

## L'America in Iraq tra noia e sangue - Luca Briasco

Il 2012 è stato un anno di svolta per la narrativa americana: nel giro di pochi mesi sono usciti due romanzi che hanno conquistato l'attenzione della critica e accumulato elogi: ambedue finalisti del National Book Award e vincitori di molti altri importanti premi letterari, erano tra i favoriti per la conquista del Pulitzer Prize per il 2013, ma i giurati, come accade ormai da qualche anno, li hanno ignorati, conferendo l'alloro a un'opera straordinaria quanto «fuori dagli schemi» come *Il signore degli orfani*, di Adam Johnson. Due romanzi, soprattutto, che prendono di petto la «sporca guerra» in Iraq, vera e propria piaga nell'immaginario liberal dell'ultimo decennio: una guerra scatenata sulla base di un'oggettiva menzogna, ammantata di un patriottismo post-11 settembre duro a morire, e trasformatasi nel correlativo oggettivo di una nazione che ha rifiutato a lungo di interrogarsi su se stessa, sulla propria crisi morale, sulla progressiva corrosione – o peggio ancora, cessione – di quelle libertà che ne costituiscono il fondamento etico e filosofico. Dei due romanzi in questione il primo, *Yellow Birds* di Kevin Powers, è stato pubblicato da Einaudi Stile libero un paio di mesi fa, con grande risonanza; ora spetta a minimum fax, da sempre attenta esploratrice della letteratura americana, contemporanea e non, proporci il secondo: *È il tuo giorno*, Billy Lynn (pp. 398, € 17,00), tradotto con la consueta perizia da Martina Testa. L'autore, Ben Fountain, quarantacinque anni, ha alle spalle solo una bellissima raccolta di racconti, *Fugaci incontri con Che Guevara*, pubblicata in Italia per i tipi di Spartaco editore, proprio come Powers, poco più che trentenne, aveva scritto, prima di *Yellow Birds*, solo un pugno di (bellissime) poesie: due semi-esordienti, insomma, molto diversi per caratteristiche e stilema accomunati da una forte coscienza letteraria e dall'autorevolezza con cui rinverdiscono e rinnovano le due grandi tradizioni della narrativa di guerra negli Stati Uniti. È sufficiente un breve sguardo agli incipit dei due romanzi per comprenderne la differenza e la complementarietà. «La guerra provò a ucciderci in primavera. Quando l'erba tingeva di verde le pianure del Ninawa e il clima si faceva più caldo, pattugliavamo le colline basse dietro città e cittadine»: così esordisce Powers, immergendo il lettore nel paesaggio iracheno, nella realtà della vita di pattuglia, nella sfida quotidiana con la guerra, tra amicizia virile, sopravvivenza, paura, morte. «Gli uomini della squadra Bravo non hanno freddo. È un Giorno del Ringraziamento gelido e spazzato dal vento, e le previsioni annunciano grandine e nevischio per il tardo pomeriggio, ma la Bravo è bella calda di whisky e Coca grazie all'epica lentezza del traffico prepartita e al minibar della limousine»: questa l'apertura di *È il tuo giorno*, Billy Lynn. Freddo americano contro caldo iracheno; una squadra che non va di pattuglia, ma in parata; un evento sportivo imminente, e su tutto il caos festoso di un Giorno del Ringraziamento. La guerra è presente nei ricordi dei dieci soldati della squadra Bravo, in tournée americana dopo che una scaramuccia cruenta quanto vincente li ha trasformati in eroi (ma la vacanza è quasi finita, ormai, e il ritorno in Iraq imminente). È presente nella retorica patriottarda di chi è rimasto a casa e ripete come un mantra le parole-chiave «terrorismo» e «undici settembre» – primo fra tutti, il proprietario dei Dallas Cowboys, la squadra di football che ospita gli eroi della Bravo nel suo stadio. È presente nel tentativo di appropriarsi dell'eroica impresa e trasformarla in film, affidata al produttore hollywoodiano Albert. È presente soprattutto nello sguardo di Billy Lynn, che si è guadagnato una medaglia al valore a soli diciannove anni, e ancora, in fondo, non ha capito il perché. Come capisce e non capisce ciò che gli accade intorno, le frotte di ammiratori ricchi e di signore impellicciate, le cheerleader, i campioni di football, una sfilata di vanità e artefatta commozione cui Billy sembra assistere in preda a un perenne stupore, alimentato dall'alcol e da una comica emicrania per la quale non riesce a trovare alcun rimedio, neppure un'aspirina. Evidenti, allora, anche le due diverse tradizioni cui Powers e Fountain attingono. Gli antesignani di *Yellow Birds* sono i romanzi incentrati sulla guerra in quanto momento della verità, nel quale i più elementari sentimenti umani sono come denudati e ridotti all'essenza: Il segno rosso del coraggio, prima di tutto, ma anche Addio alle armi e – fuori dal contesto americano – Niente di nuovo sul fronte occidentale. *È il tuo giorno*, Billy Lynn si inserisce invece, con controllata autorevolezza, nella linea narrativa carnevalesca e velata di satira che ha in *Comma 22* il suo esempio più perfetto, ma che può facilmente includere anche le pagine più feroci del Nudo e il morto o le variazioni tragicomiche di *Mattatoio 5*. Più ancora che un'anatomia della guerra, Ben Fountain ha voluto scrivere un'anatomia dell'America in guerra, ricorrendo allo sguardo straniato, insieme innocente e stranamente consapevole, di un cittadino qualunque: un ragazzo proiettato prima nell'orgia di noia e sangue dell'Iraq, poi in una sarabanda di celebrazioni tanto fastose quanto incomprensibili. Il titolo originale del romanzo, *Billy Lynn's Long Halftime Walk*, allude insieme alla breve marcia che la squadra Bravo è chiamata a compiere sul campo da gioco, durante l'intervallo della partita dei Dallas Cowboys, e a un intervallo, una lunga parentesi nei ritmi e nei tempi del conflitto dalla quale nessuno esce più pulito, più sereno o anche solo più consapevole. La forza del libro di Fountain – e se vogliamo, il suo limite – sta proprio in questa sostanziale staticità, e nella passività del personaggio che funge da coscienza centrale della storia. All'autore non interessa, evidentemente, ipotizzare forme di riscatto o di autocoscienza, ma portare allo scoperto gli aspetti più mostruosi e troppo spesso nascosti di un paese che si affaccia al nuovo millennio ferito, spaventato, impoverito. Un paese attraversato da divisioni di classe profonde e rimosse dietro il mito del successo e della mobilità; un paese schiavo dell'economia e dei suoi meccanismi ormai ridotti a pura autoreferenzialità; un paese in cui tutto è spettacolo e insieme tutto è preghiera, in uno strano paradosso che pare alimentarsi all'infinito. Così, in uno degli episodi più divertenti e tristi del romanzo, il padrone dei Dallas Cowboys, Norm, dopo avere concionato i suoi atleti invitandoli a prendere esempio dalla squadra Bravo, lascia la parola al pastore Dan, «un uomo dalla bellezza stagionata che indossa la stessa tuta lucida degli allenatori», che con «una melodiosa voce del Sud» pronuncia questa preghiera: «O Signore, aiutaci a giocare al meglio delle nostre capacità. A tenere sul campo un comportamento che obbedisca alla tua parola e onori la nostra fede. Guidaci, mostraci la strada, proteggici...» Billy assiste alla scena, consapevole che «l'America, lo sa Dio, adora pregare. L'America prega, prega e prega, è la terra della preghiera sfrenata», ma anche che quel cerimoniale di preghiera gli risulta faticoso. «Lui ci prova, ma non ne viene fuori nulla». Una dialettica, quella dispiegata in questa scena, che ricorre con regolarità in tutto il romanzo: *È il tuo giorno*, Billy Lynn procede così per accumulazione e

ripetizione, in una sarabanda di invenzioni linguistiche e di scene corali che, per crudeltà e arguzia, hanno pochi eguali nella narrativa americana, di guerra e non, degli ultimi anni.

## Tra mal di vita e note a piè di pagina - Francesca Borrelli

A meno di non essere divorati dalla curiosità, immagino che la motivazione principale per intrattenersi con cinquecento pagine di rivelazioni biografiche, aneddoti, testimonianze, intrecci tra frammenti di libri e passaggi della vita di David Foster Wallace abbia a che vedere con la nostalgia. Prolungare l'opportunità di intrattenersi con la figura di questo scrittore così singolare, ora che si può presumere di non avere niente altro di suo da leggere, è tutto quanto pertiene alle nostre possibilità: perciò la gratitudine con la quale anche chi è meno avido di dettagli biografici accoglierà *Ogni storia d'amore è una storia di fantasmi Vita di David Foster Wallace* (Einaudi «Stile libero», pp. 505, € 19,50), scritta da D. T. Max, valido interprete del new journalism presso il «New Yorker». L'autore e l'oggetto del suo libro non si sono mai incontrati, l'unica occasione che ebbero di stare inconsapevolmente sotto lo stesso tetto fu alla festa per l'uscita di *Infinite Jest* nel 1996, quel party a proposito del quale Foster Wallace scrisse a DeLillo che «se Dio esiste, allora sarà anche l'ultimo». Dunque, ogni tratto della parabola descritta da D.T. Max è il frutto di centinaia di testimonianze raccolte sia nell'ambito della famiglia dello scrittore che fra gli amici, e soprattutto carpite alle due persone che hanno accompagnato con più costanza Foster Wallace nella sua carriera di scrittore: Michael Pietsch, l'editor di Little, Brown che ha messo insieme il manoscritto del *Re Pallido*, l'ultimo romanzo di Wallace incompiuto; e Gerard Howard editor alla Penguin, paziente stampella degli esordi dello scrittore americano. Nessun affondo psicologico grava sulle pagine di questa biografia, i cui momenti più drammatici avrebbero potuto facilmente indurre a speculazioni interpretative, e sebbene sia evidente la conoscenza profonda che Max ha dei libri di Foster Wallace e della loro genesi, anche gli accostamenti tra vita e opera sono discreti e plausibili: il più delle volte li giustifica l'accertamento della contiguità fra fatti, e trasfigurazione di quei fatti in realtà romanzesca, altre volte il riflesso autobiografico viene esibito, ma non più di quanto lo stesso autore abbia autorizzato nel corso delle interviste che gli è capitato di concedere. Nulla, dunque, mancherebbe per penetrare meglio la specificità di un autore così anomalo, se non fosse che ci manca tutto della sua infanzia, ossia della stagione in cui la personalità di ognuno di noi prende forma, l'immaginario al quale attingeremo per tutta la vita comincia a plasmarsi e le costruzioni difensive già identificano le peculiarità di un carattere. Del resto, nemmeno se lo stesso Foster Wallace ce l'avesse raccontata sapremmo qual è la verità dei fatti, e dovremmo dunque accontentarci dei suoi vissuti a posteriori: che ci direbbero più o meno tutto quanto conta davvero, ma non esaurirebbero perciò le pretese di una oggettività inemendabile. Del resto ogni biografia è votata all'arbitrio derivato dalla sua lacunosità, e questa di Foster Wallace si affida, se non altro, a una scrittura patentemente di servizio, che non conosce picchi espressivi ma al tempo stesso non cede mai alla tentazione di virare verso il romanzesco. Forse uno tra gli aspetti più affascinanti della vita di David Foster Wallace sta nel contrasto fra il suo disordine e il rigore estenuante cui sottoponeva i dettagli di quanto voleva descrivere, spesso aggirando le richieste di tagliare i suoi romanzi fluviali con l'espedito di proiettare nelle sue famose note a piè di pagina ciò che avrebbe dovuto eliminare. La trasandatezza del suo vestiario, che nemmeno quando giocava a tennis sapeva assecondare la sobrietà del candore prescritto, e il caos delle case che ha abitato, sembravano portare notizie dei travagli della sua psiche; ma poi quel disordine si convertiva sulla pagina in una maniacale ricerca di corrispondenze tra gli oggetti e la loro nominazione, tra la finitezza dei mezzi linguistici e la rincorsa alla infinità dei loro usi possibili. Nella sua casa di Bloomington aveva dipinto di nero le pareti della stanza adibita a studio, e in quella camera oscura aveva piazzato un certo numero di lampade perlopiù provenienti dalla casa dei suoi genitori. Sul pavimento, giocattoli mangiucchiati dai cani, alle pareti le lettere di DeLillo, suo consulente letterario fin dagli esordi, e di Franzen, l'amico non immune dalla sua competitività, mentre a coprire il computer aveva steso un bel velo da sposa, dono di una amica. In quell'ambiente surreale si era dedicato alle defatiganti revisioni di *Infinite Jest*, il romanzo che aveva cominciato a concepire forse già nell'86 in forma di racconto e che condensa i suoi tre periodi stilistici, che D.T. Max così riassume: quello affidato a una voce narrante comica e brillante, corrispondente agli anni degli studi a Amherst; la parentesi della infatuazione postmodernista che aveva coinciso con il soggiorno in Arizona, e la fase bostoniana del dottorato a Harvard, che inaugurava una scrittura più emancipata da connotazioni ambigue e da doppi sensi. Ma quello che Wallace avrebbe definito un *Intrattenimento fallito* venne ancora ampliato a Syracuse e finalmente consegnato nel giugno del 1994, quando nonostante le dispute con il suo editor constava di circa 750.000 parole, ossia 1200 pagine e centinaia di note. Due occasioni significative di scrittura allontanarono momentaneamente Wallace dal concepimento, prima, e dalla revisione, poi, di quella superfetazione romanzesca: la prima fu a Yaddo, la colonia per artisti vicina a Saratoga Springs dove fu ospite in due occasioni e dove si dedicò a un racconto da lui molto amato (e altrettanto detestato da Franzen che non esitò a scriverglielo): intitolato «Verso Occidente», è concepito minuziosamente per rifare il verso a un racconto di John Barth nel quale Wallace credeva di leggere «una chiamata alle armi della metafiction postmoderna». Il secondo allontanamento dal dattiloscritto, ormai quasi terminato, di *Infinite Jest* si consumò nel marzo del 1995, quando Harper's commissionò a Foster Wallace il reportage di una crociera nei Caraibi, che venne riversato in un racconto esilarante intitolato *Una cosa divertente che non farò mai più*. Anche in questo caso scrisse circa tre volte quanto ci si aspettava da lui. La sua vocazione alla prolissità, del resto, era remota quanto la sua sofferenza mentale – «mia sorella dice che ho il mal di vita» – avrebbe poi scritto in un reportage; e già da quando frequentava le lezioni a Amherst provava a fare fessi i professori comprimendo in una pagina il doppio delle righe previste. Alle proposte di editing che seguirono l'invio del suo primo romanzo fluviale, *La scopa del sistema*, Foster Wallace rispose con una ormai celebre lettera di diciassette pagine dove si giustificava ribadendo come tutto il libro andasse inteso come «una conversazione tra Wittgenstein e Derrida». Effettivamente, come nota D.T. Max, mentre Pynchon era la musa letteraria del giovane Wallace – che attingeva da lui i nomi, la quieta paranoia del libro e la convinzione per cui l'America era già allora intossicata dai media – il filosofo che più informava la dialettica del suo esordio era l'amato Wittgenstein. Quando *La scopa* fu pubblicato, nel gennaio del 1987, la Viking Penguin mandò a Wallace un conto di oltre trecento dollari per

le modifiche apportate alle bozze già revisionate dai correttori. I commenti della critica furono alterni, mentre la autocoscienza di Wallace circa la sua cerebralità si condensarono in una frase che è riportata nella intervista a David Lipsky pubblicata da Minimum fax sotto il titolo Come diventare se stessi: «le parti dime che pensavano fossi diverso, più intelligente o quello che era, mi hanno quasi portato alla morte». Erano gli anni in cui si andavano affermando Bret Easton Ellis, Jay McInerney, Tama Janowitz, William T. Vollman: Wallace disapprovava e in molti casi invidiava, ma soprattutto era rabbiosamente competitivo con loro come con tutti quelli che avevano successo. Restio a confessare l'influenza che autori molto ammirati avevano avuto su di lui, arrivò persino a negare di avere mai letto L'incanto di Pynchon, un libro che i suoi compagni di università, e in particolare l'amico Mark Costello, gli videro divorare. Davanti agli studenti dei vari corsi di scrittura creativa nei quali insegnò, studenti che sbalordiva con la sua dedizione e con un misto di informalità e di intransigenza, Wallace affermava con un pathos senza possibilità di contestazione che la teoria era quanto distingueva i romanzieri di qualità da tutti gli altri, e che senza di essa non ci si poteva aspettare di diventare altro che meri intrattenitori. Del resto, la formazione di Wallace era tra le più solide: aveva frequentato prestigiosi college privati e nel suo background è affissa l'istantanea dei genitori a letto, mano nella mano, intenti a leggersi vicendevolmente l'Ulisse. Niente di strano dunque, nel fatto che per Wallace la vita fosse una continua performance. Tanto più pesanti da tollerare dovettero essere dunque le sottomissioni alla ferocia della sua sofferenza mentale, che più volte tornò a strapparli ai successi scolastici, alla professione di insegnante, alla sua scrittura, alla possibilità di godersi gli affetti che, spesso, trovava nelle comunità di recupero per tossici e per alcolizzati, comunità che costituivano punti di riferimento tutt'altro che sgraditi dovunque egli si trovasse a abitare. E nonostante l'illuminismo dei suoi genitori, e gli strumenti invidiabili in suo possesso, per due volte a distanza di anni Foster Wallace si ritrovò a tal punto vinto dal dolore mentale da soggiacere a una serie di sedute di elettroshock, dalle quali «riemergeva fragile come un bambino». Cercò più volte di contrastare la sua disperazione, a volte rasentando l'autolesionismo più estremo. Nel suo ultimo anno di vita provò a emanciparsi dai farmaci e poco prima di morire tornò precipitosamente a riprenderli; ma non aveva ormai più la resistenza necessaria per attendere che facessero effetto. Così, il 12 settembre del 2008 si impiccò nel garage della sua casa, e lasciò in vista per sua moglie Karen una lettera di addio di due pagine e un manoscritto di quasi duecento, la sua ultima performance romanzesca nella quale si era riproposto di indagare la noia fin nei recessi più remoti dei suoi fondamenti neurologici. Molta parte della vita di Foster Wallace non è stata coerente con l'epilogo che si è scelto: la sua passione per lo studio, la sua curiosità, la sua partecipata traslazione di ogni infinitesimale dettaglio nella scrittura, la sua affettività, la sua ironia non necessariamente amara, e la sua brillantezza non solo votata al sarcasmo. Quanto al talento – la qualità che gli venne insistentemente associata fin dagli anni dell'università, quell'aggettivo che suonava così inscindibile dal suo nome da suonare quasi come un patronimico – questo non ha mai costituito un deterrente per nessun aspirante suicida.

## **Ascolto interpretativo degli spiriti di Joyce** - Enrico Terrinoni

Nel tredicesimo episodio dell'Ulisse di Joyce, dopo aver disperso il proprio seme lungo la spiaggia di Sandymount nell'intensità di un incontro di sguardi con Gerty la zoppa, Leopold Bloom si guarda intorno e pensa: «tutti questi scogli con linee e sfregi e lettere». Sulla stessa linea di spiaggia circa dieci ore prima, ovvero nel terzo episodio, il suo alter ego consustanziale Stephen Dedalus, pseudo-Icaro intellettuale ancora incapace di volare, aveva riflettuto: «le firme di tutte le cose sono qui a leggere». Poi, dopo aver composto un biascico di poesia vampiresca su uno straccio di lettera abbandonato a terra, s'era chiesto: «chi mai in qualche dove leggerà queste parole scritte?» Non a caso Bloom, su quel medesimo sfoglio di sponda, dieci ore più in là, dopo aver notato un pipistrello raccoglierà un pezzo di carta lasciato lì, per domandarsi: «lettera? No. Non si legge». Leggere le firme delle cose, leggere i segni, le ferite della natura. Come per Amleto, modello letterario di entrambi, Stephen e Bloom, si tratta dell'ossessione di «leggere il libro di se stessi». È un male che condanna il personaggio shakespeariano a pensare senza agire, salvo poi, come Odisseo e Telemaco, fare strage di chiunque alberghi nel proprio castello. È un male legato al concetto di paternità, una delle chiavi in negativo sia di Ulisse che di Amleto, soggiogata com'è all'insindacabile e onnipotente tema dell'amore materno: un amore traviato, intriso di tradimento, quello della regina Gertrude (Gerty?), fedifraga moglie di Amleto padre, e fragile madre di Amleto figlio. A chi è affidata, dunque, l'attualità dell'Ulisse di Joyce, si chiede, nel suo recente Joycity. Joyce con McLuhan e Lacan (Edizioni d'if, pp. 367, € 22,00), il saggista Gabriele Frasca? A Stephen, impotente pensatore d'un Amleto/Telemaco mancato, oppure a Bloom, «che è solo un portavoce, e come se non bastasse denuncia già nel nome la pianta che gli vegeta dentro» il cui compito sarebbe «al primo apparire recitare la formula shakespeariana con cui in verità è stato evocato: «Hamlet, I am thy father's spirit». Lettura vuol dire interpretazione, tradurre non verbum e verbo, sed sensum exprimere de sensu, secondo San Girolamo, e il libro di Frasca si propone quale rivisitazione, ritorno, e in un certo «senso» rievocazione di quegli spiriti latenti nel «senso della lettera» di Ulisse e Finnegans Wake. Ne riepuma la vocalità attraverso i labirintici percorsi mentali di un inconscio che è l'universo linguistico di Joyce. La prima lente, il primo specchio incrinato e riflettente che riconfigura la narrazione psichica di un Joyce riluttante nell'ammettere il proprio debito nei confronti della psicoanalisi di Freud, ma che amava scherzare ricordando la «radice gioiosa» dei loro cognomi (joy / Freude), è lo stream of consciousness, ovvero «sempre l'intrusione, per chiunque nell'opera ne sia affetto, del rimuginio del sogno della vita vigile (...); ma si tratta di un sogno, come se non bastasse, sognato da tanti, o se vogliamo il sogno senza sognatori del linguaggio. Il Finnegans Wake è insomma già incistato nello Ulysses». È questa la consapevolezza profonda di una continuità che lega tutta l'opera di Joyce, da quei Dubliners della paralisi, al mondo di uno Stephen principe dell'inazione, fino al sogno insonne della Wake, passando per uno Ulysses dove, quando Stephen e Bloom si guardano allo specchio, altro non vedono se non la maschera di uno Shakespeare cornuto, affetto da «paralisi facciale». Ma come giustificare, dal punto di vista narrativo, o narratologico, la continua intrusione dell'autore nelle dinamiche delle storie di cui egli stesso è creatore? Bloom e Stephen, ma anche gli onirici Shem, Shaun, e HCE della Wake – come il personaggio Dante, d'altro canto – non sono che rievocazioni dello spirito del proprio padre: ci parlano di Joyce prima di tutto, d'un Joyce ossessionato

dalla rappresentatività, uno scrittore pre-post-mediatico, che si affida alla plasticità del medium linguaggio in quanto vi scorge la possibilità di un ritorno alle origini, e di una proiezione, un «miraggio proiettato» nel futuribile. È da qui che scaturisce il villaggio globale di Finnegans Wake, e Frasca lo affronta attraverso la lente rivelatrice delle teorie di McLuhan, rendendo conto del joyioso rincorrere la rapidità d'un verbo che vola: «ogni qual volta un nuovo sistema mediale sopraggiunge a rendere obsoleto il precedente, non si stancò mai di ripetere McLuhan, le opere che riflettono sui loro stessi mezzi, dissipano quanto c'è di narcotico nella totale adesione a un medium e, prefigurando (magari nel recupero di una realtà arcaica) la mutazione di supporto, ripropongono la questione del senso, della sua origine, del suo peccato». Ma se ogni passo avanti è un passo indietro, ritorna sempre in Joyce la circolarità di un'intenzione, il «vicus di ricircolo» delle prime righe della Wake, che ci permette di visionare il visionario universo linguistico d'un fantasmagorico inconscio testuale, alla luce dei propri riflessi. Come avverte Frasca «tutto ciò che capita, e di fatti più o meno memorabili ne accadono per davvero tanti, nei capitoli della cosiddetta "Odissea", si svolge in verità in quel limite sottile dove una cosa diviene già il suo riflesso». Sono i riflessi le firme delle cose, le reazioni al loro ripresentarsi, e chiedono di essere catturati come in un film girato secondo i dettami d'un arrangiamento retrospettivo. E in questo Bloom, armato com'è di «una macchina da prosa», si permette di «penetrare più a fondo nel mondo del visibile, anzi del proprio sé ridotto a mera funzione del visibile, fino al suo punto cieco». Già, un punto cieco, ovvero la notte di Finnegan, il «book of the dark», la cui rilettura in senso onirico si pone inconsciamente, ma non inconsapevolmente, come specchio notturno e adombrato di quello «uselessly unreadable blue book of eccles» che è Ulisse, visto attraverso lo specchio distorto della Wake. Joyicity, altro titolo citazione, è la città di Joyce, una città della gioia nel cui labirinto il lettore perdendosi si ritrova, incontra se stesso, come un Socrate che, per Maeterlinck prima che per Dedalus, «se uscisse di casa troverebbe il saggio seduto sul propriouscio».

## **Condannati da foto scattate per vantarsi** - Donatella Di Cesare

Una delle immagini indelebili del Novecento ritrae un bambino con il berretto, le mani alzate e gli occhi pieni di paura, mentre un SS gli punta contro il fucile. Chi non l'ha vista in film, documentari, giornali, perfino in opere d'arte? L'immagine è diventata una icona stessa della Shoah, il simbolo, paradossale e crudele, della guerra combattuta dai nazisti contro il popolo ebraico. Ma dove è stata scattata la foto e quando? Chi sono le persone ritratte, qual è la loro storia, che ne è di loro? Sono queste le domande che hanno ispirato il libro dello storico Dan Porat, *Il bambino. Varsavia 1943 Fuga impossibile dall'orrore nazista* (Rizzoli «Saggi», traduzione di Stefano Galli, pp. 324, € 15,00), in cui convergono generi diversi: il romanzo, l'inchiesta giornalistica, la ricerca storica. Le domande mirano a eliminare la patina di mito depositata su quella celebre foto che, votata a un'apparente sacralità, ha alimentato l'illusione della memoria servendo spesso a ricordare per dimenticare. Sui rischi di prendere la documentazione fotografica per un osservatorio privilegiato ci ha a suo tempo messo in guardia Susan Sontag in due dei suoi saggi: *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società* (Einaudi, 2004) e *Davanti al dolore degli altri* (Mondadori, 2006). Nella sua presunta immediatezza la foto inganna: chi la guarda può essere portato a credere di aver colto il nocciolo dei fatti, mentre è fermo alla superficie. La fotografia – scrive Sontag – finisce «per nascondere più di quel che svela». L'antidoto è la parola: «solo quel che può essere raccontato ci aiuta a capire». Sono considerazioni che tanto più valgono per le foto della Shoah che proprio perché colpiscono il nostro sguardo in modo profondo e irrimediabile, richiedono la riparazione del racconto. Il suggerimento viene accolto da Dan Porat che fa ruotare il suo libro intorno alla foto del bambino, nell'intento di salvare la forza dell'immagine e il suo potere di coinvolgimento, ma al tempo stesso affida al racconto il compito di risalire al contesto degli eventi e alla storia drammatica dei personaggi, sulla base delle fonti, ma con una disciplinata immaginazione che riempie le lacune narrative. La foto ritrova il suo posto nel famigerato Rapporto Stroop il cui titolo originale era: *Il quartiere ebraico di Varsavia non esiste più*. L'attenzione per questo album, e soprattutto per il bambino che alza le mani in segno di resa, non è nuova: se ne era occupato, per esempio, lo storico francese Frédéric Rousseau, *Il bambino di Varsavia. Storia di una fotografia* (Laterza, 2011), che ha ricostruito le vicissitudini dell'immagine, «erosa dagli usi distorti» ai quali è stata sottoposta negli ultimi decenni, al punto da essere «trasformata in menzogna». Non è questa la conclusione a cui giunge Dan Porat che, per altro verso, prende le distanze da quanti (come Jaroslaw Rymkiewicz o Richard Raskin) hanno preteso di accertare l'identità del bambino. Non ci sono prove per sostenere che si tratti di un certo Arthur Schmiöntak né, come è stato detto di recente, del medico Tsvi Nussbaum, che vive e lavora a New York. Dietro questi tentativi Porat scorge la pericolosa volontà di cercare a tutti i costi una happy end nella storia della Shoah. Ma il bambino non si è salvato. Come avrebbe potuto, catturato in quel modo dai nazisti? Oltre il 90% degli ebrei polacchi sono stati annientati. Anche il bambino di Varsavia fa parte dei vinti, dei sommersi, di quei «testimoni assoluti», come li ha chiamati Primo Levi, che non possono più testimoniare. Il protagonista del libro di Porat è, allora, un personaggio che non c'è, che manca. Il bambino non può più parlare. È questa la grande difficoltà contro cui urta ogni ricerca sulla Shoah – il vuoto della testimonianza di cui così spesso approfittano i negazionisti. Ed è questa anche l'enormità del nulla a cui sono state ridotte le vittime. Porat racconta le storie di coloro che possono avere incontrato il bambino, le cui vite possono avere anche solo sfiorato la sua. I personaggi riemergono così dalle cinquantadue foto, scattate da Franz Konrad e meticolosamente raccolte dal generale delle SS Jürgen Stroop a cui era stato affidato il compito di radere a suolo il ghetto di Varsavia. L'obiettivo della macchina fotografica è dunque quello del carnefice che con orgoglio documenta le proprie gesta. Il tedesco che punta il fucile contro il bambino è Josef Blösche. Anche lui si era convinto che la Germania era stata pugnalata alla schiena da socialisti, comunisti e ebrei; ebrei che erano «vampiri» e «dedicavano il loro tempo a ordire complotti contro gli ariani». Con uno stile asciutto Porat ritrae i tre carnefici, il grigiore di quella piccola borghesia tedesca da cui provenivano, le loro frustrazioni e meschinità, l'ansia di rivalsa, la guerra combattuta contro nemici senza armi, fra i quali finiscono anche i bambini. Di qui la domanda che attraversa tutto il libro e resta senza risposta: che cosa li aveva spinti a immortalare la loro impresa? Come poteva una foto come quella del bambino rappresentare la loro vittoria, essere il simbolo della trionfale lotta del Terzo Reich contro il nemico israelita? Le storie dei carnefici si intersecano

con quelle delle vittime in un crescendo che lascia il lettore senza fiato e lo spinge a seguire il cammino frastagliato che Porat disegna sfogliando quasi l'album delle foto. Si staglia allora, sullo sfondo di quei giorni dell'aprile 1943, la figura di Rivkah Trapkowitz che si sarebbe tentati di definire il personaggio principale, se non fosse che non è lecito parlare qui di ruoli più o meno importanti, ma solo di sommersi e salvati. Rivkah lascia presto la famiglia, entra in un kibbutz dove, malgrado i nazisti, ci si comporta già secondo le forme della condivisione. Dopo aver combattuto nel ghetto, viene deportata ma, nel treno verso Treblinka, si getta dal finestrino nel vuoto doloroso della libertà. Riuscirà a sopravvivere nella Polonia ostile, fino alla nuova vita che la aspetta in Israele. Ma anche nella storia di Rivkah non c'è un happy ending. Nelle ultime pagine si incontra la foto del figlio Haim (che in ebraico significa vita) morto nella guerra del Kipur. Avrebbe potuto essere anche questa – sembra suggerire Porat – la sorte del bambino di Varsavia. «Un finale tormentato» – così si intitola l'ultimo capitolo del libro. La foto ricompare a Berlino Est il 23 aprile 1969 nel processo contro Josef Blösche, l'unico dei tre sfuggito all'arresto nel dopoguerra. È ritenuto responsabile di dozzine di esecuzioni singole e una ventina di esecuzioni di massa. I testimoni lo accusano; ma la foto in cui punta il fucile non lascia ombra di dubbio. Il bambino lo condanna. La risposta è banale: il generale delle SS Jürgen Stroop, a cui era stata assegnata l'incombenza di radere al suolo il ghetto, si riprometteva di vantare con le gerarchie del Reich, e soprattutto con Himmler, i meriti acquisiti sul campo per ottenere un avanzamento di carriera. Ma furono proprio quelle foto il documento probatorio nel processo contro di lui e contro Franz Konrad che le aveva scattate. Porat descrive però anche le vicende di Josef Blösche l'SS che punta il fucile, sfuggito all'arresto nel dopoguerra e processato dalla Stasi a Berlino est nel 1969. Un gran lavoratore, serio e coscienzioso, secondo quanto riferirono moglie, figli e amici, a cui aveva nascosto tutto: era stato il responsabile di dozzine di esecuzioni singole e di una ventina di esecuzioni di massa per il tribunale. «Lei è in piedi con un mitragliatore» – lo incalza il giudice mostrandogli la foto.

## Se gli eroi di Omero piangono - Alessandra Sarchi

Che gli eroi dei poemi omerici piangessero dovremmo averlo imparato a scuola, forse anche solo leggendo i brani antologizzati dell'Iliade e dell'Odissea poiché innumerevoli sono le occasioni e le ragioni per cui Ulisse, Achille, Priamo, Ettore, Patroclo, Agamennone e tutti gli altri versano lacrime abbondanti, gridano e si disperano. Il loro pianto è, d'altra parte, così espressivo e pieno di sfumature che solo una rivisitazione attenta al contesto, ai rimandi interni e alla secolare tradizione intessuta nei poemi, può riavvicinarci al senso. È ciò che fa Matteo Nucci nel suo *Le Lacrime degli eroi* (Einaudi «ET Saggi», pp. 216, € 11,50) calandosi fisicamente nella geografia dei luoghi, prima ancora che nelle parole di quegli uomini che ci hanno trasmesso modelli di pensiero e comportamento. Dunque: nel Ceramico di Atene, dove Pericle proruppe in pianto sul cadavere del figlio Paralo, ucciso dalla peste; davanti alla porta dei Leoni, a Micene, sulla soglia di una città che contiene già tutta la tragedia degli Atridi; nella stradina in discesa che dalla Pnice porta al Pireo, percorsa da Socrate e Glaucone all'inizio della Repubblica, e chissà quante volte da Platone, dopo la morte dell'amato maestro; sotto le mura di Troia dove si svolsero i duelli mortali fra Ettore, Patroclo, Achille. I luoghi fanno le storie e i luoghi sono depositi di memoria di cui si nutrono le storie. Nucci, studioso del mondo greco, e narratore, sa bene che non possiamo capire il mondo antico senza riappropriarci dei suoi spazi, reali e dell'immaginario. Il pianto occupava un enorme spazio nel mondo omerico, essendo legato alla memoria, alla percezione della finitezza umana e alla definizione dell'identità. Hannah Arendt, in un fine passaggio de *La Vita della mente*, sottolinea che presso i Feaci Ulisse piange al canto dell'aedo Demodoco perché sente parlare di sé in terza persona, l'oggettivazione da parte altrui delle proprie sventure è fonte di identità; Ulisse sa chi è proprio mentre si abbandona a quella scomposizione momentanea di ragione, controllo e corporeità che, fisiologicamente, è il pianto. Tuttavia, a un livello più profondo, il libro di Nucci sembrerebbe attingere il suo innesco da una domanda implicita, la cui spia più evidente è nella dedica a Zdenek Zeman: siamo disposti a concedere altrettante manifestazioni di emotività ai nostri eroi di oggi, e a noi stessi? Tutti noi cresciuti nel divieto o nella riprovazione delle lacrime, specie se pubbliche, specie se piante da un uomo? Questo divieto, che tanto ci separa dal mondo di Omero, è indissolubile dalla negazione e rimozione della morte che la società dei consumi e dell'edonismo ha innalzato a ideologia, come spiegava già Philippe Ariès nella sua *Storia della morte in Occidente*, ed è la ragione per cui andiamo ai funerali con gli occhiali scuri e ci vietiamo le lacrime, a volte perfino con gli amici. Eppure non è cosa di oggi. Anzi, Nucci ci insegna che proprio dal padre del pensiero occidentale, Platone, scaturì il più forte anatema verso le lacrime, definite materia da donnaiuole, non da uomini di governo. Se Platone in cuor suo si univa alle lacrime congiunte di Priamo e Achille, nemici stretti da un abbraccio di mortalità che comprende il figlio Ettore e l'amico Patroclo non meno che loro stessi, nel XXIV libro dell'Iliade, nella realtà del suo tempo il filosofo riteneva che per educare uomini adatti al governo quelle effusioni fossero da bandire. E così l'età perduta iniziava già con Platone e sanciva la distanza da un mondo in cui gli eroi si misuravano nella loro grandezza anche, e soprattutto, per la maniera in cui accettavano la morte e il dolore: con calde lacrime di riconoscimento, di sottomissione allo scorrere di un flusso superiore, perché nelle lacrime – liquido vitale – c'era tutta la consapevolezza dialettica di avere un corpo ed essere un corpo (mortale). A quanto argomenta Nucci, si può aggiungere che Platone avvertì il pericolo che le lacrime incrinassero il dominio razionale su quella sfera tanto problematica che era per lui il corpo, ed ebbe consapevolezza che il pianto come gesto sociale, al pari del riso, fosse un potentissimo elemento normativo. Il grande trasloco verso la metafisica operato dal filosofo imponeva che si diffidasse di eruzioni emotive che riportavano con forza la psiche alle sue contraddizioni. Con la stessa ambigua distanza presa rispetto alla poesia, anche le lacrime per Platone dovevano essere una rinuncia sofferta ma necessaria; chi poteva garantire della loro autenticità, del loro contenuto di verità, del loro controllo? E noi, non siamo ancora a interrogarci sul significato profondo, sul significato vero delle lacrime del Ministro del lavoro, Elsa Fornero, piante in pubblico all'annuncio della riforma del sistema pensionistico?

## **Papa Francesco, facci sognare. Un'altra Chiesa è possibile** – Enzo Bianchi

*Il testo che anticipiamo in questa pagina è una sintesi della lectio magistralis che Enzo Bianchi, priore di Bose, terrà oggi alle 17, nel Palazzo del Collegio di Asti, inaugurando il festival «Passepartout» dedicato quest'anno al tema «1963-2013: I have a dream». Dello storico sogno di Martin Luther King parleranno alle 21 Mario Calabresi e Furio Colombo, mettendolo a confronto con i nuovi sogni americani di Obama. Prima, alle 18,30, Angelo Benessia e Sandro Cappelletto reciteranno «Un incubo di Giuseppe Verdi». Per altri sette giorni seguiranno dodici incontri: con Ilaria Borletti Buitoni, Piergiorgio Odifreddi, Oscar Farinetti, Umberto Galimberti, Luciano Canfora, Brunello Cucinelli, Angelo Branduardi, Marino Sinibaldi, Carlo Freccero, Sergio Romano, Gabriella Caramore e Philippe Daverio. Il Festival Passepartout, con la direzione scientifica di Alberto Sinigaglia, è organizzato dalla Biblioteca Astense presieduta da Giorgio Faletti. Per il programma e l'orario degli appuntamenti [www.passepartoutfestival.it](http://www.passepartoutfestival.it).*

Da quasi cento giorni risuona l'espressione «papa Francesco», un'espressione che accende una serenità e a volte anche una gioia in chi la pronuncia e in chi l'ascolta. Ho la chiara memoria che questo avveniva già più di cinquant'anni fa quando si evocava papa Giovanni (semplicemente, senza l'indicazione del numero che lo seguiva). Va riconosciuto: nella Chiesa cattolica «è cambiata l'aria», «c'è un nuovo respiro». Queste sono parole molto significative che si ascoltano dalle labbra di vescovi, presbiteri e semplici fedeli. Negare il mutamento che si è verificato sarebbe non voler aderire alla realtà nuova che si è configurata. Ora, molti temono che affermare il cambiamento, la novità di questo pontificato possa coincidere con una critica o addirittura con una contrapposizione rispetto al Papa precedente, ma questo è dovuto a una «mitologia» persistente nei confronti del papato, che si vorrebbe segnato da assoluta continuità. La continuità riguarda in verità la fede professata, ma gli stili, i modi di presiedere e di essere pastore devono essere diversissimi, perché i doni del Signore sono diversi tra loro e non solo abbondanti. È tempo che i cattolici comprendano che il ministero di Pietro assunto dai vescovi di Roma è nel suo contenuto sempre lo stesso – confermare nella fede i fratelli ed essere al servizio della comunione tra le Chiese –, mentre la forma di questo ministero, come è mutata nei venti secoli della vicenda della Chiesa, così muta ancora, anzi dovrà mutare, se tra le Chiese si opererà una convergenza ecumenica verso una comunione visibile. C'è stato un cambiamento palpabile, che la Chiesa ha accolto con stupore, per la novità portata da papa Francesco nello stile della vita quotidiana; c'è stato un cambiamento nel modo di insegnare da parte del Papa; c'è stata la promessa di un rinnovamento dell'esercizio del ministero petrino, attraverso l'inizio di una riforma della curia romana la quale, proprio alla vigilia della rinuncia di Benedetto XVI, si era trovata in contraddizione con l'evangelicità che le è richiesta nel suo essere a servizio del successore di Pietro. Francesco non è un Papa «teologo», cioè esercitato nella teologia speculativa e dottrinale, né è esercitato nell'arte esegetica dell'interpretazione delle Scritture, ma è esercitato nella conoscenza e nell'assunzione dei «pensieri e gli atteggiamenti che furono in Cristo Gesù» (cf. Fil. 2,5). Ciò emerge da tutta la sua persona e dal suo ministero. Ma non si pensi che questo non riveli la sua qualità di teologo: «teologo perché prega» – secondo la definizione di Evagrio Pontico –, teologo perché conosce Cristo nell'ascolto delle Scritture e nella sua ricerca sul volto degli uomini, nelle «periferie del mondo», sulle strade che sono sempre aperte da chi inizia dei cammini, nelle regioni infernali nelle quali gli uomini a volte cadono e dimorano... Non essendo di madrelingua italiana, il suo linguaggio è poco sfumato, a volte duro, a volte a qualcuno può anche apparire rozzo, ma è un linguaggio del cuore, è il linguaggio del pastore che conosce le sue pecore, le ama e ne condivide la vita. Papa Francesco sta «in medio ecclesiae», non al di sopra, senza esenzioni né immunità. Per questo ci autorizza a sognare, o meglio a invocare che la Chiesa, che noi cristiani siamo più conformi al Vangelo, alla vita umana vissuta da Gesù, alla vita in cui lui ha lasciato le tracce per andare a Dio. Quali attese dunque suscita il ministero petrino esercitato da papa Francesco? Innanzitutto egli ha annunciato «una Chiesa povera e per i poveri». Non solo una Chiesa che ha a cuore i poveri, che «fa il bene» per loro, ma che si fa povera a immagine del Signore, il quale «da ricco che era si è fatto povero per noi» (cfr. 2Cor. 8,9), per essere solidale in tutto con gli uomini. L'espressione «Chiesa serva e povera», forgiata dal teologo Yves Congar negli Anni 60 del secolo scorso, assunta dal Concilio, non ha conosciuto nel post-Concilio l'attenzione che meritava. Eppure è il primo punto decisivo per la riforma della Chiesa. Papa Francesco viene da una Chiesa che ha elaborato «la necessità dell'opzione preferenziale per i poveri», primi destinatari di diritto della Parola di Dio, e dunque è abilitato a far tornare la Chiesa alla povertà evangelica. Nessun pauperismo ideologico, ma o la Chiesa è povera, oppure non è conforme al suo Signore, e dunque è in contraddizione con l'incarnazione del Signore, con il Dio-uomo che è Gesù Cristo, l'unico Signore di tutti. Ma abbiamo bisogno anche di una Chiesa sinodale, nella quale cioè si cammina insieme, Papa, vescovi, presbiteri, popolo di Dio. Il Vaticano II ha espresso linee che, in seguito sviluppate, hanno dato luogo alla cosiddetta «ecclesiologia di comunione»; ma la comunione vera, ordinata, efficace, richiede che il ministero di chi presiede venga esercitato in una sinodalità in cui tutti sono ascoltati per quanto li riguarda, tutti sono soggetti che hanno diritto alla presa della parola, tutti sono chiamati all'unità, alla comunione che può essere donata dallo Spirito Santo, il quale compagina la pluralità in unità. È in questa sinodalità che le Chiese delle periferie potranno far sentire la loro voce al centro e potranno affidare le loro acquisizioni e la loro testimonianza a chi è incaricato del servizio di comunione tra le Chiese e della conferma di esse nell'unità. Nella sinodalità potranno anche aprirsi cammini di sussidiarietà, essa pure così necessaria per un'unità rispettosa delle differenze, dei doni e dei carismi plurali che il Signore concede alla Chiesa. Infine, la mia personale attesa è quella dell'unità di tutti quelli che confessano Gesù Cristo come Signore e Figlio di Dio, esegesi del Dio che nessuno ha mai visto né può vedere se non nell'al di là della vita terrena. L'ecumenismo deve essere non un'opzione nella Chiesa, ma semplicemente la condizione per essere cristiani: questa è stata la volontà del Signore, e quindi il riconoscimento di chi è battezzato come membro dell'unico corpo di Cristo deve trovare vie di manifestazione concreta ed essere dinamismo di una comunione che «l'amore», che «è la prima verità», deve confermare. Sì, vengono tempi in cui «la Parola di Dio non è rara» (cfr. 1Sam 3,1), in cui «regna la pace nella Chiesa» (At 9,31), tempi in cui si cerca la comunione all'interno della Chiesa e la solidarietà con tutti gli uomini. La Chiesa esca da se stessa, sia «estroversa» perché guarda non a sé ma al suo Signore e ai volti del Signore nella storia: gli uomini e le donne, e tra di loro gli ultimi, soprattutto i poveri.

## Incontro con Rossana Rossanda. "Io, eterna madre della sinistra uccisa dai figli" – Simonetta Fiori

BRISSAGO - "No, non ci capiamo più. Li ho ascoltati per tanti anni, un lungo miagolio sulle mie spalle. Venivano dalla madre a raccontare le delusioni esistenziali. Gli amori, le speranze, le difficoltà. Ma ora davvero non ci capiamo più". Lo sguardo è severo e insieme sorridente, l'incarnato candido come le camelie che fioriscono nel giardino qui intorno. Da qualche mese Rossana Rossanda vive a Brissago, un angolo del Canton Ticino dove si fermerà fino alla fine di agosto. "Sì, è un bel posto. Dall'ospedale di Parigi vedevo solo la periferia, qui c'è il lago per fortuna increspato dal vento. Per chi non la conosce, la Svizzera può essere incantevole. Ma pare che chi ci vive la trovi insopportabile". Azzurro ovunque, le vele bianche, anche i monti innevati, una bellezza quasi sfacciata e intollerabile allo sguardo ferito di chi abita nella grande casa di vetro affacciata sul lago Maggiore. "La prego", si rivolge con familiarità all'infermiere, "può dare un po' d'aria alle rose?". La stanza è luminosa, sul comodino la bottiglia di colonia e la biografia di Furet, un po' più in là l'ultimo libro di Asor Rosa, I racconti dell'errore. "È un bellissimo libro sulla vecchiaia e sulla morte. Ma noi vogliamo parlare d'altro, vero? I necrologi lasciamoli da parte". Per i più vecchi, nella famiglia del Manifesto, è stata l'eterna sorella maggiore, la quercia sotto cui ripararsi nella tregenda. Per i "giovani" - così li chiama, anche se giovani non sono più da tempo - è la madre temuta e ingombrante. "Sì, una madre castratrice. Mi hanno sempre visto così, anche se io non mi sono mai sentita tale. Ho sempre cercato di capire, di dar loro spazio, ma forse è una legge generazionale. I figli per crescere hanno bisogno di uccidere i padri e le madri. E ora è toccato anche a me". Nel settembre scorso ha lasciato il giornale da lei fondato con un articolo molto polemico: è mancata una riflessione su chi siamo, su cos'è diventato il quotidiano, sul rapporto con le origini e con il presente. Su cos'è oggi la sinistra. Insieme a Rossanda, se ne sono andati anche Valentino Parlato e diverse altre firme. "Non siamo noi ad essercene andati. È il Manifesto ad averci cacciato. L'abbiamo perso. Non voleva più saperne di noi, e noi ci siamo ritirati. Anche stupidamente, perché dovevamo essere noi a far tacere i più giovani. C'è stata una grandissima cesura, tra la nostra generazione e quella successiva. Mossi da una sorta di risentimento, non fanno che dirci: soltanto un mucchio di macerie, ecco quello che ci avete lasciato. Voi, con le vostre certezze e le vostre idee granitiche. È la frase più stupida che abbia mai sentito". Macerie, certezze, noi e loro. Nessun errore, nessun ripensamento? "Il mio errore è stato non tenere unito il gruppo. E anche non capire che, se per la nostra generazione è stata dura, per quelli nati negli anni Settanta e Ottanta del secolo scorso lo è ancor di più. Ma non dovevamo farci portare via il giornale. Come in un refrain, ci ripetono: è cambiato tutto, niente è più uguale a prima. Ma cosa vogliono dire? Cos'è questo tutto che è cambiato?". Il mondo le appare più ingiusto che mai, tra privilegio e povertà, sfruttatori e sfruttati, management superpagato e lavoratori affamati. "Non c'è mai stata tanta ineguaglianza nella storia. Però si passa sopra tutto questo, non importa. È stato assorbito anche dai giovani il bisogno di abolire il conflitto, come se lo scontro sociale fosse una roba del secolo scorso. Anche il Manifesto ci ha rinunciato da tempo, mescolando confusamente beni comuni ed ecologismo. Sì, certo, di queste cose non me ne importa niente anche per miei limiti. Ma sento il bisogno di chiedere un ritorno al conflitto di classe. E non penso a un estremista assetato di sangue, ma alle analisi di Luciano Gallino, che io ricordo all'epoca di Adriano Olivetti". Le fa orrore una società pacificata, "l'assurda intesa benedetta da Napolitano tra Berlusconi e quel po' di sinistra che resta". E non ha grande fiducia nei movimenti, generosi e vitali ma impotenti. "Prevale ovunque l'antipartito, che mi sembra profondamente sbagliato. I partiti hanno avuto molti difetti, ma ciascuno da solo non combina niente. L'alternativa rischia di essere Grillo, il quale è riuscito a condensare i peggiori vizi dei partiti - l'autorità del Capo - senza esercitarne la funzione più nobile, ossia tenere insieme le persone, impegnarle in un progetto comune. Poi lo stile: quello che ha fatto con Rodotà è al di sotto di ogni decenza". No, ora non le interessa più tornare al Manifesto, confondersi "in quel chiacchiericcio insensato". Preferisce scrivere "su un sito di economisti intelligenti come Sbilanciamoci". Ma non è una rottura personale, solo politica. Lo ripete più volte, come se ci volesse credere. "Almeno per me è così. Non mi pesa aver litigato con qualcuno, umanamente faccio la pace subito. Io non faccio pace con le idee, che è cosa molto diversa. Ma i giovani ragionano in altro modo. E forse io voglio più bene a loro di quanto loro ne vogliano a me". Ora che è finita, quella storia può essere raccontata, cominciando dall'inizio. Là dove chiude Una ragazza del secolo scorso, con la nascita del Manifesto e il tentativo di far da ponte tra il Sessantotto e la vecchia sinistra. "Non funzionò e vorrei tentare di capire cosa è successo. Il libro l'ho già in testa, si tratta di scriverlo. Più che l'attuale divisione da Norma Rangeri, mi pulsano gli antichi contrasti con Pintor, Magri e Natoli". Bisogna capire tante altre cose, anche perché il paese s'è ridotto in questo stato. "Lucio è stato quello che dal fallimento politico ha tratto le conclusioni più pesanti, scegliendo di morire. La perdita della moglie amata ha coinciso con una perdita di senso più generale. E ha preferito andarsene". Perché volle accompagnarlo nell'ultimo viaggio? "Era il minimo che potessi fare. Nel nostro gruppo, ero la persona che l'aveva più ferito. All'epoca del Pdup, gli portai via il giornale, sottraendogli la carta più forte nella discussione con Berlinguer. Naturalmente lo rifarei da capo, ma è sicuro che gli feci male. E avendogli voluto molto bene, mi è parso il minimo stargli vicino nel momento della fine. Stava male da anni, non era una malinconia passeggera. Abbiamo fatto di tutto per dissuaderlo, ma non ci siamo riusciti. Allora gli ho chiesto: "Lucio, vuoi che ti accompagni?". Speravo mi dicesse no. Invece lui mi ha detto sì. E io l'ho fatto". Aveva immaginato una morte serena, "come accadeva nell'antichità". E invece no, non è andata così. "Un'esperienza terribile. Però è una scelta che rispetto, e capisco. Vivere per vivere non ha molto senso. Se non ci fosse Karol (ndr il marito malato che l'aspetta a Parigi) non avrei alcun interesse a vivere". Accompagnare qualcuno verso la morte - disse una volta in un dialogo con Manuela Fraire - vuol dire addomesticare il pensiero della propria fine. "Il dolore ti fa capire molte cose, ossia il dolore stesso. Noi rifuggiamo dall'esperienza negativa, dall'annullamento, mentre il dolore ti sbatte sul muso questa roba, e allora lo capisci. Non credo invece che tu possa uscirne migliorato, perché è un'esperienza pesante, che può schiacciarti. Così come non penso che il lutto si possa elaborare, ma rimane parte di te,

incancellabile". Tutte le persone perdute se le trascina dietro, anche qui, davanti allo strano lago che assomiglia al mare. Il lago nero della sua gioventù partigiana, quello dove i tedeschi buttarono i corpi martoriati. "Oggi vivo nel presente, ma non è più il mio, essendone venuti a mancare gli elementi costitutivi. Un presente che si restringe nel tempo e nella frequentabilità. Prima potevo dire domani vado a Berlino o salgo in montagna. Ora non lo posso dire più". Prevede l'obiezione, gli occhi s'accendono d'ironia. "No, non mi piace invecchiare. Sono entrata nel novantesimo anno, ma non ne faccio motivo di vanto. Norberto Bobbio ci scrisse sopra uno splendido libro, De Senectute. Ma io non appartengo a questa categoria. Sono rimasta esterrefatta quando mi sono trovata un ictus addosso, e vorrei liberarmene. Cosa che non avverrà. Noi del corpo non sappiamo nulla. Le mie amiche femministe dicono che le donne siano più vicine all'organismo, ma non è vero. Ora provo cosa vuol dire avere mezzo corpo, ed è terribile. Il corpo o è integro, o non è. Non si è un po' paralizzati, un po' malati. Lo si è completamente". Ma la mente è lucida e affilata come prima dell'imboscata. "Un'aggravante. Non ti puoi distrarre da quel che sei. Non mi sono accorta di niente, quando mi è venuto l'ictus. Non ho provato dolore, non sono caduta. Guardavo la tv, nella mia casa di Parigi. E all'improvviso sono diventata una medusa, una creatura gelatinosa e impotente. Ha presente un grosso medusone?". Ti guarda e scoppia a ridere, come se l'improbabile mostro marino appena evocato potesse portarsi via le paure. "Davvero, è così. Allora bisogna avere un carattere energico, e dirsi: io vado avanti. Ma non ho questo temperamento eroico". Doriana, l'amica che non l'ha mai lasciata, le porta il tablet per leggere. Rossanda è divertita e perplessa, "chissà se mi ci abituo". Eterna sorella maggiore, quella che ne sa sempre di più, e s'addolora se gli altri non la seguono, forse è lei oggi a desiderare una sorella più grande. "No, sono prepotente. E non potrei sopportarla". Le "ragazze del secolo scorso" sono fatte un po' così. "Sì, certo appartengo al Novecento. Anche al giornale mi hanno guardato come una donna di un tempo lontano. Ma è stato un grande secolo, cosa che l'attuale non ha l'aria di essere. Abbiamo vissuto una storia terribile, ma una grande storia. Ora siamo nelle storielle".

## **Lo Zen e Gropius, Bicocca ed Eco. Un grande progettista si racconta** - Antonio Gnoli

Se non fosse per le mani - afflitte da un'artrosi - Vittorio Gregotti dimostrerebbe meno dei suoi 85 anni. È un uomo mentalmente agguerrito. Che sa perfettamente quali sono gli alleati e gli avversari. Si avverte, per esempio, un certo disprezzo - come si ricava dal nuovo libro *Il sublime al tempo del contemporaneo* - per i danni, dice lui, provocati dal postmoderno. Nella bella casa milanese - con lo studio sottostante - si mostra disteso e ospitale. Quadri importanti e libri, tanti libri. Mi attira un dipinto di Anselm Kiefer dove si intravedono due torri sconnesse e rossastre, emblema forse di una modernità traballante. Gregotti dice che il primo a parlargli di Kiefer fu Joseph Beuys. E che il lavoro di questo artista per anni è stato per lui fonte di inquietudine: "Un architetto deve interessarsi di arti figurative, purtroppo nei nostri ultimi anni imperano solo i due estremi: la specializzazione e la tuttologia", aggiunge accarezzandosi la barba bianca. Non sono in grado di giudicare il lavoro di architetto, ma spesso i suoi progetti, le sue realizzazioni sono stati fatti segno di polemiche e contestazioni. Lui tira dritto o spara qualche bordata sulla decadenza di un mestiere che pensa - dice - a fare solo quattrini. **Ci si fa amici nel suo campo?** "Pochi. I miei amici - tranne forse Gae Aulenti che fu compagna all'università - sono tutti fuori. Da Umberto e Renate Eco, a Tullio Pericoli, a Guido Rossi e Rosellina Archinto, potrei aggiungere altri nomi: sono le persone che vedo e con cui mi ritrovo meglio". **Che ricordo ha dell'Aulenti?** "Penso a lei come a una donna che ha sfidato una situazione difficile per intraprendere la carriera di architetto. Troppi conformismi e pregiudizi. Ha lottato e ha vinto. Aveva un senso della realtà fisica che sapeva capovolgere a suo favore. Una bravissima scenografa e arredatrice. Il suo problema più grande fu conservare il successo che si era guadagnato". **E qual è il suo rapporto con il successo?** "Premetto che mi ritengo un uomo fortunato, anche se ora mi sento un po' un disastro. Nel senso che se faccio un progetto è spesso accolto come fosse un'ovvietà assoluta. Capisce? Ho una storia, un linguaggio, una coerenza e magari arriva uno che sentenza: no, troppo scontato. È chiaro che il successo è importante. Ma non può essere la preoccupazione principale. Invece molti architetti oggi pensano che il successo sia una categoria dello spirito. Ricordo di avere avuto una lunga discussione su questo argomento con Jacques Derrida". **Un filosofo di successo, è il caso di aggiungere.** "Una star, non c'è dubbio. Vedeva nel successo una forma di affermazione, dove molto è affidato al caso, e all'idea che ognuno che decreta il tuo successo sta in realtà immaginando di prendere il tuo posto. Alla fine questo affascinante pensatore divenne una specie di giocoliere della parola. E anche un po' ripetitivo". **Lei ha avuto frequentazioni intellettuali promiscue.** "Mi piace esplorare campi diversi. Fui molto amico di Luciano Berio, un compositore di grande talento. Forse un po' troppo americaneggiante. Ma credo che questa inclinazione gli fu trasmessa direttamente dalla moglie Cathy Barberian. Una volta, un po' scherzando, Giulio Einaudi disse: secondo me Berio va a con la bandiera a stelle e strisce". **Era sempre così tranchant?** "Era cattivo come la tosse e arrogante. Un'inclinazione naturale per il comando. Se andava a sciare cercava di insegnare al maestro come tenere gli sci e poggiare le racchette. Ma è stato unico. Come editore irraggiungibile, come uomo era un piemontese di poche parole". **Anche lei viene da quelle parti.** "Sono nato a Novara, in una fabbrica tessile che mio padre dirigeva. Le origini della mia famiglia sono lituane. Vi arrivò nell'800 per fare i contadini. I miei nonni si emanciparono e mio padre raggiunse una buona posizione economica. Non dimenticò mai le sue radici. Pretese che a 14 anni facessi l'operaio. E lì, in fabbrica, ho imparato cosa significa il lavoro collettivo. Poi mi spedì a Parigi, era il 1947. Trascorsi i sei mesi più belli della mia vita. Ero un provinciale che scopriva il mondo: l'esistenzialismo che stava nascendo, la musica, il cinema, l'arte, la letteratura. Tutto sembrava nuovo e interessante". **L'architettura attendeva.** "Al contrario. Feci lì - nello studio dei fratelli Perret - la prima esperienza lavorativa. Vidi una sola volta il grande Auguste Perret, un uomo elegante e fascinoso. Stava realizzando il progetto di ricostruzione di Le Havre. Capii che quello sarebbe stato il mio mestiere. Poi a Londra nel 1951 ne ebbi la conferma piena". **Cosa accadde?** "Ero ancora studente, ma già collaboravo con Ernesto Rogers. Fu lui a farmi invitare a un seminario internazionale che quell'anno si tenne a Hoddesdon, una cittadella tra Cambridge e Londra. Passai una settimana con i grandi architetti: Le Corbusier, Ove Arup, Van Eesteren, Gropius. C'era un clima affabile e sereno. Noi giovani imparavamo discutendo con i maestri. E tutti a rotazione, come fossimo in un convento di francescani,



servivamo a tavola. L'ultimo giorno toccò a Gropius. Girò con il carrello delle pietanze e alla fine si venne a sedere accanto a me. Aveva una vaga somiglianza con Thomas Mann. Anni dopo gli scrissi chiedendogli un giudizio su Peter Behrens. Avevo appreso che Gropius tra il 1907 e il 1910 lavorò nello studio di Behrens a Berlino". **E lui rispose?** "Sì, mi inviò una lettera che ancora conservo in cui esaltava insieme alla tradizione del moderno quella generazione di architetti come Otto Wagner, Van de Velde, Perret e altri, che aveva vissuto il rinnovamento come dovere etico nei confronti di una società che stava cambiando velocemente. La lettera datava aprile 1960. Decisi allora di andare a Berlino sulle tracce di Behrens". **Proprio quell'anno fu costruito il Muro. Che cosa vide?** "In realtà il muro sarebbe stato eretto pochi mesi dopo. La distinzione dalla parte Ovest si coglieva dall'odore di cavoli e di carburante che stagnava a Est. La città era ancora disseminata di rovine e di resti di una tradizione monumentale che aveva perso la sua imponenza. La prima sera che giunsi in città non riuscii a trovare dove andare a dormire. Ingeborg Bachmann - che avevo conosciuto tramite Max Frisch, che allora era il suo compagno - si offrì di ospitarmi. Dormii da lei una sola notte. Nonostante fosse già famosa mi fece l'impressione di una ragazza bizzarra e malinconica. Comunque Berlino mi sembrava un'isola nella Germania. Nonostante le numerose ferite conservava il volto del moderno". **Volto al quale lei rimase sempre fedele.** "Direi di sì, appartengo a una generazione che ha criticato il moderno ma ne ha colto l'importanza nelle realizzazioni sociali. L'ultima volta che incontrai Alvar Aalto fu a Milano, gli dovevano consegnare la laurea. Festeggiammo in un bar davanti a un aperitivo. A un certo punto feci l'elogio della Finlandia e del paesaggio. Lui mi fermò e disse: la Finlandia è solo una meravigliosa geografia; la storia la facciamo noi architetti". **Ed è così?** "Lo è stato. Oggi non più, l'architetto è diventato un illustratore. Che tutto immola al trionfo dell'evento e della comunicazione. Cioè all'essenza dell'ideologia postmodernista". **Cosa non le piace del postmoderno?** "È il frutto del passaggio dal capitalismo industriale a quello finanziario globale. Il postmoderno è figlio di Reagan e della Thatcher. E l'architettura, come l'arte del resto, è andata a rimorchio di questa situazione. Il sublime si è fatto perverso: è il successo, i soldi, la mancanza di distanza critica dalla realtà. L'estetica non incide, decora. Il mercato è dei furbacchioni. Devo continuare?". **Il suo elogio del moderno o di ciò che ne resta non l'ha messa al riparo da critiche e polemiche sul suo lavoro. Penso allo Zen di Palermo o alla Bicocca a Milano.** "Lo Zen lo rifarei uguale al progetto. Lì il solo errore è stato non aver capito quale formidabile potere avesse la mafia. È rimasto un progetto incompiuto. Mentre Bicocca è quasi finita ed è la sola periferia di Milano con una logica". **Non ha mai un dubbio?** "Tanti. Sono un borghese all'antica con una spiccata passione per la ragione, ma so che questa ha dei limiti. Ci sono parti di noi che non conosciamo o conosciamo poco". **È il vasto territorio indagato dalla psicoanalisi.** "Scrissi tanti anni fa un piccolo libro sulle forme dell'architettura mancata che si ispirava a Freud. È un campo che mi interessa, sono stato amico di Giovanni Zapparoli, Franco Fornari, Elvio Fachinelli. Ho perfino conosciuto Lacan". **Dove?** "Andai a sentire alcune sue lezioni. Parlava con voce bassissima, tanto che un allievo esclamò: non sentiamo. E lui: molto meglio. Lo incontrai all'Harris Bar di Venezia. Era seduto e circondato da un gruppo di donne adoranti. Lui tirò fuori uno dei suoi sigari contorti, che si faceva arrivare dal Brasile, e così fecero le sue accompagnatrici. Era una persona difficile da capire. Sembrava che parlasse con il mondo più che con te". **Diffida dell'oscurità?** "Diffido dell'eccellenza. Non si può vivere il linguaggio delle avanguardie e privarlo dell'aspetto rivoluzionario, sia sociale che linguistico. Benjamin e Adorno individuarono pienamente il problema". **Adorno ce l'aveva con il gergo dell'autenticità.** "Non sopportava Heidegger, la sua scrittura allusiva. Ma soprattutto la sua compromissione con il nazismo. Adorno era sofisticato. Ma restai deluso dal suo aspetto fisico, mi parve un ometto insignificante quando mi fu presentato da un amico architetto che doveva progettargli una villetta ad Ascona. Poi, l'anno dopo, morì e non se ne fece più niente". **Le piace la casa che progettò Wittgenstein a Vienna?** "È bellissima, molto coerente con il suo pensiero. Anche se confesso che la sua filosofia mi interessa meno. Preferisco Benjamin". **Cosa rivorrebbe indietro dal suo mestiere.** "Nulla di più di quello che ho fatto nella vita. L'architettura è un'arte collettiva. Rivorrei indietro tutte le persone con cui ho lavorato e dalle quali ho imparato. Con molte di loro ci rivedremo, spero tardi, da qualche altra parte".

## "Ho fotografato le navi-mostro che assediano la mia Venezia" - Michele Smargiassi

Il sacrificio è stato svegliarsi alle cinque del mattino per diverse settimane. «Volevo fotografare i mostri mentre arrivano, mentre fanno la posta alla loro preda». Gianni Berengo Gardin, doge della fotografia italiana, è nato a Genova ma ha vissuto a lungo a Venezia, la città di suo padre, dove ha perfino gestito per alcuni anni il negozio di famiglia, di vetri e collane di Murano. Il negozio era nella strategica Calle Larga di San Marco, "allora chi diceva Berengo Gardin pensava alle perle di vetro... Ora invece c'è un caffè". Tutto cambia a Venezia, non sempre per il meglio, ma questo non è un cambio, "questo è un disastro, una tragedia...". Il veneziano che c'è in lui si è ribellato. L'esito è un reportage duro, severissimo sulle, anzi contro le gigantesche navi da crociera che traversano la Laguna e sfiorano la regina del mare con i loro inchini interessati e "spaventosi". **Le sarà costato qualcosa, Berengo, dare questa immagine della città che ama...** "Proprio perché amo Venezia, da molti anni non sopporto di vederla stuprata da orde di turisti che vengono a Venezia solo perché "bisogna andare a vedere Venezia" ma in realtà non gliene frega niente. Ma Venezia vive anche di questo, e mi sono sempre trattenuto. Però di fronte a questi mostri non ce l'ho fatta. Qui non è più solo questione di scempio del paesaggio veneziano, di sporcizia, di folla che straripa, qui c'è un pericolo, un pericolo reale. Ci vuol niente che succeda come a Genova, che uno di questi grattacieli orizzontali vada a sbattere su Palazzo Ducale, su San Giorgio, sulla Punta della Dogana. Li ho fotografati così perché si vedesse non solo che sono orrendi, ma che fanno terrore". **Un reportage di denuncia, un gesto politico?** "A Venezia c'è un gruppo di cittadini, mi pare si chiami "No Grandi Navi", che si batte contro i mostri del mare, ma io mi sono mosso per conto mio. Sì, ho fatto un reportage di denuncia, schierato, i reporter fanno anche questo, è un dovere civile, ma è un lavoro giornalistico. Se poi mi chiederanno queste foto per appoggiare la loro battaglia, sarò lieto di dargliele". **Perché, per una volta, non ha usato la fotografia a colori? Non sarebbe stato più forte l'impatto?** "Al contrario. Il colore distrae. Un cielo azzurro brillante sistema molte cose. Il libro che dedicai a Venezia, nel '62, era in bianco e nero, ma quella Venezia ora sembra irreale. Il bianco e nero dà quello scarto rispetto alla visione naturale che ti costringe a

guardare meglio. Quel muro bianco che sembra un cielo e invece è pieno di oblò, appiccicato alle case veneziane grigie con le loro finestre gotiche: è il pittoresco ribaltato. Volevo che fosse un effetto di shock anche per i veneziani che sanno a memoria la loro città". **Ha usato qualche attrezzo del mestiere per dare più forza al suo sdegno?** "In alcuni casi ho usato un teleobiettivo, ma molto moderato, un 80 millimetri, in altri un normale 50. Non c'è affatto bisogno di forzare l'immagine, chiunque passeggi per Venezia avrà coi suoi occhi le stesse impressioni di queste immagini". **Eppure i passanti nelle calli e nelle piazze sembrano indifferenti a quella massa di metallo che incombe.** "Ne passano anche quattro al giorno. I veneziani purtroppo ci stanno facendo l'abitudine. Per i turisti invece sta diventando la nuova meraviglia veneziana, li vedi tutti a fotografare le navi sullo sfondo delle calli, con i loro telefonini... Guardano più lo spettacolo delle navi che Venezia, ormai. I mostri hanno preso il sopravvento anche nell'immaginario". **Ma Venezia è una città di mare. Ha sempre fatto i conti con le barche e con le navi.** "In un libro di inediti ho pubblicato un anno fa la fotografia di una nave mercantile che diversi decenni or sono vidi ormeggiata sulla Riva dei sette Martiri. La fotografai perché mi sembrò enorme, impressionante. Era niente al confronto con queste qui. Non c'è più alcuna misura, capisce? Sono navi smisurate rispetto alle proporzioni della città, non c'è comune misura. Sono alte il doppio di palazzo Ducale, lunghe il doppio di piazza San Marco. Nessun luogo resiste a questa sproporzione, a questa prepotenza visuale". **Perché lo fanno?** "Io posso immaginare che, vista da lassù, Venezia sia uno spettacolo meraviglioso. Ma in questo modo, vista così, Venezia diventa un modellino, una miniatura, un giocattolo. Non c'è più differenza fra questa Venezia vista dal dorso del mostro e le Venezia artificiali che hanno rifatto in America. Sono la stessa cosa, ormai. Anzi quelle resisteranno meglio e fra un po' saranno più vere. Lasciamo stare un momento gli incidenti che sono drammaticamente possibili: già adesso queste navi stanno sgretolando Venezia, anche senza toccarla materialmente".