

Il signor Nottebohm, cittadino «genuino» del Liechtenstein – Fabio Marcelli

La definizione del rapporto di cittadinanza è oggetto di disciplina normativa da parte dello Stato, il quale gode al riguardo di discrezionalità, ma non di libertà assoluta. Esiste una sentenza della Corte internazionale di giustizia cui fare riferimento, il «caso Nottebohm». Essa ha affermato la competenza degli Stati nella determinazione del rapporto, ma ha al contempo evidenziato la necessità di un «legame genuino» al fine del riconoscimento internazionale del rapporto stesso. Nella fattispecie veniva messa in discussione la naturalizzazione, da parte del Liechtenstein, del signor Nottebohm, il quale non aveva alcun legame concreto con il Paese in questione ma si era limitato a pagare la relativa tassa, aveva cioè acquistato la cittadinanza di quel Paese, la quale entrava in considerazione al fine di valutare la legittimità delle misure disposte dal Guatemala contro di lui in quanto ritenuto in realtà cittadino tedesco. La Corte ha risolto il problema distinguendo due aspetti. Il primo riguarda il rapporto tra l'individuo e lo Stato che, in un modo o nell'altro, per una ragione o per l'altra, si decide a concedergli la cittadinanza. (...) Se questo aspetto assume rilievo essenzialmente interno, diverso è il discorso per quanto riguarda il rapporto di protezione diplomatica fondato sulla concessione della cittadinanza, che intercorre fra gli Stati e assume quindi rilievo internazionale. È nella soluzione di questo problema che essi hanno elaborato dei principi volti a legittimare o meno l'attribuzione della cittadinanza. (...) Detti principi consistono nella necessità della sussistenza di un «legame genuino» fra Stato e individuo. (...) Lo Stato quindi è tenuto a riconoscere, ai fini dell'esercizio della protezione diplomatica, solo quel rapporto di cittadinanza che si basa su un «legame genuino». Ma è possibile ipotizzare che l'esistenza di quest'ultimo obblighi lo Stato a concedere la cittadinanza all'individuo nei confronti del quale esista detto legame? È possibile oggi ipotizzare che la sussistenza del «legame genuino» abbia effetto, oltre che per lo Stato terzo in ipotesi tenuto a riconoscere il rapporto di protezione diplomatica, anche per lo Stato nei cui confronti il «legame genuino» sussiste, obbligando tale Stato a concedere la propria cittadinanza all'individuo con il quale il legame in questione sussista? Dare risposta positiva a questo quesito contraddice evidentemente il principio della discrezionalità dello Stato nella configurazione del proprio rapporto di cittadinanza. (...) È anche importante sottolineare come tale limite operi sia rispetto al potere dello Stato di concedere la propria cittadinanza sia a quello di non concederla. Non è chi in effetti non veda come sarebbe scarsamente giustificabile l'atteggiamento di uno Stato che si ostini a negarla a persone che sono nate sul proprio territorio da genitori ivi residenti o che vi hanno lavorato e risieduto per vari anni. (...) Se risulta eccessivo affermare che lo Stato sia obbligato a concedere la propria cittadinanza alle persone che hanno un legame stabile con il proprio ordinamento, si deve rilevare una tendenza basata sull'infittirsi dei rapporti conseguente al fenomeno della globalizzazione e sulla conseguente necessità di riconoscimento reciproco di rapporti di appartenenza di individui a determinati ordinamenti il più possibile fondati su «legami genuini».

Questo testo è un'anticipazione del libro «Immigrazione, asilo e cittadinanza universale» (Editoriale scientifica Napoli, pagg. 488, euro 30), curato da Fabio Marcelli

Alias – 27.10.13

Il denaro del linguaggio - Francesca Piazza

Questo non è un uomo. Ogni essere umano, cioè ogni animale dotato di parola, è in grado di fare questa e analoghe affermazioni dinanzi a un proprio simile. Le conseguenze, tragiche e certo non solo linguistiche, di tale possibilità sono sotto gli occhi di tutti. Il libro di Paolo Virno, *Saggio sulla negazione. Per una antropologia linguistica* (Bollati Boringhieri, pp. 203, € 16,00), prende sul serio questa possibilità e la colloca al cuore della nostra natura. Questo deve fare, d'altra parte, un'antropologia che voglia davvero essere linguistica: non limitarsi ad affermare che siamo gli unici animali capaci di parlare ma domandarsi quali conseguenze abbia tale capacità per la nostra forma di vita. Per rispondere a questa domanda occorre andare a rovistare nella cassetta degli attrezzi linguistici e trovare gli utensili più adatti a far luce sull'intima natura del nostro linguaggio. L'utensile che Virno ci mette sotto gli occhi, per rivelarcene le straordinarie potenzialità, è una (apparentemente) semplice parolina: non. È questa parolina la protagonista del percorso, insieme suggestivo e rigoroso, che Virno ci invita a seguire in queste pagine. A fare da orizzonte all'intero percorso è un'ipotesi dichiarata con nettezza sin dai primi passi: il linguaggio non si limita a potenziare capacità umane preesistenti ma retroagisce su di esse modificandole in modo radicale e irreversibile. È quello che accade per la socialità specificamente umana. Lungi dal potenziare la nostra socialità istintiva – garantita dal sistema dei neuroni mirror che condividiamo con altri primati – il linguaggio è, al contrario, in grado di disinnescare, fino al mancato riconoscimento tra co-specifici, questa forma prelinguistica di socialità; salvo poi consentirne una ricostruzione mai identica a quella primitiva e sempre a rischio di essere nuovamente perduta. Risultato di una lacerazione e di una sutura, la sfera pubblica è dunque una cicatrice e il linguaggio è insieme l'arma da taglio e il filo di sutura di questa cicatrice. Non il linguaggio nelle sue astratte potenzialità ma, più concretamente, la negazione, il non. A consentire il movimento appena descritto è infatti la nostra capacità di negare, una capacità che giustamente Virno considera specificamente linguistica e radicalmente diversa (seppure non del tutto irrelata) dalle altre forme, psicologiche e comportamentali, di rifiuto o repulsione. Di più: il non è ciò che rende possibile lo stesso parlare. È uno strano utensile questo che Virno ci mette sotto gli occhi, un utensile bifronte. Oltre a svolgere i suoi compiti particolari, comparando nei singoli enunciati negativi («Il mare non è in tempesta»; «non prometto di esserti fedele»; «ti ordino di non uscire»), il non ha anche un'intrinseca funzione riflessiva. È una parte in grado di riflettere le caratteristiche peculiari del tutto cui appartiene, esattamente come il denaro, a un tempo merce e unità di misura della merce. Denaro del linguaggio, il non è la parola capace non solo di dire come le cose non stanno ma anche di esibire l'intrinseca negatività su cui il linguaggio si fonda, l'originaria frattura tra l'enunciato e ciò di cui esso parla (la sua denotazione), l'incolmabile divaricazione tra l'enunciato e lo stimolo emotivo che lo precede o lo accompagna (la sua forza illocutoria). Un

enunciato può, infatti, parlare di qualcosa, descrivere uno stato del mondo, solo in quanto è diverso da (non è) ciò di cui parla, e, analogamente, è in grado di fare qualcosa (promettere, giurare, ordinare) solo in quanto è diverso da (non è) lo stimolo emotivo (il desiderio, la speranza, l'aggressività) che sta dietro quella particolare azione linguistica. Ma la negazione è uno strano utensile anche per un'altra ragione. Connettivo sintattico che si annida nella zona più astratta del pensiero verbale ha tuttavia il potere di retroagire su affetti e pulsioni, riplasmandoli in modo radicale. Non si tratta della semplice possibilità di dare parole alle emozioni. Riprendendo un celebre esempio di Wittgenstein, Virno mostra come il linguaggio inauguri un nuovo comportamento del dolore non perché amplifichi le nostre capacità espressive ma perché ci consente di dire anche «non ho dolore». Grazie al non possiamo parlare del dolore anche quando non ne siamo afflitti, adombrando nello stesso tempo la possibilità di provarlo. Diventiamo così in grado sia di dissimulare un'emozione, rifiutandoci di ammetterla, sia di simularla, fingendo di provarla. Fino al doppio giro del poeta fingitore di Pessoa che arriva a fingere che è dolore il dolore che davvero sente. La retroazione del non nella sfera pulsionale consiste essenzialmente nella possibilità di una sospensione senza sostituzione. Caratteristica peculiare della negazione è infatti non presentare immediatamente un'alternativa a ciò che viene negato. Se dico «Giovanni non è coraggioso» non sto per questo dicendo che è un codardo. Ma c'è di più. Il contenuto negato resta in ogni caso obbligatoriamente presente. Non c'è altro modo di negare qualcosa che dirlo. È quello che succede al paziente di Freud che si affretta a negare che la donna del sogno sia sua madre o a chiunque inizi un discorso duro e aggressivo affermando «non è mia intenzione offendere». È quello che è successo agli Ateniesi nel 403 a. C. dopo il crollo della tirannia, obbligati, per bloccare la catena di vendette, a giurare pubblicamente «non rievocherò le sventure». Il non, sostenuto qui dalla forza illocutoria del giuramento, funge da stimolo inibitorio di una pulsione distruttiva, di una pulsione a uccidere che non richiede certo parole per essere realizzata ma delle parole ha bisogno per essere trattenuta. La sospende ma non per questo la affievolisce o la annulla. Al contrario, la presenta come una possibilità sempre attuale e pronta a realizzarsi in ogni momento. Sarà sufficiente che intervenga un altro non a negare la negazione e a riattivare ciò che era stato soltanto sospeso, scatenando insurrezioni e lotte fratricide. L'aggressività linguistica, resa possibile da questo strano utensile che è il non, si configura così come più pervasiva e ubiqua del suo analogo prelinguistico. Forza che insieme trattiene e scatena, la negazione modifica in modo irreversibile la nostra vita cognitiva e pulsionale. La possibilità di dire «non ucciderò il nemico», «non demolirò la città» è solo il primo passo della capacità del non di retroagire sulle nostre pulsioni. Con la stessa facilità con cui inibisce le pulsioni distruttive il non è infatti in grado di sospendere anche i sentimenti di benevolenza ed empatia. Ogni ulteriore sospensione resterà sempre instabile e mai capace di ripristinare la situazione di partenza. Proprio quello che accade ad Achille nell'Iliade. Persuaso da Atena a non uccidere Agamennone, l'eroe trattiene la spada e trova momentaneo sollievo nelle parole: copre di insulti il suo rivale e giura vendetta. Agamennone salva la pelle, è vero. Ma sappiamo bene quali lutti affliggeranno gli Achei.

Vite tedesche normali investite dalla follia: terzo Reich al lavoro

Cecilia Bello Miniciacchi

Una Germania già sulla strada del buio, fosca, «bruna» di divise e di umori, è quella che Erika Mann restituisce in dieci racconti pubblicati negli Stati Uniti nel 1940, a pochi anni dal suo esilio, *The Lights Go Down*. Dieci vicende dell'ultimo anno di pace, quando già i cittadini erano costretti a pesanti esercitazioni antiaeree, i cibi scarsi e di pessima qualità, gli orari di lavoro estesi e i salari ridotti, la politica demografica oppressiva, le leggi antisemite tristemente in vigore, e ostinati i lavori di fortificazione al Westwall. Quei racconti, di cui si è avuta un'edizione tedesca solo nel 2005, tardiva oltre che postuma, occorre dire, appaiono ora in italiano per la cura di Agnese Grieco, *Quando si spengono le luci. Storie dal Terzo Reich* (il Saggiatore «La Cultura», pp. 267, € 19,50). Il tono dominante di questi racconti, serrati in un'ora grave per la Germania tutta e per un'intellettuale tedesca ebrea, indomita antinazista in esilio, è dimostrativo e didattico: dall'esemplificazione di vite «normali» l'autrice fa scaturire l'evidenza incontrovertibile di una propaganda di regime fraudolenta e pervasiva, e soprattutto di un graduale, passivo, quasi inavvertito adeguamento di molti cittadini, anche onesti, a leggi inaccettabili. La narrazione, che ha passo accorto e letterariamente educato, è in primo luogo orientata a un ufficio morale. Fatti doveva intitolarsi la raccolta, scrive in nota l'autrice, «perché tutte le storie, le tragedie, le persone, gli avvenimenti, le situazioni e il loro sviluppo, le leggi, le statistiche e le affermazioni di cui nel libro si racconta, nel disegno generale e nei particolari, si basano su fatti reali. Esso sono fatti: nulla è inventato, tutto è davvero accaduto». Le citazioni di articoli a stampa e discorsi sono tutte riportate con scrupolo: il libro mantiene la sua premessa d'ordine teorico e politico, la fedele documentazione degli avvenimenti. E proprio quest'attitudine impedisce a Erika Mann una diretta e troppo patetica partecipazione emotiva agli eventi riferiti. Se è vero che il narratore è onnisciente e che, oltre a descrivere gesti e atmosfere della città bavarese eletta a modello, s'incunea tra i pensieri dei suoi personaggi, «ricostruendoli», è pur vero che la presa sulla materia è sempre misurata, composta e ferma al medesimo tempo. Cerca il distacco della testimonianza, fa in modo che il giudizio storico e umano nasca dalla follia di cui è stata investita la normalità, dall'assurdità di imposizioni e controlli iperbolici. Attività ginnica privilegiata, per importanza e tempo, rispetto allo studio delle specifiche materie dei corsi di legge e medicina – con effetti devastanti sulla preparazione professionale –; «visione del mondo» nazista anteposta alla «giustizia oggettiva» e «naturale»; impieghi utili alla nazione assegnati dall'Ufficio del Lavoro senza possibilità di scelta privata; capillare controllo della vita intima, minuziosi questionari sugli inquilini riempiti da ciascun Blockwart, «guardiano di caseggiato». E soprattutto l'inculcata diffidenza reciproca, serpeggiante anche all'interno della famiglia, perché il figlio potrebbe denunciare il padre e il marito la moglie: uno stato di paura permanente utilissimo al regime. Infatti, possiamo dedurre leggendo tra le righe, quello che sembra un paradosso, l'esaltazione dell'istituto familiare come unità virtuosa per allevare figli e il parallelo esautoramento di potere educativo della famiglia (tutti variamente portati «fuori casa», impegnati in adunate e servizi obbligatori, reclutati in organizzazioni naziste per bambini, ragazze, donne, giovani, lavoratori hitleriani), è in realtà finissima strategia della dittatura. Nella chiarezza di sguardo e di enunciato è la vocazione pedagogica della

figlia maggiore di Thomas Mann, alla fine del 1937 autrice di uno studio pionieristico, *La scuola dei barbari. L'educazione della gioventù nel Terzo Reich* (Giuntina, 1997), e dichiarata contestatrice del nazismo già dal gennaio del 1933, quando insieme all'amata Therese Giehse aveva fondato «Die Pfeffermühle», il famoso «Macinapepe», creativo Kabarett politico e letterario con cui intendeva risvegliare tedeschi ed europei. E giustamente Agnese Grieco, cui si deve una postfazione ricca di dettagli biografici, legge in *Quando si spengono le luci* una «denuncia narrata e illuminista». Non c'è retorica di sacrificio o d'eroismo: piuttosto il racconto delle piccole e crescenti difficoltà quotidiane che rivelano il menzognero benessere di una nazione che si pretende tanto forte da voler intraprendere una guerra. I nessi logici saltano e si accampano i soprusi: la falsa accusa di aver commesso un aborto distrugge due fidanzati, aver preparato un intruglio come surrogato di panna montata – troppo simile alla panna vera! – conduce un ristoratore all'arresto e in galera manda, pure, l'aver dato alle galline mangime pregiato. Intanto le vetture dei tram diminuiscono, le fabbriche siderurgiche producono «angeli della pace», i volti dei cittadini si scavano, le madri perdono figli in marina, i commercianti ritoccano i conti aumentando i ricavi per pagare più tasse e non farsi chiudere il negozio, le vetrine degli ebrei vengono infrante e depredate, le loro case saccheggiate, un prete imprigionato per aver chiamato al pentimento popolo e Chiesa sprofondati «nella colpa», e un giornalista allineato ma dubbioso si prepara la rovina correggendo beffardo i trentatré «grossolani» errori di grammatica in un discorso del Führer. La nazione si sta sgretolando, i cittadini sono infelici, vessati e moralmente confusi dagli imbonitori latrati degli altoparlanti. La pace è falsa perché nel Reich corre un'«economia di guerra». Eppure, ed ecco un altro tratto di stile, tutte le storie si aprono con rubriche serene – «nella nostra città il morale è buono e tutto procede secondo la norma» – collocate sotto miti disegni in bianco e nero di scorci cittadini, immagini «di pace e incanto» firmate, nell'edizione originale, da John O'Hara Cosgrave II. Tutto perché più patente e pedagogico risulti il contrasto, più subdolo l'insinuarsi della distorsione dentro le coscienze, più cupo e sordo, ottundente, il processo che farà inabissare la Germania, che la farà sommersa.

Una ironica nuvola di gas mostarda - Stefano Garzonio

In un intervento del 1975 Viktor Šklovskij, uno dei fondatori della scuola formalista russa (quest'anno ne ricorre il centenario legato alla celebre lezione sulla lingua dei futuristi, che proprio Šklovskij tenne nel dicembre del 1913 al cabaret Il cane randagio di Pietroburgo), scriveva in polemica con le più recenti tendenze dello strutturalismo e della semiotica: «io sono più uno scrittore che un teorico della letteratura... un Don Chisciotte che salvaguarda le armature dei cavalieri...» E in effetti, Šklovskij, membro dell'Opozjaz (Associazione per lo studio del linguaggio poetico), teorico dello straniamento, autore del celebre studio *L'arte come procedimento*, e fine studioso dell'opera di Tolstoj, Sterne, Majakovskij, nonché autore del fondamentale studio *Una teoria della prosa*, si cimentò fin da subito direttamente nella creazione letteraria. Pubblicò versi (ad esempio, la raccolta *Destino di piombo*, del 1914) che, a dire il vero, furono oggetto degli ironici strali di Sergej Esenin, ma poi ben presto si affermò come prosatore e negli anni venti e trenta fu autore assai prolifico, specie nell'ambito del genere biografico. Il fenomeno certo non fu isolato: anche Jurij Tynjanov fu autore di prosa storico-biografica di alto valore letterario, il giovane Boris Ejchenbaum fu poeta di sapore simbolista, e lo stesso Roman Jakobson si dilettò di poesia sperimentale e transmentale sotto lo pseudonimo di Aljagrov. Il lettore italiano conosce già di Šklovskij scrittore Zoo, o lettere non d'amore (due edizioni, 1966 e 2002) e ha ora l'opportunità di accostarsi a un'opera del tutto particolare, sia per genere che per caratteristiche formali: *Iprite*, ora proposta dalla casa editrice Meridiano Zero (traduzione e cura di Giulietta Greppi, pp. 352, €18,00). Si tratta di un'opera sperimentale del 1925 nel genere del romanzo d'avventure (il noto critico Igor' Smirnov l'ha definita «risposta sovietica al Pinkerton») scritto a quattro mani con un'altra importante figura della letteratura sovietica degli anni venti, Vsevolod Ivanov, membro del gruppo dei «Fratelli di Serapione» e autore del celebre romanzo dedicato alla guerra civile *Treno blindato 14-69* che il lettore italiano conosce in una vecchia traduzione pubblicata dagli Editori Riuniti. Ripubblicata in nove fascicoletti nel 1929 per i tipi del Gosizdat e presentata come «romanzo d'avventure», *Iprite* è una iniziativa editoriale nell'ambito della letteratura d'evasione di massa, ma è allo stesso tempo fortemente segnata da un taglio propagandistico. Per i due autori si tratta di una sorta di sfida e di gioco volto a evidenziare le proprie capacità di inventiva e di improvvisazione. Si è parlato per questo libro di una gara di velocità, di skoropis' (scrittura veloce), una sorta di creazione tachigrafica nella quale è difficile distinguere le due diverse personalità autoriali e che si realizza in un crescendo di trovate e funambolismi caratterizzati dal continuo utilizzo del procedimento del deus ex machina. Non a caso *Iprite* vuole essere un tentativo di trasposizione in letteratura delle forme di composizione e montaggio cinematografico (qualche anno fa il lettore italiano ha avuto l'opportunità di conoscere gli importanti contributi sul cinema di Šklovskij in una nuova e ricca silloge, *Sul cinema. Saggi, recensioni, essais*, a cura di Damiano Rebecchini, Temi Editrice, 2009) con evidenti riproposizioni verbali delle gag del cinema muto e delle prime strisce di fumetti. Allo stesso tempo l'opera si inserisce nel filone della narrativa fantastica e di divulgazione scientifica, ricollegandosi a numerosi esempi della prosa sovietica del tempo. Ma di cosa si parla nel vorticoso alternarsi di ambientazioni, avventure e registri stilistici? Il nucleo della narrazione è attualissimo per l'epoca (gli anni dell'affermazione del nuovo sistema sovietico e l'ostilità del mondo circostante), e il titolo ci rimanda agli orrori della Grande Guerra: l'iprite è un gas tossico, chiamato anche gas mostarda, impiegato nei dintorni di Ypres in Belgio. Proprio questo gas diventa simbolo della nuova grande guerra tra l'imperialismo e la giovane Russia dei Soviet. Il romanzo si dipana così in una molteplicità di ambientazioni (da Londra a Mosca e a New York, dalla Novaja Zemlja, fino a Ipatevsk, città immaginaria, centro di ricerca sovietico per i nuovi armamenti) e in un turbinare di episodi, nei quali è messo a nudo il progetto delle potenze imperialiste di schiacciare il nuovo potere proletario utilizzando le più recenti scoperte della chimica nell'ambito delle armi per lo sterminio di massa. Dato il carattere di sfida nell'invenzione e nella velocità di realizzazione, il romanzo si presenta come un curioso e paradossale insieme di trovate, tra il gioco e la parodia. I personaggi stessi sembrano usciti dalle gag del cinema dell'epoca, dall'eroe positivo, il proletario Paška Slovochotov (il «Cacciatore di parole») che con l'orso ubriacone Rokambol, viene accolto a Londra come un novello Tarzan, al perfido chimico Mond con la bella figlia Susanna e il maggiordomo Holten, il «negro che non dorme» (per aumentare i profitti gli industriali

utilizzano il gas «susanite» che priva gli operai occidentali dell'esigenza di dormire accrescendone la produttività... come non pensare al Chaplin di Tempi moderni!). Si prospetta così anche la creazione di una nuova religione e di un nuovo dio, Reck, che serva alla causa dell'assoggettazione dell'Urss da parte dell'imperialismo mondiale (una scientology ante litteram).

Monologo interiore davanti alla salma - Stefano Gallerani

Nel 1996, lo scrittore inglese Graham Swift pubblica il suo libro di maggior successo, *Ultimo giro*, comico e struggente epicedio in memoria di un protagonista assente, il defunto Jack Dodds, cui gli amici Vince, Ray, Lenny, Vic e il figlio adottivo Jack dedicano un viaggio a Margate per disperderne le ceneri in mare. Portato al cinema da Fred Schepisi – con attori del calibro di Michael Caine, Helen Mirren e Bob Hoskins –, il romanzo è nemmeno troppo velatamente ispirato, nello stile sincopato e frammentato dei dialoghi e dei cambi di scena, a *Mentre morivo*, di William Faulkner, ove si narra un viaggio di sei giorni per celebrare un funerale, scandito da oltre cinquanta monologhi che si sovrappongono in una moltiplicazione potenzialmente infinita dei piani e dei punti di vista. Negli stessi anni in cui l'autore di *Santuario* scrive la storia della famiglia Tull, poi, James Joyce, alle prese con il work in progress sulla veglia funebre di Finn McCool, porta alle conseguenze estreme le istanze moderniste: un flusso liquido di parole plurisemantiche invade la scena disabitata di un paesaggio in rovina. Pure, rispetto all'originario calco faulkneriano, *Ultimo giro* è una riduzione in scala minore, per cui la complessità cede il posto alla chiarezza e il novel si riduce, da inedito modello formale che era, a mero racconto romantico. Oltre trent'anni prima di Swift, Miguel Delibes si situa a metà strada tra i due estremi – esasperazione focale da un lato, narrazione dall'altro – con il romanzo *Cinque ore con Mario*, appena pubblicato dalle romane edizioni Elliot (traduzione di Pierpaolo Marchetti, Elliot «Raggi», pp. 251, € 18,50) – ulteriore tassello, il sesto, alla scarna bibliografia italiana di uno dei maggiori autori spagnoli del Novecento. Licenziato nel 1966, nell'arco della vita artistica di Delibes (nato a Valladolid nel 1920 e morto nel 2010), il romanzo segna un punto di svolta rispetto alle opere degli anni cinquanta, nelle quali è preponderante l'istanza realistica (intesa come adesione al vero dello scrittore, che se ne rende testimone-partecipe), a favore di un rapporto mimetico con la realtà che sposta necessariamente la scrittura sul versante della sperimentazione: protagonista di *Cinco horas con Mario* è infatti Carmen, detta Menchu, una donna gretta e conservatrice che assiste alla veglia del cadavere di Mario, suo marito, professore, scrittore e intellettuale progressista, accusandolo di una vita di stenti votata alla giustizia sociale e al sovvertimento di quel sistema di valori tradizionali cui lei non sembra aver affatto abdicato. Di fronte a una figura del genere, che riassume in sé tutte le bassezze della Spagna franchista, Delibes adotta una prospettiva soggettiva e interna, ovvero si mette dalla parte di Carmen sciorinando, per sua bocca, il lungo monologo interiore di un'esistenza frustrata e ottusa: dopo le prime battute, la pagina è letteralmente invasa dal flusso di coscienza della donna che, partendo da alcuni versi della Bibbia che Mario era solito leggere prima di andare a dormire, si scaglia contro la salma per rimproverargli di averla illusa, di non aver adempiuto i doveri di un vero marito, di non essersi preoccupato del benessere della famiglia ma di aver solo teorizzato l'emancipazione di una collettività ideale; di non averla mai presa sul serio, di essersi, tra l'altro, ostinato a comporre libri incomprensibili quando avrebbe avuto tutte le possibilità di scrivere romanzi popolari e di successo se solo avesse seguito i suoi consigli. Nei quasi trenta capitoli del romanzo, tutte queste recriminazioni, insieme ad altre di basso conto, tornano costantemente, si ripropongono come sterili lamentazioni, ma ciò che lascia perplessi è che Delibes, pur adottando da un lato il registro avanguardistico dello stream of consciousness, dall'altro non rinuncia mai alla posizione di narratore terzo e onnisciente; in altre parole, rimanendo ai modelli da cui siamo partiti, di fronte all'orazione di Carmen è difficile non pensare all'ultimo capitolo dell'*Ulisse* joyciano, il lungo monologo di Molly Bloom, ma se lì la mimesi linguistica è perfettamente coerente con il personaggio, in Delibes questa piena aderenza non si realizza mai, perché l'autore non registra ma trascrive in una forma convenzionale il discorso della vedova, mancando una perfetta coincidenza tra voluto e realizzato, quasi la libertà artistica incontrasse un limite nella necessità. Ma, allora, di che necessità si tratta? Se si torna agli altri romanzi di Miguel Delibes (accademico di Spagna nel '75 e insignito dei più importanti riconoscimenti letterari del suo paese), si capisce come, anche negli ultimi anni di vita (*I santi innocenti*, del 1981, o *El hereje*, del 1998), egli sia sempre rimasto, sostanzialmente, uno scrittore classico: un intellettuale per il quale l'interpretazione della realtà non può prescindere dal suo adattamento a uno schema interpretativo che è, allo stesso tempo, analitico e prescrittivo, prossimo più a Steinbeck che a Faulkner. La sua necessità è, dunque, una costrizione etica non scevra, tuttavia, da tentennamenti e da ripensamenti: difatti, a ben vedere, l'opzione per un ritorno alla natura contrapposto alla degenerazione di un sistema feudale e gerarchico che pare preponderante in romanzi come *La sombra del ciprés es alargada* (1948) o *Mi idolatro hijo Sisi* (1953) vacilla, tra anni sessanta e settanta, di fronte a una società che dall'arretratezza del primo dopoguerra muove verso l'ipocrisia piccolo-borghese del franchismo: da questo tentennamento nasce il monologo di Carmen o quello del pittore protagonista di *Signora in rosso su fondo grigio* (1991), ma la vena più autentica di Delibes resta ancorata, come prova *I santi innocenti*, alla possibilità di una salvezza in senso cristiano – una salvezza affidata, cioè, al sacrificio e alla redenzione degli umiliati e offesi della Storia. Forse per questo rimane solo sullo sfondo di *Cinque ore* la figura dell'intellettuale di sinistra, dell'uomo che, cresciuto nella tradizione, la ripudia e si converte a una fede ben più umanistica e laica pagando con l'incomprensione e l'odio sociale (incarnato dall'astio della moglie) la propria scelta; e forse per lo stesso motivo rimane abbozzato il rapporto del defunto con il figlio superstite, cui la madre sembra rimproverare una sorta di tara spirituale ereditata dal padre. Perché, poi, Carmen sia rimasta fedele al marito, è uno dei nodi principali del romanzo, quella domanda inevasabile che, pur nei limiti della sua realizzazione, ci restituisce il senso di un vincolo oppressivo e pure così forte da trasformare le sue parole in una supplica, nell'estremo tentativo di tenere accanto a sé Mario, di non lasciarlo andare, di non accettarne la morte perché la sua vita, la vita dell'altro, è – per Carmen e per tutti, nella visione di Delibes – l'unica giustificazione plausibile per le nostre colpe: «Avanti, per favore, guardami un momento, solo un secondo, anche un decimo di secondo, ti supplico, guardami! Io non ho fatto niente di male, parola, per amore di Dio, guardami un momentino, anche solo un momentino, andiamo! Dammi questa

soddisfazione, che ti costa, te lo chiedo in ginocchio, se vuoi, non ho niente di cui vergognarmi, te lo giuro, Mario, te lo giuro! Te lo giuro, guardami!».

Proiezioni egotiste di un visionario - Pierluigi Pellini

Età dell'oro del roman-feuilleton (è del 1843 il successo senza precedenti dei *Misteri di Parigi* di Eugène Sue, fra il '44 e il '46 Alexandre Dumas padre pubblica *I tre moschettieri* e *Il conte di Montecristo*) gli anni quaranta dell'Ottocento sembrano segnare il declino irreversibile di Balzac, il romanziere che aveva dominato la scena parigina nel decennio precedente. Ma l'autore della *Commedia umana*, capace di far proprie le ricette del romanzo d'appendice senza rinunciare all'ambivalente complessità di una narrazione dal ritmo franto e imprevedibile, nel biennio 1846-'47 torna clamorosamente in voga, con la pubblicazione di tre assoluti capolavori: l'ultima parte di *Splendori e miserie delle cortigiane* e il dittico dei Parenti poveri, composto da *La cugina Betta* e *Il cugino Pons*. Dei tre, l'ultimo romanzo è certamente il meno noto – non il meno bello – e apre felicemente, nell'ottima traduzione di Giovanni Bogliolo, il terzo volume dell'edizione parziale della *Commedia umana* curata nei «Meridiani» da Mariolina Bongiovanni Bertini (Mondadori, pp. 1592, €60,00). Musicista di scarso successo, e condannato da un fisico grottesco a rinunciare alle gioie dell'amore, Pons trova «nei piaceri del collezionismo» e nel vizio innocente della gola «compensazioni» capaci di dar sfogo per quarant'anni a tutte le sue energie libidiche; la sua «mania» antiquaria è «piacere sublimato in idea»; per i suoi quadri nutre un'«avarizia insaziabile» e «l'amore di un innamorato». In questo, è affine al suo spregiudicato rivale, il mercante ebreo Élie Magus, «anima votata al lucro, fredda come un pezzo di ghiaccio», capace però di infiammarsi di fronte a un Sebastiano del Piombo; e non è molto distante dai grandi avari balzachiani – Gobseck, Grandet, Hochon – che godono del contatto fisico con oro e denaro. Non c'è contraddizione, in Pons, fra disarmante ingenuità nei rapporti umani da un lato e acume critico nell'individuare i capolavori, astuzia commerciale nel contrattarne il prezzo dall'altro: l'antropologia balzachiana, debitrice del coevo paradigma delle monomanie imposto dall'alienista Jean-Étienne Dominique Esquirol, inventa uno «specialismo» delle funzioni psichiche che pare immagine dell'incipiente divisione capitalistica del lavoro. E impone sublimazione, compensazione: è il testo stesso a suggerire come per Balzac ogni forma di arte (letteratura compresa) sia ripiego e rifugio, succedaneo dell'azione (erotica, economica, politica). Non a caso, in punto di morte, dopo l'addio alle «vanità dell'arte», Pons recupera un'insospettabile lucidità pragmatica, comprende quali «sacche di fiele» alberghino nell'animo umano e riesce a giocare ai suoi avversari un tiro degno di uno scoppiettante vaudeville. Solo in apparenza, però, la storia rivaleggia sullo stesso terreno con le complicazioni narrative e il facile manicheismo del roman-feuilleton: fra i due estremi dell'arresa, fanciullesca bontà del pianista tedesco Schmucke, compagno tenerissimo di Pons, e della luciferina perversione del pustoloso Fraasier, avvocaticchio rotto a ogni corruzione, si squaderna un'umanità opaca, capace di vegetare per decenni in una sciatta «probità», finché lo sprone dell'interesse, «idea fissa» in un'epoca «in cui la moneta da cento soldi si annida in fondo a tutte le coscienze», non ne fa affiorare l'ignominia. Così uno dei personaggi più memorabili di tutto il romanzo francese, la corpulenta Cibot, «buon cuore di popolana», in gioventù «bella ostricaia», poi anonima portinaia (la guardiola diventa per lei «come il guscio per l'ostrica»), capace di servire per anni e fedelmente i due musicisti, immaginandoli poveri, si trasforma in spietato aguzzino «dall'occhio arancione», in «spaventosa lady Macbeth di strada», quando scopre il valore della collezione, e dunque dell'eredità, del malandato Pons. Nella *Commedia umana*, diceva Baudelaire, «anche le portinaie sono geniali»: e possono esercitare sugli inquilini un dispotismo che riproduce, nel microcosmo del quotidiano, la più inumana tirannia sociale. Più sottile ma non meno letale, una feroce convergenza di interessi meschini rende diversamente complici del delitto il medico curante, i parenti ricchi, i mercanti d'arte, la serva (nomen omen) Sauvage, «l'illustre Gaudissart», cialtronesco e immanicattissimo direttore di teatro: in una moltiplicazione virtuosistica di intrighi intersecati che è, come sempre nel migliore Balzac storico dei «costumi», tanto inverosimile nel dettaglio quanto inoppugnabile nella sua evidenza psichica e sociale – cioè realistica. Che al contrario l'autore della *Commedia umana* sia «visionario» almeno quanto realista, e voglia essere filosofo non meno che narratore, è tesi critica di illustre tradizione, dallo stesso Baudelaire a Ernst Robert Curtius: tesi a lungo minoritaria; poi a la page e perfino egemone nei decenni di fine Novecento che hanno bandito il lemma «realismo» dal lessico della teoria letteraria; e oggi senz'altro canonica: benissimo ha fatto perciò Bongiovanni Bertini a offrirne, con i suoi tre «Meridiani» – grande impresa editoriale che giunge a compimento dopo quasi vent'anni: il primo volume è del 1994 –, un'aggiornata illustrazione, di cui è ora possibile apprezzare il disegno coerente, anche se l'opera di Balzac, cattedrale di carta paradossalmente perfetta nella sua proliferante incompiutezza, si presta male all'esercizio antologico. Se è vero che qualsiasi rinuncia avrebbe minato i segreti equilibri architettonici dell'insieme, non mette conto soffermarsi sul rimpianto per le inevitabili assenze, che per lo più non pregiudicano l'esemplarità della scelta (unica lacuna di rilievo, un sotto-genere eminentemente balzachiano come il romanzo breve, o racconto lungo, di argomento contemporaneo: il sinistro Gobseck, l'inferno Parroco di Tours, l'enigmatica Honorine). Il primo volume comprende sei romanzi che hanno decretato il successo dello scrittore (come il Père Goriot e Eugénie Grandet) e la Storia dei tredici, splendida trilogia tramata di enigmi metropolitani e conturbante erotismo. Il secondo è interamente occupato dai due grandi romanzi di Lucien de Rubempré, *Illusioni perdute* e *Splendori e miserie delle cortigiane*. In questo terzo, il più eteroclitico, al Cugino Pons fanno seguito testi di genere, ispirazione (e valore) diverso: la breve incursione nell'esotismo intitolata *Una passione nel deserto*, storia sensuale del rapporto fra un soldato francese e una pantera, o leopardo, in un'oasi egiziana; una vicenda romantica d'amore impossibile, assoluto e puro, *Il giglio nella valle*, ambientato nella familiare Turenna, scritto in competizione con il Sainte-Beuve di Volupté e tramato di lussureggianti descrizioni paesaggistiche e floreali, chiamate a dare una quasi barocca espressione metaforica alla passione di Félix de Vandenesse; il primo successo del Balzac ortonimo, *La pelle di zigrino*, concepito sulla scia delle traduzioni di E.T.A. Hoffmann, ma già capace di piegare la voga del fantastico e il gusto della deformazione grottesca all'urgenza di un'allegoria psico-sociale: il talismano del titolo si restringe, e la vita di Raphaël de Valentin si accorcia, a ogni desiderio realizzato. E, ancora, un racconto dell'artista notissimo (ma qui

proposto nella nuova, impeccabile versione di Gabriella Mezzanotte), Il capolavoro sconosciuto, che dà esempio di un analogo principio di energetica – il pensiero, come il desiderio, uccide: sulla vicenda di Frenhofer, il pittore protagonista, che per ansia di perfezione ritocca un nudo femminile fino a trasformarlo in un informe «muro di pittura», in un caos di «colori confusamente ammassati», continuano a interrogarsi, dopo Cézanne e Picasso, critici, filosofi e storici dell'arte. C'è poi un omaggio alla moda del racconto storico, I proscritti, che conta fra i protagonisti Dante Alighieri e Sigieri di Brabante, in una pittoresca Parigi trecentesca che si fa scenario da melodramma; infine Séraphîta, lo «studio filosofico» in cui si dispiega, riprendendo il mito dell'androgino e adottando come sfondo un'improbabile Norvegia, il misticismo balzachiano, mutuato da letture assidue quanto disordinate di teosofi e illuminati, da Swedenborg a Louis-Claude de Saint-Martin. Senza discostarsi dall'ordine, tematico e non cronologico, della Commedia umana, il volume racchiude dunque in sé quella sorprendente varietà di materiali narrativi, generi letterari e soluzioni stilistiche che fa di Balzac uno scrittore refrattario alle troppo univoche etichette di cui lo ha gratificato la critica (principe del racconto, capostipite del romanzo moderno, padre della descrizione realista, ecc.); e al tempo stesso offre esempi numerosi di quelle sotterranee ricorrenze tematiche che assicurano l'unità dell'opera. Così, la passione esclusiva per l'arte è condivisa non solo dal mite Pons e dal pittore Frenhofer, ma anche da Élie Magus che, disponendo di una rete infallibile di informatori e tessendo le sue trame nei più diversi contesti sociali, si trasforma in imprevedibile controfigura del romanziere; del resto, Magus è antiquario, come l'inquietante centenario che vende il talismano a Raphaël, nella Pelle di zigrino, facendosi così demiurgo della vita del giovane; e antiquario è anche il ripugnante Rémonencq, truffatore e omicida nel Cugino Pons: in un corto circuito vertiginoso fra arte e denaro, fra passato e presente, fra suggestioni del fantastico e realtà quotidiana, fra intensità passionale e ironica derisione, che è forse il nucleo generativo più profondo della Commedia umana. Mentre l'utopia di una «perfezione terrestre» ricollega la protagonista del Giglio nella valle alla «perfezione celeste» di Séraphîta. Se c'è però un elemento che più di altri accomuna molti di questi testi è l'insolita densità dei rinvii autobiografici: al giovane Raphaël toccano difficoltà e tentazioni di una gioventù talentuosa e sprovvista di mezzi, trasposte in quel 1830 che vede il cinico trionfo della bottegaia monarchia d'Orléans; a Félix de Vandenesse, Balzac presta il trauma immedicabile di una carenza d'affetto materno, e l'amore a forte coloritura edipica per una donna più anziana; a Pons la «bricabracomania» degli anni tardi, la passione per anticaglie e oggetti d'arte d'inestimabile e misconosciuto valore. Di queste sottili implicazioni fra il vissuto e l'invenzione romanzesca danno conto, con eleganza affabulatoria, le introduzioni della curatrice; e, per il cugino Pons, l'imponente apparato di note, in cui Claudia Moro, con scavo erudito puntiglioso e ammirevole, illumina gli echi interni alla Commedia umana, i riferimenti storico-culturali e appunto l'incidenza delle sublimazioni autobiografiche: offrendo all'interpretazione un materiale prezioso e in larga misura nuovo. Spiace che l'annotazione degli altri testi di questo terzo volume – con l'eccezione di *Una passione nel deserto* – sia affidata a altre mani: il cui lavoro, pur pregevole, non regge il confronto. Poco male, perché Pons è il pezzo forte di un volume che avrebbe guadagnato molto a includere anche La cugina Bette, l'altro capolavoro della maturità sacrificato da Bongiovanni Bertini sull'altare del Balzac «visionario», per dare spazio al Giglio nella valle e a Séraphîta – testo, quest'ultimo, che certo ha avuto «una piccola schiera eletta di cultori», come Gaston Bachelard e Mircea Eliade, e tuttavia concede qualche plausibilità alla definizione di un contemporaneo censore cattolico: «un'accozzaglia di stravaganze [...], travestita da apocalisse». È giusto che una scelta antologica voglia dar conto anche di un versante dell'opera balzachiana, quello mistico, poco noto al pubblico italiano; nondimeno pare incongruo (ed è solo un esempio) che un gioiello come La zitella, affresco di vita provinciale, tour de force di ironia scollacciata, allegoria storico-sociale, quasi rovescio sapido e terragno di ogni tentazione mistica, non sia mai stato, salvo errore, tradotto di qua dalle Alpi; mentre *I contadini*, romanzo incompiuto su cui György Lukács ha scritto nel 1934 un saggio insuperato, da anni è assente dalle nostre librerie. Conviene chiedersi se i tempi (di crisi, speculazione finanziaria, rivolgimenti sociali) non siano maturi per un ripensamento – non necessariamente una restaurazione – del canone balzachiano e della sua tradizione critica. Nell'attesa che un editore, magari piccolo e visionario, trovi il coraggio (in barba alla crisi) di mettere finalmente in cantiere la prima traduzione italiana integrale della Commedia umana.

Liberazione – 27.10.13

Per non procedere sulla strada dell'eutanasia della cultura - Guido Capizzi

Tra tradizione e modernità la Scuola di Ballo della Scala compie 200 anni. Riuscita a sopravvivere a due guerre e a periodi bui, adesso è tra le eccellenze culturali italiane minate dai tagli dei fondi destinati al settore. Fondata nel 1813 dall'impresario Francesco Benedetto Ricci e chiamata "Imperial Regia Accademia di Ballo" fino alla caduta di Napoleone, la Scuola di Ballo della Scala è chiamata a sopportare il rischio dei tagli di fondi alla cultura. E' un'eccellenza italiana nel mondo, vivaio privilegiato per il corpo di ballo scaligero, ha avuto allievi come Carla Fracci, Liliana Cosi, Luciana Savignano, Roberto Bolle e numerosi altri che si sono affermati internazionalmente come ballerini di alto livello. Oggi sono 192 gli allievi guidati da Frédéric Olivieri. Oltre a partecipare alle rappresentazioni della stagione scaligera, nel corso dell'attività didattica i giovani ballerini partecipano a incontri e seminari con coreografi e danzatori di fama internazionale: dalle aule della scuola sono passati Davide Bombana, Vladimir Derevianko, George Balanchine, Maurice Bejart, Roland Petit e tanti altri grandi artisti del ballo. Tra tradizione e modernità la Scuola di Ballo della Scala partecipa a serate con vari repertori nei quali si mettono in luce nuovi talenti. E fa tournée in vari teatri. Grazie ad Aslico, la cui attenta presidente Barbara Minghetti ha impresso con la sua equipe di giovani collaboratori il carattere di teatro aperto anche in sale di piccole città lombarde, il pubblico di Como e numerosi spettatori provenienti dalla vicina Svizzera hanno potuto assistere a tre balletti i cui giovani protagonisti hanno dimostrato la preparazione che la loro scuola riesce a dare. I convinti applausi di un attento pubblico sono un invito ai giovani studenti della Scuola di ballo della Scala perché non desistano e agli amministratori delle città perché premano il governo a non togliere soldi alla cultura. Anche loro, gli amministratori locali, dovrebbero farsi carico di assegnare

soldi, ma non solo, anche spazi e certezze per il futuro di queste eccellenze. Non procedere sulla strada della lenta, ma senza ritorno, eutanasia della cultura.

Fatto Quotidiano – 27.10.13

Aveva raccontato la Roma papalina

Due David di Donatello per la sceneggiatura, uno alla carriera. E' morto questa mattina a Roma Luigi Magni, uno dei più importanti registi italiani. Romano, Magni aveva 85 anni e aveva esordito nel cinema come sceneggiatore e soggetto nel 1956, lavorando con registi del calibro di Camillo Mastrocinque, Alberto Lattuada e Mario Monicelli. Nel 1968 il passaggio dietro la macchina da presa. Il successo arriva un anno dopo, con il film "Nell'anno del signore". La pellicola segna l'inizio del lungo sodalizio con l'attore Nino Manfredi e la nascita della sua tipica commedia, ambientata nella Roma papalina e risorgimentale e condita con sfumature farsesche ma anche drammatiche. Tra gli attori che hanno recitato nelle sue pellicole, figurano Claudia Cardinale, Ugo Tognazzi e Pippo Franco. Nella sua bacheca può vantare due David di Donatello per la sceneggiatura, uno per "In nome del Papa Re" (1977) e l'altro per "Nemici d'infanzia" (1995). Il suo ultimo lavoro è un film per la televisione, "La notte di Pasquino", diretto nel 2003. Cinque anni dopo, gli viene riconosciuto il David di Donatello alla carriera, per celebrare i suoi 80 anni di età e i 40 di attività registica. "Apprendo con dolore della scomparsa di Luigi Magni, tra i massimi narratori per immagini della storia e dello spirito di Roma", ha commentato con un tweet il ministro dei Beni Culturali Massimo Bray.

Università: tra un rettore e Higgs, in Italia verrebbe reclutato il primo

Francesco Sylos Labini

Da qualche anno a questa parte l'università e la scuola sono al centro di processi valutativi che hanno suscitato molte critiche per come sono stati sviluppati. Non c'è dubbio che in un sistema con risorse finite, come qualsiasi sistema universitario, è necessario valutare per tre scopi differenti: assumere, promuovere e ripartire le risorse. In Italia un nuovo sistema per assumere docenti universitari e promuovere quelli già in servizio è stato recentemente introdotto come "sotto-prodotto" della riforma Gelmini: vediamo con che risultati. Supponiamo che ci sia una posizione di professore e si presentino come candidati l'ultimo premio Nobel per la fisica, Peter Higgs, e, per fare un esempio esplicativo e simbolico, il rettore della più grande università italiana, il prof. Luigi Frati. In un sistema di valutazione ideale si preferirebbe assumere un grande scienziato premiato con il Nobel piuttosto che qualcuno che ha dedicato, con successo o meno, la propria attività a dirigere un ateneo con 200.000 studenti per quasi un decennio. Anzi molto spesso si sente dire il sistema italiano è stato cambiato dalla recente riforma Gelmini proprio per contrastare il "potere dei baroni". E, con tutto il rispetto e la simpatia per il prof. Frati, non è il rettore del primo ateneo italiano il prototipo nazionale di "barone"? Il risultato del sistema che è stato implementato in conseguenza della legge Gelmini è dunque paradossale: il famoso premio Nobel Higgs non verrebbe preso né come membro di una commissione di selezione e né passerebbe la soglia per essere considerato come candidato al primo livello di professore, mentre il prof. Frati, dall'alto dei suoi strabilianti numeri di articoli e di citazioni, passa tranquillamente entrambe le selezioni. Ma la riforma Gelmini non doveva essere contro i "baroni" e a favore della meritocrazia come ci hanno tante volte raccontato? In realtà questa situazione paradossale è avvenuta perché in Italia c'è un grave ritardo nella cultura della valutazione, al punto da usare metodi banditi a livello internazionale. Questa situazione ha permesso di far passare il bianco per nero e viceversa. Ma solo a chi non s'informa su quanto accade nel mondo scientifico internazionale sfugge la natura abnorme delle regole escogitate dalla nostra agenzia di valutazione, i cui supporters assomigliano sempre più agli ultimi giapponesi nella jungla che credono che la valutazione della qualità di un ricercatore fatta contando solo il numero di articoli e di citazioni da questi ricevuti, possa ancora affermarsi a livello mondiale. Qualcuno dica loro che Okinawa è caduta in mano agli americani.

Green Like July, 'Build a Fire': album senza limiti - Pasquale Rinaldis

L'attrazione irresistibile per gli Stati Uniti spinge i Green Like July, band lombardo-piemontese dedita al folk-pop, addirittura più in là delle loro aspettative, arrivando persino a registrare i loro ultimi due album presso gli Arc Studios di Omaha, Nebraska. E con l'ausilio di alcuni artisti dei protagonisti della scena Saddle Creek, da Jake Bellows dei Neva Dinova ai fratelli A.J. e Mike Mogis. Studi dove, tra l'altro, hanno inciso i loro dischi artisti che per loro veri e propri numi tutelari, del calibro di Bright Eyes e She&Him. A due anni di distanza da Four-Legged Fortune, non era facile ripeterne il successo ottenuto, ma complice il contributo di Enrico Gabrielli dei Calibro 35, "un musicista raro e prezioso – lo definisce il cantante nonché l'autore dei testi Andrea Poggio – il nostro Caronte che ci ha traghettati verso una nuova fase, chiudendo un processo di cambiamento iniziato anni prima", oramai la band ha raggiunto un livello di tecnica e di intesa invidiabile. E se in Four-Legged Fortune l'obiettivo era di discostarsi il meno possibile dalla tradizione americana, con Build a Fire non si sono posti limite alcuno: certo, è rimasta l'impostazione folk nella forma canzone, ma su questo telaio si sono innestate le più disparate influenze, facendo convergere suggestioni diverse e talvolta in aperto contrasto tra di loro. Composto da nove brani, Build a Fire stilisticamente è un incrocio fra pop sofisticato e Metafisica: "In esso – afferma Andrea Poggio – è possibile vederci gli ambienti di Gianni Colombo, il Dino Risi di Primo Amore e le camicie sgargianti di Laurie Anderson. Il farfallino di Nino Rota, i corvi di Dumbo e la Torino-Piacenza...". [Un disco da ascoltare](#) tutto d'un fiato. Per saperne di più abbiamo intervistato il frontman della band Andrea Poggio. **Andrea, come prima cosa vorrei chiederti: perché avete scelto di chiamarvi Green Like July? È stata una scelta puramente fonetica. Avrebbe potuto essere The Waiters o Talking Heads, ma quei nomi erano già stati presi. Mi racconti come è avvenuto il passaggio dal folk a un pop puro come quello di Build a Fire? Se in Four-Legged Fortune l'obiettivo dichiarato era di discostarsi il meno possibile dalla tradizione americana, con Build A Fire non ci**

siamo posti limite alcuno. In esso convergono suggestioni diverse e talvolta in aperto contrasto tra di loro: la sintesi di queste influenze ha dato vita a un qualcosa di forte e di nuovo. Mi fa piacere che venga definito "pop": la tua definizione conferma il fatto che le diverse anime di Build a Fire abitino il disco in modo pacifico e armonico. **Cos'è che volete comunicare con le vostre canzoni?** Sono canzoni che, a livello testuale, hanno un'origine squisitamente autobiografica e che parlano di cose che sono accadute a me, ma che sarebbero potute accadere a chiunque. Nei testi di Build a Fire ritrovo oggi gli stati d'animo, le persone e i luoghi di questi miei ultimi tre anni di vita. **Qual è il filo conduttore, se c'è, nelle canzoni?** Il filo conduttore dei testi di Build a Fire è il tema del cambiamento. Li ho scritti in un lasso temporale ampio, poco meno di tre anni. Nel corso di questo periodo, nella mia vita si sono susseguiti una serie di cambiamenti, alcuni positivi altri negativi. Per questo motivo, è un disco a diverse velocità, popolato da personaggi in egual misura vinti e vincenti: i toni sfrontati e accusatori di Moving To The City e Johnny Thunders, si alternano alla rassegnazione e alla sconfitta in Good Luck Bridge e Robert Marvin Calthorpe. In un certo senso, il punto di equilibrio del disco deve essere cercato proprio nella serena accettazione della stessa necessità di cambiare, in quel "rivers breathe you're a free man" che chiude Agatha Of Sicily. È questa anche la chiave di lettura per comprendere il senso del titolo del disco: Build a Fire altro non è che il racconto in nove episodi dell'imponente avanzare di un lento, ma non per questo meno dirompente, cambiamento.

Il vero 'tesoro di San Gennaro' è la musica - A67

"Il tesoro di San Gennaro" (Rtf Records, 2012) è il nuovo progetto musicale dell'eccentrico batterista, qui in veste di produttore e arrangiatore, Salvio Vassallo e della talentuosa cantante, Valentina Gaudini. Il tesoro più prezioso al mondo, come fa notare il duo napoletano 'non appartiene – spiega Valentina – alla curia, ma al popolo. Questa cosa ci è parsa molto adatta al concetto che volevamo esprimere: un immenso patrimonio culturale che appartiene alla gente. Il Tesoro di San Gennaro sono le canzoni e siamo noi napoletani'. "Il tesoro di San Gennaro" è una delle produzioni più interessanti uscite ultimamente da Napoli. Un disco che si fa metafora di una città del terzo millennio che non ha mai smesso di (con)vivere col suo passato, dove monumenti e palazzi, a differenza di altre città, non sono ammirati, ma vissuti nel senso più pieno del termine. E' questo lo spirito che ha spinto il duo napoletano a mettere le mani nelle proprie radici. Con coraggio e consapevolezza ha affrontato l'immenso tesoro musicale napoletano per ridare senso al futuro. Antiche villanelle e classici suonano come Trentemoller e Massive Attack, ma grazie alla sensuale e viscerale voce di Valentina Gaudini non perdono la loro essenza come in "Lo Guarracino". Le lavandaie del M° Roberto De Simone si ritrovano a cantare su ritmiche e atmosfere elettroniche, ben riscaldate da strumenti tradizionali come: tammore, bouzouki, chitarre acustiche ed elettriche per un electro-folk mai banale. Intensa la rivisitazione de "Le lavandaie del Vomero" e divertente "La canzone della Zingara". Nove in tutto le tracce del disco tra cui due inediti, "Bonanotte", dove suonano gli avvolgenti flauti del sassofonista Riccardo Veno e "Incubo Napoletano". Un disco da ascoltare e diffondere! **Come nasce il progetto de "Il tesoro di San Gennaro"?** Prima di questo disco abbiamo lavorato ad altre rielaborazioni elettroniche di pezzi tradizionali di varie parti del mondo (precisamente una rielaborazione delle folk songs di Luciano Berio), ed è stato naturale successivamente confrontarsi su brani della nostra tradizione. Siamo partiti da quelle canzoni che potevano prestarsi a quello che Salvio aveva in mente, e cioè una sonorità a metà tra l'electro e il rock con influenze di minimalismo. L'idea era quella di provare a raccontare la storia di un popolo, il nostro, attraverso alcune musiche che ne hanno accompagnato i momenti cruciali, e di farlo con un linguaggio più vicino alla nostra sensibilità artistica, musicale e generazionale. **Un disco elettronico, ma rispettoso della tradizione musicale napoletana.** Il patrimonio musicale di un popolo come il nostro è come un dna artistico, ce lo portiamo dentro a prescindere. Arriva però il momento di staccarsi dai propri genitori, pur continuando ad amarli e a portarne i tratti somatici. Sting diceva che la musica italiana non si è evoluta perché non ha attinto dalle proprie radici, e cioè dalla musica napoletana. Crediamo che sia profondamente vero! **Dove possiamo sentirvi live? Ci sarà un continuo?** Abbiamo due tipi di Live, un Electronic Set dove siamo in duo o in trio con videoproiezioni, e il gruppo intero. Attualmente siamo impegnati nell'organizzazione di un concerto evento all'Osservatorio Astronomico di Capodimonte di Napoli, nell'ambito della rassegna Paleocontemporanea. Sarà una cosa molto bella con la partecipazione di vari artisti videomaker, e la cornice è davvero suggestiva. Stiamo lavorando al prossimo disco, che tra l'altro vedrà alcune importanti partecipazioni.

La Stampa – 27.10.13

Teofilo III: "Spero di incontrare il Papa, anche se la sua figura ci divide"

Alain Elkann

Questo colloquio con il Patriarca Teofilo III ha avuto luogo all'Hotel King David di Gerusalemme: il primate della Chiesa ortodossa di Gerusalemme era con amici ebrei e arabi.

In che cosa consiste il suo ruolo di Patriarca? «Il concetto di patriarca è associato alla storia sacra, la storia della redenzione che ha avuto inizio sul Monte Sinai e si è compiuta a Betlemme con la nascita di Gesù e la sua crocifissione a Gerusalemme. In altre parole la carica di patriarca deriva dalla storia sacra, il primo fu Abramo. Al popolo ebraico il ruolo del patriarca non è estraneo». **Qual è il motivo per cui i greci ortodossi hanno la custodia dei Luoghi Santi?** «Perché la cristianità ha avuto inizio a Gerusalemme. È stato sotto il dominio dell'Impero romano. I greci e l'impero romano furono lentamente evangelizzati dall'imperatore Costantino il Grande e la lingua franca divenne il greco. Per questo quando gli israeliani scavano per scoprire le loro radici scoprono le nostre, perché tutte le iscrizioni sono in greco. L'intero paesaggio del cosiddetto impero bizantino in origine era greco-romano e non bizantino. L'intero panorama del Medio Oriente è cambiato con la presenza araba. Quando arrivarono a Gerusalemme con Omar, il secondo successore del profeta Maometto nel 638 dopo Cristo, i Bizantini persero la battaglia e restò solo la chiesa e il Patriarca Sofronio leader spirituale ed etnico firmò un accordo con Omar». **E a che punto apparvero**

anche i cattolici? «I cattolici e i protestanti qui apparvero più tardi, al momento della separazione, nel 1054». **Ci racconta che cosa accadde in quegli anni in Terra Santa?** «Tutto a un tratto i latini emersero come una chiesa distinta e rivendicarono la Terra Santa; arrivarono i crociati che s'impadronirono della Chiesa della Natività. Quando se ne andarono il Papa voleva mantenere una presenza ma poi ci sono stati gli arabi mamalucchi e ottomani. La prima presenza ufficiale risale al 14° secolo, con l'arrivo dell'ordine francescano. Ma i principali Luoghi santi rimasero sotto il controllo degli ortodossi». **E ora i Luoghi santi sono ancora sotto il loro controllo?** «Sì, con l'avvento degli Ottomani i Luoghi Santi divennero di grande interesse diplomatico per la politica internazionale. Gli Ottomani erano maestri di diplomazia». **Cosa succede oggi?** «C'è una grande varietà. La situazione è complessa a causa di Gerusalemme e del Monte del Tempio». **Come sono i rapporti tra le diverse religioni?** «Sono eccellenti e c'è piena collaborazione, ma è un'alleanza, non un matrimonio». **Che cosa è successo quando Papa Benedetto XVI è venuto in visita a Gerusalemme?** «L'abbiamo accolto come un fratello, come un pellegrino. Abbiamo chiarito al Papa che noi vogliamo l'unità, ma non in termini amministrativi. In termini di unità di fede. Ma non penso che abbiamo la stessa fede. Noi non possiamo accettare il fatto che qualcuno abbia titolo per essere il Vicario di Cristo sulla Terra. A noi non va bene». **Chi è il Papa degli ortodossi?** «Cristo e i Patriarchi sono indipendenti». **Qual è la sua posizione nella difficile situazione tra palestinesi e israeliani?** «Come chiunque viva qui. Siamo una chiesa e quindi non intendiamo impegnarci in politica, ma non siamo indifferenti. Non discriminiamo nessuno. Siamo rispettati e la nostra missione da oltre 2000 anni è la convivenza, la riconciliazione, la pace. La cosa fondamentale è che si deve amare anche il proprio nemico. Come si può amare Dio, che è invisibile, e non amare il prossimo che si ha di fronte?». **Pensa che ci sarà la pace?** «Naturalmente dobbiamo essere ottimisti. Ogni essere umano ha subito traumi e ha bisogno di cura. Per avere una pace generale, è necessario prima avere la pace interiore». **Quanti ortodossi vivono in Terra Santa?** «Nella regione ce ne sono circa 200 mila, siamo più o meno 200 sacerdoti e il Patriarca è il capo dell'Ordine monastico e pastore della comunità. Ma la chiesa ortodossa si sta riprendendo nei paesi ex comunisti». **Quanti pellegrini arrivano a Gerusalemme?** «Secondo le statistiche, la stragrande maggioranza è ortodossa. Molti di loro vengono dalla Russia, dall'Ucraina, dai Balcani». **Che cosa ne pensa del nuovo Papa Francesco?** «Spero di incontrarlo quando verrà a Gerusalemme. Ma è chiaro che l'unica differenza tra la chiesa cattolica e noi, è proprio la figura del Papa».

Jerry Saltz contro il sistema delle mega gallerie

Gagosian, Hauser & Wirth, David Zwirner, e Pace. Jerry Saltz non fa prigionieri e dalle colonne del New York Magazine identifica con nome e cognome le mega-gallerie responsabili di un generale impoverimento del panorama artistico attuale. «Con i loro spazi enormi, modelli di business consolidati, staff elefantiaci, reti di pubbliche relazioni, influenza sul mercato e capitalizzazione senza fine, sono una presenza schiacciante» accusa Seltz che lamenta come tutte queste realtà abbiano trasformato la complessa visione personale e le eccentricità dei loro fondatori in corporation. Contravvenendo al loro ruolo tradizionale, le “megas” “sfruttano il potenziale di artisti che sono stati allevati per anni con cura e attenzione da parte di altre gallerie. E spesso li rovinano”. Saltz sostiene infatti che disporre di spazi sconfinati e budget illimitati spesso può inibire la creatività e l'immaginazione. Non solo. Le mostre presentate dalle “major” non si configurano più come proposte e stimoli aperti al dibattito, ma somigliano piuttosto a retrospettive di genere celebrativo, snaturando ancora una volta la vocazione naturalmente associata al concetto di galleria. La trasformazione di queste entità genera scompiglio nell'intero sistema. Perché se è vero che le megas hanno ultimamente supplito alla crisi dei musei proponendo rassegne molto importanti, dall'altra le realtà più contenute, che esercitano il loro vero compito di gallerie, tendono a sentirsi risucchiate e forzate ad un'espansione che segua il passo. A conferma di questa teoria: la recente apertura a New York di Emmanuel Perrotin che non ha fatto mistero del fatto che a condurlo nell'Upper East Side sia stato soprattutto il timore dalla fuga di artisti dalle sue scuderie. E persino l'ineguagliabile Marian Goodman ha riconosciuto che questo potrebbe essere il momento giusto per aprire a Londra, ma ha badato bene a chiarire che lei “non ha intenzione di conquistare l'universo come alcuni uomini...”.

L'ottimista razionale di Ridley - Stefano Rizzato

Non dev'essere facile, di questi tempi, andare in giro per l'Europa e dire che viviamo nel miglior mondo mai esistito, che il progresso ci ha portato lontani, che il futuro ci riserva solo qualcosa di meglio. Con il coraggio delle sue convinzioni, lo scienziato britannico Matt Ridley lo fa dal 2010, da quando ha pubblicato il libro “Un ottimista razionale: come evolve la prosperità”. E ci proverà anche stasera, alle 21 al Palazzo Ducale di Genova, da ospite d'onore del Festival della Scienza. Sarà una conferenza e insieme una sfida al pensiero negativo, all'Italia della crisi e del disfattismo. “Ci piace pensare il contrario, ma la verità è che le cose stanno migliorando costantemente”, scrive Ridley. “Oggi il 99 per cento delle persone sulla Terra può nutrirsi, ripararsi, divertirsi e proteggersi dalle malattie meglio dei nostri antenati dell'età della pietra. Negli ultimi 200 anni c'è stata un'accelerazione notevole e disponiamo di tutto ciò che potremmo volere: calorie, vitamine, acqua pulita, macchinari, privacy, mezzi di trasporto che superano la corsa umana e mezzi di comunicazione che vanno più lontano della nostra voce”. Con le sue argomentazioni che sembrano uscite dal Candide di Voltaire, ma che sempre puntano su dati scientifici, Ridley si è guadagnato nel tempo più di una critica. Non è solo questione di spirito dei tempi e della recente inclinazione generale al pessimismo. Molte delle teorie dello scienziato britannico sembrano vere provocazioni e di recente Ridley è arrivato a mettere in discussione anche che il riscaldamento globale abbia effetti negativi. “Se si sommano insieme le conseguenze sull'economia e quelle sull'ambiente, quelle sull'uomo e quelle finanziarie, il risultato complessivo del cambiamento climatico è positivo e lo rimarrà più o meno fino al 2080”. Al di là delle singole questioni – sulle quali la discussione potrebbe non finire mai – l'aspetto più affascinante del pensiero di Ridley è nel metodo e nella direzione delle sue ricerche. Prima che ai motivi per cui preoccuparsi, fin troppo popolari, l'autore inglese guarda alla strada fatta. Non esistono “ricette per un futuro migliore”, dice: basta che l'umanità continui a fare quello che l'ha portata avanti: scambiare idee, creare, innovare,

migliorare. Il punto di partenza è una piccola rivoluzione nel modo di guardare al presente, la capacità di valorizzare tutti i motivi per cui essere, razionalmente, ottimisti. Di questo, in fin dei conti, non c'è mai stato così bisogno.

Europa – 27.10.13

La verità, vi prego, sulla politica – Stefania Carini

E' una delle tante usanze non scritte della costituzione inglese: ogni settimana si svolge un'udienza privata tra regnante e primo ministro. Soli. "The audience" venne inaugurata ai tempi della seconda guerra mondiale, quando Giorgio VI e Churchill dovettero affrontare i giorni bui dell'Inghilterra (e dell'Europa). L'udienza però è continuata anche dopo la morte del re: in questi anni un solo regnante, Elisabetta II, ha visto così sfilare davanti a se molti e molti primi ministri, da Churchill a Cameron. Il destino ha voluto così. I regnanti ispirano da sempre qualche drammaturgo di chiara fama: è un'altra delle tante usanze non scritte della cultura inglese. Stavolta è toccato a Peter Morgan (già al lavoro su politica e regalità con *The Queen* e *The Deal*) immaginarsi questi incontri segreti nel play *The Audience*, che ha trionfalmente debuttato a Londra questo aprile. La regina è l'inarrivabile Helen Mirren, già in *The Queen*, capace di assumere tutte le età di Elisabetta II, e con tutte le sfumature possibili. Il play sarà visibile nei cinema italiani in HD il 29 ottobre grazie a Nexo (www.nexodigital.it). *The Audience* è la storia di un paese. Di un'istituzione, come la monarchia, che ne incontra un'altra. Entrambe incarnate in due esseri umani. Ci sono quindi almeno quattro persone presenti a ogni udienza. Una doppiezza che la Regina conosce bene. In una scena colloquia con una se stessa bambina. La giovane Elisabetta si sporge dalle finestre di Buckingham, ma ha paura di farsi vedere dalla gente che passa. «Perché?» chiede la Regina adulta «Sanno che abiti qui, ti hanno visto dal balcone con mamma e papà». Risponde la giovane Elisabetta: «But that's me as...the other person. This is me as...me». Di fatto, spiega Morgan, grazie all'usanza dell'udienza e a un regno così lungo, Elisabetta II è stata ed è il consulente speciale più influente di ogni primo ministro. Ma di fronte a *The Audience*, si ha come l'impressione di vedere la Storia che si fa seduta psicanalitica, con Regina e primo ministro che a seconda dell'età, del temperamento, della situazione si scambiano i ruoli di paziente e psicologo. Scrive infatti Morgan: "Amicizie, persino matrimoni non contemplano due persone sedute così a lungo una di fronte all'altra, a parlarsi così apertamente, con tanta fiducia e confidenza, per un'ora alla settimana. In realtà, la natura di questi incontri (one-to-one, confidenziali, unilaterali) riflette un altro tipo di relazione: therapy". E cita l'ex primo ministro James Callaghan: «It was like talking with a psychiatrist». La politica – quella da dietro le quinte, quella reale e immaginata – come confessione dall'analista? Gordon Brown avrà le sue confessioni. Sì, rivelerà tutto, "i segreti più terribili, i tradimenti e i complotti", e soprattutto "the hair gel". Brown è stato "our greatest failure at being Prime Minister in 200 years", spiega il giornalista Kevin Toolis, autore del play *The confessions of Gordon Brown* (lo scorso mese ai Trafalgar Studios). Queste confessioni sono un vero e proprio "a solo", un monologo da grande tragico e anche da grande comico. La politica si fa allora confessione esorcizzante. Anche perché questo fallimento è "our", è anche nostro (di noi inglesi), non si sfugge alle proprie responsabilità. Forse. Qualcuno ci prova sempre. Damien McBride è stato consigliere speciale di Gordon Brown. Ha appena fatto uscire un libro, *Power Trip*. Spiega nella prefazione: "Questa è la mia possibilità di raccontare a nome mio la mia storia, dal punto di vista di chi ha avuto la possibilità di guardare dietro le quinte. E' anche il racconto dei miei rapporti con Gordon Brown, Ed Balls e Ed Miliband. Qualunque loro difetto possa denunciare, spero che la mia storia aiuti le persone a capirli e ammirarli quanto li capisco e ammiro io. In particolare, conoscevo le mancanze di Gordon, e le dichiaro in questo libro, ma cerco anche di spiegare perché ispirasse così tanta lealtà in me e in altri". Sono queste però le parole doppie di uno lago ("I am not what I am"). McBride è soprannominato McPoison. Dovette lasciare Downing Street nel 2009 a causa di uno scandalo epistolare: scambiava mail con un altro componente dei Labour circa la possibilità di lasciare trapelare alcuni pettegolezzi infondati sui propri oppositori. Naturalmente, non è la sola cosa di cui lo si possa accusare, o di cui lui stesso si possa accusare: per compiacere al proprio leader, si colpisce tanto il nemico quanto l'amico. Infuriava una lotta interna al partito, d'altra parte. Così, ogni singolo capitolo del suo libro è una dichiarazione d'intenti (*Slow ascent into hell, Going to the dark side, Mad Dog on the loose*), e il suo esergo iniziale si carica di molta ironia. McBride ha pubblicato parte del suo romanzo a puntate sul Daily Mail a fine settembre, avvelenando il clima del concomitante congresso Labour. Secondo il commentatore politico del Guardian Andrew Rawnsley, McBride conosceva benissimo il suo potenziale distruttivo. Adesso però si presenta al mondo dichiarandosi un "nasty bastard" che ha praticato "the dark arts of political spin" (un eufemismo che in fondo glorifica le sue gesta). Il paradosso, continua il giornalista, è che descrivendo se stesso così e soprattutto la politica come "a Roman orgy", finisce per passare da vittima. Come uno che almeno la sua amoralità la confessa. Almeno è sincero. Ma come, "Damian, il peccatore pentito?" chiosa Rawnsley. Eppure è proprio così: più ci dichiariamo impuri, più speriamo nel perdono. E' la base della confessione dei peccatori nei confessionali, il cattolico McBride lo sa. Il fare politico si confessa per redimersi. Eppure c'è chi crede ancora nella verità. Anzi, ha proprio voglia di dirla tutta. Il 9 ottobre è uscito il libro di Cécilia Attias, seconda moglie e consulente di Sarkozy, *Une envie de vérité*: "Per molto tempo sono stata in disparte. Ecco allora qualche errore e qualche incomprendimento. E' così sorprendete che ci si fosse sbagliati così tanto sul mio conto? Io stessa non sapevo più chi fossi. L'immagine di una persona corrisponde raramente alla sua realtà, soprattutto quando i media la sequestrano per modellarla a loro somiglianza". Non si tratta di regolare i conti con chicchessia, dice Cécilia nella prefazione, ma solo di "raccontare quel che si è vissuto". Siamo più dalle parti del mélodrame francese: "Je suis un persone simple qui a eu un vie compliquée". C'è un'eroina alla ricerca della sua identità, che può ritrovare solo dicendo quel che gli altri non sanno perché lei ha taciuto per troppo tempo, perché il suo io privato è stato offuscato dal suo io pubblico, creato da altri. La confessione restituisce alla politica la sua purezza. Non è un caso quindi che il libro non contenga alcuna rivelazione clamorosa. Ovvio. Lo sanno i grandi scrittori che raccontano le grandi regine. Certe pretese di verità (assoluta) sul proprio io (sulla politica) sono solo appunto delle pretese:

Elizabeth: If the Crown pays inheritance tax,

that makes us like everyone else.

And we're not like everyone else.

That's the point of us.

Major: Very well. Opening up Buckingham Palace

Elizabeth: To what?

Major: People

Elizabeth: People?

Major: It would give them a chance to share in the legacy.

Make them feel like they know you

Elizabeth: I don't wish to be known