

Un leone d'oro sul raccordo anulare - Cristina Piccino

VENEZIA - Ha vinto Sacro Gra, Bernardo Bertolucci, presidente della giuria, è stato bravissimo a dare un Leone d'oro che, come la Coppa Volpi a Elena Cotta, protagonista dell'esordio di Emma Dante Via Castellana Bandiera, premia dopo anni di spinose polemiche per la sua mancanza il cinema italiano, in una forma non codificata. Gianfranco Rosi è uno dei nostri registi più bravi, talento inclassificabile come il suo cinema, e come questo film che percorrendo l'anello stradale intorno a Roma, produce una specie di variazione magica delle forme cinematografiche: slapstick, commedia, immersione in profondità, racconto del tempo presente e traduzione del «reale» nel ritmo inafferrabile fuori dalla metropoli, nei suburbi con le palme ammalate. Ai suoi attori che non fanno di essere tali, perché dentro a un documentario Rosi, molto emozionata, ha dedicato il film. E questo Leone finalmente ci libera anche da quell'improbabile separazione - finzione e documentario - premiando Barbera che lo ha messo in concorso contro l'idea che i documentari non sono film. Del resto proprio il cinema italiano ha prodotto le sue cose migliori nei territori lontani dalle abitudini, nella contaminazione visiva e nell'esperienza fuori dalle sue strutture produttive istituzionali - pensiamo a Le quattro volte di Michelangelo Frammartino o a L'intervallo di Leonardo Di Costanzo. «Non bisogna avere paura di chiamare il documentario cinema» ha detto ancora Rosi. Del resto: come definire Stray Dogs di Tsai Ming Liang, gran Premio della giuria a un regista che ha segnato le nostre visioni, e che qui, in una Taipei di squallore visionario da un'immagine alla crisi del nostro tempo, forse anche alle esitazioni del cinema reinventando il tempo, lo spazio, nella pazienza e in una diversa disponibilità dello sguardo. Ma di fronte a un fare cinema aperto, di libertà del pensiero, e amando il cinema di Bertolucci, risulta davvero incomprensibile se non negli equilibri difficoltosi delle giurie, il doppio premio a un progetto di cinema autoritario quale quello di La moglie del poliziotto di Philip Groening e Miss Violence (anche coppa Volpi per il miglior attore) esordio del greco Avranas dimenticando Garrel, Reichardt, Morris ... Entrambi, e il greco in modo ancora più sgradevole, celebrano quel sistema chiuso, di imposizione di uno sguardo telediretto, che non lascia margini ai personaggi come allo spettatore. Il doppio finale di La moglie del poliziotto non è altro che la conferma di questo sistema chiuso, in cui ogni possibilità viene sviscerata, offerta perché oltre non è dato immaginare nulla. Ancora oltre va il film greco, compiaciuto del proprio disprezzo verso i personaggi tutti laidi e senza orizzonte. Il cinema è tante cose diverse ma del compiacimento fine a se stesso c'è davvero bisogno?

«Occupy» Berkeley, i tagli che distruggono l'America - C.Pi.

VENEZIA - È stata una buona Mostra Venezia 70? Direi di sì, almeno metà del concorso era di livello alto, con sorprendenti «rivelazioni» di cineasti, da Tsai Ming Liang a Philippe Garrel, Gianfranco Rosi, Miyazaki, Gitai, Kelly Reichardt, Errol Morris, ognuno dei quali continua a spiazzare la propria poetica di immaginario nel segno della riconoscibilità. Ripetizione come differenza, una scommessa sensibile nell'era di passaggio del cinema, quando si guarda la sua «fine», e insieme la ricerca ostinata di altre forme, altri sistemi. Forse Alberto Barbera ha commesso qualche errore di programmazione, difficile capire per fare un esempio il perché sono rimasti fuori concorso alcuni dei film più amati sul Lido dalla critica internazionale, divenuti subito l'appuntamento imperdibile, come quello di Wang Bing, o L'altra Heimat di Edgar Reitz o ancora At Berkeley di Frederick Wiseman. Forse erano questi il «vero» rischio, che in molti hanno visto nella scelta di mettere in concorso due documentari, The Unknown Known di Morris e Sacro Gra di Rosi, peraltro grandi successi, a prova che la separazione stigmatizzata dal festival di Cannes, tra «documentario» e «finzione» è totalmente inesistente. Si tratta di cinema, e quello c'è o non c'è, in ogni caso. E non a caso in Italia gli esordi «fuoriclasse» nel lungometraggio arrivano da chi ha fatto documentari, lo scorso anno L'intervallo di Di Costanzo (quest'anno giurato in Orizzonti), Piccola patria di Alessandro Rossetto negli Orizzonti che ci sono apparsi più pensati. At Berkeley, e quell'«a Berkeley» è una scelta precisa, perché come dice il regista, il doc non pretende di raccontare l'intero universo del prestigioso campus americano, ma semplicemente i fatti che mostra sono accaduti lì. Wiseman, che nel frattempo sta già preparando un nuovo lavoro sulla National Gallery a Londra, è tornato per questo film a girare in America, dopo i film parigini Crazy Horse e La Danse. Ed è tornato anche negli ambienti di altre sue opere, il primo riferimento che viene in mente è High School, ritratto dissonante del sistema scolastico americano nel Sessantotto. Allora erano le scuole superiori, oggi siamo in un campus ma soprattutto la geometria delle relazioni che interessa Wiseman appare diversa. Più del conflitto tra gli individui che ne sono parte, e l'istituzione, Wiseman pone l'accento sullo scontro che c'è tra l'istituzione stessa, e il sistema più vasto che è quello del paese. Berkeley, campus pubblico, e tra i più prestigiosi d'America - le ragioni per cui il cineasta lo ha scelto - diviene nell'interezza del suo microcosmo il riflesso della politica sociale e culturale americana attuale. I tagli del governo di California hanno colpito duramente l'università, nonostante l'ottimismo del rettore dell'epoca - Wiseman filma il semestre dell'autunno 2010 - Robert J. Birgeneau palesi un certo ottimismo. Wiseman riprende i consigli amministrativi - e la sua capacità di posizionare lo sguardo per coglierne l'elemento stridente è davvero fantastica - le lezioni, la vita quotidiana degli studenti, le loro discussioni, i momenti liberi, li vediamo fare jogging, leggere nel parco, ma anche gli operai e gli addetti delle pulizie. Ogni minimo dettaglio di quell'universo trova la sua rappresentazione, perché la crisi dell'università coincide con quella di un paese, e delle sue idee. La sequenza in cui uno studente scoppia in lacrime nella sessione di assegnazione delle borse di studio, ci dice tutto sulla condizione di una middle class che non riesce più a assicurarsi il diritto allo studio. C'è questo in gioco infatti - e non è un problema solo americano - come cioè mantenere un alto livello di istruzione e difendere i valori della scuola pubblica, che al contrario di quanto sostengono le politiche neoliberiste, non è spreco di denaro inutile. È solo investendo nell'istruzione, rendendola non dominio per pochi che costringe chi non ha soldi a massacrarsi per pagare gli studi, che si può avere invece un paese vivo, capace di riflettere su di sé e di crescere anche nel conflitto. At Berkeley tocca dunque i nodi del nostro mondo nel tempo della crisi, quando l'istruzione vuol dire le tasse, e la demagogica litania delle destre per abolirle, applaudita da tanti, che spalanca vuoti pericolosi altrove. Sarei contenta di pagare più tasse se questo garantisse il mantenimento

dell'istruzione dice una studentessa. Lei è african american, viene da una storia che conosce miseria e marginalità, e provocando chiede agli wasp perchè oggi dovrebbe sentirsi investita della loro crisi, del fatto che all'improvviso si trovano là dove gli african american sono sempre stati, nella negazione del diritto allo studio e molto altro. Conflitti, discrepanze, visioni del mondo; l'occupazione degli studenti contro un'amministrazione che minimizza forse un po' troppo gli effetti delle restrizioni di finanziamenti. Ogni tassello che Wiseman innesta e rende cinema nel suo dispositivo filmico, è un pezzo del nostro contemporaneo. L'America, nelle sue contraddizioni profonde, antiche e irrisolte. Il nostro tempo neoliberalista di ipocrisie.

Nepal sospeso nel tempo – Emanuele Giordana

A volte ci chiedevamo se il «viaggio all'Eden», come qualcuno aveva ribattezzato la rotta di hippie e frikkettoni degli anni Settanta, fosse un percorso che menava in India o a Kathmandu. In effetti la città nepalese era l'ultima stazione del viaggio eppure nessuno dei Paesi attraversati aveva il fascino, la forza, la complessità dell'India, un continente più che una nazione. Kathmandu però, città-palazzo di una monarchia fortemente tradizionalista quanto restia al cambiamento, aveva un fascino a sé del tutto particolare in un Paese di rara bellezza naturalistica, dove la mano dell'uomo aveva plasmato piccoli villaggi che sembravano usciti da una favola e una capitale che, anticipando il mondo architettonico sinotibetano e miscelandolo con la cultura indù, era una mescolanza di stili che avevano alimentato una qualità artigianale di estrema raffinatezza. Inoltre il Nepal, stato cuscinetto tra l'Impero di mezzo e la grande Unione indiana, aveva un discreto segmento di popolazione tibetana e ne aveva raccolto e assimilato pezzi di tradizione nel substrato prevalentemente indiano di questo piccolo regno fuori dal mondo (la maggioranza è induista). Il Nepal godeva del suo status privilegiato di cuscinetto geopolitico per restare fermo nel tempo con tutto quel che ne consegue: una staticità che ne aveva preservato le bellezze naturali e architettoniche tanto quanto la longevità di una monarchia assoluta e autoreferenziale. L'arrivo a Shangri-La avveniva in autobus, con vecchi Tata indiani scalcinati o semplicemente camion che avevano assemblato rudimentali sedili nel cassone. Ancora buio, si inerpavano da Birganji sino alla capitale dove si arrivava al mattino presto. Scendendo da un valico nella verdissima valle di Kathmandu si vedevano emergere nella fine nebbia mattutina i contorni stilizzati dei grandi templi di Durbar Square che, con grande sorpresa, esibivano i profili di costruzioni a pagoda che in diecimila chilometri di strada non avevamo mai visto. Oggi questo colpo d'occhio è impossibile. La piccola città che faceva qualche centinaio di migliaia di anime è un centro urbano smisurato che arriva a 2 milioni, ingigantito non solo dallo sviluppo demografico ma dall'insicurezza di oltre due lustri di guerra civile. Unico vero centro urbano del Nepal, Kathmandu ha accolto frotte di profughi in fuga dalle campagne dove al flagello di alluvioni e valanghe si era aggiunta l'incertezza connaturata alla guerra che un partito maoista sui generis ha menato, sino alla vittoria, contro un'inossidabile monarchia durata 240 anni (e abolita nel 2008), giunta ormai al suo ultimo atto tra congiure di palazzo e inutili resistenze al cambiamento. Il pianeta del Viaggio all'Eden aveva ovviamente eletto domicilio nella parte più bella della città ossia il centro storico di Durbar Square, dove era rapidamente nata una vera e propria congregazione di hotelier che avevano colonizzato un'intera via popolata di Lodge e ristoranti e che era stata ribattezzata «Freak Street», nome che oggi porta ancora. La maggior parte dei viaggiatori stazionava qui, assaporando torte di cioccolato e crema impregiate, su richiesta, di un'aggiunta di hashish, componente non solo gastronomica che si trovava con grande facilità. I più freak tra i freak, quelli che già allora «...mica si può abitare in città», sceglievano invece i dintorni come il tempio di Swayambhu, che distava una manciata di minuti dal centro città lungo una strada che attraversava un piccolo Gange nel quale venivano gettati i resti dei cadaveri abbrustoliti sulle pile mortuarie rituali. La zona era popolata di scimmie dispettose, poco educate e più abili di un borseggiatore, che hanno conservato la tradizione di abitare colà. Per alcuni Kathmandu era davvero la fine del viaggio. Questo Paese di elfi (i nepalesi sono di statura piuttosto bassa e quasi tutti portavano e portano un piccolo fez floscio di stoffa che dà loro l'aria di minuti affascinanti gnomi) era l'ultima tappa e già bisognava fare i conti per il rientro. I più fortunati avevano un biglietto da Delhi verso casa, la maggior parte però doveva fare il percorso a ritroso. Uno di loro, uno scozzese un po' sprovveduto, una mattina si accorge che il suo passaporto è sparito. Rovina, disastro, sciagura. Ottenerne uno nuovo poteva essere un problema e molto spesso l'ambasciata ti rilasciava al più un foglio di viaggio che però comprendeva solo un tragitto via terra ben definito. Addio avventura. Il passaporto riemerge una sera nel racconto di un connazionale che, anch'egli senza libretto perché scappato dall'Italia per evitare la leva, lo ha magicamente sottratto allo scozzese durante una febbricitante diarrea del britannico. La vicenda suscita un gran vespaio: le regole non scritte del freak imponevano che si chiudesse un occhio sulle faccende «legali» ma le stesse regole dicevano che agli amici di viaggio non si sottrae nemmeno uno spillo. Il passaporto tornò allo scozzese e l'italiano si incamminò senza carte verso il confine indiano a rischio di finire in gabbia. Una storia che ci ha tormentato per anni e che era lo specchio della realtà a duplice-triplice binario che vivevamo, in una comunità che regole non ne aveva ma che non mancava di allinearsi a qualche atavico principio. Il Nepal, Paese di nevi perenni, imponeva anche un faticoso trekking. Non farlo significava essere davvero poco «in» e dunque era necessario partire per Pokhara, amena località affacciata su un quieto laghetto ai piedi dell'Annapurna, per poi accingersi alla camminata rituale che prevedeva, per i più ricchi, la guida di uno sherpa, un selvatico montanaro locale che dava il ritmo e portava i bagagli. Pokhara divenne poi un'area di influenza maoista anche se i guerriglieri, che non avevano nessuna intenzione di danneggiare i turisti, si tenevano a distanza dalla piccola cittadina cresciuta nel tempo a dismisura e, con l'avvento della guerra, trasformatasi in una cittadella fortificata con sempre meno fascino e sempre più turisti da viaggio organizzato. La storia del movimento maoista meriterebbe ben più che poche righe ma allora non c'era traccia della benché minima propensione alla ribellione. Il re usciva da palazzo coi suoi macchinoni e si pavoneggiava in un Paese tanto bello quanto povero, misero e ignorante. I nepalesi vivevano come schiavi moderni senza che noi, ammaliati dalla magia di Shangri-La, ce ne rendessimo conto. Cosa avrebbero detto contadini e protomaositi nepalesi a sapere che, soprattutto noi italiani, eravamo «compagni»? Meglio forse che non lo abbiano saputo. Naturalmente non eravamo ciechi. Semmai distratti. Non abbastanza da non accorgerci che Kathmandu, come nessun altro posto sin qui

visitato, pullulava di bambini che vivevano in strada: piccoli straccioni con un perenne moccio al naso, sporchi all'inverosimile e sempre in cerca di qualche rupia. Ma l'India, che ci aveva vaccinato con una dose incommensurabile di storpi, poliomielitici, lebbrosi e mutilati, ci aveva reso di un certo cinismo. Anche perché se appena cedevi, che so invitando a cena un ragazzino, ne arrivavano a frotte e quello ti si attaccava ai vestiti senza mollarti se non sull'uscio dell'albergo. Nella magica Shangrila, ultima tappa del Viaggio all'Eden, la miseria umana - la loro e la nostra - mostrava la sua faccia cruda anche al viaggiatore più navigato. I volti di quei bambini senza famiglia accompagnavano i nostri incubi notturni e molto probabilmente, e con maggior successo, quello dei giovani maoisti che nel 1996 abbracciarono la lotta armata. La spensierata vita della banda dell'Eden oggi non è più cosa a Kathmandu. I piccoli villaggi di Patan e Bhadgaon, la cui distanza dal centro si copriva con una gita su una bicicletta cinese, sono oggi parte integrante di una città che va perdendo la sua identità. Qualche anno fa un nepalese che deve amare molto il suo Paese, è andato in giro per discariche a recuperare tutte le porte e le finestre di legno che ha trovato: intarsi pregiatissimi che abbellivano i palazzi ma anche piccoli tuguri del centro. La modernità, con tutto il bene e tutto il male che la accompagna, ne aveva fatto legna da ardere e aveva sostituito le antiche travi di legno himalayano con pilastri di cemento armato. Quel nepalese ne ha fatto un albergo di lusso che riecheggia l'antico splendore dei palazzi che ora si possono vedere solo a Durbar Square, soffocati da un mare di cemento - ma anche fogne e acqua in casa - che avanza inesorabile. Se siete stati a Kathmandu negli anni Settanta, fate a meno di tornarci. Nessun posto è forse cambiato così tanto. Nessuna magia si è forse dissolta così rapidamente. Ormai era il tempo dei saluti e forse anche noi dovremmo reciprocamente congedarci. A Kathmandu friniva il Viaggio all'Eden e cominciava la strada del ritorno che pullulava di questue alle ambasciate, di imploranti telegrammi a casa per avere due lire, di inesorabili estenuanti attese alle Poste centrali dove al «Poste restante», uno sportello al quale, in tutte le città del mondo, era possibile farsi spedire una lettera, il funzionario di turno che ormai ti conosceva, crollava il capo per dirti che anche oggi non era arrivato un bel nulla. Non tutti però tornavano a casa. Il Viaggio all'Eden aveva un'appendice, anzi più di una. Verso oriente si apriva infatti un altro universo la cui prima tappa era la Thailandia. Da lì ci si poteva perdere in un'infinità di mondi: nell'ex Indocina francese, nella Malaysia di Salgari, nell'Indonesia dalle mille isole. Alcuni di noi si imbarcarono per quell'avventura, ultima puntata verso un nuovo Paradiso. Ma ad aspettarci, nel 1974, c'era anche un Inferno, quello della Guerra del Vietnam che aveva contagiato tutto il Sudest asiatico. Inevitabilmente fece ammalare anche noi.

(9 - continua. Le precedenti puntate sono uscite il 20, 21, 23, 27, 29, 31 agosto, 4 e 6 settembre)

Edoardo e Adolfo Pansini, vite per un anniversario senza retorica - Giuseppe Aragno

Nei documenti di archivio i fatti del settembre '43 sono diversi da quelli che racconta il rituale delle commemorazioni; l'armistizio non è la «morte della patria» e le Quattro Giornate non le ha fatte la città di Izzardi e Scugnizzi. Mentre osservo avvilito carte preziose, il mio sogno è un settembre senza retorica. Dei tragici giorni in cui i «compiti a casa» li assegnava la storia, vorrei parlare alla Merkel, per raccontarle di soldati tedeschi pallidi come cenci - la paura non è un'esclusiva dei Pigs - con un fazzoletto bianco stretto al braccio in segno d'una pace che non verrà. Era il 9 settembre e quegli uomini conoscevano i buoni motivi per cui la gente li stimava poco. Non era questione di un banale dissidio tra presunte cicale e sedicenti formiche. Nonostante la scuola prussiana, per troppo tempo si erano dovute difendere le donne da militari «alleati» che non confermavano la favola tradizionale della galanteria teutonica; per troppo tempo s'era lottato coi depositi di munizioni celati dai «furbi» soldati del Reich in condomini esposti a bombe angloamericane. Nemmeno la furbizia è merce tutta mediterranea. In quanto al mito della «corretta amministrazione», il contrabbando di carne, messo su dal Comando Aeronautico tedesco, aveva arricchito la mensa ufficiali e «privatizzato» i velivoli della Luftwaffe, per portare la merce nel Reich e farci affari d'oro. Nessuno dei nostri politici, dopo l'anticamera col cappello in mano, ha ricordato alla Merkel che ognuno ha la sua storia e meglio sarebbe non salire in cattedra. Nessuno ha mostrato alla «maestra» tedesca gli ordini dei Comandi della Wehrmacht che autorizzavano furti e rapine. Eppure anche questo è amministrare. Per il buon esito della guerra, Kesserling e i suoi incorruttibili ufficiali non si limitarono a requisire armi, automobili e autocarri; arraffarono anche «apparecchi radio, strumenti musicali, orologi da polso e da tasca, macchine fotografiche e strumenti ottici». E poiché, come vuole la dottrina Merkel, anzitutto si bada al bilancio, l'ordine era chiaro: «il controllore degli oggetti è da mettere in conto alla Prefettura». Gli italiani derubati pagarono così il debito tedesco. Fa pena al cuore un settembre che tornerà sugli Scugnizzi. A me piacerebbe raccontare di Edoardo Pansini e del figlio Adolfo, che nessuno ricorda perché la loro insurrezione non è compatibile con lo stereotipo degli Alleati «liberatori» e del popolo Izzardone che si leva in armi per fame, poi vende il voto al miglior offerente. Come inserire in questo rozzo cliché Adolfo Pansini? Come farci entrare uno studente che a diciott'anni va in galera perché organizza giovani antifascisti e a venti cade, armi in pugno, nelle Quattro Giornate? Come far posto a Edoardo, il padre, che l'ha educato agli ideali di Mazzini e sta con gli azionisti? Meglio, mille volte meglio, gli Scugnizzi incoscienti e sanfedisti. Edoardo Pansini, che sopravvive al figlio, è un personaggio scomodo: rappresenta idealmente quella parte di città che non accetta di essere «liberata», come i settantaquattro militari napoletani che, nei Balcani, dopo l'armistizio, entrano nella «Divisione Italia» e danno man forte ai partigiani di Tito. Non a caso, Pansini non scioglie il suo gruppo, prova a stanare i gerarchi, sfonda le porte delle loro case, sequestra il cibo che vi nascondono per alimentare il mercato nero e lo distribuisce al popolo stremato. Ha replicato con fermezza alla tracotanza nazifascista, ha messo i «democratici» Alleati di fronte a un popolo che possiede coraggio e dignità, ma questo non conta. Pansini è un intralcio per gli americani, che non vogliono colpire i fascisti e lasciarsi alle spalle gente libera di cui temere. Sono loro, gli americani, a chiudere una sua rivista già censurata dal regime, mentre le manette dei carabinieri chiudono la sua carriera di rivoluzionario. Il Codice Rocco, ancora oggi prodigo di aiuti per chiunque miri alla dignità d'un popolo, giunge a immediato sostegno e il capo partigiano dovrà difendersi dall'accusa di violazione di domicilio e furto della merce sottratta al contrabbando. La repubblica per cui Adolfo Pansini morì e uomini come suo padre lottarono non è forse mai nata. Prevalsero la fedeltà ai blocchi nati a Yalta e l'antifascismo degli «uomini d'ordine» come Giovanni Leone, futuro Presidente della Repubblica, che in Tribunale difese i collaborazionisti, nemici giurati dei partigiani. Un

modo come un altro per saldare conservatori e reazionari. Un'intesa spuria che l'Europa delle banche ha rafforzato. E' per questa sintonia classista che la Cancelliera tedesca può farci lezione.

Roma, a 40 anni dal golpe è l'ora di una via Allende - Daniela Dalerici

«Allende in Cile è presente in maniera invisibile. Lo si nomina poco. Subisce una forma di rimozione nazionale. Non a caso che il documentario su di lui di Patricio Guzman ha fatto fatica a trovare sale. E negli anni della transizione alla democrazia contro di noi, famiglie delle vittime della dittatura, di chi soffrì la tortura, l'esilio, perse il lavoro, hanno usato tutta la stampa. Ci hanno trattato come persone rancorose, che non accettavano di chiudere con il passato. Senza capire che per costruire la democrazia, il futuro anche dei loro figli, con il passato è necessario fare i conti». Così testimoniava nel 2005 Patricia Verdugo, scomparsa tre anni dopo, la giornalista cilena cui più si devono le inchieste sulla dittatura. È passato tempo da queste parole, ma l'esercizio della memoria su Salvador Allende, sulla sua via democratica alla rivoluzione socialista, è ancora importante per battere la rimozione: in Cile e nell'Italia che tanto partecipò delle vicende cilene. Una rimozione che non riguarda l'eroica figura del presidente, ma i principi e il concreto attuarsi del suo programma, che solo un golpe militare appoggiato dalla Cia di Nixon riuscì a soffocare nel sangue l'11 settembre 1973. L'Italia, che nella politica cilena si rifletteva come uno specchio, divenne meta dei perseguitati e epicentro della riflessione politica sul golpe (culminata nel celebre saggio di Enrico Berlinguer sul compromesso storico). A quarant'anni di distanza, la città di Roma merita uno spazio urbano, una via o una piazza, dedicata ad Allende, segno della battaglia culturale contro questa rimozione. La proposta verrà lanciata lunedì alle 11 in un convegno dell'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio, con l'Istituto per la Storia d'Italia dal Fascismo alla Resistenza, la Cineteca Nazionale, Cinecittà Luce, l'Università Roma3, la Fondazione Basso, Amnesty International Italia, la Soprintendenza archivistica per il Lazio. Seguirà una tre giorni di proiezioni e dibattiti. Lunedì alle 18 all'Aamod (via Ostiense 106) il film clandestino Acta general de Chile (1986) di Miguel Littin, oggi impegnato in un nuovo film su Allende. Martedì 10 al Nuovo cinema L'Aquila dalle 18 El golpe de Estad o (P. Guzman, 1979), Intervista a Allende , (1973, R.Rossellini), La guerra delle mummie (1974). Mercoledì 11, alla Casa della memoria (via S.Francesco di Sales, 5) i dibattiti. Fra gli altri: Carlo Felice Casula, Ugo Adilardi, Alberto Cuevas, Raul Morales, Tano D'Amico, Patricia Mayorga. Finale italiano con Calle Miguel Claro (2006, T. D'Elia, U. Adilardi, D.Preziosi), sull'esperienza dei nostri diplomatici che salvarono 600 asilati nell'ambasciata italiana di Santiago.

Addio a Pietro Barcellona, un intellettuale militante - Claudio De Fiores

Pietro Barcellona ci ha lasciato. Si è spento la scorsa notte a Catania, la città dove era nato nel 1936 e dalla quale non si era mai definitivamente separato. Difficile riassumere l'inestimabile contributo che ha dato alla vita politica e culturale del nostro paese e soprattutto della sinistra. E lo è in modo particolare per me che con Pietro ho condiviso gli anni della mia formazione a via della Vite presso il Centro Riforma dello Stato da lui diretto nel triennio 1993-1996. L'ho incontrato lo scorso anno dopo molto tempo a Catania. E con lo stesso tono sorridente di un tempo mi ha parlato dei suoi nuovi studi, della sua passione per la psicoanalisi, del suo Incontro con Gesù. Ordinario di diritto privato e di filosofia del diritto presso l'università di Catania, Pietro Barcellona è stato innanzitutto un intellettuale militante. La politica era per lui ragione di vita. Lo era sempre stata, sin dagli anni degli studi universitari, quando per affermare i suoi desideri di «fraternità» divenne comunista. Stimato collaboratore di Pietro Ingrao, nel 1979 è stato eletto deputato nel Pci dopo essere stato tra il 1976 e il 1979 componente del Csm. Nel corso della sua vita e nello sviluppo della sua estesa produzione scientifica diritto e politica convivono ininterrottamente. Spesso problematicamente ma senza mai disgiungersi del tutto. È attorno a tale paradigma che matura il profilo di uno studioso impegnato a sviluppare le nuove intuizioni della scienza giuridica assecondando un taglio originale e antiformalista. Nella sua visione, dietro il funzionamento del diritto non v'è la norma astratta ma i soggetti, la società, il conflitto. E compito del giurista è coglierne sviluppi e connessioni. Un metodo e un terreno di indagine che indurranno Barcellona negli ultimi anni della sua vita ad avviare una serrata critica nei confronti dell'odierno universalismo giuridico che tende a «desocializzare il diritto» e con esso gli individui. Quegli individui senza anima che la biopolitica ha ridotto a «nuda vita», spogliata da ogni determinazione politica, sociale, spirituale. La privatizzazione del mondo e del diritto è infatti per Barcellona il portato della neutralizzazione della politica, l'esito di un processo che tende a collocare i diritti fuori dal conflitto. Una sfida che ha nell'Europa il suo terreno di sperimentazione. La sconfitta dell'utopia comunista e il crollo del muro di Berlino ne hanno fatto il luogo ideale della rivincita capitalistica e della svolta tecnocratica. Ma l'Europa è per Barcellona anche il terreno di resistenza a ogni «fantasia dell'onnipotenza». Ad una sola condizione però, che l'Europa torni ad essere la terra dell'accoglienza, del dialogo, della lotta alle diseguaglianze. È questa l'agenda che Pietro ci ha lasciato e della quale la sinistra dovrà fare tesoro. Per ricominciare.

Liberazione – 8.9.13

Resa dei conti, di Petros Markaris – Stefano Galieni

Il 2013 in casa Charitos, termina con un biglietto da 1000 dracme, circa 3 euro, che viene guardato con una surreale tenerezza. Capodanno 2014, Grecia, Spagna e Italia sono fuori dall'Euro, tornati alle monete nazionali, la crisi non si è affatto fermata anzi ha risucchiato tutto e tutti. Gli stipendi dei funzionari statali vengono bloccati, per le strade di Atene non c'è più neanche il traffico caotico che caratterizza la metropoli ellenica, la benzina costa troppo e ognuno si arrangia come può. Si riducono le spese superflue, si da fondo ai pochi risparmi, si mangia insieme per risparmiare e anche così si rinsaldano legami sia familiari che mutualistici. Un governo tecnico e fantoccio, il disordine sociale che sale fra la xenofobia di forze che cercano di fare dei lavoratori stranieri il capro espiatorio della crisi e la rabbia diffusa e impotente che ben presto prende il posto dei festeggiamenti per il ritorno alla propria moneta. Ma per il commissario

Charitos, l'anno inizia nel peggiore dei modi. A distanza di pochi giorni, autorevoli esponenti del mondo politico, sindacale e finanziario, divenuti famosi da giovani come oppositori al Regime dei Colonnelli, trovano la morte in maniera simile. E simile il messaggio audio che viene ritrovato sui corpi e che richiama alla rivolta degli studenti del Politecnico. Un ginepraio in cui è difficile e pericoloso districarsi, che finisce col portare alla luce passato e presente torbido della Grecia democratica, in cui diviene quasi impossibile comprendere il ruolo giocato dai singoli personaggi. Petros Markaris, in questo suo terzo romanzo ambientato nella Grecia della crisi economica e sociale, *Resa dei Conti* (Bompiani, pp. 300, 18 euro), compie un salto in avanti enorme. Nei precedenti che avevano come tema la situazione del Paese (*Prestiti Scaduti* e *L'esattore*) prevalevano la rabbia, la voglia di vendetta quasi fine a se stessa, una idea di giustizia implacabile quanto le stesse cause all'origine della crisi. In questo, dietro la trama di indagini e delitti si intravede un Paese che impara a resistere, che costruisce reti di mutua assistenza per gli ultimi, in cui le famiglie impoverite come i disperati finiti in strada si ingegnano per ritessere relazioni metapolitiche e prepararsi in fondo ad una guerra di lunga durata. Il microcosmo che costituisce il commissariato e la famiglia del commissario, si estende, si definisce e si problematizza in maniera ancora più significativa che negli altri volumi – non solo afferenti la trilogia sulla crisi – gli uomini e le donne provano a disegnare strategie di sopravvivenza. Lo fanno nel ridurre le spese e lo fanno nel mettere in piedi spazi contro la rassegnazione, spazi in cui anche l'ormai anziano militante comunista Zisis, onnipotente e a suo modo carismatico amico del commissario, ritrova un proprio ruolo nel rimettere in sesto l'organizzazione della vita di occupanti di uno stabile. E il pretesto delle indagini e della trama noir si rivelano perfetti per passare di colpo dalle dinamiche di poteri costruiti su ricatto, menzogna, rinuncia agli ideali, rappresentati soprattutto da una gerontocrazia nota anche in Italia, alle forme autentiche di ribellione solidaristica e cariche di prospettive. Piccole illusioni forse, figli che si reinventano un futuro per mondarsi da un passato pesante e giovani che intercettano un bisogno di speranza. Attorno ad una metafora geniale, una web radio chiamata appunto Radio Speranza, con cui alcuni personaggi del romanzo lanciano propri appelli emerge l'ennesimo vitale bisogno di utopia. Una radio che racconta la realtà, fa sentire le voci di chi non ha voce di solito, porta anche fuori dai confini greci il caos provocato dalle ricette liberiste, avvicina o almeno cerca di avvicinare chi non si rassegna. Una radio che invita a non abbandonare il Paese e a riprendere la lotta, certamente contro nemici più grandi e meno rozzi di quelli del passato ma una affermazione di identità rivoluzionaria non nelle parole d'ordine o negli slogan ma nella radicalità dei bisogni affermati. Sono due mondi separati: quello della politica, con governi inetti che si succedono senza rappresentare nulla e con poteri ormai distanti e quello delle persone che chiamano al fronte comune partendo dagli ultimi, da quei capri espiatori con cui costruire alleanza.

Fatto Quotidiano – 8.9.13

Mostra del Cinema di Venezia, perché mi piace il Leone d'oro a [Sacro Gra](#)

Gianluca Arcopinto

Sono tante le cose che mi rendono contento, ripensando al fatto che il film di Gianfranco Rosi abbia vinto il Leone d'oro alla Mostra Internazionale d'Arte cinematografica di Venezia. Mi piace che abbia vinto un film la cui troupe è composta di una sola persona, perché il cinema ha soprattutto bisogno di tempo e di libertà. E da soli, si ha tutto il tempo che si vuole, anche due anni come in questo caso. E si è liberi. Sempre. Mi piace che abbia vinto un film italiano dopo quindici anni e che a farlo sia stato il film italiano meno destinato a vincere degli ultimi quindici anni. Lontano dai soliti produttori "indipendenti"; poco o forse niente sponsorizzato dal sistema; senza stelle di latta da esporre sul tappeto rosso; senza la supponenza dei maestri, puntualmente vincitori annunciati, che quando puntualmente non vincono puntualmente si incazzano e sparano a zero contro tutti. Mi piace che abbia vinto un film italiano selezionato da Alberto Barbera e dalla sua squadra. E lo dico con la massima serenità, proprio nell'anno in cui Alberto Barbera e la sua squadra hanno bocciato due miei film, selezionandone altri, oltre a questo che anche per me rimane il migliore, molto belli o importanti, da Andrea Segre a Gianni Amelio a Emma Dante. Mi piace che a distribuirlo in Italia sarà una delle poche società rimaste in vita, quella che più di tutte in proporzione ancora si dedica al cinema italiano. Mi piace che abbia vinto un film che racconti i segni che la vita ha lasciato in faccia ai suoi protagonisti, senza retorica, senza compiacimenti, senza "pornografia". Mi piace che abbia vinto un film di un Autore lontano da tutti. Mi piace che abbia vinto un film che quando finisce ti chiedi "è già passata un'ora e mezza?". Mi piace che abbia vinto un film che prende a schiaffi le pippe mentali dei critici, quelli consacrati e quelli giovani che quasi sempre disdegnano il cinema italiano, con la forza della sua incisiva semplicità. Mi piace che abbia vinto un film che in tanti si ostineranno a chiamarlo "documentario" o ancora peggio "docufilm", dimenticando che questo film è semplicemente un'espressione riuscita di Cinema.

Bertolucci: "Rosi? Ha vinto perché ci ha sorpreso" - Anna Maria Pasetti e Davide Turrini

Con *Sacro GRA* di Gianfranco Rosi il Leone d'oro torna italiano e sconvolge molti pronostici fatti alla vigilia. E lo fa dentro a un genere come il documentario che spacca tradizioni e cliché. Il massimo premio mancava all'Italia dal 1998 con *Così ridevano* di Gianni Amelio, quest'anno ancora concorrente al Lido ma rimasto a bocca asciutta. "Forse inizierò ad amare Roma attraverso il Raccordo anulare", ha scherzato il neo vincitore, italiano d'Asmara con doppia cittadinanza italo-americana, riscoperto a Venezia nelle edizioni a firma Marco Muller che lo aveva voluto ad Orizzonti con i suoi importanti lavori prodotti in assoluta indipendenza fuori dall'Italia, *Below sea level* e *El sicario*: "Voglio dedicare il premio ai miei incredibili personaggi che mi hanno lasciato entrare nelle loro vite con generosità immensa: mai mi sarei aspettato un premio così importante per un documentario. Per me era già importante essere in concorso". "Ringrazio intanto mia moglie che mi ha convinto a rimanere a Roma, visto che me ne volevo andare, e ad accettare il progetto *Sacro Gra* – ha continuato – Poi ringrazio il direttore del Festival, Alberto Barbera, che ha avuto fiducia in me, e il maestro Bertolucci, ovviamente". Bernardo Bertolucci che, in camicia rosa forse per dare "indizi" cromatici, aveva

programmaticamente annunciato che il suo Leone d'oro avrebbe dovuto sconvolgerlo, lasciando un segno profondo. "Volevo essere sorpreso e il film di Gianfranco Rosi è un film sorprendente. È riuscito seguendo il suo talento come one-man-orchestra a farci affezionare e scoprire dei personaggi. Il tutto con un grandissimo stile. Questo film ha qualcosa di francescano per la sua qualità di purezza. Il Leone d'oro è stato dato con molto entusiasmo, non ricordo se immediatamente alla prima votazione ha avuto l'unanimità ma mi sembra che nessuno abbia detto di no". Nessuno sa se il documentario di Rosi diventerà un cult, di certo questo autore appassionato che il cinema italiano aveva inspiegabilmente relegato nel dimenticatoio è una figura fuori dal bel mondo, che per 3 anni ha sostato in camper lungo il Gra per rilevarne umanità, emozioni, visioni di mondo. Il film ha convinto i nove giurati che hanno poi attribuito il loro nuovissimo Gran Premio (riconoscimento che fa appaiare Venezia a Cannes con il suo Gran Prix) all'immenso Stray Dogs del maestro taiwanese Tsai Ming Liang, forse il vero Leone d'oro del 2013, anche per aver dichiarato che quello presentato al Lido è il suo ultimo film. Dopo aver presentato un'opera estrema e di potenza inaudita, Tsai ha mostrato grande rispetto per gli spettatori salendo sul palco della sala Grande: "Il mio film era difficile da premiare perché è lentissimo. Ringrazio quindi la giuria che si è fermata a guardare il mio film, e ringrazio il pubblico di Venezia che ha rallentato i propri passi per vedere il mio film". Insomma, un riconoscimento da maestro-a-maestro, cui hanno fatto seguito due premi a registi più giovani. Parliamo del Leone d'Argento per la migliore regia a Miss Violence del 36enne greco Alexandros Avranas e del premio speciale della giuria a La moglie del poliziotto del tedesco Philip Gröning. Due film accomunati dalla violenza estrema all'interno del focolare domestico, due esempi di cine-denuncia assai diversi tra loro in ogni senso: uno breve e sottraente, l'altro lungo a tratti estenuante ma affascinante e con una curiosa divisione in 60 capitoli da cui si entrava ed usciva ogni volta con rigorose didascalie. "Spero di contribuire con questo premio a fare in modo che il problema della violenza domestica sia reso più visibile", ha commentato Groening, già autore del documentario Il grande silenzio. Anche la Coppa Volpi maschile parla greco, essendo andata all'attore Themis Panou superbo protagonista di Miss Violence; mentre è italianissima – e unanime – quella per la migliore interpretazione femminile Elena Cotta, attrice "di occhi" di 82 anni ma con una grinta da evergreen, non a caso premiata da Bertolucci. La dedica è stata per il marito Carlo con cui ha appena celebrato le nozze di diamante qualche mese fa: "Senza di lui io non sarei qui e sarebbe proprio un peccato". Al veterano Stephen Frears va il premio per la sceneggiatura di Philomena, caratterizzato da una straordinaria Judi Dench: trascurata dalla Coppa Volpi a favore di Elena Cotta ma che siamo certi non sarà dimenticata ai prossimi Oscar. A secco, o quasi, la grossa truppa dei film di produzione statunitense. L'unico riconoscimento va infatti al giovanissimo Tye Sheridan che in Joe di David Gordon Green interpreta il ragazzo che il protagonista Joe/Nicholas Cage prenderà sotto la sua tutela per insegnargli a sopravvivere nella difficile vita di un lontano e violento paese del Sud degli Usa. Non sarà di certo trascurato di attenzione il film vincitore come opera prima, premio "Luigi De Laurentiis": il potente White Shadow di Noaz Deshe inserito nella sezione della Settimana Internazionale della Critica. Storia basata sul dramma della minoranza albina in Tanzania. Carlo Verdone ha consegnato il premio ad un emozionato Deshe, presentandosi su un palco con l'assegno di 100mila euro previsto dal premio, da dividere tra produttore e regista: "Mi sembra di essere il signor Bonaventura (celebre personaggio del Corriere dei Piccoli, ndr)", ha ironizzato l'attore romano tra i più richiesti durante il red carpet della serata. Infine, la Mostra del Cinema di Venezia 2013 è stata foriera di un'ulteriore premio per l'Italia. Nella sezione Orizzonti, il presidente della giuria, Paul Schrader, ha assegnato il premio per la miglior regia a Uberto Pasolini per Still Life, storia tragica di un uomo incaricato di provvedere alla sepoltura delle persone i cui parenti sono introvabili.

Protesta dei docenti precari: "35mila a rischio con riapertura graduatorie"

I docenti precari rispondono alle dichiarazioni del ministro Maria Chiara Carrozza riguardo una possibile riapertura delle graduatorie per coloro che hanno frequentato il Tfa (tirocinio formativo attivo) ordinario, segnalando che "darebbe la possibilità a quelli che hanno frequentato il Tfa (molti di loro non l'hanno neanche concluso) di lavorare, bloccando invece migliaia di docenti non abilitati per più due anni". Secondo il comitato Mida precari, che rappresenta i docenti precari non abilitati, si tratta quindi di una "grossa ingiustizia, che significherebbe disoccupazione per quasi 35mila precari". Comunicato stampa del comitato Mida precari:

Le dichiarazioni del Ministro Carrozza fatte giovedì 5 settembre 2013, nel corso di un incontro presso l'Università di Genova, inerenti una possibile riapertura straordinaria e anticipata delle graduatorie di II fascia per coloro che hanno frequentato il TFA ordinario, lasciano profondamente sconcertati e allibiti migliaia di docenti non abilitati che hanno inoltrato regolare domanda per l'accesso ai Percorsi Abilitanti Speciali. "Se le affermazioni del Ministro Carrozza dovessero trovare un reale riscontro nei fatti" – dichiarano Ellenica Angela Veltri Ferraro, Rosa Sigilló, Ida Gasparetti e Ivana Chieti, responsabili del Gruppo FB "Docenti che aspettano il PAS" e coordinatrici del MIDA Precari – "sarebbe, oltre che illegittimo, una grossa ingiustizia nei confronti di coloro che hanno servito la scuola da precari con abnegazione e spirito di sacrificio, e che hanno aspettato oltre un anno e mezzo il varo di un decreto che riconoscesse la loro professionalità". "Riteniamo profondamente ingiusta una azione del genere" – aggiungono – "che darebbe la possibilità a quelli che hanno frequentato il TFA ordinario (molti di loro non l'hanno neanche concluso) di lavorare, bloccando invece noi per più due anni. Riaprire le graduatorie di II fascia per gli ordinari, oltre che una grossa ingiustizia, significherebbe disoccupazione per quasi 35mila precari". "Ricordiamo, inoltre, che riaprire in questo momento le graduatorie sarebbe illegittimo in quanto molte scuole stanno già nominando da III fascia. Non possiamo pagare noi lo scotto per la negligenza dei precedenti governi e della cattiva organizzazione e gestione dei percorsi TFA degli Atenei tutti. I percorsi PAS – ricordando le dichiarazioni dell'ex Ministro Profumo – sarebbero dovuti partire contestualmente al TFA ordinario, ma se ciò non è accaduto non è sicuramente imputabile a chi ha dovuto subire e sta subendo ancora l'inefficienza di un Sistema che fa acqua da tutte le parti". "Tra dichiarazioni e smentite" – sottolineano – "ci hanno tenuto col fiato sospeso per oltre un anno e mezzo e ancora continuano a farlo. Questa decisione peserebbe enormemente sugli alunni, che ne vedrebbero gli effetti sulla propria pelle e che a "stretto giro di posta" e ad anno scolastico iniziato si ritroverebbero nuovamente a dover cambiare due o più figure nell'arco di pochi

mesi se non addirittura a metà anno! Non si può non tener conto del grave danno didattico e psicologico che una decisione simile porterebbe ai nostri ragazzi. Ricordiamoci che prima dei capricci di chi solo adesso si affaccia nel mondo della scuola (abilitati TFA), vengono loro, i nostri studenti, che stanno già pagando troppo per un sistema di reclutamento inesistente. Se proprio gli ordinariisti vogliono lavorare, lo facciano con la messa a disposizione nelle scuole: sapevano ancor prima di cominciare, perché scritto nel bando del TFA ordinario, che le graduatorie sarebbero state riaperte per tutti nel 2014 e non prima, questo è un principio che deve valere per tutti e non per la metà dei precari”.

Pertanto, alla luce di quanto riferito dal Ministro Carrozza, il Mida Precari, che rappresenta i docenti non abilitati e il gruppo FB " Docenti che aspettano il PAS" invitano i colleghi tutti ad una forte mobilitazione di massa per difendere dei diritti civili e umani che sono sacrosanti.

La Stampa – 8.9.13

Rosi: “Il mio viaggio nella periferia girato in spirito monastico” - Michela Tamburrino
VENEZIA - Ci ha pensato Bernardo Bertolucci, da autore e da presidente di giuria a regalare un ulteriore accento poetico parlando di Sacro GRA: «Cercavamo la sorpresa e l'abbiamo trovata. Con entusiasmo e curiosità. Il film di Rosi è sorprendente, ci ha fatto scoprire realtà, personaggi e spazi con incredibile affetto. Ha qualcosa di francescano, una qualità di purezza che mi ha fatto venire in mente appunto Francesco». Perciò universale, «Girato in stile monastico» ci tiene a sottolineare l'autore, lunghe stazioni d'avvicinamento fino alla meta. «Un percorso faticoso e bellissimo, un primo anno di approccio ai luoghi, agli spazi mentre era il vuoto che mi interessava. Un vuoto da riempire, dopo, con storie, forse». In lui l'orgoglio del documentarista è quello che si sente per primo: «Ci riconosciamo, ci sentiamo noi documentaristi. Non c'è concorrenza e non c'è rivalità, sappiamo tutti quanto è duro da farsi il nostro cinema e quanto è duro da farsi produrre e da farsi vedere. Esistono tantissimi documentaristi che potrebbero andare a testa alta in qualsiasi competizione internazionale. Ci riuscì a Cannes parecchi anni fa Michael Moore, ora alla Mostra la cosa mi riguarda da vicino e ne sono felice. Il nostro è un lavoro in solitario che sta avvinghiato al reale». Ringrazia, Rosi, la sua ex moglie quando stava per lasciare Roma che lo ha portato a riscoprirla ed amarla, proprio attraverso il respingente Raccordo Anulare. «Sembra una contraddizione, è la verità». Poi ringrazia per il montaggio che ha dato forma e faccia alle emozioni. Soprattutto ringrazia loro, i protagonisti: «Si sono incontrati qui per la prima volta perché io non avevo voluto che le storie si contaminassero. È stato stupefacente scoprire nei loro volti l'adesione che ognuno aveva con se stesso e con gli altri. Avevo filmato il loro intimo, la loro verità. Un percorso di anni che ha avuto un suo perché quando li ho visti guardare il film». Un'idea che Sacro GRA incontrava l'interesse delle persone cui tiene di più, Rosi lo aveva avuto il giorno prima quando ha ricevuto il Leoncino d'oro, premio degli studenti: «Hanno scritto una sinossi del film così precisa che la ruberò. Di solito questi riassunti si fanno prima, quando ancora il lavoro lo devi capire tu stesso». Evidentemente gli ha portato fortuna, oltre ogni scaramanzia. Poi la conferma. «Ci voleva un maestro rivoluzionario come Bertolucci per fare una scelta come questa, lui sempre teso al cambiamento». Rosi che ha studiato a New York, «Città che mi ha insegnato che era questo il mio mestiere», ora vuole insegnare: «Ho deciso di fermarmi per un anno e insegnare ai ragazzi, ne ho bisogno. I giovani mi danno tanto. Poi sarò pronto per un nuovo film». E la crisi? «Non credo che la nostra sia una crisi economica, piuttosto una crisi d'identità. Si perdono le radici e la capacità di andare oltre non c'è più. Bisognerebbe avere il coraggio di fare un atto d'amore verso gli altri».

“Faccio scoprire Leopardi all’America” - Alain Elkann

Jonathan Galassi, lei è presidente di una prestigiosa casa editrice come Farrar, Straus & Giroux che è un caso abbastanza unico negli Usa: a differenza di altri editori pubblica molti libri stranieri. Quali sono i vostri criteri?
«Penso che si pubblicino comunque molti libri stranieri negli Stati Uniti, anche se la Farrar è fin dalle origini una casa editrice che è sempre stata molto attenta agli autori stranieri: uno dei primi, infatti, fu Carlo Levi con “Cristo si è fermato a Eboli”. Lo stesso Roger Strauss, il fondatore della casa editrice, era molto amico di alcuni scrittori italiani, in particolare di Carlo Levi e di Alberto Moravia. In più io ho un forte interesse per la letteratura italiana, ma per pubblicare un libro bisogna che sia interessante per il pubblico americano. Molti ottimi libri europei sono particolarmente difficili da capire e quindi da pubblicare negli Stati Uniti». **Quest’anno lei ha pubblicato per la prima volta negli Usa la traduzione dello «Zibaldone» di Giacomo Leopardi. Perché?** «Avevamo pubblicato un paio di anni fa la mia traduzione dei “Canti” e, mentre la terminavo, ho conosciuto Franco D’Intino, il quale mi ha informato che il Centro di studi leopardiani dell’Università di Birmingham, in Gran Bretagna, stava preparando una traduzione proprio dello “Zibaldone”, che era finanziata, tra gli altri, dalla Fondazione Luigi Berlusconi con 100 mila dollari. Noi abbiamo deciso di pubblicare il libro negli Stati Uniti e Penguin Books di pubblicarlo in Gran Bretagna. La traduzione è ottima e se ne è parlato davvero moltissimo». **Che cosa c’è di così speciale nello «Zibaldone», secondo lei?** «E’ un libro scritto da un uomo giovane, di meno di 26 anni, e tutte le idee che successivamente sfruttò sia nelle poesie sia nelle operette morali sono contenute proprio lì. Si tratta di un libro di frammenti ed è questo tipo di scrittura la quintessenza di un testo davvero moderno». **Ma lei pubblica anche molti altri italiani, giusto?** «Sì. Di recente Davide Enia, un giovane siciliano che ha scritto un romanzo che si svolge in una famiglia di pugili, e anche la poetessa Patrizia Cavalli, oltre a “The Art of Joy” di Goliarda Sapienza, un classico romanzo femminista. Poi, quest’autunno, sarà la volta di Roberto Calasso». **Lei pensa che la letteratura italiana sia vivace in questo periodo?** «Sì, penso che sia più viva oggi di quanto non fosse 25 anni fa. E’ molto interessante, come quella sudamericana, francese e tedesca, di cui pubblichiamo molti titoli». **E la letteratura americana?** «Ci sono molti nuovi scrittori e direi che è anche cambiato il modo di scrivere. Ma sono soprattutto cambiati i lettori: preferiscono leggere libri di intrattenimento, non troppo letterari né troppo seri. Uno dei nostri principali autori è Jonathan Franzen, un post-modernista che sta diventando più realista. Un altro scrittore importante è Jonathan Foer». **E’ appena uscito negli Usa un film-documentario del regista**

Shane Salerno su J. D. Salinger. Lo trova interessante? «La figura di Salinger è oggi quasi più interessante della sua stessa scrittura. Salinger è un perpetuo adolescente e il fatto che sia sparito ha creato un mito straordinario. Inoltre sembra che abbia scritto cinque o sei libri inediti, che saranno pubblicati solo postumi». **Anche lei scrive ed è poeta: che cosa sta scrivendo in questo momento?** «Sto scrivendo qualcosa di diverso dalla poesia, ma ora non posso parlarne. E poi sto per tradurre la seconda parte dell'opera di Montale e questo sarà il mio ultimo progetto di traduzione». **Le piace il suo lavoro di editore?** «Sì. Amo molto lavorare con gli autori». **Quanti libri pubblicate ogni anno?** «Pubblichiamo 75 nuovi libri, in tutto 200 con le ristampe». **Lei quando scrive?** «Nei weekend e anche nei periodi di vacanza». **Si può dire che lei sia l'ultimo erede della grande tradizione della sua casa editrice?** «Sì. Sono cresciuto quando c'era ancora Roger Straus e ho lavorato molto anche con Susan Sontag. La nostra casa editrice, ora, appartiene a un grande gruppo tedesco, il conglomerato Georg von Holtzbrinck Publishing Group, che rispetta molto la nostra indipendenza». **Chi sono i suoi autori principali?** «In questo momento ci sono due autori particolarmente prestigiosi; Jeffrey Eugenides e Jonathan Franzen». **Come vede la situazione dell'editoria alla vigilia della Fiera di Francoforte, dove si ritrovano tutti gli editori?** «Si può dire che l'editoria in America sia in un periodo di transizione: purtroppo le librerie non vanno assolutamente bene, ma una nostra autrice come Marilynne Robinson si vende molto bene».

Corsera – 8.9.13

Quell'8 settembre l'Italia smarrì l'idea di bene pubblico nazionale – Giovanni Belardelli
Poche date della storia italiana come l'8 settembre 1943 hanno avuto una natura altrettanto mal definita o controversa. In pochi altri casi la specifica realtà dell'avvenimento è stata spesso sostituita da interpretazioni e distorsioni che all'indomani della guerra avevano anzitutto a che fare con la difficoltà a riconoscere il dato della sconfitta militare legato appunto alla firma dell'armistizio, avvenuta il 3 settembre a Cassibile e resa nota cinque giorni dopo agli italiani con il famoso discorso di Badoglio alla radio. La nuova classe politica antifascista aveva mostrato di ritenere che quella che volgeva alla fine era stata la guerra di Mussolini, che perciò la riguardava solo fino a un certo punto. Di qui, per anni, l'imbarazzo di fronte a una ricorrenza che ricordava come questo non fosse vero, come per gli angloamericani fosse stato invece l'intero Paese ad aver perso la guerra. È sempre per questo motivo che si è voluta spesso far coincidere la data che più di ogni altra testimonia della sconfitta dell'Italia in guerra, appunto l'8 settembre, con l'inizio della Resistenza, che avrebbe le sue origini nelle prime spontanee reazioni di militari e civili contro i tedeschi all'indomani della notizia dell'armistizio. Polemicamente, con un rovesciamento un po' meccanico della tesi di chi come Ernesto Galli della Loggia ha visto nell'8 settembre la «morte della patria», si è sostenuto che no, in quel giorno la patria semmai rinacque (così Marco Revelli su «Repubblica»). Per recuperare il vero significato di quell'avvenimento e ciò che esso ha lasciato in eredità all'Italia repubblicana occorre riandare a quel che avvenne ai vertici del Paese l'8 settembre e nei giorni immediatamente seguenti, con la repentina disgregazione sia dell'apparato militare sia delle strutture fondamentali dell'amministrazione pubblica. Strettamente collegata a tale disgregazione, in gran parte causa di essa, fu la clamorosa inadeguatezza - fatta di errori, paure, incompetenza, viltà - di quanti rappresentavano allora lo Stato ai massimi livelli, civili e militari. Il minuzioso racconto degli eventi fatto qualche anno fa da Elena Aga Rossi (Una nazione allo sbando, il Mulino) rappresenta l'agghiacciante prontuario della pochezza di una classe dirigente, che provocò la liquefazione dell'intero dispositivo militare italiano, lasciato dai suoi vertici senza ordini, e il crollo dello Stato nato dal Risorgimento, simboleggiato dalla fuga del re da una capitale abbandonata a se stessa. Il fatto che la notizia dell'armistizio venisse tenuta irresponsabilmente nascosta fino all'ultimo (la maggioranza delle forze armate italiane ne ebbe notizia solo attraverso il discorso di Badoglio alla radio) e che non fosse organizzata alcuna difesa di fronte alla prevedibile, rabbiosa reazione tedesca, ebbe conseguenze rilevantissime: non solo cambiò le sorti della guerra in Italia, ma favorì la presenza di due Stati - il Regno del Sud e la Repubblica Sociale - in una penisola che diventava ora teatro sia dello scontro tra Germania e angloamericani sia di una guerra civile tra italiani. Di fronte al collasso delle strutture statali successivo all'8 settembre, la gran parte della popolazione - militari e civili - reagì cercando sostegno e protezione nei legami familiari e nelle reti elementari di solidarietà basate sulle relazioni interpersonali. Reagì, cioè, facendo ricorso a legami e sentimenti di tipo «orizzontale», che scontavano l'assenza o marginalità del rapporto «verticale» con le strutture - amministrative e simboliche - dello Stato. In un certo senso, si ritornava alla situazione preesistente il 1861, con il riemergere dei caratteri profondi dell'antropologia italiana, al di là delle sue varianti regionali, spesso radicati nella tradizione cattolica del paese: capacità di adattamento e sopportazione, disponibilità a prestare soccorso agli sconosciuti, forza dei legami familiari e dei vincoli comunitari di base, un'antica sfiducia nei confronti del potere. Dopo l'8 settembre il Paese si dimostrò dunque capace di ricorrere a una sua fondamentale vitalità, a quella «energia» profonda che di recente Giuliano Amato e Andrea Graziosi (Grandi illusioni, il Mulino) hanno visto come uno dei fattori della stessa ricostruzione postbellica e del cosiddetto «miracolo economico». Ma è anche vero - e la cosa non sarebbe stata senza conseguenze - che nella nuova Italia repubblicana, in gran parte proprio come esito duraturo e profondo dell'8 settembre, dovevano perdere di importanza quei concetti di nazione e di patria che, dal Risorgimento in poi, avevano alimentato idee e sentimenti di quote crescenti di italiani. È un fenomeno che lascia tracce anche negli usi linguistici: se nei primi anni del dopoguerra il tema patriottico sembra ancora caratterizzare la retorica dei partiti, con gli anni 50 i termini patria e nazione si fanno desueti e imbarazzanti, e vengono abitualmente sostituiti da «Paese»; insistere a usarli espone anzi al rischio d'essere tacciati di sentimenti fascistoidi. L'espressione «interesse nazionale» diventa anch'essa tabù e così rimarrà fino alla metà degli anni 90. La crisi delle strutture, ma anche dell'immagine e dei valori legati allo Stato nazionale doveva proiettare la sua ombra sui decenni successivi, anche per un fatto ben noto. Nell'Italia repubblicana il principale partito di governo, la Dc, e il principale partito di opposizione, il Pci, erano entrambi eredi di forze - i cattolici e i socialisti - estranee alla tradizione del Risorgimento. Parallelamente si affermava un «patriottismo di partito»: era il partito di appartenenza che diventava la vera «nazione».

Molti, in sostanza, si sentivano democristiani, socialisti o comunisti prima che italiani. La dimensione nazionale diventava così una dimensione esclusiva, che comprendeva «noi» contro «loro». Naturalmente, si può ritenere - qualcuno lo ha sostenuto - che la crisi dello Stato nazionale e dell'idea di patria o nazione non costituisca oggi un gran danno. Resta il dubbio che senza l'uno e l'altra - senza uno Stato nazionale autorevole ed efficiente, senza una minima percezione di appartenere a una stessa comunità nazionale - sia destinata però a perpetuarsi quella mancanza di un'etica del bene pubblico di cui soffre il nostro Paese.

Alias – 8.9.13

Foster Wallace, effetti di voce - Francesca Borrelli

Stando a quanto David Foster Wallace ha più volte detto, i soldi non sono mai piovuti dal cielo direttamente sulla sua testa, dunque non proprio tutto ciò che ha scritto obbedisce a una urgenza espressiva, e si può ipotizzare che qualche articolo dettato dall'esigenza di mantenersi se lo sarebbe volentieri risparmiato. La allegoria dell'Aids che apre il volume della sua non fiction inedita, *Di carne e di nulla* (traduzione di Giovanna Granato, Einaudi, Stile libero, pp. 240, € 18,00, in uscita martedì), per esempio, deve essergli costata qualche sforzo, se non altro lo sforzo di obbedire, anche in questa occasione di poco conto, a quel principio di prestazione che lo scrittore americano sentiva, a volte, come un richiamo funzionante al tempo stesso come stimolo e come inibizione, come alimento della vanità che è indispensabile all'esercizio della scrittura e come fonte di sospetto sulla propria vocazione. Richiesto dal «*Might Magazine*» di dire la sua sui pericoli del virus portatore dell'Hiv, Foster Wallace lo paragona al drago che gli antichi cavalieri dovevano vincere prima di giungere a soddisfare i propri desideri. Allora come adesso, tanto più alto era (ed è) il prezzo da pagare per raggiungere la meta, tanto maggiore sembrava essere il «voltage erotico» rilasciato dall'impresa. Morale della favola, oggi che non esistono più temibili impedimenti da oltrepassare, né fortezze da espugnare, ora che le porte di tutti i castelli sono schizzate via dai loro cardini e all'orizzonte non oscillano trece lungo le quali arrampicarsi, possiamo considerare l'Aids una benedizione: il suo dono – dice DFW – sta nell'averci ricordato che nel sesso non c'è nulla di spensierato. Sembrerebbe una elargizione di morale travestita da parabola illuminista, e di fatto lo è, ma anche tra queste pagine la voce affettiva di Foster Wallace, la sua attraente asseveratività finiscono con il guadagnare il primo piano. E, in effetti, persino questi scritti raccolti come l'ultimo distillato di un nettare da non disperdere, funzionano a volte più come sintomi che come agenti referenziali degli oggetti di cui parlano, e ci portano notizie di una inquietudine da esaltare piuttosto che da neutralizzare nella scrittura, facendola aderire il più possibile all'impossibile pretesa di mimare la propria reattività a ogni dettaglio osservato: quella reattività che le sue tanto celebri quanto chilometriche note a piè di pagina si incaricavano di accogliere. Datato 1996, lo scritto che apre la raccolta *Di carne e di nulla* cade nell'anno della pubblicazione di *Infinite Jest*, quando la notorietà dello scrittore americano era già sufficientemente diffusa, e a ciò che ancora le mancava stava provvedendo la casa editrice Little, Brown, impegnata a gridare al capolavoro fino al punto di suscitare le ire dello stesso Foster Wallace: «L'evento letterario del '96? E se non lo è? E se nessuno lo compra?» scriveva al suo editor Michael Pitsch. L'uomo, al tempo stesso il suo più fedele lettore e il più implacabile esattore dei tagli cui Foster Wallace dovette – almeno parzialmente – assoggettarsi, è anche il responsabile di quel paragone che vuole la scrittura dell'autore americano simile a un frammento «caduto da una altezza vertiginosa», una specificità che sembra persino esaltata dalla giustapposizione dei brani raccolti in questa antologia di articoli e interviste, ordinati secondo un criterio non cronologico. Tra i testi più interessanti, il lungo articolo dedicato agli scrittori «*Vistosamente Giovani*», la cui vicinanza alla pubertà è sembrata costituire, almeno nella considerazione dei media, il loro più grande merito. Ciò che di certo li distingue dagli scrittori che li hanno preceduti è il fatto che appartengono a una generazione, quella nata dopo il 1955, che per prima ha fatto della televisione un oggetto «non solo da guardare ma con cui vivere». Le conseguenze di questa evidenza sembrerebbero avere affollato l'immaginario di Foster Wallace e dei suoi personaggi al di là dell'inevitabile, riflettendosi in una ambivalenza che lo scrittore non si attarda a nascondere. E per quanto riguarda il giudizio critico sulla generazione alla quale egli stesso appartiene, il succo di ciò che ne pensava era già stato concentrato adeguatamente da D.T. Max tra le pagine della sua biografia intitolata *Ogni storia d'amore è una storia di fantasmi*: nella considerazione di Foster Wallace gli scrittori a lui contemporanei andrebbero divisi «in tre squallidi filoni», più o meno corrispondenti agli effetti che il mezzo televisivo ha prodotto sulla loro narrativa. È evidente che né il filone del *Brat Pack* letterario, né quello degli ultraminimalisti affetti da «*Realismo Catatonico*», né il resto della produzione letteraria promossa dalle scuole di scrittura creativa riuscivano a smuovere le simpatie dell'autore americano, abbastanza pudico, tuttavia, da non spendersi in eccessive professioni di estraneità alla sua generazione. Ciò che, una volta di più, solleva queste pagine dalla loro seriosità è l'ironia con la quale Foster Wallace inchioda gli imputati di turno, per esempio aderendo alle critiche di coloro che, recensendo gli *Scrittori Vistosamente Giovani*, avvertono «quel refolo di tweed che potrebbe presagire una vera e propria tempesta di noia». L'articolo venne pubblicato nel 1988 su una piccola rivista d'avanguardia, la «*Review of Contemporary Fiction*», insieme a contributi dell'amato John Barth e di Gilbert Sorrentino, mentre FosterWallace insegnava a Amherst e cercava di riprendersi da un incidente di percorso che si presentava come la dimostrazione più eloquente della influenza che la televisione aveva avuto sulla sua narrativa: una influenza il cui ruolo lo scrittore americano rivendicava come qualcosa da esibire più che da nascondere. Il fatto è che mentre il suo racconto intitolato «*La mia apparizione*» stava per andare in stampa su «*Playboy*», un editor vi riconobbe frammenti di dialoghi che l'attrice Susan Saint James aveva effettivamente pronunciato in una nota trasmissione televisiva. La rivista non poteva essere bloccata e il racconto uscì, ma l'ufficio legale avvertì la Viking Press, che si apprestava a raccogliere i racconti di Foster Wallace, e la casa editrice decise di bloccarne la pubblicazione. Un sincero stupore misto a indignazione si impossessò dell'autore americano, che essendosi già spinto ai limiti del plagio quando, scrivendo «*Verso Occidente*», aveva ricalcato un racconto di Barth, ora non vedeva nulla da eccepire nell'inglobare parole veramente pronunciate da un personaggio reale: la sua editor di allora, Alice Turner, trovò per l'incidente la definizione senz'altro più azzeccata:

«una birichinata postmoderna». Dieci anni dopo, riflettendo sulla «Natura del divertimento», ossia sulle seduzioni e sui tormenti che si accompagnano alla gestazione di un libro, Foster Wallace mutuava da DeLillo l'analogia con un bimetto mostruosamente mutilato, che ossessiona con la sua presenza e i suoi handicap lo scrittore, facendolo sbandare tra repulsione e amore, fra la triste consapevolezza dei temibili difetti che il dattiloscritto gli presenta e la speranza di farli passare inosservati agli altri: «vuoi che vedano perfetto quello che in cuor tuo sai essere il tradimento di ogni perfezione». Il breve rendiconto, scritto nel 1998 per il «Fiction Writer Magazine» si presentava come una messa a fuoco delle frustrazioni e delle gioie di ogni scrittore, e coincideva con la stesura dei racconti messi insieme in *Brevi interviste con uomini schifosi*, un libro che per sua stessa ammissione aveva scombuscolato Foster Wallace, costringendolo a riflettere su aspetti di sé che gli davano non poche preoccupazioni. Una volta di più la sua intenzione era quella di scrivere un libro «triste», che rendesse conto del suo stato d'animo e del disorientamento condiviso con tanti amici che gli stavano intorno: ci aveva già provato con *Infinite Jest*, ma quasi tutti avevano esaltato il lato divertente del romanzo. Ora voleva che la tristezza risaltasse come una connotazione inequivocabile, e dunque ne esplicitò il peso nelle interviste che seguirono alla pubblicazione del libro: ne parlò come fosse una dichiarazione di poetica, ma naturalmente era molto di più.

«Era come una cometa cha passava rasoterra» - Francesca Borrelli

Non tutti gli scrittori interrogati sul loro lavoro riescono a dirne qualcosa di illuminante, la maggior parte se ne esce con banalità tali da far dubitare che l'identità di chi parla coincida con quella di chi ha effettivamente scritto i testi da noi ammirati; altri si esibiscono in dichiarazioni di intenti così visibilmente lontane dai risultati conseguiti da dare per certa la irrilevanza della volontà dell'autore; altri ancora restano tanto egocentricamente incollati a quanto hanno prodotto da inibire sul nascere qualunque barlume di ironia; e altri ancora pretendono di non rispondere dei personaggi che hanno inventato, come se non fossero loro i responsabili delle azioni di cui li hanno resi protagonisti. Perfettamente coerente con la natura di ciò che ha scritto, David Foster Wallace non appartiene a nessuna di queste categorie: non soltanto i ragionamenti che condivide con i suoi interlocutori aiutano a orientarsi nelle idee che sostengono la sua narrativa, ma per quanto si sforzi di restare il più possibile aderente al linguaggio colloquiale, al massimo riesce a tingere di una tonalità pop la sua consistente formazione filosofica, che ha coinciso con l'epoca in cui il decostruzionismo cominciava a infiltrarsi nella filosofia analitica. In genere, indicare a uno scrittore americano, anche dei più accreditati, possibili echi o rimandi dei suoi romanzi a una qualche corrente di pensiero equivale a insinuargli il sospetto che lo consideriate un intellettuale, sospetto che conviene dissipare il più rapidamente possibile. Nessuna di queste gignerie appartiene a David Foster Wallace, di cui si vanno raccogliendo via via le non molte interviste rilasciate, alcune delle quali sono ora leggibili nel volume che la minimum fax ha appena mandato in libreria con il titolo *Un antidoto contro la solitudine* (a cura di Stephen J. Burn, pp. 292, € 13,00). Molte tra le pagine che vi si trovano raccolte concorrono all'idea che lo scrittore americano vivesse, almeno con una parte di sé, in una sorta di straniamento perpetuo, inconsapevole dei moventi ai quali fare risalire la considerazione che lo circondava e mai sintonizzato con i suoi effetti. Già all'indomani dell'uscita della *Scopa del sistema*, che era una rielaborazione narrativa di una delle sue due tesi di laurea (l'altra essendo un intreccio di semantica e matematica che pescava a piene mani da Wittgenstein) si parlava di lui come del miglior scrittore americano della sua generazione, e Colin Harrison, uno dei suoi editor, lo descrisse come «una cometa che passava rasoterra». Di sicuro non rientrava nelle intenzioni di Foster Wallace accreditare questi roboanti giudizi, che anzi lo mettevano in visibile imbarazzo, forzandolo all'*understatement* e inibendo ulteriormente la sua già scarsa propensione a farsi interrogare: «ogni volta che mi sento costretto a dire qualcosa di spiritoso e salace, la testa mi si riempie del ronzio assordante tipico di un canale televisivo fuori onda, e non mi viene niente da dire.» Proprio nella sua sincerità tutt'altro che disarmata stava una delle ragioni per cui appariva così anticonvenzionale: perché si permetteva di dire, per esempio, che all'epoca in cui scrisse *La ragazza dai capelli strani* il suo desiderio era nient'altro che mettere insieme «un tradizionalissimo libro con una morale», una morale sostitutiva dei valori che la sua generazione non aveva ereditato. In una lunga e bellissima intervista a Larry McCaffery del 1993, ora raccolta nel volume di *minimum fax*, David Foster Wallace riassume meglio che altrove la sua idea più convinta circa il movente principale della letteratura: «esacerbare questo senso di intrappolamento e di solitudine e di morte nelle persone, spingerle a prenderne coscienza, perché qualunque possibile redenzione ci richiede innanzitutto di guardare in faccia ciò che ci fa paura, ciò che vogliamo negare». Detto da uno che sapeva ciò di cui parlava, avendo a quel tempo già subito gli effetti di varie crisi depressive e ritrovandosi circondato da amici che non se la passavano meglio di lui, tutto ciò suona meno triviale di quanto non possa sembrare. Sebbene non fosse certo il primo a teorizzare la trasfigurazione del banale, anche le sue considerazioni sulla necessità che la letteratura torni «a rendere strano ciò che ci sembra familiare» suonano, nella sua voce di trentenne, persino originali, e stabiliscono un ponte ideale con la predilezione per le opere di DeLillo, tanto spesso citato. Così come sembra frutto di una esperienza intellettuale fortissimamente influenzata dai propri dati biografici la riprovazione di Foster Wallace per la retorica secondo la quale la verità dipende da questioni di prospettiva: «E credo che una delle cose più ingegnose che in particolare la destra americana è stata capace di fare sia stata immettere questo tipo di scetticismo nel dibattito pubblico.» Strettissimamente legato a simili considerazioni è tutto ciò che ha scritto sulla televisione, sui suoi ineludibili effetti, sul suo straordinario potenziale di intrattenimento e sulla «velenosa ironia postmoderna» che diffonde nel pubblico. Proprio questa consapevolezza ha dettato a Foster Wallace le condizioni di «alcune delle cose formalmente molto studiate che scrivo», il cui scopo è esasperare l'attenzione del lettore per «impedirgli di dimenticarsi che sta ricevendo dati fortemente mediati», costringendolo a un lavoro di rielaborazione linguistica che è, secondo lo scrittore americano, quanto di più pertinente alla natura umana.

Il crime novel cambia il suo profilo - Elena Spandri

«Se mi doveste chiedere di parlarvi di mia moglie, dovrei avvisarvi che so ben poco di lei. O almeno non quanto credevo di sapere... È morta sei mesi fa, quasi esatti. Una notte di mezza estate, a Oxford, sotto un grande e rigoglioso platano nel parco del Worcester College, andando verso il lago, con il ponte che porta al giardino del preside da qualche parte sulla destra e la luna nuova che sorge. È stato lì che ho trovato il suo corpo. È un punto buono come un altro per cominciare. O, immagino, per morire.» Così l'incipit di Ogni contatto lascia una traccia (Einaudi, efficace traduzione di Eva Kampmann, pp. 300 € 22,00), intrigo accademico e romanzo d'esordio di Elanor Dymott, alla quale Oxford fornisce tanto il luogo immaginario del delitto quanto quello reale della composizione, legata, come racconta, a una «permanenza forzata dalla neve». Dunque, Oxford fuori dalla finzione, Oxford nella finzione, Oxford della finzione, secondo la claustrofobica formula del college novel – alias varsity novel, Professor roman – ovvero romanzo accademico: genere già affermato negli anni sessanta, cui Leslie Fiedler guardava come a un «racconto di terrore dai toni comici», accostandolo al romanzo di guerra degli anni venti e a quello hollywoodiano dei trenta. Con una differenza significativa: anziché ritrarre le bipolarità di una singola e irripetibile Lost Generation, il college novel registrava i fallimenti seriali di generazioni perdute dietro al miraggio piccolo-borghese di una formazione umanistica capace di migliorare l'esistenza – o più esattamente la capacità di resistenza, civile e morale delle persone. Senonché, attraverso decenni di onorata carriera e di tenuta commerciale – da The Masters di C.P. Snow, Jim il fortunato di Kingsley Amis e The History Man di Malcolm Bradbury a Il professore va al convegno e Scambi di David Lodge, fino ai più recenti Possessione di Antonia Byatt e Nemesi di Joyce C. Oates – l'interrogativo tipicamente liberal sul valore umanizzante della cultura, espresso dalla fiction accademica, ha cambiato pelle. Se ieri la forma era quella della satira, la sua veste odierna è diventata la tragedia. Basterebbe rifarsi all'acclamatissimo *Dio di illusioni* di Donna Tartt, nel quale la combinazione di privilegio sociale e illusione di impunità, vissuta da una cricca di studenti di un esclusivo college del Vermont, si rivela fatale. Segno che il vecchio paradigma umanistico si è ripreso tutte le sue promesse. Il protagonista-autore del college novel è per convenzione un professore che mette a nudo ambivalenze e crudeltà dell'accademia, con toni che attraversano tutto lo spettro emotivo compreso tra il divertimento e il disgusto, e personaggi tagliati su persone reali più o meno riconoscibili. Fino a raggiungere i parossismi tragicomici di un romanzo come *Murder at the M L A* di D. J. H. Jones, dove la furia assassina temporaneamente addomesticata, che aleggia sulla convention più competitiva dell'accademia statunitense, si abbatte via via su tutte le star della critica mainstream, e dove alla soluzione del mistero si perviene soltanto dopo che una oscura studiosa untenured (non confermata) ha decodificato la logica dei delitti a uso di una polizia priva di chiavi di accesso all'iperuranio della teoria. Ma in Ogni contatto lascia una traccia siamo oltre questo che è pur sempre un estremo atto di fede nell'accademia, perché qui, anziché mordere, il dissenso fa vittime concrete. Niente più parodia, niente satira, niente critica sociale, niente attacchi all'autoreferenzialità della cultura ufficiale. Solo morte e dolore: un dolore diffuso, indigeribile e apparentemente irrelato all'hortus conclusus di uno dei college più esclusivi del mondo anglosassone – la cui homepage recita: friendly eople, beautiful grounds, welcoming amosphere». Rachel Carradine, giovane e brillante accademica e ex-studentessa del Worcester College, viene uccisa a mezzanotte di un fine settimana trascorso a Oxford in compagnia del marito, un avvocato in carriera schivo e solitario a lei profondamente devoto sin dai tempi dell'università. Dopo brevi e infruttuose indagini il caso viene sospeso e il marito, Alex Petersen, rispedito a Londra, dove precipita in abissi di angosciosa inerzia che ne mettono a rischio la professione. Richiamato a Oxford da Harry Gardner, l'ex professore di letteratura inglese di Rachel convinto di possedere la chiave del delitto, Alex inizia un labirintico processo di revisione della figura della moglie, e di comprensione di se stesso, che lo condurrà non tanto all'identità del colpevole, quanto alla ricostruzione delle dinamiche dell'omicidio. Mentre l'asse Oxford-Londra rappresenta il centro gravitazionale dell'intreccio, il Giappone e gli Stati Uniti sono i punti di fuga. Una fuga impossibile, giacché la soluzione del mistero produce un tautologico ritorno al punto di partenza, e il dolore della perdita, vertiginoso e sottotraccia, si trasforma in tessuto cellulare, in incancellabile traccia mnestica. Malgrado il debito trasparente con le scritture moderniste, è difficile avvertire nel personaggio di Alex la sensibilità impressionistica e destrutturante del narratore inaffidabile, come invece hanno sostenuto alcuni recensori all'uscita del libro. Non c'è dubbio che l'atrofia emotiva e gli autoinganni che ostruiscono la visione della voce narrante la assimilino a quella degli antieroi che popolano le pagine di Joyce, Virginia Woolf, Ford, Faulkner. Ma il suo racconto frammentato, sospeso, emendato, che ripercorre maniacalmente sequenze di fatti e congetture e fa la spola tra passato e presente, non traballa neppure nei momenti di maggior offuscamento, poiché, oltre al testimone principale del delitto, Dymott fa di Peter – non casualmente un uomo di legge – anche il depositario della morale della storia. Accanto al Buon soldato di Ford Madox Ford, che racconta un'altra discesa agli inferi innescata dalla morte della moglie del protagonista, la matrice di questo romanzo di Dymott è la tecnica del racconto concentrico di Frankenstein, in cui un narratore esterno è chiamato a tradurre in buon senso il coagulo emotivo che unisce simbioticamente lo scienziato alla creatura generata dalle sue perverse manomissioni. Tanto più che nell'intrigo accademico di ultima generazione il potenziale di violenza repressa annidato nel campus si distribuisce equamente su tutti i personaggi. Il preside illiberale, preoccupato della cattiva stampa; il professore narcisista e permissivo, innamorato dei suoi studenti e pronto a giustificarli a oltranza; i genitori distanti e complici, perché ignoranti o troppo egoisti. Con elegante sprezzatura, e senza il minimo tocco di acrimonia, Dymott si diverte e dissepellire uno a uno tutti i topoi del genere: promiscuità sessuale, sballo, ritualità della vita nel college, plagio, manipolazione intellettuale, competitività, parassitismo emotivo. E li cuce insieme in una fitta e dotta trama di riferimenti letterari espliciti o nascosti – Romeo e Giulietta, La mia ultima duchessa, La ballata del vecchio marinaio –, volta a sussumere l'universo morale del romanzo nel suo orizzonte estetico. Non poco per un genere che ha la reputazione del blockbuster. Con Ogni contatto lascia una traccia cambia il patto narrativo della crime story accademica. Nel terzo millennio, in un'epoca di post-ideologie e crisi del lavoro, anche accademico, la disumanizzazione del «piccolo mondo» del campus è un dato di fatto scontato, sul quale è inutile versare lacrime. La scommessa è piuttosto quella di una mostruosa (ancora Frankenstein) sua riumanizzazione. Se tutti, inclusa la vittima, sono colpevoli, nessuno è colpevole. Il delitto è spersonalizzato e diventa un dispositivo di default del sistema. In questo senso, Ogni contatto lascia una

traccia non lascia tracce di sporco. Più che una tragedia dell'accademia, si direbbe la provvidenziale pietra tombale di un genere, che attendeva di venire rinnovato.

Coltelli affondati nelle pieghe dell'esercito sovietico - Valentina Parisi

Marzo 1937. Nell'atmosfera soffocante di una surriscaldata camera parigina Aleksej Remizov, maestro indiscusso della cosiddetta prosa ornamentale russa, nonché raffinato disegnatore, essendo imminente il centenario della morte in duello di Puskin sta cercando di dar forma a sei sogni annotati dal poeta, quando la voce della moglie, di cui conosce ogni sfumatura, gli annuncia angosciata che è successa «una disgrazia». Impossibile non pensare subito ai tanti creditori, ai conti in sospeso con la lattaia, o alla bolletta del gas. Neppure l'annuncio della morte del quarantatreenne Evgenij Zamjatin smentirà del tutto la prosaicità di quella reazione istintiva, stante la cadenza ormai mensile con cui tanti compagni d'emigrazione se ne stavano andando in corteo al cimitero proletario di Thiais. Remizov non seguirà il feretro dell'amico fino a quella necropoli periferica, nondimeno si dirà indissolubilmente legato a lui da un comune amore per «l'antico canto russo», per l'energia primigenia che lo skaz – ossia la virtuosistica stilizzazione della parlata popolare – sa introdurre nella lingua letteraria. Stravolgere la norma stilistica in nome di un realismo ipoteticamente «superiore» rispetto a quello aristocratico di Turgenjev e Tolstoj aveva condotto il giovane autore del celebrato romanzo breve *In provincia* a elaborare una visione assai personale della realtà, non esattamente apprezzata negli anni venti, allorché il dibattito sulla nuova letteratura rivoluzionaria si sarebbe risolto a favore degli schematismi servili della associazione degli scrittori proletari (Rapp). Ancor meno fortunato fu il contributo a dir poco essenziale fornito da Zamjatin – complice la lettura di H. G. Wells – al genere dell'antiutopia con il romanzo *Noi* – scritto nel 1921 e pubblicato in Urss solo nel 1988 – eppure tradotto già negli anni venti in francese, inglese e ceco, letto da George Orwell (che in seguito si adoperò per riproporlo al pubblico britannico) e infine ospitato da Giangiacomo Feltrinelli nella sua *Universale Economica* nel 1963 nella resa di Ettore Lo Gatto. Ora la *Voland* lo ha fatto ritradurre a Alessandro Niero (pp. 288, € 10). Inutile dire come nel clima febbrile dell'Unione Sovietica «in costruzione» (come recitava il titolo dell'omonima rivista di propaganda), quella spiazzante distopia ambientata in un immaginario Stato Unico, improntato a un rigoroso taylorismo economico, nella migliore delle ipotesi fosse destinata a non essere compresa. Benché ispirato alle esperienze dell'autore, che nel 1916 aveva lavorato in Inghilterra in qualità di ingegnere navale (e non a una improbabile denuncia in chiave profetica del regime staliniano, come vuole l'opinione corrente), *Noi* segnò la rovina di Zamjatin, resa definitiva nel 1929, quando a Praga la rivista dei socialrivoluzionari «*Volja Rossii*» decise di pubblicarne in russo alcuni frammenti. Fu così che lo scrittore nato nel governatorato di Tambov nel 1884, bolscevico della prima ora e testimone dell'ammutinamento della corazzata *Potemkin* nel 1905, si trasformò suo malgrado in una sorta di Andrej Sinjavskij ante litteram, espulso dall'Unione degli Scrittori per aver pubblicato all'estero e costretto a indirizzare a Stalin una missiva pur dignitosissima per chiedergli il permesso di emigrare. Ma che le vicissitudini di Zamjatin fossero dovute a una insopprimibile esigenza «di scrivere quella che mi sembra la verità e non quel che si dovrebbe» (come egli stesso puntualizzò nella lettera al «montanaro del Cremlino») appare chiaro anche dal romanzo breve *Na kulickach*, datato 1914 e tradotto da Raffaello Fontanella con il titolo *A casa del diavolo* (Monte Università Parma, pp. 152, € 19). L'impetosa descrizione dell'inesorabile processo di corruzione morale cui il protagonista, l'ufficiale Andrej Ivanyc, va incontro, una volta scaraventato dalla natia Tambov a una sperduta guarnigione di stanza sulle sponde dell'Oceano Pacifico, valse al suo autore l'incriminazione per vilipendio alle forze armate, nonché la confisca della rivista su cui era apparsa l'opera. Troppo recente era la disfatta nella guerra contro il Giappone perché lo zar potesse tollerare che un testo cui il calibrato ricorso allo skaz conferiva ulteriore credibilità affondasse il coltello nelle piaghe dell'esercito, raffigurando generali che destinano ogni risorsa alle proprie superiori esigenze gastronomiche, soldati perennemente ubriachi, violenze perpetrate con disinvoltato piglio coloniale ai danni dei «musi gialli». Tra ufficiali che cercano di insegnare il francese ai propri attendenti, gozzoviglie notturne, abusi domestici e ridicoli tentativi di scimmiettare il bel mondo, Andrej Ivanyc si lascia sprofondare tra le braccia della *poslost'*, quella volgarità tipicamente russa che ha in Gogol' uno dei suoi più ispirati cantori e in Nabokov certamente il suo esegeta maggiore. Né l'amore per l'orgogliosa Marusja (autentica eroina dostoevskiana) può invertire il corso di questa irresistibile caduta. Il protagonista assiste infatti alla rovina della fanciulla con una inanità degna dell'«uomo superfluo» di Turgenjev, salvo poi gioire cinicamente nel finale, quando il suicidio del sadico marito Smidt gli sgombra provvidenzialmente il campo. Alternando satira feroce e malinconici richiami cechoviani (la bruma marina che tutto pervade, e non si dissolve mai), Zamjatin restituisce al genere russo della *povest'* la sua originaria dimensione orale, risparmiando ai suoi antieroi qualsiasi notazione moralistica da parte del narratore onnisciente. Peccato che la traduzione di Fontanella, benché corretta, non sempre sappia rendere conto della sensibilità linguistica dell'autore. L'impressione è che un eccesso di zelo nel rendere lo skaz abbia condotto in alcuni punti a goffi pleonasmii, a regionalismi talora incomprensibili (con il conseguente ricorso autoimposto alla nota a piè di pagina), o semplicemente a espressioni di rara bruttezza (su tutte quell'«all'improvviso iniziò a far le bolle, a ribollire» detto del volto del generale, là dove nell'originale russo non v'è traccia di ripetizioni della radice etimologica). Una maggior inventiva sarebbe stata auspicabile.

Un pigmalione per lo zoo di marmo - Roberto Andreotti

Prima ancora che scortarci come un Virgilio nel regno animale del Museo Pio-Clementino, Alvar González-Palacios con *Il serraglio di pietra. La Sala degli Animali in Vaticano* (Edizioni Musei Vaticani pp. 314, € 75,00) ci precipita in quel secolo di riscoperte e collezionismo febbrili della statuaria antica – riscoperte anzitutto nel senso di scavo archeologico –, che fu il Settecento a Roma, e da Roma, soprattutto nella sua seconda metà: una durevole impronta sull'immaginario classico come canone delle arti e del gusto, dovuta a vedutisti, antiquari, ritrattisti e a tutto un brulicare «di restauratori, scalpellini, scavatori, falsari e trafficanti» che all'epoca del Grand Tour «si muovevano in mezzo ad un bosco di pietra» stimato in settantamila statue. È la Roma di Ennio Quirino Visconti («un Mozart antiquario») lo

definisce González) e soprattutto di Pio VI, papa Braschi, al quale il lungo pontificato (1775-'99) consentì di allestire il Museo iniziato dal predecessore, Clemente XIV di cui era stato Tesoriere, e creare così, «accanto alle Stanze di Raffaello e alla Cappella Sistina, la più grandiosa raccolta di arte classica del mondo», arginando la fuga da Roma dei ripetuti ritrovamenti antichi (e ancora doveva piombare a Roma il Bonaparte). 11 agosto 1770. Tra i primi acquisti di Clemente XIV per il nuovo Museo ecco il Meleagro, considerato una delle più belle statue di Roma insieme al Laocoonte, all'Apollo del Belvedere (di fresco 'conio' winckelmanniano), allo Spinario, all'Antinoo e a pochissimi altri. In quel momento Meleagro – che in realtà è una copia della metà del II secolo d.C. di un originale attribuito a Skopas – ha raggiunto probabilmente il punto più alto della sua reputazione, poi destinata a perdere quota anche a causa del ravvicinato confronto proprio con i concorrenti vaticani. Accanto all'eroe cacciatore, un cane dalle ancipiti fortune – «sembra imbalsamato» è uno dei giudizi ricorrenti – e la spoglia del cinghiale Calidone, motore mostruoso del mito: furono aggiunti dal copista di età antonina e secondo l'autorevole Haskell-Penny favorirono l'ingresso del gruppo scultoreo in una nicchia della Sala degli Animali, dove ancor oggi si può ammirare, privato però dell'originario piedistallo ricavato da un magnifico sarcofago con leoni che sbranano cavalli. Una discesa nella scala prospettica dell'allestimento, oltre che in quella del canone. Ma, anzitutto, come nasce questa sbrigliata incursione vaticana di uno dei massimi studiosi viventi delle dimore, degli arredi e delle collezioni reali e imperiali dell'Europa moderna? Con la franchezza che compete al rango, Alvar González-Palacios mette sull'avviso: non sono archeologo e tantomeno zoologo. All'invito di Antonio Paolucci, collega e amico di gioventù a Firenze alla scuola di Roberto Longhi, egli ha risposto con entusiasmo e curiosità, quasi dovesse scoperchiare un vaso di Pandora, ma senza rinunciare alla consueta leggerezza nel presentare al lettore gli oggetti di studio: come se non fossero usciti da un onesto travaglio di anni, ma transitassero sul tavolino del salotto per un'amabile e dotta conversazione. Tanto più gradita, si immagina, la nuova monografia giungerà ai visitatori meno distratti dei Musei Vaticani, visto che le guide turistiche contengono la Sala degli Animali in poche righe, dove però non manca mai un aggettivo che ne segnali la straordinarietà (verrebbe da dire la bizzarria, se il committente non fosse un papa). Georgina Masson nella sua Companion Guide to Rome, che è un longseller del settore, azzarda un canonico rimando pittorico su cui non credo González-Palacios concorderebbe: «sebbene pochi siano gli originali, o i frammenti di originali, classici – scrive –, essi sono stati pesantemente restaurati in uno stile che richiama alla mente Landseer». È il pittore vittoriano ritrattista di Reali e di levrieri, famoso per quella che Bruno Snell, in un analogo paragone tra antico e moderno, chiamò senza mezzi termini «sentimentalizzazione» dell'animale. La Sala degli Animali nel Museo Pio-Clementino è spartita da un corridoio in due metà che perciò si affrontano a specchio, in ciascuna delle quali il pavimento incornicia un mosaico di squisita fattura, recuperato con gran gusto. Nell'allestimento originale, sopravvissuto nelle incisioni e nelle vedute d'epoca, dominavano le fughe due enormi statue fluviale antropomorfe, poste al centro: di qua il Tevere, poi finito al Louvre, di là il Nilo, che una volta rientrato in Vaticano venne sistemato altrove. I 180 pezzi scolpiti in marmo e altre pietre pregiate si dispongono perlopiù lungo i lati dei rettangoli: su mensole a parete, consoles o appositi piedistalli finemente realizzati, secondo una sintassi, a suo tempo studiata da Paolo Liverani, che sembra incrociare i generi e le specie con una tassonomia culturale. Lo spirito che guidò questa collezione monografica era tutto sommato a largo spettro: raccogliere «i migliori avanzi di ogni sorta di antichità». Essi squadernano un ovidiano atlante delle forme tanto negli 'atteggiamenti' dell'anatomia quanto nella resa dei soggetti prescelti. Nel 1817, ad esempio, il «Leone di mare» (cat. 144), formidabile aragosta in verde di Carrara, marmo bianco e rosso di Francia, interamente di mano del Franzoni e già allora esibita sotto teca di vetro, ingannò Vassili Rozanov: la credeva imbalsamata; mentre fra le 'sceneggiature' di gruppo prevalgono gli animali in lotta (uno soccombe sempre) e le coppie mitologiche miste, tipo «Europa e il toro», «Mitra e il toro», le fatiche di Ercole. González-Palacios ci offre qui l'inventario critico di tutte le sculture, fornendo di ciascuna la carta d'identità: dimensioni, tipo di marmo, contratti di acquisto e di restauro, bibliografia. Corregge sviste (il notevole 'ritratto' d'asino, cat. 92, di probabile epoca adrianea, venduto al Museo dallo scultore Bartolomeo Cavaceppi che ne completò le parti mancanti, spesso è stato confuso con una testa di mulo in marmo bianco); svela preziosi dati inediti, spremuti da certosina pratica di archivi, costantemente illuminata con l'occhio clinico della connoisseurship. Dietro la chiarezza e la sintesi espositive 'vediamo' la mole delle informazioni bruciare al rogo dello storico, insieme al plotone degli aggettivi inutili. Tuttavia non si deve credere che egli sia scrittore distaccato, anaffettivo. Sul tema iconografico «Animali nell'arte», per esempio, dove non mancano grandissimi interpreti, non nasconde la sua simpatia per il pittore inglese George Stubbs – il che non stupisce chi conosce le sue predilezioni –, peraltro coevo di Pio VI: «In Stubbs si sente sempre una simpatia, una commozione che non si riscontrano nelle opere di Franzoni né tantomeno in quelle di Peter ma che invece si possono cogliere in alcuni lavori antichi della Sala degli Animali: mi riferisco alla scrofa coi maialini, ai due levrieri di Monte Cagnolo, o alla testa di cervo in rosso antico di Villa Adriana...». Franzoni, Peter: sono tra i principali 'coautori' della collezione, e le loro figure, sconosciute ai più, consentono di introdurre un aspetto rilevante che di solito sfugge ai visitatori dei musei di Arte antica: il completamento e il rifacimento moderni dei capolavori classici mutilati dalla Storia. È uno dei punti qualificanti lo spirito di questa Sala (e di questa monografia), e ci riconduce a una sorta di priorità culturale che sentiamo lontana dal nostro gusto e soprattutto dalla nostra concezione museale. Si prenda l'influente pittore inglese Gavin Hamilton («il ventenne Canova – annota González – pendeva dalle sue labbra»): fu anche impresario di scavi e spogliò la riaffiorante collezione di marmi di Villa Adriana come se trattasse di una miniera di capolavori per il miglior offerente. A proposito dell'idea conservativa in voga nel Settecento, González-Palacios impiega l'interessante «immedesimazione nell'Antico». Et pour cause! Come annotò fra gli altri il reverendo Evans (1826), non era facile «riconoscere i restauri dei marmi antichi poiché gli artefici che li avevano eseguiti erano abilissimi nel celare i loro interventi, mimetizzando le giunture fra le materie diverse». Si è fatto il nome di Francesco Antonio Franzoni, «l'intagliatore del Papa», venuto molto giovane a Roma da Carrara, la patria del più pregiato marmo bianco. Un olio lo ritrae in posa da artista con martello e scalpello, alle prese con un'aquila. Franzoni è una di queste figure che l'abilità vorrei dire prosopografica di González-Palacios fa venir fuori dalla cintola in su, fa 'parlare' (in un panorama editoriale che come l'industria delle mostre batte sempre sui soliti noti): «Egli quasi

sempre eseguiva un modello in creta di quel che intendeva fare e da questo modello traeva il gesso per l'esecuzione; non esitava ad adoperare l'acquaforte per pareggiare o "accompagnare" l'antico al moderno; in altri casi cercava di "ravvivare" l'antico per mezzo di acquaragia o patinature speciali. Procedimenti simili vennero adottati da Luigi Valadier nel restauro dei bronzi appartenenti al Principe Borghese ai quali "ridava la patina antica"....». Per gli accostamenti Franzoni era dotato di un «senso cromatico fuori dal comune» – lo si può apprezzare a occhio nudo nella scelta dei piedistalli e dei basamenti –, ricorrendo talvolta all'impiego di «pietre di cava moderna come la sgargiante breccia di Francia o la breccia di Seravezza». Il delirio per la scultura e la glittica come capitolo della storia del gusto lo si ritrova a specchio nella divertente sezione, piena di inediti e di scoperte, dedicata alla fortuna della Sala degli Animali: «un breve itinerario delle impressioni che il nostro serraglio pietrificato suscitò nei visitatori da quando Pio VI iniziò come Noè a portare le sue bestie di marmo nella sua meravigliosa arca, il Museo Pio Clementino». È un'antologia ragionata, sino a Emilio Cecchi, che González-Palacios ha allestito da collezionista di rarità bibliografiche e da lettore anglofilo di diari di viaggio e memorie. A parte i nomi eccellenti – Stendhal ammirò soprattutto i grandi tavoli monolitici di verde antico con piedi di marmo, sistemati nella Sala dopo l'espatrio dei Fiumi –, le testimonianze sono variegata nel tono e nel rango: si va dal 'colore' di ThomasWatkins, ricevuto dal Papa in vestaglia (inverno 1787-'88), alle osservazioni, cliniche davvero, del chirurgo del Re di Francia, il dottor Petit-Radel, il quale riporta al dettaglio i singoli quadri dei mosaici pavimentali della Sala. Sempre degne di nota le glosse di González. A proposito del capitano James Hanson (1819): «...anche se la nostra Sala gli appare "exceedingly worthy of the stranger's attention", il Capitano trova che il miscuglio di lupi, maiali, cani, gatti, coccodrilli, capre, cervi, lucertole, cavalli, mucche, leoni, tigri, sia "too tedious to mention". Forse – conclude con understatement tipico della sua conversazione tagliente – avrebbe preferito chiamare all'appello le centinaia di soldati al suo comando». Il barone di Norvins invece, autore di una *Histoire de Napoléon* «più nota all'epoca di quanto lo sia oggi» e ministro di polizia nella Roma del Bonaparte, «aveva pregato Canova... di dirigere una visita notturna al Museo Pio Clementino a lume delle torce». Ulteriori frammenti di una Roma da sognare come in fondo al tubo con i vetrini mobili. Ma l'importanza di questo Serraglio di pietra risiede infine anche nell'apparato illustrativo, circa trecento immagini. In particolare le foto a colori di medio e grande formato privilegiano la ripresa frontale e obiettiva, evitando effetti espressivi. È un modello di rappresentazione che in fondo risponde ai criteri scientifici della monografia: cioè allo stesso González-Palacios. Da giovane esule egli si fece le ossa nella favolosa editoria d'arte degli anni sessanta, ed è solito pretendere dagli editori anche la regia iconografica, quando non l'angolo di ripresa dei singoli oggetti studiati. Un Visconti sul set.