

## I retornados nella saga di Cardoso - Roberto Francavilla

La Storia, si sa, si racconta con più facilità se i buoni e i cattivi si distinguono fra loro senza ombre e senza generare dubbi. Leggendo l'impervio cammino delle decolonizzazioni africane, ad esempio, è spesso difficile sfuggire a un certo manicheismo e a una certa implicita, per non dire scontata sistemazione dei protagonisti sulla scacchiera degli eventi: i pezzi bianchi sono gli occidentali, gli imperialisti; i pezzi neri sono le genie di sfruttati, prive di diritti e di libertà. Un orientamento microfisico e attento alle singole vicende umane, tuttavia, pur mantenendo intatte le valutazioni etiche e politiche, ci conduce in un ibrido territorio di difficile decifrazione in cui non di rado dalla parte dei carnefici sono transitati rappresentanti delle élites locali che hanno scelto la connivenza con il potere anziché la lotta, mentre il tragicamente vasto bacino delle vittime ha accolto migliaia di coloni il cui unico obiettivo era il lavoro, la faticosa conquista di una dignità in una terra che la Storia, pur nel segno efferato della spartizione di un intero continente, aveva consegnato loro. Il caso portoghese è emblematico: l'epopea africana conclusa nel peggiore dei modi, con la sconfitta in una guerra decennale e con il conseguente totale abbandono delle colonie da parte dei cittadini dell'Ultramare (i cosiddetti retornados), quell'universo mitico e pangeografico che con Macao, Timor Est e l'enclave indiana di Goa, aveva tenuto vivo il miraggio imperialista ereditato da secoli di luce ormai lontani. Così come era accaduto nella landa marocchina di Alcácer-Quibir a fine Cinquecento, dove l'esercito lusitano di Dom Sebastião era stato letteralmente annullato sancendo la fine dello splendore del Portogallo, allo stesso modo l'Africa inghiottita i vagheggiamenti imperiali di Marcelo Caetano, il delfino di Salazar, ultimo console del colonialismo portoghese. D'altronde, alle velleità ultramarine aveva già risposto Pessoa in tempi non sospetti: non solo il Portogallo non ha per nulla bisogno di avere colonie, aveva scritto il poeta, ma esse non rappresentano che un inutile peso. Gli anni '60 si erano aperti con una serie di errori strategici da parte del regime dell'Estado Novo le cui conseguenze avevano scatenato, specie in Angola, veri e propri massacri, alimentando odi insaziabili e tensioni ormai irreversibili. Poi le pressioni della comunità internazionale, la decolonizzazione in atto nelle altre nazioni africane, i movimenti studenteschi, la gente comune stanca di guerra, di ignoranza e di vessazioni. A lato, un confuso reticolo di diplomazie e appoggi internazionali, contraddittori o addirittura in conflitto (Usa, Urss, Internazionale Socialista, perfino il Club di Bilderberg), nonché, nell'ombra, l'avidità delle multinazionali degli affari (diamanti, armi e più tardi petrolio) che avrebbero condotto prima a una sanguinosissima e interminabile guerra civile e poi alle recenti derive del neocolonialismo in giacca e cravatta. Il dramma collettivo dei retornados, l'addio all'Africa, l'impatto tremendo con una stranianti e irriconoscibile madrepatria, sono lo sfondo e il motivo che nutrono un notevole romanzo appena pubblicato in Italia: *Il ritorno* (Voland, traduzione di Daniele Petruccioli, pp. 218, € 14,00), di Dulce Maria Cardoso, scrittrice fra le più interessanti dell'attuale panorama portoghese. La maggior parte dei retornados adulti erano nati in Portogallo ed essendo emigrati fra gli anni '50 e gli anni '60 avevano mantenuto forti vincoli con l'antica patria. Altri, tuttavia, per i quali la definizione con cui la vulgata ce li ha consegnati è quantomeno fuorviante, non «ritornarono» affatto, poiché in Africa in realtà erano nati e in Portogallo, ovvero la Metròpole nel lessico del catechismo colonialista, non avevano mai messo piede fino ad allora. Difficile stimare un numero preciso, ma nei giorni che seguirono immediatamente la Rivoluzione dei Garofani (25 aprile 1974) che restituì il Portogallo alla democrazia, almeno ottocentomila cittadini di origine portoghese lasciarono Angola, Mozambico, Guinea Bissau, Capo Verde e São Tomé e Príncipe riversandosi nel paese iberico. Soltanto nei quattro mesi a seguire il 25 aprile furono organizzati più di 900 voli: è il più vasto esodo coatto della storia occidentale nel secondo dopoguerra. Ma pochi lo sanno. Spesso le persone lasciavano il loro universo con gli abiti che avevano addosso e con le poche (e inservibili) banconote che avevano in tasca. Alcuni fuggirono su minuscole barche da pesca vagando per mesi nell'Atlantico, in parte vittime di naufragi, protagonisti di piccole epopee marittime che i manuali hanno preferito dimenticare. Una sorta di storia «tragico-marittima» che percorreva al contrario la rotta dei grandi navigatori del Quattrocento: a capo chino, l'impero portoghese abdicava definitivamente. Con *Il ritorno*, Dulce Maria Cardoso, la cui scrittura, finalmente svincolata dal nome Lobo Antunes, ha raggiunto la piena maturità, aggiunge un tassello a quella figura d'insieme che si chiama memoria collettiva, assecondando una recente tendenza comune a alcuni narratori lusofoni impegnati a recuperare una materia in gran parte sotterrata da quell'oblio troppo spesso mascherato da ipocrita forma di sopravvivenza. Il ritorno è la piccola saga di una famiglia di coloni portoghesi: la partenza dall'Angola, il limbo della condizione di retornados, l'ipotesi di un nuovo futuro. A raccontarcela è Mário, un ragazzino, la voce narrante; il crollo del suo universo è la sua linea d'ombra: l'addio, l'impatto con una madrepatria che non lo riconosce e in cui non si riconosce, il declino nervoso di una madre fragile, minata dalla depressione e torturata fino alla patologia, e perfino la presunta orfanità per un padre creduto morto, assassinato dai guerriglieri dei movimenti di liberazione. Privato troppo in fretta della sua innocenza, si porta i codici della sua età in un poster di Brigitte Bardot arrotolato nel bagaglio. Ma non bastano. Mário è diventato uomo quando ha intuito il disegno del padre: appiccare il fuoco alla casa, ammazzare il cane, estirpare le dalie con un coltello da caccia («qui non rimane niente»), insomma costruire un vuoto dove si era progettato il futuro, forma estrema di abdicazione, presa d'atto di una irreversibile sconfitta. Quel padre che, nell'eco della violenza in arrivo, afferma: «Un uomo, se non è ingrato, appartiene al luogo dove guadagna il pane», è il crudo paradigma di un'immortale genia di lottatori: la sua resa di fronte a un nemico che non riconosce in quanto tale e che lo costringe all'esilio spicca come uno dei momenti più alti del romanzo, nel segno di un densissimo pathos. Il destino di Mário e della sua famiglia, alloggiata in un hotel sulla costa che da Lisbona porta all'Atlantico dove i giorni trascorrono in un limbo di tedio e di vane attese, è quello comune a tanti fra i retornados – tutti indiscriminatamente corrosi da una potente nostalgia dell'Africa – per i quali l'integrazione iniziale fu in vari casi difficilissima e minata da frequenti casi di intolleranza. La vicenda familiare si annoda fatalmente alle contingenze. Lo scavo dei rapporti personali e dei più abissali risvolti psicologici sembrano l'inevitabile contrappunto di una Storia recitata da attori avvolti in una coltre di nebbia, marionette disarticolate in balia degli eventi: africani sognatori e idealisti e africani violenti e fraticidi; bianchi sfruttatori e bianchi militanti, colonialisti e

eroi (non di rado equivoci e naïf come lo zio del protagonista, che «vuole aiutare i negri a costruire la nazione»). Con tutto, due momenti paiono decisivi: il riconoscimento malinconico di un dialogo mancato non solo fra Europa e Africa ma fra le singole etnie che avrebbero dovuto guidare l'Angola verso la pace («Non abbiamo mai imparato la lingua dei negri, anzi le lingue, perché ce ne sono varie, forse per questo non si capiscono, non riescono a capirsi nemmeno tra loro»); l'impetosa decostruzione del mito necessaria per contemplare la possibilità di un progetto sulle rovine («Il professore di portoghese I Lusiadi l'ha bruciato, l'impero non sarebbe mai dovuto esistere e nemmeno I Lusiadi che lo celebravano»). Al trauma della guerra e della sconfitta si aggiungevano quello dell'abbandono e la consapevolezza di non poter tornare indietro: «Anche se ci piace illuderci di poter ritornare presto, sappiamo che non saremo mai più qui. L'Angola è finita. La nostra Angola è finita». La somma delle verità celate, l'abisso dell'indicibile, la portata simbolica del disastro implicito nella condizione di rifugiato, tutto questo si trova in uno dei più bei romanzi che la letteratura portoghese ci abbia donato in questi ultimi anni.

## **Sophia de Mello protagonista di una avventura ai margini delle estetiche movimentiste** - Vincenzo Russo

La collana Lekitos dell'editore Crocetti accoglie per la prima volta fra i suoi volumi l'antologia panoramica – ben curata da Federico Bertolazzi – di un autore di lingua portoghese. Il debutto è di quelli sontuosi: Sophia de Mello Breyner Andresen, in Portogallo, solo e quasi definitivamente Sophia, è la voce per eccellenza della poesia femminile del Novecento. Un secolo d'oro, e non solo per la proteiforme e troppo ingombrante figura di Fernando Pessoa, celebrato dalla nostra poetessa senza le angosce dell'influenza patite dai poeti della sua generazione («Il tuo giusto canto che disdegna le ombre/... Il tuo coraggioso osare non essere nessuno»). I sessant'anni di vita letteraria di Sophia (morta nel 2004) – ampiamente divisa fra creazione poetica, narrativa (tra cui spiccano i racconti per l'infanzia), teatrale, gli scritti di critica e la traduzione (anche del Purgatorio dantesco) – sono i migliori testimoni di una lunga fedeltà alla parola: una parola unica, esatta, limpida, illuminante. Una parola poetica capace di tornare a abitare la casa dell'essere, che ricomponga la spezzata unità tra segno e cosa: «Risorgeremo lì dove le parole/ Sono il nome delle cose//... Risorgeremo lì dove pietra stella e tempo/ Sono il regno dell'uomo». La misura di Sophia è un verso rigoroso, depurato, quasi atemporale. Una dizione classica che si sostanzia di tutta una mitologia antica, in particolare greca, per dire e ridire in mille variazioni certe ossessioni tematiche come il mare, le sue storie e le sue geografie: «Di tutti gli angoli del mondo/ Amo d'un amore più forte e più profondo/ La nuda spiaggia in estasi e la duna/ Dove mi unii al mare, al vento e alla luna». Alla relazione del soggetto poetico con il mare, quasi fenomenologicamente analizzata e chiosata, fa da contrappunto la trasfigurazione degli spazi marittimi: il Mediterraneo estatico e apollineo del mito viene rappresentato come il luogo dell'epifania poetica («Nel mare ho appreso il gusto della forma bella») e della ricomposizione possibile dell'individuo e della natura, della contingenza e del tempo intero dell'uomo («Quando morirò tornerò a prelevare/ Gli istanti che non ho vissuto accanto al mare»). L'Atlantico, l'oceano, complice della tradizione culturale e coloniale dei portoghesi, perde ogni connotazione epica, eroica o tragica e si iscrive in un più ampio progetto, etico e estetico, il progetto di riscattare dal silenzio la memoria di un'altra storia marittima di navigatori «che abitano fra l'alberatura e il vento», del pescatore «che ha fatto del mare e del cielo il suo essere profondo», del pirata «Sono l'unico uomo a bordo della nave /... La mia patria è dove il vento passa». È stato un gioco facile per la critica nazionale inquadrare Sophia in quel retour a l'ordre che in Europa aveva chiuso le porte all'iconoclastia estetica e culturale delle avanguardie storiche e che in Portogallo era stata la maniera di reagire, a partire dagli anni quaranta – coincidenti con il debutto poetico di Sophia – tanto alla pervasiva ideologia di un Salazarismo tutto Dio, Patria e Famiglia...e Impero coloniale quanto anche all'estetica neorealista che tanta presa aveva avuto fra gli intellettuali del paese. In verità, la ricerca poetica di Sophia de Mello Breyner Andresen, orientata, soprattutto agli inizi, a un classicismo delle forme, va considerata una sorta di avventura ai margini delle estetiche di gruppo (surrealismo, sperimentalismo, e così via) che almeno fino agli anni settanta, fino alla Rivoluzione dei Garofani del 1974 si vanno stratificando nel panorama letterario nazionale. Poesia ai margini per la singolarità delle sue proposte formali e tematiche, quella di Sophia non si converte mai in mero rifugio o alibi (la Grecia, il mito, il paganesimo...) della coscienza di un occidentale periferico, ma da quelle tradizioni sa estrarre una sapienza della giustizia e del vero che le consentono una sicura presa di posizione davanti alle vicende storiche del Portogallo oppresso dalla dittatura: «Il mio canto si rinnova/ E ricomincio la ricerca/ Di un paese liberato/ Di una vita tersa/ E di un canto giusto». Se davvero la notte fra il 24 e il 25 Aprile del 1974 ha inizio un nuovo futuro per il Portogallo, con la fine del regime e dell'ultimo Impero coloniale d'Europa, a Sophia spetta il primato di tradurre per sempre in versi la memoria poetica di questo nuovo inizio nella poesia dal titolo 25 aprile: «Questa è l'aurora che io aspettavo/ Il giorno iniziale intero e netto/ Dove emergiamo dalla notte e dal silenzio/ e liberi abitiamo la sostanza del tempo».

## **Caduta o conquista? La lunga durata di Costantinopoli** - Fabio De Propriis

Il 1453 è un anno fatale nella storia moderna dell'Europa, perché arrivano a compimento almeno due lunghissimi conflitti: la Guerra dei Cent'anni tra francesi e inglesi; la contrapposizione tra l'impero ottomano in piena espansione e quello che restava dell'impero romano d'Oriente, in pratica, la sola Costantinopoli. Non si tratta di un avamposto qualunque, ma della Città per antonomasia, sintesi delle culture latina, ellenistica e cristiana, che rappresenta perciò il momento più alto della civiltà occidentale e, geograficamente, il suo punto più orientale. Su questo giudizio la storiografia in lingua greca, in latino, nelle lingue neolatine e neogermaniche e perfino in turco è sostanzialmente concorde, come lo è nel rilevare che nell'anno 1453 l'impero di Costantinopoli non è che l'ombra di se stesso. Se per i turchi la conquista della Città è uno degli eventi più gloriosi, come ad esempio attesta il testimone oculare Tursun Beg nel suo resoconto in presa diretta (antologizzato nel primo dei due volumi su La caduta di Costantinopoli curati nel 1976 da Agostino Pertusi per la Fondazione Valla; poi riproposto da Mondadori nel 2007 nella traduzione di Luca

Berardi), gli storici dell'Occidente si cimentano da secoli nella riflessione sulla caduta di Costantinopoli, come su qualcosa di più grande della Storia stessa, un terremoto metafisico, un piccolo diluvio che anticipa di poco la fine del Medioevo (1492), se addirittura non la rappresenta. Di certo, la caduta dell'impero romano d'Oriente è un unicum, una sorta di ferita che non smette mai di sanguinare, nutrendosi di sensi di colpa per atti mancati e azioni sbagliate che assomigliano a tante altre commesse dall'Occidente da allora in poi. Così, nel 2013, cinquecentocinquanta anni dopo l'evento, la produzione storiografica è ancora attivissima. Si distingue il bizantinista inglese Jonathan Harris, di cui il Mulino due anni fa aveva proposto Costantinopoli (ed. orig. 2007) e ora pubblica il più recente *La fine di Bisanzio* (trad. it. di Paolo Terlizzi, a cura di Alessandro Vanoli, pp. 303, € 25,00). Fedele ai dettami della storiografia anglosassone, Harris ricostruisce l'intricata vicenda concentrandosi su ciò che fecero pubblicamente o nel (relativo) segreto delle loro stanze di comando gli imperatori bizantini, i loro familiari e i notabili. Molte pagine assurgono al racconto d'azione, in cui il protagonista giganteggia di volta in volta per astuzia, coraggio, superbia, nobile avventatezza, pietà religiosa o incapacità di governo. L'impianto nel complesso è debitore della lezione del vecchio Steven Runciman, che faceva giustamente cominciare la storia della caduta di Costantinopoli dalla Quarta crociata, quella del 1204, una spedizione che cambiò in corsa il suo obiettivo e, invece di puntare sulla Gerusalemme da liberare nuovamente, devì per la capitale dell'impero bizantino. Saccheggiare la Città e poi farne un impero latino d'Oriente che non durò neanche sessant'anni furono due mosse dell'Occidente cristiano che provocarono un risentimento tale nei cristiani orientali da impedire, ancora nel XV secolo, un'efficace coalizione tra Europa cattolica ed Europa ortodossa per fermare l'avanzata ottomana. Rispetto alla lezione di Runciman, Jonathan Harris amplia lo sguardo a un panorama di fonti più ricco e articolato. Ad esempio, non solo rivendica un atteggiamento meno acriticamente fiducioso della narrazione dello storico bizantino Giorgio Sfranze (più precisamente: pseudo Sfranze), ma descrive le gesta dei sultani e di Maometto II in particolare con i medesimi criteri con cui descrive quelle dei sovrani bizantini. Il passo dedicato all'ingresso del conquistatore nella Città chiarisce bene questa prospettiva (si consideri in parallelo il famoso quadro del pittore italiano Fausto Zonaro che ricreò la scena su tela nel 1907 per il sultano Abdülhamid II): «Lontano dalla carneficina, Maometto II si trovava ancora presso il campo ottomano che circondava le mura terrestri. Mentre permetteva ai suoi soldati di godersi il bottino di guerra, di certo dovette crogiolarsi al pensiero che all'età di ventuno anni, e ad appena due anni dal suo accesso al sultanato, era riuscito laddove Bayazid, Murad suo padre, e le armi dell'islam di ogni tempo avevano fallito. Fu soltanto nel primo pomeriggio, quando le ostilità erano ormai cessate da tempo, che il sultano entrò a cavallo dalla porta di San Romano assieme ai suoi visir e comandanti, circondato da una scorta di arcieri, per contemplare il suo trofeo. Come gli imperatori bizantini prima di lui, cavalcò orgogliosamente lungo la Mese in direzione del Foro di Augusto e di Santa Sofia, superando le catoste di cadaveri e le abitazioni e chiese saccheggiate» (p. 205). Harris descrive con attenzione anche alcuni consiglieri imperiali bizantini, tra i quali si staglia la figura del megaduca Luca Notara, di antica famiglia nobile, molto amante del denaro, pragmatico fino all'opportunismo e perciò invisibile tanto agli «unionisti», che vedevano in lui il rappresentante della posizione estrema «meglio il turbante del Turco che la mitra dei latini», quanto agli antiunionisti, per i quali era fin troppo pronto ad allearsi con i cattolici d'Occidente. Il racconto della sua morte per mano degli uomini del sultano ha toni quasi epici. Di notevole interesse anche la galleria degli intellettuali bizantini in fuga verso Occidente e il loro vario destino, da quello splendido del cardinal Bessarione a quello modesto di Demetrio Leontari. La narrazione avvincente di Harris, preceduta qualche anno fa da 1453. La caduta di Costantinopoli di Roger Crowley (Bruno Mondadori, 2008), testo esaustivo e rigoroso, ma ancora più accentuatamente narrativo, ha un suo corrispondente cinematografico nel recente kolossal della cinematografia turca, *Fetih 1453*, (2012, regia di Faruk Aksoy, 160') ideologicamente vicino al neo-ottomanesimo del primo ministro Erdogan. Ovviamente la prospettiva del film rovescia completamente quella degli storici inglesi: se è vero che campeggiano le grandi figure, tuttavia non si racconta una caduta, ma una conquista (fetih, appunto). Un approccio storiografico «di lunga durata», caro alla scuola francese, guida invece il terzo volume dell'opera *Il mondo bizantino: Bisanzio e i suoi vicini* (1204-1453), a cura di Angeliki Laiou e Cécile Morrisson, edizione italiana a cura di Silvia Ronchey e Tommaso Braccini (Einaudi «Grandi Opere», pp. LXXXII-502, € 80,00, traduzioni di Braccini e Massimo Scorsona). La storia monetaria, ad esempio, l'amministrazione statale e il sistema di tassazione bizantini (su cui, a dire il vero, anche Harris si sofferma efficacemente per evidenziarne la crisi) vengono descritti da Morrisson con una ricchezza di particolari che, se non avvince come una fiction, convince con la forza delle cose e della loro analisi appassionata. Ciò che si fa apprezzare maggiormente è l'impalcatura d'insieme: i tagli multipli applicati al corpo della storia bizantina degli ultimi secoli sono un mezzo per evidenziarne caratteri e debolezze, ma anche legami con tutto il mondo mediterraneo. Il volume si sofferma sulla demografia, la composizione dell'esercito, la religione, la finanza, l'economia, l'arte, la vita intellettuale e sull'analisi dei vari poteri regionali, dal despotato d'Epiro all'Asia minore turca. Un assaggio di questa analisi economico-culturale può chiarire il pregio dell'operazione. Circa l'impero di Trebisonda, sul mar Nero, Sergej Karpov scrive: «Le nocciole, una leccornia apprezzata non solo dalla popolazione del Ponto ma anche dai suoi numerosi partner commerciali, erano una delle risorse più rinomate dell'economia pontica. Ne venivano stipate navi intere, che si dirigevano verso i porti bizantini e italiani. Grazie alle nocciole gli imperatori di Trebisonda erano in grado di ripianare i loro debiti e di pagare le eventuali indennità alle quali fossero tenuti nei confronti delle repubbliche marinare» (pp. 368 s.). Considerando che la produzione e la lavorazione delle nocciole è economicamente rilevante ancora oggi in Turchia e in Italia, si può concludere che la «lunga durata» è una prospettiva storica che conserva la sua efficacia. E, in un'epoca di guerre come la nostra, dà addirittura un messaggio di speranza.

## **Tragedia greca, anzi «tragedie»: come evitare trappole romantiche e luoghi comuni** - Federico Condello

«Se si capisse che cosa terribile è la tragedia greca, non si farebbe leggere ai ragazzi della scuola. Ma, fortunatamente, sono classici!». Così Eduard Fraenkel, in uno dei formidabili aforismi che costellano i suoi Seminari. L'affermazione può utilmente bilanciarne un'altra, insidiosa quanto evasiva, che dobbiamo al George Steiner de La

morte della tragedia: «quando diciamo “tragedia” sappiamo bene quel che stiamo dicendo, forse non con esattezza, ma quanto basta per riconoscerla». Volendo discorrere, oggi, di tragedia – specie se corredata dall’aggettivo «greca», specie se al singolare, e munita d’articolo – ci si dovrà guardare da molte trappole: la trappola delle origini (dionisiache, of course) e del ritualismo spregiudicato che ne segue, sulla scena innanzitutto; la trappola del «mito», con il quale la tragedia rischiosamente si identifica quale presunto suo «grado zero»; la trappola del «tragico», che è schietta invenzione romantica, e che in Occidente, ha scritto Lanza, «sopravvive alla tragedia»: comodo passepartout che riduce la variegata produzione attica a unitaria visione del mondo, o addirittura a forma mentis tipicamente ellenica. Per non dire di altri epidemici stereotipi: la musica, che era tutto, e che purtroppo ci manca; il Coro, che è la Città sulla scena, e che va pazzo per il «giusto mezzo»; le maschere, che sono segno del sacro (o poderoso megafono?); il Fato, che è l’antagonista, e il segreto alleato, dell’eroe; e poi l’arcaismo sontuoso di Eschilo e il razionalismo pauperistico di Euripide: in equilibrio fra i due, ovviamente, Sofocle, che è tragico e classico, né di più né di meno. Proprio vero: quando diciamo «tragedia», sappiamo bene quel che stiamo dicendo. Ma a queste e a molte altre trappole sfugge – e con quanta eleganza – Andrea Rodighiero nel suo recente *La tragedia greca* (il Mulino «Universale Paperbacks», pp. 272, € 15,00). Guai a prenderla per un’«introduzione», scopo a cui pure la collana lo destina, e che il volume svolgerà egregiamente: questo è però, soprattutto, un libro da leggersi in quanto libro, nella sua interezza e nella sua avvincente progressione. Perché Rodighiero, affrontata in poche pagine la questione delle origini – senza alcuna concessione a quella che Bloch chiamava «l’ossessione embriogenetica» – fornisce una vera e propria scomposizione chimica del fenomeno tragico. Muove dai suoi contesti sociali, gli agoni e il «teatro di Stato» ateniese; indaga, con prudenza, la fisionomia del pubblico antico; perlustra gli spazi teatrali reali e simbolici, soppesa le maschere, descrive corpo e voci degli attori; quanto alla tragedia, non ne cerca le costanti, ma le variabili: si tratti di canto e scenografia, di convenzioni formali e temi ereditari, di tecniche narrative e allusioni politiche; infine, va al di là di Atene, che della tragedia è balia illustre ma né sicura madre né unica tutrice: ecco allora il panorama della tragedia fuori d’Atene, e della tragedia dopo Atene, cioè dopo l’esaurirsi di quella egemonia che segna anche l’esaurirsi del fenomeno tragico; ovvero, se si preferisce, la nascita del canone e l’inizio della tradizione che porta la tragedia, malconcia ma sublime, fino a noi. E non c’è qui pagina che non riveli una straordinaria conoscenza di tutto ciò che è possibile sapere: e una altrettanto straordinaria capacità di non dare per saputo ciò che sapere è impossibile. Rodighiero non si sottrae nemmeno a quelle che, con ironia sommessa, egli chiama «le “domande ultime” su destino, libero arbitrio, titaniche sfide e incancellabili colpe che ai nostri giorni la tragedia suscita anche nel meno avvertito lettore». Ma lo fa con tatto e insieme concretezza, dinanzi a un fenomeno che non sopporta riduzioni a formule. Intitolato a «la tragedia» (singolare, con articolo: e greca per di più), questo libro parla soltanto di tragedie al plurale: e di tutti quei plurimi, intrecciati problemi che fanno l’interesse vero di un oggetto ormai perduto. In un capitoletto non centrale della *Democrazia in America*, Tocqueville osserva che «la rivoluzione che ha cambiato lo stato sociale di un popolo aristocratico, quando comincia a farsi sentire nella letteratura, generalmente si mostra anzitutto nel teatro»; quel teatro che è «anche presso le nazioni aristocratiche, la parte più democratica della letteratura». La definizione non si attaglia male alla tragedia attica. E chissà che certa imperante «nostalgia di tragedia» non sia, oggi come oggi, anche nostalgia di letteratura «democratica». La vivacità, la ricchezza ma anche l’irriducibile distanza del fenomeno tragico trovano, in questo volume, una splendida e intelligentissima descrizione. Ne usciamo utilmente rassicurati sul fatto che, quando parliamo di «tragedia», non sappiamo affatto – o non bene, almeno – quel che stiamo dicendo.

## **Pane e circo atto politico secondo Veyne** - Carlo Franco

«Adesso c’è crisi, e mica solo qui da noi. Ma non dobbiamo fare i difficili (...). Ci aspettano tre giorni di spettacoli magnifici per la festa (...). Il nostro Tito pensa in grande (...). Metterà in campo i migliori combattenti, con duelli all’ultimo sangue, e il gran massacro finale al centro, che tutti possano vedere. Di mezzi ne ha». Così si parla, nel *Satyricon* di Petronio (45), degli spettacoli offerti dal magistrato di una città romana: una prassi molto diffusa nell’impero. A questa prassi è dedicato *Il pane e il circo Sociologia storica e pluralismo politico* di Paul Veyne, tornato in libreria a quasi trent’anni dalla prima edizione (il Mulino «Collezione di testi e di studi», pp. 696, € 32,00): un lavoro ormai classico tra gli studi sul mondo antico, apparso nel 1976, tradotto in italiano, tedesco e inglese. L’autore, già professore al Collège de France, è ben presente nel panorama editoriale italiano, e ogni suo intervento merita riflessioni e discussioni: già da Come si scrive la storia (1970), che scosse con il suo ‘scetticismo’ le certezze della storia quantitativa e dell’approccio marxista, avviando un’importante ridefinizione della ricerca storica. Mettere in discussione idee pigramente trasmesse è un punto caratteristico di Veyne: Il pane e il circo lo conferma. Certo, non è un libro ‘reader-friendly’, a differenza da altre sue opere: il volume conta oltre 600 pagine (l’originale quasi 900), e appare arduo, non per mole o scrittura, ma per la struttura zeppa di cose e di teorie. Un libro digressivo, ma che vale l’impegno richiesto al lettore. L’evergetismo fu una pratica sociale durata dall’ellenismo all’età imperiale: l’élite donava alle comunità strutture pubbliche, cibo, giochi o feste. Il termine è moderno, con radici nella lingua greca (euergètes, ‘benefattore’). L’esteso arco cronologico, con incursioni in altre epoche, è affrontato qui con una impressionante documentazione antica (testi storici e letterari, iscrizioni), e l’ausilio delle scienze sociali. I riferimenti fondamentali vanno all’epigrafista Louis Robert, a Raymond Aron e Michel Foucault: in Veyne la tradizione filologica si intreccia così con la sociologia storica. Il titolo riprende la famosa lamentela di Giovenale sulla folla di Roma, che chiede ormai solo panem et circenses (*Satire*, 10, 81): ma nel libro, senza moralismi e piagnistei sulla decadenza, senza sbrigative liquidazioni, il sistema che distribuiva pane e giochi (e molto altro ancora) è preso molto sul serio. Con una cautela però: che è difficile comprendere sistemi, valori e rappresentazioni remoti da noi, e non basta guardare gli antichi ‘con i loro occhi’, perché «le società come tali non si curano di conoscersi». Necessario dunque usare ‘reagenti’ capaci di restituire il senso di comportamenti e mentalità, ora distanziandosi dagli antichi (‘diversi’ da noi), ora accostandoli per analogia. La spinta che portava i ricchi a donare edifici, svaghi o cibo nasceva da un obbligo percepito, indotto dallo status sociale, e che quello status sociale superiore confermava e rafforzava. Era un dono simbolico, senza valore

redistributivo: non si dava ai poveri (forte la distanza rispetto alla 'carità' cristiana), né si provvedeva sempre al necessario, ma spesso al superfluo. L'evergetismo era segno di un'età economicamente prospera, che praticava spese sontuose e 'sperperi': era la manifestazione di una 'magnificenza', un obbligo indotto dalla notabilità, un segno di superiorità politica. Quanto ai destinatari, Veyne li studia a partire dalla presunta 'spolitizzazione' delle masse. Il motto di Giovenale mette in chiaro una «verità crudele», la «naturale apoliticità» dei governati, che avvantaggia i governanti. Oggi conosciamo bene una relazione tra notabili e folla, fatta di spettacolo e non di partecipazione, di scambio e non di confronto politico: così si rapportavano alla massa dei cittadini i ricchi greci, i re ellenistici, i senatori romani, gli imperatori. Il sistema delle liberalità è studiato lungo sei secoli. Per la Grecia, si esamina il passaggio dalle contribuzioni obbligatorie della città classica alla 'generosità spontanea' dell'evergetismo, libero oppure legato a un incarico pubblico. Il quadro ha qualche squilibrio, e ha suscitato importanti messe a punto, ma le riflessioni sulla trasformazione della democrazia diretta in 'amministrazione di notabili' sono oggi illuminanti. Strano è il meccanismo che prevedeva spese dei pochi per i molti, ma «è più facile suscitare l'evergetismo che fondare un sistema fiscale, poiché nessuno ha mai avuto voglia di pagare le tasse, mentre si può aver voglia di fare delle evergesie». Nella città greca i benefattori erano onorati di contribuire al bene comune, anche quando il dono si rivelava rovinoso. In Roma repubblicana invece l'evergetismo spettava ai senatori. Il loro ruolo sociale era diverso da quelli dei notabili greci: la dignitas connessa con il potere e la struttura oligarchica della società non richiedevano loro, come in Grecia, di dimostrare con il dono il proprio 'disinteresse' per la politica. L'offerta di giochi, banchetti, edifici, doni alimentari confermava la superiorità dei donatori e ne sanciva il prestigio, ma era un vero atto politico. Quanto agli aspetti economici, Veyne è primitivista (e scettico): la gestione finanziaria a Roma era confusa, la società era «inerte» e orientata verso il superfluo. Le distribuzioni di grano, vero 'evergetismo di stato' nella fase repubblicana, poi trasformate in 'privilegio' della plebe romana, non risolvevano il problema dell'approvvigionamento. Nella città di Roma l'imperatore era l'unico benefattore della folla; nelle provincie restava ai notabili qualche visibilità: 'mecenatate' dell'impero restava però solo l'Augusto. Secondo prospettive sociologiche Veyne analizza il rapporto tra imperatore e popolo, l'immagine del 'buon re', il culto (i Cesari 'si lasciavano' adorare, senza implicare una credenza), e sottolinea il carattere 'spontaneo' dell'evergetismo. Macerto i benefattori avevano il loro compenso, e la loro generosità era meno disinteressata di quanto i documenti lascino vedere. Lo sapeva già un convitato di Trimalcione: «Dice: 'Ma io lo spettacolo te l'ho offerto'. Giusto, e io ti batto le mani, ma fa' il conto, e io ti do più di quel che ho ricevuto» (Satyricon, 45). Importanti le considerazioni sulla propaganda e la 'pompa' come espressione del potere. L'ideologia è rivalutata come 'espressione', non maschera o specchio delle società, ma veicolo di rappresentazione del potente: giacché egli non è solo 'volpe' o 'leone', ma anche 'pavone'. Non è facile render conto di un'opera come questa che, nonostante la mole, non è un'indagine esaustiva, ma un laboratorio di ricerca: già la discussione di J. Andreau-P. Schmitt-A. Schnapp (in «Annales-ESC» 1978, pp. 226-31) notò ambiguità e contraddizioni, omissioni e sottovalutazioni. In Italia il libro è valso come introduzione al fenomeno evergetico più che come strumento di lavoro: lo provano anche le grandi opere einaudiane della Storia di Roma e de I Greci. In anni recenti gli studi sull'evergetismo si sono moltiplicati. Il motto di Giovenale è stato ripreso (C.W. Weber, *Panem et circenses*, Milano 1985), e molti temi hanno avuto sviluppi importanti: così il pane (C. Virlouvet, *Tessera frumentaria*, Roma 1995), il circo (W. Letzner, *Der römische Circus*, Mainz 2009) o il mondo romano occidentale (M. Cébeillac-Gervasoni, ed., *Le quotidien municipal dans l'Occident romain*, Clermont-Ferrand 2008). Numerosi lavori apparsi sul mondo greco hanno posto un dubbio: davvero la vita delle città imperiali si compendia nelle donazioni e negli spettacoli? Quale spazio avevano i contrasti sociali, che l'evergetismo smorzava, marcando soprattutto l'opposizione cittadini/non cittadini? Il problema esisteva: è errato dire che «il pane e il circo assicurassero la pace sociale, quando invece essi permettevano che non si guastasse». Quanto al regime dei notabili, «avrebbe potuto funzionare benissimo» anche senza l'evergetismo. La ristampa è accompagnata da una nuova introduzione, curata ancora da A. Dal Lago, ma avrebbe dovuto comprendere miglie: informare sui modi di riduzione del testo (vari paragrafi, note), migliorare la traduzione, inserire rinvii, correggere refusi che oscurano la comprensione. Chi sospetta che per «l'uomo che possiede mille argenti» (p. 96) in realtà s'intende una proprietà agricola di «mille arpents»? Chi sa che «aureola di Thünen» (p. 388) rinvia alle teorie di un economista ottocentesco? Quanti indovino che i contributi alimentari imperiali per Velia (pp. 572 s.) si riferiscono in realtà a Velleia, presso Parma? Nelle note, incoerenti nell'editing, il numero di refusi è altissimo, e le storpiature rendono spesso inutilizzabile l'apparato: l'oscura «nematistica» di Aristotele (p. 150, n. 143) è, in effetti, la «chrématistique»!

## **Effetto palinsesto al Museo Fortuny** - Maurizio Giufrè

«Palinsesto» è il continuo scrivere e cancellare segni e lettere su un supporto. Così fecero i primi amanuensi medievali con i loro codici e manoscritti in pergamena e ancor prima, nell'antichità, così fecero i romani impiegando le tavolette di cera. Sovrapporre, però, una nuova scrittura dopo averne cancellata un'altra, non impedisce che la precedente riaffiori così da rendere ancora in parte leggibile ciò che s'intendeva pulire. È quello che accade visitando la mostra Tàpies, lo sguardo dell'artista nel Palazzo Pesaro degli Orfei, sede del Museo Fortuny: ci si trova proprio dentro un palinsesto d'arte e di architetture, dove a più livelli sono disposti originali e preziosi manufatti d'arte e artigianato. Riconducibile a un palinsesto è, però, in sé stessa anche l'opera dell'artista catalano, con il suo reiterato esercizio calligrafico nel quale rinvia la scrittura orientale per ideogrammi. Accade così di assistere a una di quelle combinazioni che capitano di rado, vedere collocati nello stesso tempo e luogo opere e oggetti artistici di diverse epoche e provenienze, come se fossero stati predestinati per quelle stanze e saloni; il tutto in un'atmosfera affascinante e speciale. È come se l'aver ideato, sperimentato e prodotto ognuna di quelle singole cose in mostra, che si addensano nei piccoli e grandi ambienti di Palazzo Fortuny, riguardasse la serie di tracce emerse e sovrapposte, accostate o fissate lì intenzionalmente. Per una breve occasione (fino al 24 novembre) il cubo edilizio veneziano del Museo Fortuny – tra le espressioni più alte del tardo gotico fiorito in laguna – è possibile raffigurarlo come se fosse un palinsesto sui generis. Introdurre Tàpies nella casa-laboratorio di Mariano Fortuny è stata la felice idea della direttrice Daniela Ferretti e di Axel Vervoordt, antiquario

e collezionista belga. Dell'artista catalano non sono esposte solo le opere, ma anche parte della collezione: la sua biblioteca visiva o «teatro della memoria» che dir si voglia, che nel confronto con le scenografiche ambientazioni di Mariano appaiono rigenerarsi in un dialogo impreveduto eppure così significativo. Tàpies non possedeva limiti culturali, geografici o storici nello scegliere e collezionare le opere d'arte, che divennero con il passare degli anni una «collezione ragguardevole» – come ricorda suo figlio Toni in catalogo (Axel and May Vervoordt Foundation/MER Paper Kunst-halle, Ghent). Mariano era anch'egli un artista e un collezionista. L'accostamento tra i loro due mondi ha il suo fulcro al piano nobile, dove i tappeti e i tessuti della Fortuny Fabrics, insieme ai dipinti dell'artista spagnolo, si alternano a opere di Tàpies oppure di artisti strettamente legati a lui o di altri selezionati perché vicini ai suoi stessi «misteriosi interrogativi». Ecco allora sul fondo del salone, ai lati della grande tela Espasa (1990), da una parte un tempera di Mariano, Lo studio dell'artista, dall'altra il Diario di Spagna di Emilio Vedova proveniente dall'omonima fondazione, che Tàpies avrebbe ben accolto nella sua collezione, come successe per Franz Kline, Arnulf Rainer, Picasso, Jana Sterbak, Antoni Llena o Jean Arp, le cui opere si possono ammirare sempre nello stesso piano. Un singolare e gratuito booklet ci fa da guida: riporta disegnate nel loro ingombro spaziale e planimetrico l'insieme dei dipinti e sculture esposti con gli altri mobili e oggetti che compongono l'allestimento di questa grande sala. Nel suo girovagare per il piano nobile il visitatore si accorgerà di altri suggestivi accostamenti. In una saletta a ridosso dell'ingresso fa la sua apparizione l'ermetico collage su legno Blac i clau (2007) nel poliedrico sfavillio di abiti della collezione di Mariano: entari e caftani turchi, abiti da sposa (khatri aba) indiani, cappotti (aba) tunisini e altri vestiti coloratissimi giapponesi, cinesi, persiani. Il contrasto della mise en scène che rappresenta il filo rosso dell'intera mostra forse rende più comprensibile la tesi di Natasha Hébert quando nel suo saggio in catalogo afferma: «Lo sguardo di Tàpies, per quanto rivolto al mondo interiore, puntava instancabilmente sul mondo esteriore». Tuttavia l'artista sa quanto la realtà sia dominata dal caso e come l'arte sia chiamata, nel rappresentarlo, a resistergli. Da Lacan ha appreso che attraverso l'arte il mondo reale non può essere né organizzato né incontrato, ma che questa vive nell'«emergenza» dell'«atto singolare che segna il reale stesso». È nell'«estetica della lettera» – la terza, nella teoria psicanalitica lacaniana, dopo quella «del vuoto» e «anamorfica» – che va ricondotto il lavoro di Tàpies, come ha messo in evidenza Massimo Recalcati. L'esposizione veneziana si riferisce solo a quest'ultimo momento dell'opera dell'artista catalano, che com'è noto ha inizio nell'immediato dopoguerra con i primi esperimenti di miscela della pittura a olio con polveri e l'uso del collage e del grattage. Un percorso che progressivamente lo condurrà verso più radicali ricerche che vedono l'impiego di frammenti di materia plastica, terre, legni, stoffe, carte, ma anche oggetti come porte, scarpe, sedie, vestiti, così che «viene invocato tutto ciò che il suo sguardo ha toccato» (Hébert). Lungo questa intensa indagine poetica, corsa alla «riduzione progressiva dell'immaginario» (Recalcati), solo il primato segnico della croce resisterà nel tempo come testimonianza del mistero e dell'enigma. Si comprende quanto è stato dirompente il lavoro di Tàpies davanti a Strings (1959), intreccio di corde e stoffe disposte sul retro di una tela, che è stato il primo quadro che Tsuyoshi Maekawa mostrò a Jiro Yoshiara, leader del gruppo giapponese Gutai. Più complesso e articolato invece è enumerare i prestiti che l'artista ricevette dagli altri. A riguardo è limpida l'influenza svolta dai protagonisti delle avanguardie storiche, a iniziare dal Surrealismo. In mostra compaiono opere di Max Ernst (Forêt bleu, 1926), di Joan Mirò (Painting, '26) e il collage Poesia-oggetto ('35) di André Breton – anche se purtroppo è solo un'immagine dal libro Antoni Tàpies, El Arte y sus Lugares. Chiaro, inoltre, è l'ascendente dell'astrattismo: da Kandinsky (Nach links, '27) a Klee (Weibsteufel, die Welt beherrschend, '21). Altre sono le considerazioni che scaturiscono dall'esame delle ricerche che corrono tra loro parallele: dall'espressionismo astratto americano – che Tàpies conosce direttamente durante la sua prima mostra statunitense nel '53 – all'informale nelle sue diverse declinazioni. Le affinità e le differenze sono evidenti. Multiformi sono le contaminazioni che tra gli anni cinquanta e sessanta si generano dalla vitalità delle scoperte e dalla riflessione critica degli artisti d'oltreoceano e europei con Barcellona. Ne abbiamo evidenza nel Senza titolo ('63) di Robert Motherwell, che con i suoi simboli neri allineati anticipa i numerosi ideogrammi, segni o «impronte singolari» – per usare ancora un termine lacaniano – che incontreremo nelle sale del museo veneziano oppure nell'acrilico di Mark Rothko (Senza titolo, arancione e giallo, '69) o ancora nel collage di Franz Kline (Senza titolo, '47). Sarà però al termine del percorso ascensionale della mostra che si manifesterà ancor più eloquente il fascino che la filosofia e le religioni orientali esercitarono su Tàpies. Qui un'installazione nello stile giapponese wabi-sabi composto semplicemente di bricole (i pali in legno che segnalano le vie d'acqua in laguna) e stoffe, contiene i lavori ultimi dell'artista catalano. Ritornando sui nostri passi l'ultimo sguardo va alla tela Ulls i creus en vertical (Occhi e croci in verticale, 2008) posta all'ingresso del portego. Ci ricorda, se ce ne fosse bisogno, che per scoprire la realtà autentica abbiamo bisogno dell'indecifrabile mistero dell'arte.

## **La scenotecnica di Mariano Fortuny, da Toscanini all'invenzione della 'Cupola'**

Maurizio Giufrè

Intorno alla poliedrica e eclettica figura di Mariano Fortuny (Granada 1871 – Venezia 1949) e al suo studio-laboratorio, si sono raccolti diversi saggi critici che hanno riguardato oltre la sua attività di apprezzato pittore, quella di fotografo e di stampatore di tessuti raffinatissimi. È il teatro però la passione che Mariano coltiva accanto alla pittura, e che lo rende protagonista del grande rinnovamento fin de siècle che toccò questa disciplina. Il convegno internazionale di studi «La scena di Mariano Fortuny», presso la Fondazione Cini di Venezia i prossimi 22 e 23 novembre, mira ad approfondire proprio la sua singolarissima figura di artista-scienziato dalle invenzioni scenotecniche fondate sull'applicazione della luce riflessa. L'interesse per la luce è qualcosa che l'attrae fin da giovanissimo: già a Parigi prima di arrivare a Venezia nel 1889. La luce è da lui indagata nella riproduzione manuale dell'incisione o in quella meccanica della fotografia, ma solo nei confronti della scena e della decorazione teatrale Mariano troverà una piena soddisfazione di risultati in quanto «arte totale». Nel 1899, in seguito alla sua adesione alla concezione wagneriana di Gesamtkunstwerk e all'eco scaturita dagli allestimenti nel teatro privato della veneziana contessa Albrizzi, egli approda all'incontro con Giuseppe Giacosa, il quale gli affida i bozzetti del Tristano e Isotta rappresentato l'anno dopo alla

Scala, con la direzione d'orchestra di Toscanini. Sono le soluzioni scenotecniche di Mariano quelle che lo renderanno famoso a livello europeo, soprattutto con l'invenzione della «Cupola Fortuny»: un guscio in gesso sul quale proiettare la luce riflessa che trova la sua applicazione a Parigi nel teatro privato della contessa de Béarn nel 1906 e in seguito anche alla Scala nel '22. Il clamore suscitato dai sistemi illuminotecnici di Fortuny destano l'interesse dell'AEG e di Max Reinhardt, direttore del berlinese Deutsches Theater, ma con questo la collaborazione presto si interrompe per incomprensioni. Dopo la fine della Grande Guerra l'attività scenotecnica di Fortuny ha un impulso con la partecipazione nel '29 ai Carri di Tespi: sorta di teatri itineranti trasportati su autocarri ispirati alla tradizione del teatro di strada che includevano la «Cupola Fortuny» sopra il palcoscenico. Alla fine degli anni trenta la scenotecnica fortuniana è conosciuta in tutto il mondo e si estende anche alle mostre d'arte (Tintoretto a Venezia, 1937). In un prossimo futuro molto di più si potrà conoscere sulla vasta attività di scenografo di Mariano, grazie anche al progetto «Atlante Fortuny», promosso dalle università di Padova e Venezia Ca' Foscari insieme ai Musei Civici veneziani e alla Fondazione Cini.

*La Stampa – 22.9.13*

**“Ogni mio scatto è come una diagnosi”** - Alain Elkann

**Mario Testino, lei è un celebre fotografo di moda: in questi giorni si trova a Lima, in Perù, ma di solito vive a Londra. È così?** «Ho vissuto molti anni a Londra, ma oggi sono quasi sempre in giro per il mondo. Per i miei lavori devo viaggiare. Comunque ho creato un museo a Lima per fare delle mostre e anche per promuovere l'arte peruviana. In più torno a Lima per mia madre, che ha 90 anni e non ha mai voluto trasferirsi». **Lei si sente peruviano?** «Sono di origine ligure, mentre mia madre è metà spagnola e metà olandese, e io sono nato a Lima». **Dov'è il suo studio?** «Non ho uno studio vero e proprio, ho alcuni uffici: uno in Perù, uno a New York, uno a Londra. Ho un fratello che è il mio agente e che lavora a Parigi». **Lei è molto legato al «Vogue» americano e a «Vanity Fair»?** «Ho cominciato molti anni fa a Londra con «Harper's&Queen» e poi ho lavorato ad «Harper's Bazaar» negli Stati Uniti per tre anni e ormai sono a «Vogue» da 20 anni. Oltre al «Vogue» americano, lavoro per quello spagnolo e per quello inglese. Lavoro anche con gli altri «Vogue» in giro per il mondo, come quello cinese». **Lei è un famoso ritrattista: qual è il suo segreto?** «Mi piace fotografare le persone ed entrare nella loro vita: mi sento come un medico. Vedo tutto e faccio una diagnosi». **I suoi scatti di Lady Diana sono diventati famosi in tutto il mondo.** «Sì, lei è stata la prima della famiglia reale inglese a farsi fotografare da me». **Com'era Diana?** «Diana era una persona molto speciale: era una vera principessa, con una sua magia personale». **E Carlo e i suoi figli?** «Ho fotografato anche il principe Carlo: è un uomo moderno e infatti si è occupato prima di ogni altro di agricoltura biologica ed ecologia. I figli hanno preso il suo senso dell'umorismo. William è stato educato per diventare re e, quindi, è un po' diverso da Henry, ma sono tutti e due molto simpatici». **E la regina?** «Una volta sono andato al Royal Ballet a Londra e ho fatto un po' il paparazzo, nel senso che ho aspettato che uscisse la regina. L'ho fotografata da vicino, ma, non potendo parlarle, non posso dire di averla conosciuta». **Quali sono stati i personaggi che più l'hanno colpita?** «Fu Gianni Versace a chiedermi di fotografare Madonna ed è stato lui che mi ha dato il «via» nel mondo della moda. Poi, negli Anni 90, ho fatto con Tom Ford la campagna pubblicitaria per Gucci». **Lei chi ha scoperto?** «Posso dire di avere lanciato Gisele Bundchen». **Con quale macchina lei fotografa?** «Per me non è la macchina che conta, è l'idea. Conta soprattutto lo sguardo». **Chi è stato il suo maestro?** «A Londra ho lavorato in primo luogo con Lucinda Chambers e Patrick Kinmonth: sono stati i miei primi due «mentors». Devo molto anche a Franca Sozzani, che mi ha insegnato che la fotografia non è solo arte, ma anche business e in più mi ha insegnato come muovermi nel mondo della moda. Poi devo molto ad Anna Wintour, la direttrice di «Vogue America», che all'epoca era direttrice creativa. Ho imparato quanto siano diverse le mentalità: la Francia non è l'America, l'Italia non è l'Inghilterra. E poi ho lavorato con Carine Roitfeld, che ha diretto per molti anni «Vogue Paris»: mi ha insegnato a non avere paura di chi sono. Nel mondo della fotografia uno può creare le proprie immagini, ma lei mi ha insegnato a fare le «mie» fotografie». **E come sono le «sue» foto?** «Un miscuglio di cose, che confluiscono insieme. Sono un uomo solare: mi piace il mare, le feste, il sesso. Ma mi piace anche la tradizione, l'eleganza e la famiglia. Il mio è un miscuglio di colore, vita e tradizione. Ciò che mi piace delle mie foto è che non ci sono limiti». **Lei è molto diverso da Newton?** «Sì. Newton e io siamo scorpioni. E c'è anche il sesso nel nostro lavoro. Ma io non sono tedesco, sono latino. Per me una donna non dev'essere solo alla moda, ma anche molto classica. Dev'essere un po' pazza, però a differenza di Newton non ho interessi sadomasochistici». **Chi sono i grandi fotografi?** «Tanti e pochi: Penn, Avedon e Newton. Tutti hanno il loro vocabolario. Della generazione successiva penso a Lindbergh, Weier, Meisel, Demarchelier. Ma oggi molti stilisti sono loro stessi fotografi, come Domenico Dolce o Karl Lagerfeld. La fotografia, oggi, è accessibile a tutti e il consumo è così veloce che non so nemmeno più se le foto debbano essere così curate come prima. Non si sa nemmeno se continueranno a esserci i cosiddetti «grandi fotografi»». **La fotografia è un'arte?** «Certo che è un'arte, ma non tutti oggi hanno bisogno di una realtà così sofisticata. Ciò che è importante è la foto che documenta qualcosa o quella che crea e credo che questo tipo d'arte continuerà sempre».

## **Pollock e gli Irascibili inaugurano l'autunno americano a Milano**

L'"autunno americano" milanese si apre con uno dei più importanti appuntamenti della stagione culturale nazionale: l'arrivo in città di "Jackson Pollock e gli Irascibili". Dal 24 settembre al 16 febbraio, oltre sessanta capolavori provenienti dal Whitney Museum verranno esposti a Palazzo Reale per raccontare l'influenza dell'Espressionismo astratto e della celebre Scuola di New York sulla storia dell'arte. L'ascesa delle dittature in Europa e l'esplosione del secondo conflitto mondiale spinsero diversi artisti a fuggire negli Stati Uniti che si ritrovarono così ad accogliere frammenti di diverse tendenze. Dalla scintilla di questo incontro nacque la prima originale corrente pittorica americana che radunò diverse personalità, ognuna con il proprio stile, unite da un'immagine di ribellione e indipendenza. Dall'action painting di Pollock alle donne grottesche di Willem de Kooning fino ai blocchi di colore di Rothko, la mostra ripercorre il febbrile lavoro e l'imprevedibilità del movimento che segnò il periodo compreso tra gli anni Quaranta e gli anni Sessanta. Tra i

numerosi dipinti, i visitatori avranno l'occasione straordinaria di ammirare l'opera "Number 27" di Pollock, forse il suo lavoro più celebre, che per la fragilità e le dimensioni della tela raramente viene concesso in prestito.

## **“La Grande Avventura” della National Geographic Society**

33 persone, esploratori e scienziati, si riuniscono in un club privato di Washington D.C. E' la sera del 13 gennaio del 1888 e l'obiettivo che li accomuna e li spinge ad incontrarsi è quello di "incrementare e diffondere la conoscenza geografica e allo stesso tempo promuovere la protezione della cultura dell'umanità, della storia e delle risorse naturali". Poche settimane dopo nasce la National Geographic Society, oggi considerata universalmente una delle più importanti organizzazioni scientifiche e pedagogiche del mondo. A 125 anni dalla sua fondazione e a 15 anni dall'apertura di National Geographic Italia, una mostra fotografica ripercorre la storia del grande marchio e del suo lungo viaggio. Le spedizioni polari, l'incontro con forme di vita diverse, la scoperta di città perdute, le imprese sottomarine, l'impegno per la salvaguardia della Terra sono le tappe de "La Grande Avventura", riflessa nelle immagini apparse sul magazine dai primi numeri ai giorni nostri che i visitatori avranno l'occasione di ammirare nel Palazzo delle Esposizioni di Roma dal 28 settembre al 2 marzo.

## **Zingaretti: i documentari sono il genere del futuro** - Fulvia Caprara

CORTONA - Perfettamente nell'aria del tempo, Luca Zingaretti dirige in questi giorni a Cortona «Hai visto mai?», Festa del documentario sociale e di costume che quest'anno festeggia l'ottava edizione ospitando opere di diversa nazionalità in gara per un premio di 5mila euro. Considerando il Leone d'oro a Sacro Gra e il dibattito che ne è seguito, l'idea della rassegna appare quanto mai lungimirante, ma Zingaretti non canta vittoria. Anzi, con il piglio pragmatico del commissario che lo ha trasformato in una delle star più venerate dal pubblico, fa osservare che, nel settore, sono ancora tanti i passi da fare: «Ogni tanto si verificano fatti positivi come quello del premio a Gianfranco Rosi, ma in Italia non si riesce mai a creare un circolo virtuoso, i riconoscimenti sono rondini che non fanno primavera». **Che bisognerebbe fare per promuovere quest'industria?** «I documentari sono dappertutto apprezzatissimi, sarebbe normale farli uscire anche in sala, e quindi incentivarne la produzione. Il fatto è che da noi questo non accade, nonostante si tratti del genere del futuro». **Perché lo è, secondo lei?** «Il mondo va sempre più veloce, lo spazio tra il verificarsi dei fatti e la diffusione delle notizie è ormai ristrettissimo. Il documentario è lo strumento che offre il tempo della riflessione e, siccome si riflette sempre meno, sarebbe molto utile utilizzarne le potenzialità. Per questo, da otto anni, nonostante i tagli, andiamo avanti con la manifestazione». **Come giudica la decisione del Leone d'oro a Sacro Gra?** «Mi è sembrata una scelta di grande vitalità». **Lei di documentari ne ha girati due, nel 2000 Gulu dedicato alla guerra civile in Uganda, e nel 2007 Suso. Conversazioni con Margherita D'Amico sulla grande sceneggiatrice scomparsa. Ha intenzione di ripetere l'esperienza?** «Sono stato preso dal turbinio degli impegni, adesso è un anno e mezzo che non mi fermo e non faccio una vacanza. Dopo questa scorpacciata di lavoro ho intenzione di prendere un semestre sabbatico, e magari, in questo periodo, potrebbe partire un progetto in quel senso. Il documentario è uno strumento di indagine sulla realtà che ti riserva sempre sorprese». **Per tutta l'estate, e tuttora, abbiamo continuata a vederla nelle repliche di Montalbano. Che effetto le fa sapere che il successo della serie si ripete ogni volta, battendo la concorrenza di fiction nuove di zecca?** «Mi fa un grande piacere. E' un successo che ormai viene dato per scontato, e invece non lo è affatto. Sono stato attento a evitare che il prodotto si inflazionasse, e invece si continuano a proporre repliche, a diffondere dvd insieme ai giornali... Insomma, avrei preferito che i cicli di Montalbano venissero trattati con più attenzione». **Lei, però, è riuscito a non restare vittima della classica trappola che in genere si stringe intorno ai personaggi tv fortemente legati a un ruolo da grandi ascolti. Zingaretti non è prigioniero di Montalbano.** «Infatti continuo a fare parti diverse, e la cosa ha effettivamente del miracoloso, anche se io, come dicevo, ho messo cura nel distanziare le varie produzioni della serie». **Per il 2014 non sono previsti nuovi cicli, giusto?** «No, all'orizzonte non c'è niente, il prossimo anno ci si prende una pausa». **In tv la rivedremo a ottobre su Raiuno, nella miniserie su Adriano Olivetti, mentre quest'estate ha girato Il giudice meschino, fiction ambientata a Reggio Calabria, tratta dal romanzo dell'ingegnere Mimmo Gangemi.** «Sì, Il giudice meschino racconta un'indagine sui rifiuti tossici. E' una storia bellissima, una fiction coraggiosa». **E al cinema?** «Ho girato Maldamore di Angelo Longoni, una commedia con tradimenti, amori incrociati, riconciliazioni, che riguardano due coppie. Io sono il marito di Ambra Angiolini, invece mia moglie Luisa Ranieri sta con Alessio Boni. E poi ho lavorato in Francia, nel film Les vacances du petit Nicolas di Laurent Tirard, altro capitolo della saga dedicata al bambino francese degli Anni 70 che osserva il mondo con il suo particolarissimo sguardo».

*Repubblica – 22.9.13*

## **La Nasa chiede aiuto ai maker per la guerra agli asteroidi**

La Nasa si apre e chiede aiuto ai maker per la sua guerra contro gli asteroidi. Non solo a chi ogni giorno sperimenta nuove idee per cambiare il mondo ma anche a chiunque possa mettere sul tavolo il suo progetto per prevenire pericolosi impatti in stile Celjabinsk, la località russa dove lo scorso febbraio è precipitato uno sciame meteorico. Ufficiali dell'agenzia saranno infatti a caccia di inedite soluzioni alla Maker Faire di New York, in programma il prossimo fine settimana nella Grande Mela: è uno dei più importanti appuntamenti per ricercatori, scienziati, appassionati, "creatori" e inventori insieme a quella in programma nella Bay Area di San Francisco. Un evento pronto fra l'altro a sbarcare anche in Italia: il 5 e 6 ottobre se ne terrà lo spin-off italiano al Palazzo dei congressi di Roma, all'Eur. Obiettivo ambizioso, quello dell'agenzia statunitense: convincere la sfaccettata comunità di inventori a impegnarsi nella scoperta, tracciamento ed eliminazione degli asteroidi che potrebbero scegliere il nostro pianeta come bersaglio prediletto. Scatenando reazioni incalcolabili. Un percorso, quello della Nasa, che è già partito da qualche tempo ed ha

anche un nome: si chiama Asteroid Grand Challenge: "Al contrario delle tradizionali missioni della Nasa, di esplorazione e dai fini scientifici, questa competizione è fondata sull'idea che proteggere il nostro pianeta sia un tema più grande di qualsiasi altro programma, missione o Paese" ha detto Mason Peck, chief technology dell'agenzia. "Per la prima volta l'agenzia si connette all'industria, all'accademia, alle aziende e ai cittadini per avere da loro idee su come combattere gli asteroidi - ha aggiunto Peck - questi accordi costituiscono un modo nuovo di fare business ma anche una chiamata alle armi per i maker: dateci una mano e prendete parte alle prossime esplorazioni spaziali". Non un grido d'aiuto, insomma, ma qualcosa che ci si avvicina molto: il crowdsourcing, la logica dei sistemi aperti alla contaminazione e alla collaborazione su scala internazionale sembra aver conquistato anche Huston e Washington. Il programma, sotto al quale pare ci sia lo zampino dello stesso presidente Obama, riguarda nel dettaglio anche la missione specificamente dedicata alla cattura degli asteroidi che l'agenzia ha già lanciato. Fantascienza ma neanche troppo: prevede la possibilità di agguantare piccoli oggetti celesti, nell'ordine dei sette/otto metri di diametro, e spedirli verso l'orbita lunare attraverso una sonda robotica. Tre di questi, adatti all'operazione, sarebbero già stati individuati. Una volta parcheggiati intorno al nostro satellite gli asteroidi potrebbero essere analizzati e visitati dagli astronauti, in uno storico incontro ravvicinato, tramite la capsula Orion. Ce ne vorrà ancora molto, di tempo - gli obiettivi parlano di 2025 - ma la strada pare tracciata. Il costo, che porterebbe vantaggi nello studio delle fonti energetiche e della composizione chimica, è notevole: il budget Nasa del 2014 ha stanziato 100 milioni di dollari per iniziare a lavorare sulla fase automatizzata del progetto. Il costo totale potrebbe toccare i tre miliardi di dollari. Alla Maker Faire newyorchese si farà sul serio. Non è un appuntamento per smanettoni dalla montatura pesante: gli ufficiali non si presenteranno infatti a mani vuote ma sfodereranno dell'hardware scientifico a disposizione di chiunque voglia misurarsi con la programmazione. Così come si daranno da fare per spiegare al pubblico il modo in cui ciascuno di noi può rendersi utile fin da ora, col proprio computer, tracciando le orbite di questi affascinanti ma pericolosi corpi celesti. A quanto pare la risposta è già considerevole: oltre 400 proposte dallo scorso giugno, due terzi delle quali prendono di petto il progetto di cattura spaziale degli asteroidi. Le guerre stellari sono solo all'inizio. [FOTO](#)

**Corsera – 22.9.13**

## **Addio Roman Vlad, grande musicologo**

È morto a 93 anni il compositore, musicologo e pianista Roman Vlad. Lo ha annunciato Michele Dall'Ongaro, sovrintendente dell'Orchestra sinfonica della Rai, in apertura del concerto inaugurale del Prix Italia a Torino. Nato a Cenauti nell'allora Romania (oggi Ucraina) il 29 dicembre 1919, dove conseguì il diploma in pianoforte, prima di trasferirsi in Italia a 19 anni, nel 1938, ottenendo la cittadinanza nel 1951. DIPLOMA AL SANTA CECILIA - A Roma, fu allievo di Alfredo Casella nei corsi di perfezionamento all'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, dove ottenne il diploma nel 1941. Nel secondo dopoguerra Vlad si fece apprezzare internazionalmente anche come musicologo e conferenziere: nel 1954 e 1955 tenne corsi alla Summer School of Music di Dartington Hall e partecipò a congressi e seminari in tutta Europa, in America ed in Giappone. Ha scritto opere teatrali, sinfoniche e da camera. Sue anche musiche per film e di scena, come la colonna sonora di «La beauté du diable» di Renè Clair, o il commento musicale a «Racconto di un affresco» film di Luciano Emmer sul Giotto della Cappella degli Scrovegni. TANTI INCARICHI ISTITUZIONALI -Dal 1958 fu direttore della sezione musica dell'Enciclopedia dello spettacolo, mentre dal 1967 ha condotto la Nuova Rivista Musicale Italiana. Dal 1980 è stato per due anni presidente della Cisac (Confédération Internationale des Auteurs et Compositeurs), dal 1987 al 1993 è stato presidente della Siae. Tra le altre cariche ricoperte: direttore artistico dell'Accademia Filarmonica Romana per due mandati (1955-1958 e 1966-1969); direttore artistico del Teatro Comunale di Firenze (1968-1972), direttore artistico dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai di Torino (1973-1989), presidente della Società Aquilana dei Concerti (1973-1992), presidente dell'Accademia Filarmonica Romana (1994-2006), membro del comitato direttivo dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia a Roma. È stato inoltre direttore artistico del Teatro alla Scala di Milano e sovrintendente del teatro dell'Opera di Roma.

## **Tarquinia, scoperta tomba inviolata – Marco Gasperetti**

TARQUINIA - Non ci hanno creduto (ma era solo scaramanzia) sino a quando, in una nuvola di polvere millenaria, la grande pietra che da 2.700 anni sigillava il sepolcro è stata rimossa. Solo allora gli archeologi dell'Università di Torino e della Sovrintendenza per i Beni archeologici dell'Etruria meridionale hanno avuto la conferma: quell'ipogeo del VII secolo avanti Cristo era inviolato. All'interno ancora lo scheletro del principe etrusco adagiato sulla tomba di pietra e accanto armi, vasellami, persino un aryballos, un unguentario, ancora affisso alla parete. E, nascosti in vasi votivi, gioielli e sigilli di quel nobile scomparso chissà come e chissà quando all'epoca di Tarquinio Prisco. La tomba inviolata, rinvenuta nella necropoli della Doganaccia a Tarquinia, è una scoperta eccezionale. INTATTA - «L'ultima tomba non violata è stata trovata più di trent'anni fa ma era crollata - spiega Alessandro Mandolesi, professore di Etruscologia e antichità italiche all'università di Torino -. Questa è assolutamente intatta e potrebbe riservare altre sorprese». Insieme ai vasi finemente decorati, gli archeologi hanno già individuato una lancia e un giavelotto. Le pareti sono affrescate, semplicemente, ma con un gusto insolito per l'epoca. I lavori di scavo, che sono stati finanziati da imprenditori privati, proseguiranno per diverso tempo perché il Tumulo del Principe potrebbe riservare altre grandi sorprese. Ne è convinto Lorenzo Benini, patron di Kostelia Group, e anch'esso un archeologo che trascorre parte delle sue vacanze insieme alla moglie a cercare tesori delle civiltà sepolte. VIVI E MORTI - L'équipe del professor Mandolesi da anni lavora al sito della Doganaccia. La tomba del principe è l'ultima scoperta, la più eccezionale, di una vera e propria agorà che univa il mondo dei vivi a quello dei morti: quella del Tumulo della Regina, un grande spazio ancora da esplorare dell'enorme necropoli di Tarquinia, paesaggio incantato tra mare e colline, vento di maestrale che non manca mai. Un paio di anni fa gli studiosi hanno rinvenuto frammenti della Sfinge, una statua di due metri collocata sul punto più alto del tumulo, ultimo guardiano per i vivi e per i morti. E in un'altra tomba è affiorato un piccolo cortile (appena sei metri per quattro)

scavato per tre metri nel calcare con le tre camere sepolcrali che si aprono sui tre lati chiusi e con le pareti affrescate grazie a una tecnica mai vista prima in Etruria e in tutta Italia. DEMARATO - La cosa più sorprendente e unica è che pare non rappresentino scene di oltretomba, ma momenti di vita quotidiana. Insomma, gli affreschi dovevano forse servire per ragioni diverse, legate alla funzione di quel cortile, una piccola agorà, abbiamo detto, e dunque un luogo di collegamento tra vivi e morti. Gli studiosi ipotizzano che nell'area furono deposti sovrani e principi etruschi. Si hanno testimonianze leggendarie di una sepoltura di un certo Demarato di Corinto, ricco mercante greco. Si trasferì a Tarquinia intorno alla metà del VII secolo avanti Cristo, Demarato, e sposò una nobildonna locale, la più bella della città. Nacque un figlio, lo chiamarono Tarquinio Prisco e divenne il primo sovrano di origine etrusca di Roma.

## **Un'inflazione di talk show. Tutti gli ascolti in discesa** – Renato Franco

Nella gabbia rischia di rimanerci Paragone. Virus ovvero il contagio dell'idea di cambiare canale. La Battipagliese non è ancora pronta per la Serie A. Le chiacchiere applicate alla politica sembrano perdersi nell'aria. Scripta manent, verba et Auditel volant. Volano via gli ascolti dai talk show, canale che vai spettatori che perdi. Le porte girevoli che hanno portato Nicola Porro da La7 a Rai2 con percorso inverso per Gianluigi Paragone non stanno dando i frutti sperati. Travaso di conduttori, ma perdita di ascolti. Il Virus di Porro mercoledì sera si è fermato al 2,3% di share (la percentuale di spettatori che guarda il programma) e dalla prossima settimana verrà spostato al venerdì in un ultimo tentativo di rianimazione. La Gabbia del leghista deluso ora vicino ai grillini (che poi tanto salto non è, sempre di Roma ladrona ma detto via web si tratta) è scesa al 3,1% dopo un esordio al 3,9%. Vieni da rimpiangere Lerner messo in soffitta troppo in fretta forse. IN DISCESA - Ma sono tutti i talk show a perdere pezzi di ascolto. Scende Paolo Del Debbio con Quinta Colonna (l'ultima puntata era al 3,5% contro una media che nell'ultima edizione era vicina al 7%). Non può non faticare la Battipagliese (la definizione di Santoro per il Matrix di Telese) che sta tra il 6 e il 7% quando Vinci, che già non è rimasto alla storia per i superascolti, si attestava al 10%. Anche chi va bene, va meno bene dell'anno scorso: l'ultima uscita di Piazzapulita di Corrado Formigli è stata al 4,4% contro un 6,3% di media dello scorso anno. Anche Floris è lontano dal 16,3% della stagione passata e si ferma al 13%, che in tempi di digitalizzazione degli ascolti è comunque un buonissimo risultato. Toccherà morire democristiani dunque, perché alla fine chi si salva sempre è Bruno Vespa, terza camera dello Stato con vista plastico? Pare di no, fatica pure lui e perde circa 2 punti percentuali (dal 15 al 13%). FORMAT VECCHIO - In molti condividono l'analisi (ce ne sono troppi), ma alla fine non c'è ancora la cura. Per il dg della Rai Gubitosi quello dei talk show «è un format che si sta certamente logorando. Capisco la stanchezza dei telespettatori». Enrico Mentana si fa le domande e si dà le risposte su Facebook: «Ci sono troppi talk show nella stagione tv? Sicuramente sì. Rischiano di creare saturazione e disaffezione per il genere? Ancora sì. Ma chi decide quali sono quelli di troppo? Alla fine sarà il telecomando». Senza dimenticare il Fattore C. (crisi): «Il principale motivo della proliferazione di trasmissioni di informazione politica è quello economico: costano molto meno di tutti gli altri programmi».

**Europa – 22.9.13**

## **Il sacro GRA, monumento involontario** – Stefano Ciavatta

Sul Sacro Gra la corsia preferenziale è già tutta occupata. Prima il tweet di Marino "Il leone d'oro a Gianfranco Rosi riempie di orgoglio la nostra città, Roma saprà valorizzare l'opera". Poi la foto sul Gra di un display dell'Anas con scritto "il vostro Gra vince il Leone d'oro" pubblicata da ministro Bray che ha commentato "così Roma ha omaggiato il film di Gianfranco Rosi". In realtà soltanto una settimana fa alla proiezione speciale di "Venezia a Roma" non c'è stato neanche un applauso, nemmeno per orgoglio dopo 15 anni di digiuno. Nell'entusiasmo da strapaese il blurb del Mibac non segnala il refuso sul cartellone: il Gra di Rosi è davvero un bene comune? Come dal buio in sala si esce spostando le tende, entrando in un limbo ovattato come in discoteca, così pure il "Sacro Gra" è un chill out: sopra le teste dei protagonisti passa il rumore incessante e compatto di quella patologia urbanistica chiamata traffico; sotto la frenesia del Raccordo si aggirano frammenti di solitaria umanità. Su questo limbo tra rumore e silenzio si è spiaggiato l'occhio dei due autori, il regista di documentari Rosi e il paesaggista urbanista Bassetti. Non è bastata la benedizione di Renato Nicolini, improvvisato Wenders capitolino nella ricognizione sul Gra filmata da Rosi nel 2012 (Tanti futuri possibili) a trasformare in una favola metafisica i 93 minuti di filmato (200 di girato, 3 anni di lavoro). Contrapposti ad angeli e trapezisti berlinesi passano in rassegna anguillari, palmologi, infermieri, nobili spiantati, personaggi di cui però non si conosce il vero profilo: non si sa come siano arrivati fin lì, se la città li abbia in realtà accolti o respinti, quali cordoni mantengano con essa, se siano iceberg in rotta o sconosciuti avamposti della capitale. Paradossalmente dentro il "Sacro Gra" non esiste una mappa, mancano i tag, l'unica didascalia è all'inizio, "la più grande autostrada urbana d'Italia", poi la bussola tace: quanto distano le palme dalle anguille, cosa si vede dalla casa del nobile decaduto? A quale Roma alludono le persone che si affacciano dai bilocali? In compenso, in un misto tra arcadia, riprese a circuito chiuso e surrealismi, si realizza il mito della marginalità e Rosi può chiosare: "è come se i personaggi raccontassero la loro storia uscendo dal pantano quotidiano di Roma". Traducendo: è come se in città non ci fosse più nulla da fare. "Al Guzzanti-Venditti ho pensato solo un attimo, per decidere che non avrei fatto una caricatura – ha detto poi Rosi a Vanity – per questo ho citato nel film solo un'uscita, quella di Boccea: la due". Come se quella canzone non fosse amara cioè reale, nata mentre Guzzanti era fermo nel delirio sul Raccordo. E come se le mappe turistiche di Roma includessero il Gra, figuriamoci quelle di un pubblico internazionale come a Venezia e ora nel mondo. Perché tanta vaghezza? Il Gra non è mai stato cool: non è terra da rioni, è una infrastruttura ma non è la strip di Las Vegas, è un progetto extraurbano del 1945, sorto nel nulla dove prima delle bonifiche regnava lo scempio della malaria, sei km più lontano dalla periferia storica, al di là pure di quel confine che il generale americano Mark Wayne Clark, quello che liberò Roma, si portò a casa nel 1945 quando fece impacchettare il cartello "Roma" piantato su via Casilina, altezza stazione di Centocelle, una reliquia impallinata dai cecchini tedeschi e appesa per anni all'ingresso

della presidenza nell'accademia militare "The Citadel" in Sud Carolina. Siamo insomma oltre qualsiasi possibile declinazione urbanistica del centro storico eppure quello che manca al "Sacro Gra" è la scala della monumentalità di Roma, quella sì che arriva anche sull'anello di Saturno, come lo chiamava Fellini, un cerchio che dista 11,5 km dal Campidoglio. Ed è una scala che misura nel bene e nel male la maestosità della solitudine del Gra: l'eco della sua costruzione e la linea di demarcazione di oggi, con ancora grandi vuoti dentro e grandi pieni fuori, e infine la porta di accesso sentimentale e pratico all'unica metropoli italiana, la sicurezza per chi si è semplicemente perduto, "scusi, per il Raccordo?".

**#monumenti.** "La Roma democratica post-resistenziale ha costruito 3 grandi monumenti: il mausoleo delle Fosse Ardeatine, il Gra e lo IACP di Corviale, ma non è riuscita a produrre bellezza, forse perché troppo mediatrice" racconta Francesco Pecoraro, architetto e scrittore (in uscita *La vita in tempo di pace per Ponte alle Grazie*). "A parte il bellissimo mausoleo, gli altri due colpiscono per la dimensione e il progetto ma sono monumenti ideologici o inconsapevoli. Il Gra ha un suo immaginario senza dubbio felliniano: le puttane, i lampadari, il traffico folle che gira sempre in tondo. E' molto emozionale, non si può negare che sia un monumento e infatti è l'ultimo grande intervento di grandissima rilevanza su una struttura che si eredita direttamente dai romani, radiocentrica, e che dopo 30 anni di lavoro diventa un mostro. All'epoca gli urbanisti come Luigi Piccinato contestarono il Gra perché sanciva l'espansione a macchia d'olio, puntavano allo Sdo, il mitico decentramento, una struttura lineare a est. Il piano regolatore del 1962 non considerava il Gra poi nacque l'urbanistica empirica e si creò una fascia anulare di espansione appoggiata sul Gra visto come un semplice servente. Da quel momento intorno al monumento Gra è stata una continua costruzione e congestione".

**#velocità.** Si cita il Fellini di "Roma" come parente nobile del "Sacro Gra" ma si dimentica *L'ingorgo* (1979) di Comencini, un film corale con Sordi, Tognazzi e Mastroianni, che racconta la ferocia metropolitana di una umanità chiusa per 36 ore dentro un ingorgo per arrivare al GRA. Un film grottesco, violento e sgradevole. Per tanti il Gra è fondamentale, per molti anche fatale. Secondo un report del 2010 dell'Acì il tratto del Gra tra i km 20 e 65 è il più pericoloso d'Italia. A parte l'infermiere, nessuno nel "Sacro Gra" appartiene alla velocità del Gra. Da tredici anni invece su e giù per il Raccordo "le gomme della volante urlano consonanti nella notte romana", così grida Giulio Galasso mentre in sottofondo va come sigla il De Gregori de *La valigia dell'attore Ideatore* e voce sul campo di Doppia Vela 21 (in onda su Radio Manà Manà), il giornalista romano, ex poliziotto poi cresciuto a Paese Sera e in seguito volto storico di emittenti locali, accompagna le volanti della Polizia durante i turni di notte. "Il Raccordo è una grande valvola di sfogo anche se il traffico è diminuito perché la benzina oggi costa". La Roma intorno al Gra è una città così marginale? "Quando facevo il poliziotto l'Eur finiva al Palazzo dello Sport, ora ci sono altri 15 insediamenti, ci vivono 250mila persone. Non esiste la periferia, esistono quartieri abbandonati. In zone come Corcolle, Tor Bella Monaca o il Trullo ci passo di notte anche dieci volte, vanno sui giornali per la cronaca ma la verità è che a Roma non esistono territori vietati".

**#cartoline.** Dopo il Leone d'oro di Rosi il monumento diventerà una meta turistica? Manderemo cartoline dal Gra? Mario De Quarto, sessantenne guida turistica, è l'autore di *Grande Raccordo Anulare* (Avagliano 2005), semiconosciuto precedente letterario del film di Rosi: "Chissà se finirà come i lucchetti di Moccia, molti studenti mi chiedono di essere portati a Garbatella per via dei Cesaroni o a Ponte Milvio". A Firenze sulla Roma-Napoli c'è la chiesa di San Giovanni Battista realizzata da Michelucci, un suggello urbanistico che non appartiene ancora al Gra: "Se la nuvola di Fuksas la facevano sul Raccordo poteva essere una immagine nuova, importante". De Quarto è una guida del classico giro: Vaticano, Colosseo, Fontana di Trevi. Ha mai provato a spiegare il Gra? "Sintetizzare duemila anni di Roma è molto facile, la sua bellezza, la storia degli orrori di cui è fatta, invece non mi mi azzardo a sintetizzare la vita dell'altra città, anche per non cadere negli stereotipi. Questa ondata di neorealismo spinto è forzata, la realtà è molto più banale. La Tor Bella Monaca di Siti è bella ma non mi aiuta a capire Roma, c'è una grandissima carenza del racconto su Roma". E se questa mitizzazione degli ultimi lembi di periferia finisse per essere un bavaglio? "Roma su molti versanti inizia ad avere un'esperienza di quarant'anni, vogliamo dire che l'urbanistica ha cambiato qualcosa? O cediamo al magma indistinto e superficiale? Quello che manca di più è la memoria, non c'è connessione temporale: non si racconta il formarsi delle periferie, come si sia arrivati ai territori del Gra. Insomma non esiste una riflessione critica su come Roma si sia affacciata sulla romanità moderna, qui tutti fanno resistenza. Alla fine degli anni 80/90 Repubblica fece una serie di belle inchieste, aveva davanti 'una marmellata urbana con poca forma', ma ora non ne leggo più".

**#skyline.** Il libro di De Quarto nasce da una traversata in macchina sul Gra per raggiungere degli amici dall'altra parte della città. Il Gra è un lungo lirico fondale di luce tra il buio di due palazzine lontane tra loro chilometri ma non è un regno metafisico dove distanze, rapporti e monumentalità si annullano. Anche il Gra ha la sua skyline mentre non ce l'ha il "Sacro Gra" dove il paesaggio è negato. Cosa si vede dal doppio ponte monumentale di Mezzocammino? Su quale collina troneggia la città ambulante dell'ospedale Sant'Andrea illuminata nella notte? Che fine hanno fatto nel "Sacro Gra" le torri blu elettrico di Ikea con l'enorme scritta in giallo? Quello di Anagnina è il primo negozio aperto in Italia nel centrosud. Aperto nel 2000, fino al 2011 ha totalizzato trentasei milioni di visitatori. Accanto gli è sorto il centro commerciale La Romanina. Nel 2004 si inaugura il Carrefour di Tor Vergata. Un altro Ikea, alla Bufalotta, opposto ad Anagnina, apre nel 2005, insieme al centro commerciale Porta di Roma. Dall'altra parte nello stesso anno s'inaugura Parco Leonardo, a ridosso della Roma Fiumicino. Nel 2007 tocca al mastodontico Roma Est, nel 2008 al neoclassico Euroma2 sulla Colombo. Come un nuotatore ha bisogno di toccare il bordo della piscina per non essere squalificato, così dal pudore di dire "vivo oltre il Gra" si è passati alla certezza di sentirsi agganciati a Roma. Grazie all'esplosione commerciale il Gra ha smosso ancora una volta i confini della capitale. E pensare che nel 1989 *L'Unità* si scagliava contro il piano di costruzione di quattordici stazioni di benzina sul Raccordo. Oggi è difficile immaginare un Gra senza pompe di benzina. Anzi il Gra è diventato pure una enorme galleria dove Hopper, Ed Ruscha, Ghirri, Eggleston, artisti visionari che fanno fatica a essere esposti in Italia, vanno in scena naturalmente. Ma per contrasto ci sono anche rovine moderne sul raccordo, di cui però non si può vantare orgoglio.

**#rovine.** Sul "Sacro Gra" si ammainano le insegne di guerra di banche e società immobiliari che hanno rivoltato la capitale. Non c'è traccia di *Dentro Roma* (1976) lo spietato documentario di Ugo Gregoretti che raccontava con la voce serissima di Gigi Proietti il castigo quotidiano di attraversare una città povera e sventrata che aveva "patito tanta ingiuria e incuria degli

amministratori umbertini, fascisti e democristiana”. Così pure si dà per scontata la nuova Roma costruita dai Toti, Caltagirone, Parnasi, Bonifaci. La presunta forza di molti personaggi del “Sacro Gra” è l’isolamento da tutto questo. Nel documentario non compare nemmeno la Rustica, il relitto dello Sdo. Se lo ricorda bene uno dei principi della cronaca romana, il giornalista e scrittore Massimo Lugli, figlio dell’architetto Pier Maria. “Mio padre urbanista è stato l’ultimo superstite del piano regolatore del 1962, conosceva Roma benissimo, ci girava a memoria, io che l’attraverso da 40 anni la conosco meno. Il piano fu svilito completamente dalle varianti. Il Gra è l’ingorgo che tocca chiunque, è una connessione tra ambienti, che lambisce tutte le periferie ma ne unisce alcune che non hanno niente in comune tra di loro. Anche su Corviale crearono la leggenda del suicidio dell’architetto per svilire il progetto. Il problema non era il grande segno urbanistica ma la mancanza di prospettiva spaziale. Il Corviale di Mario Fiorentino è una cattedrale nel deserto, con grandi spazi intorno, quella è la sua maestosità. Ora gli stanno costruendo intorno. I luoghi del “Sacro Gra” invece non sono così, si è fatta una scelta di ridurre tutto a cupo e grigio, mentre invece tutto intorno è verde come in nessuna città italiana”. Due ragazzi che vanno a ballare sabato sera al PalaCavicchi sono dei coatti, mentre l’anguillaro e il nobile spiantato di Rosi sono visti alla stregua di poeti. Perché? “L’anguillaro è come l’arrotino che ho visto in centro l’altro giorno, fanno tenerezza ma non fanno Roma, sono dei superstiti di un’epoca passata. E poi tutto questo iato tra la periferia e il centro non esiste più. E’ difficile raccontare Roma per aree geografiche, anzi non ha più senso. Anche il degrado, non lo crea la lontananza ma l’assenza di qualità. Perché Mostacciano non può valere l’Olgiate? Ci si aggrappa sempre allo stereotipo ma Roma non ha uno spirito univoco, è mutevole. Della tradizione di duemila anni in realtà ce ne freghiamo, come mi dicono i colleghi non romani “c’avete il Colosseo e lo usate come una rotonda”. Lo stesso si può dire per quel monumento involontario chiamato Gra.

## **Padre Enzo Bianchi: con Francesco una nuova primavera** – Aldo Maria Valli

*Si intitola Le sorprese di Dio. I giorni della rivoluzione di Francesco il libro in cui Aldo Maria Valli per l’editrice Ancora ripercorre i primi mesi del pontificato di papa Bergoglio – dall’elezione del 13 marzo alla Giornata della gioventù (23-28 luglio) – analizzando il suo stile di governo della Chiesa e di testimonianza evangelica al mondo. Dal volume – in libreria in questi giorni – proponiamo il capitolo d’apertura, costituito da un dialogo tra Valli e il priore di Bose Enzo Bianchi.*

**Allora, caro Enzo, sembra proprio che con Francesco sia cambiata l’aria...** Sì, abbiamo l’impressione di una primavera. Io non dimentico che ho vissuto una primavera della Chiesa e nella Chiesa quando avevo vent’anni, con Giovanni XXIII, e vedere adesso un’altra primavera, nella mia anzianità, mi sembra un dono straordinario. Sono particolarmente felice di vedere che c’è una primavera per la Chiesa e per le Chiese. **Il monastero di Bose, da te fondato, è luogo ecumenico e da qui passano rappresentanti di confessioni cristiane diverse. Quali sono oggi le grandi sfide per i cristiani nel mondo?** Io credo che i cristiani, tutti, abbiano un grande compito: donare una parola di speranza agli uomini d’oggi. Stiamo vivendo una terribile crisi di fiducia. Non c’è fiducia tra gli uomini, non c’è fiducia nel futuro, non c’è fiducia in questa nostra terra, non c’è fiducia nella necessaria convergenza per la vita della polis. I cristiani possono e devono aiutare a ritrovare fiducia. Se i cristiani vogliono, possono far crescere la fiducia ovunque, possono aiutare a uscire dalla sfiducia che paralizza, per costruire insieme ponti, un mondo nuovo. Gli uomini d’oggi ne hanno bisogno, più ancora delle esortazioni e degli insegnamenti di ordine morale. Anche quelli sono importanti, ma vengono dopo. Prima occorre riprendere la fiducia gli uni negli altri. **E da questo punto di vista sembra che Francesco stia facendo un gran lavoro. Le persone che partecipano ai suoi incontri se ne vanno con la serenità nel cuore e sono più disponibili verso gli altri. Francesco regala letizia e un senso di fraternità...** Sì, Francesco riesce a comunicare la fiducia, o per lo meno così è sembrato nella prima parte del suo pontificato. Io dico sempre che se un uomo potesse dire di me, cristiano, che dopo avermi incontrato e avermi conosciuto ha ricevuto più fiducia e una più forte convinzione che la vita è un grande dono, questo sarebbe già un risultato decisivo. Preghiamo per Francesco, per la sua missione, perché continui a donare fiducia. **Che impressione ti ha fatto il viaggio di Francesco a Lampedusa? Quale il suo significato? E noi l’abbiamo davvero capito?** È stato un gesto profetico. Il primo viaggio apostolico è stato un pellegrinaggio al santuario degli ultimi, a quel mare che ha inghiottito migliaia e migliaia di poveri e perseguitati che andavano verso il pane e una terra di libertà. Il loro sogno ha trovato in quel mare addirittura il volto di altri uomini che invocavano la possibilità di respingerli anche con la forza! Che barbarie, a quale discriminazione siamo giunti noi europei, ma soprattutto noi italiani, gente che ha conosciuto la stessa condizione di migranti in cerca di pane! Papa Francesco, anche senza molte parole, ci ha buttato in faccia il nostro egoismo e la nostra indifferenza. Ci ha chiesto: «Voi uomini, dove siete? Qual è la vostra umanizzazione?». Credo che molti di noi si sono sentiti Caino, incapaci non solo di custodire il fratello, ma anche solo di ascoltarne il grido e il lamento. Il viaggio a Lampedusa di Francesco sarà ancora più eloquente in futuro, quando capiremo il male commesso e le nostre omissioni. Per ora non abbiamo ancora compreso fino in fondo questo gesto, non l’abbiamo assimilato in tutta la sua portata, anche se ci pensiamo cristiani. **Che cosa rispondi a chi dice che Francesco sta eccessivamente desacralizzando il ruolo del papa?** Il ministero di Pietro è essenziale alla Chiesa, e il cattolico lo crede voluto da Gesù Cristo stesso. Ma la forma dell’esercizio di questo servizio, come è cambiata dai primi secoli a oggi, così potrà ancora cambiare. Anzi, deve sempre cercare di mutare, in una dinamica di riforma, per essere sempre più fedele alla volontà del Signore; deve cambiare se vuole essere un servizio di comunione per tutte le Chiese cristiane. La sacralizzazione è una dinamica religiosa, ma non è detto che sia cristiana: per noi cristiani è il Vangelo che ha il primato, non il sacro. Francesco sta rendendo la figura del papa più umana, più quotidiana, meno ieratica. Proprio per questo a lui, alla sua umanità guardano anche i non cattolici. Si disse di papa Giovanni: «Un cristiano sul trono di Pietro!». Si può dire di Francesco: «Un uomo è successore dell’umile pescatore di Galilea!». **Che impressione ti fa vedere che in Vaticano ci sono due papi? Come dobbiamo leggere questa compresenza?** Sono un cattolico con una forte eredità tridentina. Nell’immediato ho provato un certo disagio, ma ben presto ho capito che questa compresenza non può minare l’autorità di papa Francesco. Ora lui è il solo papa, mentre Benedetto XVI è il vescovo

emerito di Roma. Ciò che è decisivo è che tra loro ci sia affetto, riconoscenza, che si ascoltino a vicenda e che chi ora è emerito tenga il posto di emerito da lui scelto: resta sempre vescovo e nel ministero del vescovo c'è innanzitutto l'intercessione. **Francesco riuscirà a portare avanti la sua battaglia per una Chiesa povera e dei poveri? Da quali nemici deve guardarsi? Quali forze remano contro?** È difficile dirlo. Ha spiegato che vuole una Chiesa povera, ma la Chiesa cattolica è un'istituzione grandiosa, immensa: non so quanto possa fare un uomo, anche se papa. Il tema della riforma della curia ricorre dal XII secolo in poi e la riforma della Chiesa come istituzione è certamente invocata e a volte anche tentata. Ma la Chiesa non è il regno di Dio: la sua condizione è quella di essere composta anche da peccatori. A me basterebbe che nel tentativo di riforma della Chiesa il papa dicesse con la sua autorità che la fedeltà del cristiano e le esigenze del Vangelo vanno poste al di là dell'istituzione temporale ecclesiale in cui si incarna la Chiesa di Cristo. In questa azione Francesco troverà chi gli rema contro e di fatto ha già trovato dei nemici, in casa propria, che tra un sorriso ipocrita e un pettegolezzo ecclesiastico iniziano a dire che non ha la dottrina del papa precedente, che dice sempre le stesse cose, che non vigila abbastanza sulle sue parole... Ma anche per lui sta scritto: «Guai a voi se tutti dicono bene di voi! Nemici dell'uomo saranno i suoi famigliari, quelli della sua casa!». Queste sono parole di Gesù. **Tu come preghi per lui e per la Chiesa?** Fin da piccolo prego ogni sera, prima di coricarmi, per le persone che amo, per chi ho incontrato o sentito nella giornata, per la mia comunità e per le autorità delle Chiese, tra le quali primo è il vescovo successore di Pietro a Roma. Prego perché il Signore gli dia discernimento, forza, coraggio e franchezza, quella franchezza che esige anche di dire all'altro fratello che sta di fronte il male che ha commesso e lo scandalo che ha dato nella Chiesa. La Chiesa ha bisogno di un ristabilimento dell'affidabilità, senza la quale l'evangelizzazione risulta sterile. E continuo a pregare per l'unità visibile delle Chiese, oggi ancora divise! È la volontà del Signore e dunque anche la mia.