteva i nervi e mi lasciava madido di sudore. Quando arrivavo prima degli altri al mattino, le rivolgevo preghiere e ne lodavo il nome. Ma il suo braccio di ferro e il rivestimento di legno mi guardavano con disapprovazione attraverso il dado sulla punta della maniglia, e le mie preghiere venivano completamente ignorate. A essere onesti, avevo già notato che le preghiere erano alquanto inefficaci al cospetto di tutto quel macchinario. In questa concentrazione di volani e rotelle, che affogavano nel frastuono di questa macchina gigantesca, Dio sembrava fioco e impalpabile come una striscia di garza appesa al muro. Avvertivo l'eresia della taglierina, il suo ergersi superbo davanti a Dio, la sua calcolata ambizione che non ammetteva scuse, non perdonava nessuno e tronca di netto ogni accenno di inerzia. La sua potenza non poteva essere fermata dalla preghiera. Una potenza simile mi terrorizzava. Nella mia ammirazione impaurita, arrivai a provare rispetto per la macchina. Era l'estensione del braccio umano, il suo assistente, il suo schiavo, eppure io la temevo lo stesso». (p. 46). Nel programma di sovvenzionamento alla traduzione di libri turchi in lingue straniere varato dal governo nel 2005 (TEDA), Orhan Kemal è largamente presente: nel 2008 l'editore Lunargento ha tradotto in italiano *La lotta per il pane* e nel frattempo sono comparse traduzioni in varie lingue europee e ultimamente anche in russo e in cinese. Mille problemi la Turchia deve ancora risolvere, uno fra tanti, quello curdo. Ma stanziare del denaro per far entrare nella world literature il suo vecchio romanziere «sovversivo» è senza dubbio un investimento oculato, che finirà per produrre molti più panini di un taglio drastico ai posti di lavoro.

La Casa del babbo il primo romanzo

Orhan Kemal (all'anagrafe Mehmet Rasit Ögütçü) nacque ad Adana, in Turchia, il 15 settembre 1914. Figlio del noto politico Abdülkadir Kemali, fu costretto ad abbandonare la scuola e a seguirlo nel suo esilio in Siria a seguito del suo

tentativo di fondare un partito alternativo a quello di Atatürk. Tornato ad Adana nel 1932, Orhan passò da un lavoro manuale all'altro. Nel 1938, durante il servizio militare, fu condannato a cinque anni per diffusione di idee sovversive. Condividere la cella per più di tre anni con Nazim Hikmet gli cambia la vita. Rilasciato nel 1943, si trasferì con la famiglia a Istanbul nel 1951. Dopo un'altra serie di lavori saltuari, dal 1949 prende corpo la sua carriera letteraria, che non conoscerà sosta fino alla morte avvenuta durante una visita a Sofia nel 1970 e che racchiude una trentina di romanzi, oltre a vari volumi di racconti, testi teatrali e sceneggiature. In italiano, a parte *La casa del babbo* pubblicato nel 1969, è disponibile *La lotta per il pane* (Lunargent, 2008). Numerosi i testi leggibili in inglese nella recente traduzione di Cengiz Lugal (edizioni Everest), tra cui *My father's House* (Baba evi) e *The Prisoners* (72. Kogus). In *jail with Nazim Hikmet* è invece a cura di Bengisu Rona. (

L'apocalissi da adolescenti - Luca Briasco

Sono ormai diversi anni che, specie negli Stati Uniti, è andata diffondendosi a macchia d'olio una narrativa incentrata sulla contemplazione dell'apocalisse o dei suoi effetti. Oltre alla letteratura fantastica in senso stretto (della quale è stato sempre parte integrante, raggiungendo forse le massime punte di originalità in alcuni romanzi e racconti di J.G. Ballard), il filone apocalittico o postapocalittico ha invaso oggi il mercato young adult, segnando il punto di massima popolarità con la serie *The Hunger Games*, e non ha mancato, a partire dal successo planetario de *La strada*, di Cormac McCarthy, di attrarre anche autori assimilabili a quella che, nel mondo anglosassone, è chiamata *literary fiction*. Non deve allora stupire se, tra i casi editoriali che più hanno agitato il mercato librario internazionale negli ultimi dodici mesi, un posto d'onore è occupato da un romanzo di esordio oggetto di aste accanite in molti paesi, e scritto con estrema abilità e padronanza da Karen Thompson Walker: una giovane autrice che ha lavorato per alcuni anni come editor per un marchio di primissimo piano negli Stati Uniti come Simon & Schuster, e che ha deciso di cimentarsi, seppur da una prospettiva originale e insolita, proprio con un'apocalisse di origine remotamente ambientale e con i suoi effetti su una piccola cittadina della California meridionale. Ora, a pochi mesi dalla pubblicazione americana, accompagnata da recensioni molto positive anche se non dal successo di massa auspicato, arriva anche in Italia *L'età dei miracoli* (Mondadori «Sis», pp. 276, € 18,50, traduzione molto efficace e scorrevole di Silvia Stramenga), con la benedizione di un lotto di autori di grande fama. Primo fra tutti Nathan Englander, il quale, in un blurb scritto appositamente per l'edizione americana, ha affermato, senza mezze misure: *L'età dei miracoli è pura meraviglia: toccante e superbamente raccontato. Karen Thompson Walker ha scritto il romanzo definitivo sulla nostra epoca*». Englander non rientra nel novero degli autori pronti a spendersi in toni entusiastici per chiunque. È anzi molto parco nel sostenere e contribuire al lancio di opere prime. Né è sufficiente, a motivare un intervento tanto generoso, che Walker lo consideri un maestro di scrittura e lo citi espressamente nei ringraziamenti in coda al suo romanzo. E tuttavia, il giudizio di Englander appare stranamente fuori fuoco rispetto alle caratteristiche portanti che rendono *L'età dei miracoli* un esordio originale e destinato, probabilmente, a lasciare un suo segno nell'attuale stagione letteraria. Fin dalle prime pagine, il libro di Walker affronta l'apocalisse e il disastro ambientale ricorrendo a un deliberato understatement: la narrazione è piana e procede per piccoli segnali e per accumulazione; non traspare alcuna intenzione di concentrarsi su possibili spiegazioni scientifiche della catastrofe imminente; viene scelta, come protagonista e voce narrante, una ragazzina che, all'inizio della storia, ha undici anni. C'è un passaggio, nei primi capitoli del romanzo, che illustra in modo quasi programmatico il doppio registro sul quale Walker ha deciso di innervare il proprio racconto. Subito dopo aver colto i primi segni della catastrofe – il rallentamento della rotazione della terra, e il conseguente allungamento delle giornate, nelle quali, ben presto, il sorgere e il calare del sole si svincolano dal ritmo scandito dagli orologi –, la protagonista racconta il primo giorno trascorso a scuola. Agli studenti viene chiesto di ignorare le campanelle, «ora fuori controllo visto che l'intero sistema di gestione che le regolava era sganciato dal tempo. Senza la campanella del mattino a spronarci, diventammo imprecisi e incerti su dove andare. I ragazzi si spostavano da una parte all'altra, come uno stormo di uccelli itinerante. Eravamo più scatenati del solito, più difficili da convogliare. Eravamo chissosi e agitati. Io mi nascondevo in fondo al gruppo mentre gli insegnanti cercavano invano di guidarci. Le loro voci annegavano flebili nell'oceano delle nostre. Eravamo alla scuola media, l'età dei miracoli, quando i ragazzi crescono di botto di dieci centimetri durante l'estate, i semi sbocciano dal nulla e le voci si abbassano e scendono in picchiata». Nella sua apparente semplicità e nell'estrema economia della descrizione, questo passaggio racchiude il senso più profondo del romanzo. Come il lettore ha già appreso da un episodio immediatamente precedente (una ghiandaia si è schiantata contro una delle finestre di casa della protagonista), gli uccelli sembrano le prime vittime del «rallentamento», forse perché il loro volo subisce in modo particolarmente diretto le ripercussioni che ogni modifica nella rotazione della terra esercita sulla forza di gravità. E proprio a uno stormo sono paragonati gli studenti che si aggirano disorientati per la scuola, o le loro voci che, nel miracolo di una crescita troppo brusca, si abbassano e scendono in picchiata, come volatili impazziti o a caccia di una preda. Attraverso un sistema serrato ma mai esibito di richiami interni, Walker enuncia così la propria volontà di fondo: giocare di rimando tra i «miracoli» di un mondo nel quale le leggi della fisica vengono progressivamente disattese (ben presto, il sole ustionerà, provocando l'estinzione di intere specie di piante, e le maree porteranno le balene ad arenarsi e morire sulle spiagge) e quelli, privati ma non meno «sconvolgenti», con cui la protagonista, come chiunque viva sul labile confine dell'adolescenza, si confronta quotidianamente. Dal doloroso abbandono subito a opera della sua migliore amica d'infanzia, al primo innamoramento, alla crisi coniugale dei propri genitori, con una lingua semplice che, a partire da episodi frammentari e flash, sa ricostruire il senso della vita collettiva di una piccola comunità, la voce narrante ci porta ad accettare e assecondare un moto oscillatorio tra pubblico e privato, micro e macromondi che non ha nulla di meccanico. La forza del romanzo sta proprio nel suo non (voler) essere «definitivo», né epocale; nello scegliere la strada maestra della storia di formazione, avvolgendola nel ritmo vagamente incantatorio di chi, anche nel mezzo della catastrofe, cerca di vivere e tener vivi i sogni della propria età. Tra i possibili modelli cui *L'età dei miracoli* avrebbe attinto è stato citato, da più di un critico, Gli amabili resti: altro romanzo su un'adolescenza violata, in quel caso, non da un cataclisma esterno, ma dalla brutalità

inconsulta dell'uomo. Il paragone è ovviamente lusinghiero, ma ancora una volta sembra mirato più che altro a conferire a questo esordio i dovuti quarti di nobiltà. In realtà, la fonte cui Walker ha attinto è esplicitata nel romanzo stesso: a scuola, la protagonista si trova a studiare un racconto di Ray Bradbury «su un gruppo di scolari, figli di umani, che vivevano su Venere, dove i raggi del sole attraversavano lo spesso manto di nubi solo una volta ogni sette anni – e solamente per un'ora». Il racconto in questione, del 1954, si intitola «Tutta l'estate in un giorno», ed è solo un esempio (neanche il migliore) della straordinaria finezza con la quale Bradbury ha saputo coniugare il grande tema della catastrofe o della vita nello spazio e la psicologia adolescenziale. Un riferimento forse meno «di moda» rispetto a Sebald, ma anche l'omaggio di una giovane e talentuosa scrittrice alla grande fantascienza, cui, invece, tanti «giovani leoni» attingono di nascosto e fingendo di averla dimenticata.

Da Nabokov al falso io - Valentina Parisi

Se il possessivo genio dell'ispirazione permise mai a Vladimir Nabokov di venerare una qualsiasi altra divinità all'infuori di lui, questa fu certamente Mnemosine, la dea warburghiana della memoria che, in forma di farfalla, aveva già visitato lo scrittore negli anni trenta, assumendo nel Dono le eteree spoglie di un esemplare di Parnassius Mnemosyne. Una epifania che, in una sorta di vertigine omofonica, si duplicava immediatamente nel nome di Zina, la donna amata dal protagonista, «semi- visione» riconosciuta come polu-Mnemosina, o Mnemosine a metà, nel corso di peregrinazioni notturne per Berlino. Al di là di questi sporadici tributi alla dea, è a partire dal ventennio americano inaugurato nel 1940 che il romanziere russo si dedicherà sempre più intensamente alla caccia di ricordi elusivi, consacrando il suo imponente (e bilingue) corpus autobiografico alla disamina dei commerci incestuosi tra memoria e immaginazione. Tra le braccia di Mnemosine A giudicare da quanto dichiarato nel volume *Parla, ricordo*, (già concepito con il titolo di *Speak, Mnemosyne*, poi cassato dall'editore per la sua presunta impronunciabilità sulle labbra delle lettrici), l'impulso autobiografico si sarebbe manifestato a salvaguardia di quei frammenti del proprio vissuto incautamente elargiti a personaggi fittizi e di colpo fagocitati dall'universo artificiale in cui erano stati collocati. «In una stanza gelida, tra le braccia dello scrittore, muore Mnemosine», sintetizzava Nabokov in *Altre sponde* (la versione russa di *Parla, ricordo*), osservando come il ricordo, svuotato di ogni fascino retrospettivo, finisse per appartenere più all'universo scritto che non al suo io di un tempo. Non a caso nel 1951 il romanziere aveva intitolato *Conclusive Evidence* il suo primo esercizio autobiografico, quasi a voler fornire a se stesso la prova inconfutabile della propria esistenza. D'altro canto, sarebbe impossibile – oltre che deleterio per ogni genere di fiction – opporsi alla permeabilità reciproca tra memoria e immaginazione, dacché, come afferma Nabokov in una delle interviste «intransigenti» di *Strong Opinions*, «quando parliamo di un vivido ricordo personale, facciamo omaggio (...) alla misteriosa preveggenza di Mnemosine, che a suo tempo ha immagazzinato questo o quell'elemento di cui l'immaginazione creativa potrà avere bisogno al momento di combinarlo con ricordi e invenzioni posteriori». Sulla inestricabilità di immaginazione e memoria – e sul comune quanto di sfida che esse lanciano a una concezione lineare del tempo – è costruito anche *Guarda gli arlecchini!*, sfolgorante romanzo del 1974, incomprensibilmente mai tradotto in italiano, e ora finalmente proposto da Adelphi nella fluida resa di Franca Pece (pp. 293 € 19). Se in *Parla, ricordo* il confronto con il genere autobiografico si era reso indispensabile per sottrarre brandelli del proprio vissuto alla azione corrosiva della fiction, qui al contrario lacerti riconoscibilissimi della biografia e dell'opera nabokoviana vengono alienati a un fantomatico romanziere Vadim Vadimovic N., doppio grottesco dell'autore, perseguitato – oltre che da presagi di follia imminente – anche dal sospetto paralizzante di non essere altro che «la parodia, la variante inferiore» di un altro scrittore «incomparabilmente più grande, più sano, e più spietato». In questa pseudo-autobiografia che l'io narrante definisce «obliqua», la memoria, più che riesumare storie «pedestri», inanellate in una concatenazione ordinata di eventi, predilige «miraggi romantici o letterari», elaborando forse in ossequio al *Bilderatlas Mnemosyne* di Aby Warburg, «un catalogue raisonné delle radici» delle immagini che affollano le opere russe e inglesi di Vadim Vadimovic. In realtà, stante la labilità psichica di quest'ultimo (corteggiato da una ulteriore divinità, «Dementia»), di ragionato in tale inventario c'è assai poco, così il testo comincia ben presto ad assomigliare – in virtù di una aberrazione ottica rispetto al vero corpus nabokoviano – a una mostruosa anamorfosi. E non è un caso, visto che «a un certo punto anche il cromodiascopio di Mnemosine può diventare noioso», come annuncia l'autore, respingendo l'idea che il nuovo genere dell'autobiografia obliqua possa essere succube degli «appunti del memorialista pedante», oppure risolversi in una successione lineare di diapositive del passato, come negli esperimenti dei fratelli Lumière. Inventare la realtà e «guardare gli arlecchini» (ossia scorgere i collegamenti invisibili tra le cose, più che i singoli oggetti) sono d'altronde gli imperativi che l'io narrante si era visto consegnare fin dalla più tenera infanzia da una «straordinaria prozia (...) a sua volta ben lungi dall'essere normale». Ma in questo romanzo, che purtroppo si rivelerà l'ultimo pubblicato in vita, Nabokov – provvidenzialmente assistito da quelle che Serena Vitale nella postfazione al Dono chiamava le sue «due muse private: Logopoiesi e Paronomasia» – esplora soprattutto gli effetti aberranti prodotti dal lapsus linguae nell'universo artificiale della costruzione letteraria, ossia la capacità della «parola sbagliata» di ripristinare il volto impassibile della realtà, una volta che i lettori sono stati scaraventati in quel mondo doppio che si apre al di là dello specchio. Così, le sviste dell'incompetente editore emigrée Oks o della seconda tra le «tre o quattro mogli» impalmate da Vadim Vadimovic restaurano paradossalmente i veri titoli dei romanzi dello scrittore alfa Nabokov, costringendo il suo sventurato sosia a chiedersi se non sia il caso di riconfigurare la propria esistenza, «dedicarmi seriamente agli scacchi, o diventare, chissà, un lepidotterista, oppure passare una decina d'anni da oscuro studioso, tutto dedito alla traduzione in russo del Paradiso perduto» (Nabokov ne aveva trascorsi altrettanti a rendere in inglese l'Evgenij Onegin di Puskin). Nel conferire un apparente spessore al suo personaggio, il romanziere russo attinge a piene mani a quel repertorio di scarti, di dettagli «non benedetti dall'ispirazione» che in *Strong Opinions* aveva definito «una terra nebbiosa, ma non del tutto inverosimile, a nord del Nulla». Legato all'autore da un nome e un patronimico pressoché equivalenti a quella «lunga tenia quasi impronunciabile» che è Vladimir Vladimirovic, Vadim Vadimovic calca pedissequamente le orme di Nabokov (dalla infanzia agli studi a Cambridge, dai rapporti tesi con l'emigrazione russa all'insegnamento nelle università americane), annettendo tuttavia alla propria

biografia spezzoni estrapolati dalle trame di quell'«altro scrittore» di cui sa di essere l'ombra. Anamorfosi di un ritratto È così che, per esempio, la terza moglie Louise impersona lo stesso ruolo di «donna dello schermo» appannaggio in Lolita dalla signora Haze, permettendo a V. V. di spostarsi indisturbato con la figlia Bel da un motel all'altro, incluso quello ch let Lolita che figurava anche in Ada. Tra sdoppiamenti e repentine trasfigurazioni, la trama metaletteraria ordita virtuosisticamente dall'autore finisce per assolvere alla prima delle funzioni attribuite da Viktor Sklovskij alla parodia, producendo un inatteso effetto autocanonizzante. E, come nell'Autoritratto allo specchio del Parmigianino, dove la convessità della superficie riflettente ingrandisce la mano in primo piano, senza incidere sulle proporzioni dell'angelico volto al centro, anche qui le deformazioni scivolano a latere, lasciando intatte le fattezze beffarde dell'anziano Nabokov.

La Stampa – 16.9.12

La cultura e il potere. Storie di odio/amore - Francesco Bonami

Di solito è la cultura che chiede aiuto ai politici. Ma negli Stati Uniti, quando c'è da diventare presidenti, sono i candidati alla Casa Bianca a chiedere soccorso alla cultura. Mitt Romney ha chiamato l'ispettore Callaghan, Clint Eastwood, alla sua convention a Tampa in Florida, ma il vecchio mito ha rimediato solo una figuraccia, improvvisando un intervento raffazzonato né spiritoso né teatrale. Le cose sembrano andare meglio per Obama, che senza nemmeno chiederlo si ritrova un piccolo esercito di artisti che arrivano in suo soccorso, economico, con ben 150 portfolio di loro opere da mettere in vendita per finanziare la campagna per Barack II. La cosa sorprendente è che non stiamo parlando di gente un po' artista un po' no, come era l'autore del famoso manifesto «Hope», Shepard Fairey, ma di pezzi da novanta del mondo dell'arte, John Baldessari, Ed Ruscha, Jasper Johns, Ellsworth Kelly, Chuck Close, Robert Gober, Ann Hamilton, Julie Mehretu, David Hammons, Chris Burden, Bruce Nauman, Susan Rothenberg e tantissimi altri. I loro portfolio verranno venduti per 28 mila dollari e alla fine potrebbero far arrivare nelle casse della campagna di Obama quasi sette milioni di dollari. L'arte contemporanea ha il terrore dei conservatori alla Romney e vuole, costi quel che costi, la vittoria del candidato democratico. Certo c'è qualcuno, come il giovane e quotatissimo pittore John Currin, che non nasconde le simpatie Repubblicane, ma è un caso raro. Nella realtà l'arte vuole la vittoria del proprio candidato. Nella fantasia, però, l'arte contemporanea ha invece più guardato alla tragedia e al fallimento del potere politico e presidenziale che al suo successo. Alla fine del diciottesimo secolo e nel diciannovesimo gli artisti dipingevano o scolpivano gli eroi. Washington che attraversa sulla barca il fiume Delaware nell'enorme tela di Emanuel Gottlieb Leutze del 1851, oggi al Metropolitan Museum di New York. Oppure l'enorme scultura di Abraham Lincoln del 1920 di Daniel Chester French che troneggia nel Lincoln Memorial a Washington. Per non parlare dei quattro giganteschi ritratti (Washington, Jefferson, Roosevelt, Lincoln) scolpiti fra il 1927 e il 1939 dallo scultore, convinto repubblicano, Gutzon Borglum nella pietra di Mount Rushmore nel South Dakota. Ma dagli Anni Sessanta in poi gli artisti hanno cambiato umore e gusti spostando la propria attenzione sul lato buio dei Presidenti. Una delle opere più famose di Andy Warhol, il padre della Pop Art, raffigura il volto velato di Jackie Kennedy al funerale di Jfk. Siamo nel 1964. La scultrice Cady Noland rappresenterà sconosciute figure cadute in disgrazia di varie campagne presidenziali degli Anni Settanta, stampate su silhouette tagliate nell'alluminio. Oppure l'immagine di Oswald, l'assassino di John Kennedy, nel momento di essere colpito dai proiettili di Jack Ruby. Nel 1971 durante le presidenziali il pittore Philip Guston creerà una serie di caricature di Richard Nixon intitolate «Poor Richard». Ma anche il regista Robert Altman dedicherà un intero film nel 1984 a un'immaginaria prova di autodifesa di Richard Nixon per uscire politicamente vivo dallo scandalo del Watergate che lo porterà alle dimissioni. Lo scultore californiano Paul Mc Carthy immortalerà George W. Bush in situazioni poco edificanti. Difficile però trovare artisti capaci di confrontarsi con un soggetto così iconico e con un'immagine già macinata all'infinito dai media come quella dei candidati presidenziali americani. Il rischio di risultare prevedibili e banali è grande. I pochi che si lanciano nella sfida sono dunque estremamente coraggiosi. Nella mostra «For President» ci sono casi esemplari: Francesco Vezzoli che sfrutta la «fiction», Muntadas che utilizza le campagne pubblicitarie dei candidati, Yan Pei-Ming che si affida al semplice ritratto ma utilizzando l'acquarello, che trasforma i volti di Obama e Mc Cain in antiche icone. Oppure Jonathan Horowitz che mescola la storia con tutti i ritratti ufficiali dei Presidenti che circondano l'attualità, presentata su due grandi schermi al centro della stanza. D'altronde è comprensibile che l'arte fondata sull'immaginazione si trovi a volte intimidita da un evento, la campagna presidenziale, che per pochi mesi prova a giocare con l'immaginario dei potenziali elettori trasformando i due candidati e avversari in un tipo molto particolare di artista. Un artista che deve essere capace di mescolare l'arte del teatro a quella del video, quella della voce a quella del gesto. Il candidato presidenziale, come un artista, deve riuscire a ingannare lo spettatore portandolo, almeno nelle settimane delle elezioni, in un'altra dimensione. Deve, per vincere, sapere essere addirittura un artista concettuale in grado di far contare più le idee che non le opere concrete. Per non essere messa in disparte sul palcoscenico della società, l'arte allora deve abbandonare per un attimo la fantasia e aggrapparsi alla realtà dei fatti, proprio come avviene nel caso del gruppo di artisti che corrono a sostenere Obama o Clint Eastwood a sostegno di Romney. Per questo, forse, nella storia delle elezioni americane dagli Anni Sessanta a oggi è stata l'arte del fotogiornalismo, o anche quella della pubblicità o dei media ad avere la meglio sull'arte contemporanea, più abituata a celebrare i miti dell'animo umano che le pratiche ed egoistiche emozioni dell'elettore.

"For President", come si conquista la Casa Bianca - Mario Calabresi

TORINO - Le immagini delle campagne elettorali americane hanno un soggetto che vince sempre: le mani. Si alzano verso il cielo in segno di forza o di vittoria, si allungano per accarezzare bambini, abbracciare elettori, salutare, ma soprattutto devono indicare la strada verso la Casa Bianca e afferrare voti. Ogni stretta di mano un voto: una strategia antichissima che moltiplicata all'infinito prima dalla televisione poi da Internet continua a tenere il centro della scena. Questo raccontano mezzo secolo di scatti dei grandi fotografi di Magnum che hanno seguito i candidati alla presidenza

nel lungo viaggio tra le genti d'America. Ma dietro le mani, il segreto per vincere le elezioni è intercettare e interpretare i bisogni profondi dei cittadini, avere la chiave della loro insoddisfazione, saper incarnare quello di cui sentono maggiormente la mancanza. Bill Schneider, storico analista dei comportamenti elettorali, chiama questo fenomeno «la legge del bisogno indispensabile». Nel 1960 Kennedy impersonava la giovinezza, l'energia, dopo gli otto anni rassicuranti del vecchio generale Eisenhower e questa fu la chiave vincente. Di quello sentivano di avere bisogno gli americani, non della continuità accigliata di Nixon. Ma nel 1968, dopo le proteste contro la guerra del Vietnam, gli scontri e le violenze, la gente chiedeva ordine e questo risvegliò proprio Nixon dalla morte politica in cui era finito da tempo, perché era il candidato che meglio rispondeva a quel bisogno dei cittadini. Richard Nixon portò con sé però lo scandalo Watergate, le dimissioni, il fango sulla Casa Bianca, risvegliando il bisogno di una nuova moralità, quella era la qualità da recuperare e la trovarono in un uomo riservato che era partito come coltivatore di noccioline. Ma Jimmy Carter, alla prova della presidenza, si rivelò troppo debole e incerto e quattro anni dopo la necessita più forte era di ritrovare leadership. Per questo vinse Ronald Reagan, che non sarebbe mai stato eletto né prima né dopo, ma siccome in politica il timing - la tempistica - è tutto prevalse chi rispondeva all'assoluto bisogno di forti convinzioni. Otto anni dopo il democratico Michael Dukakis provò la chiave della competenza contro l'ideologia della presidenza reganiana ma non funzionò perché al vicepresidente George Bush, candidato per i repubblicani, la qualità che non mancava era proprio la competenza. La «legge del bisogno indispensabile» infatti funziona quando questa caratteristica appartiene allo sfidante e manca in chi già viene dalla Casa Bianca. Lo dimostrò alla perfezione nel 1992 il giovane Bill Clinton che giocò la carta dell'empatia con la gente comune dopo quattro anni di presidenza fredda e cerebrale. Il suicidio politico di Bush padre fu un gesto istintivo: fu sorpreso a guardare l'orologio mentre ascoltava le domande dei cittadini durante un dibattito. Apparve come la conferma del suo essere distante e disattento e lo condannò a perdere contro Mr. Empatia, perché Clinton aveva la capacità unica di darti l'idea che stia parlando proprio a te, solo a te. Nel 1996 Bob Dole provò a portare via la presidenza a Clinton giocando la carta del carattere e della serietà, di essere un uomo perbene, ma il problema non era all'ordine del giorno e diventò urgente solo due anni dopo di fronte allo scandalo Lewinsky. Nel Duemila George W. Bush vinse parlando di onore e integrità, una caratteristica che a quel punto funzionò, anche se l'economia andava benissimo, dopo gli scandali dentro lo Studio Ovale. Nel 2004 John Kerry, eroe di guerra decorato in Vietnam, si presentò come candidato forte e solido ma non ce la fece perché non era quello il bisogno indispensabile visto che Bush, impegnato nella guerra al terrorismo, appariva già abbastanza forte e risoluto. Alle ultime elezioni Barack Obama ha vinto perché si è presentato come la persona capace, grazie alla sua storia personale, di restituire speranza, di garantire cambiamento e di riunificare il Paese dopo le divisioni degli ultimi anni. In uno dei passaggi più famosi dei suoi discorsi, il primo presidente afroamericano diceva che «non c'è un'America blu e una rossa, una bianca e una nera, ma ci sono gli Stati Uniti d'America», ma non ce l'ha fatta, oggi gli Stati Uniti appaiono ancora più polarizzati e spaccati e i sondaggi di questo 2012 sembrano confermarlo. Quella della riunificazione è una missione in cui tutti hanno fallito, forse l'America è stata unita l'ultima volta dopo gli attentati dell'11 Settembre: solo un grande trauma è riuscito a mettere momentaneamente da parte le divisioni. Oggi la partita si gioca però sul bisogno di posti di lavoro, Mitt Romney si presenta come l'uomo che ha le competenze per aggiustare l'economia, ma solo la pancia profonda d'America sa se questa necessità può ancora essere soddisfatta da Obama e solo la notte del 6 novembre lo spiegherà al mondo.

Piperno, la Recherche annuncia la Shoah - Angelo Guglielmi

Contro la memoria è intanto la conferma che Piperno è uno scrittore ricco di intelligenza e di capacità (invidiabili) linguistico-stilistiche. Qui è nel ruolo di saggista, in particolare dedica una analisi (fascinosa) alla Recherche proustiana garantendoci una seconda conferma che il migliore (e più interessante) Piperno è nella riflessione critica e nel giornalismo. Preferisco dire fascinosa più che originale, anche se è insolita riguardo a quanto in proposito più spesso ci capita di leggere. Insolita perché riporta in auge e all'attenzione la trascuratissima lettura (anche per me straordinaria) che il giovane Beckett riservò alla Recherche, contestandone il valore salvifico che la memoria vi giocherebbe. Quante volte si è detto che la Recherche è Il libro del Ricordo? Sì, e come negarlo. Ma è anche Il libro dell'Oblio. Se la memoria involontaria (così tanto citata) riporta in vita momenti del passato nel contempo li uccide. Se il narratore nel momento in cui si allaccia gli stivaletti all'improvviso viene sorpreso dalla sensazione (anzi la certezza) di avere lì di fronte la nonna ben viva contraddittoriamente nello stesso momento quella sensazione gli dice (e per la prima volta se ne fa davvero convinto) che la nonna è definitivamente morta. La memoria volontaria accende un inatteso bagliore che dura il tempo di spegnersi. E così è il tempo che distrugge la dominante del Ricordo. Il tempo ritrovato non è altro che il tempo cancellato, afferma Beckett, e la Recherche è il poema in cui il più assoluto nichilismo si allarga sovrano, occupando tutti gli spazi, avvicinandosi, strettamente parente, ai grandi testi di Kafka e Joyce. E con questo è anche un poema lucidamente profetico, che preannuncia (o accompagna) quel destino di fine che ha marcato, irreversibilmente, attraverso una serie di ripetute tragedie, la storia del Novecento. E qui Piperno sviluppa, e come non poteva, il tema dell'Olocausto e, più in generale, la tragedia di essere ebrei e l'Affaire Dreyfus. Intanto si chiede: cosa rimarrà di Auschwitz quando l'ultimo bambino miracolosamente scampato a quel campo di morte non sarà (e non dovremo aspettare molto) più tra i vivi? Rimarrà la cenere del ricordo che non significa dimenticanza ma abitudine al dolore e l'abitudine per la sua ripetitività riduce l'efficacia dell'oggetto di cui si soffre. Ancora una volta vince non l'oblio ma il tempo che tutto distrugge. Quanto alla tragedia di essere ebrei, cui l'autore dedica forse la metà del saggio e che dunque affronta con una ricchezza d'argomentazioni argute e pregnanti, mi limito a riferire che Piperno (riportando a conferma larghe citazioni dalla Recherche) sostiene che quella tragedia consiste (o meglio consisteva ai tempo del poema proustiano) nel percepirsi diversi e rifiutare quella diversità fingendo con atti di mimetismo di essere come gli altri. Così autocondannandosi, rendendo inevitabile l'accusa di imbroglioni, di simulatori, di appropriarsi, come ladri, di quel che non hanno. Sto vergognosamente semplificando: leggere Contro la memoria, questa notevole narcisistica testimonianza di Alessandro Piperno, è ritrovare la complessità.

Pedro Almodóvar torna con "Los amantes pasajeros" - Laura Cardia

MADRID - Ricordatevi i loro nomi: Hugo Silva, Miguel Ángel Silvestre e Blanca Suárez. Sono i giovani divi del cinema spagnolo, amatissimi in patria, a cui Pedro Almodóvar offre l'opportunità della consacrazione internazionale con *Los amantes pasajeros*, il film corale che ha appena finito di girare e che segna il suo ritorno alle origini, la commedia irriverente, stavolta ambientata su un aereo in avaria. Saranno loro a sostituire Antonio Banderas, Javier Bardem e Penélope Cruz nell'immaginario comune? Non si può dire che non abbiano voglia di provarci. Hugo e Miguel Ángel sono da anni in testa ai sondaggi sugli uomini più desiderati, sono stati oggetto di un'incredibile isteria collettiva per due serial cult, *Los hombres de Paco* e *Sin tetas no hay paraíso* e adesso hanno in *Los amantes pasajeros* l'occasione per dimostrare di essere «belli con talento». «Il sogno di tanti anni si realizza!» ha scritto Hugo emozionato su Twitter, il primo giorno sul set. Blanca Suárez è considerata la nuova Penélope Cruz: 23enne, lanciata dal serial *El internado*, adesso alterna la tv con il cinema. Almodóvar l'ha voluta come figlia di Banderas in *La piel que habito*, le ha promesso che l'avrebbe richiamata e ha mantenuto la parola. Lei e il fidanzato, Miguel Ángel Silvestre, sono una delle coppie più amate di Spagna e il fatto che siano stati chiamati entrambi dal geniale regista ha aumentato curiosità e impegno dei paparazzi intorno al set. L'assedio, si è lamentato Pedro, ha rovinato le principali sorprese di *Los amantes pasajeros*: si sono già visti nel web la simulazione di un suicidio di Paz Vega dal ponte di Segovia di Madrid, una passeggiata in bicicletta di Blanca Suárez nel centro di Madrid e l'atterraggio d'emergenza all'aeroporto di Ciudad Real. «Sono dettagli di grande importanza per la trama e distruggono alcuni momenti clou che Almodóvar ha preparato» lamentano dalla casa di produzione El Deseo. *Los amantes pasajeros* è molto atteso: non c'è solo il ritorno alla commedia del regista, ma anche un cast all-star. Oltre ai giovani attori ci sono Paz Vega, Antonio Banderas e Penélope Cruz, per la prima volta insieme, anche se in un piccolo cameo. «Saranno Penélope e Antonio ad aprire il film, da terra e con tre sole sequenze, che hanno girato in un giorno. Mi emoziona molto che siano loro due ad iniziare questo nuovo racconto - ha rivelato Almodóvar -. La scrittura della sceneggiatura è iniziata come un capriccio comico ed è terminata come una commedia corale, morale, orale e irrealista». La grande sfida dei passeggeri dell'aereo «non è l'assenza di spazio, ma la lotta contro le loro angosce, le loro paure e i loro fantasmi senza l'aiuto della tecnologia. Nudi, senza iPhone, video, Internet, iPads... condannati a essere se stessi, circondati da sconosciuti». Durante le riprese Almodóvar ha usato i social network, lasciando riflessioni e foto su Facebook e su Twitter. Si è anche auto-intervistato e ci ha preso così gusto da minacciare tutta la promozione del film con questo stile: «Non sono uno che fa promesse e molto meno le mantengo, ma se il nostro premier, sia chi sia la prossima primavera, concederà interviste a tutti i media e risponderà a qualunque domanda, farò lo stesso. In caso contrario diffonderò comunicati nelle reti sociali e mi auto-intervisterò. Senza nascondere niente, questo sì». Ha anche assicurato che ci rimarrebbe male se leggesse che «tutto sembra indicare che il meglio di Almodóvar appartiene al passato, risparmiatemi la fatica di piratarlo» e sarebbe contento se la definizione del film fosse «fa piegare dal ridere». Ci sono Festival in vista? «No grazie».

l'Unità – 16.9.12

Festival della filosofia, ma quale? - Massimo Adinolfi

È tempo di Festival della Filosofia. E sui giornali compaiono articoli che richiamano l'evento, e provano a leggere la carta d'identità di una disciplina dallo statuto così incerto e vago, da poter ospitare anche le riflessioni di Fabio Volo, invitato al Festival, o le mie (ancora in attesa di invito). Siccome la filosofia analitica ha provato a stringere un po' entro confini disciplinari più sicuri l'attività filosofica, Franca D'Agostini, su *La Stampa*, ne fa un piccolo ritratto: «un filosofo analitico si riconosce per due requisiti: l'uso, in modo più o meno ortodosso, dell'apparato basilare della logica moderna, fissato da Frege, e l'idea che la filosofia sia una seria impresa di soluzione di problemi». D'Agostini ha lavorato per lunghi anni a 'confrontare' le due tradizioni, quella analitica e quella continentale: della sua prima caratterizzazione dello stile filosofico analitico possiamo dunque fidarci. Così come possiamo credere che i due requisiti assicurino maggiore serietà al filosofo analitico. In generale, è bene diffidare di chi mostra di ignorare l'apparato basilare della logica moderna, e si contraddice a piè sospinto, o di chi invece non tira fuori lo straccio di una risposta a qualunque domanda gli venga posta. Ma che si fa, se per esempio si nutre un sospetto circa "l'apparato basilare della logica moderna"? È un compito della filosofia quello di affrontare un simile sospetto, oppure no? E dove, con quali mezzi questo confronto può essere condotto? Io sono abbastanza convinto che filosofie come quelle di Hegel o Merleau-Ponty, che la D'Agostini cita come punto di partenza dei percorsi continentali, siano accompagnate da un simile sospetto e non possano essere frequentate proficuamente senza dare spazio a un simile sospetto (anche solo per poi fugarlo). E lo stesso direi di Heidegger, Wittgenstein o Derrida. La domanda è dunque: è sufficientemente seria quella filosofia che conduce un simile confronto oppure no? Naturalmente, se uno mette in dubbio che tutto il pensiero debba correre dentro l'alveo della logica moderna, se vuole mantenere un rapporto con la verità, corre il rischio di dare la stura a ogni genere di pensamenti. Ma questo aumenta, non diminuisce la responsabilità del filosofo. Il quale sa, lo sa dal tempo di Platone, che la linea di demarcazione fra filosofia e sofistica non può purtroppo essere tracciata in via definitiva. Che è come dire che anche di "apparati basilari" il filosofo non ne possiede una volta per tutte.

La vita del fisico una lezione di politica – Pietro Greco

Il regista di un film farebbe iniziare questo racconto alla Stazione Termini di Roma. È una sera d'inizio dicembre dell'anno 1938. La cinepresa inquadra due giovani alla soglia dei trent'anni, Edoardo e la moglie Ginestra, mentre agitano le mani in segno di saluto. Una lacrima, appena accennata sul volto di Edoardo. Ginestra invece piange più schietto Stacco. La cinepresa ora inquadra un treno che parte, accelerando. Dal finestrino un'altra coppia solo di qualche anno più anziana risponde al saluto agitando candidi fazzoletti. La signora si chiama Laura, Laura Capon: è

ebrea di nascita. Il giovane marito, appena stempiato, si chiama Enrico. Enrico Fermi, Accademico d'Italia, noto dalle parti di via Panisperna come il papa: sta lasciando, per sempre, l'Italia alla volta di Stoccolma, per ritirare il Premio Nobel per la Fisica che gli è stato appena assegnato. Poi si imbarcherà degli Stati Uniti d'America. Nuovo stacco. Sul marciapiede deserto Edoardo indugia, pensoso. Ora è solo, con l'adorata Ginestra. Unico dei «ragazzi di via Panisperna» rimasto in Italia. Ora, pensa, non sono più solamente un fisico, sia pure di primissimo livello. Ora sono chiamato ad assolvere a una nuova funzione. Quella mano con la quale Enrico Fermi continua a salutarlo dal finestrino del treno sempre più lontano gli consegna, idealmente, il testimone della fisica italiana e il compito, davvero improbo, di restituirle la grandezza che sta plasticamente perdendo. Ma perché Fermi – il riverito Accademico d'Italia e neo premio Nobel – se ne va, per sempre, dall'Italia? Il treno scompare, infine, all'orizzonte. Ancora un attimo, come in sospensione. Poi Edoardo si volta, con decisione, quasi avesse trovato risposta alla sua domanda. Il braccio si stringe introno alle spalle di Ginestra. La cinepresa inquadra la coppia di spalle, mentre esce dalla stazione e si dirige verso casa. Si riparte. Per qualche tempo – nei mesi successivi – Amaldi riesce a portare avanti, sia pure in condizioni di estremo disagio, l'attività di ricerca alla guida di un piccolissimo gruppo di «giovani romani». Poi è la guerra. E con lei si consuma il definitivo disastro della fisica italiana. E sì che era stata grande fisica quella svolta in Italia negli anni '30. Grazie, in particolare a due gruppi. Quello romano di Enrico Fermi – noto come il gruppo dei «ragazzi di via Panisperna» – che ha acquistato la leadership mondiale della fisica nucleare. L'altro, pavano, che con Bruno Rossi ha diventato uno dei poli più avanzati al mondo – se non il più avanzato in assoluto – nella fisica dei raggi cosmici. Il combinato disposto delle leggi razziali del 1938 e della guerra ha consumato, tra l'altro, quello che Edoardo chiama il «disastro» della fisica italiana. I due gruppi non esistono più. Non sono rimaste che poche macerie. È su queste macerie, pensa Edoardo, che occorre ricostruire. È a partire da questo momento che la vita di Amaldi si trasforma in una limpida lezione di politica. In primo luogo occorre analizzare le cause che hanno portato in pochi anni, addirittura in pochi mesi, la fisica italiana al disastro, partendo da una condizione di leadership assoluta in due campi: quello nucleare e quello dei raggi cosmici. Tra le condizioni al contorno ci sono, determinanti: il fascismo, le leggi razziali, la guerra. Ma il disastro della fisica si è consumato anche per cause specifiche. Fermi è partito anche e soprattutto perché il regime che pure lo aveva nominato, giovanissimo, Accademico d'Italia non ha «creduto» nella sua fisica. Forse neppure si è accorto di ospitare a Roma il meglio della fisica nucleare e a Padova il meglio della fisica dei raggi cosmici. Finché la fisica di alto livello poteva essere realizzata con molto genio e pochi mezzi, anche l'Italia poteva dire la sua. Ma ora che per stare alla frontiera occorrono nuovi e costosi strumenti, occorre che il paese «creda» e investa nella scienza. A precisa richiesta, Mussolini e il suo governo hanno lesinato le risorse. È anche e soprattutto per questo che Fermi se n'è andato. Ecco, dunque, il contesto in cui ci troviamo a metà degli anni '40: gli altri paesi investono nella ricerca. Noi no. È in questo contesto da nozze coi fichi secchi che dobbiamo operare. Poi il giovane analizza lo stato della fisica del tempo e individua le piste di ricerca dove la ormai poverissima povera Italia può realisticamente aspirare a svolgere ancora una funzione di primo piano: la fisica poco costosa dei raggi cosmici. Non è più possibile – come a via Panisperna – fare fisica nucleare di assoluta eccellenza con pochi giovani di genio e pochissime risorse. Occorrono grandi gruppi e moltissimi fondi per condurre con i nuovi acceleratori ricerche nell'ambito della fisica nucleare e della nuova fisica delle alte energie. Solo la fisica dei raggi cosmici, per qualche anno, potrà ambire a dare risultati di primaria importanza con risorse limitate. Infine Amaldi analizza lo stato delle forze disponibili in Italia. Sono poche e disperse per l'Italia. Ma quel poco che c'è è di altissimo valore. Non a caso tre dei suoi giovani – Oreste Piccioni, Marcello Conversi ed Ettore Pancini – hanno realizzato a Roma, con pochi mezzi e molto genio, un esperimento che ha inaugurato una nuova fisica, la «fisica delle particelle». Ecco, dunque, che sulla base di questa analisi – pochi fisici ma buoni in un paese povero e con scarsa fiducia nella scienza – Amaldi elabora il suo progetto di ricostruzione. Primo: concentrare le forze. Creare pochi centri su cui puntare per realizzare ricerca di punta in fisica di base (Roma, Padova) e in fisica applicata (Milano). L'idea riesce. In queste e in altre città italiane tra la fine degli '40 e l'inizio degli anni '50 si creano gruppi di fisici forti, coesi e in rapporto di collaborazione tra loro. Secondo: rendersi indipendenti dalla contingenza. Creare un'istituzione nazionale, forte e autonoma, che consenta ai fisici di avere un rapporto stabile e non subalterno con la politica. Sulla base di questa impostazione, Edoardo Amaldi con il contributo di Gilberto Bernardini, crea l'Istituto Nazionale di Fisica Nucleare, che riunisce in rete tutti i fisici italiani delle alte energie attraverso un modello che non ha pari al mondo. Anche grazie a questa organizzazione, la fisica italiana delle alte energie inaugura una via originale che oggi è dominante nel mondo. Terzo: formare i giovani. Alla ricerca scientifica e allo sviluppo tecnologico. Creare scuole che, in ogni ambito, formino giovani capaci di assicurare al paese l'indipendenza dal know-how altrui. Quarto: pensare europeo. Inquadrare la ricostruzione italiana in un più generale progetto a scala continentale che miri a stabilizzare la pace e a consentire all'Europa di competere con le potenze emergenti, gli Stati Uniti d'America e l'Unione Sovietica. Sulla base di questa idea che passa nonostante l'opposizione dei più grandi fisici americani ed europei, a Ginevra nasce il Cern, il Centro europeo di ricerche nucleari, il primo nucleo su cui inizia a condensarsi l'Europa unita e che giustamente Piero Angela ha definito il «più grande monumento a Edoardo Amaldi». Dopo il Cern il fisco italiano fornisce un contributo decisivo alla nascita dell'Esa, l'Agenzia spaziale europea. Quinto: pensare la pace. Amaldi è il punto di riferimento del movimento di scienziati raccolti intorno ad Albert Einstein e Bertrand Russell e crea in Italia l'Unione scienziati per il disarmo (Uspid), sapendo che è compito prioritario e ineludibile degli scienziati contribuire a rimuovere la minaccia delle armi nucleari e a creare le condizioni nel mondo per una pace duratura. Edoardo Amaldi ha compreso prima e meglio di altri che, con la guerra, i rapporti tra scienza e società sono cambiati. E che il cambiamento, lo si voglia o no, riguarda anche l'Italia. Non solo e non tanto perché alla ricerca fisica è richiesto di contribuire alla ricostruzione del paese. Ma anche e soprattutto perché l'Italia deve perseguire un modello di sviluppo economico fondato sulla produzione industriale di beni ad alto valore di conoscenza aggiunto. Comprende che questo grande progetto italiano va organicamente inserito in uno spazio europeo. E, infatti, lavora perché la fisica costituisca un collante di pace nel continente emerso dalla guerra fratricida e l'Europa riconquisti, almeno in parte, la leadership scientifica perduta: negli anni '30 con la persecuzione degli ebrei in

Germania l'asse della fisica e, più in generale, della scienza mondiale si è spostato dall'Europa centrale per la prima volta in trecento anni oltre l'Atlantico, negli Stati Uniti d'America. Eccola, dunque, la grande lezione politica del fisico Edoardo Amaldi. Una lezione di stringente attualità. Per due motivi. Il primo ce lo regala la cronaca. Proprio nei mesi scorsi a Ginevra presso il Cern, mediante esperimenti diretti anche e soprattutto da italiani, il Large Hadron Collider, il più potente acceleratore mai costruito dall'uomo, è stata realizzata una delle più importanti scoperte degli ultimi decenni in fisica: la scoperta del bosone di Higgs. Lhc ha restituito all'Europa la leadership nella fisica delle alte energie. Ma il Cern, che ospita Lhc, costituisce, per dirla con Piero Angela, il monumento più grande all'intuizione e all'opera di Edoardo Amaldi, quel centenario non poteva essere meglio celebrato. Tanto più che Lhc non è altro che l'ultimo venuto di una filiera di acceleratori, nota come «la via italiana alla fisica delle alte energie» perché nata da un'idea partorita e inaugurata a Frascati, presso il Laboratorio nazionale, da Bruno Touschek e dai giovani dall'Infn voluto da Amaldi. Il secondo motivo non riguarda tanto la cronaca, quanto l'analisi del periodo storico in cui viviamo. L'Italia, infatti, è di nuovo in gravi difficoltà. In una condizione che non è certo il disastro in cui il paese si ritrovò appena dopo la seconda guerra mondiale, ma che molti definiscono senza mezzi termini di stabile declino. Gli indicatori economici, sociali ed ecologici ci dicono che il paese stenta a tenere il passo dell'Europa e del mondo. Se vuole uscire da questo stato di difficoltà – che deriva da oltre mezzo secolo di sviluppo economico senza ricerca – l'Italia deve: analizzare senza infingimenti la sua condizione attuale; modificare la sua specializzazione produttiva e puntare sulla produzione di beni ad alto valore di conoscenza; individuare i settori scientifici strategici (curiosity driven, di scienza applicata e di sviluppo tecnologico) su cui far leva; rafforzare la sua capacità nel settore dell'alta formazione; contribuire a ricreare l'idea di Europa e integrarsi nello spazio europeo della ricerca e della tecnologia. Deve, in altri termini, seguire la grande lezione politica di un fisico, Edoardo Amaldi.