

## Il regista galantuomo che amava le sfide - Marco Giusti

È morto come Mario Monicelli, con un salto nel vuoto a 91 anni, Carlo Lizzani, tra i padri del neorealismo e del nostro cinema del dopoguerra. Probabilmente non sopportava, lui che era sempre stato così lucido, preciso, attento, il declino fisico, la malattia e l'inutile attesa della morte. Del resto, non solo era un miracolo sentirlo parlare di avvenimenti storici del nostro cinema, e con la sicurezza di chi c'era, di chi aveva visto e sapeva. Ma pochi come lui avevano avuto la possibilità di essere testimoni della rinascita del nostro cinema e del nostro paese così da vicino. Forse da un punto di vista privilegiato, ma con una competenza non solo da storico, ma anche da critico e teorico. Perfino un suo tardo film, *Celluloide* ('96) sulla nascita di un capolavoro come Roma città aperta di Rossellini, poteva vantare una invidiabile precisione di ricostruzione. Come mi disse Luciano Emmer che aveva conosciuto da vicino sia Rossellini, interpretato nel film da Massimo Ghini, sia Sergio Amidei, interpretato da Giancarlo Giannini. Se ne va, Lizzani oltre tutto, pochi giorni dopo Giuliano Gemma. E anche lui, col suo bagaglio di cineasta militante e di neorealista, vantava la regia di ben due western importanti, *Un fiume di dollari* ('66) e, soprattutto, *Requiescant* ('67), con nel cast oltre a Lou Castel e Mark Damon, Ninetto Davoli e Pasolini come prete rivoluzionario. Non erano stravaganze. Lizzani credeva in quei film, al secondo come western rivoluzionario sessantottino, al primo come miscelazione di western e (attenti!) kung fu. È forse il primo film di western e arti marziali che sia mai girato in Italia, come ci disse alla Mostra di Venezia quando ripresentammo il film per la rassegna degli western all'italiana nel 2007. Proprio al Lido lo avevamo visto lo scorso settembre, anche se non di persona perché era già molto malato, come protagonista e voce narrante di un documentario sul neorealismo di Gianni Bazzocchi, *Non eravamo solo ladri di biciclette*. Proprio nella Venezia che lo aveva visto tra i direttori più vitali e innovativi, almeno per la mia generazione, negli anni 70, grazie alla prima apertura da parte della Biennale al cinema di genere e ai kolossal che uno dei suoi curatori, Enzo Ungari, seppe costruire con le proiezioni di «Mezzogiorno Mazzanotte», in un trionfo di Indiana Jones, Guerre stellari, horror, thriller, e anche grandi recuperi come i capolavori, allora perduti, di Hitchcock e Nicholas Ray. Ma Lizzani stesso, al di là del suo status di regista di grandi fatti storici, penso a Il processo di Verona con Rod Steiger e Silvana Mangano, Il gobbo con Gerard Blain e Pier Paolo Pasolini, L'oro di Roma, fu tra i pochi registi da festival e di chiara orientazione politica a sapersi non solo ben destreggiare tra i generi considerati minori, ma addirittura a inventarsi dei modelli di cinema assolutamente nuovi. Un film come *Banditi a Milano*, interpretato da Gian Maria Volonté e Tomas Milian, costruito a caldo sui misfatti della banda Cavallero, rimane un capolavoro del poliziesco sul modello del quale nascerà un'intero genere, il poliziottesco legato alla cronaca. Su questa linea sono degli assoluti successi anche il precedente *Svegliati e uccidi*, «dedicato» a Luciano Lutring, il solista del mitra, il suo episodio americano di *Amore e rabbia*, *Barbagia*, *Torino nera*, dove si inventa come attore «serio» Bud Spencer. Ma è con il grandioso *Crazy Joe* ('74), interpretato da un meraviglioso Peter Boyle, che cerca di innestare il suo cinema di cronaca nel nuovo genere americano della blaxploitation. *Crazy Joe*, bandito pazzo innamorato di Richard Widmark in Il bacio della morte di Henry Hathaway è un anarchico in lotta contro il capitalismo della società americana. Anche se il film non andò benissimo, lo preferiamo ai suoi kolossal storici di ricostruzione storica successivi, tipo *Mussolini ultimo atto* ('74), con Rod Steiger come Mussolini e Lisa Gastoni come Claretta, e decine di altre star, il televisivo *Un'isola* ('86), versione di partito della vita carceraria di Giorgio Amendola, interpretato da un Massimo Ghini in stile militante pci, o *Caro Gorbaciov*. Molti dei suoi film erano ispirati a romanzi italiani contemporanei, cominciando col notevole *Cronache di poveri amanti* ('54), tratto da Pratolini, sceneggiatura di Ugo Pirro e Sergio Amidei, nel cast Anna Maria Ferrero, Antonella Lualdi, Cosetta Greco Marcello Mastroianni. O *La vita agra* ('63), rilettura del romanzo di Bianciardi, interpretato da un grande Tognazzi, dove si può ascoltare e vedere un giovanissimo Jannacci nella Milano magica degli anni Sessanta. Prototipo del regista serio, colto, civile, ma anche pronto alle innovazioni, Lizzani sapeva dare, anche nei film meno risolti prove di grande interesse e non imborghesimento. Non era molto portato per la commedia all'italiana, ma ci provò con tentativi raramente riusciti come quelli di Monicelli o Risi o Comencini - per esempio Il carabiniere a cavallo ('61). Anche se il suo episodio L'autostrada del sole con Alberto Sordi e Nicoletta Machiavelli nel film corale *Thrilling* è sorprendente. Come sono a tratti sorprendenti alcuni suoi film tra i generi, *Roma bene* ('71) con Nino Manfredi, per metà commedia e per metà poliziesco, o il violento *Storie di vita e malavita* ('75) prodotto da Adelina Tattilo, o il thriller erotico *Kleinhoff Hotel* ('77) con Corinne Clery, sua unica concessione a un genere che non ha mai frequentato. Prova perfino a girare una spy story, *La guerra segreta* ('65), per il quale cura l'episodio italiano con Vittorio Gassman e Maria Grazia Buccella, mischia western e film banditesco alla sarda in *L'amante di Gramigna* ('69) con Gian Maria Volonté e Stefania Sandrelli. Arriva allo stracult col notevole e fortemente erotico *Mamma Ebe*, che vedemmo a Venezia pieno di nudi femminili e di scene di sadismo come non ci saremmo mai aspettati. In qualche modo la sua stella si spegne negli anni 80, anche se realizza film, soprattutto per la tv, fino e oltre il 2000; un regale *Maria José*, per lui vecchio regista pci così poco adatto, *Hotel Maina*, che Lizzani considerava proprio come l'ultima opera. Non erano male però neanche il suo episodio, *Speranza*, interpretato da Lucia Saro, nel film corale sul terremoto di Messina, *Scossa*, presentato a Venezia nel 2011, che è il suo ultimo. Sempre pronto a qualsiasi dibattito storico e politico, sempre attento ai cambiamenti e alle novità del cinema, generoso nel ricostruire la Storia del nostro cinema sotto ogni aspetto, Lizzani è una figura abbastanza anomala di uomo di cultura che non voleva farsi ingabbiare in facili etichette. E seppe uscire dalle tante che gli si potevano dare, con film spesso spiazzanti e più interessanti di come alla prima visione sembrassero. Il tempo sarà galantuomo con Carlo Lizzani come lui lo è stato sempre nella vita.

## L'invenzione di una città tra gialli, rapine e banditi. Con Jannacci al bar Giamaica - Antonello Catacchio

Carlo Lizzani non era di Milano, ma a Milano ha lasciato un segno profondo e di questa città ha colto momenti fondamentali. A partire da *Svegliati e uccidi* anche se poi tutti ricordano *Banditi a Milano*. Anno fatidico, il 1968, l'anno precedente la banda Cavallero aveva colpito l'immaginario e la realtà. Lizzani, da sempre politicamente schierato affronta la questione della banda composta da Donato Lopez, disoccupato figlio di un operaio del sud emigrato a Torino, Adriano Rovoletto, apprendista falegname ex partigiano, Sante Notarnicola immigrato al Nord, tra le tante ex attività, ex segretario della Federazione giovani comunisti di Biella, infine lui, Pietro Cavallero figlio del quartiere Barriera Milano di Torino, ex comunista, dotato di cultura e carisma. Per loro non è questione di criminalità, ma di giustizia sociale. Ma non tutto fila per il verso giusto. Nel corso di una rapina in banca a Milano, scappano sulla millecento rubata a Pupo De Luca, geniale batterista folle (che nel film interpreta se stesso), inseguiti dalle pantere alla fine lasciano una scia sanguinaria di tre cadaveri e oltre dieci feriti. Lizzani come sempre prende di petto la realtà, si affida al «mostro» Volontè e racconta. Ma questo rientra nel suo approccio cinematografico. Molto meno nota è una storia che risale a oltre dieci anni prima. Anzi un film, titolo *Lo svitato*, protagonista un attore esordiente, anche complice nella sceneggiatura: Dario Fo. Un'autentica follia, con il fattorino di un quotidiano che si ritrova coinvolto in un'inchiesta con sfondo omicida. No, nessun giallo, follia allo stato puro. Accanto a Dario la consorte Franca Rame e un manipolo di attori di origine teatrale destinati a fare sconquassi. Giustino Durano, Franco Parenti, Alberto Bonucci, Giancarlo Cobelli, oltre a un paio di outsider come Giorgia Moll e Leo Pisani, pseudonimo usato anche durante il fascismo per evitare persecuzioni dietro il quale si nascondeva l'impresario Leo Wachter. Quella che propone Lizzani, attraverso le scorribande di un Dario Fo magrissimo, è una Milano a mezza strada tra le devastazioni della guerra e la ricostruzione, tra la miserabilità del passato e la grande speranza per il futuro, il tutto in chiave assolutamente grottesca con momenti di straordinaria vis comica. Franca era una pin up predestinata, solo la sua forza straordinaria ha potuto cambiare il suo percorso artistico predestinato. Ma la genialità del film sta nella compulsività di Dario e nelle scene in redazione dove si cerca di venire a capo del «giallo» mentre intorno sono concorsi canini e palestre di boxe. Più tardi venne *La vita agra*, geniale analisi della milanesità scritta con tratti autobiografici da Bianciardi, con Tognazzi venuto in città per far saltare la sede dell'azienda chimica responsabile di morti sul lavoro, che finisce risucchiato nel boom, nella pubblicità e in una relazione extraconiugale. Tra le altre notazioni film d'esordio di Enzo Jannacci che al bar Giamaica canta *L'ombrello di mio fratello*. E non ci poteva essere intuizione migliore per essere considerato milanese d'adozione, con tanto di certificato pugliese doc.

**Alias – 6.10.13**

## **Il piede sinistro come romanzo di formazione** - Massimo Raffaelli

«Participio passato del verbo correre», perché in effetti non correva ma trottnava per rientrare a momenti nel gioco con affondi impensati e letali; o anche «il piede sinistro di Dio» come ebbe a definirlo sotto il sole di un torrido pomeriggio 1961 a Tel Aviv un tecnico israeliano abbacinato dalla maestria pittorica di quel mancino che sembrava pennellasse; «Mandrake», perché nascondeva la palla e la faceva riapparire come un coniglio dal cilindro o «Matto Birago» (così lo chiamava Gianni Brera) in quanto lunatico, refrattario alla dinamica del gioco e, finalmente, «Mariolino», vezzeggiativo con cui lo apostrofavano i tifosi. Nato nel veronese a San Michele Extra il 25 agosto del 1941, cresciuto nell'Audace, ala sinistra dell'Inter fra il 1959 e il '73, anzi della Grande Inter guidata da Helenio Herrera, Mario Corso chiude l'ultimo endecasillabo di una formazione («Sarti Burgnich Facchetti...» ne era l'incipit, «Domenghini Suarez Corso» invece l'explicit) che i ragazzi di allora recitavano a memoria come fosse una poesia. Non gioca da quarant'anni (chiuse la carriera con un biennio al Genoa, fra luci, ombre e un grave infortunio proprio al piede sinistro), ha avuto trascorsi non eccezionali da allenatore e da osservatore per la sua Inter, eppure Corso nel ricordo degli appassionati rimane un classico del nostro calcio, letteralmente un fuori-classe, cioè una figura di atleta o persino di artista che l'attuale calcio formattato (lo stesso che ha condotto sia la divisione del lavoro in campo sia il principio di prestazione atletica a livelli demenziali e in sostanza suicidi) oggi arriva a ritenere un fastidioso enigma, un problema e in certi casi un deprecabile inciampo. È noto peraltro come Helenio Herrera, preparatore ossessivo e ligio alla dittatura degli schemi, ritenesse Corso la più sfacciata e ondivaga smentita al credo tecnico-atletico di cui si sentiva profeta e dunque pretendesse, ogni anno, dal presidente Angelo Moratti la cacciata di un reprobato che, nel silenzio glaciale dello spogliatoio, pare replicasse agli ispirati incitamenti del Mago col sibilo della sua voce veneta e sardonica, insomma con un Tasi mona...; è noto, altrettanto, come la cacciata del reprobato fosse regolarmente impedita non solo dalla passione che Moratti nutriva per il suo indocile pupillo ma anche, e soprattutto, per la stima di un compagno di squadra che non avrebbe potuto essergli più antipode, Luisito Suarez, un genio cartesiano che bene intendeva la necessità, nell'automatismo degli schemi, di un simile e sempre imprevedibile outsider. (Non è un caso, nemmeno, che l'idolo di Corso fosse Omar Sivori, se in una foto del '63, scattata al Comunale di Torino prima di un acerrimo Juventus-Inter, si vede il campione italoargentino stringere la mano a Corso mentre con l'altra gli accarezza, con evidente affetto, il viso. Sembra un passaggio di consegne. Intemperante, permaloso e narcisista com'era, per Sivori non è affatto un gesto usuale: chi scrive può testimoniare che il vecchio Omar, quasi in punto di morte, ormai stemperate le vistose asperità del carattere, si riferiva a Corso come a uno dei più grandi campioni con cui aveva avuto l'«onore» – così disse precisamente – di giocare). Ora, la parabola di Corso è tracciata nel volume, redatto a quattro mani con Beppe Maseri, *Io, l'Inter e il mio calcio mancino* (Limina, pp. 161, € 16,00). Non si tratta di un libro-intervista e nemmeno di una biografia in senso tecnico o storico ma, piuttosto, di un racconto autobiografico che lo sparring sa tradurre e stilizzare nella voce della prima persona. (Beppe Maseri, va qui rilevato, non è solo un vecchio amico di Corso ma è un decano del giornalismo sportivo, avendo esordito nel '73 sulle pagine de *Giorno* sotto l'egida di Gianni Brera e – per restare alle firme calcistiche di una redazione eccezionale –, di fianco a colleghi quali Mino Mulinacci, Gian Maria Gazzaniga, Piero Dardanella, Gian Mario Maletto e Mario Pennacchia). La voce narrante non tratta il decorso esterno della carriera di Corso né si sofferma sui trionfi di una squadra leggendaria ma indugia, viceversa, sul romanzo di formazione: la

famiglia operaia, le scarpe consumate all'oratorio e nei campetti di periferia, poi, da minorenni, il gran salto a Milano, l'esordio fra calciatori acclamati (per esempio Skoglund e Angelillo), il vedere la propria e progressiva affermazione al cospetto del boom economico, mentre tutto cambia vorticosamente all'intorno, dentro e fuori del campo da calcio, con le luci di San Siro in notturna, le trasferte memorabili (la prima Coppa dei Campioni a Vienna, nel '64, l'Intercontinentale contro l'Indipendente prima a Buenos Aires poi a Madrid per lo spareggio), il riconoscimento di una classe sovrana, sia pure prodigata a momenti e a ritmi, per così dire, ditirambici. E alcuni paradossi lì per lì insondabili: l'ambiguo, difficile, rapporto con la Nazionale (appena 23 presenze e 4 gol), forse spiegabile con l'annoso dualismo tra Mazzola e Rivera che impediva la presenza di un terzo atipico, ma resta che Corso, incredibile dictu, non ha mai disputato un Mondiale; il fatto che lo scudetto più suo lo abbia vinto al tramonto della Grande Inter, nel campionato 1970/71, giocando da trascinatore e uomo squadra, correndo come non aveva fatto mai in una irresistibile rimonta sul Milan di Rocco. D'altronde il suo repertorio era di pochi colpi, essenziali e micidiali: il dribbling portato da fermo, la rifinitura e talvolta la conclusione in gol, più spesso la beffarda stoccata di un Cyrano del football. Sua firma vera e propria era la punizione «a foglia morta», calciata ovviamente di sinistro e preferibilmente dal vertice destro dell'area, un colpo inferto con l'interno del piede e capace di attivare una parabola all'apparenza molle, prevedibile, ma di colpo spiovente e inabissata in rete. (Chi scrive ha potuto ammirarne la bellezza plastica durante un'amichevole estiva, in provincia, quando Corso indossava la maglia del Genoa: ancora più stempiato e svagato del solito, leggermente appesantito, anche in quella occasione tuttavia la foglia morta, il suo autentico coup de theatre, non aveva mancato il bersaglio scatenando un applauso plateale). «Sono sempre stato una persona timida e di poche parole», così comincia il racconto autobiografico di Mario Corso. Nella sua svagatezza, e lo si scopre via via dal racconto, c'è una forte, mai esibita, emotività ed è struggente per esempio venire a sapere come tre anni fa, la notte del trionfo interista sul Bayern a Madrid, quest'uomo si fosse impedito di vedere la partita in tv e si aggirasse invece nelle strade vuote del centro di Milano, con il cuore in allarme, in attesa trepidante di un sollievo e perciò di un boato. C'è una umanità sottaciuta, una malinconia sottile che esce paradossalmente dalla immagine estrosa del campione, il senso lancinante di un bene perduto nell'Italia di oggi, quello che riesce ad associare in una stessa persona un enorme talento e la perfetta normalità. A tutto ciò si riferiva, fingendo di parlare dell'Italia di ieri, un analista sociale troppo presto mancato, Edmondo Berselli, juventino di Campogalliano, il quale aveva dedicato a Mario Corso *Il più mancino dei tiri* ('96), un libro a futura memoria.

## **Ezra in manicomio, Hilda prigioniera di poesia e desiderio** - Caterina Ricciardi

Speriamo che in Italia sia giunto il momento di H.D., Hilda Doolittle, poetessa americana della banda modernista dominata dai maschi (Yeats, Joyce, Eliot, Lewis, Lawrence, Hemingway, Pound), geni, inventori, re-inventori, sperimentatori, esploratori, battitori di piste, 'trovatori', trasgressori, misterici, iconoclasti, occultisti, esotici, classicisti, eterodossi, futuristi, peccatori ecc.: difficile dirle tutte. In fondo alla coda c'è lei, Hilda, «Santa Hilda», la ragazza di cui Pound s'innamorò a casa, a Filadelfia, facendone la sua fidanzata. E tale restò, per sempre. Sempre fedele al «pounding, pounding, pounding», il severo ticchettio del bastone del dandy/cowboy Pound, giovane spavaldo a Londra, quando si scorciava la strada nella coterie bohémien-intellettuale di Kensington. Contro il volere dei genitori lei lo raggiunse, e lì, a Londra, la promessa si ruppe. Presero strade diverse ma restarono sempre l'un l'altro fedeli, lui in modo paternalistico. Fin troppo, come quando, in una saletta da tè del British Museum, inventò, a tavolino con altri sodali, quell'Imagismo che inaugurò (1912) la scena poetica del nuovo Novecento. In quell'occasione, correggendo una poesia di lei, le amputò il nome. Così «Santa Hilda», la «driade», «figlia dell'erba», divenne l'imagista H.D. e lei restò fedele all'anonimo monogramma. È il destino delle donne. Speriamo, dunque, che sia giunto il momento di lei in Italia, dove gli studi accademici non sono mancati come, invece, è mancata l'editoria di mercato. In verità, già nel 1994 Massimo Bacigalupo (dopo Mary de Rachewiltz) ci aveva provato a stuzzicarla con un volume di tutt'attrazione, un 'diario' scritto nel 1958 ma pubblicato nel 1979, cui il curatore aggiungeva un breve epistolario intercorso fra i due fidanzati dopo il 1958. Oggi Fine al tormento Ricordando Ezra Pound (Archinto, pp. 253, € 20,00) torna meritoriamente in libreria, rinfrescato, aggiornato, arricchito, e in formato più piccolo (come s'addice a una donna, che sia «patchwork» o «soisseubuda») e più maneggiabile. La novità è – non in prima traduzione – Il libro di Hilda (1908), un quadernetto da E.P. consegnato a Hilda, prima di partire per l'Europa. Conteneva infiorate poesie d'amore (oggi di grande innocente splendore). Fine al tormento è una cronaca semitragica. Racconta dei mesi precedenti il rilascio di EP dal manicomio criminale St. Elizabeths a Washington. Grazie agli appelli internazionali, il poeta settantenne era alla fine del suo tormento fra i pazzi: ancora forte, atletico, irridente, pronto a continuare la sua attività. Ma lei, cui nel Libro di Hilda si chiedeva «Santa Hilda, prega per me», tribola, in Svizzera, in attesa del rilascio, dando sfogo a un percorso in flashback che è un intenso meditare sulla loro vita e sulla scrittura, sostenuto da citazioni dalla poesia di Pound ma soprattutto dai ricordi (intenzionalmente o no) svagati, come nell'incipit: «Neve sulla sua barba. Ma non aveva barba, allora. Neve soffiata giù da rami di pino, polvere secca sull'oro rosso.... O forse portava un cappello floscio, un cappello tirato giù sugli occhi? Una maschera, un travestimento? Gli occhi sono il suo tratto meno notevole. O mi sbaglio? Sembrano piccoli. Il colore? Verde-ciottolo? Certo non insignificanti. Un chiar di luna gotico, come lo chiamano, filtra attraverso questi alberi incisi. Freddo? Una sorta di rigor mortis. Sono congelata in questo momento». Anche quando scrive prosa (sebbene si tratti di prosa così personale), Hilda scrive in versi. Prosa però ne ha lasciata. Ha, infatti, delegato ai postumi una serie di romanzi, o prose fra autobiografia e centone classicista. Marina Vitale ne ha scelto uno per l'esordio italiano della narratrice. Il dono (Iacobelli, pp. 199, € 18,00), il dono di «una capacità fatta di rimembranza e divinazione», è ambientato in una Londra tuonante di bombe tedesche cui risponde la memoria pronta a «ri-vivere un passato che è sempre presente». L'America, eterno punto di riferimento degli esuli americani, si sostituisce a una Londra ferita, offrendo il placebo dell'eredità migratoria dei bisnonni Doolittle – di religione morava – in Pennsylvania, una storia 'culturale' che, fra risonanze antiche e liriche decadenti, emerge anche in HERmione, il romanzo più bello di H.D., dedicato alle prime schermaglie d'amore con EP. Vite tormentate, quelle di Hilda Doolittle e

Ezra Pound, ciascuno nella sua gabbia di trasgressioni (numerose anche quelle di lei), e di rimorsi e ricordi, entrambi prigionieri della poesia e di un po' di amorosa reciproca gelosia, mai smussata. Oggi possiamo cominciare a seguirle anche in Italia quelle vite di nostalgia e desiderio, perché, scrive Bacigalupo, «in fondo non si sono chiariti a se stessi. Sono rimasti irrisolti e contraddittori», come «comete affascinanti e inafferrabili».

## Un contributo sul giovane Pound stregato dalla poesia trobadorica

Caterina Ricciardi

«Ezra Pound non è un autore, è una letteratura»: così, riformulando la stereotipa convinzione che il poeta americano più avventuroso del Novecento si presenti come un'enciclopedia in versi 'cantati', Roberta Capelli esordisce nella sua indagine – la prima sostanziosa in Italia – su Pound e la Provenza in *Carte provenzali Ezra Pound e la cultura trobadorica (1905-1915)* (Carocci, pp. 217, € 26,00). Roberta Capelli non è una 'poundiana', è un'esperta di filologia romanza, ovvero quel che ci vuole per parlare dall'altro lato della staccionata: come sempre, con Pound, bisognerebbe 'cantare' a due o più voci. Dunque, ben vengano i contributi degli altri rami: si ricostruisce la quercia. Nel caso della Provenza – un campo così specialistico – questo era necessario. La storia è lunga. Dopo lo Hamilton College, all'Università di Pennsylvania Pound doveva addottorarsi in Studi Romanzi, ed è a quello scopo che nel 1905 parte per l'Europa, puntando sulle biblioteche di Madrid, Parigi, Londra, e tornando a casa col profumo di Provenza e il bagaglio pieno. Il PhD non lo conseguirà mai, neanche quando, negli anni trenta, invierà ai suoi maestri la contestatissima, eppur geniale (oggi lo si vede meglio), edizione di Cavalcanti «rappezzata fra le rovine» (1932). No, l'America non lo riconosce: troppo 'pasticcione'. Con occhio selettivo e pesato, come sa fare un filologo, Carte provenzali si addentra in questo tragitto (nessun «pasticcione»), destinato a rivoluzionare la neonata e sbandata poesia del Novecento. I termini generali ormai li conosciamo e li abbiamo assimilati con altri strumenti (i nostri). Ma a padroneggiarli non bastano lo studio attento dello Spirito del Romanzo (1910), gli approfondimenti occasionali, o la bibliografia ad hoc. È bene infatti ripercorrere alle radici i modi/nodi di appropriazione via via conquistati dal re-inventore della cultura del trobar clus. Sappiamo che le albe, le vidas e le personae, le maschere sub specie translationis, della prima fase poundiana, volte a ridare vita e nuova eco a Arnaut Daniel, Bertran de Born, Bernart de Ventadorn, Peire Cardenal, ad altri e al raro Faidit (trovato, con Arnaut, all'Ambrosiana in traduzione musicale, grazie al bibliotecario e futuro papa Pio XI: Achille Ratti), non vengono solo da Robert Browning o dalle provvisorie, lacunose edizioni di allora, e le letture misteriche, non «nozionistiche» (quindi, da Pound benamate), di Joséphin Péladan, rifinite con un pizzico di Remy de Gourmont, ma dai gangli tecnici, musicali – e dallo «spirito» – della poetica occitanica, più aperti a chi della materia ne sa di più: alle radici. Ecco dunque la necessità di parlare nell'armonia del «contrappunto». E, parlando d'«amore», com'era d'uso in Provenza, non si può non apprezzare, per esempio, il ragionamento che Capelli ci propone, partendo dalla canzone Dompna, puois, la «donna composita» («patchwork») da cui ci si congeda, di Bertran de Born, per giungere alla domna soisseubuda (la femminilità angelicata, la «donna ideale»), il «fantasma» che, con l'altra imperiosa, si trascinerà nei Cantos attraverso ipostasi incontrate nella Storia e nella vita, tutte figlie di madri mitologiche. O, parlando di guerra, com'era d'uso in Provenza, fa piacere apprendere che si chiama plazer «l'elogio di ciò che piace e quindi, nello specifico di Bertran de Born, della violenza dello scontro guerresco». E nella straordinaria Sestina Altaforte (1909) Pound lascia che Bertran canti il suo plazer («Maledica per sempre Iddio quelli che gridano 'Pace'»), ma poi, rispedisce quel Bertran «all'Inferno», dove l'aveva trovato in Dante (canto XXVIII), perché, secondo la raso (la prosa esplicativa) ad Altaforte, «seminatore di discordie». Con la ricerca di nuovi documenti, la bibliografia precedente e l'arte giusta, grande aiuto a questo volume viene dal corposo Ezra Pound to his Parents (1895-1929), le lettere ai genitori, apparse nel 2010. Valeva la pena aspettare la conclusione di un lavoro così lungo e complesso ('filologico'), perché ora esso apre l'accesso a infiniti percorsi di orientamento e di scoperta: fonti, letture, 'ritrovamenti' casuali, date e spostamenti spaziali del primo Pound vagabondo, il percorso provenzale incluso. Le lettere ai genitori sono – con il Companion ai Cantos di J.F. Terrell – uno strumento ormai inevitabile, per cominciare, come fa Capelli in Appendice (per esempio: sulle edizioni usate da Pound), a ripercorre – e ad assestare – le strade. E a questo fine basterà ricordare gli echi del «refrain» della lauzeta (l'allodola) di Bernart de Ventadorn (Bertran e Bernart: magari un «indice dei nomi» qui non avrebbe disturbato), scoperto allo Hamilton College nel 1905, e ritrovato nei *Canti Pisani* a rispondere – in modo struggente – cantando «in contrappunto».

## Il falso lebbroso, l'impavida virago: voluttà selvaggia di Tristano e Isotta

Mario Mancini

«Nell'ondeggiante oceano, / nell'armonia sonora, / nell'alitante Tutto / del respiro del mondo – / naufragare, / affondare, – / senza coscienza, / suprema voluttà!» («In dem wogenden Schwall, / in dem tönenden Schall, / in des Weltatems / wehendem All, – / ertrinken, / versinken, -- / unbewusst, – / höchster Lust!»). Sono le ultime parole del Tristan und Isolde di Wagner, che ha dato forma indimenticabile alla leggenda dei due amanti, trasfigurando l'amore impossibile che conosce l'unione solo nella morte, la negazione finale della volontà alla vita di Schopenhauer, il suo radicale nichilismo, in una fascinosa melodia infinita, dolce e terribile. Wagner prende le mosse dal Tristan (1210 ca.) di Gottfried von Strassburg – lo legge nell'edizione del 1823 di Friedrich Heinrich von der Hagen e nella versione condotta nel 1844 da Hermann Kurtz – che a sua volta si ispira a un Tristano antico-francese, giuntoci solo in frammenti e opera di un poeta dell'Inghilterra normanna, Thomas (1150-60 ca.). Gottfried rende palese omaggio al suo predecessore, che chiama «Thomas von Britanje», così vicino alla lancinante tensione della sua opera, pervasa d'amore e di morte, al suo «strano lamento». Ma il Medioevo, così ricco di tensioni, di vertiginosi esperimenti, ci offre, oltre al Tristan di Thomas, un altro grande testo, il Tristan di Béroul (1160-80 ca.): un testo completamente diverso, quasi che Béroul volesse «capovolgere» l'opera del rivale. Invece della distanza, della lacerazione, dell'esaltazione e del lutto, viene messa in scena, con colori epici, quella che potremmo chiamare un'arte dell'incontro amoroso. Il lettore moderno può ora leggere Béroul nella bella traduzione, con testo a fronte, di Gioia Paradisi (Tristano e Isotta, Edizioni

dell'Orso, pp. 418, € 19,00), che si confronta anche con i problemi testuali – l'opera ci è giunta in un unico manoscritto, ma numerosi sono i punti controversi – e mette in luce, senza temere l'ombra di Thomas, la grandezza di questo romanzo: la «dismisura amorosa» dei protagonisti, i tratti epici e potentemente arcaici, il ritmo travolgente, ricco di suspense e di colpi di scena. In Bérout l'eros è «dispensatore di piacere e di medicina del dolore». Anche nella vita di stenti, davvero selvaggia, che gli amanti, fuggiti dalla corte, conducono nella foresta del Morrois, Bérout sottolinea come la simmetria della loro condizione sentimentale cancelli la sofferenza: «Ciascuno sopporta le privazioni con lo stesso animo, / perché l'uno per l'altro non sente che bene» («Chascun d'eus souffre paine elgal, / qar l'un por l'autre ne sent mal»). E nella scena notturna in cui Tristano, per evitare di lasciare le sue impronte sulla farina che il nano malefico che li spia ha sparso sul pavimento, raggiunge con un grande balzo il letto della regina, l'eroe neppure si accorge di un'antica ferita che si è riaperta: «La ferita si apre, sanguina tanto, / il sangue che ne esce lascia il segno sulle lenzuola: / la ferita sanguina, non la sente, / perché è tutto intento al suo piacere». («Sa plaie escreve, forment saine, / le sanc qui n'ist les dras ensaigne: / la plaie saigne, ne la sent, / qar trop a son delit entent»). Per Bérout Tristano è un marginale, irrimediabilmente, perché il «folle amore» che lo domina, e che lo lega alla regina, non è compatibile con l'ordine feudale della corte. Questo è difeso dai baroni, che spiano gli amanti, che non si stancano, mossi anche dall'invidia, di denunciarli al re. Su di loro, a più riprese, si scatena l'ira omicida di Tristano. All'audacia dell'eroe risponde, specularmente, l'astuzia di Isotta, capace di dissimulare, di superare, mentendo, le situazioni più drammatiche. Come nella grande scena del Mal Pas. Qui Isotta davanti alla corte di Artù, che sarà garante del suo giuramento e che la difenderà da ogni ulteriore sospetto, affronta il iudicium Dei, per allontanare da sé l'accusa di aver commesso adulterio con Tristano. Travestito da lebbroso, coperto di stracci, Tristano la prende in groppa per farle attraversare la palude del Mal Pas, e così Isotta può pronunciare, trionfalmente, la sua «verità»: «Ora ascoltate il mio giuramento, / del quale il re Artù qui presente è garante: / in nome di Dio e di sant'Ilario, / su queste reliquie, sul reliquiario, / su tutte le reliquie che non sono qui / e su tutte quelle sparse per il mondo, / mai tra le mie coscie entrò uomo / eccetto il lebbroso che si fece bestia da soma / e che mi portò oltre il guado, / e il re Marco, mio sposo». In questa grandiosa recita dell'ordalia, Isotta è maestosa regina, splendida nelle sue vesti foderate di bianco ermellino, con un cerchio d'oro nei capelli, e insieme, piantata sul dorso del falso lebbroso, un'impavida virago, una sfrontata baccante: «Li guardano tutti, re e conti. / Isotta monta sulla stampella, / sale con le gambe a cavalcioni. / Tristano un po' di volte fa finta di cadere, / fa la faccia come se soffrisse. / Isotta la bella lo cavalcò, / una gamba di qua, una di là» («Yseut la bele chevaucha, / janbe deça, janbe dela»). La storia ci trasporta in un mondo arcaico. Tristano non impugna la spada, come un cavaliere cortese, ma scocca frecce micidiali dal suo arco che non sbaglia mai, dall'«Arc qui ne faut». Nel filtro amoroso converge anche un motivo ben attestato nel folklore celtico, quello del «vin de royauté», della bevanda magica che viene offerta al re la sera delle nozze, a garantire il potere regale nei miti in cui un umano sposa una divinità femminile legata al territorio e garante della sovranità. Dio non è un giudice che condanna l'adulterio della coppia e il molteplici gioco dei loro inganni, è piuttosto loro complice, un tratto decisivo e deviante che Gioia Paradisi mette bene in luce: «Al di là dell'irresponsabilità oggettiva determinata dalla bevanda magica, la partigianeria del Dio cristiano verso Tristano e Isotta credo possa rinviare a un'estraneità (o a un'alterità) del concetto di "Dio" rispetto ai significati più profondi della vicenda». L'arcana coercizione esercitata dal filtro, neutralizzando la volontà degli amanti, li colloca in una dimensione dove la sanzione religiosa e morale non vale più nulla. Quando l'eremita Ogrino chiede loro di pentirsi e di rinunciare al «pechié», al peccato nel senso cristiano del termine, Isotta rifiuta e ribadisce che il suo attaccamento a Tristano si deve al filtro magico che hanno entrambi bevuto. L'eremita, sconsolatamente, non può che prendere atto dell'impossibilità di impartire loro la penitenza: «Il fallimento di Ogrino mostra che contro il potere straordinario di Amore nulla può la condanna del peccato e la paura della morte dell'anima agitata dall'uomo di chiesa». In questo mondo arcaico, alternativo alla corte, e alla morale della chiesa, i nostri eroi si muovono con una selvaggia agilità. Se il Tristano di Thomas, di Gottfried von Strassburg, di Wagner, ci offre un'iniziazione piena di pathos alle altezze sublimi della voluttà e del nulla – Gottfried si rivolge ai «nobili cuori», agli «edelen herzen», «che insieme portano nel cuore /dolce amarezza, amato dolore, / palpiti di gioia, tormento del desiderio, / vita felice, triste morte, / morte felice, triste vita» – Bérout vuole percorrere un'altra strada. Accompagna i protagonisti e le loro rocambolesche avventure, innumeri e sempre diabolicamente vitali – agguati, travestimenti, roghi e fughe, giuramenti blasfemi – con un senso di gioiosa partecipazione, e invita il lettore, che accetta volentieri, a farlo con lui.

## **Gesti e immagine, la superficie materiale di cui siamo fatti** - Alessandra Sarchi

Nel secondo libro di Gargantua e Pantagruel Thaumasté, un dotto inglese, sfida Pantagruel sui massimi quesiti della filosofia. Thaumasté ha però in mente un dibattito particolare: «voglio disputare soltanto per segni, senza parole, perché sono argomenti così ardui che le parole umane non sarebbero sufficienti a spiegarli bene a mio gusto». Seguono due pagine di comiche e improbabili contorsioni di dita, smorfie e dinoccolamenti dell'intero corpo con cui i due dotti, più il discepolo Panurge, paiono scambiarsi i segreti dell'universo che rimarranno ai noi lettori preclusi, perché a differenza dell'alfamuto inventato dai bambini-terroristi ne Il tempo materiale di Giorgio Vasta e spiegato ai lettori, Rabelais preferisce lasciare in esclusiva ai suoi personaggi la conoscenza di un linguaggio corporeo che li avvicina, e ci isola. L'episodio rabelaisiano esemplifica il tema dell'ultimo libro di Claudio Franzoni, Da capo a piedi Racconti del corpo moderno (Guanda «Biblioteca della Fenice», pp. 240, € 20,00): quanto e come ci esprimiamo con il corpo e in che relazione l'espressione corporea si pone con gli altri codici comunicativi. Da un lato si dà l'esperienza dell'inesauribile potenziale del soma, del suo esserci preesistente e duttile alla significazione, dall'altro la sua irriducibilità a enunciati verbali definitivi, il suo sottrarsi a un'interpretazione univoca. Franzoni, studioso della tradizione classica e della gestualità nelle arti figurative, allarga a trecentosessanta gradi i materiali della sua indagine: fotografie, immagini televisive, opere d'arte, cinema e letteratura, poiché ciò che chiamiamo gesto, un atto significativo, immagine corporea, un corpo leggibile e comprensibile, racconto, un messaggio strutturato, costituiscono un intreccio stratificato

che mobilita la nostra memoria personale non meno di quella trasmessa dalla comunità in cui viviamo. Se «il nostro corpo è straniero a noi stessi quanto gli ammassi stellari o vulcanici», come apprende dolorosamente Emanuele in *Aracoeli* di Elsa Morante, è altrettanto vero che il corpo non smette mai di produrre immagini di sé. Ciò che appare in superficie, la superficie che noi siamo per gli altri, attinge a tutte le profondità possibili, non sempre volontarie né padroneggiate, del nostro essere. Le apparenze in cui si coagulano gesti e modalità fisiche anelano quindi, più di tutto, a significare anche là dove si caricano di ambiguità, o in certi casi confliggono con il resto dei messaggi che comunichiamo. Ciò si rivela con particolare evidenza nei gesti dei politici, chiamati «Gesti del potere», un repertorio assai codificato perché il potere deve parlare a molti e in maniera efficace. Tuttavia anche qui non mancano ambiguità. Franzoni si sofferma, ad esempio, sull'indice destro alzato e puntato da Fini contro Berlusconi, in occasione del conflitto apertosi nell'aprile del 2010, nella direzione nazionale del loro partito. Quell'indice puntato finirà stampato su magliette propagandistiche, a ottobre dello stesso anno, quando ormai la rottura si è consumata. L'incisività del gesto risiede nel divieto molto comune a non 'additare', proprio perché l'indice destro che si prolunga verso l'esterno e abbandona le altre dita è il residuo di un atto più complesso e altrimenti aggressivo che è l'afferrare. Lo dimostrano la rarità iconografica dell'indice di San Tommaso che punta al costato di Cristo nel celebre dipinto di Caravaggio, o il colossale dito puntato della mano destra, frammento della statua dell'imperatore Costantino ai Musei Capitolini. Piena di indici perentoriamente puntati è la propagandistica bellica dei due conflitti mondiali e, di recente, i filmati a scopo intimidatorio di Osama bin Laden. Se la frase rivolta a Berlusconi da Fini risuonava come interlocutoria «Che fai, mi cacci?», il suo corpo tradiva, viceversa, ben altra aggressività in atto. Ci sono poi gesti che nascono ambivalenti, ossia così carichi di espressività fisica da poter essere caricati di sovrastrutture di senso di volta in volta diverse. Uno di questi è l'accavallare le gambe. Nanni Moretti entrato nel 2002 nella Camera dei deputati e sedutosi sulla gradinata venne invitato da un commesso a non tenere quella posizione considerata maleducata e inadatta al luogo. Mentre nel libretto propagandistico inviato da Forza Italia, *Una storia italiana*, Berlusconi siede proprio con le gambe incrociate in un interno di lusso, senza che questo costituisca un problema. Franzoni ricorda che nell'antichità erano presenti ammonimenti a non incrociare le gambe, specie durante assemblee politiche e funzioni religiose – lo testimoniano Plinio il Vecchio e Clemente d'Alessandria; Ugo da San Vittore dedica al gesto una discussione che arriverà fino a Erasmo da Rotterdam e verrà registrata dalla precettistica pittorica seicentesca, da Bellori a Pacheco. Eppure non mancano gli accavallamenti, anche celebri, anche divini, come quelli delle gambe del Creatore nel transetto nord della cattedrale di Chartres. Tra la possibilità che il corpo si rilassi su stesso, fino a sfiorare l'indecorosità, e quella che si chiuda verso l'esterno stringendo gli arti inferiori, denotando ostilità, sta tutta la gamma di oscillazioni interpretative che, ovviamente, non lasciano immune il genere. L'uomo che amava le donne di Truffaut è infatti conquistato dalla donna al suo fianco per come ha accavallato le gambe, e Sharon Stone ne fa il principale gesto di seduzione in *Basic Instinct*. Dunque accavallare le gambe si colloca fra «Persistenze, fossili, costanti», come strascicare il corpo dei nemici in guerra, dall'Iliade al Vietnam, come già illustrato da Franco Fortini in un articolo del 1965; in questo ambito l'espressività individuale è di gran lunga modellata e schiacciata dal simbolismo connesso a gesti che sono, per l'appunto, fossilizzati nei secoli. Mentre le numerose donne che passeggiano, da sole in strada, nei film e nelle fotografie dal dopoguerra agli anni sessanta, rivendicando emancipazione e ponendosi come oggetto di desiderio in uno sguardo sempre maschile, appartengono alle «Sparizioni», poiché da tempo non sono più le strade o le piazze i luoghi in cui si coniano modelli di comportamento, bensì i reality e i talk show televisivi, dove chi guarda da casa e chi appare dietro lo schermo sta, di norma, seduto. Un'ampia analisi della Ricotta e di Accattono si trova nel capitolo «Degradazioni», e non potrebbe essere diversamente, visto che proprio Pasolini scriveva nel 1974: «la cultura di una nazione (nella fattispecie l'Italia) è oggi espressa soprattutto attraverso il linguaggio del comportamento, o il linguaggio fisico», e nella tendenza all'omologazione di massa Pasolini aveva previsto che i corpi sarebbero diventati intercambiabili, sempre meno dotati di espressività individuale, assimilabili viceversa a merci. Un capitolo è dedicato alle «Estensioni», alle protesi dell'emotività create dagli ambienti virtuali in cui siamo immersi: computer, tablet, cellulari, lettori mp3 in grado di fornire una schiera di emoticon dentro i quali stereotipare sentimenti ed espressioni facciali. Sorrisi, lacrime, smorfie. Non ci vuole un genio a capire la rigidità e l'ottusità di questo codice. Eppure i Ministeri della Pubblica Istruzione e dell'Innovazione hanno lanciato nel 2010 la campagna «Mettiamoci la faccia» invitando gli utenti, con sproloquio di termini inglesi (come è naturale visto che ci si rivolge a Italiani) a esprimere un giudizio servendosi appunto delle faccine. Commenta Claudio Franzoni: «Metterci la faccia è una delle tante metafore che la nostra lingua ha derivato dal ruolo primario del volto nelle relazioni interpersonali, mentre qui si tratta solo di schiacciare tre tasti colorati, e al massimo, "metterci la faccina"». Che fine abbia fatto il corpo nella complessità delle sue istanze di mediazione con la mente, non c'è nemmeno bisogno dirlo. «Gesti e testi» chiude il libro e riporta numerosi esempi di movimenti doppi, fra corpo e linguaggio verbale. Dall'ossimoro vivente «Fermami, sono uno schiavo fuggitivo», impresso sulla fronte degli schiavi greci nell'antichità, ai tatuaggi odierni pescati da un campionario onnivoro che fa sentire tutti «un po' selvaggi, un po' delinquenti, un po' letterati», fino alla discordanza fra parole e immagine del manifesto del Pd del 2011, «Oltre l'egoismo, c'è una mano tesa», con un Pierluigi Bersani che, invece, le mani le teneva nascoste in tasca, come Giulio Mozzi aveva fatto notare nel suo blog. La verità dei sensi, così prossima alla muta verità delle cose, per dirla con Starobinsky, ha le sue vie per sopravvivere e manifestarsi nella superficie materiale di cui siamo fatti.

## **Le istantanee di un io-voyeur** - Viola Papetti

Un venticello fresco ma antico, che proviene dallo sperimentalismo felice degli anni sessanta, riporta in libreria un utore non del tutto dimenticato, Jerzy Kosinski, *Passi* (Steps, 1968) che fu premiato con un National Book Award, e ora è pubblicato da Elliot, ben tradotto per la prima volta in italiano da Vincenzo Mantovani (pp. 156, € 16,00). Molto goduto anche il film *Oltre il giardino*, tratto dal suo romanzo *Being there* (1979), con un ineffabile Peter Sellers come protagonista. Kosinski era nato nel 1933 in Polonia da una famiglia ebraica, di lingua e cultura russa. Riuscirono

fortunatamente a sopravvivere alla guerra e all'olocausto, e il giovanissimo Jozef Lewinkopt (il suo vero nome) intraprese il difficile cammino all'interno delle varie istituzioni della Polonia sovietica, l'università, le associazioni professionali e culturali che controllavano e punivano ogni fermento sospetto. Lasciò gli studi di sociologia e antropologia per un'arte muta: la fotografia. «Entro i limiti della fotografia potevo mettere in contrasto la condotta collettiva con il destino individuale. Così, spesso fotografavo i vecchi, che non si occupano di politica. Mostravano la solitudine di un uomo solo in un campo vuoto o in una strada affollata, e gli edifici di Stato e le lapidi commemorative del Partito, ridicolmente monumentali, disumani nella loro grandezza... produssi anche dei nudi piuttosto attraenti di forme femminili» confida nella lunga intervista alla «Paris Review» (The Art of Fiction, n. 46). Una foto di lui ventenne, a torso nudo, a pensare a un gitano, arguto e inaffidabile. E così la pensò anche l'Unione dei Fotografi che sospese il suo diritto a pubblicare nudi socialisti in patria e fuori. Né all'università le cose andavano meglio. Tra espulsioni e riammissioni entrò nel tunnel d'ansia di un «emigrato in casa propria», e la camera scura dove sviluppava le sue fotografie, quel cubicolo buio dove non penetrano sguardi né parole, divenne la metafora perfetta della sua vita. Anche quando in America iniziò la sua carriera pluripremiata di scrittore, mirò «alla parola scritta, un'espressione articolata ma astratta, un linguaggio senza suono». Negli Stati Uniti era giunto nel 1957, dopo esser stato rifiutato dalla Francia, sua prima opzione. Imparò a scrivere in inglese in breve tempo, ma non a parlarlo con uguale disinvoltura. E rimase per sempre fissato nella sua ambigua identità di immigrato, vincitore di premi letterari e fotografici, ma perseguitato da accuse di plagio, ossessionato dalla cura del suo passato, e incurante dell'avvenire che per lui non aveva volto. «I miei scritti ritraggono un io a cui ripugnano le forze onnipresenti, potentissime, e ovunque pervasive – lo Stato, l'altra gente, il linguaggio, le abitudini sessuali, eccetera – per cui l'esistenza umana dipende da nozioni arbitrarie di vita e destino». Il lettore di Passi segue i passi dell'io narrante e vede con i suoi occhi, entrando così nella sua camera oscura, senza aria né luce, dove emerge l'istantanea di una situazione che si è consumata velocemente. Sono una quarantina di brevissime storie, rette e unificate dal passo spavaldo e dall'occhio crudele dell'io narrante. Seguiamo la sua voce metallica e disadorna, indoviniamo i contorni della ragazza senza nome che di volta in volta è suo trastullo, sua vittima: la ragazza comprata, la ragazza stuprata, la ragazza perversa, quella intellettuale che nei brevi dialoghi, messi in corsivo, lo incalza perfidamente sfidando la sua ossessione erotica. Non c'è interiorità, né psicologia, né metafisica del personaggio. Tutto è in superficie, come avverte Barthes a proposito di Robbe-Grillet: «Il romanzo insegna a guardare il mondo non più con gli occhi del confessore, del medico o di Dio, tutte le ipostasi significative del romanziere classico, ma con quelli di un uomo che procede nella città senz'altro orizzonte che lo spettacolo, senz'altro potere che quello dei suoi occhi». Ma il romanzo stesso è insidiato, fatto a pezzi, miniaturizzato irrisoriamente. Perché l'io voyeur è vorace e veloce: si nutre anche di corpi malati – il più lungo pezzo sugli amori delle due tische è forse il migliore, anche per la descrizione dell'ambiente aereo e innevato, uno sfondo naturale che in genere manca. Sinistre, nere, ossessive sono le storie di donne coinvolte in scene perverse: la donna che si accoppia con l'animale, o la donna nuda e pazza chiusa in gabbia, usata dai contadini con il consenso del parroco, la donna che fa sesso acrobatico, la donna prestata all'amico, la prostituta che distribuisce il suo sesso come fosse un'ostia ai contadini prostrati. Il linguaggio è terso, elegante, tirato all'essenziale, e le scene si avvicinano rapide come l'eccitamento esige. L'eccitamento vuole la varietà, oltre che la distanza, e l'illusione di possedere quello da cui si è posseduti. Consuma i corpi reali e si disseta alle immagini seriali: la galleria di foto della stessa donna in ogni posa e in ogni età, la pianta della città con tutti i cessi migliori dove rintanarsi, le farfalle che una per una cadono soffocate. Ma è l'io narrante dell'immigrato che all'improvviso entra in scena con la sua pesante maledizione a cambiare l'umore del lettore. Quella condizione umana sospesa sperimentata sull'aereo, purtroppo non resiste una volta sceso a terra. Per sopravvivere accetta assurdi e pericolosi mestieri. La sua paradossale giacca di pelliccia lo espone come diverso, molto efficiente ma poco controllabile; quella ricca giacca è causa e simbolo della sua progressiva rovina. «Mi saltarono addosso. Anche se la giacca mi riparava dai colpi, avevo paura che mi spingessero fuoribordo e che la pesante pelliccia mi facesse affogare. Mi vedevo sul fondo del mare, coperto dalla giacca come da un sudario. Mentre quelli continuavano a picchiarmi, i bottoni saltarono via e la giacca si scucì». Il lettore è arruolato per una nuova via crucis: le sfide che l'immigrato deve affrontare, la violenza sua e degli altri, la propria spoliatura da ogni costrizione del perbenismo passato: il rispetto della legge, della proprietà, dei diplomi, degli atti... Nel suo delirio ossessivo mette a punto la distruzione della città, la sua guerra contro quella mostruosità vivente. «Avrei dato il benvenuto alla notte, sorella della mia pelle, cugina della mia ombra, e da lei mi sarei fatto proteggere e aiutare nella battaglia. Avrei sollevato i coperchi di ferro dei tombini e lasciato cadere esplosivi nelle nere cavità...». Si accorse che tutti i suoi piani erano rivolti al passato, che per lui non c'era futuro, e nel 1991 si suicidò. E, come lasciò scritto, passò all'eternità.

**Fatto Quotidiano – 6.10.13**

## **Crisi: prosperare nel disordine** - Lorenzo Mazzoni

Certe cose traggono vantaggio dagli scossoni; prosperano e crescono quando sono esposte alla volatilità, al caso, al disordine e ai fattori di stress, e amano l'avventura, il rischio, l'incertezza. Eppure non esiste una parola che descrive l'esatto opposto del fragile. Ci ha pensato Nassim Nicholas Taleb, filosofo, saggista e matematico libanese naturalizzato statunitense, a supplire questa mancanza scrivendo "Antifragile", in Italia pubblicato da Il Saggiatore che in passato aveva già pubblicato "Il Cigno nero" che sta a indicare un generico evento raro e con conseguenze significative. "Antifragile" offre una nuova visione del mondo. La prospettiva che cambierà le nostre idee sulla società e ispirerà le nostre scelte quotidiane. Ci aiuterà a comprendere come il nostro corpo si protegge dalle malattie e le specie viventi si evolvono, come la libertà d'impresa crea prosperità e il genio si trasforma in innovazione. La chiave di tutto è l'antifragilità. Sappiamo che la nostra incapacità di comprendere a fondo i fenomeni umani e naturali ci espone al rischio degli eventi inaspettati. Ma l'incertezza non è solo una fonte di pericoli da cui difendersi: possiamo trarre vantaggio dalla volatilità e dal disordine, persino dagli errori, ed essere quindi antifragili. Medicina, alimentazione,

architettura, tecnologia, informazione, politica, economia, gestione dei risparmi: sono solo alcuni dei campi di applicazione pratica in cui Nassim Nicholas Taleb ci accompagna, con l'ironia e la verve polemica che lo hanno reso celebre. Attingendo da uno sconfinato repertorio di episodi storici, fenomeni biologici e naturali, curiose esperienze personali, unendo la logica alla scettica saggezza degli antichi e allo spirito pratico dell'uomo della strada, Taleb è riuscito nel tentativo di creare una guida eclettica, scanzonata e iconoclasta per orientarsi in un mondo imprevedibile e dominato dal caos. Le pubblicazioni di Taleb ruotano attorno all'uso della statistica applicata alla finanza, all'economia, alla tecnologia e alla società in genere. In questo ha una grossa importanza la sua lunga esperienza come broker di Wall Street. I suoi lavori si concentrano sulla probabilità e sulla casualità, che si focalizzano sull'imprevedibilità della sorte e sul capire come porsi nei confronti della casualità che governa il mondo. Il suo primo libro è stato "Giocati dal caso", pubblicato nel 2001. Il suo secondo libro, "Il cigno nero", è stato inserito dal Sunday Times tra i libri che hanno cambiato il mondo e probabilmente anche "Antifragile" sta navigando sulla stessa rotta. L'antifragilità ci fa comprendere meglio la fragilità. Così come non è possibile migliorare la nostra salute senza attenuare una malattia, né arricchirsi senza prima limitare e ridurre le perdite, la fragilità e l'antifragilità rappresentano gradi diversi dello stesso problema globale.

## **Cinema d'essai in crisi tra calo di pubblico e sfida della riconversione digitale**

Emanuele Salvato

I dati del 2013 non sono incoraggianti. Mario Lorini, presidente della Fice (Federazione Italiana Cinema d'Essai) non vuole ancora svelare numeri precisi, ma dalle sue parole è facile captare una buona dose di preoccupazione per quello che è lo stato di salute del cinema italiano di qualità e delle sale che lo proiettano: "Aspetto il convegno di mercoledì a Mantova (dove sono in programma gli Incontri del Cinema d'Essai dall'8 al 10 ottobre, il principale appuntamento professionale italiano dedicato al cinema di qualità, ndr) per fornire numeri precisi. Ma posso anticipare che, rispetto al 2012, i film d'essai registrano un calo di pubblico. Anche se contenuto e in linea con quello che è l'andamento generale del cinema in Italia". Rispetto al 2010, quando ci fu l'ultimo boom di presenze nei cinema grazie all'avvento del 3D, oggi si registra una diminuzione del 20% di spettatori. Calo generale, senza differenziazioni fra film di qualità e commerciali. A rimetterci e a soffrire per una situazione di mercato pressoché stagnante, non sono soltanto i produttori, gli attori, i registi. Ma anche i proprietari e gestori delle sale. E in questo contesto di sofferenza, i cinema d'essai soffrono un po' di più. In Italia, secondo i dati Cinetel, sono 793 le sale che nel 2012 hanno ricevuto i contributi statali perché proiettano film di qualità e rispettano i criteri imposti dal Ministero di avere in cartellone, per almeno due anni, film d'essai italiani ed europei, rispettivamente, per almeno il 70% e il 35% della programmazione. Veri e propri presidi sociali e culturali disseminati sul territorio italiano senza soluzione di continuità "in prima linea – spiega Lorini – per soddisfare l'esigenza di una diversità culturale nell'offerta cinematografica". Un'offerta spesso sostenuta dal Ministero, che però, si dimentica di chiudere il cerchio: "Lo Stato – precisa il presidente della Fice - aiuti il cinema italiano di qualità, perché è quello che partecipa ai Festival e 'fa vetrina' per l'Italia. Un cinema che trova la propria collocazione ideale nelle sale d'essai. Basti pensare che film come The Artist, vincitore dell'Oscar, e Quasi Amici, in Italia hanno fatto oltre il 70% degli incassi nelle sale d'essai. Non sostenute allo stesso modo dal Ministero. Ovvio che non possono bastare i duemila euro annui di premio, mediamente elargiti alle sale di qualità, per permettere loro di affrontare le sempre più difficili sfide che le attendono. Serve più attenzione istituzionale verso queste sale". Oggi queste piccole, ma vitali, realtà devono lottare non solo contro le multisala – che, a sentire Lorini, non sono da "demonizzare" ma anche contro la pirateria, "Che in Italia non si prova nemmeno a combattere" sostiene Lorini. E ancora ci sono le pay tv, i dvd che escono a distanza sempre più ravvicinata dalla proiezione nelle sale. Senza dimenticare una discutibile logica di programmazione che concentra le uscite dei film di qualità in due mesi, settembre e ottobre, accorciando notevolmente la stagione. Ma la sfida più impegnativa, per le sale d'essai spesso gestite da appassionati e sognatori che poco hanno da condividere con i manager delle multisala, è quella della riconversione al digitale: "Si tratta – spiega Lorini – di una rivoluzione epocale. Entro il 31 dicembre, salvo slittamenti, sparirà la pellicola e ci sarà il passaggio definitivo al digitale per i film. Le sale dovranno dotarsi delle strumentazioni necessarie. Questo comporterà costi e investimenti, che non tutti sono in grado di sostenere. Si consideri che, a oggi, ha digitalizzato il 60% delle sale italiane e sono soprattutto multiplex, quelli che hanno più soldi da investire. Mentre le piccole sale fanno più fatica. Difficile ipotizzare che in tre mesi il restante 40% dei cinema riesca ad acquistare proiettori digitali e completare il passaggio". Probabile, quindi, che nei centri storici e nei paesini sperduti si spengano altre insegne luminose. Quelle dei piccoli cinema, che andranno ad aggiungersi alle 800 sale (20% d'essai) chiuse negli ultimi dieci anni.

**La Stampa – 6.10.13**

**Pistoletto: "Impariamo dai cani a essere più umani"** - Alain Elkann

**Prima a Bruxelles, poi a Madrid all'Istituto italiano di cultura, la prossima settimana a Tokyo per ricevere il Premio Imperiale (il «Nobel» dell'arte), il massimo riconoscimento per un artista, un regista, un architetto, un musicista. Quest'anno, oltre a lei, Michelangelo Pistoletto, i premiati saranno Francis Ford Coppola e Plácido Domingo: che cosa significano queste straordinarie esperienze? «Non cambio vita, ma proseguo nella dinamica del cambiamento». Lei si muove per discutere, insegnare e divulgare il suo pensiero. È una nuova forma d'arte? «È la messa in pratica della libertà e dell'autonomia dell'arte, acquisita nel Novecento per mettere l'arte al centro di una libertà e di una responsabilità che si allarga ai cittadini del mondo. Il mio intento è dare alle persone la capacità di essere più autonome, libere e responsabili per dare vita e realtà all'utopia della democrazia realizzata». Vincere il Premio Imperiale a Tokyo che cosa rappresenta per lei? «Significa riconoscere nel mio percorso artistico un processo estetico che si congiunge a un processo etico. L'arte moderna sosteneva che, cambiando l'estetica, si sarebbe cambiata la società, ma non è accaduto. Adesso, invece, bisogna lavorare sul vero cambiamento,**

intervenendo sulla morale. Questo premio mi offre la possibilità di continuare il discorso ed essere più ascoltato». **Le fa impressione mettere lo smoking e ricevere il premio dalle mani di un imperatore?** «Imperatore significa un'antica forma di potere. Io desidero cambiare le cose, ma sapendo che "cambiamento" vuol dire trasformare le cose esistenti. Il Premio Imperiale dà all'arte uno spazio e una possibilità di comunicazione utile alla trasformazione della società». **Le sembra che Papa Francesco operi nel senso di cambiamento morale da lei descritto?** «Mi pare di sì, però so bene che il Papa ha sulle spalle il fardello del dogma, mentre l'arte si è liberata spiritualmente da questo fardello». **Di cosa ha parlato con Barroso a Bruxelles?** «Barroso tenta di far entrare nella Commissione Europea la voce "cultura". Ha riunito un gruppo di intellettuali per redigere un nuovo "racconto" proprio per la cultura in Europa». **La cultura è trascurata in Europa?** «"Trascurata" nel senso che è difficile descrivere una visione culturale europea, in quanto ogni nazione si rifiuta di aderire a una concezione comune. Una cultura europea che comprenda i valori di ogni cultura nazionale, invece, può contribuire a quella forma di coesistenza politica ed economica che permetta un governo europeo». **A Madrid, ospite dell'Istituto italiano di cultura e del direttore Carmelo Di Gennaro, ha parlato agli studenti della Scuola Italiana: qual è stata la sua impressione?** «A Madrid, dove ho trovato un'accoglienza attenta sia al Museo Reina Sofía sia nel teatro dell'Istituto italiano di cultura, ho avuto la stessa impressione che riscontro un po' ovunque, anche quando intervengo nei concerti rock, come mi è successo a Treviso: la necessità di un segno nuovo, che porti nuove visioni, capaci di valorizzare l'individuo, dandogli la possibilità di connettersi con gli altri per acquisire in maniera gioiosa una responsabilità comune». **Com'è cambiata l'arte?** «C'è un'arte per essere commercializzata e c'è un'arte che si offre gratuitamente per il cambiamento. Questa gratuità della partecipazione l'ho impostata nel segno del "Terzo Paradiso", che non è commerciabile, ma utilizzabile da tutti come traccia di prospettiva di cambiamento». **In Italia vede qualche cambiamento all'orizzonte?** «Ho dato vita a Biella alla "Città dell'Arte", un organismo educativo, non nel senso nozionistico tradizionale, ma nel senso della capacità dei giovani che, al di là della contestazione, porti alla realizzazione, anche organizzativa, di un cambiamento». **Oggi, però, il 40% dei giovani è disoccupato: non è inquietante?** «La disoccupazione è frutto di una colossale speculazione. La bolla finanziaria, che ne è derivata, si può superare con un'assunzione di responsabilità morale da parte di tutti coloro che producono e scambiano le merci». **Ultimamente lei si è messo a disegnare dei cani. Perché?** «Ho disegnato un cane in via eccezionale, mentre parlavo con lei di "domesticità". Il concetto di "domesticità" è la chiave del cambiamento. Basta osservare come gli animali, che entrano nell'ambito domestico, superano l'istinto predatorio. Gli esseri umani, nonostante il progresso, mantengono vivo il vizio, più bestiale che animale, della predazione delle persone sulle persone». **Allora bisogna imparare dai cani?** «Bisogna imparare dal rapporto di scambio, non tanto intellettuale ma di intesa diretta, che si stabilisce con l'animale e con la natura». **Bisogna addomesticare, oltre all'uomo, anche l'artista?** «L'artista come essere umano».

## Opera con vista per Canaletto

Dal 10 novembre al 27 dicembre "L'entrata nel Canal Grande dalla Basilica della Salute", una delle opere più rilevanti del Canaletto, tornerà nell'Abbazia di San Gregorio a Venezia, il luogo dove fu concepita duecentosettantanni fa. In tale occasione, il dipinto proveniente dalla Collezione Terruzzi, sarà sistemato nel loggiato dell'abbazia medievale, di proprietà della famiglia Buziol, e i visitatori potranno ammirarla per 24 ore al giorno. Il percorso, che culminerà nella sala che affaccia sul Canal Grande e sul Bacino di San Marco da cui Canaletto studiò le architetture rappresentate e catturò la vitalità brulicante della città, verrà preceduto dalla proiezione di un film introduttivo realizzato dal regista Francesco Patierno. La visita, oltre a riportare il capolavoro nel suo luogo di origine e permettere a chi lo ammirerà di operare un confronto tra passato e presente, offrirà la possibilità di accedere ad un locale normalmente chiuso al pubblico. La prenotazione è obbligatoria e sarà attiva dal 12 ottobre. Saranno ammessi gruppi fino ad un massimo di otto persone al prezzo di 35 euro, ma chi è in cerca di un'esperienza ancora più esclusiva potrà chiedere di entrare da solo. In questo caso il prezzo del biglietto schizzerà fino a raggiungere la cifra esorbitante di 400 euro.

**Corsera – 6.10.13**

## Non solo Ötzi. L'uomo in alte quote già 8 mila anni fa – Massimo Spampanti

Le Alpi nella preistoria sono state frequentate con assiduità dall'uomo. Anche alle alte quote, superiori ai 2.400 metri. Insomma quelli che sono sempre stati considerati territori marginali, improduttivi, pericolosi, regno dei camosci e delle rocce, non venivano affatto disdegnati dagli uomini primitivi. Eppure le Alpi godevano di una fama nefasta, fino alla fine del Settecento, quando la situazione cambiò quasi improvvisamente e la catena alpina divenne una meraviglia dell'Europa, merito soprattutto di Jean-Jacques Rousseau, che nelle impressioni riportate sulla Savoia, avvertì la natura delle montagne come bella nella sua globalità. ARCHEOLOGI D'ALTA QUOTA - Della frequentazione umana delle Alpi fin dai tempi remoti ne è ulteriore conferma la ricerca condotta per 14 anni sulle Alpi francesi meridionali, nel Parc National des Écrins, pubblicata da Quaternary International. Si tratta di uno studio condotto da una squadra internazionale di archeologi, guidata da Kevin Walsh dell'Università di York in collaborazione con Florence Mocci del centro Camille Julian (Cnrs) di Aix-en-Provence e altri coautori. Il lavoro è una delle più dettagliate indagini archeologiche effettuate ad alta quota. Esso rivela una storia di occupazione umana e di intensa attività in uno degli ambienti più impegnativi del mondo, per lo meno a partire dal Mesolitico, oltre 8 mila anni fa. Sono stati presi in esame più di 300 siti in tutta una serie di valli, come pure è stato studiato il polline (che rimane inalterato nel tempo) rinvenuto in carote di terreno prese in zone torbose e laghi, e sono stati esaminati anche resti di legno carbonizzato. È stata scavata una serie di recinti di pietra per animali e di abitazioni umane considerate tra le più complesse strutture ad alta quota dell'età del bronzo rinvenute sulle Alpi. LA FRECCIA PIÙ ALTA - Ma che ci andavano a fare gli uomini primitivi sulle Alpi ad alta quota? «Il periodo più interessante è tra 4.400 e 3 mila anni fa, con una complessa interazione tra cambiamenti climatici e l'intervento umano diretto sul paesaggio d'alta quota», spiega Walsh, «quando le attività

umane, soprattutto per sostenere la pastorizia, cominciano veramente a dominare il paesaggio. Gli edifici dell'età del bronzo che abbiamo studiato hanno rivelato un chiaro sviluppo della pastorizia stagionale che sembra sia stato sostenuto nel corso dei secoli con l'aggiunta di nuovi recinti e che evidenzia segni di disboscamento per creare nuovi pascoli». Lo studio ha scoperto anche accampamenti per la caccia dell'età della pietra in condizioni spesso inospitali, oltre il limite superiore degli alberi a più di 2 mila metri di quota. Altri reperti includono una punta di freccia di selce del neolitico a 2.475 metri, che è finora la punta di freccia, relativa a quell'età, scoperta all'altitudine maggiore sulle Alpi. In epoche precedenti, su tutto l'arco alpino si conoscono all'incirca una settantina di siti, sia a cielo aperto che in grotta o riparo, con testimonianze neandertaliane. Per quanto più numerose a quote relativamente basse non mancano quelle oltre i 2 mila metri. Sfortunatamente i siti con frequentazioni intense e ben definibili si riducono a una quindicina. IN ITALIA - Nel 1987 venne scoperto, in un importante sito mesolitico a Mondeval de Sora, a 2.145 metri di altitudine, nelle Dolomiti venete, uno scheletro in ottimo stato di conservazione. Si tratta di un maschio adulto, di corporatura robusta, di circa 40 anni di età, disteso in posizione supina e ricoperto da pietre nella parte inferiore del corpo. La sepoltura era accompagnata dal corredo, costituito da manufatti litici, diversi oggetti in osso e corno. Il professor Antonio Guerreschi che guidò lo scavo ebbe a dire: «Intorno a 8 mila anni fa queste zone a quote elevate, oltre i 2 mila metri, erano ben frequentate. In proporzione, rispetto ai ristretti numeri di individui delle popolazioni di allora, forse più di oggi. Ma è altrettanto vero che l'avvento dell'agricoltura e della pastorizia (nella zona adriatica intorno al 6 mila a. C. e nella zona alpina un migliaio di anni più tardi) determinò la fine delle culture nomadi europee e alpine». Poi, sempre in Italia, in Alto Adige nelle Alpi Venoste, sia pur per pochi metri rispetto al confine con l'Austria, venne rinvenuta nel 1991 la famosa mummia nel ghiacciaio del Similaun, universalmente conosciuta come Ötzi, tra le più studiate al mondo. Ma qui si passa a 5.300 anni fa, e quell'assassinio (perché di questo si tratta) è ancora in parte un mistero.