

## Il versante animalista e postcoloniale del padre dell'evoluzione - Marco Mazzeo

L'immagine più consueta di Charles Darwin, il padre della teoria dell'evoluzione, è ormai tanto stilizzata da risultare quasi una caricatura: ieratico e dalla lunga barba, il ricercatore tanto schivo quanto geniale è confinato nel suo ricco cottage di campagna. Non è una immagine neutra: tradisce un modo di concepire non solo il pioniere della biologia contemporanea ma anche la scienza in quanto tale. Incarna, cioè, una concezione ben precisa della scienza: distante dal mondo dei fatti, immersa in un agire impolitico, in un sapere neutro lontano da bisogni e desideri. Nel pensiero contemporaneo di questa immagine si sono giovati due schieramenti contrapposti. L'uno, formato da scienziati duri e puri (o sedicenti tali), ridicolizza l'idea che anche un sapere scientifico possa contenere tratti ideologici. L'altro, spesso legato ai cosiddetti «studi culturali», propone una manovra teorica di segno inverso: proprio perché Darwin sarebbe così lontano dall'agire politico, perché perdere tempo a studiarlo? Una nuova biografia di Adrian Desmond e James Moore, appena tradotta con il titolo *La sacra causa di Darwin. Lotta alla schiavitù e difesa dell'evoluzione* (Cortina, pp. 694 € 44), ribalta questo stereotipo tratteggiando i contorni di un Darwin diverso, animalista e post-coloniale. Il lavoro ricostruttivo è impressionante: si è svolto soprattutto su carteggi e appunti inediti o quasi sconosciuti, consentendo a Desmond e Moore di trasformare in figura narrativa quel che fino ad oggi costituiva lo sfondo del discorso. Il ribaltamento avviene secondo tre coordinate. La prima è fornita dalla ricostruzione del patrimonio ideologico-politico della famiglia di provenienza. Entrambi i nonni di Darwin erano abolizionisti convinti: sia Erasmus, il medico stravagante secondo il quale il processo evolutivo costituirebbe un'ascesa progressiva spinta dal desiderio sessuale; sia Josiah Wegwood, il nonno materno, facoltoso produttore di stoviglie che a un certo punto decise di far circolare a proprie spese migliaia di spille in ricordo dell'umanità dei nostri fratelli neri. Non furono da meno le sorelle e le cugine (tra le quali la futura moglie Emma) che della lotta alla schiavitù fecero una questione di vita oltre che di principio. Per parte sua, Darwin sarà sensibile a ogni crudeltà: a quindici anni si indigna con il vicino perché frusta violentemente un cavallo e ne denuncia un altro perché maltratta pecore inoffensive. È però nella seconda parte del libro che il capovolgimento di prospettiva emerge con efficacia maggiore. Il viaggio a bordo della Beagle viene letto secondo un'ottica nuova: non rappresenta per Darwin solo un percorso meraviglioso all'interno della biologia terrestre, ma anche un confronto traumatico con le varietà costitutive della nostra natura. Quelli di Prahia (Capoverde), Bahia (Brasile) e Rio de la Plata (tra Argentina e Uruguay) non sono semplici porti, ma centri di smistamento schiavista nei quali torture, morte e sfruttamento fanno da scenario per ogni relazione umana, economica e esplorativa. Nell'agosto del 1832, alcuni ufficiali del luogo chiedono aiuto alla Beagle contro un gruppo di soldati neri ammutinati che hanno appena assaltato il carcere di Montevideo e il relativo deposito di armi. La vecchia nave appoggio della Beagle, la Adelaide, è una ex nave negriera che durante la spedizione di Darwin si scopre essere tornata clandestinamente alle vecchie mansioni. Al comando della spedizione c'è Robert Fitzroy, un aristocratico convinto fautore della schiavitù. Darwin, al contrario, rimane colpito da urla di schiavi brasiliani torturati e, nelle sue letture, parteggia sempre più per Touissant l'Ouverture, il rivoluzionario che aveva istituito a Haiti il primo stato indipendente post-coloniale governato da neri. Sia chiaro, il libro non è una agiografia, anzi mette piena luce le debolezze di un Darwin per nulla eroico che soffre il mare, crede nella superiorità della civiltà occidentale, si deprime per la morte del padre e somatizza con problemi allo stomaco il disagio emotivo procuratogli dalle sue stesse scoperte. È proprio nella lunga fase di ricerca posteriore al viaggio transoceanico che emerge l'intreccio, a volte labirintico, tra ricerca teorica e agone politico, la terza coordinata fondamentale di questa biografia. Dimostrare l'esistenza di un antenato comune a tutte le specie non significa solo cambiare l'idea occidentale della vita, ma trasformare la nozione stessa di umanità. Questo, in estrema sintesi, il ragionamento: se umani e scimpanzé sono strettamente imparentati, neri e bianchi sono solo varietà di un'unica specie, dunque la schiavitù non riflette uno stato di natura ma la crudeltà degli esseri umani. Due sono le mosse principali che Darwin prepara con scrupolo, timore e lentezza. La prima: chi nega l'evoluzione e l'origine comune delle specie nega la possibilità delle varie forme di vita di migrare e diffondersi a grandi distanze. Mentre un gran trambusto ideologico mescola i dati veritieri agli annunci più fantasiosi (secondo i quali, ad esempio, i cinghiali potrebbero accoppiarsi con le capre), Darwin lavora con pazienza alla raccolta di dati sul campo giungendo a una scoperta che ai nostri occhi potrebbe apparire marginale: i semi vegetali resistono all'azione dell'acqua salata. Al tempo era opinione comune che questa resistenza fosse quasi nulla e che le specie botaniche non potessero diffondersi nelle parti più diverse del mondo e poi differenziarsi tra loro. Incredulo, Darwin verifica invece che anche dopo quarantadue giorni di immersione in acqua salata «crescono, carote, sedano, lattuga e ravanelli stavano germinando». Un colpo, indiretto ma durissimo, per chi vuole gli indiani più simili alle scimmie ragno che agli europei: se il seme di lattuga può sopravvivere in mare aperto e diffondersi tra i cinque continenti, quanto può sparpagliarsi una specie come quella umana in grado di costruire barche e coltivare la terra? Mentre infuria la guerra di secessione americana tra abolizionisti e schiavisti, il secondo punto su cui lavora Darwin suggerisce due meccanismi alla base della diversificazione da un ceppo comune. Uno è la selezione naturale, il principio secondo il quale nella lotta per l'esistenza sopravvive l'individuo più adatto: è un principio la cui interpretazione politica risulta però, allora come oggi, equivoca. Proprio in base a esso è possibile sostenere una forma spietata di darwinismo sociale secondo il quale è giusto che la popolazione più debole soccomba a quella tecnicamente più avanzata (idea accarezzata a volte dallo stesso Darwin). Ma è qui che un altro principio, la selezione sessuale, irrompe sulla scena: L'origine dell'uomo propone un meccanismo selettivo legato alla percezione della bellezza, che si afferma tanto tra i pesci allo stato selvatico e i piccioni domestici che tra gli esseri umani. È la scelta estetica di piccole variazioni individuali (di piumaggio per gli uccelli, di acconciatura e forma somatica per gli umani) a far sì che i «selvaggi» della Terra del Fuoco appaiano oggi tanto diversi dai lord inglesi. La variabilità delle popolazioni umane non tradisce l'appartenenza a specie diverse, ma è la manifestazione della varietà che si dirama da una origine comune in base a criteri contingenti come quelli estetico-

sessuali. La schiavitù non rivela la struttura naturale delle cose ma solo le crudeltà di una specie in grado di applicare a sé stessa la selezione naturale.

## **Un'antropologia dei boschi** – Andrea Di Salvo

Posto che i boschi che conosciamo, almeno nella nostra gremita Europa, non sono più da diversi millenni primigeni elementi naturali, ma esito di un'interminata mutua interazione tra uomo e ambiente, Il bosco tra natura e cultura cui è dedicato l'ultimo numero del trimestrale «Lettera internazionale» (n. 113, pp. 63, € 12,00) ribadisce il superamento della supposta antinomia tra i due termini non soltanto dissociandosi dalla deriva di una occidentale alienazione dell'uomo dalla natura, quanto, secondo il testo d'apertura di Jean-Marc Besse, nella messa a fuoco di una nuova antropologia della natura. Antropologia che affianca al doversi intendere la natura come funzione della cultura che la pensa, la consapevolezza di una cultura della custodia che protegga un mondo abitabile. Replicando la consueta formula di far interagire su un tema nodale ottiche e competenze diverse (ricordiamo il n. 105 del 2010 Sul paesaggio), questo numero della rivista, diretta nella sua edizione italiana da Biancamaria Bruno, si caratterizza per la felice sinergia con la «campagna di attenzione verso un luogo» che la Fondazione Benetton Studi Ricerche promuove assegnando ogni anno il suo Premio Internazionale Carlo Scarpa per il Giardino, e che nell'edizione XXIII del 2012 ha visto soggetto di ricognizione il Bosco di Sant'Antonio. Bosco che, per la centralità delle relazioni che lo legano alla comunità che lo governa, assurge a tratto caratterizzante di un luogo. Concetto, nelle parole di Domenico Luciani, «facile da vivere, difficile da spiegare», risultante dall'amalgama di molteplici ingredienti tenuti insieme da alcuni collanti... «conoscenza, internità, responsabilità» (Per una misura del luogo e della comunità). Destinato agli usi comuni e a nutrire gli animali da lavoro della collettività, il Bosco di Sant'Antonio di Pescocostanzo in Abruzzo, bosco in altitudine, pascolo arborato cosiddetto di difesa, sintesi di radure e grandi faggi secolari, testimonia del suo costituirsi come spazio vissuto in consonanza con le pratiche e i saperi, le attitudini e i comportamenti che ha indotto e ospitato nella sua vicenda millenaria. Tra natura e cultura, il bosco contamina ambiti e approcci, fornendo occasione per considerazioni di impronta giuridica (come per il saggio su Beni comuni. Oltre l'opposizione natura/cultura di Maria Rosaria Marella) e filosofica (Disboscamenti. Dalla radura al libero mercato di Dario Gentili). Occasione per ripensare testi fondativi come quello di Rosario Assunto su Il giardinaggio come operazione filosofica e per ripercorrere i termini di una presunta contrapposizione culturale tra bosco e giardino (Mariella Zoppi in Tra bosco e giardino). Ancora, per leggere in anteprima per l'Italia le pagine di Yves Bonnefoy che simpateticamente si intrattiene sulle Varie ragioni per dipingere alberi. Fino a sfogliare la rassegna di immagini delle presenze nel bosco di artisti contemporanei (illustrati da Aldo Iori, L'arte si rivela nel bosco), con interventi spesso concepiti per specifici luoghi naturali, da Fontana a Serra a Parmiggiani, dalla Abramovich a Daniel Spoerri, a Penone, fino al Kounellis scelto per la copertina che sul limitare di una radura interra nel 2004 per la collezione Bolongaro a La Marrana a Montemarcello 23 campane in un pozzo. E la testimonianza, nei Dialoghi sugli alberi con Joseph Beuys, del senso attribuito alla sua opera "memoriale". La "piantazione", in occasione del Documenta del 1982, a Kassel, di 7.000 querce con accanto un monolito.

## **Morante. Un epistolario troppo sentimentale** - Niccolò Scaffai

Che cosa cerchiamo nelle lettere di uno scrittore? Chi se ne occupa per mestiere cerca qualcosa che lo aiuti a perfezionare la conoscenza delle opere: una circostanza, la figura reale che ha ispirato un personaggio, la soluzione di un mistero interpretativo. La maggior parte dei lettori però non è interessata a questo: non cerca una soluzione, cerca l'autore – la sua vita, la sua voce, il suo carattere. Può farlo per curiosità, per verificare se il profilo che ne ha ricavato dagli scritti (il cosiddetto autore implicito) corrisponde alla persona 'vera'; oppure per passione, per capire quel che l'autore ha provato e vissuto, e misurare i suoi sentimenti sui propri. Quando interviene questa pretesa di condivisione, le lettere cessano di essere solo un documento utile in funzione di un testo diverso (un romanzo, una poesia) e diventano interessanti di per sé, come frammenti di un'esperienza che è realmente stata e che perciò poteva, potrebbe essere anche la nostra. È a questo che viene da pensare una volta chiuso il volume che raccoglie l'anomalo epistolario dell'autrice di *Menzogna e sortilegio*: *L'amata Lettere di e a Elsa Morante*, a cura di Daniele Morante con la collaborazione di Giuliana Zagra, Einaudi (pp. XXI-686, € 30,00). Il libro sollecita infatti tanto la ricerca dell'utile quanto la condivisione dell'interessante, concedendo però un grado ben diverso di soddisfazione alle due attività: minima per quanto riguarda il profitto filologico, massima per ciò che concerne la partecipazione esistenziale. Una simile divergenza – occorre dirlo, anche se dispiace perché il libro era atteso e la passione di chi l'ha curato è fuor di dubbio – dipende dall'arbitrarietà della selezione e dalla macchinosità dell'allestimento. A fronte di un archivio privato composto da ben 5500 documenti epistolari di varia natura, *L'amata* dà conto di circa 600 lettere; un corpus ristretto, ritagliato senza aver concluso non dico l'ardua recensio delle lettere di Elsa custodite dai possibili destinatari, ma anche solo il repertorio e l'esame completo delle carte a disposizione. Per di più, dichiara Daniele Morante nell'Introduzione, dal libro è stata intenzionalmente stralciata «tutta la corrispondenza familiare nonché quella di interesse prettamente filologico o letterario-editoriale, che potrà interessare di preferenza altri ricercatori». È evidente che non esiste un criterio, se non soggettivo e rischiosamente empirico, per isolare ed escludere «l'interesse letterario-editoriale» dall'epistolario di uno scrittore (accogliendone comunque le lettere scambiate con altri autori e con editori: Calvino, Ginzburg, Bollati). Sennonché, al netto delle critiche, quel criterio esiste, ed è di natura sentimentale. Fedele alla linea promessa dal titolo, il volume include infatti le lettere di e ai corrispondenti che hanno amato Elsa e che hanno affermato quell'amore, declinandolo in forma di amicizia, ammirazione, nostalgia, persino rabbia. Certo, il taglio sentimentale impedisce di apprezzare l'intreccio di ragioni personali e letterarie che avrà unito Elsa ad alcuni dei corrispondenti qui convocati (compreso Moravia, comunque titolare della corrispondenza più numerosa). Quel che abbiamo tra le mani è dunque una raccolta molto parziale, divisa in quattro capitoli cronologici (fino al 1940; 1941-1957; 1958-1974; 1975-1985), ciascuno dei quali include missive varie, 'letture' (cioè lettere relative all'opera maggiore pubblicata da Elsa Morante nel periodo considerato: *Menzogna e sortilegio* e *L'isola di Arturo* nel secondo capitolo, Il

mondo salvato dai ragazzini e La Storia nel terzo, Aracoeli nel quarto) e brevi carteggi divisi per corrispondenti: Moravia appunto, e poi Giacomo e Renata Debenedetti («De Benedetti» nell'Indice finale!), Luchino Visconti, Natalia Ginzburg, Calvino, Pasolini, Leonetti, fino a Goffredo Fofi e Adriano Sofri. Parlavano prima di divergenza. Perché una divergenza si produca, devono esistere almeno due linee, due sponde: di quella negativa – l'insufficienza filologico-editoriale, cui si sommano la negligenza dell'annotazione e l'incertezza di molte datazioni – si è detto. Ma la linea positiva non è meno consistente e giustifica l'operazione, perché in fondo le parole di e per Elsa bastano a sé stesse, o almeno bastano al lettore che qui le scopre per la prima volta. L'esperienza, il respiro dell'autrice non deludono chi ne va in cerca tra queste pagine, trovandovi una profonda somiglianza emotiva e psicologica tra la persona empirica – la Morante che ha scritto o a cui sono indirizzate le lettere – e i protagonisti delle sue opere. È impossibile, per esempio, non pensare alla passione imperiosa e sadicamente infantile tra Anna e il cugino Edoardo di Menzogna e sortilegio leggendo il carteggio tra Elsa Morante e il misterioso Richard T. M, giovane di origine inglese che amò, riamato, la (futura) scrittrice tra gli anni trenta e i Quaranta. Lettere, quelle di Richard, in cui il registro vezzeggiativo («mio amorino, cara, viola mia, uccellino mio, sono le tre di notte ma io non posso dormire perché nel mio letto grande il tuo posto è vuoto») cederà il passo alle frasi più disperate e terribili: «I Tedeschi hanno pulito il mondo di tanta gente (...) e vi furono massacri e ruine e speravo te morta in qualche Campo di Concentrazione». Quando Richard scrive queste parole, in un italiano suggestivo, è già il 1948 e l'amata «Elsie», conosciuta quasi quindici anni prima, è ormai la «Signora Moravia». Il primo romanzo – gremito di lettere e di scrittura – e il secondo (L'isola di Arturo) tornano alla memoria anche leggendo le lettere di un'Elsa più matura, mondanamente isolata nella sontuosa infelicità altoborghese di una casa romana o di un ritiro a Capri, a Positano, in Engadina. Come Elisa, la narratrice di Menzogna e sortilegio, si presenta nelle vesti di una bambina adulta che nutre il suo savio delirio nel chiuso di una stanza, così Elsa è capace di pensieri di ingenua, disarmante verità, comunicati anche agli interlocutori meno accessibili con la semplicità profonda di una fanciulla. A Tommaso Landolfi, per esempio, scrive (novembre 1958): «Dunque, caro Landolfi, a rivederci (si dice sempre a rivederci così tanto per dire). Del resto, poi, forse ha ragione Lei: rivedersi non serve proprio a niente, giacché tanto anche in quel caso si parla di niente. Fino ad oggi, le conversazioni più rilevanti che ho avute, le ho avute con la mia gatta Pamela». È con quella stessa sincerità che può rivolgersi anche all'«Amatissimo Calvino», rimproverandogli la «poca ispirazione» e la «stanchezza» del Bianco veliero, romanzo fallito – fu respinto anche da Vittorini – che lo scrittore in effetti non pubblicherà. In cambio della sua affettuosa franchezza, Elsa riceve la confidenza degli amici (scontandola con l'incomprensione di un Moravia che, da lontano, guarda a lei come un adulto guarda, ora condiscendente ora costernato, ai capricci di un bambino). Ma riceve soprattutto la simpatia di altri «ragazzini» (tali per anagrafe o per indole), che dopo l'uscita della Storia vedono in Elsa un riferimento morale, o addirittura un idolo cui indirizzare lettere cariche di auspici e promesse, quasi laici ex voto: «So già in anticipo che mi risponderà – scrive da Savona, nel gennaio del '75, la sedicenne Stefania Pontepremo, al termine di una lettera sfrontata ed entusiasta – perché lei è grande, stupenda e non si scorda del popolo che la ama». Non conosciamo la risposta di Elsa (la sua cartolina a Stefania non è qui pubblicata), ma sappiamo che ha risposto, e questo basta.

## **Eliot. Lotta biblica tra le lettere** - Piero Sanavio

«Old Possum», l'opossum: così Ezra Pound chiamava T. S. Eliot (Saint Louis, Missouri, 1888-Londra, 1965) e quando gliene chiesi il perché, nell'ingannevole quiete puntellata dalle grida dei pazzi, a Saint Elizabeth's, «Perché si acquatta, come gli opossum», mi rispose. Il nomignolo è pertinente anche per i primi anni londinesi del poeta, all'evidenza dei tre volumi di lettere appena pubblicati: lettere di Eliot e lettere a Eliot, con il risultato che ciò che ci si offre è qualcosa di simile a una biografia (The Letters of T. S. Eliot, vol. 1: 1898-1922; vol. 2: 1923-1925; vol. 3: 1926-1927, \$ 50 ciascuno, Yale University Press – a cura di Valerie Eliot, affiancata per i primi due vol. da Hugh Houghton e per il terzo da John Haffenden 1). La tendenza ad acquattarsi non avrebbe impedito al giovanotto del Missouri passato per il mangano di Harvard, e con radici a Cape Ann, Mass., di dare sfogo, proprio come l'opossum, anche a istinti predatori. Includevano un'inesauribile curiosità per il «nuovo» e nessun critico fu più vorace e inflessibile di lui nella gestione del «Criterion» (1922-1939): «Il miglior periodico letterario che abbiamo avuto», ammetteva Orwell nel 1944, pur non avendolo mai amato. Finanziato ai suoi inizi da Lady Rothermere, probabilmente grazie ai buoni uffici di Ottoline Morrell, il «Criterion» passava nel 1925 a Faber & Gwyer, poi Faber and Faber, la casa editrice che avrebbe avuto Eliot tra i suoi direttori. Lady Rothermere, sposata al magnate Harold Harmsworth elevato a baronetto per meriti editoriali, trovava il periodico «alquanto noioso». Eliot non batteva ciglio: «È vero», ammetteva, senza deflettere un momento da una linea editoriale il cui obiettivo era «mettere insieme il meglio della filosofia e scrittura contemporanee», non importava se fossero contrastanti i punti di vista e le opinioni. Figuravano, tra gli autori, Wyndham Lewis, Ezra Pound, W. B. Yeats, i giovani Herbert Read e Middleton Murray, personaggi della Londramondano-letteraria come i Sitwell, Virginia Woolf e il suo giro, il recluso di Oxford, E. M. Forster, nonché capisaldi della letteratura del Continente: Paul Valéry, André Gide, Jean Cocteau, Hugo von Hoffmannsthal, Luigi Pirandello. Più tardi il «Criterion» ospiterà una sezione di The Bridge di Hart Crane, ancora sconosciuto, traduzioni di Marcel Proust e testi dei giovanissimi W. H. Auden e Stephen Spender. (Nel direttore del periodico il rigore critico conviveva con inattesa umiltà e anni dopo, quando la sua reputazione non necessitava più di puntelli per essere riconosciuta, avrebbe accettato di diventare «corrispondente britannico» della rivista «Inventario», fondata da Renato Poggioli e Luigi Berti nel 1946). Diversamente da Pound, Eliot capì presto la volgarità plebea di Benito Mussolini, e tuttavia decisamente acquattato, di necessità, o se non acquattato prudente al limite della piaggeria, restava nei rapporti con lord Rothermere: complimentandosi per alcuni editoriali favorevoli al fascismo apparsi nei suoi giornali. Era il 1923: l'anno, in Germania, dei falliti colpi di stato comunista e nazista, il primo a Amburgo, l'altro a Monaco; della presa di potere di Primo de Rivera in Spagna e di Kemal Atatürk in Turchia; dell'occupazione franco-belga della Ruhr per convincere i tedeschi a pagare i debiti di guerra; delle dimissioni di Lenin, dopo un terzo ictus, dall'alta carica che fino a quel momento aveva ricoperto nel suo paese. A Parigi si celebrava la prima di Antigone di Cocteau con musiche di Honegger, costumi di Chanel, scenografie di Picasso; in

Italia era adottata la riforma Gentile. In un periodo in cui le scelte politiche facilmente coincidevano con quelle letterarie, le effettive simpatie di Eliot si estendevano dal classicismo di Irving Babbitt, suo maestro a Harvard, al neo hegelianesimo di F. H. Bradley, includendo le elaborazioni di Maurice Barrès ma al tempo stesso un interesse per Henri Bergson. Confusione? Cercava una «forma» (letteraria, sociale, politica) dove le angosce e contraddizioni ereditate da una cultura e una famiglia le cui radici appartenevano al New England del XVII secolo trovassero un equilibrio – quello che la democrazia teocratica dei Winthrop, gli Endicott, i Mather non era mai riuscita a conquistare con permanenza. Anche di questo, soprattutto di questo, testimoniano le lettere: non quelle agli editori e in genere «di lavoro», o alla madre e al padre (affettuose e autogiustificatorie: della scelta di restare in Inghilterra; del matrimonio con Vivian, problematica prima moglie), ma piuttosto le lettere agli amici. L'impressione è a volte di sfogliare il diario intimo di qualche bostoniano tra il 1630 e la metà del secolo successivo, quei feroci confronti con dio che per più versi ripetevano la lotta biblica tra Giacobbe e l'Angelo. Pur ferito all'anca dall'antagonista, è Giacobbe, «forte contro dio» nelle parole dell'Angelo (Gen., 32, 25), a vincere lo scontro; e a chiedere a quel rappresentante o messaggero o simulacro della divinità, e ottenere da lui, per conto della divinità, così il diarista, una benedizione che lo legittimi – un «riconoscimento». Strumento costante nella diaristica neo-inglese dei secoli XVII-XVIII è lo sforzo di un'esattezza linguistica, altrettanto inevitabile, anche teologicamente, degli interventi filologici che nelle prediche dei ministri del culto potevano precedere le esegesi bibliche, o così in Jonathan Edwards. È certamente anche da questo, e un certo genere di educazione familiare, insieme sentimentale e religiosa, che discendono la scelta antiromantica di T. S. Eliot e il suo classicismo – ed è in questo senso che occorrerà leggere l'affermazione del 1938 (For Lancelot Andrews) di essere «classicista in letteratura, monarchico in politica, anglocattolico in religione». Ciò non esclude che si tratti anche di una difesa contro i traumi nati dal rifiuto di un incarico a Harvard preferendo restare in Europa per una carriera di poeta e homme-de-lettres – e la realtà di scoprirsi impiegato in banca, sposato a una donna le cui voracità erotiche mal si combinavano con le irregolarità mestruali dalle quali era affetta e per le quali provava vergogna. Ne cancellava le tracce al punto da portarsi a casa le lenzuola dalle camere d'albergo dove poteva succederle di passare la notte e lavarle lei stessa – accusata di furto, in un caso, con grande imbarazzo del marito. Come Pound, anche Eliot aveva scommesso ogni cosa sulla letteratura e l'incapacità, per le condizioni in cui si trovava a vivere, di riuscire più a scrivere, e la sensazione perciò di un radicale fallimento, lo trascineranno in una depressione che parrà senza esiti. Anche il tradimento di Vivian con il filosofo Bertrand Russell, gli Eliot vivevano in un appartamento di sua proprietà, svolse un ruolo, e le lettere parlano di autodistruzione, deliberato azzeramento della sensibilità, suicidio psicologico, e delle conseguenze su Vivian. La separazione sarà nel 1933, Eliot in fuga, alla lettera, l'ultima apparizione di Vivian alla presentazione di un libro del marito, insaccata nell'uniforme dei fascisti inglesi. Il fratello la farà ricoverare in manicomio, poco dopo. Per Eliot, il periodo 1923-1927 fu cruciale anche al di fuori delle sue vicissitudini familiari, quello che poteva essere un dato caratteriale elaborato finalmente in ideologia. Ancora dobbiamo riportarci alla tradizione neoinglese, e il rifiuto del romanticismo rivela più di una traccia della diffidenza dei teologi verso ogni forma di religioso «entusiasmo»: nel timore che le emozioni offuscassero una comprensione intellettuale del Libro e di conseguenza il rapporto con dio. Già nel 1919 Eliot parlava di una letteratura che al tempo stesso che di ricerca era di per se stessa «istituzione» – un «corpo unico piuttosto che una successione di grandi scrittori», preciserà due decenni dopo (The Classics and the Man of Letters, 1942). La tradizione, aggiunge adesso (Tradition and the Individual Talent, 1920), costituisce un ordine simultaneo di presente e passato. In questa prospettiva, il poeta incarna «la totalità della letteratura europea, da Omero», sicché «ciò che avviene, quando una nuova opera d'arte è creata, avviene simultaneamente a tutte le opere d'arte che l'hanno preceduta». La parte più individuale del poeta può essere «quella in cui i poeti morti, suoi predecessori, affermano più vigorosamente la loro immortalità». Da qui a sostenere l'«impersonalità» della poesia il passo era inevitabile e breve, altrettanto che il suo corollario – la concezione del poeta come chi «immagazzina» sentimenti e informazioni combinandoli in una sintesi, una specifica forma. La grandezza di un'opera d'arte risiede nella natura e qualità della forma. A chi gli obiettava che in questo modo si finiva per sacrificare l'invenzione a una riedizione di forme passate, Eliot rispondeva con l'evidenza della propria poesia. Alla vigilia della guerra, nell'ultimo numero del «Criterion» (gennaio 1939), avrebbe scritto: «Gli autori coinvolti in quella piccola parte della letteratura che è 'creativa' devono dedicarsi con fervore al loro lavoro. Mai, per nessuna ragione, dovranno abbassare il livello artistico della ricerca».

## **Caso Wilma Montesi, prova generale di evasione collettiva** - Clotilde Bertoni

Rispondendo, dalle colonne del *Giorno*, a una lettrice che si chiede se lo meraviglierà una sua domanda, Giancarlo Fusco osserva: «uno che abbia assistito per cinquanta giorni di seguito alle udienze del processo Montesi non può più meravigliarsi di niente»; Natalia Ginzburg ricorda che su quel processo lei e Gabriele Baldini si litigarono «fino al delirio»: tra quelli che conosco scelgo due esempi disparati per evidenziare subito la peculiarità di uno scandalo insieme eccentrico e drammatico, che sconvolge a fondo l'Italia degli anni cinquanta, uno scandalo su cui vengono periodicamente riaccesi i riflettori, ma su cui sia quelli che rimpiangono l'integrità dei politici di una volta, sia quelli che datano alla tragedia di Vermicino l'inizio dello sfruttamento mediatico della cronaca, farebbero bene a rinfrescarsi la memoria. Si tratta di una storia che, partita come un *fait divers* qualunque, quasi determina il crollo della prima Repubblica. La morte inspiegabile di Wilma Montesi, una ragazza piccolo borghese ritrovata senza vita sul lungomare di Torvajonica l'11 aprile 1953, è archiviata con una spiegazione delle più assurde (un malore dovuto a un pediluvio e un conseguente annegamento), e ben presto invece ricondotta (da voci di provenienza imprecisata, da alcuni articoli, poi dal sensazionale reportage di un giornalista esordiente, Silvano Muto) a una spiegazione delle più inquietanti: Wilma avrebbe partecipato a un festino che si svolgeva nei paraggi di Torvajonica, avrebbe avuto una crisi in seguito all'assunzione di stupefacenti, sarebbe stata abbandonata sulla spiaggia per timore delle conseguenze; i responsabili dell'omicidio colposo sarebbero due personaggi a titolo diverso legati al mondo delle istituzioni, il giovane musicista Piero Piccioni, figlio dell'Attilio noto esponente della Democrazia Cristiana, e il misterioso faccendiere Ugo Montagna,

che, come si verrà a sapere gradualmente, si destreggia tra attività equivoche (dalla speculazione edilizia al narcotraffico) e frequentazioni eccellenti (notabili democristiani, il capo della polizia, l'archiatra pontificio). Sebbene, come capita a volte, il primo a finire sotto processo sia il giornalista Muto, accusato di diffamazione, le sue rivelazioni sono confermate da diversi testimoni (in particolare da un'ex amante di Montagna, Anna Maria Moneta Caglio); nel 1954 è avviata un'istruttoria, che si conclude con il rinvio a giudizio, il 20 giugno 1955, di Montagna e Piccioni (il cui padre, all'epoca ministro degli esteri, si è nel frattempo dimesso), e inoltre del questore Antonio Polito, accusato di aver provato a insabbiare le indagini. Ma la vicenda che sembrava preziosa chiave d'accesso a realtà nascoste incomincia presto a farsi surreale: troppo traboccante di incertezze (non vengono mai raggiunte prove incontrovertibili), troppo ricca di ingredienti romanzeschi, poi così congestionata di rivelazioni e testimoni stravaganti (tossicomani, veggenti, preti), da virare verso la farsa; inoltre quasi trasformata in un reality show dal sensazionalismo dei rotocalchi e dalla smania di notorietà di molte delle persone implicate (gli stessi familiari di Wilma accettano di partecipare a uno dei numerosi film progettati sugli eventi – nessuno realizzato). Il processo, che ha finalmente luogo nei primi mesi del 1957, porta all'acme queste dinamiche, oscilla tra il melodramma e la commediaccia, è complicato dall'apertura di nuove piste (si accentuano i sospetti su uno zio di Wilma, che condurranno a un nuovo processo, ma sfumeranno anch'essi nel nulla); termina infine con quella che appare ormai la conclusione inevitabile, un verdetto assolutorio, che conferma però l'ipotesi del delitto, delitto che non verrà mai risolto. Tutta la storia è accuratamente riesaminata da un saggio di Stephen Gundle pubblicato l'anno scorso e ora proposto da Rizzoli, *Dolce vita Sesso, potere e politica nell'Italia del caso Montesi* (traduzione di Andrea Zucchetti, pp. 384, € 22,00). Un saggio che tiene conto della bibliografia precedente, ma seguendo un taglio autonomo: sia perché ricostruisce gli eventi attraverso una vasta consultazione delle fonti originali, dai fascicoli ministeriali ai giornali d'epoca (documentazione purtroppo segnalata solo in succinte note conclusive e senza specifiche indicazioni degli articoli); sia perché dilata a più riprese la ricostruzione in un affresco del suo contesto, la Roma degli anni Cinquanta. Quest'ultimo aspetto è in effetti il meno interessante. Se Gundle sottolinea giustamente (riprendendo considerazioni di un'altra studiosa, Karen Pinkus) la tendenza alla spettacolarizzazione del vissuto che contrassegna la vicenda, ne trae poi spunto per digressioni sulla società dello spettacolo e sull'atmosfera del tempo poco pertinenti e piuttosto superficiali: non tanto perché inciampano in veniali inesattezze (Shelley Winters e Farley Granger non furono mai sposati, il Daniel Gélin attore nella Romana aveva trentatré anni, un po' pochi per essere definito «maturo dongiovanni»), ma soprattutto perché – dalla descrizione della «conturbante miscela di suoni, odori e corpi» di Via Margutta a quella del sottoproletariato romano «allegro, indolente, innamorato della vita», dalle pagine sulla coppia Taylor-Burton a quelle sulla «danza selvaggia» di Aiché Nana – ristagnano facilmente nello stereotipo. Ben altrimenti significativa è invece la rivisitazione del caso, troppo generica nell'inquadrarne lo scenario politico (se le minimizzazioni delle tragedie dell'antifascismo sono ormai all'ordine del giorno, leggere che gli uomini di sinistra avevano per lo più «trascorso il Ventennio all'estero» fa ugualmente sobbalzare), ma molto efficace nell'esposizione dei fatti, valutati con un'obiettività sgombra dalle ossessioni complottistiche e dai preconcetti anti-giustizialisti che viziano altre ricognizioni, saggistiche o romanzate. In particolare, viene sfatata la leggenda secondo cui la storia avrebbe avuto un astuto burattinaio in Fanfani (che, se effettivamente contende ad Attilio Piccioni la leadership della Democrazia Cristiana, e, da ministro dell'Interno, commissiona, con procedura irrituale, un rapporto sugli eventi, non avrebbe mai potuto orchestrare interamente una massa così contorta di sospetti e illazioni, tra l'altro iniziati prima che il ritiro di De Gasperi dalla scena politica aprisse la lotta per la successione); e viene situata nella giusta luce la figura del giudice istruttore, Raffaele Sepe, che, se si fida troppo di certe testimonianze, agisce con serietà meticolosa, mai inquinata dalle subdole mire carrieristiche di cui sarà invece spesso tacciato (tra l'altro sulla base delle insinuazioni di un personaggio specie in tema di magistratura non proprio dei più attendibili, Andreotti). Inoltre, prima di azzardare una congettura finale sulla vicenda, Gundle mette l'accento sui suoi vari punti oscuri: dalla fragilità dell'alibi di Piccioni (che ha un puntello decisivo nelle dichiarazioni di Alida Valli, sua compagna al tempo dei fatti, tra tutti i personaggi coinvolti quello che si comporta più nobilmente) ai rapporti del losco Montagna con i rappresentanti delle istituzioni. Punti oscuri che procurano una frustrazione duplice: all'angoscia per la morte irrisolta si aggiunge il senso di un'occasione mancata per far chiarezza sui retroscena del potere. Lo attestano, oltre alle opinioni riportate da Gundle, varie altre riflessioni: se nel 1954 Barzini jr. si augura che il caso serva, come l'Affaire Dreyfus, a «chiudere un'epoca», nel 1957 Cancogni osserva che si è invece dissolto in «un episodio di morbosità collettiva», specie perché il pubblico si è appassionato più ai risvolti piccanti che alle implicazioni politiche degli eventi, deplorando la condotta della classe governante, ma continuando a «votare scudo crociato»; una realtà scottante è divenuta simile a una fiction dozzinale, il potenziale di eversione dello scandalo si è quasi ribaltato in mezzo di evasione. È una dinamica destinata a ripetersi: lo sappiamo più che mai oggi che persino le nostre incredibili storie di denaro pubblico sperperato a fini privati, e di sesso scambiato con cariche istituzionali, rischiano di trasformarsi da materia di indignazione autentica in spunto di pettegolezzo noncurante; fino a dove può essere arrivato questo rischio potranno, ancora una volta, dirlo soltanto le elezioni.

**Manifesto – 16.12.12**

## **Un «horror» scuote l'Avana. Cuba ride con gli zombie** - Antonello Catacchio

COURMAYEUR - Come ogni festival anche il Noir, a maggior ragione, alla fine ha il suo lato oscuro: i premi. Premi truci, che grondano sangue anche se vengono chiamati il Leone nero. Assegnati per l'innervata edizione numero 22 da una giuria composta da Jennifer Lynch, presidente, il regista Santiago Amigorena, il poliedrico Pippo Delbono, l'attrice produttrice Francesca Neri e la versatile Franziska Petri. Come miglior film è stato premiato *Sightseers* -Turisti del britannico Ben Wheatley (verrà distribuito da Academy Two), un viaggio nella miseria del nostro vivere quotidiano, talmente spazzante da sfiorare l'orrore. Un premio speciale è stato invece assegnato a 38 *Témoins* del francese Lucas Belvaux, che non analizza il giallo e l'indagine per scoprire l'assassino di una ragazza che ha urlato inutilmente nella

notte, bensì il fatto che ben 38 testimoni abbiano dichiarato il falso, affermando di non essersi accorti e di non avere sentito nulla. Migliore interpretazione è stata decretata quella di Estefania de los Santos per il film spagnolo Grupo 7 di Alberto Rodriguez, con una squadretta di poliziotti sbrigativi nella Siviglia pre-esposizione universale del'92. Non va poi dimenticato il premio del pubblico sponsorizzato da Fox Crime che è finito a Hypnotisören di Lasse Hallström tornato negli svedesi luoghi d'origine per dirigere il bestseller omonimo della connazionale Lara Kepler. Bim distribuirà sull'italico suolo. Infine un contentino nostrano assegnato a Tulpa di Federico Zampaglione (Iris distribuirà) che cerca di rinverdire i fasti dell'horror made in Italy, genere ricco di passato ma povero di nuovi positivi riscontri. Tra le autentiche sorprese di questa edizione va invece annoverato Juan de los muertos (fuori concorso, distribuzione Moviemax) del cubano Alejandro Brugués. Regista che aveva a suo tempo confezionato un appassionato ritratto della realtà cubana con Personal Belongings , dove la storia d'amore tra due giovani schiudeva uno scenario inconsueto perché lei era l'unica della sua famiglia a non essere scappata verso los Estados Unidos, lui invece non vedeva l'ora di andarsene e sullo sfondo tutte le contraddizioni del regime affioravano con garbo ma con fermezza. Ora si è spinto oltre giocando sul fatto che da cinquanta anni il paese si prepara a un'invasione nemica, Brugués la rende concreta e organizza una resistenza. Solo che, mentre la televisione e il regime parlando dei fatti di sangue che si moltiplicano, dicono si tratti di episodi violenti provocati da dissidenti al soldo dell'imperialismo americano, in realtà Cuba è invasa dagli zombie. Il regista dice che l'idea gli è venuta guardandosi attorno, vedendo come è ridotto il suo paese. E l'effetto è straordinario su due piani diversi. Da una parte l'horror con gli zombie che si avanzano, lenti e goffi, intenzionati a fare un solo boccone dei superstiti, il tutto risolto anche con trovate decisamente comiche, dall'altra la critica affettuosamente feroce nei confronti della situazione dell'isola. Protagonista è Juan, con il fedele amico Lazaro, due autentici perdigiorno. Sono loro a scoprire per primi quegli strani esseri: i dissidenti, perché così vengono ufficialmente inquadrati. «I dissidenti non sono molto intelligenti, è come se fossero drogati, come in Scarface» viene detto e subito precisato «quello di Muni o di Pacino?». «Quello di Rocco Siffredi». I nostri eroi scoprono anche che una botta sulla zucca, ben assestata e in grado di provocare danni cerebrali eliminano i bercianti invasori. Così fanno di necessità virtù, mettono insieme una azienda familiare che al telefono risponde «Juan de los muertos, ammazziamo i vostri cari» in soccorso ai sopravvissuti con parenti che hanno cambiato identità. Il sarcasmo viaggia a mille, Juan rifiuta di intervenire quando gli viene chiesto di eliminare qualcuno che si suppone molto in alto, lui nicchia poi risponde «no fratello, quello fattelo fuori tu». O ancora cartelli con Patria o muerte che si stagliano sullo sfondo mentre un mare di zombie, ormai cadaverizzati, giace sotto la scritta. E i sopravvissuti come Juan ricordano di essere stati tali dopo Mariel, l'Angola, il Periodo Especial e che quindi potranno sopravvivere anche a questo. A mi manera cantavano i Gipsy King nella loro versione di My Way scritta da Paul Anka, il regista si è invece orientato sul punk con Sid Vicious e i Sex Pistols con la loro versione del brano opportunamente stravolta. Brugués davvero sceglie una sua strada, singolare (è il primo film horror cubano) non risparmia ironia, sarcasmo e critica feroce nei confronti del regime, ma coinvolge anche lo spirito cubano con indulgenze erotiche, autocommiserazione, pigrizia, omofobia. A suo tempo George Romero aveva realizzato un magnifico ritratto della società statunitense con La notte dei morti viventi , qui siamo di fronte a una magnifica stravolta rilettura da Habana libre.

## «Elmetto emicrofono, la mia battaglia è funk» - Federico Scoppio

Vorrebbe essere più spavaldo, aggressivo e disinvolto. Non ci riesce: Cody Chesnutt è da poco passato dall'Italia, sull'aereo dice di aver letto del ritorno di Berlusconi. Non voleva crederci. «Il potere e i soldi e le promesse, chi non ci cadrebbe. Però voi italiani siete persone forti, anche molto più di noi americani, non vi lascerete convincere ancora». Quando i Roots interpretarono la sua The Seeds , Cody Chesnutt, che aveva da poco pubblicato l'esordio discografico (un doppio con ben 36 brani), invase le classifiche. La tipica hit che poteva sembrare un vecchio pezzo della Stax. Tutti parlavano di lui, il Guardian titolò addirittura: Is Cody Chesnutt the new Hendrix? Poi il buio, anni in cui della ritrosia ha fatto un'arte, ad un certo punto ha fatto capolino con un Ep, e poi niente, di nuovo e per altri anni. «Per nove anni mi sono dedicato completamente alla mia famiglia, ai miei due figli, questo è un mondo difficile, sono creature che vanno protette». Probabilmente ci si mette di mezzo anche una storia d'amore tormentata con la moglie, qualche sofferenza, prima che lui decida di ritirarsi, redimersi dalla vita precedente. «Perché rimani con me?», le ha chiesto lui. E lei: «Perché dai ritmo al mio cuore». Infatti, di una voce che ha perfettamente ingoiato le declinazioni della black music migliore ha fatto un vanto, prova ne è questo suo ritorno al mondo discografico, Landing On A Hundred . Se fosse donna, sarebbe Erykah Badu, ha lo stesso temperamento, un orgoglio forte mescolato a una voce vellutata favolosa, al punto che uno con un'ugola così non sarebbe mai potuto rimanere lontano dalla musica. Infatti: «Non ho mai smesso di scrivere e suonare, solo che non l'ho più fatto in pubblico. Eppure non ho mai subito pressioni dai discografici, forse perché non sono mai voluto entrare pienamente nel music business», racconta. Nato ad Atlanta 44 anni fa, cresciuto a Los Angeles, alcuni continuano a scrivere il suo nome ChesnuTT ma lo si può fare in tutti e due i modi, è solo un vezzo da star, giura lui, inventato una decina di anni fa. In questa nuova vita se ne sta ritirato nella campagna sterminata nella Florida del nord. Se gli chiedeste dei suoi eroi, rimarreste delusi o entusiasti: «Giuro che non sono stati Curtis Mayfield, Al Green, Marvin Gaye, Donny Hathaway, nonostante ho usato pezzi della loro esistenza per aiutarmi a navigare in questa vita. È stato Miles Davis, la libertà di movimento di cui ha goduto ne ha fatto un uomo libero, un'anima sopravvissuta alla morte fisica e al tempo». Il singolo funk That' s StillMama ha preceduto un lavoro che, con chitarre elettriche, un'impostazione soul favolosa, colta ed evoluta, gusti raffinati, suoni urbani qua e là ( l'Ve Been Life e 'Till I Met Thee ) rievoca il grande soul, com'era e come dovrebbe essere. «Per gran parte ho registrato nei Royal Studios di Memphis, dove Boo Mitchell, il figlio del leggendario proprietario e tecnico del suono Willie Mitchell è riuscito a fermare il tempo. Possiede ancora macchine degli anni Sessanta e Settanta, persino un microfono che utilizzava spesso Al Green, anche per incidere il capolavoro Let's Stay Together , e che ho usato per incidere un paio di pezzi». In una delle tracce più riuscite del disco, Everyboy's Brother canta di uno che ha dovuto sconfiggere la dipendenza dal crack, poi intona l'amore per la moglie, tematiche del suo mondo, ma nel disco ci sono pochissime derive politiche

qualunquiste. Eppure combatte, Cody Chesnutt, che sul palco ama presentarsi con un elmetto in testa. «È il simbolo della mia esistenza: combatto perché la mia anima rimanga viva». Dice che la sua più grande paura è la solitudine. «Vivere senza il conforto della natura, che prima o poi si ritorcerà contro di noi, che cerchiamo di riprodurre la vita in laboratorio. Non voglio vivere in un laboratorio. Voglio che il mistero di questo paesaggio rimanga intatto». Insomma, tutto fa pensare di essere alle prese con un grande disco, uno dei migliori di questo anno in ambito black music e non solo. E con un uomo che potrebbe romanticamente diventare l'alfiere di una musica soul dalle mille sfumature. La speranza, ovviamente, è che non si debba tornare a parlare di Cody Chesnutt in quanto a ritorni rinascite risvegli.

*La Stampa – 16.12.12*

## **Patrick Kinmonth: “Vi racconto come diventare un artista”** - Alain Elkann

Sono in uno dei Rossetti Studio's (Chelsea, Londra) e Patrick Kinmonth è al suo tavolo di lavoro. La stanza è piena di modellini, disegni, oggetti vari e ci sono anche altre due scrivanie. Una grandissima vetrata ci sovrasta. **Lei come si definirebbe?** «Sono un artista che si è espresso in molti modi diversi perché non volevo lavorare in una sola disciplina. Ho cominciato come pittore, però non sono andato all'Accademia delle belle arti ma a Oxford a studiare lingua e letteratura inglese. Avevo 17 anni e già facevo esposizioni e l'anno prima, dai 16 ai 17, sono andato all'Università a Venezia e questo è stato il primo impatto con il mio grande amore per l'Italia». **Cosa faceva a Oxford?** «A Oxford ho fatto molte cose diverse: facevo l'attore, inventavo scene, costumi per il teatro e andavo alla Ruskin School di disegno due giorni alla settimana e naturalmente frequentavo lezioni di letteratura. Ma non trascuravo di dipingere i miei quadri». **E dopo Oxford che cosa ha fatto?** «La mia prima mostra di quadri a Londra. E ho capito che se diventavo un pittore con una vera e propria carriera non avrei potuto fare le altre cose, così ho messo da parte la pittura e sono andato - dopo aver vinto un concorso - a lavorare a Vogue, dove facevo l'editor della fotografia nella sezione cultura». **Che ruolo aveva a Vogue?** «Avevo 23 anni e commissionavo le foto a fotografi molto famosi; ho lavorato subito con Snowdon, Bailey, Kertész, Lartigue, e poi Bruce Weber, Mario Testino. Ho avuto così una seconda istruzione, gli artisti a cui ero interessato erano Beuys, Bacon, Laurence Olivier, Samuel Beckett, Balthus, e così via. Dovevo chiamarli ed erano disponibili a farsi intervistare per Vogue, perché era un giornale prestigioso ma non critico. Loro venivano ritratti da un grande fotografo e io facevo le interviste; ho intervistato Elisabeth Taylor e Andy Warhol. Questo lavoro mi ha insegnato molto sulla vita di un artista. I veri artisti hanno tutti una cosa in comune, si sono dati il permesso di esserlo. La chiave psicologica è non aspettare che qualcuno ti riconosca, devi dare tu il permesso a te stesso di essere artista». **E come è passato al teatro?** «Io intanto continuavo a fare i miei quadri e fu Jasper Conran a dirmi “vorrei adoperare i tuoi quadri come base nel mio balletto”. Era un balletto romantico che andava in scena a Convent Garden. Così molti registi di opera hanno voluto usare i miei quadri, ma io ho chiesto di fare anche i costumi. Così ho cominciato a lavorare nell'opera. I disegni per il set e i costumi, ho fatto più di 25 produzioni a Parigi, Vienna e a Roma, ho collaborato con Kabur per un Pelléas et Mélisande». **Quando ha lasciato Vogue?** «Nel '97, ho continuato a dipingere e lavorare con Mario Testino e ancora nei musei come il Metropolitan di New York. Ho disegnato e curato la mostra “Liaisons Dangereuses” nel 2004 con i costumi d'epoca e poi ho fatto insieme ad Antonio Monfreda - con il quale ho collaborato in molti progetti - “Anglomani”, su tradizione e moda inglese. Con Antonio abbiamo realizzato anche il building per Missoni a Los Angeles». **Poi cosa è successo nella sua carriera?** «Nel 2008 mi hanno chiesto di disegnare e fare la regia di “Madame Butterfly” a Colonia, in Germania, e ho capito che forse la regia era il mio vero mestiere. Volevo crescere da collaboratore di un regista a regista e adesso ho fatto 5 produzioni come regista». **Dove?** «La “Butterfly” a Colonia, “Sansone e Dalila” a Berlino, “La Passione di Matteo” a Londra, il “Don Giovanni” a Augsburg vicino a Monaco di Baviera, che continuerà ancora a gennaio. E' stato un grande successo per me e per il teatro, la gente ha amato il fatto che i costumi del '700 fossero mantenuti originali ma tutto era articolato come al mondo di oggi. Ogni opera è molto diversa, adesso farò “Die Gezeichneten” di Schreker una storia folle su una pittrice genovese del XV secolo». **Così è diventato un regista d'opera?** «Sì ed è un grande lavoro». **E il resto?** «Ho tempo di lavorare in altre dimensioni, ho realizzato il disegno insieme a Antonio Monfreda nella nuova Mostra di Valentino a Somerset House a Londra e mi hanno appena chiesto di disegnare un balletto anche a Stoccolma per il 2014. Intanto continuo con i progetti di architettura e lavoro su case in Inghilterra e in Italia, si tratta di restaurare e ridisegnare gli interni». **E la pittura?** «Continua, ho una galleria a Londra che si chiama Maestro Art specializzata per mostrare il lavoro di chi ha relazione con molti musicisti o gente che ha affinità con la musica». **Lei si ritira però a volte in campagna?** «Sembra un cliché che un inglese ami il suo giardino, ma con mia moglie, la fotografa Tessa Traeger, abbiamo comprato una casa molti anni fa e il giardino è importante quanto la casa. Dopo essere stato immutato per 15 anni lo abbiamo rifatto completamente, e vedere come si può cambiare uno spazio è una cosa estremamente affascinante. La scala di un progetto è la cosa più importante anche per un giardino, e questo l'ho imparato lavorando sul palcoscenico».