

## **Bamako, scatto indietro**

In Africa la storia della fotografia nasce esattamente nello stesso periodo in cui la scopre l'Europa, diffusa prevalentemente attraverso le spedizioni fotografiche, strumento indispensabile per esploratori, militari e missionari. A Bamako, capitale del Mali già in epoca coloniale, dopo un timido esordio all'inizio del Novecento nella forma di cartolina postale, quest'arte prende piede negli anni '20-'30 con l'apertura dei primi studi fotografici: quello di mr. Merle, mr. Andréef e, più tardi, di Pierre Garnier, fotografo appassionato di botanica. Il primo fotografo nero - come rivendica lui stesso - è Moutanga Dembelé (1919-2004), che inizia a fotografare nel 1935 e, tornato in Mali nel 1945, dopo aver combattuto al fianco degli alleati, si dedicherà per tutta la vita sia al mestiere di fotografo che all'insegnamento della fotografia. La generazione dei fotografi storici contempla anche Abderamane Sakaly (1926-1988), Félix Diallo (1931-1997) e, naturalmente, i celebratissimi Seydou Keita (1923-2001) e Malick Sidibé (1936), scoperti all'inizio degli anni '90 dal francese André Magnin, tra i massimi esperti di arte africana contemporanea. Andando a zonzo per la città, nel 2005, ricordo di aver visitato alcuni studi fotografici: all'epoca erano tantissimi, oggi sono inesorabilmente scomparsi. Lungo la Rue 145, una grande strada di terra rossa che costeggia il fiume Niger, ce n'erano almeno tre, piccoli laboratori con l'insegna dipinta a mano e qualche foto esposta all'esterno. Il più vecchio era lo Studio Sabunyumar di Mamoutou Fane, un fotografo settantenne che come tutti accusava la crescente crisi della fotografia maliana da quando l'invasione dei «foto service» gli aveva rubato gran parte del lavoro. Un cambiamento non solo stilistico, anche sociale: i primi sintomi che la fotografia di studio non era più di moda. Anche di fotografi ambulanti non se ne vedevano più in giro per Bamako. Gli unici laboratori al centro del business erano quelli commerciali, testimoni di eventi «straordinari» e cerimonie. La tipologia architettonica, comunque, era più o meno la stessa dei vecchi studi fotografici: una ventina di metri quadrati con un primo ambiente - il negozio con il bancone, la panca e gli sgabelli - e lo studio di posa, una piccola stanza buia dominata dalla presenza dei treppiedi, dei riflettori, del fondale dipinto e di qualche tenda di colore diverso usata come fondale. Altra presenza irrinunciabile il cesto con i fiori di plastica. Ero a Bamako per l'inaugurazione del sesto appuntamento dei Rencontres Africaines de la Photographie . Dal 1994 era stato sancito il legame tra la capitale maliana e la fotografia con l'istituzione di questa manifestazione, concepita fin dall'esordio come rassegna internazionale aperta agli artisti africani e della diaspora e diventata nel tempo un appuntamento di successo che ha fatto conoscere la fotografia africana nel resto del mondo, ma anche nell'Africa stessa. La cerimonia di apertura si svolgeva al Museo Nazionale del Mali, da sempre cuore pulsante dei Rencontres: il titolo era Un autre monde . Ne era direttore artistico Simon Njami, figura di riferimento dei Rencontres de Bamako dal 2001 al 2007, succeduto nelle due successive edizioni da Michket Krifa e Laura Serani. Ricordo i linguaggi diversi, colorati e allegri come i tessuti stampati a cera degli abiti delle donne: tante voci che si rincorrevano per narrare dall'interno un altro mondo, quello dei suoi protagonisti. Tra i lavori esposti c'era anche la serie di fotografie in bianco e nero di Harandane Dicko Sous le voile de la réalité - autore che è stato invitato a partecipare anche alla 7ma e 9na edizione della biennale. Momenti colti nelle variabili del quotidiano, questo era il fil rouge della rassegna, attraversata dalla stessa vibrazione cromatica che aveva riscontrato Bruce Chatwin quando visitò Bamako nel 1970. Nel suo taccuino annotava: «La vera Africa. L'incedere solenne delle donne con abiti a strisce blu indaco e scialli colorati. E i colpi sordi dei mortai. I portatori d'acqua...».

## **Harandane Dicko, in fuga dalla furia islamista** - Manuela De Leonardis

Harandane Dicko è un fotografo maliano (è nato a Tonka, nella regione di Timbouctou, nel 1978), che attualmente vive a Ségou, città capoluogo sulle rive del Niger. Si diploma in fotografia presso il Cfp - Centre de Formation en Photographie , con cui collabora dal 2006 al 2009 come responsabile del dipartimento di formazione. Nel 2009 e 2012 è consulente per la fotografia per varie istituzioni, tra cui il bureau dell'Unicef in Mali e nel Ciad, la Fondation de France , il programma delle Nazioni Unite per lo Sviluppo in Mali. Il suo lavoro artistico, in cui l'utilizzo del colore è complementare al bianco e nero, esplora temi che vanno dalla danza contemporanea alle emergenze sociali, come in La moustiquaire (zanzariera) in cui affronta con un tono narrativo, ma mai prosaico, il problema della malaria e della prevenzione. Nel 2007 ha pubblicato il libro fotografico Harandane Dicko photographe (les carnets de la creation) per le Editions De L'oeil. Ha partecipato alle ultime edizioni dei Rencontre Africaines de la Photographie de Bamako e ad altre mostre internazionali, tra cui la collettiva Regardes Maliens , organizzata nel 2012 dall'Associazione TerzoTropico nel Quadriportico del chiostro dell'Ex Ospedale Roncati di Bologna. Qual è la situazione a Ségou? C'è un clima diverso rispetto alla capitale? Ségou è 240 km a ovest di Bamako e dista 140 km dalla seconda linea del fronte, dove in questo momento si stanno svolgendo i combattimenti. Situata al centro del Mali, la regione di Ségou ha una superficie di oltre 64mila chilometri quadrati, pari a circa il 5% del Mali, con una popolazione che nel 2009 contava oltre 2milioni di abitanti. Tre giorni fa, quando gli islamisti hanno attaccato la città di Diabali, situata nella regione di Ségou a 160 km di distanza, c'è stato il panico più totale perché l'esercito del Mali, indifeso, si è dovuto ritirare nel pieno caos, alcuni militari sono addirittura fuggiti nella capitale. Da quando la crisi ha avuto inizio, nel marzo di quest'anno, la situazione è peggiorata di giorno in giorno e la maggior parte delle ong umanitarie hanno cessato l'attività. Di conseguenza il tasso di disoccupazione ha raggiunto un livello senza precedenti. Io stesso ho perso il lavoro: ero consulente culturale di un ente locale che mi ha licenziato per mancanza di mezzi. Anche per questo ho dovuto mandare la mia famiglia a Bamako. Qui ora viviamo in una grande paura, perché gli islamisti stanno attaccando ovunque. Lo Stato ci ha fornito di linee verdi da usare per denunciare le persone sospette. La gente è sempre più povera, si vive giorno per giorno. Il nostro paese è impegnato in una guerra che non sappiamo quando e come si concluderà. La mia famiglia è ancora bloccata a Timbouctou. Non ho mezzi per comunicare con loro e nessuna notizia da quando sono iniziati i nuovi bombardamenti nel nord del Mali. Come tutti gli altri anche per me c'è stato un momento in cui ho provato un senso di abbandono, il paese si è sentito abbandonato dal resto del mondo. La comunità internazionale ci ha voltato le spalle.

Ma oggi, con l'intervento delle truppe francesi e con le aspettative delle forze africane, è tornata la fiducia. Il paese saluta con riconoscenza la Francia e il suo presidente François Hollande per aver deciso di intervenire in Mali. Senza questo intervento i jihadisti avrebbero preso Bamako. In tutte le strade delle città maliane sventola la bandiera del Mali insieme a quella della Francia. Quali i problemi maggiori? Intanto i generi di prima necessità che quando si trovano, necessitano dei soldi per poterli acquistare. Un problema che investe chiunque, anche i funzionari, non solo noi artisti. C'è comunque una grande solidarietà, l'aiuto reciproco nella quotidianità è un valore fondamentale nella società maliana. Ho mandato mia moglie e il resto della famiglia a Bamako per motivi di sicurezza, ma anche perché è più facile per me cercare di che vivere e inviarglielo. La popolazione pensa che fuggire dal paese sia la soluzione migliore? Prima di iniziare a comprendere le loro motivazioni, c'è da dire che se nelle regioni occupate all'inizio c'è stato chi ha sostenuto gli islamisti, dopo aver visto amputare braccia, violentare le donne, vietare ai giovani di fumare, ascoltare la radio, guardare la televisione o giocare a football, si è ricreduto. Le cose si sanno, le informazioni passano dalle nostre bocche alle nostre orecchie, ma tutto questo avviene nella massima discrezione.

## **La leggerezza calviniana nascosta tra le note cupe di una canzone** - Stefano Crippa

In tempo di canzoni liquide, digitali, frammentate su web, parlare di album sembra quasi un controsenso. Eppure, ascoltando questa opera seconda di Giangrande, Directions, trentanovenne musicista romano con mille esperienze fra musica, teatro e cinema, l'idea che si fa l'ascoltatore è di un serio progetto, che rimanda al senso di omogeneità che davano i vecchi padelloni a trentatré giri. Anche nella qualità, dodici pezzi, nessun riempitivo, tutti curati e cesellati con certissima precisione. Belli e con un'idea melodica vincente che si sposa efficacemente con il rock e dintorni (psichedelici) pur non disdegnando gli incontri, pericolosi ma alquanto affascinanti, con il pop, tanto che La Neve di Eva, il primo singolo estratto dal disco, è presente all'interno del film di Massimiliano Bruno Viva l'Italia. In copertina su sfondo bianco un dado: «È una bella idea - spiega Giangrande che ha preferito il cognome (d'arte) piuttosto che il suo nome (vero) Massimo - sviluppata da Felicita Sala, una brava illustratrice che vuole rappresentare le direzioni diverse in cui intendere a volte quanto accade nella realtà». In qualche modo, la cover simboleggia le varie fasi della sua carriera: «Mi sono formato militando in una band, i Punch & Judy, dove ero chitarrista, cantante ed autore. Poi dopo lo scioglimento del gruppo sono stato in America come produttore ed autore al fianco di Lara Martelli. Più avanti ho lavorato con i Tiromancino». Ma l'esperienza formativa è con il Collettivo Angelo Mai, ensemble nato in un convitto per seminaristi occupato nei primi anni duemila da un comitato di lotta per la casa, e diventato poi un vero 'gruppo e comune musicale e politica': «Mi aveva contattato Andrea Pesce, dicendomi che si potevano organizzare dei concerti. L'esperienza è partita così e poi sono arrivati altri musicisti. È stato un esempio importante, per dimostrare che la musica oltretutto arte poteva essere anche un impegno civile». Le canzoni di Directions, diverse nella concezione, negli stili e arrangiamenti, hanno un comune denominatore: il forte senso melodico: «È una componente essenziale per la musica, anche se ovviamente non trascurò l'armonia. Soprattutto, mi piace rendere semplice una cosa in realtà elaborata». Il disco è coprodotto da Paolo Benvegnù: «Siamo diversissimi, e proprio per questo l'incontro funziona perché c'è una complementarità a livello emotivo. Vediamo entrambi nella musica la possibilità di una ricerca, Paolo più probabilmente con la parola. Lui vede in me la leggerezza calviniana, e io in lui quella dell'artigiano da cui imparare». Testi in italiano, tre, uno in francese il resto in inglese: «Uso l'italiano per descrivere le situazioni più intime, difficili da rendere con l'inglese che mi permette di interagire meglio con i suoni, con il cantato». E proprio l'uso delle voci, raddoppiate, arricchite di echi e suoni elettronici, sono una delle caratteristiche di Directions: «Ci tengo molto, le uso come strumento aggiunto, una sorta di sezioni fiati. Molto merito è di Francesco Leporatti». Much more - uno dei piccoli gioielli del disco - è un omaggio scoperto al genio immortale dei Beatles: «Non posso negarlo, li amo molto. Nasce dalle ceneri di un brano che avevo registrato su un piccolo registratore a cassetta. Ho tenuto il ritornello mentre la strofa l'ho composta a Berlino. Più in generale è una sorta di tributo di riconoscenza verso la musica inglese e il folk inglese, da Mc Cartney certo ma passando a Drake, che adoro».

## **Ritmo jazz per la beat generation** – Giulia D'Agnolo Vallan

PARK CITY - «Diversità» è la parola che Robert Redford ha usato di più, giovedì mattina, nella conferenza stampa d'apertura dell'edizione 2013 del Sundance Film Festival. 119 film da un po' tutto il mondo, circa la metà dei quali diretti da donne e con un totale complessivo di 51 esordienti. Sono ben 22 quest'anno i titoli che arrivano dal Lab, il «cantiere» del Sundance (cuore del «suo» progetto, dice sempre Redford, seme da cui è nato tutto, nel 1980), una fitta rete di seminari e workshop che, oggi contribuisce finanziariamente al lavoro di circa 400 artisti all'anno. Ma, con 22 film su 119, realizzati se non proprio in casa sicuramente secondo le precise linee estetiche e produttive del progetto Sundance, la diversità va a farsi benedire molto in fretta. È questo, spesso, il problema del festival, in cui bisogna sempre subire una dose letale di film brutti o insignificanti, e molto uguali tra di loro, per trovarsi davanti un Beasts of the Southern Wild o, via skype da Mosca, Katia Samutsevich, come è accaduto venerdì sera dopo la proiezione di Pussy Riot - a Punk Prayer, di Mike Lerner e Maxim Pozdorovkin, un piccolo documentario sul processo al gruppo punk/situazionista russo (che, promette Katia nonostante le proteste del pubblico di qui, non farà un disco perché non commercializza la propria arte). La «diversità»: non diversa era sicuramente il problema di uno dei film d'apertura del festival, May in the Summer, di (e interpretato da) Cheri Dabis (già a Sundance qualche anno fa con Amreeka), squarcio giordano/americano con giovane scrittrice alle soglie di un matrimonio da tenersi ad Amman, con spruzzi di conflitto religioso, culturale, familiare, sesso e commedia dosati in modo da non offendere nessuno e blindati da un cast internazionale «di classe» di cui fanno parte Hiam Abbass, Alexander Siddig e Bill Pullman. Più riuscito (in concorso anche lui), il debutto al lungometraggio di Alex Krokidas, Kill Your Darlings, e l'ultimo di un'onda di film sulla beat generation di cui fanno parte The Howl (qui a Park City solo qualche anno fa), On The Road di Walter Salles, e un altro titolo di Sundance 2013, Big Sur. Ambientato nel 1944, in una New York tutta giocata sull'asse della metropolitana che, dalle austere aule della Columbia University, portava gli studenti alla bohème intellettuale e

«dissolute» del Village. Il film di Krokidas illumina la nascita di una rivoluzione letteraria sullo sfondo di un omicidio famoso in cui rimasero coinvolti Allen Ginsberg, Jack Kerouac e William Burroughs e, nel suo mix di queer cinema, melodramma, ricostruzione d'epoca, cronaca nera e passione per l'arte vissuta pericolosamente, porta in modo molto visibile il marchio estetico/poetico della sua produttrice, Christine Vachon, una presenza storica del Sundance, dove è stata musa, tra gli altri, di Todd Haynes, John Cameron Mitchell, Mary Harron, Kimberly Pierce e Rose Troche. Una specie di «musa» è anche al centro di Kill Your Darlings, che apre nel grigiore suburbano del New Jersey, con Allen Ginsberg diciottenne (Daniel Radcliff: di Harry Potter ormai ha solo gli occhiali) in procinto di scavalcare l'Hudson verso la Columbia, lasciandosi indietro una madre debole di mente (Jennifer Jason Leigh) e un padre poeta. Anche Allen vuole un futuro nella poesia, e il catalizzatore che gli permetterà di immergere i suoi istinti whitmaniani negli umori della New York beat è un brillante, indisciplinato compagno di scuola, innamorato di Rimbaud, Lucien Carr (Dane DeHaan). Rampollo di una ricca famiglia di New York, Carr presenta il giovane Ginsberg a Burroughs (Ben Foster, in un'interpretazione «alla lettera») e a Kerouac (Jack Huston). Fumando, bevendo, in continua staffetta tra i locali del Village e quelli di Harlem i quattro pontificano di letteratura e danno forma a un manifesto letterario intitolato Nuova Visione, i cui principi vengono esemplificati in un raid notturno alla biblioteca dell'Università, dove copie di Benito Cereno, Ulisse e L'amante di Lady Chatterley rimpiazzano misteriosamente «i classici» esposti. Nel loro entourage appare anche David Kammerer, un ex professore di Carr, apparentemente innamorato di lui e che lo segue da anni. Lucien, che oltre a essere brillante è anche un opportunista, cerca invano di liberarsene - il vecchio mentore non gli serve più - e, una notte, a Riverside Park, finisce per ucciderlo, ferendolo con un coltellino da boy scout e poi affogandolo nell'Hudson. Condannato per omicidio colposo, Carr farà solo due anni di prigione (l'attenuante: aveva agito per legittima difesa, contro le avances omosessuali di Kammerer). Kerouac e Burroughs, brevemente arrestati anche loro perché sospettati di complicità evocarono l'omicidio nel loro And The Hippos Were Boiled in their Tanks. Kerouac ne parlò anche in The Town and the City e Vanity of Doulous. Nel film vediamo Ginsberg trasformare il racconto di quella notte prima in una confessione ad uso di Carr e poi nel paper di fine d'anno, che lo fa espellere dalla Columbia ma gli dà il coraggio di andare avanti. Nel 2010, con The Howl (incentrato anche lui sulla figura principale di Ginsberg) Rob Epstein e Jeffrey Friedman avevano tentato di riflettere la beat generation concentrandosi proprio sulla «parola». In quel senso Kill Your Darlings è un film molto più convenzionale che racconta una storia delle origini, anche se Krokidas lo fa con i ritmi sincopati del jazz e una colonna sonora non strettamente «d'epoca» che include band come The Libertines e TV on The Radio. Ma, pur didascalico, ingenuo e noiosetto, il film almeno riflette un'affinità con i suoi soggetti che è completamente assente nel temibile On The Road, di Salles, costato milioni e milioni di dollari in più.

*Alias – 20.1.13*

## **Il modernista col bandoneon** - Valerio Corzani

Qualche mese fa ci è capitato d'intervistare Ivo Pavone, uno degli storici collaboratori di Hugo Pratt. Dovevamo confezionare una trasmissione radiofonica dedicata al creatore di Corto Maltese e tra i tanti temi abbiamo affrontato anche quello che riguardava il lungo periodo di lavoro di Pratt a Buenos Aires, negli anni sessanta. Pavone non si è tirato indietro neppure quando abbiamo accennato al rapporto di quel pool di disegnatori con la musica argentina, e con il tango in particolare... «Certo, noi quando siamo arrivati eravamo, come si dice, frastornati dal tango. Un tango che ai nostri occhi di giovani intellettuali era un po' come la sceneggiata napoletana, ci sembrava un po' troppo folcloristico e, a dire il vero, eravamo più attratti dal mondo del jazz. Però poi abbiamo sentito Astor Piazzolla ed è cambiato tutto. Con Piazzolla abbiamo conosciuto un altro tipo di tango, il tango adulto, jazzato, moderno... un percorso che alla fine ci ha permesso di riconoscere e apprezzare anche l'altro tango, quello delle bettole, della tradizione, del barrio». Quel che successe a Pratt e ai suoi amici successe al mondo. Riportare queste riflessioni di Pavone serve a certificare ancora una volta il ruolo imprescindibile del musicista di Mar del Plata nella diffusione e nello sdoganamento di una musica che, grazie a lui, è diventata ben più di un semplice folk, ben più di un paesaggio sonoro da cartolina. Astor Piazzolla è davvero una figura affascinante di uomo e musicista, virtuoso del bandoneon e instancabile contaminatore di generi popolari con quelli colti. In questo senso è stato anche un fenomenale divulgatore. Paradossalmente aver «complicato» il tango gli è servito per diffonderlo, arricchirlo, e per rendere ancora più permeabile una musica che pur essendo nata nella fucina delle commistioni multiethniche rischiava di venire relegata nell'angolo del soundtrack da postribolo (immaginate peraltro inesatta). Sono tante le rivoluzioni inaugurate dal bandoneonista argentino e vengono tutte messe in fila, pagina dopo pagina, anno dopo anno, da Diego Fischerman e Abel Gilbert in una pregevole biografia intitolata semplicemente Piazzolla (minimum fax, pp. 418, € 19,00), che con scrittura rigorosa e ricchezza di contenuti e di riferimenti al contesto musicale e storico-culturale segue passo passo il suo fertile deambulare creativo e fisico. L'infanzia a New York e l'amore precoce per il jazz; il ritorno da adolescente a Buenos Aires e l'incontro con il tango; le collaborazioni prestigiose con jazzisti come Gerry Mulligan e Gary Burton o con scrittori del calibro di Ernesto Sábato e Jorge Luis Borges; il periodo italiano targato «seventies» con le tappe stanziali di Milano e di Roma; la permanenza parigina di metà anni cinquanta e quella reiterata negli anni settanta e ottanta... Il titolo originale di questo racconto esauriente e affascinante rende meglio l'idea del taglio che i due studiosi (entrambi anche musicisti) hanno voluto dare al loro viaggio nel percorso biografico del compositore e musicista argentino: «Piazzolla el mal entendido. Un estudio cultural». I malintesi, le diffidenze, le incomprensioni e le censure a cui è andato incontro Piazzolla nel corso della sua carriera sono pari almeno agli attestati, alle ovazioni e ai riconoscimenti. Mettendosi dalla parte di chi voleva far evolvere un linguaggio e uno stile finiva per mettersi alla mercé dei mastini dei retaggi e delle tradizioni, sia di quelle del genere da cui era partito – il tango appunto –, sia di quelle che voleva approcciare, la musica jazz e la musica classica in particolare. C'è un aneddoto raccontato da Piazzolla e riportato da Fischerman e Gilbert, che riconduce il suo stile a una sorta di malinteso. Il bandoneonista conobbe Carlos

Gardel a New York da bambino, dopo che i suoi genitori avevano lasciato Mar del Plata in cerca di fortuna. Lavorò infatti come comparsa nel film *El día que me quieras*, dove recitava il maestro. «Secondo la leggenda, quando Gardel sentì il piccolo Astor suonare qualche tango, gli disse, con un tono verosimilmente analogo a quello dei dialoghi che interpretava al cinema, che suonava come uno spagnolo. Non è da escludere che Gardel avesse provato a spiegare a Piazzolla qualcosa riguardo all'«essenza» del genere, ossia il rubato. Ed è probabile che Piazzolla abbia reagito a quella critica come solo qualcuno cresciuto a New York avrebbe potuto fare, cioè con l'introduzione di sincopi nella propria musica». In definitiva, Piazzolla mise in pratica l'appunto di Gardel lasciandosi influenzare dall'idea dello swing che regnava nel jazz. O meglio, da un'intera città nella quale, malgrado la crisi finanziaria e la miseria, si viveva con l'idea dello swing. Il pianista e compositore (nonché membro dell'ultimo settetto del bandoneonista) Gerardo Gandini viene citato in un altro passaggio della biografia, per una frase che chiarifica e approfondisce l'aneddoto con Gardel. «La musica di Piazzolla – dice Gandini – è Piazzolla che la suona». «Ed è vero», aggiungono gli autori. «Nella sua musica, nei suoi stilemi, ciò che è scritto ha la stessa importanza di ciò che la pratica ha fatto dei dettami del pentagramma. Il suo stile interpretativo non è un'appendice alla musica. Non è un dettaglio ornamentale. È la musica stessa». Se la cifra del tango è la distanza tra quanto è scritto e ciò che viene suonato, l'opera di Piazzolla la rispecchia all'ennesima potenza. Il tango sarà destinato a trasformarsi per sempre proprio grazie alle sue idee innovative, idee che affondano in una serie di matrici particolari amalgamate dagli interessi del compositore e dal suo piglio sincretico: l'uso di armonie mutate dal jazz, le tecniche improvvisative, il retaggio stravinskijano, l'introduzione di strumenti elettrici, la cotta per Gershwin e per il Bernstein di *West Side Story*, il virtuosismo strumentale, le lezioni indulgenti di Alberto Ginastera, che non gli chiedeva quello che poi avrebbe preteso da altri solo perché era un «musicista di tango» – anche se cercava comunque di «educarlo». Piazzolla avrebbe poi finito per modernizzare il tango e per farlo diventare una cosa che forse neppure Ginastera aveva immaginato possibile. Ben lontano dalla possibilità o dal desiderio di dar vita a un movimento collettivo – come era stato il Bop rispetto al Jazz –, Piazzolla rese molto più sofisticati gli artifici di questa musica, trasformandola anche in musica «da ascolto». E, notano giustamente Fischerman e Gilbert, Piazzolla avrebbe potuto farsi considerare un musicista jazz che faceva incursioni nel tango o un compositore classico che si abbeverava a quelle fonti: invece si definì musicista di «nuovo tango». I materiali di quello che Piazzolla chiamò appunto «tango nuevo» erano quelli del proprio tempo. «Lo sguardo su quei materiali era così soggettivo e inconfondibile che finì per liquidare la possibilità di continuare sulla stessa via. Le strade intraprese da Piazzolla erano così personali che divenne molto difficile seguirle senza che la musica suonasse come una copia sbiadita del suo stile», un po' quello che nel rock è successo a un precursore inimitabile come Frank Zappa. Forse anche per questo l'ambiente che egli aveva deciso di frequentare, trasformare e sedurre a un certo punto provò a detronizzarlo e gli si rivoltò contro quasi all'unanimità, stigmatizzandolo e trasformandolo non solo in un musicista impopolare, ma anche in un traditore, in un apostata, in un «mal entendido».

## **Il fallimento argentino in dialetto bonearense: con alle spalle Roberto Arlt**

Stefano Gallerani

Nel dicembre scorso, la V edizione di «*América Latina Tierra de Libros*» si apriva a Roma con una tavola rotonda sulla giovane letteratura centro e sudamericana. Tra i presenti, il poeta Mario Meléndez (cileno) e i narratori Guadalupe Nettel (messicana), Samantha Schwebelin e Matías Néspolo (entrambi argentini). Nati negli anni settanta, e dunque nipoti della generazione del boom, parlando di sé e dei propri coetanei tutti e quattro hanno mostrato come, oggi, quell'eredità non rappresenti più un'ombra della quale liberarsi o sotto la cui protezione presentarsi ma, piuttosto, un dato comune che lega esperienze anche diametralmente opposte le une dalle altre nel segno concreto di una pratica culturale delle differenze. In particolare, questo sentimento di emancipazione e continuità a un tempo è particolarmente evidente nel primo libro di Néspolo, tradotto in Italia per i tipi delle Edizioni Socrates: *Sette modi di ammazzare un gatto* (traduzione di Luca De Feo, pp. 159, € 10,00). Scritto in lunfardo, ovvero nell'argot spagnolo parlato a Buenos Aires e Montevideo, solo per questo (e per il numero nel titolo che strizza l'occhio ai Sette pazzi) il romanzo fa subito tornare alla mente le opere dello scrittore bonearense che più di ogni altro celebrò sulla pagina questo dialetto: Roberto Arlt. E però, il romanzo di Néspolo (il quale da più di dieci anni vive in Europa, a Barcellona) è tutt'altro che un mero esperimento linguistico o l'omaggio a un padre letterario. Proprio come in Arlt, ma muovendosi in un universo ben più arido e spietato, l'identificazione della narrazione con il lessico che l'accompagna è assolutamente funzionale alle ragioni della vicenda descritta: ambientato in Argentina nel 2001, ai tempi del default economico che ha portato alla caduta del governo di De La Rúa, Sietemaneras racconta la storia di due ragazzi, il Gringo e il Chueco, che nell'attraversare la linea di confine che separa l'adolescenza dall'età adulta non possono che prendere atto dell'ineluttabilità della loro condizione e del loro destino: un destino che già li vede condannati a diventare membri di una delle gang criminali che gestisce il traffico di droga e prostituzione nel loro barrio. Dei due, Chueco, all'apparenza più realista, non vede altro che ciò che ha davanti, mentre Gringo (il quale presta gli occhi al narratore) compie, grazie alla lettura fortuita di *Moby Dick*, un passo ulteriore sebbene, probabilmente, non sufficiente. Senza retorica – fugata dall'ironia costante dei dialoghi – Néspolo, recentemente inserito da «*Granta*» tra i narratori più latinoamericani più promettenti della sua generazione, oppone alla retorica delle armi quella della letteratura, riscattandola in un ambiente che pure le sembra ostile. Forse Gringo non ce la farà a sfuggire alla sorte che spetta a quasi tutti i giovani delle villas di Baires, ma di sicuro il sogno di andarsene un giorno lontano «con la barca di Achab» gli farà compiere quel medesimo tragitto da uomo e non da numero.

## **Paesaggi, corpi, oggetti** - Enzo Di Mauro

Nella geografia sentimentale di Franz Hessel una posizione predominante, se non addirittura esclusiva, ebbero Monaco di Baviera, Parigi e Berlino – amate a tal punto che in ognuna di queste città lo scrittore (nato a Stettino nel 1880) ambientò un romanzo come a voler comporre i tasselli di una, e seppure ideale, vera e propria trilogia i cui titoli

sono Il bazar della felicità (1913), Romanza parigina (1920, in Italia pubblicato dalla Biblioteca del Vascello nel 1993 e successivamente, nel 1997, da Adelphi) e Berlino segreta (1927). Egli, per non abbandonarle mai e per poterle al contempo abitare tutte, avrebbe preteso per sé il dono dell'ubiquità per almeno risparmiarsi la pena del distacco, fosse solo di un arrivederci a domani. Walter Benjamin – che gli fu amico a partire dal 1924, quando insieme decisero di intraprendere l'impresa, portata a termine, di tradurre in tedesco *Du côté de chez Swann* e *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* – riconobbe in Hessel non tanto e non solo una figura fraterna e un uomo di straordinaria generosità quanto piuttosto la messa in atto di una teoria in via di elaborazione e di un discorso critico che a quell'altezza gli si mostrava in tutta la sua fluorescenza e concretezza. Quelli di Hessel erano lo sguardo, l'andatura e la posizione che il filosofo andava cercando. Tre sono infatti gli scritti che egli dedicò all'amico di cui spesso gli capitava di essere ospite prima a Berlino e più tardi (Hessel abbandonò definitivamente la Germania nel 1938) nella capitale francese. Nel 1927, recensendo *Heimliches Berlin*, Benjamin lo definisce «esperto di soglie», in specie di quelle «che separano e distinguono tra loro le situazioni, le ore, i minuti e le parole». «Sotto le suole» di Hessel ciò che è nuovo – frutto e stigma del moderno – si congeda per restare nell'eterno della caducità e dunque il selciato si trasforma d'incanto in un lastricato romano. Ma è di due anni successivo (datato 1929, ad esempio e non a caso, è anche il cruciale attraversamento critico di Walser) un saggio che ha avuto una enorme fortuna a partire dal titolo e che prende spunto dalle prose raccolte nel volume *Spazieren Berlin* (se ne ha un'ampia campionatura nella scelta antologica *L'arte di andare a passeggio*, pubblicata da Serra e Riva nel 1991 e riproposta nel 2011 da Elliot). «Il ritorno del flâneur», appunto. Si tratta di un saggio articolato, dove Benjamin, oltre a precisare in forma più coerente il proprio pensiero, pone Hessel al centro e nel cuore quella linea che da Poe («L'uomo della folla»), via Baudelaire, arriva a Walser. Egli – il «cinese azzurro», il «dotto mandarino» – è colui il quale ode e sa tutto quello che hanno da narrare le pietre della città in cui non è nato e che proprio perciò, raccogliendone le voci, riesce a prosciugarle di ogni rimbombo genealogico, di ogni memoria tramandata o di seconda mano o, ancora peggio, di ogni sentimentalismo ed «eccitato impressionismo». È nel doppio fondo di queste storie brevi che occorre entrare per riuscire a cogliere ciò che il flâneur colse, vale a dire gli odori dentro un androne, il rumore di una ruota sul selciato o il bagliore di una insegna pubblicitaria. Egli «non descrive, racconta» e «il ricordo non è stato la fonte, ma la causa» di quel raccontare. Non risulta che Benjamin lesse anche il romanzo *Gli errori degli amanti* (Elliot, traduzione di Manuela Francescon, pp. 116, € 12,50), finora inedito in Italia, ma anche qui l'autore si presenta in qualità di «sacerdote del *genius loci*» di tutte e tre le città che predilesse osservandole da storico d'ombre sempre toccato da quella tenerezza (e insieme di sapienza) neopagana che sembra poi la sua cifra costante, la grazia a lui più consustanziale di osservatore di uomini e di paesaggi urbani. Un dono e un tono che fanno pensare a Kavafis o a Lawrence Durrell. Anche in Hessel, come fa notare il suo illustre amico, mai si coglie una descrizione o un quadro ad effetto, quanto piuttosto una serie di «figure di una danza» come se quella prosa fosse una commedia musicale. Il segreto, e direi la qualità, di questo libro pubblicato per la prima volta nel 1922 non sta tanto nella sua struttura quanto nell'assunto ovvero nello sguardo che lo anima. Siamo nel «marzo dell'infelice anno 1919» a Berlino, in una sala da ballo, quando verso mezzanotte, all'improvviso, le luci si spengono per un guasto alla linea elettrica. Un gruppo di amici – donne accompagnate dai loro cavalieri – decide allora di trasferirsi nella casa di uno di loro in attesa dell'alba, per trascorrere quel tempo raccontando ognuno una storia di cui sia stato testimone, protagonista o depositario, storie che siano «tristi» ma che «possano rendere felici» coloro che le ascoltano. Si tratta di ritrovare il tempo standosene al momento fuori, sospesi. Niente di idillico, dunque, e nessun lieto fine. Solo illusioni ed errori degli amanti. Tuttavia, una delle ragazze vorrebbe che si narrassero «vecchie storie di pastori», dove non vi sia «traccia di conflitti sociali o morali». Ma proprio questo risulta impossibile al flâneur che vive in mezzo alla folla e respira con essa. Per lui, come per la folla, un'insegna luminosa (dice Benjamin) è altrettanto bella «del dipinto a olio sulle pareti del salotto del borghese», i chioschi sono le sue biblioteche, «le panchine i suoi boudoir» e «la cancellata dove hanno appeso la giacca gli operai che asfaltano la strada il suo vestibolo». È un nodo, anche politico, essenziale che non sfuggiva al grande critico. Il flâneur cammina dentro la storia, conficcato nel cuore del moderno. In uno dei racconti, alla donna che ne è protagonista «piuttosto che i tanti, arcinoti e prevedibili, che le proponevano balli, partite di tennis e viaggi in barca a vela, le piacevano gli uomini che si incontrano per caso, camminando per strada, gli uomini di cui non si sa nulla di certo o che, meglio ancora, non si conoscono affatto; si scambia con loro un'occhiata a teatro o nel salotto di un albergo, il tipo di occhiata che non richiede una conoscenza reciproca». Su queste premesse lo scrittore e il suo critico si incontrarono e si riconobbero. La prosa di Hessel – che anche qui, negli *Errori degli amanti*, dove infine «tornò tutto raggianti», fa pensare ad Alfred Polgar e a Peter Altenberg – ha un procedere ondeggiante che fissa sfiorandoli i paesaggi, gli oggetti, i corpi. Ma c'è una frase pronunciata da una delle narratrici notturne che vale la pena di riportare. Essa dice: «L'infedeltà è naturale, la fedeltà una fortuna». Ora, va ricordato che dal 1906 al 1913 Hessel visse a Parigi. Proprio allora si legò d'amicizia a Henri-Pierre Roché e conobbe la pittrice Helen Grund, sua futura moglie e in quel tempo amante di entrambi. Di quel triangolo, nel 1953, Roché raccontò in *Jules e Jim*, romanzo dal quale nel 1962 François Truffaut trasse il suo film più celebrato. Nel frattempo Franz-«Jules» era morto. Arrestato dai nazisti nel 1940 e chiuso in un campo di raccolta nei pressi di Parigi, si spense l'anno successivo, qualche mese dopo il suicidio di Benjamin a Port-Bou. Su di lui, tra le altre cose, restano una commovente testimonianza di Ernst von Salomon e un magnifico ritratto stilato da Franz Blei nel suo *Bestiario della letteratura* (1920). Ed è quanto meno il frutto di una memoria scriteriata che egli venga oggi ricordato come il padre di Stéphane, l'autore del libello *Indignatevi!*.

## Forme ideali per il rischio - Francesca Borrelli

Distribuiti nell'arco degli ultimi trent'anni, i nove racconti selezionati da Don DeLillo per riaffacciarsi sul mercato editoriale prendono il titolo da un testo che, non a caso, è stato scelto come il centro della raccolta *L'Angelo Esmeralda* (Einaudi, trad. di Federica Aceto, pp. 208, € 19,00 in uscita martedì), scritto nel 1994 e successivamente rielaborato per entrare nella parte finale di *Underworld*: un racconto particolarmente significativo, dunque, del quale è protagonista

una ragazzina di dodici anni, Esmeralda appunto, o meglio la sua breve apparizione nell'occhio di suor Edgar. I lettori di DeLillo ricorderanno questa intransigente poliziotta in vesti religiose a guardia di leggi e divieti, questa «ex bambina fifona» che, ormai vecchia, si è risolta a lavorare nel Bronx, dove affronta «il vero terrore delle strade per curare la distruzione dentro di lei». DeLillo – approvato nelle Langhe l'estate scorsa per partecipare al festival «Collisioni» – sfogliava l'edizione inglese del suo libro con il distacco che si riserva a qualcosa di remoto, a mala pena riaffermando il bandolo della sue scelte narrative: racconti lontani nel tempo dai quali cercava a fatica di catturare qualche immagine. Ma almeno il set sul quale si muove suor Edgar, DeLillo lo ricorda bene, perché è – o meglio era – uno spazio abbandonato del quartiere in cui è nato: «ci tornai due volte, la prima per scrivere il racconto, la seconda per ambientarvi la parte finale di Underworld. Era la zona più a sud del Bronx, davvero un luogo selvaggio, camminavo e guardavo le macerie intorno a me, tutti quei detriti tra i quali avrei poi immaginato vivesse la ragazzina Esmeralda, che le suore tentano invano di inseguire finché verrà trovata vittima di uno stupro. La sua immagine sarebbe stata poi immortalata in un graffito sul grande muro che ricorda ogni bambino scomparso nel quartiere: quel muro mi sorprese e catturò la mia mente». DeLillo ne trasse pagine fra le più commoventi di Underworld, quelle in cui compare il graffitista Ismael Muñoz con la sua gang di writers che, spencilandosi pericolosamente da funi sospese, dipingono su un muro angeli rosa e azzurri, un angelo per ogni piccola vittima delle violenze della vita: malattie, sparatorie, abbandoni, tutto ciò che le suore impegnate nel quartiere vorrebbero combattere e che si ritrovano con disappunto a contemplare come una enorme, incontestabile pubblicità disegnata su quel muro del Bronx. Le suore si aggirano tra carcasse di macchine sfondate, «i finestri screziati come notti stellate in montagna», e camminando tra quelle macerie pestano siringhe che rinviano suor Edgar «al fascino della dannazione», alla puntura infetta di un ago: «il piccolo bacio di quel pugnale a forma di libellula». Decine di brevi frasi perfette sarebbero isolabili da questi racconti, che pure si tengono lontani dai grandi temi della narrativa di DeLillo: la sua teologia delle armi e della spazzatura, le derive incontrollabili del consumismo, la radiosità intrisa di mistero che si sprigiona dalle pareti domestiche delle nostre vite quotidiane, e naturalmente l'incombenza sinistra degli ultimi cinquant'anni di storia americana. Forse l'unico tema dei grandi romanzi di DeLillo che ricorre anche in queste prose brevi è quello del pericolo di cui sono intrise le nostre vite contemporanee, un pericolo proveniente, qui, non soltanto da ciò che gli uomini possono fare ai loro simili, ma dalla natura, che si manifesta per esempio in forma di terremoto nel racconto intitolato «L'acrobata di avorio». Ne è protagonista una insegnante di musica, e – almeno nella inquadratura che coglie la lunga fila delle macchine in coda per scappare dalla metropoli terremotata – ricorda la statica apocalisse di Rumore bianco: «Quella scena – osserva il narratore parlando della donna spaventata dalle scosse continue – le evocava un paesaggio onirico, quel tipo di cose che la città ci insegna a temere». Il racconto venne licenziato da DeLillo lo stesso anno in cui uscì *Libra*, il romanzo raccontato dal punto di vista di Oswald, che ruota intorno agli intrighi dell'assassinio di J. F. Kennedy, così che viene spontaneo chiedere a DeLillo se fosse proprio in quegli anni che si propose di esplorare il pericolo intrinseco alle nostre esistenze. Ma DeLillo scuote la testa: «è un tema, quello della violenza in agguato nella nostra quotidianità, che mi ha interessato fin dall'inizio». E, in effetti, già il suo primo romanzo *Americana*, terminava non a caso sulla Dealey Plaza di Dallas, dov'è stato assassinato il presidente americano. Qualcosa a che fare con le minacce scatenate dal genere umano la si trova anche nel racconto intitolato «Momenti di umanità nella III guerra mondiale», ambientato in una navicella spaziale progettata per raccogliere immagini degli schieramenti militari, quando è in corso il terzo conflitto mondiale, e le armi nucleari sono state ormai messe al bando. Il protagonista prende appunti: «Per uomini così lontani dalla terra è come se la forma fisica delle cose avesse l'unico scopo di rivelare la semplicità nascosta in una profonda verità matematica. La terra ci svela la semplice incredibile bellezza del giorno e della notte. Esiste per contenere e incarnare questi eventi concettuali». Il racconto sembra concepito apposta per dare sfogo alle suggestioni che le scienze esatte ispirano a DeLillo, suggestioni di cui era già saturo il romanzo *La stella di Ratner*, dove il difficile compito del protagonista consiste nella decifrazione di un messaggio apparentemente extraterrestre, che si rivelerà essere la trascrizione in codice di una eclissi. «Sì è vero – commenta DeLillo ancora sfogliando il suo libro – il linguaggio delle scienze esatte mi ha sempre incantato, perché la purezza della matematica sta anche nel suo non essere necessariamente collegata al mondo reale: i numeri mi appaiono come una forma di arte, molto difficile da rendere nella scrittura». Restiamo ancora nelle pagine dello stesso racconto: c'è un passaggio in cui l'astronauta riflette e dice: «Questo è un momento di umanità emi ricorda, tra l'altro, che la guerra è una forma di nostalgia». Cosa significhi lo chiediamo a DeLillo: «Non vorrei difendere questa frase fino a farne una massima, ma quel che volevo dire è che quando le guerre rimandano al passato prendendo il nome delle proprie operazioni da conflitti che si sono svolti nella storia, perciò stesso evocano uno strano senso di nostalgia, persino di sentimentalismo. Nella fattispecie, a questo punto del racconto, il comandante della navetta sta guardando le fotografie del nonno del secondo astronauta ritratto in divisa militare, con un casco in testa e un fucile in spalla. Non a caso ho intitolato "Momenti di umanità" il racconto: credo che anche all'interno di una navetta spaziale in ricognizione possano esserci parentesi come queste, in cui si pensa alle guerre scorse, non altrettanto tecnologicamente definite, e se ne ricava un senso di nostalgia per tempi più semplici, persino se questi tempi erano saturi di morte». Al solito, ciò che rende identificabile la voce di DeLillo, ciò che fa risuonare la sua scrittura come una eco non sempre del tutto intellegibile, sta nelle associazioni di parole che, avvicinandosi, danno luogo a una alchimia satura di evocatività, a immagini ipermodernamente mitopoietiche, alle quali spesso lo scrittore americano arriva per approssimazioni fatte della reiterazione di parole, frasi, figure mentali che finalmente precipitano in una locuzione ideale, quella che trova il giusto equilibrio tra suono e contenuto, tra ritmo e senso, tra la sua anima e la sua forma. Sono frasi che sembrano essersi staccate dal contesto dopo avere effettuato qualche prova di volo, a volte corteggiando il nonsense, comunque arrivando a conquistare una propria autonomia dal resto del testo: isolabili e perfette, come una sentenza. Alcune di queste associazioni riguardano il denaro, protagonista indiretto del racconto intitolato «Falce e martello», ambientato in una prigione per criminali della finanza, evasori, insider trader, autori di frodi ipotecarie, di spionaggio industriale, di corruzione aziendale, persone per le quali i soldi sono «separabili dalle cose che il denaro acquista»: un tema che tornerà in *Cosmopolis*, tre anni dopo. E, in effetti, i punti di contatto tra il racconto

e il romanzo sono evidenti, sebbene il set sia completamente diverso: il protagonista di «Falce e martello» è un detenuto che parla di sé come l'emblema dell'uomo postmoderno: «Prendevo lauree senza senso, insegnavo agli studenti del primo anno di un corso sulle dinamiche dei reality televisivi... Usavo l'indice e il medio per chiudere tra virgolette certi miei commenti ironici... Era quel tipo di vita lì, una parodia di se stessa». Il detenuto guarda alla televisione un notiziario economico per bambini scritto dalla sua ex moglie, le cui speaker sono le sue due figlie, e riflette sulla natura dei soldi, ciò che essi significano per lui, o per il suo compagno di cella, un mercante d'arte che non ha mai pagato le tasse, e pensa il denaro come «una sorta di erezione discreta, conoscibile solo dall'uomo che ha il fuoco nei pantaloni». Il suo reato è esso stesso «un'opera d'arte di natura concettuale». DeLillo sfoglia le pagine del racconto e commenta: «mi venne una idea abbastanza buona a proposito della moglie del detenuto, l'idea era di non farla comparire mai. Mi ero fatto una immagine di lei molto determinata, la pensavo come una donna intelligente, che non avrebbe accettato cose senza senso da suo marito, un uomo viziato dal successo. Poi mi venne proposto di adattare questo racconto per il teatro, ma mi rifiutai; se mai qualcuno lo metterà in scena, questa donna ricoprirà di certo un ruolo chiave ma, dal mio punto di vista, introdurre la sua presenza fisica nel racconto avrebbe distrutto la forma della storia. Quanto al marito, per qualche verso anticipa il personaggio di Eric Parker in *Cosmopolis*, un uomo un po' patetico, che un certo giorno tenta di evadere e si ritrova sotto un ponte dell'autostrada. Le sue osservazioni sono le stesse mie quando vedevo passare le auto sulla sopraelevata che sta vicino a quella che era, allora, la mia casa. Le guardavo passare, giorno e notte, e mi chiedevo quali domande trasportassero tutti quei veicoli, quali pensieri occupassero i passeggeri, chi fossero, dove andassero e da dove venivano. Fu in quegli anni che cominciai a osservare il passaggio sempre più frequente delle limousine. Tutti le notavamo, dovunque camminassimo a Manhattan. Perciò decisi di analizzarle più da vicino, di chiedermi quale specie di uomini stessero seduti dietro quei finestrini oscurati. Così arrivai a farmi un'immagine della fisionomia del protagonista di *Cosmopolis*, chiuso in quel mondo mobile che è la sua limousine. Ma l'idea del racconto mi venne sostanzialmente dai resoconti di un mio amico avvocato, che difendeva criminali della finanza, responsabili di spionaggio industriale, di corruzione aziendale, di frodi di successione, di complotti, farabutti con i quali andava a discutere per cercare di tirarli fuori». Se c'è qualcosa che questi racconti hanno in comune, pur essendo stati scritti in un arco di tempo che copre tre decenni, è il finale indeciso, lasciato in sospeso, dove non si indovina ciò che accadrà: proprio il contrario di quanto DeLillo predispone per i suoi romanzi, la cui conclusione è significativamente elaborata per rimandare a un senso preciso, sul quale ogni premessa si chiude. De Lillo è d'accordo: «quando scrivo racconti non penso mai a come dovrebbero andare a finire, piuttosto mi concentro sull'ultima frase, quella sì, perché vorrei che funzionasse come una sorta di arco conclusivo. Sono stato evidentemente influenzato dai classici americani che si sono dedicati a perfezionare la forma del racconto, autori come Hemingway, o Flannery O' Connor, letti tra i quindici e i sedici anni. Da loro ho preso, probabilmente, anche un altro elemento che questi racconti hanno in comune, il fatto di mettere in scena quasi sempre due persone legate da sentimenti conflittuali, da volontà che si scontrano: succede in «Creazione», che riproduce un episodio di cui fui vittima anch'io in un'isola dei Caraibi dalla quale non riuscivo a partire a causa del disservizio dei voli. Nel racconto, l'uomo cerca di avvantaggiarsi del fatto che gli aerei risultano sempre pieni e le prenotazioni non funzionano, così alla prima occasione fa ripartire la moglie da sola e resta nell'isola, dove ha una storia con una donna fino a un attimo prima sconosciuta. Ma una sorta di conflitto muto c'è anche nel racconto intitolato «Baader Meinhof», che comincia tra le pareti di una galleria, davanti a un'opera di Gerhard Richter, poi continua nell'appartamento di lei, dove ha acconsentito a farsi seguire dal visitatore che l'aveva interpellata davanti ai quadri, un uomo al quale, però, non si vuole concedere. «E, ancora – continua DeLillo – nel racconto finale, «La deperita», scrivo di due divorziati che tuttavia vivono nello stesso appartamento, si alimentano con gli ultimi risparmi di lui, occupano lunghi silenzi senza imbarazzi, e a volte fanno sesso in modo malinconico. Ma il conflitto non è tanto tra loro quanto tra l'uomo e una figura di donna che lui segue inspiegabilmente, sedendosi dietro di lei al cinema, osservandola e chiamandola dentro di sé la denutrita. E, a mano a mano, si crea una situazione di pericolo potenziale di cui la donna non sembra essere consapevole. In «La mezzanotte di Dostoevskij», poi, ho messo in scena una tensione tra due compagni di college che sembra quasi un conflitto tra arte pura e arte applicata. E, in qualche modo, c'è una divergenza carica di tensione anche nel «Corridore», un racconto scritto molto rapidamente, centrato sulla questione del punto di vista: il corridore ha colto con la coda dell'occhio una scena al cui centro c'è un bambino disteso sul prato, poi arriva un uomo in macchina e lo rapisce, e dopo ancora la madre alza le braccia al cielo disperata. Cosa è successo, chi è l'uomo? La condomina del corridore dà la sua versione dei fatti: è stato l'ex marito della donna, un disoccupato, che ha problemi con la giustizia, fa uso di droghe, e un bel giorno si mette in testa che ha il diritto di vedere suo figlio più spesso. Ma la versione della polizia è diversa: l'uomo è uno sconosciuto. E il corridore si sente preso tra due prospettive diverse, forzato a ragionarci su, mentre si dice che sarebbe più semplice e forse anche più gentile aderire alla versione della donna, per non contraddire le sue fantasie o i suoi pregiudizi. Quasi dovunque, tra queste pagine, c'è la volontà di due persone che si scontrano, sebbene debolmente, con un che di rassegnazione». DeLillo riflette sui suoi racconti come a ricapitarne il senso, poi – a proposito dei finali lasciati in sospeso – paragona questi stati inconclusi al tentativo di riavvolgere i nostri sogni, e mi indica le parole che il detenuto protagonista di «Falce e martello» dice al suo risveglio: «Noi non possiamo fare giustizia ai nostri sogni, rielaborandoli nel ricordo. Sembrano presi in prestito, parte di un'altra vita, forse nostra, forse no...».

**Fatto Quotidiano – 20.1.13**

## **Biblioteca dei Girolamini, dal Mibac la ciliegina sulla torta** - Tomaso Montanari

La notizia è quasi incredibile. Il Ministero per i Beni e le Attività culturali non si è costituito parte civile al processo napoletano per il saccheggio della Biblioteca dei Girolamini che si è aperto pochi giorni fa, e che vede imputati l'ex direttore Marino Massimo De Caro (reo confesso, almeno in parte) e quattro dei suoi complici.



Non più tardi del 3 gennaio (quando il presidente Napolitano ha visitato la biblioteca devastata), il Mibac aveva ribadito la determinazione a costituirsi parte civile. Ma mentre il Comune di Napoli lo ha fatto davvero, del Ministero nessuna traccia: e ormai è tardi, l'errore è irreparabile. Ma si è trattato davvero di un errore? La versione del Mibac è quasi più incredibile della notizia stessa. Mercoledì è stato diramato un comunicato iperburocratico che contiene date e numeri di protocollo delle lettere che dimostrano come Lorenzo Ornaghi abbia in effetti disposto la costituzione. Ma la catena si ferma all'Avvocatura dello Stato: come a suggerire che ci sia stata un'omissione di quest'ultima. A voce, invece, si sussurra che è mancata la necessaria autorizzazione della Presidenza del Consiglio: che, in altre parole, tutto si sarebbe arenato negli uffici del sottosegretario Catricalà. Insomma, il più classico e indecoroso scaricabarile italiano: e senza che nessuna testa accenni a cadere. A questo punto è legittimo credere che non si tratti solo di colpevole negligenza. De Caro ha amici potenti: è stato fino alla soglia del carcere uno dei più stretti collaboratori di Marcello Dell'Utri, il quale sta, peraltro, lentamente restituendo alcuni dei libri rubati ai Girolamini. Il curiale Ornaghi non ha detto in pubblico una mezza parola di riprovazione sul suo ex consigliere ladro e sui di lui mandanti: non ha mai risposto all'appello firmato da migliaia di cittadini, e non ha mai chiesto scusa per un "un piano criminale" (sono parole dell'ordinanza del Gip Francesca Ferri) reso possibile dalla "perdurante assenza di controllo e vigilanza da parte degli organi del Ministero a ciò deputati". È dunque ben possibile che né Ornaghi né Catricalà (fedelissimo a Gianni Letta) abbiano avuto voglia di schierare il Ministero. In alternativa, dobbiamo credere che un ministro della Repubblica non riesca a fare in modo che il suo ministero si costituisca contro un suo ex consigliere che ha perduto per sempre un bene preziosissimo. Ma quando Ornaghi ha nominato un suo giovane amico nel Consiglio d'amministrazione della Scala, quella pratica è andata subito in porto. Così come quella della nomina di Giovanna Melandri alla guida del Maxxi, per fare un altro esempio. E il solerte capo di gabinetto, Antonio Rasi Caldugno, non poteva seguire questa pratica con almeno un decimo dell'attenzione che ha dedicato alla sua stessa nomina nel consiglio di amministrazione della Biennale di Venezia? E visto che si parla di Avvocatura dello Stato, quando lo stesso Ornaghi ha deciso di chiedere i danni per diffamazione al sottoscritto e al 'Fatto' (quelli, cioè, che hanno denunciato per primi il saccheggio dei Girolamini), ebbene in quel caso la catena burocratica non si è per nulla interrotta. Segno che, quando una cosa interessa, perfino al Mibac si riesce a farla. Se c'è una storia che ha colpito i media, anche internazionali, è questa: e mai come in questo caso l'immagine del Ministero è stata devastata. Possibile che non lo si capisca? Possibile che ora non si riesca a fare un comunicato stampa che invece di contenere un ermetico scaricabarile, provi a chiedere scusa dell'ennesimo errore, e assicuri i cittadini che una tutela pubblica esiste ancora? E, soprattutto, possibile che non si sia avvertita l'importanza simbolica ed educativa di una forte scelta di campo per la legalità e contro le deviazioni politiche e criminali del ministero stesso? Ebbene, non lo si è fatto: e non è che la ciliegina finale sulla imbarazzante e monumentale torta del disprezzo del governo Monti per il patrimonio storico e artistico della nazione.

## **“Il cervello è una macchina per la felicità”**

L'essere umano è biologicamente strutturato per essere felice: il cervello è un vero e proprio calcolatore alla ricerca di 'premi'. E' la felicità secondo il neurofisiologo dell'università statunitense Cornell, Shimon Edelman, ospite al Festival delle Scienze di Roma. "Abbiamo più di un motivo per essere ottimisti – ha spiegato Edelman, anticipando i temi del suo intervento – credo che la natura umana sia evolutivamente strutturata proprio per essere felici". Secondo il ricercatore la mente non deve essere solo immaginata metaforicamente come un calcolatore, ma è realmente un vero fascio di calcoli e il cervello è una sofisticatissima macchina in grado di sostenerli. Miliardi di neuroni, ha detto ancora Edelman, producono modelli del mondo e prevedono le possibili conseguenze: "ogni previsione corretta – rileva – è compensata con la felicità". Il cervello è quindi una potentissima macchina in grado sfruttare l'esperienza per prevedere statisticamente l'evoluzione di un sistema, ad esempio che cosa succede lasciando un oggetto cadere, e di migliorarla nel tempo nel corso dell'evoluzione. Da questo 'super computer' derivano direttamente le emozioni: "Tutte sono legate, anche se a livelli diversi – ha proseguito Edelman – da questa capacità computazionale". Per raggiungere la felicità è però necessario lavorare, "per motivi evolutivi – osserva – non è possibile essere felici per sempre. La felicità è data solo dal perseguimento di nuovi obiettivi". La ricerca della felicità può essere quindi immaginata come un viaggio nel quale si incontrano ostacoli da superare e nuove sfide da affrontare, nel quale non si smette mai di ricercare né di comprendere se stessi.

***La Stampa – 20.1.13***

## **Chiavi inglesi e rifugiati somali - Fulvio Bortolozzo**

Venerdì 18 gennaio 2013, ore 21 circa, nella sede di corso Sicilia del Circolo Ricreativo Dipendenti Comunali sez. Fotografica, il socio Raffaele Bellacicco ha esposto alcune stampe fotografiche di suoi scatti realizzati in una palazzina di corso Chieri, abusivamente occupata un paio d'anni fa da alcuni rifugiati somali. Al numeroso pubblico intervenuto era stato chiesto di portare cibarie. Anche la mia metà del cielo ed io abbiamo di buon grado portato qualcosa. Nulla ci aveva però preparato alla serata che avremmo vissuto. Le fotografie erano di notevole impatto, cromatismi accesi, tagli compositivi curati, rispetto per i soggetti senza tuttavia nascondere il grave stato di degrado in cui vivono i rifugiati nella palazzina. Fin qui siamo nel filone del "sociale" inaugurato alla fine dell'Ottocento da Jacob Riis con le sue indimenticabili fotografie di immigrati a New York, anche italiani, che consiglio per inciso di andare a riguardare. Al richiamo del Presidente del circolo Maurizio Mangili, i presenti, tra cui segnalò il Presidente FIAF Claudio Pastrone, prendono posto a sedere e l'autore inizia a parlare del suo lavoro. Tutto nasce dice da un trafiletto letto di sfuggita, scatta una curiosità e quindi una prima visita a quel luogo. La semplicità disarmante del racconto di Raffaele gli fa onore. Sento aleggiare l'intensità di De Amicis e la fantasia esotica di Salgari. Torino forse è davvero una città magica perché senza lasciare le sponde del Po possiamo scoprire mondi e persino decidere di andare a fotografarli. Il vero



colpo di scena nel racconto di Raffaele giunge però quando dice di aver lasciato la fotocamera per la chiave inglese. Sì, perché un mestiere lui ce l'ha: fa l'idraulico. E così un privato cittadino, ma soprattutto un essere umano dotato non solo di intelligenza, ma anche di empatia verso il prossimo, si mette a dare una qualche sistemata per consentire alle persone che stava fotografando di potersi fare una doccia, lavare dei piatti. Mi sembra di rituffarmi in un'altra Italia, quella antica e contadina del mio povero padre, dove tutto si poteva risolvere con un gesto, due lavoretti, fatti da chi può per chi non può. Senza leggi, ordinanze, bolli e controbolli, discorsi sui massimi sistemi e "benaltrismi" vari, così di moda oggi. Resta il problema del mangiare. Sì perché un "rifugiato somalo" pare sia come tutti gli altri: mangia, dorme, va al gabinetto, ha freddo, ecc. ecc. Peccato che tutto l'ambaradan dell'amministrazione pubblica e associazioni collaterali varie di cui siamo splendidamente dotati in Italia non si comporti di conseguenza. Certo, siamo umani, quindi soggetti a scadenza naturale, ma questo non capita per fortuna ogni sei mesi, nemmeno se sei somalo e "godì" dello status di rifugiato. Invece per queste persone sfortunate tutto scade qui da noi, compresa la fornitura di cibo. Paese ben surreale il nostro. In conclusione, la serata non è stata inutile. Un po' tutti ci siamo trovati a disagio penso. Personalmente l'imbarazzo più grande l'ho provato nel constatare ancora una volta che esiste un Paese fatto di gesti concreti, diretti, come sempre è stato, e che questa comunità in qualche modo tira avanti nonostante tutto e si fa pure carico come può di chi incontra sul suo cammino. A fronte di questo benemerito Dr. Jekyll c'è però un Mr. Hyde che sovverte e complica tutto. Ogni passo oltre la stretta di mano, il sorriso, l'offerta di un aiuto immediato, si impantana nelle considerazioni politiche, economiche, sociologiche, ecc. Siamo sempre noi tuttavia. Evidentemente, quando passiamo dal rapporto diretto e personale alle etichette e ai numeri, l'umanità si perde per strada. Spero che i tre ragazzi somali che abbiamo incontrato se la cavino. Spero che se la cavino anche gli altri. Se tutti facciamo qualcosa, un po' meglio andrà, forse.

P.S.: Tanto per avere qualche dato in più sulla questione ho fatto una breve ricercheta con Google. Ecco alcuni link che potrebbero interessare:

<http://cri.it/flex/cm/pages/ServeBLOB.php/L/IT/IDPagina/579><http://cri.it/flex/cm/pages/ServeBLOB.php/L/IT/IDPagina/579>

<http://tuttosquat.net/news/comunicato-di-solidarieta-sulla-occupazione-di-corso-chieri-19/>

<http://viedifuga.org/?p=5839>

<http://www.comune.torino.it/torinovende/schede/chieri/>

<http://www.lastampa.it/2010/08/17/cronaca/corso-chieri-scatta-l-oradelle-denunce-HZfyQEerJs4uCPAHiqLFUN/pagina.html>

<http://www.ecoditorino.org/rifugiati-in-corso-chieri-chiamparino-richiede-lo-sgombero-della-palazzina.htm>

<http://www.soomaaliya.it/>

[http://it.wikipedia.org/wiki/Diritto\\_di\\_asilo](http://it.wikipedia.org/wiki/Diritto_di_asilo)

<http://www.unhcr.it/>

<http://altraeuropadoc.blogspot.it/>

## **Kim Dotcom lancia “Mega” il nuovo sito di file sharing**

Il re dei pirati torna all'arrembaggio. Kim “Dotcom” Schmitz, fondatore di Megaupload.com, sotto accusa negli Stati Uniti per violazione dei diritti d'autore, ha oggi ufficialmente lanciato il nuovo sito web di condivisione di file “Mega”, subito preso d'assalto dai naviganti. Dalla Nuova Zelanda, Kim “Dotcom” ha annunciato l'apertura dell'indirizzo [mega.co.nz](http://mega.co.nz) alle 6:48 ora locale (le 18:48 di ieri in Italia), esattamente un anno dopo la perquisizione da parte della polizia della sua proprietà di Auckland. «Centomila utilizzatori in meno di due ore, 250.000 iscritti, server al massimo della loro capacità, wow!!», ha commentato euforico Dotcom sul suo account Twitter.

**Corsera – 20.1.13**

## **In quelle parole (d'ordine) le nostre mille identità – Edoardo Boncinelli**

Qualunque cosa tu faccia oggi ti chiedono una password, che poi sarebbe una parola d'ordine. Le prime si imparavano subito e si sciorinavano con baldanza e prontezza. Poi sono sempre più aumentate e adesso ci si deve districare in una rete di password che costituiscono ormai la nostra identità elettronica, ma anche pubblica. Non so come fanno gli altri, ma io le imparo tutte a memoria - conosco a memoria anche il mio Iban - ma, per sicurezza, le scrivo anche tutte in un file del computer. Per accedere al quale ci vuole ovviamente una password. Recentemente c'è stato un clamoroso miglioramento. Utilizzando Dropbox posso depositare nell'etere tutti i miei file. Se dovessi per disgrazia perdere il mio portatile - in realtà un iPad - e se mi si dovesse irrimediabilmente guastare il computer di casa, potrei sempre andare a ripescare i miei file in un computer qualsiasi digitando naturalmente una password. Insomma, non se n'esce. Ma che cos'è una password? Il fondamento di quella privacy e sicurezza di cui oggi non possiamo più fare a meno. Mi dà accesso a molti servizi, ma la devo conoscere io e soltanto io. In un certo senso non esiste niente di più culturale, in quanto contrapposto a naturale. Prima c'erano i pegni, i lasciapassare, i sigilli e, nei miti di agnizione e nelle favole, anche i contrassegni, cioè veri oggettini che dessero la sicurezza che io fossi io o che il figlio del re fosse il figlio del re. Sul piano dell'identità biologica e sul piano del ruolo istituzionale. Sul piano dell'identità biologica, oltre i caratteri somatici ci sono le «voglie» o i segni caratteristici, poi sono venute le impronte digitali, più avanti i gruppi sanguigni e infine il profilo del Dna; ma si parla anche di riconoscimento dell'occhio e chi sa di quale altra comoda e veloce diavoleria. Ma sul piano dell'identità pubblica esiste soltanto qualcosa di riconducibile alla nostra memoria individuale. Io in definitiva sono la mia memoria, e solo io lo posso essere. Ecco il grande segreto delle password e della loro proliferazione: mappare la mia memoria. Forse si arriverà a chiedere di conoscere il complesso dei miei ricordi, ivi compresi i miei sentimenti a questi ricordi correlati. D'altra parte, se si continua così, veramente larga parte della mia memoria sarà impegnata a ricordare password! La password però non la devo conoscere soltanto io; sennò

non serve a niente. Ci deve essere qualcuno o più probabilmente qualcosa che sa che la mia password per quel determinato servizio è proprio quella e deve poter controllare. Ci avviamo quindi ad avere ciascuno di noi un suo doppio: il detentore di questa informazione. Anzi, una molteplicità di doppi, ciascuno per un determinato servizio. Non solo si dovrà così mappare la nostra memoria ma la si dovrà proiettare su una matrice (Matrix?) di detentori-controllori. Ognuno di noi diverrà così sempre più se stesso, ma condizionatamente a un sistema sociale efficiente e permanente. Saremo condannati a materializzarci in un astratto costruito sociale che ha in qualche modo la nostra stessa deperibilità. Ma ovviamente sto scherzando.

## **Rari strumenti scientifici in mostra a Firenze** - Laura Villorosi

«Dal cielo alla terra» è la mostra che si è recentemente aperta a Firenze alla Galleria delle Carrozze di Palazzo Medici Riccardi e proseguirà fino al prossimo 31 maggio. L'esposizione, frutto di un lavoro di gruppo di enti di ricerca nazionali e internazionali, racconta la storia (e l'evoluzione) della sismologia e meteorologia in Italia e a Firenze dall'Ottocento ai giorni nostri attraverso un percorso unico che offre al visitatore nuove visioni temporali e spaziali. LA MOSTRA - Organizzata dall'Istituto nazionale di geofisica e vulcanologia (Ingv), la Provincia di Firenze, l'Osservatorio Ximeniano di Firenze, Istituto di biometeorologia del Cnr e dal Cra (Climatologia e meteorologia applicate all'agricoltura), in collaborazione con numerose università, si presenta come un evento internazionale con oltre cento strumenti presenti che, dalla metà del Settecento a oggi, hanno costituito la base dell'osservazione, dello studio e delle rilevazioni della sismologia e meteorologia in Italia (60 di geofisica e 80 di meteorologia). La mostra è integralmente autoprodotta dal gruppo di ricerca (circa 70 persone fra tecnici e ricercatori delle diverse discipline) che comprende le tre realtà promotrici del progetto e che i ricercatori Ingv hanno poi messo, materialmente, in pratica ricreando in loco gli ambienti di ricerca, oppure il monitoraggio di una sala sismica o le due piramidi di virtualizzazione 3D. IL PERCORSO - La mostra si snoda cronologicamente fra gli oggetti della strumentistica, esemplari unici del «nostro ragionamento» provenienti dai vari istituti di ricerca coinvolti. Una rappresentazione storica straordinaria che avvicina così l'immaginario collettivo alla realtà della ricerca scientifica, anche attraverso una dialettica che si mostra e scaturisce dalla serie di conferenze previste in contemporanea alla mostra. «La rivisitazione dell'evoluzione degli strumenti sismologici e meteorologici negli ultimi due secoli in Italia, offre lo spunto per una rilettura del ruolo degli strumenti e degli studiosi nella storia della scienza», spiega Graziano Ferrari, dirigente di ricerca dell'Ingv. «Non sono tanto gli strumenti a realizzare le grandi scoperte ma l'uso che degli stessi ne fanno i ricercatori, ancora oggi in cui sembra che le moderne tecnologie, per molti incomprensibili, siano i veri protagonisti della ricerca». GLI STRUMENTI - Gli apparecchi esposti hanno un alto valore storico/scientifico, oltre che culturale. Si va dal sismoscopio a mercurio del 1784, a una gamma di delicati sismoscopi a mercurio e barometri di inizio Ottocento, ai sismografi di grande massa (1000 kg), passando dai contributi lasciati da grandi scienziati come Filippo Cecchi e Guido Alfani. Ancora, un termometro a prisma del 1875, un microsismografo a doppio pendolo del 1894, un razzo antigrandine della seconda metà del XX secolo, uno psicrometro a fionda di inizio Novecento. Da Barcellona proviene l'unico esemplare, sopravvissuto, di sismografo Agamennone e da Strasburgo, un sismografo Rebeur Paschwitz. Una «contaminazione» che aiuta, come sottolineato da Ferrari, a «contestualizzare l'esperienza italiana e fiorentina in particolare, nel panorama europeo del tempo». Proprio Firenze ospitò nella metà del XVII secolo la nascita della prima rete meteorologica con stazioni di rilevamento italiane ed estere; un primo tentativo di raccolta organica di dati descrittivi provenienti e strumentali provenienti da luoghi differenti.

## **Parti cesarei, il 43% è «ingiustificato»**

MILANO - Il 43% dei parti cesarei fatti nel 2010 in Italia è «ingiustificato». Pesano come pietre i risultati dell'indagine nazionale sull'appropriatezza del ricorso al cesareo condotta dal Ministero della Salute. Nel 2010 ci sono stati 482.195 parti, tra naturali e cesarei: questi ultimi sono stati il 29,31% del totale, e per ben il 43% di questi si rileva una non corrispondenza con le informazioni nelle schede di dimissione ospedaliera (Sdo). In pratica, si rilevano «troppe diagnosi di posizione anomala del feto, condizione fortemente associata al taglio cesareo». I carabinieri del Nas, che hanno prelevato cartelle cliniche in 78 ospedali pubblici e privati accreditati, hanno trovato in ben dodici regioni cartelle cliniche vuote, ovvero senza documentazione che supportasse la diagnosi: record assoluto della Sicilia, con il 72% dei casi esaminati. SPRECHI E RISCHI - Si parla di soldi spesi male, ma anche di rischi per la salute. Ogni parto cesareo ingiustificato comporta una spesa non necessaria di 1.139 euro: un ricovero per parto naturale costa infatti 1.318,64 euro, mentre il ricovero per cesareo costa 2.457,72 euro. Sul fronte della salute, sottolinea il Ministero, rispetto a una donna che partorisce naturalmente una donna sottoposta a parto cesareo ha un rischio triplo di decesso a causa di complicanze. Le donne sottoposte a cesareo, inoltre, hanno un rischio di lesioni fino a 37 volte maggiore, mentre la complicità di maggior impatto è la rottura dell'utero in una successiva gravidanza, la cui probabilità dopo un taglio cesareo è di 42 volte superiore rispetto a dopo un parto vaginale. È quindi «evidente - conclude il Ministero - che il taglio cesareo è un intervento chirurgico non privo di rischi e deve essere eseguito solo se si verificano le condizioni mediche che lo rendono necessario. Se non vi sono controindicazioni, il parto naturale è da preferire al taglio cesareo, per la tutela della salute della partoriente e del bambino». I CONTROLLI - Tutto è nato l'anno scorso, quando l'Agenzia nazionale per i servizi nazionali regionali (Agenas) ha segnalato ad alcune regioni problemi di validità delle informazioni contenute nelle Sdo con procedura di parto cesareo. In particolare, la "posizione anomala del feto", fortemente associata al cesareo e che ha una frequenza nazionale dell'8%, risultava in alcune strutture molto alta, raggiungendo valori superiori al 20% o addirittura al 50%. Questi valori, rileva il Ministero, «sono incompatibili con la distribuzione di questa condizione al parto nella popolazione e hanno quindi fatto sorgere il sospetto di un'utilizzazione opportunistica di questa codifica, non basata su reali condizioni cliniche». Il fenomeno avviene in particolare in Campania, ma anche Lazio, Basilicata, Puglia, Calabria e Sicilia. Il Ministero ha quindi attivato un controllo a campione sulle dimissioni per primo parto cesareo con diagnosi di posizione anomala del feto, per verificare se le informazioni

contenute nelle Sdo corrispondessero alla documentazione presente in cartella clinica. Il campione è stato di 3.273 cartelle cliniche distribuite in 78 ospedali pubblici e privati accreditati. Le cartelle sono state acquisite dai Nas e trasmesse al Ministero. Ad oggi sono state esaminate 1.117 cartelle (il 34% del campione) provenienti da 32 strutture di 19 regioni. Il dato che emerge, appunto, è che nel 43% dei casi «è stata rilevata una non corrispondenza con le informazioni riportate nella Sdo». SPRECO DI 85 MILIONI - «Se verrà effettivamente dimostrato che il 43% dei parti cesarei per posizione anomala del feto è inappropriato, ciò significherebbe per il sistema sanitario nazionale uno spreco di 80-85 milioni di euro l'anno» ha detto il ministro Renato Balduzzi, aggiungendo che i dati «sono molto preoccupanti e ci vuole un intervento ulteriore. È un forte campanello d'allarme poiché i dati ci dicono che ci sono comportamenti opportunistici sui quali bisogna intervenire». E non si tratta solo di un fatto di costume. I medici e gli ospedali che hanno fatto ricorso a cesarei non giustificati rischiano l'accusa di lesioni gravi e gravissime, falso in atto pubblico e truffa al Servizio sanitario nazionale: questi i reati ipotizzabili, come spiega il comandante generale dei Carabinieri del Nas Cosimo Piccinno. Il profilo giudiziario, ha sottolineato Balduzzi, «è l'ultima ratio, però in presenza di dati che creano ragionevoli dubbi sulla legalità dei comportamenti, c'è il dovere di perseguire la strada giudiziaria». I risultati dell'indagine rappresentano inoltre, ha affermato Balduzzi, una «ulteriore indicazione alle Regioni perché controllino maggiormente la completezza e la veridicità delle cartelle cliniche». CARTELLE CLINICHE VUOTE - Di maggiori controlli pare proprio ci sia un gran bisogno, visto il gran numero di cartelle senza prive della documentazione necessaria. E in 5 regioni l'assenza di documentazione è risultata essere la ragione principale della non corrispondenza tra scheda di dimissione e cartella clinica. In Sicilia, le cartelle cliniche non valutabili perché vuote sono state il 72%. Tante anche in Lombardia (31%); Lazio (24%); Calabria (23%). Dati confortanti da Veneto, Liguria e Provincia autonoma di Trento, con il 100% di cartelle cliniche coerenti con la Sdo. Bene anche Friuli Venezia Giulia e Valle d'Aosta (97%). «Dai risultati dell'indagine - spiegano gli esperti del Ministero - emerge come la presenza di diagnosi di posizione anomala del feto potrebbe essere un indicatore di rischio di non corretta compilazione della cartella: le strutture con una più elevata percentuale di primi parti cesarei con l'indicazione di tale diagnosi sono anche caratterizzate da un livello maggiore di non corrispondenza Sdo-cartella clinica».