

Quei tumulti in cerca di autore – Vincenzo Comito

L'Afrique noire est mal partie, dichiarava in un suo saggio un noto studioso francese, René Dumont, nel 1962. Ma le cose cambiano con il tempo ed ora quel continente sembra aver trovato la strada dello sviluppo. Negli ultimi dieci anni si sono così registrati tassi annui di aumento nel pil del continente intorno al 5,5% e nell'ultimo periodo il ritmo sta addirittura accelerando sino al 6-7%. L'andamento dell'economia appare persino sorprendente. Non mancano, ovviamente, i problemi e aspre contraddizioni in tale processo, ma esso sembra in ogni caso destinato a durare a lungo e a conquistare l'attenzione crescente del mondo. Tra l'altro, il continente registra una crescita demografica molto rilevante e si valuta che in pochi decenni la sua popolazione supererà quella di Cina ed India messe insieme. Ma in tale quadro può apparire ancora più sorprendente dover registrare il fatto che i protagonisti di questo risveglio economico sono soprattutto i paesi dell'Africa sub-sahariana, mentre gli stati che si affacciano sul Mediterraneo, come del resto gran parte dei vicini paesi del Medio-Oriente, anch'essi interessati ai sommovimenti politici in atto, riescono a crescere di meno. Un'area in ebollizione Eppure quest'area ha una popolazione mediamente più istruita, un livello di partenza per quanto riguarda dotazioni infrastrutturali, livelli di reddito pro-capite, sviluppo della società civile, storia di crescita economica, certamente superiori. Indubbiamente un punto centrale del problema sta forse proprio qui. Si può registrare in effetti una crescente contraddizione, nei paesi ora interessati dalle agitazioni, tra l'evoluzione generale della società, a partire dalla crescita di una gioventù urbana acculturata, consapevole e quantitativamente sempre più rilevante, e la mediocrità e il sostanziale blocco dei destini politici, sociali ed economici cui essa sembra destinata, in preda, tra l'altro, almeno sino a ieri, a regimi dispotici e, a tratti, sanguinari. A queste tematiche è dedicato in particolare il libro *Dove vanno le primavere arabe* (Ediesse, pp. 208, euro 12) curato da Antonio Cantaro. Il volume inaugura una nuova collana delle edizioni Ediesse, diretta dallo stesso Cantaro, dal titolo *Doxxi*, domande per il XXI secolo, la cui ambizione è quella di guardare al mondo che ci circonda non somministrando certezze, ma cercando di pensare per domande; come scrive lo stesso autore, si tratta di interrogarsi sulla realtà con quella curiosità e quella sete di conoscenza che hanno di solito i bambini. Come viene sottolineato nella presentazione al volume, in Italia poco conosciamo dei popoli che vivono dall'altra sponda del Mediterraneo, così come, più in generale, sappiamo molto poco dei popoli dell'Asia e dell'Africa che si stanno ora risvegliando a fondamentali sommovimenti economici, sociali e politici. Riesce a colmare almeno una parte delle lacune delle nostre conoscenze del mondo emergente, in particolare della sua storia recente, anche un altro bel testo, scritto da Pankaj Mishra *The revolt against the West and the remaking of Asia* (Allen Lane). Quest'ultimo parte dal quadro della progressiva conquista occidentale del Medio Oriente e dell'Asia nei secoli scorsi. Al cuore della sua analisi stanno le riflessioni di alcuni pensatori dei paesi soggiogati, a cavallo tra Ottocento e Novecento, in particolare di personalità come Jamal al-Din al-Afgani, Liang Quichao, Ali Shariati, Rabinandranath Tagore, che hanno contribuito fortemente a forgiare quello che Asia, Medio Oriente, e Africa Mediterranea sono oggi. Personalità che hanno pensato e proposto possibili vie da seguire per la rigenerazione delle loro stanche civiltà, che da una parte presentavano regimi politici ormai decrepiti, dall'altra si dovevano anche scontrare con la brutalità dell'occupazione occidentale, uscendone umiliate. Alcune delle tematiche sollevate da tali studiosi nelle loro riflessioni sono ancora oggi molto attuali; si pensi soltanto agli interrogativi già di allora su come porsi nei confronti dell'Occidente, su quale ruolo assegnare all'Islam nel riscatto dei loro paesi, più in generale su quale bilanciamento ricercare tra modernità e tradizione, su quale rapporto istituire infine tra nazionalismo e panarabismo. Al termine del libro, l'autore riflette sul fatto che la «primavera araba», con tutti i suoi problemi, ha comunque portato ad un risveglio importante delle masse popolari in Africa e nel Medio Oriente. A questo proposito, egli non si nasconde di temere che nuovi adepti del dispotismo nelle loro varianti locali, periodicamente cacciati via, continuino a ritornare sulla scena, sia pure in nuove incarnazioni. Cosa potrà succedere, si chiede Mishra, se le fondamenta sociali del dispotismo non saranno toccate e rimarranno al loro posto? Cosa può ancora accadere se l'intervento esterno e le debolezze interne cancelleranno i guadagni ottenuti dalle mobilitazioni di massa? Stratificazione cognitiva I problemi dell'Africa e del Medio Oriente, sottolinea pessimisticamente Pankaj Mishra, rimangono altrettanto spaventosamente intransigenti come sempre. Egli sottolinea come essi siano per la gran parte quelli di al-Afgani. Le rivolte e i conflitti in atto non devono far dimenticare come sia difficile per tali società, a volte molto differenziate al loro interno, trovare una loro identità politica, sociale e culturale senza fenomeni di violenza e disordine. L'autore sottolinea inoltre come la stessa Europa ebbe bisogno di centinaia di anni per sviluppare e mettere a punto il concetto di stato-nazione sovrano come prerequisito della modernità, per poi conoscere due guerre mondiali e altre tragedie. Il libro di Cantaro segue invece un altro percorso. Nell'introduzione, scritta dallo stesso curatore, vengono presentate le specifiche situazioni dei vari paesi coinvolte nelle «primavere arabe» (Tunisia, Egitto, Libia, Siria, Yemen, Turchia) al fine di sottolineare la difficoltà di comprendere i «tumulti» in corso, di volta in volta definiti primavera araba, inverno islamista, rivoluzioni democratiche o rivoluzioni della dignità civile. Dietro le varie rappresentazioni si nascondono ovviamente delle diverse visioni politiche del mondo. L'autore segnala il fatto per alcuni paesi di possa parlare di una «rivoluzione di tipo politico», mentre per altri è stata più rilevante la natura sociale delle rivolte. Stessa importanza ha la dimensione «arabomusulmana» di questi fenomeni sociali e politici. Anche in questo caso è dirimente comprendere se sia stata una dimensione omogenea in tutti i paese, oppure se le specificità nazionali hanno svolto la loro parte. Per Cantaro, tuttavia, gli esiti del processo sono imprevedibili e la verità delle primavere arabe è dunque ancora da scrivere. Non servono a tale proposito ermeneutiche a senso unico, serve piuttosto un'ermeneutica del chiaroscuro, che sappia di volta in volta interpretare la specificità dei conflitti, la loro autonomia, il loro intreccio. Viene comunque auspicato che uno dei più rilevanti compiti storici delle transizioni in corso possa diventare quello di tracciare una via islamica alla democrazia e una via democratica all'islam. Su quest'ultimo tema si concentra il saggio scritto da Luigi Alfieri, che invita a fare i conti con la teologia politica e quindi il nesso tra religione e storia. La ragione per cui le rivoluzioni arabe non hanno potuto non essere rivoluzioni islamiche attiene in effetti alla fondamentale teologia politica dell'islam. Il solo principio di

unificazione comunitaria è Dio, in quanto unico legislatore, unico giudice, unico sovrano, il che significa che l'Islam o è teocratico o non è. Ma questa dimensione teocratica non acquisisce necessariamente una terribile connotazione. Non sono mai esistiti in tutta la storia dell'Islam sovrani, ma neanche papi, per grazia di Dio. Non è mai esistita alcuna autorità umana che potesse pretendere di esprimere la volontà di Dio. Quindi nessuna sovranità umana è assoluta, nessuna è incontestabile. Per quale motivo allora la democrazia, si chiede Alfieri, non dovrebbe poter essere islamica? Alla fine, in un tale sistema, l'unico giudice possibile della volontà di Dio è il consenso dal basso. Il potere resta di Dio, ma il popolo è legittimato a esprimere consenso (o dissenso) nei confronti delle forme umane del potere. Marginalità europea Va infine segnalato lo scritto di Maria Eleonora Guasconi, che concentra la sua attenzione sulle relazioni euro-mediterranee. In questi ultimi due anni, afferma l'autrice, sono cresciuti i dubbi sulla capacità europea di riuscire a svolgere un ruolo da protagonista in questa area così vicina geograficamente e così importante per la stessa nostra stabilità e la nostra crescita economica. Le rivolte arabe hanno, tra l'altro, modificato le relazioni euro-mediterranee, scompaginando i paradigmi e le categorie con cui i governi erano abituati a guardare ai popoli della sponda sud mentre anche la crescente impopolarità dei regimi con cui i governi europei avevano collaborato a lungo ha messo a nudo i limiti e le contraddizioni dell'approccio europeo alla questione. Ne risulta un ruolo sempre più marginale svolto dalla stessa Europa in questa regione e la necessità invece di fare del Mediterraneo una priorità della politica estera del nostro continente. Questi due volumi sono molto diversi tra di loro come approccio e come contenuti, ma ambedue appaiono in un momento molto opportuno. Per vie certamente differenti, infatti, aiutano a comprendere alcuni aspetti di una realtà complessa che siamo sempre più obbligati a cercare di analizzare. E lo fanno con forse un maggior distacco di chi analizza un mondo lontano l'uno, con maggiore partecipazione, a tratti anche appassionata, l'altro.

Dalla modernizzazione alla rivolta

«Le primavere arabe» hanno costituito, per un breve periodo, l'espressione usata per riassumere fenomeni sociali e politici che hanno avuto una loro specificità nazionale, ma ha anche segnalato il filo rosso che univa diverse realtà. Non solo la religione, ma anche il fatto che erano paesi che avevano conosciuto una «modernizzazione» dovuta all'adesione a un modello di sviluppo dipendente dal rapporto con il capitalismo europeo o statunitense. Da questo punto di vista, la presenza di regimi autoritari era funzionale alla subalternità, la dipendenza rispetto a quel modello sociale e politico. Una modernizzazione, tuttavia, che ha fatto emergere una composizione sociale urbana, dove anche la religione islamica costituisce un fattore «ambivalente». La presenza di un islam politico ha costituito una forma di critica agli esiti di tale modernizzazione, ma ha anche indicato un modello di società basato su disuguaglianze sociali e asimmetrie di potere.

Una disciplina in cerca di identità - Francesco Antonelli

Come risultato della travagliata storia che ha caratterizzato la sociologia italiana e la sua istituzionalizzazione nell'Accademia, profondamente avversate sia dal fascismo sia dalla a lungo egemone cultura idealista, l'Associazione Italiana di Sociologia (Ais) si è costituita solo nel 1983 (molto in ritardo rispetto ad altre analoghe Società, se si pensa che l' American Sociological Association è nata nel 1905) con l'intento di rappresentare un punto di raccordo per una «comunità» di studiosi caratterizzata da un ampio pluralismo politico-culturale e territoriale, se non di una vera e propria frammentazione. Da allora, con cadenza triennale, si svolge il Convegno Nazionale attraverso il quale gli «scienziati sociali» cercano di riflettere sullo stato dell'arte della loro disciplina e per discutere sui cambiamenti che investono la società italiana. A differenza delle più recenti edizioni, l'ultima, che si è svolta a Firenze e dedicata ad Antonio De Lillo e Guido Martinotti, studiosi di fama internazionale recentemente scomparsi, si è concentrata sulla «qualità del sapere sociologico». In realtà, a dispetto di quello che potrebbe sembrare a prima vista, è un tema che entra nel cuore stesso delle dinamiche sociali contemporanee. Discutere del sapere sociologico significa infatti andare al cuore delle trasformazioni sociali che hanno investito il capitalismo contemporaneo. La rinuncia a fare ciò determina, secondo il neo direttore della London School of Economics Craig Calhoun, una marginalizzazione delle scienze sociali sia nelle università che nel più generale mondo della ricerca sociale. Calhoun lo ha fatto, partendo, dalla perdita di potere performativo della «nuova utopia» della fine del XX secolo, la cosiddetta «società della conoscenza», a causa della metamorfosi che ha assunto sotto i colpi della crisi economica globale. In alcuni contesti, invece, come quello australiano, anche in presenza di rilevanti tassi di crescita economica, è in atto una riduzione dei finanziamenti pubblici ai Dipartimenti di Scienze Sociali, proprio mentre cominciano ad essere inglobati nell'ambito degli studi aziendalistici o nel marketing. In sintesi, la sociologia, forse più di altre scienze sociali, vive la sua riduzione a semplice «sapere pratico», perdendo così la sua tensione ad essere anche interrogazione critica e razionale sull'azione collettiva e dei rapporti di potere esistenti nella realtà sociale. Di questi temi abbiamo parlato con Paola Di Nicola, ordinaria di sociologia all'Università di Verona e neo-eletta Presidentessa dell'Ais. Dopo 16 anni (dall'elezione di Laura Balbo nel 1998) le sociologhe e i sociologi italiani hanno scelto nuovamente una donna come presidente. In più, nel 2011 è nata una sezione di «Studi di Genere» nell'Associazione. Nonostante questo, dai dati Istat leggiamo che l'Università (e la stessa sociologia) è ancora molto lontana da una condizione di effettiva parità tra uomini e donne. Secondo Lei cosa occorrerebbe fare per superare queste storture? Al di là di dire che il problema è culturale e generazionale, per cui in prospettiva le cose miglioreranno, credo che alcune iniziative si potrebbero intraprendere. In particolare si potrebbe fare passare il principio che nelle strutture, in questo caso universitarie, in cui il rapporto numerico uomo-donna sia particolarmente sfavorevole per le donne, nell'assunzione di personale, anche docente, a parità assoluta ed effettiva di merito, la preferenza sia data alla donna. Pratica che dovrebbe venire meno quando la parità o quasi-parità numerica sia raggiunta. Una palese discriminazione al positivo, che verrebbe a colmare la tradizionale e spesso silenziosa discriminazione di cui le donne sono state e sono ancora vittime. Come presidente dell'Ais quali sono i principali obiettivi che si propone di realizzare per il suo mandato? L'università sta vivendo da anni momenti di grandi cambiamenti e turbolenze, i cui effetti futuri sono ancora tutti da valutare. I problemi sono molti, ma credo che sia

necessario in questo momento affrontare in prima battuta il tema problema del reclutamento dei docenti universitari, il cui futuro, in termini di ingresso e di carriera, è diventato incerto, oltre che sempre più complesso. È importante impegnarsi perché torni la figura del ricercatore a tempo indeterminato e perché nei concorsi di prima e seconda fascia i candidati concorrano per posti e posizioni reali e non per avere una idoneità a termine che non sempre può essere spesa come credenziale per lavorare in università o in altre istituzioni. Pensa che le scienze sociali oggi godano di buona salute in Italia? In Italia, come del resto in tanti altri paesi cosiddetti «sviluppati», le scienze sociali hanno perso la loro legittimazione. Si ritiene che nelle società ad elevata industrializzazione o postindustriali sia valido e utile (produttore di ricchezza) solo il sapere tecnico. Si tagliano i corsi in scienze umanistiche e sociali e nei corsi tecnici si eliminano le materie umanistiche. Non si finanzia la ricerca in tali settori. Si dimentica che il sapere umanistico e sociale è alla base del pensiero critico e della crescita della auto-consapevolezza dei cittadini e non si vuole dire che un tecnico «ignorante» è un ottimo esecutore. Il sociologo del XXI secolo, quello che viene formato nelle università, dovrà essere più un «tecnico» o più un «intellettuale», un professionista oppure mantenere alta anche una funzione critica e di stimolo per la società? E quale delle due figure servirebbe di più alla società italiana? Esiste un ricco bagaglio di conoscenze metodologiche e tecniche di ricerca che il sociologo possiede e che è giusto che venga messo al servizio della professione. Sociologi non ci si improvvisa e non diventa per caso. Tuttavia l'applicazione di una «tecnica» non è mai neutrale, per cui è importante che il sociologo conservi una sua funzione di analisi critica dei fenomeni sociali su cui è chiamato a riflettere e agire, per avere spazi di negoziazione con la committenza e una visione realistica della situazione in cui si muove. Credo che in questo momento, sia importante poter contare non solo su bravi tecnici ma anche su analisti seri e «realistici», che diano il senso di dove sta andando o non andando la nostra società. Nell'ambito della grave crisi economica che ha colpito il nostro paese, spesso si è sentita la mancanza della voce della sociologia, intesa come comunità intellettuale, nel dibattito pubblico italiano. Michel Burawoy, presidente dell'«International Sociological Association», parla da anni di Sociologia Pubblica come modo di impostare il rapporto tra sociologia e società, in un momento in cui si ha sempre più bisogno di riflessione critica e sempre meno occasioni per costruirla. Cosa pensa di questo programma? Crede che sia adatto al contesto italiano? Negli accesi dibattiti sul destino del nostro mondo spesso il palcoscenico dei sociologi è stato occupato da altri specialisti. Ma non dimentichiamoci che uno dei più significativi e profondi interpreti del disagio della società globale è il sociologo Zygmunt Bauman. Ma a parte questa considerazione, che può suonare come una consolazione, è vero che la comunità dei sociologi è poco intervenuta nel dibattito, forse perché in questi ultimi decenni alcuni temi cari alla sociologia classica quali le disuguaglianze, l'esclusione sociale, i diritti di cittadinanza sono stati poco frequentati dal punto di vista delle ricerche empiriche. Credo che su questi temi e tanti altri cruciali si possa tentare di impostare una Sociologia Pubblica, che voglia costruire un rapporto con la società centrato sulla riflessione critica.

Un viaggio alla ricerca della transessualità - Arianna Di Genova

«A volte nella vita succede qualcosa che cambia tutto, per sempre. Prendi una decisione e non puoi più tornare indietro. E non è che debba essere per forza qualcosa di trascendentale». Nel caso di Alex, però, la scelta è di quelle toste: 14 anni, corpo ermafrodito e una identità sempre in bilico, chiude con il suo essere maschio, mette via le medicine e si lascia andare alla sua femminilità. Alex & Alex è il romanzo scritto dalla giovane autrice australiana Alyssa Brugman (pp.234, euro 13,50, edizioni Edt-Giralangolo) per toccare con le parole un problema spinoso e un argomento tabù, facendolo entrare nelle scuole come nelle case. È un romanzo di formazione, classico per certi versi, se non per la tematica gbt che pone al suo centro. Lo fa con la rabbia e la leggerezza necessaria, guidando il lettore nella vita di Alex, battuta pronta, delusioni e sogni, la voglia prepotente di essere se stessa, nonostante gli stereotipi e quegli stupidi ormoni. È pure una bella ragazza, alta, con un viso intenso e i modi forse un po' burberi che hanno i suoi coetanei dell'altro sesso. Non va tutto liscio, naturalmente. I due Alex che convivono in quello stesso corpo entrano in collisione, sono due voci che stridono, ma peggio ancora va in famiglia. Madre e padre non riescono a capacitarsi di aver tentato di crescere un maschio e di ritrovarsi quella teenager truccata che fa anche le sfilate di moda, è lei la modella di punta. Un affronto, un dolore, qualcosa che i sue genitori non riescono a capire e che fa sentire Alex sempre fuori ruolo, una specie di mostro perverso. È costretta a mentire, a non fornire alla nuova scuola dove si è iscritta il certificato di nascita fino all'inevitabile disastro. Fa innamorare di sé un ragazzo timido di nome Ty, ma poi si scopre lesbica, anche se l'ambiguità del suo corpo non le permette di lasciarsi andare alle emozioni. È sempre all'allerta, Alex, ma così determinata da riuscire a nascondere a tutti quel suo essere «speciale». Al suo fianco, mentre la madre si indebolirà sempre più finendo all'ospedale psichiatrico, ci sarà un avvocato, un alleato coi fiocchi, Crockett. Perché, innanzitutto, è la sua situazione legale che va cambiata per poter ricominciare da zero: all'anagrafe Alex non deve essere più registrata come un maschio. Poi, anche suo padre dovrà smetterla di chiamarla giovanotto. Il resto verrà da sé: i seni cresceranno e impareranno a convivere con un pene. E quel nome Alex, finalmente, non sarà più neutro.

Una «cronaca» di poteri, passioni e altre battaglie - Gianni Manzella

VICENZA - Edoardo II lo scrisse perché volevo mettere in scena Marlowe e non mi bastava, annota Bertolt Brecht al momento di stendere il primo rendiconto della sua ancora giovane pratica teatrale. Siamo a metà degli anni venti del '900, lo scrittore di drammi ha alle spalle Baal, Tamburi nella notte, il pluriennale work-in-progress di Nella giungla delle città; arriverà poi Un uomo è un uomo, a compendio di quel febbrile periodo. Ma Vita di Edoardo II di Inghilterra che il giovane Brecht (ha 26 anni) riscrive a partire da una nuova traduzione chiesta al romanziere Lion Feuchtwanger, meno levigata nel verso e con più ritmo, occupa un posto un po' particolare nel suo apprendistato teatrale. È infatti il primo vero esperimento di regia, quel che va in scena ai Kammerspiele di Monaco dopo parecchi mesi di prove. E proprio quel lungo provarsi, l'esigenza di misurarsi con i problemi concreti della scena, modificano anche la tecnica di scrittura, la visione stessa del teatro, aprendo la strada alle successive elaborazioni teoriche. Se si è insistito

sull'elemento della giovinezza, è perché è questa la prima evidenza della bella messinscena realizzata da Andrea Baracco al Teatro Olimpico, per il festival diretto per il secondo anno da Eimuntas Nekrosius. Non è solo l'età anagrafica della compagnia, che pure conta e aiuta. O l'energia fisica che ne discende. Ma una sorta di sfrontatezza. Una anarchica vitalità molto prossima al Brecht di quegli anni, l'outsider che vuole scrivere le sue commedie in fretta, ma senza essere costretto a farlo. Più interessato a «un po' di buon sport», sulla scena, che non a questioni formali. Il teatro non vale niente dove non ci sono appetiti, afferma in quel momento lo scrittore. E non c'è dubbio che Vita di Edoardo II sia commedia di forti passioni, umane prima ancora che ideologiche, con tutto quel di più di orrori e violenze di discendenza elisabettiana. La posta in gioco non è solo il potere. Lo «stile agonistico» dei due avversari, verso cui Brecht indirizza l'attenzione degli spettatori di Nella giungla delle città, è anche qui il punto focale. Tanto più che nel corso di questa «cronaca» si produce un vero e proprio rovesciamento dei ruoli. Di cui la scena, con il suo tempo extra quotidiano, è il necessario reagente. Il dissoluto Edoardo dell'inizio, anarchico incoronato di stirpe caligoliana che appena sul trono mette scandalosamente in gioco la dignità regale pur di non allontanare da sé Gaveston, il suo amante che era stato esiliato, si muta progressivamente in una sorta di calderoniano «principe costante», trasforma cioè in eroica resistenza il rifiuto di abdicare, fino ad agognare il martirio di morire fra gli stenti. Il trono che si porta dietro come un viatico, alleggerito da un paio di palloncini, diventa sempre più faticoso da trascinare. Mentre in contro corrente va il percorso umano del suo avversario, il filosofo Roger Mortimer, che ha imprigionato il re invisibile ai Pari del regno quanto alla Chiesa e fatto della regina Anna la sua amante. La centralità del tempo come agente di trasformazione, di cui il tempo scenico offre esperienza, è subito visibile anche figurativamente. Se Brecht scandisce la sua cronaca con una cronologia immaginaria, qui campeggia sul palcoscenico dell'Olimpico il quadrante circolare di un grande orologio, unico elemento scenografico che la perfetta architettura palladiana può sopportare. Di cui gli interpreti sistemano all'occorrenza le lancette, quasi a imporre la propria attiva presenza a quel tic tac che risuona anche nella colonna sonora. Baracco si applica a Brecht con lo stesso spirito con cui lo scrittore di drammi aveva affrontato Christopher Marlowe. Condensa la vicenda attorno al suo nucleo, riduce il numero dei personaggi a misura dei sei attori della compagnia (sono Ersilia Lombardo, Gabriele Portoghese, Lucas Waldem Zanforlini, Andrea Trapani, Luigi Di Pietro e Mauro Conte), che assumono così un ruolo ancor più paradigmatico. Con un gioco scenico che per certi versi ricorda proprio Nekrosius, costruisce una propria drammaturgia sugli oggetti che questi si portano dietro come un altro costume, il solo anzi che indossano. Edoardo stretto a quella sedia metallica che funge da trono. Mortimer con una pila di libri che gli ricorda i suoi trascorsi di intellettuale. La regina Anna sempre con la valigia in mano, pronta a partire, anche lei in via di metamorfosi da vittima in vendicativa carnefice. E poi ombrelli, un enorme fazzoletto di carta che si fa lettera testamentaria, il funebre bozzolo di plastica che come un unico sudario avvolge i protagonisti alla fine, là dove le opposte polarità si riuniscono, mentre la voce di Modugno canta i versi di Pasolini, tutto il mio folle amore lo soffia il vento. E il vento ha cambiato direzione. Dio sta con chi ha vinto, dice a un certo il Priore dando voce alla malleabilità della Chiesa. Nel 1924 di Bertolt Brecht il nazismo non ha ancora vinto. L'improvvisato tentativo di colpo di stato delle camicie brune non è andato al di là di una birreria di Monaco. Ma tira un brutto vento nella città bavarese, e Brecht e tanti altri prenderanno la strada di Berlino. La vita di Edoardo ci ricorda anche questo.

La lunga notte greca - Gianfranco Capitta

Non è soltanto chi ama e coltiva la classicità, ma chiunque sia di equilibrata sensibilità e di qualche pretesa di democrazia, soffre oggi per quanto accade in Grecia. È la punta dell'iceberg, quasi la parola veritiera di Cassandra, quella che ci dà attraverso quella crisi l'immagine angosciosa di quanto potrebbe succedere tra un momento in altri stati europei, a cominciare dal nostro. Il combinato perverso tra la dittatura della finanza e l'inerzia di una classe politica corrotta e incapace, ha reso il paese che è stato la culla della cultura e dell'intelligenza occidentale, un terreno esplosivo, dove viene bombardata senza pietà (a suon di manganello o con i diktat di un governo senza identità) tutta l'organizzazione sociale, dai diritti del lavoro alla misura dei salari, alla libertà stessa di dissentire o di criticare. Molti si chiedono come stia, e come reagisca, la cultura greca, un patrimonio ricco e composito che tutti abbiamo anche negli ultimi decenni rispettato e coltivato. Alla domanda risponde in modo significativo, benché non esaustivo (come del resto non è compito e potere dell'arte), un piccolo spettacolo, comparso per una sola sera anche in Italia, nel corso di una ricca tournée europea, e che ha inaugurato la stagione del Teatro Cucinelli a Solomeo, grazie al Teatro stabile dell'Umbria. Late Night è il titolo della performance, interpretata e vissuta con grande spessore dai sei componenti del Blitz Theatre Group di Atene, tre donne e tre uomini, che ci sorprendono subito ad apertura di sipario. Perché è immediatamente chiaro come primo impatto che siamo fuori della tragedia e della classicità cui la scena greca ci ha da sempre abituato, pur con tutte le «modernizzazioni» e le riletture del caso. Qui siamo in un ambiente piuttosto delabré, il cui margine sui quattro lati è costituito da detriti e calcinacci, al di fuori dei quali si allineano casualmente sedie diverse. E questo è già un colpo al cuore, perché risuona come un non dichiarato riferimento al teatro di Pina Bausch. Anche perché, dopo qualche imbarazzo e qualche colpo di tosse, avviata una musica dall'apposito apparecchio, quelle tre coppie si mettono a ballare. Timidi se non proprio goffi, senza esibizionismi e senza numeri di bravura, che anzi uno di loro che ad ogni pausa tenta la spaccata, si ritrova regolarmente con una gamba dritta e una «a elle». E mentre ballano balli diversi del repertorio «di sala», ci fanno sentire i loro discorsi pieni di ricordi: di Berlino, di Londra e di altre città francesi e svizzere, dove la vita aveva un suo stile e una sua decenza, rispetto a quella di Atene oggi. Senza mai nominare la capitale greca, ma col riferimento diretto di una realtà che subiscono (e cercano di evadere con i loro passi di ballo) e della loro lingua che scopre la propria felice musicalità. Uno spettacolo struggente, da vedere e danzare col cuore, perché in quei gesti minuscoli c'è il germe pieno della rivolta che l'arte può portare contro i bagni di sangue della trojka finanziaria e contro il malgoverno della cosa pubblica, per risalire la strada impervia della privata felicità. Davvero, come dice uno di loro, «una storia d'amore in mezzo alle rovine d'Europa».

Il Valle e le oche del Campidoglio - Gianfranco Capitta

Il Teatro Valle Occupato ha presentato nei giorni scorsi la sua programmazione 2013-2014, forte dell'essersi costituito in Fondazione, e di essere ormai il maggior punto di riferimento e visibilità di ogni vertenza, e del principio stesso, dei «beni comuni». Ma proprio in occasione di questa presentazione «stagionale», si sono riaccese le polemiche, anche virulente sulla sala dei marchesi Capranica, e di Rossini e Pirandello. Mentre il quotidiano la Repubblica sembra appoggiare. Mentre il quotidiano la Repubblica sembra appoggiare senza esitazione i progetti degli occupanti, il Corriere della sera li attacca addirittura in prima pagina. Non per sola rivalità editoriale però, perché il maggior accusato del quotidiano di via Solferino sembra essere alla fine colui che al Valle offre la maggior consulenza giuridica e legislativa, ovvero Stefano Rodotà, che pur essendo uno spettatore teatrale attento, agli occhi di certa stampa (e di certi schieramenti, perfino trasversali) ha accumulato ben altre «colpe» dai giorni della candidatura al Quirinale. Insomma una discussione ancora una volta oziosa quanto preconcepita, confermata dai tardivi anatemi, invocati anche dal Corriere, che ricordano le mitiche «ocche del Campidoglio», da parte di due esponenti dell'opposizione di destra all'amministrazione Marino, in quanto all'indomani dell'occupazione la proprietà del Valle fu frettolosamente passata dal ministero al Comune di Roma. Peccato che uno dei due protestatari capitolini (che invocano sgomberi e polizia), il consigliere Mollicone, fosse nella commissione cultura del comune già durante la triste gestione nera di Alemanno, e avrebbe potuto, con maggior potere contrattuale, ben strillare allora. Ma anche a voler tralasciare queste discussioni speciose che indaffarano solo i giornali tarboberlusconiani, si apre ora sul Valle la partita vera, che non riguarda solo gli occupanti o i loro detrattori, ma regole e modelli di convivenza culturale. La partita si apre perché dalla politica dei palazzi non potrà continuare a uscire solo la imbronciata avversione di Alemanno e dei suoi, che certo non avevano né consapevolezza né strumenti per poter intervenire (oltre a una possibilità celerina controproducente sul piano elettorale). Marino e la sua assessora alla cultura Barca dovranno dire qualcosa di più e di diverso di quanto non detto finora. Le loro prime uscite pubbliche (sul teatro come sulla cultura in una metropoli, oltre che sulla possibilità di un bene comune immateriale) non promettono miracoli. A sinistra i malumori e i mal di pancia contro l'occupazione sono fortissimi e diffusi, come si può vedere dal web o sentire all'uscita delle sale che stanno riaprendo. A cominciare dai molti che hanno occupato il Valle all'inizio e poi se ne sono allontanati (costretti dal centralismo eccessivo e vessatorio, dicono gli interessati), per proseguire con le molte compagnie cui Roma è impedita per la progressiva riduzione degli spazi (anche di prima grandezza) indotta dalla crisi. È una matassa assai ingarbugliata: l'occupazione dell'Odéon nel '68 visse su una Parigi già mobilitata, di cui in Italia si vedono purtroppo solo le ombre stinte. La stagione annunciata presenta molti nomi di attrazione, ma è gracile per motivare tutto con formule già note. Se la discussione politica, a sinistra, uscisse dal già detto, se ne gioverebbero gli artisti, e anche gli spettatori, e anche gli occupanti del Valle.

Liberazione – 19.10.13

Bellissime le "Fanfare" di Jonathan Wilson

Jonathan Wilson è ritornato, dopo lo splendido esordio nel 2011, con l'acclamato, almeno dalla critica, "Gentle Spirit". Ha pubblicato in questi giorni questa nuova opera "Fanfare" che si candida autorevolmente ad essere tra le migliori di questo 2013. Una produzione molto ambiziosa, un omaggio alle musiche di Laurel Canyon, a quella leggendaria California che tra la fine degli anni sessanta e gli inizi dei settanta, diede vita ad un movimento ricco di sonorità lisergiche, poetiche, epiche. Erano gli anni dei Grateful Dead, dei Jefferson Airplane, di David Crosby con l'esordio solista di "If I Could Only Remember my Name" a cui questo nuovo album di Jonathan Wilson sembra ispirarsi maggiormente. Vuoi per gli ospiti e la sensazione di grande Jam, vuoi anche e soprattutto per le sonorità. "Fanfare" vede sfilare, come ospiti, musicisti di quel periodo, come, appunto David Crosby, con il fido amico Graham Nash, Jackson Browne e i più giovani Josh Tillman (meglio conosciuto come Father John Misty), Mike Campbell e Benmont Tench (degli Heartbreakers di Tom Petty), Patrick Sansone (Wilco) e Taylor Goldsmith (Dawes). Artisti che, nel loro DNA hanno tali suoni, la psichedelia e l'amore per i lunghi pezzi con cui viaggiare con la mente. Se il precedente album aveva visto l'esordio di un bravissimo cantautore, questo secondo lavoro aggiunge molto in termini musicali. Lui stesso lo definisce una celebrazione del suono, di un suono. Lunghi poemi cinematografici in cui spiccano lunghe cavalcate chitarristiche, che rimandano al miglior Jerry Garcia. Esemplicativi sono due brani, che io metto tra i preferiti, in cui compaiono Crosby e Nash alle melodie vocali: Moses Pain e, soprattutto, Cecil Taylor. Quest'ultima è davvero meravigliosa. Con continue variazioni sonore ed un finale pianistico straordinario. Il piano Steinway è al centro di questo album ne è il cuore pulsante. Ci sono archi, fiati, improvvisazioni continue, chitarre aperte e liquide, pieni orchestrali e, al centro, il piano. Ci sono voluti più di nove mesi per realizzare questo piccolo capolavoro. Un lavoro di cesello, eseguito da Jonathan Wilson con grande amore e perizia. Nel contempo è riuscito anche a terminare la produzione dell'ultimo, recentissimo album del grande Roy Harper che, peraltro, ha anche scritto, con Wilson, alcuni brani di "Fanfare". Un'opera trans-generazionale, con i musicisti che sembra si siano divertiti a mescolare i generi e le loro esperienze, come negli anni della West Coast Revolution. Uno splendido scambio di energie che trasmettono una grande serenità. E' vero, si respira aria di "retromania" come spesso accade nel rock moderno, ma è tutto all'insegna della massima buona fede. Non c'è furbizia o calcolo, ma solo amore per la buona musica. Allora accettiamo che si ricreino certe atmosfere "Deja Vu". Facciamoci, romanticamente, cullare dalla nostalgia. Una volta si sarebbe detto: sono buone vibrazioni. Ecco allora le evoluzioni di Dear Friend, altra grande canzone dell'album, o l'intro chitarristico di Illumination dove sembra di ascoltare il primo Neil Young, anche nella voce, il rimando a Dylan in Love to Love e la psichedelia e l'aria freak di New Mexico con una chitarra acustica da brividi e un flauto, molto vecchia maniera. Tutti i brani funzionano, sono perfetti per questo progetto che oscilla fra passato e futuro, in un perfetto equilibrio che stimola l'ascoltatore e che fa, quasi, gridare al miracolo. Un grande regalo che ci accompagnerà a lungo. [Buon ascolto.](#)

"Take five", Di Vaio torna nel Bronx napoletano – Mimmo Mastrangelo

Quinto dei dieci figli di un custode di una scuola della periferia degradata di Napoli, Gaetano Di Vaio oggi ha quarantacinque anni, una infanzia tra il collegio e la strada ed una lunga parentesi di spaccio e tossicodipendenza. Dal 2005 è titolare della casa di produzione cinematografica Factory Figli del Bronx: grazie al suo lavoro di produttore - dice Di Vaio - ha avuto l'esistenza riscattata. A Riccardo Iacona, in una puntata di "Presenza diretta", raccontò che la sua vita è stata salvata in extremis, paradossalmente, proprio in quel posto orribile di violenza e disumanità che è il carcere napoletano di Poggioreale. Fu un suo compagno di cella di Salerno (finito dentro da innocente) a spingerlo a girare le spalle al burrascoso passato, trasmettendogli l'amore per la scrittura, la lettura, il cinema. Con la sua casa cinematografica, oltre ad avere girato lui stesso il documentario "Il loro Natale", sulla dolorosa solitudine dei parenti dei detenuti di Poggioreale, ha prodotto una fila di film che hanno riscosso notevoli consensi anche all'estero, da "Sotto la stessa luna" (2005) di Carlo Lugliò, a "Napoli, Napoli, Napoli" (2007) di Abel Ferrara fino all'opera prima di Guido Lombardi "Là bas" (2011), un amarissimo dramma di formazione alla criminalità negli ambienti extracomunitari di Castelvoturno. Di recente Di Vaio e Guido Lombardi hanno scritto insieme "Non mi avrete mai", un romanzo uscito da Einaudi per i tipi Stile Libero dalla scrittura corrosiva e asfittica, costruito sui ricordi e l'esperienza passata dello stesso produttore napoletano. Mentre al prossimo Festival di Roma (8-17 novembre) il sodalizio Di Vaio-Lombardi presenterà "Take five", dove il produttore si ritroverà a vestire i panni di uno dei protagonisti, a fianco a lui altri attori tutti rigorosamente napoletani come Peppe Lanzetta, Salvatore Striano (ex-camorrista che ha riscritto il passato con cinema e teatro), Carmine Paternoster, Salvatore Ruocco, Alan De Luca. Con "Take five", che sarà in concorso nella kermesse romana, diretta da Marco Müller, Guido Lombardi porta sullo schermo un gangster-movie che è quasi un omaggio a "Le iene" di Quentin Tarantino, "Operazione San Gennaro" di Dino Risi e "I soliti ignoti" di Mario Monicelli. Una pellicola di genere con delle situazioni divertenti che vengono miscelate a fatti drammatici realmente accaduti nel Bronx napoletano. La trama è quella di una banda di cinque rapinatori che decide di sferrare il classico "colpo della vita" progettando di arrivare alla cassaforte di un istituto bancario attraverso il labirinto delle fognature. Il film doveva essere girato inizialmente da Abel Ferrara, ma afferma Di Vaio che «Lombardi si è talmente innamorato del soggetto scritto insieme che ha voluto per forza mettersi lui dietro la macchina presa». E il titolo per nulla napoletano di "Take five"? Nettissimo il rimando alla famosa suite capolavoro incisa da Paul Desmond nel 1959 e fatta conoscere al mondo dal quartetto del pianista e compositore Dave Brubeck. La progressione armonica di questo classico del jazz si presta notevolmente per la progressiva azione del gangster-movie di Lombardi-Di Vaio e del rimanente cast partenopeo.

La Stampa – 19.10.13

Gianrico Carofiglio: "Racconto la violenza perché mi terrorizzava" – Mario Baudino
 Sul «Bordo vertiginoso delle cose» ci sono anche - e magari soprattutto - gli incipit, non solo letterari. Nel nuovo romanzo che sta uscendo per Rizzoli con questo titolo tratto da una poesia di Robert Browning, proprio l'incipit diventa il tema stesso della narrazione. Il protagonista, uno scrittore in crisi, barese come il suo autore che in crisi non pare affatto, ricorda l'adolescenza, e la prima volta che ebbe una macchina da scrivere tutta per sé. La usò per trascrivere le prime parole dei libri più belli, quelli che amava di più: Thomas Mann, Dostoevskij, Hemingway, Poe, Pavese, senza nessun criterio particolare. Nel romanzo se ne contano dodici, anche se all'inizio erano molti di più. Tra i «caduti» in sede di discussione con l'editor ci sono curiosamente quelli che Gianrico Carofiglio confessa di amare sopra ogni altro; per esempio, ci dice, il primo, memorabile imparato da ragazzo: l'inizio di Zanna Bianca. «C'era, nella prima stesura. Poi l'abbiamo tolto perché era troppo lungo». Per qualche altro motivo non è arrivato alla stampa anche «E' tutto accaduto più o meno» di Kurt Vonnegut (da Mattatoio n. 5) «che mi sembra la perfetta descrizione della letteratura, del suo occhio sfocato e tuttavia sempre preciso». **Che cosa rappresentano per lei gli incipit?** «Da ragazzo li annotavo, ma non in esclusiva. Trascrivevo le frasi che mi colpivano. Da lettore, invece, ho un rapporto diverso». **Più importante?** «Ne ho un rispetto misto a timore. L'incipit è fondamentale. Se è buono, con ogni probabilità leggerò tutto il libro. Se è troppo buono, mi preoccupa». **Sindrome di Stendhal?** «No, semplicemente perché il romanzo potrebbe non esserne all'altezza». **Un caso.** «Non è proprio un incipit. E' una prefazione. Quella che fece John Fante alla ristampa di Aspetta Primavera, Bandini». **Il suo primo romanzo, del 1938.** «Molto tempo dopo scrisse questa prefazione di una bellezza struggente. L'ho letta tre volte, e poi non ho letto il libro. Ero sicuro che non poteva essere all'altezza di quel magnifico scritto dove raccontava le stagioni irrimediabilmente passate. Invece Enrico, il protagonista di Il bordo vertiginoso delle cose, fa proprio questo. Prescinde dall'irrimediabile. Legge una notizia sul giornale, lascia Firenze e torna a Bari, la città dell'adolescenza, per ritrovarsi di fronte a un «crepaccio del tempo». Dove c'è molta violenza, dura, vera. Nei suoi libri spesso la ricognizione del passato scopre questo grumo brutale. Fa pensare a un'esperienza dell'autore. «Ero un ragazzino terrorizzato, diciamo pure che avevo paura di tutti. E in particolare del vigore e dell'audacia fisica, che non possedevo. Mi sono confrontato con questo. Col desiderio di imparare a reggere lo scontro fisico, e con l'incapacità di sottrarmi ad esso». **Faceva spesso a botte?** «Abbastanza. Era il sintomo vistosissimo di una fragilità, anzi, di una debolezza. E sebbene possa suonare paradossale, a tutto ciò si è sempre legato un vero orrore per la violenza stessa». **Tornare indietro nel tempo in qualche modo è tornare all'inizio, all'incipit. L'hanno fatto Fruttero & Lucentini in un libro che aveva proprio questo titolo. Incipit, semplicemente. E ne raccoglieva 757, travestito da gioco di società.** «Devo ammettere che mi sono accorto del loro libro solo dopo aver iniziato la stesura del mio. L'idea di partenza era diversa. Volevo raccontare il punto di vista di un ragazzino un po' scollato dalla realtà, che sfiora il mondo della violenza vera». **E ed è in bilico fra scrittura e violenza. Si salva per puro caso: a cagione di un innamoramento, insomma per gelosia.** «Pensavo a Buffalo Bill, la canzone di De Gregori sulla "sorte del bufalo", dove c'è un aspetto di destino e di caso». **Il bufalo può scartare di lato e cadere dice il testo.** «Il mio personaggio, come il bufalo, "scarta", è trascinato dalla curiosità a vedere mondi diversi: è quello il bordo vertiginoso delle cose». **Intanto legge, proprio come faceva lei. Ha parlato di «Zanna Bianca», ma se dovesse costruire un altare di famiglia, chi aggiungerebbe?** «Festa mobile di Hemingway, e Il

cavaliere inesistente che per me resta migliore degli altri antenati di Calvino, ben più del Visconte dimezzato e del Barone rampante. E poi Delitto e castigo, Il processo, Tre uomini in barca che ho letto almeno tre volte senza mai smettere di ridere. Stoner, di John Williams, formidabile». **Non ha conferito a Enrico tutte le sue letture.** «Quegli incipit che ho raccolto nel romanzo sono collegati a un periodo della mia vita». **Su tutti però, anche se non con le prime parole, signoreggia Bartleby lo scrivano, il racconto di cui parla, nell'ultimo giorno di supplenza, la carismatica professoressa di filosofia. Poi se ne va, forse per sempre, forse per ritornare.** «Chissà che cosa succede quando il romanzo finisce. E' un tema a cui tengo moltissimo. Ne ho riflettuto con l'intervista immaginaria a Tex Willer». **Quella che ha fatto a teatro?** «C'è una cosa che mi interessa molto e la faccio dire a Tex Willer, quando gli domando che cosa c'è nello spazio tra le vignette, e lui mi risponde: le storie non raccontate». **Questa forse non è contemplata nei manuali di scrittura che l'avvocato Guerrieri, il suo primo eroe, leggeva avidamente. In ogni caso, li legge ancora?** «Per me sono stati una forma di nevrosi. Nei primi anni, ero profondamente convinto di essere un puro velleitario. Come scrittore sono arrivato tardi». **Le sono serviti?** «Ce ne sono di ottimi. Ma non sono letture che metterei sul piano delle altre, com'è evidente. Salvo forse...». **Forse?** «Ma sì, On Writing di Stephen King. L'ho letto casualmente mentre stavo scrivendo Testimone inconsapevole. E' un ottimo libro». **Dove dice fra l'altro che l'editor ha sempre ragione. Tema molto controverso. Lei da che parte sta?** «Non saprei. Certo, quelli che lavorano con me sanno che possono dirmi qualsiasi cosa, e non me la prendo mai. Anche se poi sono io a decidere».

Morte di una stella anni luce dalla Terra – Maurizio Molinari

A 16 mila anni luce dalla Terra, nella costellazione di Ara, c'è una stella dal diametro tremila volte quello del Sole. Gli astronomi la conoscono come "W26", venne osservata per la prima volta nel 1998, ed è considerata la più grande dell'Universo. La novità sta nel fatto che l'Osservatorio Europeo Meridionale, posizionato in Cile, ha registrato dei segni che suggeriscono la possibilità di un'esplosione della "supergigante rossa". Le stelle di tale dimensione hanno in genere una vita media di pochi milioni di anni prima di terminare il combustibile nucleare ed esplodere, diventando delle supernovae. L'osservazione condotta negli ultimi giorni indica che W26 sta diventando instabile, le sue superfici esterne sono in movimento e, sommate ad altri indicatori, suggeriscono che il "processo verso la morte è iniziato" come annuncia il britannico "Monthly Notices of Britain's Royal Astronomical Society". Al momento W26 è circondato da una gigantesca nuvola, o una nebula, di ossigeno gassoso dove gli atomi sono stati privati di elettroni. Una simile nebula venne osservata attorno ad una stella divenuta supernova nel 1987.

Il cervello elimina le tossine durante il sonno

I ricercatori dell'University of Rochester Medical Center di New York hanno condotto uno studio in cui si è scoperto che lo spazio tra le cellule cerebrali può aumentare durante il sonno, un fenomeno che si ritiene possa consentire al cervello di eliminare le tossine che si accumulano durante le ore di veglia. Il dottor Maiken Nedergaard e colleghi del Center for Translational Neuromedicine presso l'UR hanno trovato in una sorta di sistema idraulico, chiamato glymphatic system, l'elemento che controlla il flusso del fluido cerebrospinale (CSF) che circonda cervello e midollo spinale. Questo sistema idraulico, pare sia quello che permette durante il sonno di far scorrere molto rapidamente questo liquido trasparente, che è appunto il fluido. Pubblicato sulla rivista Science, lo studio è stato condotto su modello animale iniettando del colorante nel liquor di un gruppo di topi, per poi osservare come questo scorreva nel cervello. Al tempo stesso, veniva monitorata l'attività elettrica cerebrale. Ciò che è immediatamente apparso era la differenza nello scorrere del colorante nelle due diverse situazioni: durante la veglia e durante il sonno. Nello specifico, i ricercatori hanno scoperto che durante il sonno il liquido scorreva rapidamente, mentre scorreva a malapena durante la veglia. Il monitoraggio del cervello per mezzo di elettrodi ha invece mostrato che lo spazio tra le cellule cerebrali aumentava del 60% quando i topi dormivano o erano anestetizzati. Questo processo, ripetibile anche con mezzi esterni, pare sia mediato dal sistema glymphatic e le cellule cerebrali note con il nome di "gliali". Queste cellule si ritiene controllino il flusso del CSF attraverso il glymphatic system riducendosi o aumentando di volume. A controllare il volume delle cellule, poi, si ritiene sia anche coinvolto un ormone che ha azione eccitante, noto con il nome di noradrenalina. La noradrenalina può essere bloccata per mezzo di farmaci, causando un processo di incoscienza indotto e un conseguente aumento dello spazio tra le cellule e del flusso del liquido cerebrale: questo evento, secondo i ricercatori, rafforza il supposto legame tra il glymphatic system e la coscienza.

Repubblica – 19.10.13

Lettera a un figlio grillino

Che cosa accade a un padre di famiglia, di professione giornalista, libero elettore di centrosinistra con la presunzione di considerarsi un cittadino "democratico", quando scopre con un certo sgomento che un figlio aderisce e milita nel Movimento 5 Stelle? E, anzi, è diventato un convinto sostenitore e seguace di Beppe Grillo, al limite dell'indottrinamento o del fanatismo? Superato lo shock iniziale, gli viene voglia di capire, di approfondire, di darsi una ragione. Comincia così a parlarne e a discuterne nell'arco di alcuni mesi con il figlio poco più che trentenne, laureato in Ingegneria delle telecomunicazioni, teorico libertario della Rete, grande esperto di wi-fi, social network e quant'altro. Ne discute innanzitutto a voce; ma anche per iscritto, a distanza, via Internet, attraverso le email, gli sms, i tweet, per lo più in tempo reale. Anche a colpi di provocazioni. Questo dialogo in pubblico fra un padre e un figlio è nato così: da un lato, il bisogno intellettuale (e personale) di capire; dall'altro, l'ostinata determinazione a spiegare, a difendere le proprie motivazioni, a rivendicare i propri diritti. Un confronto che interpella la coscienza civile di entrambi, ma può coinvolgere anche chi legge da una parte o dall'altra della barricata. Ovvero, uno scontro generazionale sulla politica e l'antipolitica, sulla sinistra e Beppe Grillo con tutte le contraddizioni del suo Movimento, sui meccanismi a volte distorti

dell'informazione tradizionale e sulla comunicazione alternativa del web. Non so francamente chi dei due ne esca, per così dire, vincitore. E in realtà poco importa. Giudicheranno, semmai, i lettori. Nel dialogo spesso acceso e polemico intorno a questo "Voto di scontro", tra il padre giornalista e il figlio-nipote di giornalista, né io né tantomeno lui abbiamo modificato le nostre rispettive posizioni. Ma almeno per me, e mi auguro anche per lui, è stato uno scambio e forse un arricchimento di idee, di opinioni, di spunti di riflessione. Una sorta di autoanalisi reciproca. La politica, in fondo, se ancora conserva la capacità di appassionare è proprio per questo. Perché ognuno matura autonomamente un pensiero, una visione della società e del mondo. E perché ognuno, se vuole, può prendere e dare qualcosa nel rapporto dialettico con l'interlocutore. Quando il confronto è onesto e leale - e tra padre e figlio non può non esserlo, se non altro per motivi di sangue - alla fine si può anche trovare un'intesa: nel senso che ciascuno si fa carico delle ragioni altrui, cerca di comprenderle, di assimilarle, senza arrivare necessariamente a condividerle. Da questa esperienza comune ho tratto tuttavia la convinzione definitiva che il Movimento 5 Stelle non è l'antipolitica, come all'inizio superficialmente molti hanno pensato, ma l'effetto o l'onda lunga della malapolitica: cioè del malcostume, del malaffare, del malgoverno che affliggono il nostro Paese. Vale a dire una reazione, in parte razionale e in parte umorale, nei confronti di una deriva della partitocrazia intesa come degenerazione patologica del sistema dei partiti, l'occupazione dello Stato, gli abusi, gli sprechi, le ruberie. Quella "questione morale", insomma, che in una celebre intervista a Eugenio Scalfari per Repubblica Enrico Berlinguer cominciò a denunciare ormai più di trent'anni fa, senza tuttavia che i suoi epigoni siano riusciti a risolverla o quantomeno a ridimensionarla. Un deficit di etica pubblica che affonda le radici nella stessa storia d'Italia, nella sua cultura e nella sua tradizione. Nel frattempo, noi adulti abbiamo continuato a consumare incoscientemente risorse ed energie di ogni tipo, ambientali, economiche e perfino morali, a danno delle generazioni successive. È vero che "le colpe dei padri - come si legge nell'Antico Testamento - ricadono sui figli": non nel senso, però, che le punizioni per gli errori individuali dei genitori si trasferiscono sui loro eredi, ma piuttosto nel senso che le responsabilità collettive degli uni finiscono per riversarsi fatalmente sugli altri. Ed è, appunto, contro questa ingiustizia che si battono legittimamente i giovani d'oggi, reclamando almeno pari opportunità e pari diritti rispetto a chi li ha preceduti: dallo studio all'occupazione, dal welfare alla sicurezza fino alla pensione. A differenza di quanto avvenne all'epoca del Sessantotto, ora la protesta si combina con la rabbia sociale alimentata dalla crisi economica, dalla mancanza di lavoro e soprattutto di prospettive per il futuro. Quella dei nostri figli, dentro o fuori il Movimento 5 Stelle, è una generazione senza orizzonte. Scoraggiata, frustrata, depressa. Ecco perché, nonostante tutti i motivi di divisione e di contrapposizione, non possiamo e non dobbiamo rinunciare a capire, a discutere, a dialogare con loro. "Se noi vogliamo essere ancora presenti", avvertì Aldo Moro all'XI Congresso della Democrazia cristiana, il 29 giugno 1969 a Roma, "ebbene dobbiamo essere per le cose che nascono, anche se hanno contorni incerti, e non per le cose che muoiono, anche se vistose e in apparenza utilissime". Oggi che siamo tutti immersi nell'incertezza esistenziale più cupa, questa "lezione" resta ancora valida e attuale. Le "cose che muoiono", purtroppo, le conosciamo fin troppo bene. Ma le "cose che nascono" richiedono capacità di comprensione, disponibilità al confronto, impegno e intelligenza: anche per farle crescere e magari maturare, proprio come si deve fare con i figli.

Il riciclo è moderno? Falso. Gli ominidi riutilizzavano pietre e ossa – Simone Cosimi

RICICLARE, riutilizzare e combattere gli sprechi evitando di buttare ciò che è vecchio per dargli nuova vita. Atteggiamenti virtuosi, fortunatamente sempre più diffusi in mezzo mondo, legati a una sensibilità prettamente moderna e occidentale. Oltre che a una concezione più matura dell'ambiente. A volte perfino di moda. Niente di più falso. Il "green think", il pensiero verde, appartiene all'uomo da milioni di anni. Fin dai primi ominidi. Che, secondo uno studio presentato in una recente conferenza all'università di Tel Aviv, in Israele, già riciclavano i propri rudimentali strumenti, magari rotti o comunque inservibili, per farne nuovi oggetti. Pietre e ossa erano infatti utilizzati per realizzare altri utensili secondo le più ipercontemporanee mode dell'ecosostenibilità. "Per la prima volta sveliamo l'ampiezza di questo fenomeno sia in termini di diffusione che dei diversi metodi utilizzati", ha raccontato all'Associated Press Ran Barkai, archeologo dell'ateneo israeliano e organizzatore del congresso emblematicamente battezzato "Le origini del riciclo". A quanto pare, insomma, l'approccio ecologico sarebbe parte delle inclinazioni dei nostri antenati del Pleistocene e, in generale, del Paleolitico. C'è un elemento a provarne l'omogenea diffusione: secondo Barkai i predecessori preistorici dell'uomo moderno hanno infatti manifestato questo tipo di atteggiamento "in momenti diversi" dell'evoluzione, "in posti diversi e con diversi metodi legati ai vari contesti e alla disponibilità di alcuni materiali piuttosto di altri". Oltre che verde, quello delle varie specie del genere Homo sembra dunque sia stato un riciclo davvero intelligente. Non a caso, i ricercatori di Tel Aviv hanno rintracciato segnali evidenti di questo atteggiamento fino a un lasso temporale che arriva a oltre un milione di anni fa. Senza distinzione, gli uomini delle caverne della penisola iberica, italica, mediorientale e nordafricana avevano adottato, nella loro difficile e pericolosa quotidianità, questa efficiente pratica di riutilizzo di vecchie materie prime. Dove lastre di pietra o scaglie di selce venivano utilizzate come materiali di partenza per produrre strumenti minuti e utili ad altre attività come lame o raschietti. Alcune prove sono per esempio state raccolte a Fuente Nueva, nei pressi di un lago preistorico nella Spagna meridionale, anche se davvero basilari, così come in Italia. A Castel di Guido, vicino Roma, sono stati per esempio rinvenuti degli attrezzi in osso risalenti a 300mila anni fa nei pressi di un bacino asciutto. A parlarne, uomini di Neanderthal cacciatori di elefanti: "Vi sono diversi livelli di reimpiego e di riciclo - ha detto durante il convegno Giovanni Boschian, geologo e paleontologo dell'università di Pisa - le ossa sono state frantumate per estrarre il midollo e i frammenti sono stati modellati in strumenti, abbandonati, e infine rielaborati per essere utilizzati di nuovo". Ancora, nella celebre grotta di Qesem, a una dozzina di chilometri da Tel Aviv, Barkai e Avi Gopher, un altro archeologo dell'ateneo israeliano, hanno scoperto schegge di pietra rimodellate in piccole lame per tagliare la carne. Quasi si trattasse di una clamorosa forma primitiva di piccole posate confezionate fra 200mila e 420mila anni fa: "Circa il 10 per cento degli strumenti presenti nel sito sono stati riciclati in qualche modo - hanno detto i due studiosi - non è stato un comportamento occasionale, faceva parte del loro stile di vita". Una tesi, quella dello spirito verde quasi geneticamente connaturato, rinforzata da oltre

quaranta esperti da una decina di Paesi diversi che hanno dimostrato nel corso dell'incontro come l'Homo Erectus, primo maestro di artigianato, o quello di Neanderthal abbiano fatto, come si dice, di necessità virtù. In che modo? Sfruttando gli utensili riciclati ai fini della propria sopravvivenza. La sistematicità è arrivata solo più tardi, fra 500 e 300mila anni fa: "È bello pensare al riciclo preistorico - ha puntualizzato Daniel Amick, antropologo della Loyola University di Chicago - ma credo che quando lo facevano fosse su una base ad hoc, insomma quando ne avevano davvero bisogno". Quali fossero le ragioni, sembrano concludere gli esperti, il principio di partenza era ed è sempre lo stesso. Un principio che racconta come il riciclo sia un atteggiamento che permette di risparmiare energia recuperando materie prime. Insomma, un'attività che conviene. E anche tanto. La vera anomalia, quindi, sta proprio nell'uomo contemporaneo, che ha dimenticato - preda del consumismo sfrenato - i vantaggi di un approccio più rispettoso verso ciò che lo circonda. "Perché ricicliamo la plastica?" si è domandato Gopher. "Lo facciamo per conservare energia e materie prime. Allo stesso modo, se si ricicla la selce non devi ogni volta procurartene di nuova. Risparmi energia, oltre che materiali utili alla vita".

Europa – 19.10.13

Pifferi, istruzioni per l'uso dei – Filippo Sensi

Leggevo Intellettuali del piffero di Luca Mastrantonio (appena uscito per i tipi di Marsilio) a casa, mentre scorrevano in tv le immagini del Maharishi Mahesh Yogi che incantava i Beatles, accorsi in non so quale Hilton per trovare un qualche senso, uno sfogo, un'ora d'aria alla mania che era diventata la loro vita da popstar. Sappiamo come andò a finire, con Sexy Sadie ("You made a fool of everyone", digrignò John Lennon), come se la disillusione e il rimorso fossero una uscita di emergenza obbligata alla fascinazione, all'influenza, come si diceva una volta? al plagio. Il fatto è, argomenta Mastrantonio, che oggi i nostri Svengali, cadute ideologie e loro agenzie di riferimento e blabla, si svelino nella loro ciabattante ambizionalità, come degli sventati istrioni a recita finita nel tinello, vesti la giubba, tutti a cercarsi un autore e un pubblico incerto, vigente il Mercato ultima dea, postremo Maharishi. Mi chiedo, ti chiedo, Luca, numero uno: possibile che una riflessione lunga un ventennio, e oltre (ah, il fascino cronologico dell'era berlusconiana, quanto ci irradia ancora), possa prendere solo la forma, e il ritmo, del centone, della totentanz, del weekend postmoderno, dello smorgasbord? Una scintillante bulimia – e chiedo scusa – di nomi, e tipi, e polemiche, e personaggi, e silhouette, perché questo sono, al netto della tridimensionalità che tutti ci salva e ci dannava? Un elenco arbasiniano, per accumulo e rimbalzo, dove tutto scampanella e richiama, sono qui, sono qui? Un trenino ciuf-ciuf, circense e melanconico, secondo le stazioni fissate una volta per tutte da Edmondo Berselli? E questo quanto alla forma, di questo esercizio affilato di kulturkritik, senza nostalgie, ricorda con rabbia, anzi, Mastrantonio e si cava dalla gola un groppo, una avvelenata, uno gliommerò, una resa dei (rac)conti liberatoria, che gli procurerà livori e permali, e forse chissà anche un involontario giro di giostra come i pifferi di montagna del frusto adagio. Ho detto esercizio, ma non c'è niente di esteriore, di inutile, in un libro che dispone una fenomenologia dell'intellettuale italiano come su un tavolo di dissezione, con uno sforzo di crudeltà su di sé, innanzitutto, costringendosi a rammemorare, e prendere nota delle insofferenze, delle punciate, che popolano e animano questa membrana che è il dibattito pubblico. Mastrantonio non se ne evita alcuna, e talvolta sono facili come un rictus, come tecoppa pronti a farsi infilzare; in altri passaggi, andate a capare con tigna, tra le pieghe della rete, nei barbagli tv, sempre meno tra i libri, ma in un "man" che non rinvia più, e per fortuna, e pour cause, a nessuna autenticità. Sbaglierebbe chi si disponesse alla lettura degli intellettuali del piffero come davanti a un catalogo entomologico in cui lo spillone facesse premio sull'insetto trafitto. Se la mostrificazione, e il ricordo dettagliato, ci liberassero dall'angustia di una riflessione su noi stessi, lo spettacolo di arte varia di Mastrantonio avrebbe fallito nel suo obiettivo ostensivo, che non è quello di un panorama di sontuose rovine o di un tavolo di frutta guasta, ma di un impietoso affaccio su di noi (cit.), su uno specchio, e non su una veduta. Si ride, e di gusto, sulle poltroncine scomode delle sue montagne russe, e certo la meticolosa disposizione dei sottintesi e dei rimandi, anche appena accennati, restituisce la vertigine della completezza, prezzo che Mastrantonio paga ai maestri più o meno cattivi che demistifica. Un libro politico, certo, su quel rapporto su cui da sempre l'intellettuale italiano si cimenta (fino alle lunghe durate del grillismo). Guai, però, a banalizzarlo in un bestiaro, come pure esigerebbe il marketing (aridanghete): perché la disciplina che si rivela sotto l'eclittismo non è quella di un puparo, è una sorta di autobiografia (basta scorrersi i nomi senza cognomi dei ringraziamenti finali, io li ho compulsati come in braille, per sprigionarne il segreto e il gioco), un bildungsroman palindromo, e non un calcolato tiro balistico da luna park. Non vi basti leggere di Baricco e la Tamaro, di Saviano e Bondi, dell'odiato storytelling e delle scuole di scrittura creativa, come fosse una guerricciola tra camarille. Perché sotto il sollucchero c'è una pena, personale e non privata, che è la voce più acuta, e implacabile, e ineludibile – domanda numero due – e necessaria di queste pagine. In attesa, ovviamente, che vada in onda – ricordate? – Masterpiece, altro giro (il sequel, il sequel), altri regali.

Ps: Si prega di inserire, a piacimento, il nome di Enrico Filippini nella soprastante recensione.

La primavera dell'arte siriana. A Beirut – Alberto Mucci

BEIRUT – Ad Aley, piccolo villaggio di duemila persone, appena fuori Beirut, salta subito all'occhio una vecchia casa ottomana di metà Ottocento da poco ristrutturata. La gestisce aley, 40 anni, architetto, che prima del marzo 2011, data dell'inizio delle violenze in Siria, viveva a Damasco dove lavorava guadagnandosi da vivere ristrutturando palazzi antichi. Come per altri due milioni di uomini e donne (ultimi dati dell'Agenzia delle Nazioni Unite per i rifugiati) il conflitto in Siria ha costretto Raghad a trovare rifugio in un altro paese e lì a rifarsi una vita. Diversamente dall'esperienza di molti altri, non tutto per Raghad è andato male. A volte, anche nelle situazioni più disperate, può capitare di imbattersi nel meglio delle persone. Un incontro fortuito con il calligrafo libanese Ziad Talhouk si è rapidamente trasformato in uno stretto rapporto di amicizia, sfociato poi nella creazione del centro di Aley. Talhouk aveva da poco ereditato la vecchia villa ottomana dai suoi genitori, ma non aveva soldi né per ristrutturarla né per mantenerla così com'era

mentre Raghad pur non avendo soldi per affittarla era al contrario capace di rimetterla a posto. Oggi ad Aley una ventina di artisti siriani scappati dal conflitto oltre confine hanno trovato uno spazio, vitto, alloggio e materiali per lavorare. L'unica condizione che Raghad impone è quella di lasciare al momento della partenza uno dei lavori realizzati durante il soggiorno. «L'idea – dice Raghad in una conversazione con Europa – è creare una sorta di piccolo museo, un posto dove le memorie della guerra siriana possano essere conservate e dove le persone possono venire a riflettere su quanto sta accadendo». Perché in maniera diretta o indiretta nel lavoro degli artisti di Aley traspare la violenza degli ultimi due anni e l'angoscia di un conflitto che sono in molti a reputare andrà avanti ancora per diversi anni. Tra questi c'è Imad Habbab, 24 anni, originario di Damasco. I suoi lavori ad Aley sono su grosse tele di due metri per due dove colori, tonalità e pennellate dalle consistenze più disparate si intrecciano in quello che pare l'esplosione di una bomba o la confusione e la paura provate da una folla subito dopo una detonazione. Imad, faccia più scura e segnata di quanto i suoi 24 anni vorrebbero, racconta a Europa che «quando si vive in una situazione di guerra niente è più come prima. Inizi a pensare a tutto quello a cui non avevi mai pensato e a tutto quello di cui non pensavi neanche di poter pensare». Un'altra artista residente ad Aley è Remi Haddad, siriana, originaria di un paesino poco distante da Damasco e impegnata a realizzare sculture. Ci dice che «trovare un posto come questo è più di quanto avessi potuto sperare». Come molti altri artisti, quand'era ancora in Siria non riusciva più a lavorare perché «c'erano i bombardamenti, le guardie, le milizie, la tensione perenne. Poi sono scappata, ho trovato rifugio da amici, su divani, da conoscenti ma non riuscivo comunque a concentrarmi perché i miei genitori, la mia famiglia, i cento morti al giorno al di là del confine continuavano a tornarmi in mente. Qui finalmente sono riuscita a trovare un po' di pace interiore». Aley però non vuole essere soltanto un rifugio. La missione di Raghad è soprattutto quella di aiutare gli artisti siriani che ospita ad integrarsi con il mondo dell'arte contemporaneo: a Beirut come sulla scena internazionale. All'inizio di ottobre in collaborazione con Artheum, uno spazio dedicato all'arte nel quartiere armeno di Bourj Hammoud, nord di Beirut, Raghad ha contribuito alla creazione della prima rassegna di artisti siriani mai organizzata dall'inizio del conflitto. Venti nomi, quasi tremila visitatori e un interesse che è andato molto al di là dei confini del Medio Oriente. Cecilia Clark, 53 anni, americana e residente a Beirut da qualche mese, ci spiega: «Sono andata alla mostra perché provo una grandissima empatia con quello che sta succedendo in Siria e sono rimasta colpita da molti dei lavori che ho visto, dalla loro forza espressiva e dalla loro energia. E più che probabile che comprenderò qualcosa da portarmi negli Stati Uniti e mostrare alle persone incuriosite della mia vita quaggiù». A Beirut Raghad non è sola nel suo sforzo di promuovere l'arte siriana in questo periodo di crisi profonda. A Gemmayze, quartiere di artisti e bar nel primo nord di Beirut, Gallery 56 ha fatto dell'arte siriana e la sua promozione una vera e propria bandiera. La linea tra sfruttamento a fini commerciali e interesse sincero verso la situazione della Siria e dei suoi artisti resta comunque sottile. Morte, guerra e violenza vendono (non soltanto nel mondo dell'arte) e chi acquista (o promuove) dovrebbe stare attento a non romantizzare una situazione di sofferenza che al di là dell'empatia che può causare è composta da facce e persone che quella condizione la vivono e di essere romantizzate, anche se questo può voler dire vedere un quadro in più, proprio non ne vogliono sapere.

Dalla Casa Bianca a West Wing: intervista con Eli Attie – Stefania Carini

Pubblichiamo un estratto del libro Serial Writers (edizioni Link RTI, 10 euro): quattordici interviste agli autori delle serie tv più importanti del decennio. Vince Gilligan (Breaking Bad – The X-Files), Craig Thomas (How I Met Your Mother, American Dad), Elie Attie (The West Wing, House, Studio 60 on the Sunset Strip), Eric Kaplan (The Big Bang Theory, Futurama), Tom Fontana (Borgia, Oz, Homicide: Life on the Street), Agnieszka Holland (Burning Bush, The Wire, The Killing, Treme), Howard Overman (Misfits), Fabrice Gobert (Les Revenants), Farhad Safinia (Boss), Matthew Weiner (Mad Men, I Soprano), Hagai Levi (In Treatment), Howard Gordon (Homeland, 24), Jonathan Ames (Bored to Death), David Benioff (Games of Thrones). Qui Stefania Carini intervista Eli Attie.

Nato a New York, laureato ad Harvard, Eli Attie inizia la sua carriera in politica come assistente speciale di Bill Clinton e poi come capo speechwriter di Al Gore, anche durante la campagna presidenziale del 2000. Dopo le elezioni e il caos in Florida, che diede infine la vittoria a Bush, Attie lascia Washington per Los Angeles e inizia a lavorare come sceneggiatore prima per The West Wing e poi per un'altra creatura di Aaron Sorkin, Studio 60 on the Sunset Strip. Successivamente, passa a lavorare con David Shore nella writer's room di una delle serie di maggior successo degli ultimi anni, House. **Com'è stato lavorare con Sorkin in The West Wing? Com'era organizzata la writer's room?** Aaron diceva sempre che aveva creato lo show solo per poterlo scrivere, ed è fondamentalmente vero. Ha firmato lui la maggior parte degli script, anche se li ha scritti tessendo insieme il materiale fornito dai suoi autori: idee narrative beat-by-beat, argomenti politici frutto di lunghe ricerche, e così via. Lavorare con lui è stata un'esperienza fantastica: ero un novellino nel mestiere della sceneggiatura e non avrei potuto scrivere da solo una puntata. Ma ero appena uscito dalla Casa Bianca pieno di idee e ben consapevole delle piccole stranezze, bizzarre e triviali, di quel mondo – storie e battute tipiche dei personaggi di The West Wing. Così ho dato tutto quel materiale ad Aaron: non c'è probabilmente uno script della terza e della quarta stagione che non contenga mie idee, linee narrative, o altri contenuti. In cambio, Aaron mi ha insegnato la scrittura drammatica. Anche solo tenere il suo passo, proponendogli idee che avrebbe amato e utilizzato, significava lavorare a un livello piuttosto elevato. **Com'è cambiato lo show dopo l'arrivo di John Wells?** Il cambiamento più importante è stato che The West Wing, da show di un solo autore, è diventato l'opera di più scrittori. John Wells ha dato molto spazio a ognuno di noi. Credo che l'era post-Aaron abbia richiesto un po' di tempo per prendere piede; spesso abbiamo sbagliato cercando di ripetere semplicemente quello che faceva Aaron, perché lui ha una voce unica, pressoché inimitabile. Inoltre non sempre siamo riusciti a catturare la sua miscela di commedia e di dramma. Ma lentamente, sotto la direzione di Wells, la serie si è evoluta in qualcosa di diverso. In particolare, credo che l'attenzione per la campagna per la successione al presidente Bartlet ci abbia permesso di entrare in aspetti del processo politico più aggressivi di quanto avessimo fatto prima. E credo, creativamente parlando, che lo show nella sua ultima stagione e mezza sia stato un successo. Non potevamo

eguagliare il talento del creatore, ma siamo stati in grado di fare qualcosa di diverso. A quel punto, per me, avere la possibilità di scrivere interi script e di produrre in prima persona – dal casting alle prove al montaggio – fu una grande esperienza, che non avevo avuto con Aaron. **Quali sono le principali influenze di The West Wing?** Direi che la serie è una miscela tra la qualità a più strati di show multi-plot come E.R. e Hill Street Blues e precedenti commedie – quelle di Preston Sturges, i film di Ben Hecht, le screwball comedy degli anni Trenta e Quaranta. Penso inoltre sia stato molto influenzato da uno show politico piuttosto dimenticato – uno dei primi prodotti HBO, in realtà – Tanner '88, scritto da Gary Trudeau e diretto da Robert Altman. Sebbene stile e tono siano un po' diversi, guardando con attenzione si possono osservare molti elementi che confluiranno in The West Wing. **Durante l'era di Bush, The West Wing è stato definito una specie di sogno liberal. È d'accordo con questa visione? In che modo lo show è stato specchio dell'America?** Non sono del tutto d'accordo. Molte serie tv che parlano di politica venute dopo hanno cercato di non dare ai personaggi un'ideologia, suppongo per paura di alienarsi gli spettatori. È stato il caso del breve Commander in Chief, o di 1600 Pen. Il risultato, a mio avviso, è quello di far sembrare falso il mondo narrativo, perché la vera politica consiste in tutto e per tutto nell'aver un forte punto di vista. Così, rendere i personaggi di The West Wing dei democratici liberal li ha resi tridimensionali, li ha resi veri. Spesso Bartlet fa cose molto poco liberal: c'è una storia dedicata alla pena di morte nella prima stagione, tutti lo forzano a commutare la pena, lui non lo fa e lascia morire il detenuto. In più, l'idea che la serie sia stata una fantasia anti-Bush non è del tutto esatta in termini temporali: lo show fu un grande successo mentre Clinton era ancora presidente (lo show andò in onda dal 1999 al 2006, Clinton è stato presidente fino al 2001, ndr). Pur mettendo in scena alcune tematiche – prima di tutto, perché erano interessanti, e poi perché la gente di quel mondo davvero tratta tali questioni – ogni scena doveva ruotare attorno ai personaggi. Ai loro conflitti, motivazioni, emozioni. Ma per me, il vero succo della serie non era molto diverso da quello di E.R.: on desideriamo forse che le persone che gestiscono il Paese siano davvero così? Se succede un incidente nucleare, non sono queste le persone che ci vogliono veramente al timone? L'ironia è che, mentre tante serie tv mostrano le persone che lavorano in politica come vili e crudeli strateghi, la mia esperienza alla Casa Bianca era più vicina alla serie: molte persone rispettabili e laboriose cercano, non sempre riuscendoci, di fare la cosa giusta. **L'esperienza di speechwriter ha influenzato il suo approccio al mestiere di sceneggiatore?** La cosa curiosa è che l'attività di speechwriter in realtà non ha influenzato granché il mio approccio alla scrittura seriale. Quando ho deciso di trasferirmi a Los Angeles per fare lo sceneggiatore, pensavo sarebbe stata una cosa naturale. In realtà però lo speechwriting è quello che chiamerei una scrittura unidimensionale: stai producendo un'argomentazione, si tratta solo di questo. A volte si racconta un aneddoto personale per aggiungere una piccola dose di emozioni, ma in realtà si sta solo insistendo su alcuni punti fondamentali. Scrivere una sceneggiatura è completamente diverso. Non stai svolgendo un argomento logico, si tratta al contrario di esplorare lo stato emotivo di una persona, con una trama veloce, con colpi di scena a sufficienza per stare sempre un passo avanti rispetto al pubblico. Inoltre ci si preoccupa delle immagini. Poi i tuoi personaggi devono cambiare, devono imparare e crescere. Quando ero speechwriter, pensavo fosse un mestiere piuttosto facile: in poche ore devi essere in grado di sfornare praticamente qualsiasi tipo di discorso. In una sceneggiatura, tra spostamenti visivi ed emotivi e colpi di scena, ogni cosa ruota intorno a un'architettura costruita accuratamente per tenere tutto in piedi. La scrittura reale, a livello della singola frase, è solo l'ultimo 10% del lavoro, la ciliegina sulla torta. In un certo senso è stata una grande delusione, perché quando ho iniziato ho scoperto che in realtà è quello che avevo fatto prima aveva davvero poco a che fare con la scrittura. **Come il suo lavoro precedente ha influenzato il suo approccio a The West Wing?** Beh, lavorare alla Casa Bianca ha influenzato quello che ho fatto a The West Wing in molti modi: per prima cosa, ho imparato a svolgere un sacco di mansioni in breve tempo, che è quello che richiede qualsiasi lavoro in tv. Inoltre, naturalmente, conoscevo a fondo la materia e potevo attingere dalla mia esperienza reale alla Casa Bianca. In termini di scrittura vera e propria, l'abilità principale che ho attinto dal lavoro di speechwriter è stata quella di utilizzare emozioni e sentimenti il meno possibile, con il contagocce, per creare un impatto maggiore. E di cercare di evitare, per quanto possibile, i luoghi comuni. La gente non ascolta più se ha già sentito la stessa cosa un milione di volte. Per quanto riguarda le tecniche narrative, si trattava di aspetti che ho dovuto imparare sul posto, dato che nello scrivere discorsi c'è poca struttura. Negli speech lo schema di solito comporta una buona dose di ripetizione, mentre una sceneggiatura ben fatta la evita, è il più possibile contenuta nel dare informazioni sulla trama, in modo che il pubblico non sia mai un secondo più avanti di te. Durante l'esperienza a The West Wing, ho finito per scrivere un sacco di discorsi reali del presidente Bartlet, anche in molti script dove non compariva la mia firma. Così, naturalmente, ho potuto utilizzare quella retorica. A volte, per divertirmi, ho usato pezzi di discorsi veri che avevo scritto: per esempio, il discorso di vittoria di Matt Santos in "Election Day. Part 2" è preso da un discorso del 1993 del sindaco di New York David Dinkins. Ma la maggior parte degli espedienti retorici utilizzati in un discorso suonerebbero pomposi, gonfiati, pretenziosi, se uscissero dalla bocca di un personaggio tv. Invece vuoi che appaiano come persone intelligenti, spiritose e normali per la maggior parte del tempo. **Fino a che punto la sua capacità di scrivere discorsi pubblici ha influenzato i dialoghi?** Una cosa che le due forme hanno in comune è che scrivi meglio quando vai a orecchio. Ascolti le parole, come una sorta di musica nella tua testa, invece di concentrarti solo sul significato. Lo speechwriting mi ha insegnato a scrivere a orecchio. Devi sempre ricordare a te stesso: un essere umano deve alzarsi in piedi e dire questo a voce alta. Scorre facilmente? Ha ritmo? È incisivo? Le parole sono lunghe e arzigogolate, o brevi, semplici e precise? Inoltre lo speechwriting ti insegna a scrivere battute memorabili, e suppongo anche con un po' di emotività. Tutte cose che possono essere di aiuto nel realizzare una sceneggiatura, anche se, ancora una volta, la scrittura vera e propria è solo una piccola parte di tutto questo. **Può raccontare la creazione del personaggio "profetico" Matt Santos? La finzione ha anticipato la realtà?** Beh, la verità è che John Wells ha avuto l'idea, all'inizio del 2004, di inserire un'elezione per il successore di Jed Bartlet. Sentiva – e credo avesse ragione – che avevamo praticamente raccontato tutte le storie sulla politica che c'erano da raccontare. Perciò, per evitare di ripeterci, dovevamo scavare più a fondo nella campagna elettorale. John aveva avuto l'idea di ingaggiare un attore latino come probabile successore – pensando che, demograficamente, questa fosse la direzione verso cui

l'America si stava dirigendo. Allora, perché non fare in modo che lo show puntasse verso quel futuro idilliaco? Non ho creato il personaggio in senso tecnico. Tuttavia, essendo stato profondamente coinvolto in un paio di campagne presidenziali, John mi ha chiesto di scrivere i primi due script dedicati completamente al nuovo personaggio di Matt Santos, per tirarlo fuori e definirlo. Faccio sempre un sacco di ricerca, anche quando conosco bene il tema. Così ho pensato: quali politici latinoamericani emergenti sulla scena nazionale potrei usare come modello? In quel momento, non c'era nessuno. Oggi penso potrei fare il nome di Marco Rubio. Tuttavia, mentre stavo facendo le mie ricerche, Barack Obama aveva tenuto il suo ormai famoso Convention Speech del 2004. Non avevo mai sentito parlare di lui, ma conoscevo da anni il suo consulente politico, David Axelrod. Così lo chiamai e gli chiesi di dirmi tutto. Abbiamo avuto un paio di lunghe conversazioni su Obama – sul fatto che fosse in corsa come candidato post-razziale, che rifiutasse di essere definito sulla base dell'appartenenza etnica, di come gestisse un'improvvisa fama da rockstar. Tutto questo è diventato parte di Matt Santos. E incredibilmente allora Obama era ancora senatore. Non avrei mai pensato che sarebbe arrivato alla Casa Bianca, neanche in un milione di anni. Nel bel mezzo della campagna del 2008, David – che aveva seguito *The West Wing* – mi ha scritto una mail che diceva «stiamo vivendo i tuoi script». E mi ha chiesto, molto generosamente, di offrire alcuni spunti per la campagna, ma non credo che ne avesse bisogno o che li abbia mai utilizzati. **Secondo alcuni studiosi, i politici utilizzano tecniche di narrazione per vincere. Si rappresentano come una buona storia da condividere, con cui identificarsi e – in ultima analisi – da votare. E d'accordo?** La narrazione in politica è decisamente importante, ma penso sia diversa da una narrazione drammatica. In quel contesto è un modo per dire: «Questa è la mia storia – dove sono cresciuto, ciò che ha formato i miei valori». Questo è ciò che significa nel nostro Paese. Si tratta di un contesto, in realtà, per capire se una determinata persona, uomo o donna che sia, è adatta al suo tempo. «Io credo ancora in un posto chiamato Speranza» è un esempio di questo. Ma la scrittura drammatica è molto più emotiva e psicologica che storica o sociologica. Si tratta di scuotere il pubblico più che di creare un collegamento, o di confortarlo – mettendo in pericolo i personaggi, facendoli cambiare e crescere, invece di spiegare quanto siano sicuri, solidi e immutabili. Lo storytelling è parte della vita di tutti noi, ovviamente non solo dei politici, ma penso che la narrazione drammatica sia piuttosto unica: stai offrendo parabole e intrattenimento. Si potrebbe dire che entrambi i tipi di narrazione ci aiutano a capire il mondo in cui viviamo – ma in modo molto diverso. **Pensa che la scrittura politica e la narrazione condividano alcune tecniche?** Un elemento comune può essere il divertimento: mantenere semplicemente le parole in movimento, rendendole piacevoli all'ascolto e arrivando così al pubblico. Un altro elemento potenzialmente vicino è la sorpresa. Un buon discorso – soprattutto in campagna elettorale – contiene frasi inaspettate e alcuni momenti di stimolo e di intrattenimento per il pubblico. Questi aspetti non sono essenziali per i discorsi pubblici, ma credo che concepire gli stessi come una sorta di performance d'intrattenimento sia più efficace rispetto alle lunghe e noiose lezioni che troppi politici fanno di solito. **Quando scriveva per Bill Clinton, o per Al Gore, quanto c'era di lei in quei discorsi?** Molto poco di quello che ho scritto è venuto da me, dal profondo. Davvero, quello che da speechwriter cerchi di fare è studiare il tuo capo, trascorrere tanto tempo con lui, entrare nella sua testa – come pensa, come parla, cosa lo ha reso quello che è – in modo da poter incanalare tutto questo. Quando ho lavorato per Al Gore, sono stato con lui per gran parte di ogni giornata, ho viaggiato con lui, ho trascorso del tempo con la sua famiglia, e a parte alcuni spunti e argomenti occasionali, molto poco di me è entrato nei discorsi. L'aspetto psicologicamente pesante nell'attività dello speechwriter è l'auto-rifiuto: nulla di quello che scrivi è tua proprietà intellettuale. Puoi essere un'importante cassa di risonanza e consulente, ma devi anche essere pronto a buttare via tutto ciò a cui hai lavorato quando il capo decide cosa vuole veramente dire. D'altra parte, come sceneggiatore, quello che cerchi di fare è presentare un'esperienza emotiva: non conta quale sia la trama, l'importante è che la gente la riconosca come reale. Quello su cui devi lavorare è la tua esperienza – a meno che tu non voglia copiare e rigurgitare il lavoro degli altri, cosa che per me è sempre risultata finta. I migliori script che ho prodotto provengono tutti da mie esperienze reali. Mentre direi che i migliori discorsi erano veramente legati alle idee e alle emozioni del mio capo, non alle mie. **Dopo il riconteggio in Florida, era senza lavoro e ha dovuto cercarne un altro, così è andato a Los Angeles. Ora Jon Favreau e Jon Lovett, anche loro speechwriter, hanno deciso di lasciare Obama e andare a Hollywood. Pensa che qualcosa sia cambiato? Voglio dire, Washington e Hollywood sono (o sembrano essere) più vicini per quanto concerne la scrittura? Questo scambio sarà sempre più comune?** È difficile da dire. Quando mi sono trasferito a Los Angeles, non avevo sentito parlare di nessun altro membro dello staff della Casa Bianca venuto qui per fare lo sceneggiatore. Forse ce n'erano e non li ho mai incontrati. Allora non sapevo se per me sarebbe stato uno specchietto per allodole o una carriera reale. Un vecchio amico mi aveva scherzosamente suggerito di «vendere tutto e diventare sceneggiatore» e, dato che ero abbastanza esausto e demoralizzato dopo il riconteggio, ho cominciato a dire ai miei amici a Washington che ci stavo pensando. *The West Wing* stava diventando un successo, quindi molti mi dicevano: «Dovresti andare a lavorare per *The West Wing*». Io lo seguivo appena. Ma ho cominciato a guardarlo e mi è piaciuto, poi ho chiamato Aaron Sorkin, che miracolosamente ha risposto alla mia chiamata. Gli ho detto «Non ti chiedo un lavoro», e lui ha risposto «Mi piacerebbe prenderti in considerazione per un lavoro». È stato davvero solo un momento fortunato. Così, per me venire a Los Angeles è stato un colpo di fortuna – e il fatto di continuare a scrivere materiale non-politico e avere successo qui è stato ben più di un colpo di fortuna. Non so quanto diventerà comune, però. Le due culture sono molto diverse. Una dà valore all'adesione a una linea di partito, l'altra valorizza l'iconoclastia e la pura creatività. Una ricicla lo stesso linguaggio superato e le stesse idee, l'altra è alla costante ricerca di nuove idee e di nuovi modi per esprimerle. Ma ci sono molte persone intelligenti e di talento in DC, e penso che chiunque lo voglia abbastanza e lavori duro per farcela, può avere successo a Hollywood – o in realtà ovunque. Quindi sono felice di avere un sacco di compagnia qui fuori, da operatore politico in fase di recupero. **Passando a House, come ha affrontato questo show medico atipico e il suo protagonista?** House per molti versi è stato l'anti-*The West Wing*. Per scherzo dicevamo che a *The West Wing* si sarebbero viste cose che capitavano solo in *The Brady Bunch*: personaggi che agivano alle spalle degli altri per fare qualcosa di buono. House rappresentava un punto di vista più cinico e scettico sul comportamento umano. Quindi penso di essermi avvicinato a House da quella

prospettiva: invece di cercare di elevare o glorificare ciò che le persone sono in grado di fare, come per *The West Wing*, come faccio a trovare storie e momenti che espongono e chiariscono le fragilità umane e i difetti? È stato interessante passare da una prospettiva all'altra. **Com'è stato lavorare con David Shore rispetto alla sua collaborazione con Sorkin e Wells?** House, come l'era di Wells in *The West Wing*, era fondamentalmente uno show di molti scrittori – per ogni script non solo si raccoglievano appunti e idee da David, ma si finiva anche per fare le revisioni finali insieme a lui. Così ha assicurato la coerenza della serie, e la voce di House. Inoltre, David è uno scrittore molto, molto intelligente e divertente, di solito migliorava le cose. Quindi ho molto apprezzato lavorare con lui, che è ancora un buon amico (come lo sono Aaron e John). Ti sprona, ti sfida, e ti aiuta a tagliare il traguardo. Penso di aver scritto le mie migliori sceneggiature di House in un secondo stadio durante il mio lavoro allo show, perché a quel punto conoscevo le idee di David molto bene. Ho potuto apportare il mio contributo ma anche, in un certo modo, incanalare il suo. **In *The West Wing* si tratta di fare il meglio, i personaggi cercano di elevarsi. House fa del suo meglio, ma non vuole stare meglio, ha una visione negativa della natura umana... Lei pensa che *The West Wing* e House rappresentino due facce degli Stati Uniti?** Credo che rappresentino due facce diverse non solo degli Stati Uniti, ma dell'uomo. Abbiamo tutti quei "migliori angeli della nostra natura", come diceva Lincoln. Ma tutti abbiamo anche lati oscuri e complessi. Certo, in House ci sono stati momenti elevati, come pure passaggi oscuri e tormentati in *The West Wing*. Ma alla fine, *The West Wing* era pura aspirazione, mentre House era profondamente cinico. Basti pensare alle frasi tipiche dello show: "Prospettive", nel senso di Bartlet, a significare cos'altro possiamo realizzare, quanto più possiamo essere d'aiuto (una frase che appare effettivamente in Tanner '88), e il motto di House "Tutti mentono", che è piuttosto desolante, credo. Ed entrambi sono validi e veri. **House è più di un medical drama: è come un grande ritratto di un singolo personaggio. Racconta la sua incapacità di essere felice, la sua malattia spirituale... Come ha modellato il personaggio durante le stagioni?** Sì, House è davvero incentrato su House. Un uomo a pezzi che non può affrontare il mondo, non può impegnarsi a livello emotivo, nonostante il suo spirito brillante e il suo successo umano e professionale. Abbiamo affrontato molte storie mediche chiedendoci cosa queste avrebbero potuto raccontare su House. Quali questioni sollevate dai pazienti potevano insegnarci qualcosa di nuovo sul personaggio principale? Abbiamo passato molto tempo in gruppo pianificando cosa sarebbe successo ad House con il procedere degli episodi – seduti nella sala degli sceneggiatori a rivedere insieme le nostre idee, oppure in piccoli gruppi che poi si confrontavano con David –, ma credo che ogni singolo episodio sia diventato un suo ritratto. In alcuni casi è stato merito della straordinaria performance di Hugh Laurie. Hugh è davvero un genio, uno dei più grandi attori con cui ho avuto la fortuna di lavorare. Anche se una scena è un ammasso di gergo medico, c'è sempre tanta emozione, intelligenza e volontà nella sua espressione. Recita quelle scene con un tale senso di vita, di divertimento e intensità che si rimane inchiodati allo schermo. **House è un mix tra un medical drama e il classico Sherlock Holmes. Come ha fatto a combinare questi due elementi?** Direi che è molto più vicino a Holmes che a un medical drama più tradizionale come *E.R.* o *Chicago Hope*: a parte alcune eccezioni, non abbiamo esplorato questioni mediche al di fuori dei confini del mistero medico settimanale. È divertente, perché all'inizio del mio lavoro ad House, ho cercato di avvicinarmi alla serie come facevo con *The West Wing*: esistono concetti interessanti in medicina che posso esplorare? Possiamo insegnare al pubblico ciò che i medici vivono ogni giorno? Quello che ho scoperto è che, con alcuni elementi di questo tipo dentro le storie, la serie è principalmente incentrata su un mistero "holmesiano", con questo straordinario personaggio che causa ogni sorta di caos lungo la strada. Il mistero medico era una bestia affamata di storie. Questo penso sia vero per un sacco di serie procedurali: se il mistero non procede in modo costante (se cioè si inseriscono troppe scene slegate da questo) si creava un problema enorme, altre scene andavano tagliate. A volte bastava semplicemente inserire il mistero medico nella storia di un personaggio, ma non si poteva metterlo da parte per troppo tempo. Il più grande atto di bilanciamento per me come scrittore era mediare tra l'irriverenza di House e i casi medici di vita o di morte della serie. Da una parte il dolore di una famiglia in una scena, dall'altra House che riempiva palloncini d'acqua nella scena dopo. In definitiva, penso che fosse tutto come la vita stessa, ed è bello che lo show potesse contenere quella gamma di materiali. Ma si doveva stare anche molto attenti a non privare la storia drammatica del suo impatto. **Come si articola il suo approccio al processo di scrittura? Come fa a unire la trama principale, i temi e i personaggi tutti insieme?** La cosa divertente, e forse deprimente, è che, ora che ho scritto sceneggiature per più di un decennio, non ho ancora un'idea chiara su come possano originarsi certi racconti. Credo di capire cos'è una storia, unisce tante cose allo stesso tempo: trama, motivazione, emozione, un certo punto di vista. Una di queste può essere il nocciolo di un racconto che avrò voglia di scrivere, e quindi mi limiterò a costruire il resto intorno a questo fulcro. Ma ogni volta che fisso uno schermo vuoto, non so assolutamente da dove arriverà la storia, e spesso ho l'impressione che non arrivi proprio. Penso: «Come ci sono riuscito?». Riguardo una vecchia sceneggiatura e penso: «Oggi non la potrei scrivere». Perché hai a che fare con così tanti elementi, e ci vuole davvero tanto duro lavoro per unirli tutti insieme, e per questo quando inizio sembra proprio impossibile. Penso che molti scrittori abbiano questa stessa sensazione. Tuttavia, inevitabilmente, arriva qualche idea. Una volta, in House, si raccontava la storia di un genitore che doveva scegliere tra i suoi due figli – sembrava un grande, straziante, conflitto emotivo da affrontare per chiunque, ed è diventato l'episodio "Selfish". In un'altra circostanza, si trattava di un'idea che avevo letto in un libro di psicoanalisi, in sostanza che tutti i genitori rovinano i loro figli, ed è diventato l'episodio "Parents". In *The West Wing* spesso con piccoli concetti di politica, o cose che mi erano accadute personalmente. Quindi direi che tutti questi elementi sono fondamentali, ma bisogna iniziare da qualche parte per poi costruire da lì. Io lavoro meglio se devo rispettare una deadline molto ravvicinata, così non ho tempo di mettere in discussione le mie scelte e posso solo impegnarmi sulla prima buona idea che mi viene in mente. Tuttavia è sempre un processo che un po' mi spaventa. Il mio sospetto è che, se questo processo non ti spaventa un po', allora non stai sfidando te stesso, e quindi probabilmente non stai lavorando bene.