

## Il corpo rimosso del capitalismo - Stefano Gallerani

Quasi vent'anni dopo la versione italiana di Tormenta e a quindici dalla traduzione de *Il dolce domani* (corredato nell'edizione tascabile dalla cronaca di un incontro tra il suo autore e Gustav Herling), lo scrittore americano Russell Banks è in questi giorni in Italia per presentare il suo ultimo romanzo, *La memoria perduta della pelle* (traduzione di Valeria Bastia, Dalai, pp. 415, euro 19,50). Banks è ospite di Ileana Florescu, poliedrica artista nata in Eritrea da madre italiana e papà inglese di origini rumene. Per lei Banks ha introdotto il catalogo *Io e Calliope* (Elliot Edizioni), corredo cartaceo della mostra omonima allestita fino al 31 ottobre alla Casa delle Letterature (per le cure di Emanuele Nobile Mino e Maria Ida Gaeta), e ha prestato il volto a uno dei personaggi dei dodici fotoromanzi ispirati ad altrettanti capolavori della letteratura mondiale che Florescu ha deciso di reinterpretare fondendo tradizione letteraria e immaginario popolare. «Conobbi Ileana molto tempo fa - ci ha spiegato Banks - tramite il fotografo e comune amico Arturo Patten. All'epoca mi era stata presentata come studiosa di storia, ma credo già allora coltivasse segretamente la fotografia. Dopo la morte di Arturo, siamo rimasti legati e quando mi ha parlato del suo ultimo progetto ne sono rimasto subito affascinato. Negli Stati Uniti i fotoromanzi appartengono più che altro alla cultura dei latinos, ma io trovo molto stimolante la comunicazione tra forme espressive highbrow e linguaggi pop. Di solito, infatti, le prime si nutrono delle seconde e non viceversa, ma il loro è un apporto più determinante di quanto non si pensi. Era così per Cervantes e i romanzi cavallereschi ed è così anche oggi. In più, l'opera fotografica di Ileana, come quella di Arturo, è molto narrativa, e io mi ritengo uno scrittore piuttosto visuale: in altri termini, se non riesco a visualizzare quello che ho in mente di scrivere, devo ripensarlo finché non si traduce in immagini precise». **Venendo al suo ultimo romanzo, se La legge di Bone poteva intendersi come un omaggio al Mark Twain di Huckleberry Finn, ne La memoria perduta della pelle il calco sembra piuttosto L'isola del tesoro, con il suo precipitato di ambiguità e esotismo. Come è nata questa sovrapposizione tra l'impianto del suo romanzo e quello del capolavoro stevensoniano?** In certo senso è venuta da sé, come riaffiorasse dalla mia memoria di lettore mentre scrivevo. Quando me ne sono reso conto ho deciso di attenermi, deliberatamente, a quel modello, che rappresenta in modo esemplare una storia archetipica, antica come l'epica di Omero. Ciò che più mi colpisce in un libro come *L'isola del tesoro* è, in effetti, proprio lo statuto dei personaggi, che non sono mai del tutto buoni o cattivi, ma agiscono, anche moralmente, in forza delle circostanze esterne. **Allo stesso modo, i suoi, di personaggi, sembrano delinearli in funzione del contesto nel quale si trovano coinvolti. Si può dire, perciò, che la loro identità sia determinata dalla società cui appartengono?** Di sicuro questo legame di dipendenza c'è e sebbene io non voglia ridurre il problema della loro fisionomia a un problema della società americana, ovvero della società più capitalistica del mondo occidentale, è altrettanto vero che, osservando gli uomini in relazione l'uno con l'altro, ogni romanziere finisce per descriverli rispetto a un dato ambiente sociale. Personalmente, poi, credo che il romanzo sia davvero un'affermazione anticapitalistica dell'individualità della persona e della soggettività della sua esperienza. Fermo restando che il modello più valido di quello che dico resta il *Chisciotte* di Cervantes, trovo interessante che come genere a diffusione di massa il romanzo si sia affermato in Occidente proprio nel momento in cui il capitalismo è sembrata una scelta inevitabile e l'esperienza del soggetto come singolo individuo è stata declassata, diminuita nella sua importanza. **Ne La memoria perduta, i protagonisti, di cui veniamo a sapere se non brandelli di biografia lungo lo svolgersi della vicenda, custodiscono gelosamente il proprio passato quasi non volessero essere considerati solo per ciò che sono stati o hanno fatto. Questo effetto risponde a una precisa strategia narrativa?** In parte, sì. E anche qui il modello è quello stevensoniano di dislocazione dei protagonisti dell'Isola rispetto all'ambiente da cui provengono. Nel mio libro *Kid*, il Professore e tutti gli altri personaggi sono presi e combattuti da due stati d'animo strettamente correlati tra loro: la vergogna e la colpa. La prima discende dal pensare di sé d'essere una persona cattiva, la seconda dall'aver infranto, proprio per questa negatività, la legge. Verso la fine del romanzo, però, *Kid* capisce la differenza tra colpevolezza e vergogna quando si persuade di non essere una persona cattiva. Leggendo la Bibbia senza condizionamenti o pregiudizi di sorta conquista una visione morale dei propri errori e una libertà esistenziale che lo libera dell'abito che la società gli ha cucito addosso. Anche la scelta dell'anonimato deriva dall'identità che gli è stata sottratta. Quello che mi premeva era rappresentare un mondo in cui la società oggettivizza e controlla totalmente le persone riducendole a meri numeri, come in prigione. L'anonimato, invece, o la scelta di soprannomi con cui i personaggi del romanzo si ribattezzano da soli, equivale a una disperata affermazione di sé. **A proposito di leggi infrante, ne La memoria, che racconta l'incontro tra un maturo sociologo controcorrente e un giovane disadattato, si tratta quasi sempre della violazione di norme sulla sessualità. Norme stringenti cui seguono condanne anche esemplarmente molto eclatanti. Lei creda che in una società avanzata come quella statunitense esista una forma di paranoia sociale - e dunque giuridica - legata al sesso?** Sì, la paranoia esiste, qualsiasi cosa nasconda. Io scrivo opere di finzione per interrogare ciò che mi sembra misterioso, come, appunto, la paura e la rabbia che spingono a fare leggi e regolamenti che controllano la vita sessuale delle persone. Penetrare con il romanzo questo mistero è stato il mio intento, così come cercare di capire il senso della digitalizzazione della vita sessuale ed erotica che passa attraverso la pornografia in rete, soprattutto per i giovani maschi. Di quest'ultima mi interessava approfondire l'aspetto che induce dipendenza. In più, un simile livello di paranoia spinge a punire anche solo le intenzioni, o le presunte intenzioni, come nel caso di *Kid*, che viene condannato, di fatto, per un reato che probabilmente nemmeno ha commesso, lui che sessualmente non vanta che un'esperienza puramente virtuale... In effetti *Kid* è una vittima tanto della digitalizzazione della vita sessuale, da lui completamente surrogata attraverso i media, come dell'ossessione protettiva nei confronti dei nostri bambini. Una ossessione che ci porta a vedere pericoli sessuali dappertutto finendo con l'impedire, quale contrappasso, anche un libero sviluppo della sessualità. *Kid* in altri termini è sia la vittima sia il carnefice di una contraddizione. **Qual è, dunque, la sua opinione rispetto alle potenzialità e ai limiti della realtà virtuale?** Naturalmente le possibilità della realtà virtuale sono molteplici e possono essere piegate in bene e in male, va da sé. E

però è indubbio che tale forma di comunicazione abbia finito per eliminare l'intimità dell'incontro fisico tra le persone; quell'intimità che si condivide proprio attraverso la pelle. Tutto questo rischia di confondere soprattutto gli adolescenti in ordine al confine tra realtà sessuale e fantasia erotica, portandoli a varcarlo senza averne consapevolezza. Digitalizzata, la sessualità come forma di conoscenza di se stessi e degli altri regredisce da una dimensione comunicativa a una onanistica, masturbatoria. Kid, con la sua ingenuità, la sua solitudine e la sua scarsa istruzione, ne è un esempio perfetto. **È questo, dunque, cui si allude nel titolo del romanzo, la perdita della memoria del nostro essere innanzitutto degli individui che comunicano attraverso il corpo, la pelle, appunto?** È questo ma è anche perdita della memoria di quella conoscenza. Un fenomeno cui si richiama anche l'obesità del Professore, il quale si nasconde agli occhi degli altri dietro la dipendenza dal cibo, ulteriore sindrome sociale di un paese che vive il paradosso del più elevato tasso di obesità del pianeta e della costante ostentazione dell'atletismo, della wellness. Ecco, io credo che una delle più terribili malattie della società capitalistica attuale sia esattamente l'incoscienza della propria fisicità, ridotta, quando esibita nell'immaginario collettivo, a mero valore commerciale. **Tornando alla sua opera, in Italia L'angelo sul tetto non raccoglie che una parte della sua copiosa produzione di racconti, genere che da sempre ha alternato al romanzo. Per lei si tratta solo di una questione di respiro, di due facce della stessa medaglia, o vede tra la forma romanzo e quella racconto una differenza sostanziale?** Dopo dieci anni, una volta terminata la stesura de La memoria perduta della pelle, ho ripreso con gioia a scrivere racconti, ma per me le due forme sono molto diverse tra loro. Quando scrivo un racconto ho l'impressione di usare una parte diversa del cervello. Strutturalmente, il racconto è più simile a una poesia, e diverso, rispetto al romanzo, è il suo rapporto con il tempo. In quest'ultimo caso, si riscontra una relazione mimetica, per cui spesso il tempo storico si identifica con quello narrativo; nel racconto invece, il tempo narrativo agisce su un altro piano, affine, appunto, al tempo lirico. In una poesia o in un racconto, per intenderci, la chiusa non può far tralasciare, nella memoria di chi legge, l'inizio della narrazione: la pone, in un certo senso, al di fuori del tempo. Nel romanzo, invece, la narrazione è piuttosto interna al tempo.

## Un intenso rapporto con il cinema

Nato a Newton, nel Massachusetts, il 28 marzo del 1940, Russell Banks appartiene alla stessa generazione di Tobias Wolff, Sam Shepard, Richard Ford e John Irving - scrittori, tutti, che come lui hanno stretto negli anni un particolare rapporto col cinema. Da «Il dolce domani», romanzo del 1991, Atom Egoyan ha tratto sei anni dopo uno dei suoi film di maggior successo, premiato anche a Cannes, e a Banks si era rivolto in un primo momento Francis Ford Coppola per sceneggiare la versione cinematografica di «On the road», da poco uscito nelle nostre sale. Di Paul Schrader è invece la riduzione, nel 1997, di «Affliction» (1989), con Nick Nolte e Sissy Spacek. Autore di più di una dozzina di romanzi e quattro raccolte di racconti, Banks è membro della American Academy of Arts and Letters e ha presieduto l'International Parliament of Writers. Nel 2001 è stato riconosciuto State Author dall'università di New York, dove risiede, succedendo nella carica a Kurt Vonnegut. Quest'anno, per «La memoria perduta della pelle», gli è stata attribuita la Carnegie Medal for Excellence in Fiction. In Italia i suoi libri sono pubblicati da Einaudi e Dalai Editore.

## Gita, ebrea e tedesca, nei gironi infernali del '900 - Alessandro Catalano

Un bambino sta scavando con la paletta una buca nel giardino della sua grande casa di campagna a Puklice, paesino del sud della Moravia, quando la terra si fa improvvisamente dura per un ostacolo resistente, che si rivelerà poi un oggetto molto più interessante delle solite formine. Denis ha trovato il suo tesoro personale: un teschio umano. Con la surreale prospettiva rovesciata del bambino che vede portarsi via il giocattolo più prezioso siamo trascinati nel vortice del romanzo della scrittrice Radka Denemarkova (1968) I soldi di Hitler, pubblicato in ceco nel 2006 e ora tradotto in italiano da Angela Zavettieri per Keller editore (pp. 328, euro 16, domani alle 11 la presentazione a Venezia, presso il Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati, Ca' Bernardo, con la partecipazione dell'autrice). In un momento in cui è difficile trovare temi provocatori, questo romanzo dalla lingua nervosa, martellante, barocca, che si scontra a più riprese col crudo realismo dei fatti, riesce a fotografare uno di quegli snodi temporali in cui giudicare gli avvenimenti storici diventa un'ardua impresa. Come in altri romanzi cechi recenti sui traumi lasciati in eredità dalla resa dei conti del dopoguerra (basti pensare a Barocco rustico di Jiri Hajicek e L'espulsione di Gerta Schnirch di Katerina Tuckova), lo sguardo dell'autrice si sofferma sui primi mesi dopo la liberazione, visti in tutta la loro forza devastatrice attraverso gli occhi di Gita Lauschmann, ebrea tedesca di Puklice. La vita di una ragazzina di buona famiglia, che nell'ex Cecoslovacchia apparteneva non solo alla minoranza tedesca, ma anche a quella ebrea, si trasforma in un calvario, come se su di lei si fosse accanito tutto il male del Novecento. Il primo dei gironi infernali che la protagonista è costretta ad attraversare è quel «là» dei campi di concentramento, luogo indicibile che lascia in eredità un'esile parvenza di vita alla protagonista, su cui pende la condanna «ad aspettare colui che compirà l'ultimo gesto». Il ritorno alla vita normale si rivelerà impossibile e saranno proprio i nodi che la legano ai simboli dell'infanzia - siano essi luoghi (il giardino di meli) o oggetti (il seggiolone da bambino) - a provocare le continue devastazioni che sarà costretta a subire. Al primo ritorno la attende la sconvolgente scoperta che la sua vita è stata cancellata come se non fosse mai esistita: tornando dal campo di concentramento rovina infatti i piani dei cechi che si erano spartiti le proprietà del padre, condannato in quanto collaborazionista. Se era finita nei campi in nome di un ebraismo che la sua famiglia non aveva mai praticato e nonostante fosse di lingua tedesca, dopo la guerra sarà proprio l'uso di quella lingua, in un momento in cui trionfava il disgusto per tutto ciò che era tedesco, la causa delle nuove umiliazioni. Gita viene ora infatti vista dai compaesani (che prima avevano spesso lavorato per il padre) come un ostacolo al nuovo ordine. Verrà quindi prima quasi lapidata e poi lasciata morire di fame, come era avvenuto al più sfortunato fratello Adolf tornato poco prima di lei, e si salverà solo grazie alla pietà di una donna incinta che le darà da mangiare di nascosto. Il secondo ritorno, raccontato con reticenza, avrebbe provocato nella sua vita rovine ancora maggiori: dopo una sua nuova visita per recuperare il seggiolone, tre ragazzi di Puklice organizzano una missione punitiva a Praga nel corso della quale le uccidono il figlioletto di quattro mesi e la violentano, scaraventandola sulla soglia della follia. I cinque ritorni a Puklice

che hanno luogo nell'estate e nell'autunno del 2005 dovrebbero condurre alla definitiva resa dei conti: a tornare nel paesino natio è questa volta, dopo la riabilitazione del padre, la rispettabile dottoressa Lauschmann. La richiesta di risarcimento, nelle sue intenzioni più morale che finanziario (desidererebbe una riparazione simbolica sotto forma di un monumento al padre), fa però sorgere nei discendenti dei suoi torturatori di un tempo l'idea che voglia defraudarli dei loro averi. «L'ombra sospetta del furto fraudolento» si sposta così sulla vittima. Il microcosmo del villaggio si fa metafora di un mondo insensibile a qualunque invito a ripensare criticamente il proprio passato se vengono minacciati i beni materiali. Le sbarre interiori si rivelano comunque impossibili da oltrepassare e l'unica salvezza è scappare dal proprio corpo, da una testa troppo grande, troppo piena di violenze, lasciar fuoriuscire l'energia maligna accumulata (e la Denemarkova non esita nemmeno dinanzi all'espedito, a dire il vero narrativamente inutile, delle stimmate di cui soffrirebbe la protagonista). L'unico interlocutore Gita lo troverà proprio in Denis, l'unico a sentirsi colpevole per le atrocità del passato (era stato, se così si può dire, «testimone» dell'assassinio del fratello della protagonista nel grembo materno). È nelle discussioni con lui che Gita si rende conto di quanto assurda sia la propria volontà di risarcimento morale: «Per il monumento a mio padre avevo pensato di usare i soldi del Fondo ceco-tedesco per il futuro. Mi hanno inviato un risarcimento finanziario per gli anni trascorsi nel campo di concentramento (...) La mia vita è un giro folle compiuto sempre sulla stessa giostra, Denis. In fondo questi soldi sono di Hitler». Martoriata dalla vita, Gita troverà pace soltanto nelle pagine del diario che scriverà nelle ultime settimane di vita, dove riuscirà a far riaffiorare anche l'immagine archetipica della responsabilità paterna, quel simbolo che il padre portava su una manica: «Questa, ragazzina, si chiama croce uncinata, la faccio solo perché i nostri mi lascino stare». Il cerchio allora si chiude, nessuno è privo di responsabilità, ognuno dei personaggi ha le sue colpe, tutti gli sforzi sono inutili. Gita ha continuato testardamente a recarsi nel posto sbagliato nei momenti meno opportuni (ma ci sono momenti opportuni per situazioni del genere?). Alla fine non riuscirà a ricostruire un'identità personale e non solo la sua visione del passato resterà limitata e condizionata, ma anche il presente sarà sempre deformato dalle istantanee di episodi lontani nel tempo, che si inceppano nel suo cervello, e dai flash improvvisi delle tragedie vissute. Nei Soldi di Hitler la storia del ventesimo secolo si traduce insomma in una centrifuga deformante in cui colpa e vergogna tengono prigionieri carnefici e vittime, in cui verità e menzogne non si escludono a vicenda, e perfino il perdono può diventare un'ammissione di complicità.

## **Bisogno e desiderio, gli inganni del denaro** – Marco Dotti

Il denaro, scrive Georg Simmel, concede la chance di scegliere. Opportunità fatale, perché questa possibilità di scelta si paga ben oltre il valore del denaro. Non avendo infatti il denaro alcun rapporto con uno scopo, «ne ottiene uno con la totalità degli scopi». Il denaro, nota Simmel, non ha identità con l'oggetto e dunque non ha forma. Ecco allora che il denaro appare come «lo strumento la cui possibilità nelle applicazioni non previste ha raggiunto il massimo grado». È forse utile rimarcare come Simmel insista - in pagine opportunamente richiamate da Silvano Petrosino in un volume tanto breve, quanto fin dal titolo tagliente: *Soggettività e denaro*. Logica di un inganno (Jaca book, pp. 76, euro 9) - sulla distinzione tra «strumento» e «mezzo». Un mezzo si esaurisce in uno scopo. Raggiunto lo scopo, il mezzo, quanto meno nella sua forma elementare, perde ogni interesse come mezzo e, sempre come mezzo, scompare. Lo strumento no, continua a esistere ben oltre la propria specifica attuazione. Nel denaro lo studioso tedesco vide un mezzo concreto coincidente col concetto astratto di «mezzo», per questo non esitò a qualificarlo come «perfetto» e «assoluto». Su questa scia, lo psicoanalista romeno Serge Viderman ha parlato del denaro come di un convertitore assoluto che, nell'era della sua digitalizzazione, porta al trionfo quella plastic money che, con Viderman, possiamo intendere non solo in riferimento alla struttura fisica della credit card, ma anche come plasticità infinita e indefinita, coincidente con un potere di conversione pressoché illimitato o limitato solo dalla fisica elementare di un conto in banca. Quanti soldi possono entrare in un deposito e quanti, fisicamente, ne possono uscire. Tolto questo limite, il potere di conversione sarà infinito. Una critica che voglia andare a segno su questi punti, osserva Petrosino, non può dunque limitarsi all'uso distorto, ma deve toccare la logica stessa del denaro. Non siamo di fronte soltanto a una degenerazione nell'uso e nella distribuzione del denaro, particolarmente forte nel mondo «multipolare». Siamo dinanzi a una struttura profonda, che stentiamo a riconoscere proprio perché questa logica, come recita il sottotitolo del libro, definisce un «inganno». Di cosa e su cosa ci inganna, dunque, la logica del denaro? La riflessione di Petrosino, su questo punto, si fa stringente e costituisce un punto su cui converrebbe insistere a lungo: il denaro ci inganna sul rapporto tra bisogno e desiderio. In gioco, nella logica del denaro, non è un oggetto che possiamo distruggere (un bancomat, la filiale di una banca e via discorrendo), ma un fantasma. O meglio, possiamo colpirne l'estrinsecazione materiale, ma non servirà a nulla, perché proprio come un fantasma si riprodurrà sempre e comunque. In questo, il denaro ha la struttura dell'idolo. Nel mondo, scriveva d'altronde Nietzsche, ci sono più idoli che realtà, intendendo con questo che un idolo può cadere o vacillare - magari anche dinanzi a critiche ingenuie - ma la sua struttura è tale che - come già insegnavano, a modo loro, i Padri della Chiesa e, ça va sans dire, Marx - saprà sempre rimettersi in piedi. Petrosino porta a esempio un collezionista di farfalle. Cosa fa, cosa «desidera», cosa dice di «desiderare» il collezionista? Dice di desiderare quell'unica farfalla che gli permetterà di chiudere la sua collezione. Ciò che manca al collezionista è la tessera del suo mosaico, ma non in quanto oggetto, bensì come qualcosa che lo conduca a un compimento assoluto. L'investimento sull'oggetto non è dunque solo materiale, ma affettivo. Ed ecco che, «investita di una simile fantasticheria, quella tessera si trasforma in fantasma». In questa riflessione, che percorre tutto il volume, Petrosino chiama in causa due autori, il Jacques Lacan dei *Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse* e, soprattutto, il suo maestro, Alexandre Kojève che nell'*Esquisse d'une phénoménologie du droit* ha insistito sul desiderio e sul suo rapporto con l'assenza, la mancanza e il bisogno. Lacan e Kojève battono il tasto sulla mancanza come cifra del desiderio umano. «L'uomo in quanto tale non è (...) che la presenza di un'assenza», scrive Kojève, ossia un desiderare senza fine un desiderio che non si annienta, nemmeno nella sua attuazione. Il denaro, che spesso ama celarsi dietro l'immagine del relativo è l'operatore della grande confusione attorno ai codici del desiderio. Un desiderio che tende a far coincidere falsamente - come nell'illusione del collezionista di farfalle - con un puro bisogno.

Chiamare fine un mezzo significa allora non prestare attenzione al desiderio. Non prestare attenzione al disastro antropologico che il denaro può produrre. È proprio la «modestia» con cui il denaro si è presentato e si presenta nella vita di tutti i giorni a farlo vivere come un fine ultimo che occupa non solo l'orizzonte, ma l'intera coscienza pratica del soggetto. Diventando un valore autonomo, il denaro diventa al tempo stesso il più reale dei nostri fantasmi. Se è vero che senza denaro non si vive, «se è vero che - come scriveva ancora Kojève - anche l'uomo "è ciò che mangia", egli resta però desiderio in quanto tale», non riconducibile alla semplice presenza di un oggetto. Mettersi all'ascolto di questo desiderio, oggi, appare quanto mai politicamente necessario.

## **Due esseri vampireschi** – Roberto Silvestri

Se sono molti gli uomini che lavorano attorno alla propria opera, sono pochi quelli intorno ai quali l'opera lavora. Bertolucci è uno di questi e la confessioni di qualche giorno fa su alias («gli analisti hanno psicanalizzato per anni non me, la mia opera») lo confermano. Io e te, il piccolo grande duetto «antropofagico» di Bernardo Bertolucci - che per 9 anni un'ostinata malattia ha tenuto lontano dai set - esce nelle sale italiane dopo la grande accoglienza di Cannes e San Sebastian. Certo il cineasta di Parma, al 16° lungometraggio, non è mai caduto così in basso. Ci voleva. «Buttati Bernardo!», come gli consigliò Francis Ford Coppola... Il film si svolge infatti per il 90% in una cantina. Forse per lanciare un monito metaforico alla sua città, ipnotizzata da fanatici di nuovo tipo? Ma Bertolucci si è lasciato stavolta divorare liberamente dalla propria opera (anni 70 e anni 90 soprattutto, non solo La luna, per via della droga e della mamma più che ingombrante), senza l'ansia narcisista dell'autocitazione o urgenze biografico-esistenziali particolarmente vistose. Anche se alla passione per le immagini vibranti e smosse di Francis Bacon oggi sembra affiancarsi quella, non meno terrorizzante, per le fotografie dei fantasmi-insetto che «penetrano i muri domestici» di Francesca Woodman. E all'interesse per il partigiano mal mitizzato di Strategia del ragno, Bertolucci sostituisce oggi quello per il partigiano e scienziato degli insetti, formiche e bugs, Aldo Braibanti, molto mal trattato dal Pci oltre che da omofobici peggiori «prima della rivoluzione». Il cineasta che esordì nel 1962 con La comare secca, si è occupato questa volta di coreografare nel tempo gli arditi movimenti di sopravvivenza psicofisica di un riccioluto, brufoloso, quasi «post-pasoliniano» Lorenzo (Jacopo Olmo Antinori), quattordicenne mirmecologo d'oggi cui i coetanei mal s'adattano e che viene dunque bollato come sociopatico da curare nel cervello. Sono solo concettuali, ma non meno sensuali, questa volta, i caratteristici dolly danzanti che accarezzano la lotta di Lorenzo per entrare, con maggiori autodifese possibili, nell'età adulta, umana stavolta, non solo a geometria animale. E le schermaglie che via via il ragazzo affronta con lo strizzacervello sulla sedia a rotelle (Pippo Delbono), con la mamma dilettante, la glaciale Sonia Bergamasco, con la nonna, malata e complice (Veronica Lazar, una scheggia di Ultimo tango), con la professoressa, esosa e travolta (Alessandra Vanzini), con il padre assente e al cellulare, con il portiere circospetto e gabbato, con i compagni di ginnasio, strafatti di thc e conformisti, con le allucinazioni, ottiche ed edipiche, e con i piaceri letterari, squisitamente vampireschi... Ma soprattutto con i colloqui sul divano con la sorellastra Olivia (Tea Falco) di poco più grande, artista visiva bionda, sboccata, solitaria, e buddista hardcore, perché «è piuttosto difficile esserlo davvero», e che per questo e altro si buca ma vorrebbe non farlo più perché poi «si diventa indifferenti a tutti, e cattivi» e intanto si va a rota, si urla e si è pericolose... Lorenzo aveva persa di vista Olivia anni prima dopo che lei ne aveva mandato all'ospedale la mamma, per gelosia, e con una pietra in faccia: «mi aveva rubato il papà!». Se la ritrova così in cantina, dove il ragazzo si è nascosto per disperazione coi viveri e tutto, per sfuggire ai sentimentalismi ansiogeni di famiglia, fingendo di essere in settimana bianca sulle Dolomiti. Sulle prime lui vorrebbe cacciarla, ma ritrovandosi simili e indifesi, e massacrandosi da body-artisti-azionisti, via via si salveranno entrambi. Forse. Concentrando il suo sesto film «romano» quasi tutto nello spazio claustrofobico, spazialmente ma mentalmente infinito, di questa cantina, grande come un atelier dark, e nel «duetto per cannibali» tra Lorenzo e Olivia, quoziente di difficoltà altissimo e demodé, degno di C.T. Dreyer e di Tva Manniskor (Due esseri), 1945, o di Joseph Mankiewicz di Gli insospettabili (1972), Bertolucci ha dovuto prima di tutto operare chirurgicamente sul romanzo Io e te, aiutato dallo stesso autore, Niccolò Ammaniti, ex «cannibale» che non ha perso il pelo né il vizio, da Francesca Marciano e Umberto Contarello. Lo ha sforbiciato di inizio e di fine, perché l'happy end nel cinema non è mai «end», ma è sempre in qualche modo «happy», e qui perfino «hippy», una felice idea o trovata; ne ha micro-variato i dettagli perché memoria di lettura e memoria di lettura visiva non combaciano; e ha aggiunto alcuni personaggi o situazioni, sia per problemi ritmici che di sostanza. Però in «cantina», chiave di comprensione del cinema horror, luogo psicoanalitico per eccellenza, simbolo dell'inconscio, secondo una recente interpretazione di Alessandro Cappabianca, si deve «salire», e sul terrazzo «scendere» per invertire gli stereotipi dell'incorporamento bigotto. Missione compiuta grazie a una strumentazione adeguata: un soundtrack diegetico (cioè l'iPhone perennemente nelle orecchie di Lorenzo) degno di Gary Goertz, compreso David Bowie che canta Space Oddity in italiano, e a un equipaggio perfetto e affiatato: Jacopo Quadri, il montatore che difficilmente manca mai un raccordo emozionale; Franco Piersani, il compositore che scandalizza il dogma neoromantico ritrovando vitale Arnold Schoenberg; lo scenografo cinefilo e protopunk Jean Rabasse; Fabio Cianchetti, un sovrumano direttore delle luci da sottoscala che ha inventato sovrimpressioni cromatiche da capogiro, in 3d senza più doverlo usare. E l'accordo stonato in una armonia perfetta? Quando Lorenzo gira ripetutamente «a otto», come un detenuto in cella o un armadillo impazzito, scena che si ripropone ai distratti. Una ripetizione etologicamente corretta, ma che qualunque memoria teenager troverà ridondante.

*IO E TE, D I BERNARDO BERTOLUCCI, CON TEA FALCO, JACOPO OLMO ANTINORI, ITALIA 2012*

## **Un'amorosa crudeltà** – Roberto Silvestri

Attento, esperto e preoccupato sismografo dello sguardo fascista e autoritario - incorporato ormai come optional e ornamento dalle democrazie occidentali - fino all'immedesimazione più ambigua (Funny Games, prima versione), perché soprattutto gli artisti austriaci, visti gli strascichi post bellici, a queste radiazioni maligne sono sottoposti (dagli akzionisti, e da Waldheim, in poi, fino a Haider), Michael Haneke, come Valie Export, è un fabbricante di «emozioni per

lo sguardo» quasi sempre insostenibili. La violenza, nei suoi film più drastici, non è mai consumabile. È quello che è. Come nel Salò di Pasolini. Semmai sono le analisi delle sue origini o conseguenze a mitigare, a volte, l'estremismo della sua Kulturkritik di taglio «francofortese». Come è successo in occasione di Il nastro bianco che nel 2009 lo consacrò sulla Croisette, ecumenicamente, cineasta di primo livello. Palma d'oro a Cannes 2012, e testa di serie numero uno nel prossimo torneo Oscar per il miglior film straniero dell'anno 2012, esce finalmente in Italia distribuito da Teodora L'amore, la sua nuova produzione austro-francese antiromantica, densa e impressionante, estrema e «fuori schema». Il film, un altro «duetto da camera» ma per cannibali più esperti, è stato diretto da Michael Haneke, classe 1942, amico d'infanzia di Romy Schneider, che esordì solo a 47 anni sul grande schermo, dopo aver fatto una lunga gavetta televisiva collezionando meticolosi adattamenti letterari, da Frantz Kafka, Joseph Roth o Ingeborg Bachman. «Il più importante regista austriaco vivente rimasto in patria», secondo la definizione di Dominique Paini, folgorato, come molti, da Funny Games nel 1997, questa volta segue e insegue l'evoluzione drammatica della simbiosi sentimentale tra due colti borghesi - li riconosciamo subito in una foltissima platea di melomani, e non solo perché si chiamano Emmanuelle Riva e Jean Louis Trintignant, ma per magia di regia - devastata dalla gravissima malattia di uno di loro e dall'indifferenza del mondo (qualche vago collegamento si può tracciare tra questo dramma e il successo commerciale francese dell'anno, la commedia Quasi amici di Olivier Nakache e Eric Toledano). Ma qui siamo in territorio dark. Il film, magnifico nella sua semplicità, come lo definisce Deborah Young su Hollywood Reporter, segna il ritorno davanti alla macchina da presa dei due mitici attori francesi di Hiroshima mon amour lei e di L'uomo senza memoria e Il sorpasso, più circa 130 opere (molte italiane) che disegnano perfettamente l'evoluzione del cinema europeo anni 60-80, ma che da anni è disgustato dal cinema, troppo poco velenoso, soprattutto hollywoodiano, lui. Sono gli esecutori perfetti di una partitura ad alto quoziente di difficoltà che il «cineasta della crudeltà» modella come un kammerspiel atroce. Un'analisi microscopica dell'amore condotta fino ai confini della morte e oltre. La crudeltà è l'esercizio etico di purificazione espressiva che il cineasta fa su se stesso, sul suo corpo, come fosse quello di Trintignant. Riproponendo interiormente il metodo aktionismus anni 60 quando l'artista si trasformava in corpo «segato in due», fatto a pezzi e sanguinante (come nelle «action» di Rudolf Schwarzkogler). La crudeltà non è qui un gioco sadico con il pubblico che, se non si deve mai indottrinare, provocare o far reagire, certamente si vuole «curare» (almeno dalla «cattiva musica» tossica, visto che, in cameo, vediamo anche il famoso pianista schubertiano Alexandre Tharaud). Anche perché l'argomento è delicatissimo, ai confini della Bella addormentata di Marco Bellocchio. George e Anne sono due insegnanti di musica ottuagenari che hanno una figlia (Isabelle Huppert), musicista anch'essa e vivono in un agiato appartamento parigino (che le luci bronzee di Darius Khondji - gli occhi di Woody Allen su Roma e Parigi - trasformano immediatamente in un barocco catafalco berniniano) la loro vecchiaia serena e complice, finché Anne, improvvisamente colpita da ictus, perde progressivamente non solo alcune capacità motorie curabili, ma, incurabilmente, ogni facoltà intellettuale. E così la sua personalità, la sua dignità, la sua parola se ne vanno, fino all'inarticolato rantolo ritmico, smanioso di un passionale silenzio. Forse quello che scelsero Louis Althusser e soprattutto, vista la trama, il grande musicologo della dodecafonia, Luigi Rognoni. La mutazione diventa insostenibile per George. Non vi diremo cosa farà. Ma, inseguendo e decifrando parole d'ordine misteriose, che vanno oltre la logica o la giustizia degli umani e provengono dal cielo, forse da un piccione, invece di smettere di vivere e di irrigidirsi nella fissità e nell'opacità senile, tetra e ibrida condizione di mezzo, sceglie di agire. Di salire «in alto». Nelle tenebre o nella luce, lo dirà lo spettatore.

*AMOUR, DI MICHAEL HANEKE, CON EMMANUELLE RIVA E JEAN LOUIS TRINTIGNANT, AUSTRIA/FRANCIA, 2012*

**La Stampa – 25.10.12**

## **Tom Wolfe, dopo Steinbeck il diluvio** - Paolo Mastrolilli

NEW YORK

La grande letteratura americana è finita con John Steinbeck. Dopo di lui, il diluvio. Solo autori molli, contagiati dalla malattia pernicioso del romanzo psicologico francese: nessuno che abbia più raccontato una storia, sporcandosi le mani con la realtà. Non c'è male, come provocazione, per uno scrittore mito che ha superato gli ottanta. Eppure Tom Wolfe decide di lanciare proprio così il suo nuovo libro, Back to Blood: mollando un calcio negli stinchi a tutti i colleghi con cui ha condiviso la scena letteraria durante la propria esistenza. Forse perché alla sua età, e col suo curriculum, uno può permettersi di dire quello che gli pare, e togliersi dalle scarpe rigorosamente dandy qualunque sassolino impertinente. Wolfe attacca dal principio, cioè la presentazione del romanzo nel giorno della sua uscita, dentro un'affollata libreria di Manhattan. Tra i fan, ordinatamente in fila per farsi firmare una copia, c'è anche Jovanotti, che sta passando un anno in America proprio per conoscere meglio la musica e la cultura di questo Paese. Back to Blood, infatti, racconta la complessa vita etnica e sociale di Miami, una città dove «tutti odiano tutti». A un certo punto, però, Wolfe divaga: «Non dovrei dirlo, ma nel nostro Paese molti scrittori di talento hanno imboccato la strada sbagliata. Si sono lasciati affascinare da una tendenza nata in Francia alla fine dell'Ottocento, secondo cui bisogna scrivere cose che la gente non capisce, robe arcane. Storie tutte psicologiche. Nessuno vuole più sporcarsi le mani con la bassezza della vita quotidiana. E' una tendenza che ha portato alla fine della grande letteratura americana. Il nostro periodo d'oro era cominciato con Stephen Crane, e ha prodotto tipi come Hemingway e Fitzgerald, ma è finito nel 1939, quando Steinbeck pubblicò Furore. Da allora in poi, tutti libri uguali, come le cassette del quartiere Hialeah dove ho ambientato Back to Blood». Divagazione? Non proprio. Wolfe, oltre che per i completi in lino bianco e le scarpe «faux spats», è famoso per aver inventato il «New Journalism». Il racconto della realtà, anche nella finzione del romanzo. Da qui libri come La stoffa giusta o Il falò delle vanità, ma anche una visione critica e sarcastica del postmodernismo, la correttezza politica, i tic della sinistra chic. Una visione che lo ha spesso assimilato al conservatorismo, a torto secondo lui, che giura di aver votato Obama e Clinton, dopo Reagan e i due Bush (ma niente indicazioni di voto ora, per non urtare potenziali lettori). Wolfe torna proprio a queste origini con Back to Blood. Ha consumato le scarpe calpestando

per quattro anni le strade di Miami, allo scopo di vedere con i suoi occhi cosa avrebbe poi raccontato, e ha scelto il soggetto più abrasivo del momento: «L'immigrazione. Non il modo in cui gli immigrati arrivano, ma cosa fanno dopo. Quando dicevo che stavo lavorando a un romanzo su questo tema, la gente cadeva in catalessi. Io ho conservato la fede nel soggetto, e penso di aver avuto ragione». Il soggetto principale è un poliziotto di origini cubane che si chiama Nestor Camacho, e la sua aspirazione è vivere con la fidanzata Magdalena ed essere rispettato dai colleghi. Però si mette contro la sua comunità, il suo «sangue», rovinando il tentativo di un emigrato cubano di toccare terra in Florida, e perde la ragazza, sedotta da un boss russo che probabilmente ha regalato una collezione di quadri falsi al museo locale. «All'inizio - spiega Wolfe - volevo raccontare la storia dei vietnamiti in California, ma la lingua mi ha bloccato. Quindi ho scoperto che Miami era un terreno ricchissimo. È l'unica città al mondo di cui un gruppo di persone straniere si è impossessata nel giro di una generazione. E lo ha fatto pacificamente, attraverso il voto e le urne. È successo grazie alla politica del governo Usa, che ha aperto le porte ai cubani per dimostrare che gli abitanti di qualunque Paese comunista sarebbero scappati, se avessero avuto la possibilità. E questo è successo». Ora, però, quando gli americani wasp vanno per le strade di Miami, pronunciata com'è scritta, si sentono loro gli stranieri. Anzi, vengono aggrediti dai «latinos», che chiamano «anglos» questa piccola minoranza di bianchi, ostinati a parlare inglese nella loro terra. Wolfe usa come al solito l'ironia, ma lascia supporre che non sia troppo contento di questo sviluppo: «Fermare l'immigrazione illegale sarebbe facilissimo: basterebbe controllare tutte le imprese che impiegano personale senza documentazione. Però è impossibile, perché gli stessi datori di lavoro si ribellerebbero. Così intimidiscono i politici, che non si azzardano a proporre i rimedi efficaci». Anche la ragione di tanta resistenza, e il motivo profondo dell'inondazione di immigrati, non sono poi così negativi: «Dovunque andate negli Stati Uniti, vedete accadere cose impensabili. E questo succede perché siamo un Paese ricco, qualunque cosa pensiate di come va la borsa o l'occupazione. I soldi sono finalmente scivolati giù, e in stati come la North Carolina, tanto per fare un esempio, è impossibile trovare un americano disposto a lavorare nei campi di cotone». Dunque arrivano gli immigrati, fanno soldi, e nel caso della Florida conquistano intere città: «Miami è diventata il "piano B" dell'intera America Latina. E dei narcotrafficienti. La prima attività non è il turismo, ma la finanza e i trasporti navali. Tutti la usano per muovere i propri interessi, tanto è vero che la Fed di Miami ha più soldi in contante delle altre sedi della Banca centrale messe insieme». Ciò offre lo sfondo a magnifiche storie, per chi ha la voglia di consumare le scarpe andando a cercarle, e la fortuna di poterle pubblicare: «A me è andata bene, perché ho cominciato nell'era in cui c'erano giornali e riviste disposti a stampare cose interessanti. Oggi è più dura. I periodici sono diventati tutti cyber review, con il grave problema dello schermo luminoso. Secondo me la rivoluzione digitale ha provocato anche la crisi dei mutui subprime, perché gli operatori si stancavano gli occhi a controllarli, a separare quelli buoni da quelli cattivi. Provateci voi, se ci riuscite, a leggere una roba seria sullo schermo luminoso di un computer!».

## **Anne Enright, adulterio a Dublino che travolge una vita** - Masolino D'amico

Irlandese, n. 1961, Anne Enright vinse nel 2007 il Booker Prize con *La veglia*, storia di una riunione di famiglia la cui narratrice esponeva i propri difetti con una franchezza non dissimile da quella con cui sottolineava quelli praticamente di tutti gli altri, soprattutto se maschi; e in cui si ammirava la precisione con cui l'autrice coglieva e rendeva nelle situazioni il dettaglio spiacevole. Sono caratteristiche ribadite nel libro odierno, anch'esso raccontato da una coetanea della scrittrice, molto schietta nell'autodenigrarsi, amica del vino bianco e spietata nelle reminiscenze («Era il genere di festa in cui nessuno mangia la pelle del pollo. Con la sua glassa di miele e il tocco di peperoncino, la pelle di pollo fu lasciata sul bordo di ciascun piatto. Lo scoprii più tardi, quando ne portai un po' in cucina, canticchiando nel mio slalom tra gli invitati»). La storia, o non-storia, è però più banale di quella del romanzo precedente, riguardando un semplice adulterio tra persone quasi qualunque. Siamo nella Dublino di poco prima della recessione seguita all'euforia della cosiddetta Tigre Celtica. Gina, trentaduenne all'inizio, esperta di informatica, lavora per una ditta specializzata nell'adeguare i siti web inglesi di ditte europee, e ha un non antipatico orsacchiotto di marito, Conor, figlio del proprietario di un pub. Sarebbe una unione tranquilla e perfino soddisfacente, se Gina non provasse un vero colpo di fulmine per Seán, quasi cinquantenne executive che vede da lontano a una festa, reincontra durante un convegno in Svizzera (e ci va a letto), e col quale poi sviluppa una relazione segreta che crede di controllare ma che alla lunga si impone come il fatto centrale della sua esistenza. Seán è poco espansivo, e Gina osserva con occhio impietoso sua moglie Aileen («così elegante ed efebica in costume, a prescindere dalla sua età. Però i suoi strani e piccoli seni ti gridavano "seni" - sembravano così teneri su quelle minuscole costole ossute, quasi fossero stati fatti crescere appositamente lì»). Ma la componente della quale Gina si rende conto gradualmente, e della quale non è ancora riuscita a venire a capo alla fine del libro, quando Seán è andato via di casa e più o meno, anche se non del tutto, vive da lei, è il rapporto di Seán e Aileen con la propria figlioletta Evie, bambina segnata da un male ricorrente, una sorta di epilessia che la aggredisce ogni tanto, costringendola a non vivere una vita normale. Questa Evie, tenuta nel sottofondo ma che viene alla ribalta nel finale, è il simbolo del disagio mai veramente confessato di Gina, malgrado l'ostentata obiettività della sua relazione, nell'abbandonarsi all'amore che l'ha travolta.

## **Né cellulare, né pc, né social network. La strana vita di mamma e papà**

Fabrizio Assandri

IVREA - Hanno vinto gareggiando con grafici, tabelle, percentuali, ma anche prestandosi come attori sul set. L'ex V A Informatica dell'istituto Camillo Olivetti di Ivrea s'è aggiudicata il concorso nazionale per l'anno 2011/12 «Premio per la didattica della statistica», bandito dalla Sis, la Società Italiana di Statistica. Una delegazione di ragazzi è stata premiata martedì a Roma nella sede dell'Istat, in occasione della Giornata Italiana di Statistica. Ad accompagnarli il dirigente scolastico Alessandra Bongianino e la professoressa di Statistica Marina Gaio. Per vincere il premio, del valore di mille euro, gli studenti dell'Olivetti hanno messo a confronto le abitudini dei giovani di oggi con quelle dei loro genitori quando avevano la loro età, come chiedeva il tema del concorso. Hanno intervistato duecento coetanei dei trienni

(classi terze, quarte e quinte) delle quattro principali scuole superiori di Ivrea. Si tratta dei licei Botta e Gramsci, dell'istituto Cena e dello stesso Olivetti. Gli studenti "campione" hanno compilato on line un questionario nei laboratori delle rispettive scuole e ne hanno sottoposto uno analogo ai propri genitori. Il lavoro statistico è stato presentato in PowerPoint, affiancato da un video nel quale i ragazzi hanno filmato, e interpretato, la loro giornata tipo e quella di un giovane della generazione precedente, differente fin dalla sveglia, non affidata ai cellulari ma ai «vecchi» orologi. Il tutto con la collaborazione dei professori Alberto Fornero, per le riprese e postproduzione video, e Daniela Pasqualini, per gli aspetti grafici. Il lavoro, dal titolo «Ieri & oggi, una giornata a confronto», ha analizzato statisticamente i dati raccolti. Tante le differenze emerse, a partire dal fatto che molti genitori, all'età dei loro figli, lavoravano invece che andare a scuola. «È il primo anno che partecipiamo e siamo molto soddisfatti dal punto di vista didattico», spiega la professoressa Gaio. Nessuno dei venti ragazzi della VA ha scelto di iscriversi al corso di laurea in Scienze statistiche. «Poco male: ciò che hanno imparato divertendosi servirà loro nella vita» assicura Gaio.

## **Scuola, stop all'orario prolungato** - Raffaello Masci

ROMA - La scuola non si tocca. Questo è chiaro. E non si tocca neppure la «produttività» degli insegnanti chiamati ad un aumento di ore di lezione che avrebbe comportato per il bilancio dell'Istruzione, un congruo risparmio sulle supplenze. Una nota giunta dalla commissione Cultura della Camera mette una pietra tombale sopra questa istanza contenuta nella legge di stabilità: «Dopo aver condiviso la relazione della presidente Ghizzoni alla legge di stabilità, stiamo predisponendo insieme ai colleghi dei rispettivi gruppi parlamentari, un emendamento per abrogare la norma che prevede l'aumento dell'orario, da 18 a 24 ore, delle lezioni frontali per gli insegnanti». La firma è di Maria Coscia (pd), Elena Centemero (pdl) e Luisa Santolini (udc). Si tratta delle tre capogruppo in Commissione dei tre partiti che sostengono il governo, ergo, la misura proposta dal ministro Francesco Profumo passa in cavalleria. Tanto più che ieri Bersani ha chiarito nel suo incontro a palazzo Chigi che di toccare la scuola non se ne parla neppure e che la medesima posizione era stata già espressa e ribadita la scorsa settimana. Il ministro ieri era in Israele per un incontro bilaterale. Nei freddi corridoi del ministero di viale Trastevere, i superburocrati reagiscono come dei soldatini: la maggioranza non vuole? La norma non si fa. Punto. Salvo un piccolo problema: quell'intervento sulla «produttività», che veniva ricompensato con 15 giorni di ferie in più, genera un buco di circa 600 milioni nei tre anni. E adesso? Il ministro Profumo, specie dopo la dichiarazione netta di Bersani, ha confermato la sua linea: disponibili ad ogni revisione della norma, ma a «saldi invariati». Il principio, d'altronde, se vale per la legge di stabilità nel suo insieme, perché non dovrebbe valere per la scuola? Ieri sera, ancora a tarda notte, il ministero era in stand by: vediamo come evolve il dibattito. Un piano B non esiste: non si pensa, cioè, ad un «aumentino» di ore, del tipo tre invece di sei. Semmai - è la linea - si attende il confronto con le forze politiche perché chi si è preso l'onere di respingere la proposta, si assuma anche quello di indicarne la copertura. In realtà, una risposta a questo quesito è venuta dal segretario della Cgil scuola, Mimmo Pantaleo, il quale - ovviamente - è molto soddisfatto per l'emendamento annunciato dalle tre parlamentari della maggioranza, e attribuisce il risultato alla mobilitazione degli insegnanti dei giorni scorsi, «ma questo non basta - aggiunge il sindacalista - i 183 milioni imposti dalla spendig review (cioè la prima tranche di risparmi per il 2013 - ndr) come tagli imposti alla scuola, devono essere reperiti da altre voci di spesa pubblica, a partire dalla riduzione delle spese militari».

## **Veronesi: il mio primo film senza le corna** - Fulvia Caprara

ROMA - Storia vera di uno come tanti, un «soldato semplice tornato dalla guerra, ma nessuno sapeva che c'era stato», uno che «è salito sul rombante camion della Storia, ma non ha mai tenuto il volante», uno che ci ha provato, ma, alla fine, è rimasto più o meno com'era. All'appuntamento con i 50 anni Giovanni Veronesi si presenta con un film lontano da manuali e simili, quello, dice, che avrebbe sempre voluto fare, pensando a C'eravamo tanto amati, libero, per una volta, dall'imperativo categorico della comicità: «Racconto 40 anni di storia italiana ispirandomi all'esistenza, particolarissima e piena di accadimenti, di Ernesto Fioretti, autista nel mondo del cinema, un signore che conosco bene e che ne ha viste tante». Dall'euforia dei 60 alle tinte cupe degli anni di piombo, dal sequestro Moro a Tangentopoli, dall'esplosione del rampantismo targato Anni 80 all'affermarsi dell'era Berlusconi, con tutte le conseguenze e gli strascichi che hanno segnato l'alba del nuovo Millennio: «E' il primo film in cui non parlo di corna». La prospettiva del racconto è sintetizzata nel titolo, L'ultima ruota del carro: «Ho descritto l'idea che avevo in testa a due scrittori, mio fratello Giovanni e Edoardo Albinati che ha detto subito "se il film non lo fai, questo titolo lo uso io"». In effetti rende bene l'idea, perché Ernesto, interpretato da un Elio Germano di cui Veronesi non smette di tessere le lodi, è uno che non conta niente perché, in un mondo di trasformisti e imbroglioni, è riuscito a restare se stesso: «Ha le sue fragilità - dice Veronesi -, sogna di diventare piccolo-borghese, ma ogni volta che prova a uscire dal seminato becca la fregatura. È di sinistra, ma vedendo quegli ideali sbriciolarsi a poco a poco sotto gli occhi, inizia a perdere le sue certezze, a un certo punto si concede il lusso di diventare socialista, lavora per una società di servizi, una di quelle società che all'epoca crescevano come funghi e solo anni dopo abbiamo capito a che cosa servi vano...». Al suo fianco una moglie tenera e dolcissima (Alessandra Mastronardi), «un piccolo oracolo che va sempre ascoltato, un scricciolino dotato di rara grandezza d'animo». E poi il teatro di una società cresciuta male anche per colpa di gente come Fabrizio Del Monte (Sergio Rubini): «Un vero figlio di mign...- dice l'attore -, un personaggio abietto, molto comune nei nostri tempi». Di Mara (Virginia Raffaele), la sua amante, «una donna in carriera particolarmente scaltra, in cui s'intravedono tutti i prodromi di certe donne degli Anni 90», di Giacinto (Ricky Memphis), amico del protagonista e sostenitore della prima ora di un Berlusconi nascente: «In fondo - osserva Veronesi - le cose sono cambiate in poco tempo. C'è stata un'epoca, non troppo lontana, in cui le veline erano semplicemente ragazze che arrivavano sui pattini a portare le notizie in una trasmissione». L'epopea di Ernesto, «italiano anomalo», si chiude senza bandiere da piantare sul traguardo: «A Roma - racconta il regista - c'è tanta gente in pensione che, a 60 anni, accetta di fare la comparsa nei film». Personaggi di sfondo, come il protagonista, che «è onesto e tale rimane fino alla fine, dopo aver

attraversato eventi che simbolicamente riflettono il modo in cui il nostro Paese si è evoluto». Prodotto da Fandango e Warner Bros, L'ultima ruota del carro (l'ispiratore Fioretti è cosceneggiatore, Dalila di Lazzaro fa una piccola apparizione e l'uscita sarà più o meno tra un anno) segna per Veronesi una tappa di carriera importante: «Dopo 7 film con Aurelio De Laurentiis avevo voglia di cose diverse, lui ha capito e mi ha lasciato fare». L'impressione, mentre gira in questi giorni a Roma, al Circolo della Marina Militare, tra prati, piscine e campi da tennis, è «come se, a 50 anni, fossi uscito per la prima volta di casa. Ho avuto una vita lavorativa facile, collaborare con persone diverse fa bene. D'altra parte mio padre mi aveva avvertito, quando si arriva alla mia età succede sempre uno sconvolgimento».

## **“Frankenweenie” di Tim Burton in anteprima a Lucca il 1° novembre**

ROMA - Nelle sale italiane arriverà solo a gennaio 2013 ma il nuovo film di Tim Burton “Frankenweenie” sarà presentato in anteprima esclusiva al Lucca Movie Comics and Games il primo novembre. The Walt Disney Company Italia proietterà la nuova e commovente favola dark del geniale creatore di “Alice in Wonderland” e “The Nightmare Before Christmas” al festival mondiale dedicato a fumetti, animazione, giochi, videogiochi e all'immaginario fantasy e fantascientifico. “Frankenweenie” è la storia di un ragazzo e del suo amato cane. Dopo aver inaspettatamente perso il suo Sparky, il giovane Victor sfrutterà il potere della scienza per riportarlo in vita, con qualche lieve variazione. Ma la sua creazione cucita-in-casa susciterà scalpore nell'intera città, facendo riflettere su quanto tenere al guinzaglio una nuova vita possa essere mostruoso. Il film d'animazione in stop-motion è girato in bianco e nero e uscirà in 3D, portando lo stile classico a un nuovo livello per i cartoon.

**Corsera – 25.10.12**

## **Guyton, il potere della U può evocare l'Apocalisse - Robert Storr**

Molto è stato scritto sul turbolento ma fertile matrimonio tra pittura e fotografia. Stranamente, si è versato assai meno inchiostro sulla relazione tra pittura e stampa, che è stata tra le più durature del modernismo. Se si contano anche gli usi premoderni di materiale stampato come trompe l'oeil, la storia di questo legame risale a molti secoli fa. In ogni caso, la reciproca attrazione tra pennello e stampa si è dichiarata apertamente con l'avvento di Cubismo, Futurismo e Dadaismo. Vale a dire quando, dapprima Braque e Picasso, poi Max Ernst e Kurt Schwitters, seguiti da Carlo Carrà e dalla sua cerchia, cominciarono ad inserire lettere, numeri, frammenti di giornali e pagine intere di testo in dipinti che pulsavano dell'energia dei mass media - e quindi delle masse stesse. Nelle puntate successive di questa tormentata storia d'amore, gli affichiste francesi e italiani - Raymond Hains, Jacques Villeglé, Mimmo Rotella e altri - strappavano manifesti pubblicitari e politici dai muri e li riportavano su assi di legno, lastre metalliche e tele, mentre Robert Rauschenberg bagnava riviste con il liquido degli accendini e strofinava immagini sporche di inchiostro su fogli di carta da disegno. A sua volta Andy Warhol xerigrafava su tela immagini prese dai tabloid, svuotando i collage cubisti e dadaisti della loro vitalità e riducendoli a residui di cultura commerciale, mentre Rauschenberg, pur seguendo questa strada, restaurava la verve della prima simultaneità modernista. Questa liaison dava spesso luogo a dispute, che per lo più nascevano dall'ansia dei critici di annunciare il tramonto della pittura tradizionale, soppiantata da riproduzioni meccaniche più attuali. Ma in qualche modo la pittura è sempre riuscita a cavarsela, anche quando a minacciarla era un amante molto aggressivo come Warhol. Con l'avvento dei media digitali, questa relazione è entrata in una nuova fase e ha assunto un nuovo look. Astrazioni i cui colori erano interamente generati dal computer chiudevano la recente retrospettiva itinerante del vecchio maestro Gerhard Richter. Analogamente, astrazioni geometriche generate dal computer rappresentano il fulcro della prima mostra personale del nuovo arrivato Wade Guyton, da poco aperta al Whitney Museum di New York. Per gli esponenti ingrignati delle avanguardie che hanno atteso con impazienza la morte della pittura, e per i conservatori che hanno temuto questa eventualità e hanno di conseguenza odiato i media emergenti, è una pessima notizia, perché le opere di Guyton sono molto belle. Questa mostra è infatti il primo grande successo della stagione artistica di New York. Come spesso accade nei casi di innovazioni liberatorie, la strategia di Guyton è semplice e lineare. E come spesso accade quando queste tecniche cadono nelle mani di un artista esperto, i loro limiti e difetti diventano pregi, capaci di evidenziare le intenzioni essenziali dell'opera. Rapido a cogliere le opportunità estetiche dell'epoca della tastiera, Guyton ha in effetti sostituito le xerigrafie derivate da foto con stampanti a getto d'inchiostro per produrre, piuttosto che riprodurre, i suoi quadri. Li chiamo quadri perché i modelli grafici che utilizza derivano apertamente dal modernismo postbellico di Barnett Newman, Frank Stella e dei loro contemporanei astrattisti. Tuttavia, date le dimensioni limitate delle stampanti, per realizzare la sue composizioni a una scala da New York School Guyton deve passare a più riprese le tele nelle macchine. E dato che molte opere sono basate su sequenze modulari che comprendono tele multiple, la procedura detta ulteriori ripetizioni del modello. Ma, così facendo, l'artista rischia di creare ogni volta dei disallineamenti nell'aspetto complessivo della composizione. O, per meglio dire, li ricerca intenzionalmente. Con il risultato che le sue principali icone - X, U, cerchi, rettangoli, barre - sono percorsi da nitide fenditure bianche che fanno pensare a griglie distorte, mentre i passaggi meccanici della stampante, opportunamente manipolata, depositano l'inchiostro con densità variabili, generando bande o striature che diventano armature palpabili all'interno di spazi apparentemente monocromatici, neri o di altro colore. Come dicevo, il sistema è semplice, ma Guyton è un abile designer, con una conoscenza sofisticata della storia dell'arte. Si vede dagli studi per i dipinti e da una grande installazione composta da vetrine contenenti pagine strappate da riviste di architettura e cataloghi d'arte. Quest'ultimo pezzo domina una delle tre principali gallerie espositive, trasformando la dimensione verticale dei suoi dipinti su pannelli multipli o murale srotolati in una distesa orizzontale di colori e forme. Purtroppo è l'unica delle tre principali sculture in mostra a essere veramente significativa, le altre - meno riuscite - sono tentativi di rivisitare «discorsi» formali derivati dal recente passato, in particolare la modularità cromatica degli anni Sessanta e «l'arte povera» in legno di recupero. Il primo dipinto che si vede entrando nella mostra è un'opera in sei pannelli che combinano le U astratte di Guyton e campi neri con riproduzioni fotografiche di fiamme. L'opera risale al 2006 e

richiama visioni apocalittiche. È Mister Cool che evoca l'Inferno con un caratteristico distacco generazionale dal tema. Questa disparità di temperature rappresenta bene lo Zeitgeist di un tempo in cui pochi sanno come comportarsi mentre la casa brucia intorno. Credo che la capacità di Guyton di cogliere il momento andrà oltre il presente e attendo con ansia le sue prossime mosse. *(traduzione di Maria Sepa)*

## **E l'orso ferì il lupo a morte** - Dino Messina

Ha scritto Paul Carell che, in base ai criteri adottati nella Seconda guerra mondiale, il 27 settembre 1942 Stalingrado poteva considerarsi tecnicamente conquistata dalle armate naziste. Invece, quel che appariva come un'evidenza agli uomini della VI Armata guidata da Friedrich Paulus o ai piloti della Luftwaffe che continuavano a sganciare bombe, di notte veniva smentito. Da cantine, cunicoli, fogne della città intitolata al Piccolo Padre spuntavano cittadini armati o soldati sovietici che avevano finto di arretrare. Quella che si combatté attorno e all'interno del centro industriale sul Volga tra l'agosto 1942 e i primi di febbraio 1943 fu la battaglia determinante della Seconda guerra mondiale in Russia: rappresentò non solo un decisivo scacco per la mastodontica operazione Barbarossa (140 divisioni e 3,5 milioni di uomini mobilitati) con cui Hitler nel giugno 1941 aveva deciso di annientare il nemico slavo, l'odiata potenza «ebraico bolscevica», ma, assieme a El Alamein, la vera svolta del conflitto in favore delle potenze alleate. A questo scontro decisivo dedica un libro, *La battaglia di Stalingrado* (Longanesi), Alfio Caruso, giornalista e storico. In precedenza non solo si è occupato dei 77 soldati italiani che, andati a cercar legna, rimasero intrappolati nello scontro, ma ha scritto, sempre per Longanesi, due saggi di successo dedicati all'armata italiana in Russia, *Tutti i vivi all'assalto*, e a El Alamein, *L'onore d'Italia*. Il racconto di Caruso si divide in due parti: nella prima ci sono i tedeschi all'attacco e i sovietici che subiscono, giacché indietreggiare - almeno nelle prime fasi - non è possibile, per non andare incontro alle conseguenze delle severe disposizioni emanate da Stalin. Nella seconda parte, che inizia nel novembre di 70 anni fa, sono i soldati nazisti, in particolare i 280 mila della VI Armata, nella parte dei perdenti. Vittime due volte: accerchiati da un nemico totalmente rinvigorito da uomini ben comandati, ben coperti, cosa non secondaria nell'inverno russo, e bene armati, grazie soprattutto al carro armato T34; succubi degli ordini di Hitler, che prima promette rifornimenti che non è in grado di mandare, infine, quando è evidente che tutto è perduto, ordina ai suoi di resistere fino all'ultima munizione. Il risultato è un doppio massacro: dopo sette mesi di battaglia, dei 500 mila abitanti di Stalingrado, ridotta in macerie al 99 per cento, ne rimanevano soltanto 1.500; i soldati sovietici caduti furono circa mezzo milione. Sull'altro versante si contarono 250 mila morti e dei 108 mila prigionieri almeno la metà morì di fame e di freddo. Quella che doveva essere la facile conquista di una tappa intermedia per arrivare alla conquista dei pozzi petroliferi del Caucaso (sotto il controllo tedesco erano rimasti soltanto i giacimenti in Romania) si risolse in un'ecatombe. E una battaglia simbolo in cui si dispiegò in tutta la sua ferocia lo scontro tra il lupo nazista e l'orso sovietico. Fu una guerra sporca sin nelle intenzioni: Hitler, lanciando l'offensiva Barbarossa, aveva parlato di «subumana razza slava» e non fu un caso che la maggior parte dei prigionieri sovietici catturati dai nazisti, il 60 per cento, non sopravvissero, contro una percentuale di poco superiore a un terzo dei prigionieri britannici e americani. Alfio Caruso racconta con sapienza questa ferocia facendo ricorso ora ai diari dei sopravvissuti, dell'una e dell'altra parte, ora alle voci della letteratura. Da Ernst Jünger, di stanza in quei mesi a Parigi, che ricordando i commilitoni in Russia citava la Bibbia e la maledizione di Mosè, «il cielo che sta sopra il tuo capo sarà di bronzo e la terra sotto i tuoi piedi di ferro», alla poetessa Anna Achmatova, «lo odio», o allo scrittore Ilja Ehrenburg, che su «Stella Rossa» lanciò l'appello: «Non contate i giorni, non contate i chilometri. Contate solo il numero di tedeschi che avete ucciso». Parole che ben testimoniano il successo della mobilitazione nazionale capeggiata da Stalin. Naturalmente l'ossatura del libro è costituita da gesta militari, manovre, aggiramenti, assalti, decisioni prese e mancate, in cui quel che conta è soprattutto il fattore umano. Lo stato d'animo della truppa e dei comandanti. Caruso non manca di sottolineare la totale sudditanza psicologica di Paulus verso Hitler, la doppiezza del suo vice Arthur Schmidt che gli fu messo accanto per controllarlo, il distacco dalla realtà del comandante dell'aviazione Hermann Göring, pronto a farneticare in un discorso radiofonico nel gennaio 1943 di russi allo stremo delle forze, quando si stava verificando proprio il contrario. Dall'altro lato, l'iniziale impreparazione cui Stalin rimediò con la scaltrezza e la ferocia delle disposizioni imposte anche alla popolazione civile, l'abilità del capo di Stato maggiore, Georgij Zukov, lo spirito di sacrificio di cui diedero prova non solo soldati e abitanti di Stalingrado, ma anche le élite, dal generale Andrej Eremenko al commissario del popolo Nikita Krusciov, futuro leader dell'Urss, che nel 1956 avrebbe denunciato i crimini di Stalin.

**Europa – 25.10.12**

## **Bertolucci e la solitudine dei giovani** - Paola Casella

Qualche volta si racconta meglio la realtà osservandone da vicino un frattale invece che cercando di riprodurre l'interesse. È quel che succede con lo e te, l'ultimo film di Bernardo Bertolucci basato sul romanzo di Niccolò Ammaniti (il primo dopo l'operazione che ha costretto il regista su una sedia a rotelle), storia solo apparentemente minima del quattordicenne Lorenzo e la sua squinternata sorellastra venticinquenne Olivia rinchiusi volontariamente in uno scantinato. Contrariamente al passato, Bertolucci non calca la mano sull'aspetto potenzialmente incestuoso del rapporto fra i due, concentrandosi sulla solidarietà che si crea fra due esclusi figli di una generazione di non-genitori che hanno brillato per la loro assenza, anche quando fisicamente sembravano esserci. Ognuno sta solo sul cuore della terra, ma ogni tanto qualcuno scopre di poter essere «io e te», cioè non più una minoranza di uno. Il fatto che la vicenda sia quasi tutta ambientata in uno scantinato non è solo un modo geniale di consentire a Bertolucci di dominare lo spazio circoscritto con la sua «sedia elettrica», ma anche un modo di comunicare, e allo stesso tempo esorcizzare, la claustrofobia che prova chiunque si sia mai sentito confinato. Tea Falco e Jacopo Olmo Antinori, i due protagonisti, hanno le facce giuste: lei sembra una Dominique Sanda tossicomane, lui un Malcom McDowell molto prima di diventare Drugo. Insieme, disinnescano la reciproca componente autodistruttiva e cominciano ad aprirsi all'altro invece

di rinchiodarsi in spazi sempre più angusti, fisici o mentali. Il respiro visivo di Bertolucci, paragonato a quello di kolossal come L'ultimo imperatore o Piccolo Buddha, è corto, ma forse proprio per questo necessario. Il regista si muove con sorprendente agilità rifiutando l'approccio cinematografico teatrale per riprendere i suoi due eroi come una moltitudine, da angolazioni sempre diverse, incastrati fra i muri o liberati dalla loro creatività fino a quel momento repressa. E lui stesso si libera di certi vezzi e compiacimenti del passato per andare dritto all'essenziale, con la gioia della riscoperta del mezzo cinematografico e l'urgenza di chi sa che il tempo non va perso, ma sfruttato. Io e te è un'ora e mezza pulita di tensione scenica, strizzata come un limone per farne fuoriuscire tutto il succo. Una vecchia canzone di David Bowie cantata da Ziggy Stardust in italiano (succedeva, un tempo) fa il resto, creando un'atmosfera magica sospesa fra fiaba e poesia.

## **La Grande guerra di una bambina** - Guido Molto

«Non sono una scrittrice». Bugia. O eccesso di modestia. Maria Luisa Semi non scrive di mestiere, ed è vero, perché la sua professione è quella del notaio, e chi non la conosce a Venezia? Ma ha il talento della scrittrice. Applicato a un genere che chissà quanti, in un paese di grafomani com'è l'Italia, si sentono di praticare prima o poi – tanti lo fanno – ed è una scrittura invece che mette facilmente a nudo i limiti e l'incoscienza disinvoltura di chi si cimenti con essa senza l'adeguata cassetta degli attrezzi e senza un'idea forte intorno a cui far girare la narrazione. Parliamo del variegato campo dei ricordi intimi, dei diari, delle lettere, di quell'universo autobiografico che, pur non essendo finzione, può raggiungere la dignità della buona letteratura. E quand'è che arriva a quel livello, un testo personale? Quando il lettore, al pari di quel che accade nei romanzi, nei racconti, si fa volentieri portare per mano da chi scrive ed entra, senza neppure accorgersene, nel suo mondo, fino al punto che diventa anche il suo mondo. Ed è quel che accade leggendo Una bambina, con sottotitolo La sua guerra, il libro di Maria Luisa Semi, edito da Studio LT2, con prefazione dello scrittore e saggista Riccardo Calimani (che pubblichiamo qui di seguito). Semi comincia, appunto, avvertendo il lettore che non è una scrittrice. In realtà, dietro quell'affermazione si cela la "chiave" che presto scoprirà il lettore: a scrivere non è la persona adulta che oggi è Maria Luisa e che volge lo sguardo verso anni remoti. Ma è "una bambina". Già, le pagine volano via nella lettura perché l'autrice narra rivivendo davvero l'età in cui si svolgono le vicende raccontate. È lo scorcio finale della seconda guerra mondiale fino all'arrivo degli americani (tra le foto d'allora che corredano il libro – personali, molto belle – si vede una jeep degli alleati in piazza San Marco). È un'epoca in cui Maria Luisa ha quattro-cinque anni. Un'età che fatalmente sbiadisce quasi del tutto nei ricordi, ma della quale spesso restano impressi, o riemergono, certi dettagli chiari e netti che è possibile associare tra loro, ricreando in qualche modo un filo narrativo. Semi ha sicuramente un'ottima memoria per ricordare vividamente tanti particolari così lontani, ma quel che colpisce è che li ripropone alla lettura con la freschezza di un vissuto recentissimo, ancora vivente, e al tempo stesso con l'animo e lo spirito di osservazione tipicamente infantili. È quel misto di ingenuità e di acume che poi si stempera col crescere ed è così difficile rivivere quando tornano a galla episodi remoti. Spesso si ricordano fatti lontani ma non come si vissero. In particolare, è difficile rivivere dentro di sé – ma Semi ci riesce – il modo in cui i piccoli osservano i grandi e il loro mondo. Il racconto di Una bambina è un continuo muoversi, come accadeva nell'Italia che allora andava in frantumi, tra diverse città – Venezia, Udine, Lubiana, Capodistria, Padova, Roma, Piacenza – in treno, sui sedili di legno, in pensioni, da parenti, tra paure e speranze, Mussolini, la guerra e la propaganda. Certo, quegli anni difficili e duri li troviamo già nei libri di storia e nei cinegiornali dell'epoca, nonché in una ricca cinematografia, ma un libro come quello di Semi aggiunge qualcosa d'importante a quello che già si sa: il clima di quell'epoca, che forse solo lo sguardo e la sensibilità di una bambina possono ricreare e restituirci, oggi che il mondo è proprio un altro mondo.

## **The apprentice o la caduta dell'Italia** - Stefania Carini

E così sul finale scivola The Apprentice. O forse no. Forse il programma rivelazione dell'anno ha semplicemente mostrato ancora una volta quanto in basso sia caduta la voglia di fare italiana. Dunque, Flavio Briatore si è riciclato come boss che impartisce ordini, legge strategie, urla «Sei fuori!». Tanto che ormai pullulano le imitazioni, la più riuscita è quella di Crozza, che quando fa il comico duro e puro è bravissimo. Che poi: Briatore è già parodia di se stesso, del manager e capitano d'industria italiano, di un saper fare nostrano. Parodia sì, ma di successo. Perché ormai siamo così, forse è inutile nascondersi. Già avevamo segnalato come la serie mettesse in scena una Milano di loft, sushi, ape molto (s)fighetta. Eppure è una Milano che esiste, è una Milano che sognano in molti. Sogni provincialisti che si fanno realtà piccola piccola: la conferma arriva dall'ultima prova che hanno dovuto affrontare i due finalisti, un astuto calcolatore ex dipendente della Lehman Brothers e uno spavaldo venditore che non sa una parola d'inglese. I due (cui noi non affideremmo manco le fotocopie, opera precisa e delicata) dovevano, udite udite, organizzare una serata. In un locale. A Forte dei Marmi (da leggersi il fondamentale Morte dei marmi di Fabio Genovesi, il titolo già dice tutto). Così, alla fine, scopriamo che la prova più tosta è farsi pr. Organizzare eventi. Altro che alta finanza, grande industria, idee geniali! Lo scopo è produrre effimero patinato. E non pensiate che sia solo per somigliare a Briatore, certe inchieste di Report dimostrano che accade lo stesso in altri settori. I due finalisti calano in Toscana e si contendono il locale "migliore", che sarebbe il Twiga che, guarda un po', è di Briatore... È tutto un susseguirsi di idee strampalate, tra una festa a tema circo con giocolieri tristi e una a tema arte con pagine di libri sul tavolo. Parevano eventi organizzati per certi ricchi stranieri, magari i russi che hanno conquistato Forte come prima la Costa Smeralda, là dove sta il Billionaire. Il tocco è quello, l'idea (adottata da molti) è la stessa: si offre il minimo che a quelli va bene tutto (il menù era l'ultima delle preoccupazioni). The Apprentice è un programma volutamente ironico, ma anche talvolta dal retrogusto amaro e triste: ha mostrato la crisi creativa italiana e quella di certi, una volta mitici, luoghi (Milano e Forte). Come se non bastasse, nelle pause pubblicitarie, Pozzetto e suo figlio sponsorizzavano un negozio che converte oro in contanti. La crisi concreta. Sigh.